

Revista de **FOLKLOR**

Nº 128



Vendedor de sardinas

Carlos Blanco ■ Oscar Cruz García ■ Joaquín Díaz
Oscar Fernández Álvarez ■ Manuel Garrido Palacios
Mauro Lo Mónaco ■ Juliana Panizo Rodríguez
Sergio Vinciguerra

Editorial

La defensa del propio territorio suele ser un sentimiento anterior y por tanto más irracional que la defensa de los valores culturales generados desde ese territorio por el grupo étnico que lo habitaba tradicionalmente. La supervivencia de esos sentimientos tal vez se deba al hecho de que casi todos los movimientos o filosofías que han preconizado el "progreso" desde hace siglos, lo han realizado "desde arriba" y siempre en contraposición a las clases "vulgares", cuya cultura se pretendía anclada en el pasado y con toda seguridad inútil para un tipo de vida "moderno". Esta forma simplista o superficial de observar el complicado sistema de creencias, hábitos y estilos de vida pretéritos condujo, no pocas veces, a un intento de suplantar costumbres antiguas, con una sólida implantación étnica, por otras, producto frecuentemente artificial de un grupo de "ilustrados" cuya recta intención y buena voluntad corría parejas con su ingenuidad y desconocimiento del ser humano. En la práctica, todas estas "imposiciones" culturales tardaron mucho tiempo en implantarse definitivamente cuando no desaparecieron con la moda que les dio origen. Sólo un perfecto conocimiento del hombre y su entorno así como de la historia que le es propia puede dar la clave de este aparentemente extraño fenómeno de supervivencias medievales y aun anteriores en una época como la nuestra, considerada como muy avanzada desde otros puntos de vista.





SUMARIO

	Pag.
Passo "Doppio" y "Contrapasso". II	39
Mauro Lo Mónaco y Sergio Vinciguerra	
El autor de la arquitectura popular	47
Oscar Fernández Álvarez	
Hacia otro "Tiempo de las cerezas"	50
Oscar Cruz García	
Un juglar pasó por el Alosno.....	52
Manuel Garrido Palacios	
Sobre el ciclo festivo castellano: El caso de Valladolid.....	55
Carlos Blanco	
Notas sobre lexicología.....	62
Juliana Panizo Rodríguez	
Recopilaciones de folklore musical en Castilla y León (1862 - 1939).....	68
Joaquín Díaz	

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

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1990 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME: Gráf. Turquesa.—C/ Turquesa, Parc. 254-B, Pol. I. S. Cristóbal - VA-1991.

PASSO "DOPPIO" Y "CONTRAPASSO". (II)

Mauro Lo Mónaco y Sergio Vinciguerra

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

II PARTE: ULTERIORES PROBLEMAS DE MENSURACION Y UNA HIPOTESIS DE RECONSTRUCCION.

Presentamos aquí ulteriores datos obtenidos en el estudio de comparación de los "balli" de Domenico que se refieren al valor mensural de los "doppi in sul piè" y "contrapassi", cuando éstos figuran en secuencias constituidas por un número de pasos distinto a tres. Sobre la base de tales datos viene formulada además una hipótesis de ejecución de los pasos "doppi in sul piè" y "contrapassi".

Pasos "doppi in sul piè" en secuencias imperfectas constituidas por un número de pasos distinto a tres. Problemas de mensuración.

No siempre encontramos los "contrapassi" y "doppi in sul piè" en grupos de tres pasos (o cuatro en los tratados NYPL y FBNC); en algunos bailes, de hecho, se observan secuencias formadas por sólo dos "contrapassi" o "doppi in sul piè" (Verçeppe, Prexonera) mientras en otras danzas las secuencias alcanzan el número de doce o dieciseis (Marchexana). La atribución de un valor mensural a tales secuencias "imperfectas" no es inmediata, en cuanto en ningún tratado se especifica la medida musical. Aunque leyendo el texto coreográfico parezca posible la subdivisión de la secuencia de doce (o dieciseis) "contrapassi" o "doppi in sul piè" en cuatro secuencias de tres (o cuatro) "contrapassi" cada una, dando así a la entera secuencia un valor múltiple de dos tiempos de música, en el caso de las secuencias de dos "contrapassi" o "doppi in sul piè" la atribución de un valor mensural igual a 2/3 de dos tiempos de música (o sea 1 + 1/3 tiempos) nos parece imposible de proponer. Ilustramos aquí un análisis de las secciones coreográficas y musicales de los bailes Marchexana, Prexonera y Verçeppe en los cuales figuran tales secuencias "imperfectas" de "contrapassi" y "doppi in sul piè".

Marchexana

La sección coreográfica A consta, como dice el mismo Domenico en PBN 972, de ocho compases de "quadernaria" y a esta sección corresponden las primeras dos secciones musicales del canto descrito en PBN 972, 973 y 476 (fig. 1). El texto relativo a

la sección coreográfica A es transcrito en los siete tratados en los cuales ha sido examinado:

PBN 972: "Imprima fano amano tienpi oto di saltarelo mexura quadernaria començando cun lo pe sinistro afirmandose la dona".

PBN 973: (476 y FBNC aunque con mínimas diferencias de ortografía): "In prima dodici passi doppij tri per piè cominciando dal sintro et facendo fine sul dritto".

SBC: "Im prima xij contrapassi tre insulpié mancho et tre insul dritto et tre altri insul mancho con tre altri insul dritto...".

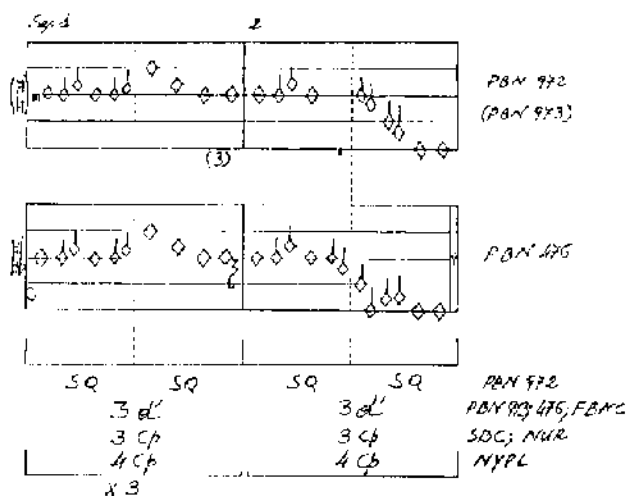


Fig. 1

Figura 1.- La Marchexana: sección coreográfica A y correspondientes secciones musicales 1 y 2.

En la parte superior observamos las secciones musicales 1 y 2 de los tratados PBN 972, 973 y 476; en la parte inferior se ven esquemáticamente representadas las secuencias de pasos que se encuentran en la sección coreográfica A en los siete tratados examinados. Las líneas verticales que atraviesan las secciones musicales identifican un tiempo de música e indican la correspondencia entre texto coreográfico y musical. Explicación en texto.

SQ = saltarello in quadernaria,
d' = doppi in sul piè,
cp = contrapassi,
x3 = secuencia de pasos repetida 3 veces.

Iniciales de los tratados: véase "El paso doppio y el contrapasso", Primera parte, tab. 1.

NYPL: "Im prima sedici contrapassi insieme cioè quattro da ogni piè cominciando dal piè manco..."

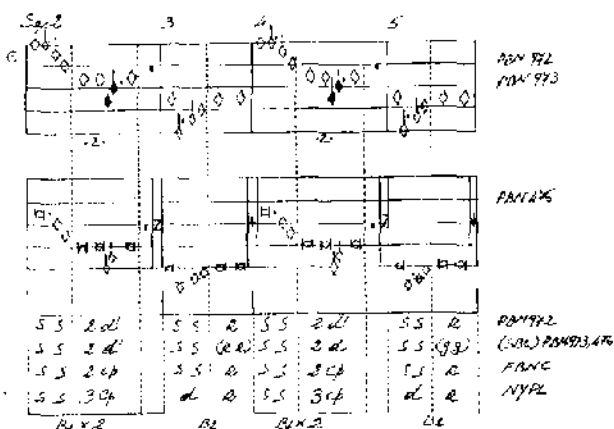
NUR: "... genant und hebt sich an mit 3 contrabaß und an dem letzten ein repreß und das get zu viermalen damach get..." (empieza con tres



"contrapassi" y el último con una ripresa. Todo se repite cuatro veces).

No hay duda, pues, que los "contrapassi" y los "doppi in sul piè" deban ser subdivididos en cuatro secuencias (fig. 1). De las dos secciones musicales en estudio, la primera consta de dos mensuras de música de "quadernaria" y lleva la indicación de tres repeticiones como se nota en los tres segmentos verticales colocados al principio de la sección en PBN 972 y más claramente por medio del número 3 que figura abajo de la sección en PBN 973 y al final de la misma en PBN 476; la 2.^a, también de dos medidas (compases) de "quadernaria", no presenta signos de repetición. En PBN 972 y 973, esta 2.^a sección parece incompleta de una semibreve que es probablemente integrada por el segmento vertical colocado bajo la 5.^a línea musical entre la segunda semibreve y la secuencia de cuatro mínimas y del significado de una pausa con valor de semibreve. En PBN 476, en cambio, la sección no presenta aparentes problemas de lectura. Siendo los textos coreográficos de PBN 476 y 973 idénticos entre ellos, y siendo la notación musical transcrita en PBN 972 y 973 idéntica también, por propiedad transitiva, los tres textos coreográficos y las tres notaciones musicales son equivalentes entre ellas. Las dos secciones contienen pues, dos tiempos de música en medida "quadernaria" que son repetidos cuatro veces y que corresponden mensuralmente a los ocho "saltarelli in quadernaria" de PBN 972 como también a las cuatro secuencias de tres "doppi in sul

piè" que hallamos en PBN 973, 476, FBNC o a las cuatro secuencias de tres "contrapassi" de SBC o de cuatro "contrapassi" cada una de NYPL. Esta última relación se basa sobre lo precedentemente dicho a propósito del uso de modificar las secuencias de tres "contrapassi" en cuatro "contrapassi" como verificado en este tratado y en modo más o menos constante en FBNC. Habría sido de esperar, el encontrar diciseis "contrapassi" también en FBNC dado que, por lo que concierne a las secuencias de "contrapassi", este tratado es semejante a NYPL; pero es probable que la descripción coreográfica de



la Marchexanna transcrita en FBNC, por el hecho de no contener "contrapassi" sino "doppi in sul piè" sea contemporánea a aquellas que se encuentran en los tratados PBN 973 y 476.

Fig. 2

Figura 2. *Prexonera*

Sección coreográfica B (B 1 y B 2) y correspondientes secciones musicales 2 y 5.

Las partes B 1 se repiten dos veces y así también las secciones musicales 2 y 4 que a ellas corresponden

La línea vertical indica la correspondencia entre texto coreográfico y musical. Nota cómo a los "doppi in sul piè" de la sección coreográfica B 1 corresponden 1 + 1/2 tiempos de "bassadanza".

Explicación (consultar el texto). S = semplice, d = doppio, d' = doppio in sul piè, R = riverenza, gg = continenza.

Otras siglas en fig. 1.

Prexonera:

La sección coreográfica B consta de una primera parte (B 1) de 2 + 1/2 mensuras de "bassadanza" que se repite dos veces y una segunda (B 2) de dos mensuras; todo es repetido una vez (fig. 2). Esta sección es descrita como sigue:

PBN 972: "Or nota che l'omo l'asa la dona fazando inanti tempi dui e mezo de "bassdanza" cioè dui

sempij comenzando col pe sinistro e dui dupij suso dicto pe afirmandose. Poi la dona li responde cum quello medemo... e poi si fa tempi dui de bassadanza... tutti dui inuno instante... fazando passi dui sempij comenzando col pe sinistro et una riverentia suso dicto pe... Ricordante che la dona ha ad andar inanti fazando la parte tutta sopradicta che fe l'omo e lo homo ha aseguire la dona fazando quello che feza lei..."

PBN 973 (476 y SBC con mínimas diferencias de ortografía): "... poi l'huomo lassì la donna faciando doi passi sempij cominciando dal sinistro et poi faccia doi doppij col sinistro verso la donna et poi la donna si parta faciando doi passi sempij cominciando col pie dritto & doi doppij col pie dritto. Poi la donna elhuomo si muovino insieme faciando doi passi sempij & due contine (n) ze cominciando col sinistro ... et poi la donna si parta dalhuomo con doi passi sempij cominciando dal sinistro et poi faccia doi doppij sul sinistro voltandosi col viso verso l'huomo... et poi l'huomo si parta facendo doi passi sempij cominciando dal dritto & poi doi doppij dal (sic) dritto et poi l'huomo ella donna si movano insieme facendo doi passi sempij cominciando col sinistro et poi faccia due continenze..."

FBNC: "... poi l'uomo lasci la donna e faccia due passi sciempi e dua contrapassi cominciando col pie manco voltandosi verso la donna; e poi la donna vadia a trovare l'uomo con dua passi sciempi e dua contrapassi cominciando col pie ritto; e poi... vadino tondi con dua passi sciempi e faccino una riverenza... e poi la donna si parta dall'uomo con dua passi sciempi e dua contrapassi cominciando col pie manco... e poi l'uomo... con dua passi sciempi e dua contra passi cominciando col pie ritto... e vadino al tondo con dua passi sciempi et una riverenza in sul pie manco cominciando col pie manco..."

NYPL: "... poi l'uomo lasci ladonna evadia imnanzi condua pasi sciempi etre contrapasi comincando colpié manco efermisi poi ladonna vadi atrovare l'uomo condua pasi sciempi etre contrapasi comincando colpié manco poi siglino p lamano ritta e vadino tondi conunpaso dopio comincando colpié ritto... efacino una riverenza insulpié manco... poi ladonna siparta daluomo pure imnanzi condua pasi sciempi etre contrapasi comincando colpié manco... poi l'uomo vadi a trovare ladonna condua pasi sciempi etre contrapasi comincando colpié manco posipiglino p lamano ritta evadino tondi conunpaso dopio comincando colpié ritto... efacino una riverenza..."

La secuencia colacionada se encuentra esquemáticamente representada en fig. 2.

En PBN 973, 476 y SBC, la parte B 1, ejecutada por el hombre en la segunda repetición, lleva la denominación de dos "doppi dal dritto" y no "in sul" o

"col" derecho. En los otros tratados, en cambio, encontramos "doppi in sul piè" o "contrapassi". Tendremos a considerar estos dos "doppi dal dritto" como dos "doppi in sul piè" derecho teniendo en consideración que el paso sucesivo, iniciando con el pie izquierdo, supone que también el segundo "doppio" sea ejecutado con el pie derecho.

A esta sección corresponden las secciones musicales 2 - 5 de los tratados PBN 972, 973 y 476. Las secciones 2 y 3 idénticas a las secciones 4 y 5 (fig. 2) y cada par de secciones musicales corresponden a una de las repeticiones de la sección B del texto coreográfico. La sección musical 2 (lo mismo que la 4) que se repite dos veces, corresponde a la primera parte de la sección coreográfica B, o sea a la parte B, que como Domenico explica, es del valor de $2 + 1/2$ mensuras de "bassadanza". La sección musical dos presenta tres mensuras de "Bassadanza", la tercera de las cuales está constituida por una semibreve y una pausa del valor de una semibreve: esta última parece cumplir la función de completar la mensura de tiempo y probablemente es de considerar como $1/2$ tiempo "da tacere". La parte B 1 de la sección coreográfica, indicada por el mismo Domenico como $2 + 1/2$ mensuras de "bassadanza", correspondiente a la sección musical 2, está constituida en PBN 972 por dos "semplici" y dos "doppi suso dicto pe" (o sea izquierdo). En PBN 973, 476 Y SBC, los dos "doppi" llevan la indicación "col piè" mientras en FBNC son transformados en dos "contrapassi" y en NYPL en tres "contrapassi". En todos los tratados mencionados, los dos "semplici" presentan un alternarse de pie izquierdo - derecho mientras los "doppi in sul piè" y "contrapassi", según la regla, están indicados sobre el mismo pie. Es factible pues, que los dos "semplici" mantengan su mensura de $1/2$ tiempo cada uno y que los dos "doppi in sul piè" y "contrapassi" valgan $1 + 1/2$ tiempos. Como generalmente en NYPL encontramos un "contrapasso" de más, mientras en FBNC el número de "contrapassi" ha sido mantenido igual con respecto a los otros tratados.

El ejemplo siguiente muestra una situación análoga en la cual $1 + 1/2$ mensuras de "bassadanza" corresponden a dos "doppi in sul piè".

Verçeppe:

Este baile se encuentra solamente en PBN 972 y RVB. La sección coreográfica en "bassadanza" que sigue al "saltarello" inicial se ve así descrita:

PBN 972: "Or nota ch lo homo ch e dedriedo e quello ch e in mezo fano tuti dui in seme tienpi quatro e mezo de basa dança in soa mexura zoe dupij comenzando dal pe sinistro andagando denanti via aladona ch iano denanti e da lo lato dritto de dita dona e faciando diti dui homeni dupij dui suxo elpe si-

nistro et una represa su lo pede drito faciendo fine dal sinistro tornando ne li luogi suoi de prima e affermanse. Poi le done gie risponde cun tienpi dui de bassadanza dagando una volta tunda ne li luogi suoi medexami cun pasi dui sienpij et una represa comencando cun lo pe drito. Apreso nota che tute doe le done si se moveno cun quilli pasi medesimi e modi ch feno diti dui homeni...".

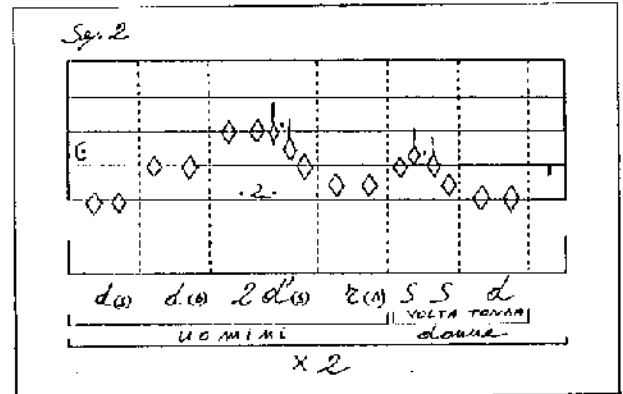
RVB: "Poi si pte l'omo di mezo, et quello di fondo et circondano le donne con dui doppi comencando col sinistro; et dui doppi in suno pede, et tornano also loco. Le donne danno una volta tonda, et fanno el simile che ha facto gli homini. Li homini danno una volta tonda poi tutti insieme..."

Domenico da aquí una precisa indicación de $4 + 1/2$ tiempos + 2 tiempos de "bassadanza"; probablemente la pausa final de la sección musical 2 (fig. 3) semejante a cuanto se nota en el ejemplo precedente, tiene la función de completar la mensura musical y es también un tiempo "taciuto". Las dos mensuras de "bassadanza" son fácilmente referibles a la "volta tonda" final mientras los $4 + 1/2$ tiempos de música son evidentemente referibles a la secuencia de dos "doppi" más dos "doppi in sul piè" más una ripresa. La indicación del pie que inicia cada paso es bastante clara en cuanto los primeros dos "doppi" llevan la indicación "cominciando dal pe sinistro" o sea, el primero con el izquierdo y el segundo con el derecho, siguen dos "doppi in sul piè" izquierdo y una ripresa con el derecho. Dado que también aquí los primeros dos "doppi" y la ripresa que sigue a los dos "doppi in sul piè" no presentan ninguna indicación anómala, es probable que mantengan el valor de un tiempo cada una mientras, a semejanza de lo expuesto en el ejemplo precedente, el valor de $1 + 1/2$ tiempos se referirá a dos "doppi in sul piè".

Parece pues posible que en la danza Marchexana, la secuencia de doce "contrapassi" (dieciseis en NYPL) pueda ser considerada como un múltiplo de tres "contrapassi" y corresponden a un valor mensural de 4×2 tiempos de música. En Verçeppe y Præxonera, en cambio, el valor mensural que se atribuye a los "doppi in sul piè" y dos "contrapassi" es el de $1 + 1/2$ tiempos y no de $1 + 1/3$ tiempos como se podría deducir matemáticamente, atribuyendo a los dos "doppi in sul piè" una mensura de tiempo igual a $2/3$ de aquella de tres "doppi in sul piè".

A la luz de los datos ya mencionados es inevitable interrogarse sobre cuál sea la regla que consiente atribuir el valor de 2 tiempos de música a tres "contrapassi" o "doppi in sul piè", de $1 + 1/2$ tiempos a dos "contrapassi" o "doppi in sul piè" y de 1 tiempo al paso "doppio". Este último, cuando se encuentra en forma aislada, o sea, no en secuencias con otros pasos "doppi" es indicado como "doppio" o

"doppio in sul piè". Resumiendo pues: el paso "doppio", cuando figura aislado, o sea no en secuencias entre otros pasos "doppi", es transcrito también como "doppio in sul piè"; "doppio" o "doppio in sul piè"



en tal situación valen 1 tiempo y se consideran como sinónimos. Cuando, en cambio, los pasos "doppi" se encuentran en secuencias de dos o más pasos, entonces el valor mensural entre "doppi in sul piè" o sea

Fig. 3

Figura 3.- Verçeppe: sección coreográfica B y correspondiente sección musical 2 (PBN 972).

Explicación en el texto: r= ripresa, s= pie izquierdo, d= pie derecho.

Otras siglas en la figura 1 y 2.

sobre el mismo pie o "doppi" que en cambio respetan el orden de pasos, derecho - izquierdo, cambia; mientras en éstos el valor de cada paso se mantiene constante, o sea de 1 tiempo, en el caso de los "doppi in sul piè" (como en los "contrapassi") el valor cambia, como ya ha sido explicado, o sea de $1 + 1/2$ tiempos para dos "doppi in sul piè" y dos tiempos para tres "doppi in sul piè".

El paso "doppio": o bien una forma redoblada del paso "semplice".

La clave de lectura de esta aparente paradoja se encuentra, según nuestra opinión, contenida en el término mismo paso "doppio". En los tratados del "Quattrocento" italiano, las descripciones de los pasos, en contraste con lo que sucede con las indicaciones mensurales, son extremadamente raras; por este motivo, la ejecución de los pasos, en las reconstrucciones modernas, deriva generalmente de un proceso de extrapolación de descripciones de tratados de épocas antecedentes o posteriores, o de libros no italianos. Una explicación del paso "doppio" se encuentra en el tratado RVB del 1465 de Antonio Cornazano: "Come è se movète el drito per

fare uno doppio dovete campeggiare sopra el sinestro che rimane in terra volgendo alquanto la persona a quella parte & ondeggiare nel sicondo passo curto levandosi soavemente sopra quillo e con tal soavità abbassarvi al terco che compisse el doppio" (RVB f. 3v. - 4r.).

Todas las descripciones del paso "doppio" que se encuentran en tratados no italianos o posteriores al siglo XV concuerdan con que el paso "doppio" está constituido por tres pasos y que tiene un valor mensural doble respecto al paso "semplice" (Brainard 1981 p. 22; Pontremoli 1987 p. 105). Nos preguntamos pues por qué, a la luz de cuanto ya se ha tratado, un paso compuesto por tres alternancias de pies (en el ejemplo citado, derecho - izquierdo - derecho) fuera llamado "doppio" y no "triplo" en consideración del hecho que correspondía a tres pasos "semplici" aunque ejecutados en un tiempo que es el doble de la mensura del paso "semplice". Naturalmente no puede haber sido la mensura la que dió el nombre al paso "doppio", considerando que desde el punto de vista mensural este paso se demostró de alguna manera anómalo.

Según nuestra opinión el paso "doppio" debe su nombre al hecho que consiste en un "redoble" de un paso "semplice".

Un "doppio", por ejemplo, con el pie izquierdo, estaba constituido por dos pasos "semplici" con el pie izquierdo intervalados por un paso "semplice" con el pie derecho que tiene la función de consentir el redoble del paso "semplice" izquierdo. De este modo, si el paso "semplice" p. ej. izquierdo constaba de un movimiento del pie izquierdo hacia adelante seguido por una pausa para completar la mensura de 1/2 tiempo (durante la cual, probablemente, el pie derecho se ponía al lado del izquierdo), en el paso "doppio", esta pausa que completaba el primer 1/2 tiempo estaba sustituida por un paso "de conjunción" con el pie derecho para permitir, en el 1/2 tiempo siguiente, redoblar el "semplice" con el pie izquierdo (fig. 4). Deseando ejecutar un sucesivo paso "doppio", este iniciaba con el pie derecho; en este caso, esta hipotética secuencia de dos "doppi" sería descrita aproximadamente así: "sean ejecutados dos pasos "doppi" comenzando con el izquierdo y terminando con el derecho" o simplemente "comenzando con el izquierdo" suponiendo lo demás. De todos modos cada paso que hubiese seguido a esta secuencia de dos pasos "doppi", habría sido iniciado con el pie izquierdo.

Pasos "doppi in sul piè": más redobles del paso "semplice". Una hipótesis de reconstrucción del paso.

La alternancia del pie que inicia el paso "doppio", cuando los pasos "doppi" están en secuencia, es

evidente ya en algunos manuscritos no italianos (Toulouse 1486, ms. 9085 Bruxelles, Coplande 1521); algunos autores (Brainard 1981 p. 26), sin embargo, habían notado ya la existencia de pasos "doppi" que debían ser ejecutados con el mismo pie (aquí "doppi in sul piè") en los manuscritos italianos. Para estos "doppi" había sido tomada en consideración la conclusión del paso (o sea izquierdo - derecho - izquierdo y pies juntos) para permitir iniciar los sucesivos "doppi" siempre con el mismo pie (en este caso el izquierdo). No se daba ninguna indicación de la mensura de estos pasos "doppi in sul piè" que, como ya hemos puesto en evidencia, es de dos tiempos por cada tres pasos. Si en cambio, como ya se ha tomado en consideración, un paso "doppio", "con" o "in sul piè", indicaba un paso "semplice" que se repetía con el mismo pie, es posible que los dos o tres "doppi" sobre un mismo pie, p. ej. "in sul piè" izquierdo, significara dos o tres "redobles" de un paso "semplice", en este caso, izquierdo, aceptando esta hipótesis, si a semejanza de cuanto sucede después del primer paso de un "doppio", p. ej. izquierdo, un paso de conjunción será ejecutado después del segundo paso izquierdo del "doppio", o sea, después del paso del redoble, entonces es posible, con otro 1/2 tiempo ejecutar un segundo redoble del paso izquierdo (fig. 4). Es pues posible que los dos o tres "doppi in sul piè" no fueran otra cosa que pasos redoblados dos o tres veces. en este caso se logra entender por qué dos "doppi in sul piè" valieran 1 + 1/2 tiempos y tres "doppi in sul piè" 2 tiempos (fig. 4). Es fácil de comprender por qué cuando el "doppio" figuraba aislado y no en secuencias de pasos "doppi" su valor fuera de un tiempo y se indicaba indiferentemente como "doppio" o "doppio in sul piè". Efectivamente, el paso "doppio" es, según esta definición, un redoble del paso "semplice" ejecutado con el mismo pie y por lo tanto coincide con un "doppio in sul piè". Cuando en cambio, los "doppi" se hallaban en secuencias, la indicación de la alternancia o de la constancia del pie, era fundamental para definir la mensura además de las modalidades de ejecución. Este hecho contribuye a explicar la constante atención, a veces casi obsesiva, con la cual los autores indicaban el pie con el cual se debe iniciar cada paso. En el caso de (n)... "doppi" iniciando con el pie... y terminando con el..., el valor de cada "doppio" era de 1 tiempo y los pasos debían ser ejecutados en modo alternado con el pie izquierdo y derecho; mientras para los "doppi in sul piè" el paso se redoblaba con el mismo pie, empleando 1/2 tiempo de música por cada redoble (fig. 4).

Esta hipótesis de mensuración y de interpretación de los "doppi in sul piè" encuentra apoyo en la sección coreográfica C de Belreguardo en 2 y en 3 con la correspondiente sección musical: el ritmo del canto parece poner de relieve la alternancia de los

pasos en las secuencias de "doppi in sul piè" (fig. 5).

El hecho de que el paso que seguía a las secuencias de "doppi in sul piè" fuera ejecutado con el

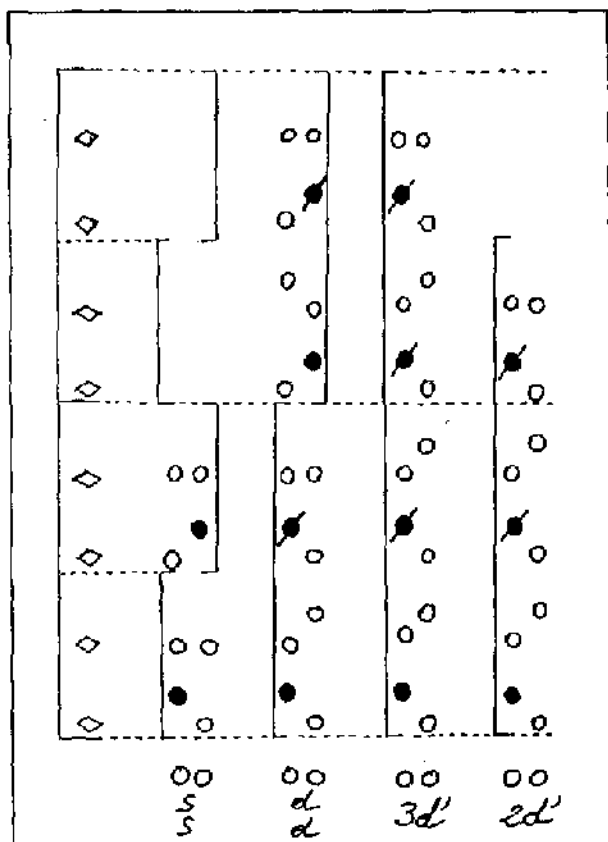


Fig. 4

Figura 4.— Hipótesis de ejecución de los pasos "doppi in sul piè".

En la parte izquierda se ve representada una notación mensural que indica 2 tiempos de música (en este caso, en mensura "quadernaia"). Las semibreves (O) valen 1/4 tiempo cada una. Sigue, de izquierda a derecha, una secuencia de dos pasos "semplici cominciando con" el izquierdo (ss), dos pasos "doppi cominciando con" el izquierdo (dd), tres "doppi in sul piè" izquierdo (3 d') y dos "doppi in sul piè" izquierdo (2 d').

• indica el pie que inicia el paso,
 ⊗ indica un "redoble" ejecutado con el mismo pie.

¿"Doppi in sul piè" o "contrapassi"?

A esta altura del presente estudio resultaría más

claro el significado del término "contrapasso" que, como ha sido anteriormente demostrado, está estrechamente relacionado a los "doppi in sul piè" y los sustituye en los tratados de fecha posterior al 1465. El término "contrapasso" probablemente indicaba la ejecución de un paso que iniciaba con el pie contrario al normalmente usado. El segundo o tercer redoble de los "doppi in sul piè" podría ser, en efecto, interpretado como un segundo o tercer paso ejecuta-

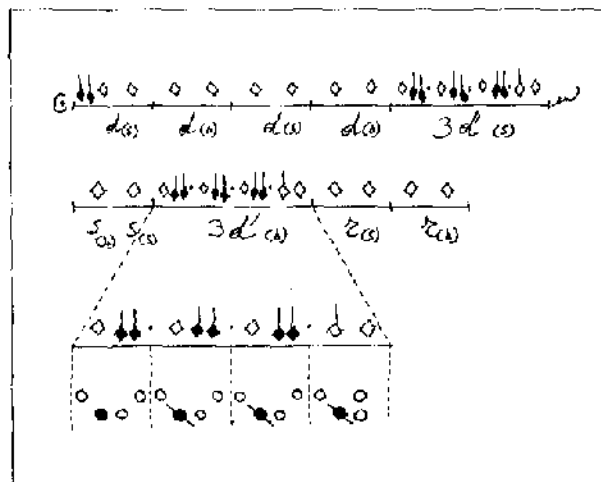


Fig. 5

Figura 5.— *Betreguardo en dos: sección coreográfica C y correspondiente sección musical (PBN 972)*

Explicación en el texto: s= pie izquierdo, d= pie derecho.

Otras siglas y símbolos en las figuras 1 - 4.

El término "contrapasso" parece ser sinónimo de los "doppi in sul piè" probablemente adoptado para resolver la confusión que podría fácilmente producirse entre secuencias de "doppi in sul piè" y secuencias de "doppi incominciando col piè...". Esta hipótesis es confirmada por el uso siempre más frecuente del "contrapasso", a partir del año 1465 y gradual desuso del "doppio in sul piè". El paso que seguía las secuencias de dos o tres "contrapassi" era ejecutado con el pie contrario al que había iniciado la secuencia, demostrando así el empleo del mismo en toda la secuencia de "contrapassi". La identidad, o por lo menos la semejanza entre los "contrapassi" y los "doppi in sul piè", según nuestra opinión, no atribuye a la secuencia de tres "contrapassi" el carácter de *herniola* como en cambio sostienen otros autores

(Brainard 1981 p. 36; Pontremoli 1987 p. 109). Los tres "doppi in sul piè" y, evidentemente, los tres "contrapassi", consisten, de hecho, en cuatro movimientos del pie (uno para el primer paso y tres para los tres redobles) a los cuales se atribuye un valor de 1/2 tiempo cada uno. Tal sucesión de pasos no determina pues la contraposición rítmica de tres pasos en dos tiempos. Observando la fig. 4 es posible hipotetizar el motivo por el cual en los tratados FBNC y NYPL (que son los más recientes) los dos "contrapassi" se encuentran transformados en tres "contrapassi" y los tres "contrapassi" en cuatro.

Es posible, efectivamente, que habiéndose perdido la relación entre "contrapassi" y "doppi in sul piè" los "contrapassi" hayan sido numerados comenzando por el primer paso, y no por el primer "redoble". La denominación "tre contrapassi con una ripresa" que se adopta en NUR para indicar los tres "contrapassi", podría ser una nomenclatura intermedia entre las que se encuentran en los tratados FBNC y NYPL y tratados precedentes, o podrían indicar sólo una terminología aún en uso en Bologna en 1517. El dato importante que se puede obtener del uso de esta terminología, está en la "ripresa" final después del 3º "contrapasso" que afirma la hipótesis del "cerrar" del paso; o sea de la aducción del pie que queda atrás al finalizar el paso.

Comentarios:

1) Existen dos distintos modos de indicar secuencias de pasos "doppi":

a) pasos "doppi cominciando con il piè..." e "finendo col..."

b) pasos "doppi in sul piè"

La distinción entre los dos tipos de secuencias emerge también de la lectura de la parte teórica de los tratados MBE y SBC, donde los pasos "dopi" se encuentran descritos en modo separado de los "doppi in sul piè" (1).

En el primer caso los "doppi" respetan la alternancia derecho - izquierdo en cada paso, mientras en el segundo caso, los pasos se ejecutan siempre con el mismo pie (ver ejemplos en las figuras 2 y 3). También las secuencias de "doppi in sul piè" se comportan en este aspecto, como los "contrapassi". Las dos secuencias de pasos "doppi" se distinguen por el hecho de que en el primer caso se atribuye el valor de un tiempo de música a cada paso "doppio" mientras a los "doppi in sul piè", como sucede con los contrapassos, se les adjudican dos tiempos de música por secuencia de tres pasos y 1 + 1/2 tiempos de música por secuencia de dos pasos.

2) Es suficiente remontarse a la definición del paso "doppio" para comprender la relativa atribución

mensural. El paso "doppio", formado por tres pasos "semplici", ha sido considerado aquí como un paso que duplica el paso "semplice". Un "doppio", por ej., con el pie izquierdo, está constituido por un paso "semplice" izquierdo que se ejecuta en la primera mitad del tiempo, al que sigue en la segunda mitad del tiempo otro paso "semplice" izquierdo. Un paso "semplice" con el pie derecho, aquí definido como "paso de conjunción" es intercalado entre los dos para hacer posible la ejecución del segundo paso izquierdo. Esta interpretación permite explicar por qué cuando el paso "doppio" figura separado, o sea no en secuencia con otros "doppi", recibe indiferentemente la definición de "doppio cominciando col piè..." o "doppio in sul piè", siendo el paso "doppio" por naturaleza un "(rad) doppio in sul piè".

3) Aceptando esta interpretación es posible, si se agrega a un "doppio" otro 1/2 tiempo de música, ejecutar un segundo redoble sobre el mismo pie, y con otro 1/2 tiempo más, se puede obtener un tercer redoble "in sul piè". Se comprende de esta manera el por qué de la atribución de dos tiempos de música a los tres "doppi in sul piè", de 1 + 1/2 tiempos a los dos "doppi in sul piè" y de 1 tiempo a un "doppio" (in sul piè). En el caso de secuencias del primer tipo, o sea que alternan el pie en cada paso, el valor de cada "doppio" es de 1 tiempo de música, dado que cada "doppio" se comporta como un primer "redoble".

4) Entre las válidas demostraciones de relación entre "contrapassi" y "doppi in sul piè" encontramos sin embargo algunas dudas con respecto a la posible identidad entre "contrapassi" y "doppi in sul piè".

Los "contrapassi" entran en vigor en 1465 en sustitución de secuencias de "doppi in sul piè". Probablemente la definición "contrapasso" debe ser considerada como un sinónimo de "doppio in sul piè" empleado para evitar confusión en la distinción entre las secuencias de "doppi" y de "doppi in sul piè".

Entre las reglas de los tratados MBE y SBC encontramos mencionadas en modo distinto y separado los "doppi in suso uno piede" y "contrapassi sopra uno pede" (1) y (2) cosa que no apoya la hipótesis de la identidad de dichos pasos. El hecho de encontrar las dos denominaciones en párrafos consecutivos no es determinante para la identidad o individualidad de estos dos pasos si se toma en cuenta que estos tratados se basaban en fuentes distintas y varias. (Gallo 1979). A favor de la diferencia entre los dos pasos se muestra el uso de éstos en la danza "Malgratiosa" (SBC) como pasos distintos y separados (tre contrapassi collo stancho...tra doppi collo stancho...) Si bien esto nos da la certeza de la diferencia e individualidad de los pasos, no nos da ninguna indicación de la diferencia práctica entre ellos. Probablemente las diferencias sean minúsculas si consideramos que en el mismo tratado, en el

desarrollo de una danza (Leonzello in due), se encuentran indicados los términos "scossa", "scossetto" y "squassetto" considerados por muchos estudiosos como simples sinónimos.

La hipótesis de ejecución de las secuencias de "doppi in sul piè" que presentamos en este estudio, es, según nosotros, aplicable también a los "contrapassi".

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

*Imprima / e / da sapere. Continentie Riprese Passi scempj **passi doppij**. Riprese involta passi scempj involta galoppi una volta di piva. Meza volta. Volta di bassa danza tempi di saltarello tempi di piva. Squassetti: **Passi doppi suso uno piede**. Riverentia passata..*

(2): (SBC f. 31 r)

*Uno passo scempio et due posate et uno tempo.
Due passi scempj 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.
Tutta volta et due tempi.
Tre contrapassi sopra uno piè de et due tempi.*

BIBLIOGRAFIA

- ANONIMO: *Ms Bruxelles, bibl. Royale 9085 Facs. E. Glasson, Bruxelles 1912.*
- BRAINARD, L.: *The art of Courty Dancing in the early renaissance. West Newton, (1981).*
- COPLAND, R.: *The maner of dauncynge of hacc daunces after the use of fraunce & other places, London 1521. Facs. The pear tree press, flansham, Bognon Regis, Sussex 1937.*
- GALLO, F. A.: *"Ballare Lombardo", in studi musicali, VIII (1979).*
- PONTREMOLI, A., LA ROCCA, P.: *Il Ballare lombardo. Vita e Pensiero ed., Milano (1987).*
- TOULOUZE, M.: *L'Art et instruction de bien dancer. Parigi 1486. Facs. V. Scolderer, Londra 1936.*



EL AUTOR DE LA ARQUITECTURA POPULAR

Oscar Fernández Álvarez

La Historia de la Arquitectura, tal como generalmente se conoce ha puesto siempre el énfasis en el trabajo del arquitecto considerado individualmente. Equivale a un poco más que a un "quién es quién" de los arquitectos que celebraron el poder y la riqueza, a una antología de edificios por y para privilegiados, "Las casas de los verdaderos y falsos dioses, de los príncipes del comercio y príncipes de la sangre", sin alusión alguna a las casas del pueblo. Aquí en cambio, trataremos de poner el acento en la arquitectura como empresa popular, como empresa comunal.

Pietro Belluschi definió la arquitectura comunal como "un arte comunal producido, no por unos pocos intelectuales o especialistas, sino por la actividad espontánea y continua de todo un pueblo con una herencia común, actuando en una comunidad de experiencia.

Los historiadores han oscurecido los talentos y realizaciones de constructores anónimos, hombres cuyos conceptos pueden rayar, alguna vez, la utopía, pero cuyas estéticas se acercan a lo sublime, constructores sin escuela que, siempre, en distintos lugares y tiempos, han mostrado un admirable talento para ubicar sus edificios en el medio natural. Y en lugar de tratar de conquistar la naturaleza, se adaptan al clima y aceptan el desafío de la topografía. Como resultado, hay que reconocer un sentido especial en el manejo de problemas prácticos. Así, las formas de sus casas, transmitidas por generaciones, aparecen como eternamente válidas, al igual que las formas de sus herramientas. Es lo "humano" de esta arquitectura, lo que en adelante debería inspirar su consideración.

La arquitectura popular surge como respuesta a las necesidades y posibilidades de los usuarios en la zona, no sólo en cuanto a las técnicas constructivas, sino también en lo que respecta al sentido plástico y a la manera de organización espacial. Los condicionamientos geográficos del suelo y clima, no pueden desligarse del contexto material y de infraestructura, que responden en una sociedad determinada, en forma de adaptación perfecta a sus necesidades. Esta íntima relación con el suelo, el clima, los conocimientos, la tradición, confiere a esta arquitectura un carácter local.

El arquitecto popular, al construir su casa, da por supuesto, implícitamente, que será semejante a todas las que le rodean. Tanto su preocupación eminentemente utilitaria, como su acatamiento a los esquemas tradicionales, harán su obra difícilmente accesible a la frivolidad y al pintoresquismo. Aun aquellos valores

que un observador ajeno pudiera encontrar como pintorescos serán resultado, por lo general, de planteamientos sustancialmente diferentes a tal preocupación. El arquitecto popular, generalmente, está desprovisto de todo prejuicio acerca de los efectos plásticos, lo que no supone una despreocupación absoluta a tal respecto. Tal actitud dará como resultado, soluciones inesperadas que, paradójicamente, pueden resultar sorprendentes y nuevas desde el punto de vista estético.

La arquitectura popular es habitualmente una arquitectura de módulo unifamiliar, por tanto el arquitecto perseguirá la realización de una obra definitiva que será utilizada por él mismo y por sus descendientes y que, por otra parte, es con frecuencia la única propiedad con que el hombre popular ha contado en los medios rurales.

Carlos Flores (1973, I, 44) considera la arquitectura popular como una arquitectura existencial, un fenómeno vivo y nunca un ejercicio de diseño por el que perciben unos honorarios. Al ser planteada dentro de este supuesto hace que el arquitecto popular extienda



su actuación más allá de los límites estrictos de la casa, preocupándose por cuestiones muchas veces marginadas por el arquitecto profesional. El constructor popular, a pesar de resolver sus edificios de dentro afuera, sabe que la actividad vital no se agota de puertas adentro; así, al pensar la vivienda tiene en cuenta su proyección exterior; así la vivienda popular es un reflejo auténtico de la vida campesina, ajena a nuestra idea de la comodidad y el confort urbano.

El arquitecto popular rara vez pretende una modificación radical del medio en el que actúa, sino más bien una adaptación del mismo a sus necesidades vitales. La permanencia en las formas de la vivienda popular es uno de los fenómenos más interesantes de este arte. Es decir, la innovación, tal como indica Rapaport (1972:24) es "atípica" en los edificios más característicos.

El arquitecto popular, en su deseo, tal vez inconsciente, de mantenerse dentro de una tradición y por su forma de producción, ajena al exhibicionismo, da lugar, sin proponérselo las más de las veces, a conjuntos armoniosos en los que cada obra se ve integrada en la totalidad como parte de una unidad superior; así, la arquitectura popular sería una arquitectura de conjuntos más que de obras singulares.

El autor de la arquitectura popular busca, por lo general, una solución eficaz y económica a problemas concretos y eminentemente utilitarios, pero, al tiempo, procura conferir a su obra, una apariencia agradable, que no desmerezca de las otras entre las que se inserta. Procura la obra bien hecha más para su propia satisfacción y uso que como desafío frente a la obra de los demás.

Según Carlos Flores (ibid:88), podemos afirmar, que, en rigor, la arquitectura popular tiene dos autores: "Uno, inmediato y concreto: el individuo o individuos que la realizan materialmente. Otro, amplio y difuso: el pueblo en estricto sentido social y cultural al que el arquitecto popular pertenece". Este, constituye uno de los instrumentos con que el pueblo cuenta para expresar su idiosincrasia y significación. Los valores más esenciales de la arquitectura popular nacen precisamente, del arraigo y conexión de su autor respecto al medio en el que se desarrolla. Así podemos considerar la arquitectura popular, a través del grupo comunitario en donde aparece, y del individuo o individuos que la hacen realidad, un inmenso receptáculo en donde confluyen los más diversos aspectos, haciendo de ella, tal vez, la más perfecta plasmación de los elementos esenciales y los elementos contingentes de una determinada comunidad. Y si la arquitectura popular lleva impresa en sí, la idea del *pueblo* tal representación es una consecuencia espontánea y no premeditada dentro de la actividad del arquitecto popular.

El artista popular raramente llega a considerarse a sí mismo como artista. Tampoco los demás han venido concediéndole excesiva importancia. La palabra "artesano" parece una denominación encaminada a despojar al artista popular de cierta categoría que, por otra parte, él no ha pretendido jamás arrogarse. Este artista, tanto en lo que respecta a las ideas como al material de su labor, se mueve dentro de unos límites concretísimos e inmediatos. Su misión es levantar edificios utilitarios antes que plasmar abstracciones, ni se propone habitualmente la expresión de conceptos generales y universales, sino buscar una respuesta inmediata a problemas particulares y concretos.

Por otra parte, cada obra de la arquitectura popular se desarrolla en un lenguaje de fácil lectura. Se trata, por lo general, de proposiciones claras y conscientemente expresadas. Con frecuencia se encuentra, en esta arquitectura, un predominio de los valores volumétricos sobre los especiales. En todo caso, el modo de articularse los diversos componentes de una construcción, puede llegar a conformar espacios de auténtica entidad arquitectónica. Sobriedad y elegancia es la consecuencia de todo ello y además, de la escasez de medios con que se plantea, muy frecuentemente, la construcción de la obra popular.

La arquitectura popular responde, como bien ha visto Giorgio Grassi (1980:193), a "la lógica de lo obvio", a la tradición racional de las construcciones rurales, donde no puede faltar o sobrar nada. De ahí que sea una arquitectura objetiva, de tipología normativa y de escasas modificaciones, sin estilo, que puede prescindir de ser firmada, una "arquitectura sin arquitectos", obra de los que han tenido como maestros a la tradición "constructiva" de los determinados lugares donde se produce y de tipologías que apenas han variado a lo largo de los siglos.

La arquitectura popular en los países *desarrollados* constituye una actividad residual y en trance de casi total desaparición como actividad vigente. En cambio, en las sociedades *primitivas*, la arquitectura popular alcanza aún una singular importancia. Al hablar de arquitectura popular en sociedades *primitivas*, presupongo la existencia de un medio social que si en sí mismo no podrá considerarse plenamente culturizado y socializado desde un punto de vista académico, posee su propia cultura y además recibe el reflejo cultural de un ambiente al que se halla estrechamente vinculado.

Desde hace años, los pueblos de nuestro entorno han empezado a experimentar profundas y rápidas transformaciones. El turismo y el movimiento migratorio (del campo a la ciudad) pueden apuntarse como causas posibles de su ruina y modificación, hasta el punto de que muchos sólo la admiran desde el punto de vista turístico o pintoresco, y no como el legado vivo del pasado que es.

No deja de haber buena dosis de ironía, tal como apunta Rudofsky en la páginas introductorias de su obra (1973), en el hecho de que para evitar el deterioro físico y mental, el hombre de la ciudad escapa, periódicamente, de su guarida espléndidamente equipada, para buscar bienestar en lo que él piensa que son ambientes primitivos: una cabaña, una tienda de campaña, o, si es menos fanático, un pueblo pesquero o una alejada aldea de montaña. A pesar de su manía por el confort mecánico, sus posibilidades para encontrar reposo se basan, precisamente, en su ausencia.

BIBLIOGRAFIA

CLARET RUBIRA, J. 1976, *Detalles de la arquitectura popular española*. Barcelona, Gustavo Gili.

FEDUCHI, L. 1986, *Itinerarios de la arquitectura popular española*, Barcelona, Blume, 5 Vol.

FLORES, C. 1975, *Arquitectura popular española*. Madrid, Aguiar, 5 Vol.

GARCIA MERCADAL, F. 1981, *La casa popular en España*. Barcelona, Gustavo Gili.

GRASSI, G. 1980, *La arquitectura como oficio y otros ensayos*. Barcelona, Gustavo Gili.

RAPAPORT, A. 1972, *Vivienda y cultura*.

RUDOFSKY, B. 1973, *Arquitectura sin arquitectos*. Buenos Aires, Editorial Universitaria.

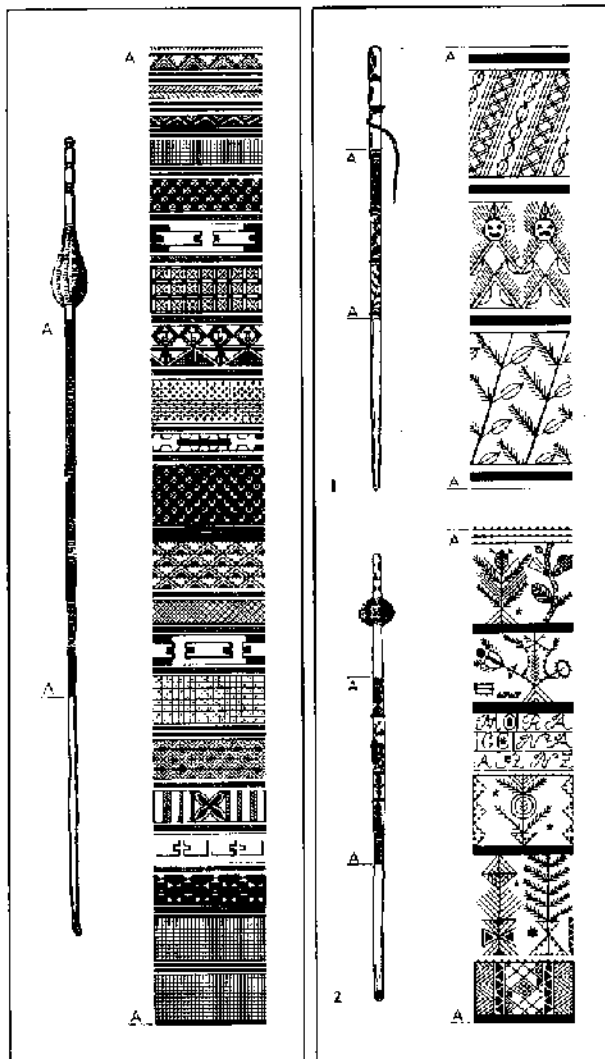
SANCHEZ PEREZ, F. 1990, *La liturgia del espacio*. Madrid, Nerea.

TORRES BALBAS, L. 1934, *La vivienda popular en España*, en *Follore y costumbres de España*. Barcelona, Alberto Martín.



HACIA OTRO «TIEMPO DE LAS CEREZAS» (*)

Oscar Cruz García



Cuando se pregunta a los chamanes o hechiceros de la tribu *ezagbam* de Nigeria sobre el significado de la máscara / yelmo de madera, bifronte como un dios Jano africano, utilizada por ellos en sus fiestas ceremoniales, responden —no sin reticencias, pues a nadie le es fácil explicitar los ritos por los cuales se hace presente y vuelve a actualizar, de forma cíclica, el MITO, como “metalenguaje” de la hondura psíquica del Hombre— que la faz negra, que mira hacia delante, representa el cielo, el día —sol oscuro—, y el conocimiento del FUTURO; mientras que la faz blanca, que mira hacia atrás, representa la tierra, la noche —luna clara—, y el conocimiento del PASADO.

Si la cara negra simboliza al PADRE, la cara blanca simboliza a la MADRE, y su unión en un máscara ritual con fines bélicos, o de celebración del poder, apunta centrámente al máximo deseo humano, tan antiguo como el planeta y siempre frustrado, de conciliar, en plenitud y armonía, las dos llaves que abren / cierran la vieja arca del corazón humano: según la teoría de los arquetipos de la psicología profunda, la CONCIENCIA masculina y paterna, y el INCONSCIENTE femenino y materno, el águila bicéfala de la potencialidad humana.

Con razón el espíritu romántico, aquejado de complejo materno, enamorado de la Naturaleza y la Noche, siente sin remedio el «vicio del Pasado», y una de sus mayores satisfacciones es descubrir y volver a dar vida, en la medida de lo posible, a las viejas máquinas y edificios, como molinos y jaraíces, lagares y batanes, esquileos y telares, martinets y norias, hornos de cal y teja, etc..., con / en los cuales el Hombre ha celebrado “milenariamente” su reencuentro amoroso / penoso con la *Sancía Mater Materia*: la sal y la harina, el vino y el aceite, la lana y la seda, el cobre y el vidrio, el lino y la madera, la miel y la cera, el corcho y el barro, la cal y el hueso, etc...

Lo mismo podríamos decir de todos aquellos utensilios que no por ser más sencillos o humildes dejan de llamar a nuestro inconsciente con el brillo y el eco de esa su sagrada función, y que vemos cubiertos, consecuentemente, por la magia de la más sutil ornamentación: el mortero y la liara, la rueda y el fuelle, el morillo y la aldaba, la botija y el pilón, el almirez y la fuente, la alcuza y el escriño, etc...

Son todos esos objetos a los que el gran poeta alemán Bertolt Brecht dedicó los versos siguientes (1932):

*De todos los objetos, lo que más amo
son los usados.
Las vasijas de cobre con abolladuras y bordes
aplastados,
los cuchillos y tenedores cuyos mangos de ma-
dera
han sido cogidos por muchas manos...
Esas losas en torno a viejas casas,
desgastadas de haber sido pisadas tantas veces,
esas losas entre las que crece la hierba...*

Y por los que clamó el poeta español Arturo Serrano Plaja, en vísperas de tragedia y duelo (1935):

*Quiero, pido, suplico palabras desgastadas
por el uso y el tiempo como los azadones.*

Hoy día, "malsiendo" en el seno de unas sociedades violentadas y esquizofrénicas, que tienen su contrapeso obligado en unas falocracias políticas y socio-económicas, no por encubiertas menos reales, nuestro inconsciente —el mundo de las Madres simbólicas— está siendo tan reprimido, condenado e "infernalizado" como siempre. Hora va siendo de devolverle el puesto que le corresponde en un psiquismo dinámico, completo y libre, sin el cual el hombre no podrá nunca llegar a ser de verdad Hombre, dios del / para el Hombre.

Que el interés por esa arqueología, grande o pequeña, no es ni mucho menos suficiente para tales fines lo sabe cualquiera; pero que, en cualquier caso, no deja de ser un buen inicio también es una respuesta bastante plausible. No otro es el reto del siglo XXI que tenemos en puertas.

(La viñeta, realizada por el autor de este artículo, es una copia del dibujo de unas rucas pastoriles y nor-teñas— llevado a cabo por D. Ramón Violant i Simorra, para su libro *"El Pirineo Español"*.)

(*) El *"Tiempo de las cerezas"* fue una canción muy popular entre los obreros de la Comuna de París de 1871, primer gobierno pro-

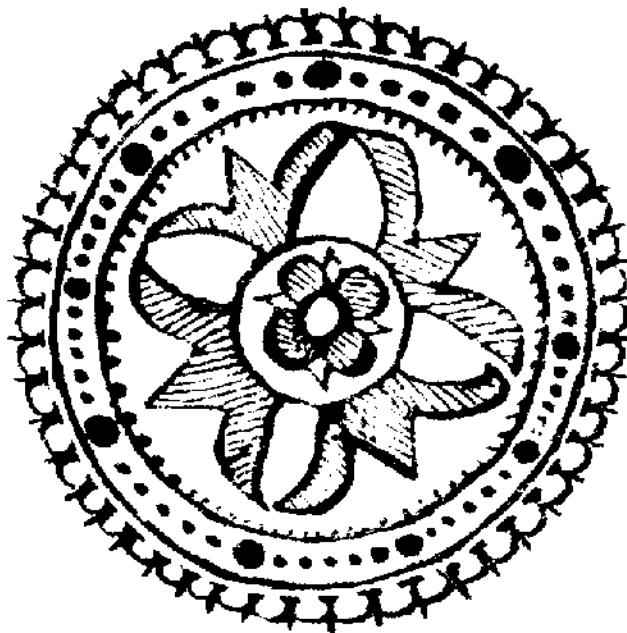
letario de la Historia; un canto de esperanza en la futura renovación cósmica y frutal de la vida y del mundo, un canto de utopía e infinitud y también, claro está, de uchronía y eternidad. Aquel tiempo, como todos sabemos, no llegó jamás y si el fusil de los verdugos versalleses.

Hoy día, ese "tiempo de las cerezas", el tiempo de nuestro más íntimo Deseo, parece más lejano que nunca, sustituido en las conciencias, por las buenas o por las "mejores", por el tiempo de la yerma Realidad, o Gran Falacia, cuyo principal culto se concreta en unos economicismos desbocados y en su principal instrumento: la tan traída y llevada competitividad, elevada gratuita y absurdamente al rango de "imperativo cuasi categórico", que se reduce a ver quién ocupa antes y más en solitario la boca grande del embudo coprófago en que se ha convertido este mundo, pobrísimo por tantos conceptos.

Asistiendo a la ruina de las formas más o menos degeneradas de comunismo, y a la insólita desvalorización de un socialismo que "pasa por carros y carretas" con tal de ocupar su pequeña o gran parcela de poder, con su obligada y nefasta secuela de abuso y corrupción, queremos creer que el Gran Cambio, si verdaderamente se lleva a cabo, al final de este túnel "finimilenario" que no produce sino acedia y tedio, tendrá necesariamente un *sentido* más psicológico / antropológico que sociológico / historicista.

Ya la bellísima y estilizada imagen totémica de la Gran Madre, Señora del Pájaro y de la Estrella, que levantó nuestro gran escultor Alberto Sánchez ante el Pabellón de España, en la Exposición Internacional de 1937, surgía de una muña de molino, haciendo buena, inconscientemente, la respuesta que un pastor occitano galibense? dio a los Inquisidores de París en el siglo XIII:

"El alma del Hombre, del Pueblo, es de pan."



UN JUGLAR PASO POR EL ALOSNO

Manuel Garrido Palacios

Llego a Alosno a la caída de la tarde, a buena hora de tener las veinticinco conversaciones que dice Lisardo que aguanta un vasito de aguardiente. Sentados en su casa, ante el buen café que pone María, que no sólo de aguardiente vive el hombre, me va dictando unas coplas que un malagueño alosnero, Juanito Domínguez, le cantó un año por Carnaval:

BANDO MUNICIPAL

*De orden del señor alcalde,
se prohíbe en este pueblo,
que los mozos y las mozas
se den en la calle besos,
porque es una acción muy fea
que la repudia el congreso.*

*También prohíbe el alcalde,
con el debido respeto,
que se juegue a la pelota
en las paredes del Templo,
porque está detrás el Santo,
muy tranquilito y sereno,
y anteayer a pelotazos
lo tiraron de su puesto.*

*Se hace saber que el Domingo
vendrá el diputado al pueblo,
y como hay que festejarlo
con música, se ha dispuesto
que acudan todos los mozos,
cada cual con su instrumento,
pa fomentar una banda
que toque piezas en serio;
los cuatro o cinco ramales
que necesita este pueblo
de carretera pa darnos
ilustración y progreso,
nos los pondrá el Diputado
pa que después lo votemos,
recordando los ramales
que muy pronto han de ponernos.*

*De orden del señor alcalde,
no digo ni más ni menos.*

Esta segunda murga carnavalesca pretende ser una galería de retratos, según su universo particular, a la que llama

MI VECINDARIO

*Las chicas que viven
en el entresuelo,*

*se pasan el día
tomándose el pelo,
y la de Logroño
a la de Alicante,
le arrancó lo menos
diez pelos de delante,
entonces furiosa
fué la de Logroño
y le arrancó a la otra
tres pelos del moño,
y como se sabe
diez y tres son trece,
cuanto más se arrancan
menos les crece.*

*De Juan y Manuela
nació un chiquitín,
con toda la cara
de un calabacín,
y Juan lo fajaba,
con qué maestría
al chiquillo el gorro
le colocaría,
que ahora está viuda
la mujer de Juan,
y el chiquillo llora
con extraño afán,
¿Y saben ustedes
por qué llora el rorro?.*

*Pues porque su padre
no le pone el gorro.*

*A Rita Meléndez
le ha dado el antojo
de meterse un dedo
con furia en un ojo,
y hay que ver la pobre,
cómo se irrita,
qué manomanía
la que tiene Rita,
se le ha puesto el ojo
que hasta causa miedo,
y ya ven, solamente,
por meterse un dedo.*

*En el veinticuatro
vive un salchichero,
que hace el embutido
y es tan embustero,
que dice que tiene
cuatro mil conductos
la máquina que usa*

para sus productos,
y porque le pidió
salchicha moderna
un señor muy feo,
que tiene taberna,
dijo el salchichero,
con loco cinismo:

— Espere un momento,
que vuelvo ahora mismo,
pues el dependiente,
que labra mi dicha,
me está ahora embutiendo
toda la salchicha.

El caso es que todos
los vecinos míos,
tienen sus cosas
y tienen su lós,
y unos porque siguen
afectos morales,
y otros que se agencian
vicios personales,
tanto los de arriba
como los de abajo,
se pueden ir juntos
a buscar trabajo

EL FEO CRIMEN DE CUENCA

Padres, los que tengáis hijos,
hijos que tengáis parientes,
parientes que tengáis primos
primos que tengáis suegras,
mirad qué crimen más feo
en la provincia de Cuenca
cometieron tres ladrones
a eso de las once y media,
con un hacha, dos pistolas,
tres sables y una escopeta.

Saltaron por una tapia
como si fueran tres fieras,
encuentran primero al amo,
lo sacan en camiseta,
y en el corral, con un hacha,
le cortan manos y piernas.

Buscaron a la criada,
y debajo de la artesa
la encuentran con el criado
acostadito con ella.

Entonces el más canalla,
sacando un arma tremenda,
se tira sobre la joven,
que era andaluza y soltera.

Los otros dos asesinos
con el criado se enredan,
y el más viejo por delante

y el más joven a la inversa,
me lo ponen de pinchazos
lo mismito que una breva,
y no contento con esto,
le cogieron la cabeza
y al tenérsela en las manos,
se la cascan con dos piedras.



Muerto el amo, muerto el mozo,
y la joven medio muerta,
los asesinos sacaron
morcillas de la despensa,
y las frieron con vino,
luego, con unas tijeras,
destrozaron una sábana,
y se llevaron las perras.

A un Santo Cristo que había,
le dijeron cosas muy feas,
y el Santo Cristo se calla
para descubrir la tragedia.

Quien quiera, por cinco céntimos,
tomar la parte primera,
que llegó en la segunda parte
a dar del suceso cuenta,
donde se ve que el que mata,
asesina, roba o quema,
muere a manos del verdugo,
como murió Luis Candelas,
como murió Juan Palomo
y otros mil de su ralea.

Intentando no ser exhaustivo con su obra, cierro
el cuaderno después de anotar este imaginario.

SERMON BURRESCO DEL PARROCO DE GALLINAPARDA

*Según afirma el oráculo
propeta sua patria,
pero como aquí no hay dimes,
ni diretes, ni otras gaitas,
me voy al grano, derecho,
sin reparar en la paja.*

*En cuando llega el día
del Patrón, se me alarga
la memoria, hasta perderse
por entre las verdes ramas
del árbol donde se forja
la historia de nuestra raza;
¡qué tiempos hermanos míos!,
hoy es otra esta plaza,
la fé perdida, el descaro
cada vez más a sus anchas,
y las mujeres poniéndose
de tal manera las faldas,
que hasta lo menos saliente
del cuerpo se les señala.*

*Antes, no había en el pueblo
más que amor y fé cristiana,
no había ni un manicomio
pa un remedio en la comarca,
todos tenían razon, ninguno
perdía el juicio, como hoy pasa,
porque sí a un hombre decente,
su mujer se la pegaba,
en lugar de ir al Juzgado
para que la castigara,
me daba parte el marido
de aquello con mucha calma,
y en mis amorososas frases
siempre el consuelo encontraba,
porque en lugar de tentarle
la conciencia con palabras,
se la tentaba con cierta
finura, y le aconsejaba
que la tuviesen tan grande
como el que manda nos manda,
porque sin contar con ella,
para qué concho se casa.*

*Antes, ninguna soltera
podía meterse de ama
de cría, todas las puertas
a su paso se cerraban,
y aquel camino de espinas*

*y de tristezas amargas,
hoy lo tienen tan abierto
como si fuesen casadas.*

*¿Es ésto tan justo en un
pueblo como esta plaza?,
aquí tenéis el ejemplo
del huevo de Santa Clara,
sin un huevo no es posible
tener un pollo, y sin gracia
de Dios no es tampoco
fácil tener alegría en casa,
pues para obtener doscientos
polluelos nos hacen falta
muchos huevos, ¿dónde meter
las pollas que nazcan?;
y éso ocurre en este pueblo,
se reproduce la casta
tanto que entre todas salen
unas buenas y otras malas.
¿Cuándo hemos visto nosotros
fenómenos con dos caras,
como ahora se ven, ni cuándo
tuvimos tan poca lacha?.*

*Nunca, hermanos míos, nunca,
venid todos a mi casa,
y el ama os dirá la vida
de princesa que se raspa,
¿y por qué?, porque le dejo
que tenga la sogá larga
y así está, que se me pone
más gorda cada semana.*

*Imitando a los Santos,
por lo menos obtendrá lástima,
ya que no os da la gloria,
que sólo es del que la gana,
procurará que a los burros
no les falte la cebada,
y en teniendo ésto en el pueblo,
nadie notará la falta,
porque comiendo los pobres
borricos, quien tenga ganas,
se eche al campo y se agarre
al primer nabo que nazca.*

*Oremus Lacisburri,
labuznarrus Gallinaparda.*

Se acaba el cuaderno, se va el día en Alosno. Me asomo al Casino a ver si se tercia una partida de billar para perderla.



SOBRE EL CICLO FESTIVO CASTELLANO: EL CASO DE VALLADOLID

Carlos Blanco

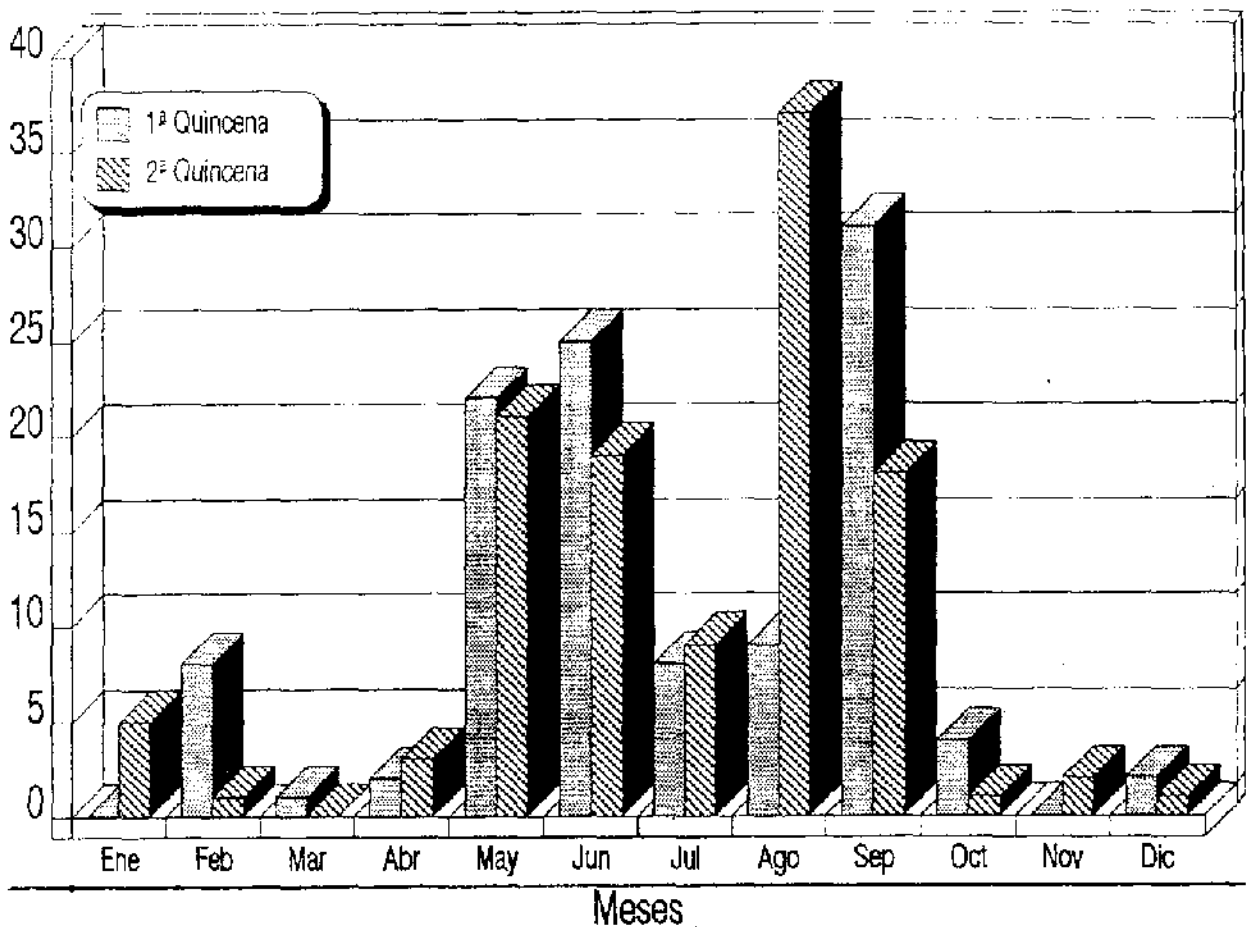
El cliché que más y mejor ha funcionado sobre la forma de ser del vallisoletano y, por extensión, del castellano, es el de un tipo seco, austero, fatalista, trabajador, lacónico y poco dado a bromas y chanzas. Y todo ello además, interpretado como una forma bastante virtuosa de entender la existencia. Esta imagen tópica de la identidad castellana ha sido plasmada mil y una veces en ensayos de carácter literario que han contribuido a desdibujar la realidad y a dar como objetivo lo que sólo era una imagen subjetiva que, con el paso del tiempo, se fue asumiendo como el carácter general del castellano.

En todo pueblo, en todo grupo de personas con unas mismas vivencias históricas, económicas y sociales existen rasgos comunes junto con otros que no lo son tanto. Lo realmente difícil de percibir es la dimensión de ese contenido general. La proporción de los rasgos comunes que configuran el supuesto carácter de la comunidad.

Los clichés muestran, en el mejor de los casos, lo que se desea o no ser, nunca lo que en realidad se es o se deja de ser. De ahí la importancia del grado de verosimilitud que pueda darse a esos lugares comunes. En definitiva si son aceptables o no.

FIESTAS MAS IMPORTANTES

Provincia de Valladolid



El creador de los caracteres generales de una comunidad no es el pueblo, sino la élite intelectual, política y administrativa. Un vallisoletano común es tan soñador, insumiso, ocurrente y divertido... como cualquier otro habitante de la península. Su índice festivo es el mismo que el de la comunidad que pasa por ser "la castañuela de España". Sin embargo, el castellano pasa por ser el más juicioso del patio. Y es posible que a fuerza de creérselo, haya terminado por avinagrarse el rostro.

A finales del siglo XV Valladolid se convierte en el más importante centro político de la corona castellana. Aquí se casan los Reyes Católicos y empieza a germinar el Estado Moderno. Nace una nueva Edad con una concepción distinta del mundo.

Hasta entonces los pueblos de la península ibérica celebraban un promedio de 120 días de fiesta al año, algo intolerable para los nuevos tiempos que se avecinaban.

Lo festivo empezó a menguar en la misma proporción en que avanzaba el Estado Moderno y se consolidaban los regímenes absolutistas. El mundo festivo cedía su terreno al incipiente de la producción. Ambas esferas eran incompatibles como demostraron los siglos posteriores, sobre todo el XVIII. Entonces la Ilustración acogotó todo cuanto tuviera tufillo a superstición —algo contrario a la recuperación que se perseguía—. Y no hay que olvidar que en la meseta la Ilustración se apoyó más en la expansión de los campos que en el progreso de las ciudades.

Castilla fué convirtiéndose en la guardiana del orden establecido, la matriz espiritual de España. Si desde Castilla se gobernaba y se imponían modelos de conducta era lógico pensar desde fuera que el habitante de estas tierras fuese la quintaesencia del modelo propuesto o, mejor, del impuesto. Un tipo responsable, serio, parco, de los que no se andan por las ramas: un remedo del vallisoletano Felipe II vistiendo jubón y alpargatas de esparto. Cuando en realidad el castellano de a pie ha estado siempre acomplejado por esa identificación con el centralismo opresor y por la indefinición palmaria de sus fronteras.

Y como siempre se tiende a ignorar todo aquello que no agrada, se extendió la especie de que el carácter del castellano era un mejunje a base de misticismo e hidalguía, que escapaba como alma que lleva el diablo de todo cuanto oliera a regocijos, zalamerías y fiestas. Al menos a esas fiestas que generaban desórdenes, que eran protagonizadas y fomentadas por el "lumpen"... Tanto se ha dicho, tanto se ha escrito sobre ello que a la fuerza se ha asumido como cierto.

Ahora los más famosos carnavales de España

están a muchos centenares de kilómetros de aquí. Normal; lo mesetario es la cuaresma. ¿Pero cómo puede pensarse tal insensatez teniendo a tan impulsivo antepasado como el arcipreste Juan Ruíz?. "Provar todas las cosas el apóstol lo manda". Posiblemente sea más acorde esta sentencia, dicha con desparpajo por el de Hita, con la auténtica forma de ser del castellano, quien, al fin y al cabo, no tiene por qué ser tan distinto de los demás. Yerran quienes, como Machado, el viajero inmovil, describen al castellano a manera de: "atónitos palurdos sin danzas ni canciones", según tantas veces se ha recordado que escribiera. Y nunca han faltado propagandistas que hicieran circular este tópico.

Una visión más detenida demuestra la "normalidad" y "homologación" del castellano con respecto a sus vecinos peninsulares. No sólo hay fiestas, algo por otra parte consustancial al hombre, sino también santos míticos e imposibles, extraños milagros, multitud de "Lourdes", Vírgenes negras, árboles sagrados, brujas, dragones, cuevas misteriosas y lugares mágicos. Un inquietante revoltijo del que poco se ha hablado y que ojalá contribuya a fomentar la sospecha de que el habitante de la meseta no está hecho con distinta pasta que los demás.

EL CICLO FESTIVO

La distinción entre fiesta grande o fiesta chica, que desde los tiempos más antiguos se ha venido haciendo, corresponde a la mayor o menor abundancia de acciones festivas y duración de las mismas. Otra cosa sería medir o valorar la intensidad de unas y otras. En caso de que tal cosa pudiera hacerse, posiblemente nos llevaríamos más de una sorpresa. Hecha esta salvedad entre lo cualitativo y lo cuantitativo convengamos en que, por lo general, todo pueblo posee una fiesta grande y otras más chicas distribuidas a lo largo del año.

Si llevamos a un gráfico las fechas de las celebraciones festivas populares, grandes y chicas, pronto veremos —en una primera mirada— cómo las "crestas" y las "depressiones" se suceden siguiendo bastante fielmente los ritmos laborales del ciclo agrícola-ganadero, que, no por casualidad presentan una total compatibilidad con las viejas "Cuatro Témperas" del año litúrgico. Dos grandes "crestas" aparecen en ese gráfico de actividad festiva: Mayo-Junio y Agosto-Septiembre. En el caso de las fiestas grandes, Mayo-Junio condensa el 38% de las celebraciones populares mientras que Agosto-Septiembre tiene el 42% del total. El 20% restante se distribuye entre los otros ocho meses del año. Algo muy similar puede apreciarse en el gráfico de las fiestas chicas, aunque aquí sí observamos cierta actividad en los meses de Octubre, Noviembre y Diciembre, en torno a festividades como las de la

Virgen del Rosario, tradicional advocación de pastores, San Martín, tiempo de matanzas o las de Navidad en Diciembre.

Mayo y Junio no son meses de mucho trabajo para los hombres del campo, especialmente para quienes hayan sembrado cereal. Tan solo los que tengan remolacha andarán algo ocupados con el estresaque y el riego. Otro tanto puede decirse de los meses de Agosto y Septiembre, sobre todo desde mediados de Agosto. Para la Virgen y San Roque los labradores de cereal han tenido ya que acabar de cosechar y de recoger la paja, mientras que en Septiembre, los que no anden ocupados con la vendimia, sólo han de sacar la patata sembrada en Abril. Por el contrario el mes de Julio es el de más trabajo ya que por Santiago han de comenzar las labores de recogida de la cosecha de cereal y esta circunstancia explica la "depresión" festiva de estos meses en el gráfico de actividad.

Mayo y Septiembre son también meses de romería, de peregrinación a una ermita o santuario. Mayo condensa el 30% de las romerías del año mientras que Septiembre llega casi al 45%. Abundan las advocaciones marianas en una proporción de tres cuartas partes. A los cristos se les venera en mayor medida a últimos de Abril y en Mayo, coincidiendo con la fiesta de la Cruz. Algo más del 34% de las romerías son también patronales y se celebran como fiesta grande del pueblo.

A veces un Santuario puede congregarse en romería a varios pueblos de una misma zona. Su ámbito de influencia junto a las mayores dimensiones arquitectónicas los distingue de las ermitas, que además suelen estar dedicadas a una advocación local.

Marzo es el único mes prácticamente desprovisto de fiestas, y ésta no es una particularidad de la provincia de Valladolid, ni siquiera de Castilla. Ocurre así en toda la península; las Fallas de Levante, en torno a San José, son la única excepción. Las Fiestas marcan el ciclo vital de las comunidades, el ciclo anual que en lo referente a lo festivo empieza y termina en Marzo, o mejor, en la primavera, porque es más exacto dividir el ciclo anual en sus estaciones. Julio Caro Baroja lo explica muy bien comparado el ciclo anual con el ciclo vital cuando dice: "considerando las estaciones (el año) se abre con la primavera, con la infancia y la juventud, hasta el solsticio de junio. Sigue con el estío, que es la madurez y termina con el otoño y el invierno; este último es, propiamente, la vejez y la muerte".

Una explicación a esa falta de celebraciones festivas populares en Marzo estaría en que este mes constituye una pausa entre el fin de un ciclo festivo y el principio de otro. Ese momento en el que la serpiente, la vieja imagen griega del ouroboros, muerde

su propia cola. El año, que no tiene por qué iniciarse en Enero, no es más que un tiempo en el que los ciclos se suceden unos a otros complementándose.

No hay nada caprichoso en este interesante tema de las fechas de las festividades y aunque ahora hay cierta tendencia a trasladar las fiestas a los fines de semana y al verano, con objeto de que haya más participación y visitantes, lo cierto es que no siempre estas medidas, que con frecuencia han levantado muchos recelos, resultaron del agrado de todos. Cabría recordar aquí los casos de VILLAGARCIA DE CAMPOS, donde el cambio en 1986 de la fiesta de San Blas al domingo más próximo fue un desastre. O en POZALDEZ donde también se intentó desplazar en 1982 la festividad de San Boal al fin de semana más próximo. Otro tanto ocurrió en POZUELO DE LA ORDEN con las fiestas de Santa Ana.

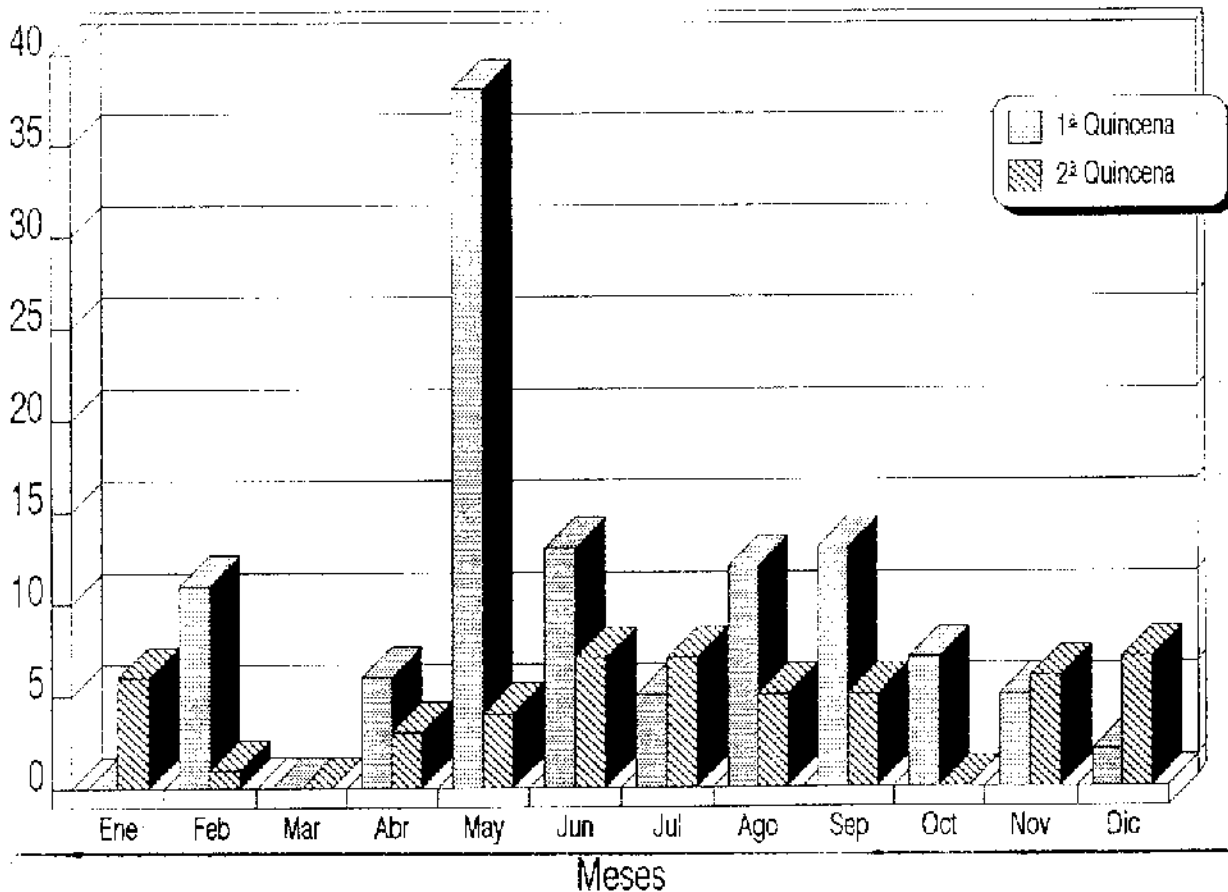
LAS PEÑAS

Prácticamente no hay pueblo de la provincia de Valladolid que no tenga alguna peña; suelen nacer y morir al calor de las fiestas patronales y en muchos casos son el único medio de aportar a la fiesta animación y ambiente. Para crear una peña —en algunos pueblos como en BAHABON las llaman cuadrillas— basta con reunir un grupo de amigos, buscar un local y preparar limonada con la que obsequiar a los visitantes. Es costumbre generalizada comenzar las fiestas con un desfile de peñas y visita a sus locales que suelen ser bodegas, paneras o incluso garajes. La decoración cuenta tanto como la buena limonada y cada cual aporta sus gustos, algunos más que discutibles, porque lo que se pretende es diferenciar la propia peña de las demás. MEDINA DE RIOSECO aporta una característica común, cubren techo y paredes de la peña con ramas de chopo recién cortado, así no solo consiguen un agradable adorno, sino también un efluvio ya muy peculiar para ellos: el olor a peña de las Fiestas de San Juan.

En una encuesta que realicé entre cuarenta animadores culturales de la provincia de Valladolid definieron por abrumadora mayoría como abierto el carácter de las peñas. Habría que hacer una matización en el sentido de que el carácter de las peñas se va cerrando a medida que aumenta la edad de sus miembros. Por lo general las abiertas son las de los jóvenes y las cerradas, las de los casados. En todo caso las peñas cumplen con el propósito fundamental de conseguir una participación comunitaria y activa en la fiesta donde el hombre, en vez de ser destinatario, ha de ser protagonista y co-participante. Las peñas aportan a la comunidad una especie de lenguaje orgánico sin el que sería imposible la fiesta. Un lenguaje y una actitud basada sobre todo en el derroche, en el desprendimiento y en la generosidad.

SEGUNDAS FIESTAS MAS IMPORTANTES

Provincia de Valladolid



La denominación de la peña es otro factor de distinción. Al hacer una clasificación —para ello catalogué cuatrocientas peñas de la provincia de Valladolid— veremos enseguida que los nombres que más abundan son los que podríamos llamar castizos o costumbristas del tipo: “La alpargata”, “El trillo”, “El torrezno”, “La herradura” o “El porrón”. Sin dejar de lado los taurinos como “la capa” o “El burladero”.

Son numerosos los nombres relativos a los animales, principalmente aves, y dentro del grupo, cierta predilección por los “halcones”, aunque también hay “murciélagos”, “águilas” y “azores”. Dentro de la fauna marina —un subgrupo importante— destacan por su número las denominaciones de “sardina” y “delfín”.

Dejemos el Zoo para ocuparnos ahora de los nombres propios. Llama la atención la absoluta convivencia ecuménica entre deidades como

“Zeus”, “Minerva”, “Venus” y “Argonautas” y santos del pelaje de “San Canuto”, “San Blas” o “San Bartolo”. También cohabitan dentro del mismo saco peñas ilustradas como la llamada “Montesquieu”, con otras muy zarzueleras tal que “Don Pepito” o “La Pacheca”.

Otro grupo importante es el formado por calificativos del tipo “los Fantasmas”, “Los guarros”, “Los piratas”, “Los golfos”, “Los Elegantes”, o “Los vagos”. También hay peñas que podríamos decir neológicas, con extraños nombres como “Tuluski”, “Isafoles” o “Kevis”. La mayoría proceden de la unión de las primeras letras de peñas que se han fusionado, por ejemplo “Capichi” vienen de las iniciales de “Capote”, “Pichis” y “Chispas”.

Por último las hay también con nombres de lugares sin prejuicios geográficos: “Chamberi”, “Boston” o “Los lavaderos”. Tenebrosas: “Animas”, “Calaveras” o “Infierno”. Tampoco faltan, entre las

peñas de Valladolid, denominaciones que podríamos llamar coyunturales, del tipo: "Rumasa", "Crack", "Jomeini" o una muy reciente: "K.I.O."

LAS COFRADIAS

La provincia de Valladolid aún tiene un número importante de cofradías religiosas, aunque cada vez sea menor su incidencia en la comunidad y sus actividades vayan disminuyendo cuando no desapareciendo. Su función no sólo consistió en propiciar una vida devota a los hermanos sino que también cumplían labores sociales, tales como asistir a los enfermos y enterrar a los muertos.

En la actualidad las cofradías que gozan de mejor salud son las patronales. La propia inercia ha hecho que sus actividades se complementen con las de la fiesta. Otras que también han conseguido sobrevivir con cierta pujanza, sin duda por su carácter gremial, son las de San Isidro; Imnumerables pueblos hacen misa y procesión en su honor a mediados de Mayo.

En los últimos años se está experimentando un sorprendente resurgir de las cofradías de Santa Agueda. Un caso paradigmático es el de MEGECES, donde un carpintero jubilado tuvo que hacer en 1987, por encargo de la mujeres, una nueva imagen de la santa basada en otra que veneraron hace muchos años. En grandes núcleos de población, como en MEDINA DEL CAMPO, la cofradía de Santa Agueda participó de cierto carácter gremial al estar apuntadas a ellas todas la mujeres que trabajaban en los telares.

Pero por lo general el mundo de las cofradías va decayendo año tras año. En algunos pueblos aún conviven las servidas por hombres, con las de mujeres y las mixtas, pero sus hermanos son ya escasos y muy mayores. Están ya lejos aquellos tiempos de hace doscientos años cuando hasta la más pequeña aldea tenía Cofradías del Corpus, del Cristo, del Señor, del Santísimo, del Sagrado Corazón, de la Purísima, de los doce Apostoles, de las Animas, del Suspiro, del Santo Sepulcro... por citar algunas que ahora ya agonizan.

Existe una abundantísima documentación dispersa y hasta ahora no muy ordenada en los archivos parroquiales de la provincia. Cada cofradía tuvo libros de cuentas, estatutos, inventarios y actas de reuniones que constituyen un material imprescindible para llegar a conocer la vida y sociedad del mundo rural de Valladolid.

En líneas generales los libros de cofradía contienen tres apartados. Los relativos a las reglas de la cofradía, al culto y al inventario de bienes. En el primer apartado se reglamenta todo cuanto tiene que

ver con el ingreso de los hermanos, su contribución económica, penas y amonestaciones a cofrades, deberes sociales de los hermanos para con los enfermos y fallecidos. En cuanto al culto, se fijan el número y días de las confesiones de los hermanos, las honras, vísperas y misas al patrón, las obligaciones de mayordomos y muñidores. Los inventarios contienen todos los bienes de la cofradía consistentes en estandartes, cruces procesionales, blandones de cera, hacheros, varas con tarjeta o insignia del santo.

LOS TOROS

Alrededor del 45% de los pueblos de la provincia de Valladolid hace algún tipo de juego con el toro, como antiguamente se llamaba a la corrida, siendo la capea y el encierro las variantes más habituales. En los sitios de tradición los toros son el ingrediente fundamental de la fiesta, hasta el punto de que pueden llegar a gastar las tres cuartas partes del presupuesto económico dedicado por el ayuntamiento a festejos.

Los meses de Agosto y Septiembre consumen el 60% de los festejos taurinos de todo el año. Mayo y Junio también tienen toros en sus fiestas, y ya en mucha menor proporción los restantes meses, incluso en Noviembre, por San Clemente, se hacen capeas.

Sin entrar en las consideraciones —tan en voga últimamente— del toro como animal totémico que se sacrifica para asegurar la fertilidad y la virilidad de los "toreadores", sí puede asegurarse que para los que juegan con el toro en sus variadas formas, no se trata de un espectáculo —como para los que van a la fiesta para conocerla— sino un momento importante donde se demuestra y se pone de manifiesto el valor y la hombría de cada cual. Hay auténticos especialistas en las distintas formas de jugar con el toro. Esquivar, dominar, trastear, burlar, conducir o cortar son algunas suertes que hacen de manera magistral varias docenas de aficionados en la provincia de Valladolid.

Puede creerse que una determinada modalidad taurina es exclusiva de una zona concreta. Incluso que alguna de estas suertes no se practican en la provincia de Valladolid. Sin pretender ser exhaustivo puede decirse, valgan como ejemplos, que "espantes" o encierros campo a través con caballos suelen hacerse en ALAEJOS, CASTRONUÑO, FRESNO EL VIEJO, MAYORGA, MEDINA DEL CAMPO, MONTEMAYOR DE PILILLA, PALAZUELO DE VEDIJA y PORTILLO. toros y vaquillas enmaromados se corren en CIGALES, MORALES DE CAMPOS, MUCIENTES, PALAZUELO DE VEDIJA y VILLAVICENCIO. Vaca de fuego en NAVA DEL REY y toro del alba en OLMEDO.

Encierros –incluso infantiles– capeas y probadillas son comunes a todas las fiestas con toros. Como curiosidad cabe decir que también la ciudad de VALLADOLID tuvo sus encierros, y las aguas del Pisuega a la altura de las Moreras fueron testigos, hace poco más de doscientos años, de multitudinarios chapuzones de reses bravas y formidos mozos que aún en el agua intentaban capear algún cornúpeta.

GEOGRAFIA MAGICA

¿Quién iba a decir que estas tierras de páramos y llanuras también contenían reliquias, fuentes milagrosas, árboles sagrados, enclaves templarios, cristos y vírgenes milagrosos? La tradición ha mantenido durante siglos determinados lugares en los que se puede entrar en contacto con las esencias divinas o sobrenaturales, y no son exclusivos tales emplazamientos de bosques y montañas. También Valladolid –como Galicia– tiene parajes sagrados puestos bajo la advocación de algún Cristo, Virgen o Santo que hace prodigios en contacto con las piedras de las peñas, el agua de los ríos y lagunas o los árboles de los bosques; todos elementos mágicos desde la antigüedad. No hay que hilar muy fino para darse cuenta de ello.

¿Acaso no es la Virgen la dama más principal y el dragón un lagarto con alas? Pues bien, cuenta la tradición que un enorme lagarto custodiaba en una cueva a la tordesillana Virgen de la Peña, en la vega del duero, hasta que un pastor ¿San Jorge?, la libró de la cautividad del terrible saurio. Un tema arquetípico del que por lo visto tampoco se libra el "sensato" y "realista" paisano de esta parte del Duero. Y de una leyenda a una rigurosa historia. Sobre la cueva de una virgen se construyó por dos veces el monasterio de la Armedilla. En el interior de esa cueva excavada en la roca, se adoraba una virgen negra que ahora puede verse en la parroquia de COGECES DEL MONTE. Se trata de una imagen ya muy deteriorada fechada en el siglo XII que veneraron en la Armedilla Cistercienses y Jerónimos. Ya ven. Una virgen negra en COGECES, como la reina de la montaña mágica de Monserrat. O como Isis, Cibele y Démeter que también fueron representadas negras con frecuencia. ¿Restos de paganismo? Es difícil de decir, pero lo que sí saben los iniciados es que el color negro es el utilizado para simbolizar a la tierra primitiva.

La religión ha consagrado todo lo que no puede prohibir y si los santos y las vírgenes se han aparecido junto a pozos, montículos o árboles, es porque sin duda son lugares sagrados, ejes del mundo a los que la tradición ha otorgado una sacralidad capaz de sobrevivir por encima del tiempo y los cambios. No puede ser casualidad cuando hay tantos casos. Los espacios sagrados son tan exactos que cuando

a una imagen se la ha querido cambiar de ubicación ha vuelto siempre al punto de partida. Los de ALAEJOS saben que la Virgen de la Casita prefirió su humilde cobertizo a un santuario de mayor factura pero lejos de la retama donde se había aparecido.

Es como si las vírgenes milagrosas y aparecidas necesitaran lengüetazos de humedad para obrar sus prodigios. Damas que luego resultaron ser la Virgen María se han manifestado junto a fuentes o lagunas en PEDRAJAS DE SAN ESTABAN, VILLALBA DE LOS ALCORES, ALDEALVAR, GALLEGOS DE HORNIJA, ALDEAMAYOR DE SAN MARTIN, CIGALES, OLMOS DE ESGUEVA, VALDENEBRO DE LOS VALLES, TORDESILLAS, AGUILAR DE CAMPOS, OLMEDO... Y del agua, fuente de vida, al árbol, símbolo de la vida en perpetua evolución; porque también ha habido apariciones de la virgen a pastores, y junto a árboles en MORALES DE CAMPOS, ALAEJOS, CASTRILLO TEJERIEGO, CANILLAS DE ESGUEVA, MOJADOS, POZAL DE GALLINAS... ofreciendo su amparo y protección a los sufridos mortales. Cristos, vírgenes y santos que se han multiplicado para obrar también milagros y prodigios en MORALES DE CAMPOS, VILLACO, PEDRAJA DE PORTILLO, MEDINA DE RIOSECO o VILLALON...

Y no se trata de hacer grandes exhibiciones o profecías sobre la inminente conversión de los infieles del Este. Maldita la gracia que puede hacerle a un labrador ver dar vueltas al sol si con eso no llueve. En Valladolid para consuelo de agobiados campesinos hay Vírgenes que traen lluvia en épocas de gran sequía; pregunten si no en CABREROS DEL MONTE, SAN PEDRO DE LATARCE o VILLAESPER... todos, no es para menos, pueblos de Tierra de Campos y suelo de secano. El Cielo sabe lo que hace. Baste decir que también hay un Cristo de lluvia en NUEVA VILLA DE LAS TORRES, zona de los páramos del Esgueva y, como no, también de secano...

Valladolid tiene enclaves, lugares o parajes mágicos repartidos por toda la geografía provincial. Sin embargo, al hacer recuento, parece existir una tenue predilección por la monda comarca de Tierra de Campos. Sólo allí se veneran tres reliquias: una espina sagrada de la corona de Cristo se guarda no sólo en el famoso monasterio de la Santa Espina, que hay entre TORRELOBATON y URUEÑA, sino también en BARCIAL DE LA LOMA. Por su parte VILLAMURIEL tiene el honor de custodiar en su parroquia una auténtica astilla de la cruz de Cristo.

Una misteriosa cadencia recorre la pelada comarca. Un dato más que refuerza el insospechado carácter mágico de la Tierra de Campos. De los diez asentamientos templarios que tuvo la provincia de Valladolid, además del convento de la capital, ocho

se sitúan en esta comarca. Si es cierto que, como dicen algunos autores, los misteriosos frailes blancos de la cruz roja buscaron para sus posesiones lugares donde pudieran contactar con el conocimiento

esotérico y la búsqueda ocultista, la vallisoletana Tierra de Campos es un paraje tan mágico y sobrenatural como el Maestrazgo o las Alpujarras... No hace falta entrar en más detalles, salta a la vista.



Según Julio Casares "Podemos distinguir dos facultades, que tienen por objeto común el origen, la forma y el significado de las palabras: la lexicología que estudia estas materias desde un punto de vista general y científico y la lexicografía, cuyo contenido, principalmente utilitario, se define acertadamente en nuestro léxico, como el arte de componer diccionarios" (1).

Forman parte de un estudio lexicológico las locuciones, frases proverbiales, refranes, dialogismos y modismos.

La Real Academia Española define el modismo como "modo particular de hablar propio o privativo de una lengua que se suele apartar en algo de las reglas generales de la gramática" (2).

Para Casares el modismo es una expresión pluriverbal, es decir que consta de dos más palabras.

En ningún país han tenido tanta importancia estas expresiones como la tuvieron en España para los grandes escritores del Siglo de Oro.

Posteriormente en los cuentos de Rodríguez Marín, en *Juanita la Larga* de Valera y en los *Ensayos* de Unamuno encontramos gran abundancia de modismos.

Su decadencia comienza en el siglo XVIII, cuando la prosa castellana se orienta hacia el rigor lógico de las construcciones sintácticas y hacia la expresión intelectualizada y abstracta.

Se mantiene sin mengua en la páginas de los costumbristas, ya que estos por razón de su oficio, han de reflejar el habla de un pueblo, pero nuevas corrientes literarias van a asestarle nuevos golpes (3).

En la época actual los modismos están presentes en el habla conversacional de Valladolid y pueblos de la provincia de donde proceden los que insertamos a continuación.

Para definirlos nos basamos, fundamentalmente, en el *Diccionario de modismos* de Ramón Caballero.

A BOCA DE COSTAL. Sin medida, sin tasa.

A BOCA DE JARRO. Se dice de la persona que bebe en el mismo objeto que contiene el líquido. Se dice de las descargas que damos al enemigo cuando está cerca. Se aplica también cuando damos a alguien una noticia sin prevenirle.

ABONARSELO EN TRES PLAZOS: TARDE MAL Y NUNCA. Equivale a decir que no se le pagará nunca.

ABRAZO DE JUDAS. Abrazo falso.

A BRAZO PARTIDO. Lucha verdaderamente heroica, ya de fuerza, ya de ingenio, ya de audacia entre dos o más contrincantes.

ABRIR LA JAULA AL PAJARO. Dar libertad al que antes carecía de ella.

ABRIRSE EL RAJAR. Se suele emplear esta expresión cuando se abre la boca.

CON CAJAS DESTEMPLADAS. Con malos modales.

A CAMPO TRAVIESA. Significa desviarse del camino y andar por las tierras labradas.



A CAPA Y ESPADA. Defender algo con energía.

A CAZAR MOSCAS. Significa no hacer nada de provecho.

ACERTAR POR CARAMBOLA. Acertar por chiripa. Ambos modismos significan acertar por casualidad.

ACHICHARRARSE VIVO. Significa quemarse.

A CORRER LAS ESTACIONES. A beber vino en diversas tabernas.

ACOSTARSE CUANDO LAS GALLINAS. Acostarse al anochecer.

A CUATRO PATAS. Dicese de la persona que anda muy deprimida.

A CUERPO DE REY. Se dice del que vive con regalo y comodidad.

A DAR UNA VUELTA. Ir a pasear sin más objetivo que el de distraerse.

ADONDE CRISTO DIO LAS TRES VOCES Y NADIE LE OYO. Significa excesivamente lejos.

¿ADONDE VA VICENTE? AL RUIDO DE LA GENTE. Reflexión que se hace uno mismo cuando sin dirección conocida ni objeto alguno sigue a la gente que se dirige a un punto determinado.

A DORMIR LA MONA. Significa a dormir la borrachera.

A FUERZA DE PUÑOS. Se emplea para expresar que una persona consigue un gran éxito en un trabajo en el que se ha esforzado mucho.

AGARRAR LA SARTEN POR EL MANGO. Tener el poder.

A GRITO PELADO. A voces.

AGUANTAR ANCAS. Sufrir con paciencia las impertinencias de los demás.

AHI ME LAS DEN TODAS. Se dice cuando algo grave pasa a los demás y no nos interesa.

AHOGARSE EN POCA AGUA. Se dice del que es demasiado débil y se entrega con facilidad al dolor y a la desesperación.

AHORA ME DESAYUNO. Se dice cuando los que nos hablan de un asunto cualquiera nos dan por enterados de lo que nos cuentan y nosotros lo desconocemos.

AHORCAR LOS LIBROS. Interrumpir un estudio por tiempo indefinido.

A LA CUARTA PREGUNTA. Sin entender de que se trata.

A LA FUERZA AHORCAN. Se dice cuando se

nos ha acometido en cualquier sentido sin darnos tiempo ni ocasión para defendernos.

A LA FRANCESA. Significa salir de un lugar sin despedirse de las personas.

¡AL AGUA PATOS! Se utiliza esta frase metafóricamente, como voz de aviso para comenzar una cosa difícil.

A LAS MIL MARAVILLAS. Hacer algo con perfección y facilidad.

A LA VEJEZ VIRUELAS. Dicese de los ancianos a quienes afecta algún padecimiento impropio de la edad y de aquellos con aficiones o pretensiones de jóvenes.

A LA VUELTA DE LA ESQUINA. Cercano, próximo.

AL PLATO Y LAS LENTEJAS. Estar a todo.

ALGUN SANTO SE HA CAIDO DE ALGUN ALTAR. Se dice cuando ejecuta o dice algo contrario a lo que acostumbra.

ALLI NO HAY COSA CON COSA. Se dice de la falta de objetos en su sitio.

AL MIRARLE SE DESENCUADERNA. Se dice de la persona pálida, y enfermiza.

A LO BARTOLO. Sin juicio, sin reflexiones. Con candidez, sin malicia.

A LO HECHO PECHO. Conformidad y resignación con lo ejecutado, sean cualesquiera las circunstancias que acarree.

AL RESISTERO. Estar al resistero es sufrir el sol de lleno cuando tiene más fuerza.

AL SOL QUE MAS CALIENTA. Se dice de las personas que se acercan al que mejor puede recompensar sus servicios o hacerles favores.

AL TOQUE DE ORACION. Al anochecer.

ALZARLE A LAS ESTRELLAS. Elogiar excesivamente a una persona.

ALZARSE CON EL SANTO Y LA LIMOSNA. Salir beneficiado por varios conceptos.

AMAGAR Y NO DAR. Se dice del que amenaza mucho y no hace nada.

A MATA CABALLO. Hacer las cosas deprimida.

¡ANCHA ES CASTILLA! Expresión que indica despreocupación grande.

ANDAR A CAZA DE GRILLOS. Significa ocuparse en cosas de poca importancia.

BAILAR CON LA MAS FEA. Significa tocarle a uno la peor parte.

BARRER PARA DENTRO. Aprovecharse, disimuladamente, de los beneficios de un asunto en provecho propio.

BEBER EN BUENAS FUENTES. Informarse de las personas bien enteradas del asunto que se trata.

BENDITO DE DIOS VAYA. Se dice de la persona cuya pérdida o ausencia no nos importa.

BOCANADA DE FUEGO. Calor excesivo que se siente al entrar en una habitación o que lo trae el viento y se suspende luego.

BRASERO DE LOS POBRES. Se denomina al sol.

BUENAS MANOS TIENE MARIA SANTISIMA. Se dice del que no acierta a hacer las cosas.

BUENAS TRAGADERAS. Dícese del que transige y pasa por todo.

¡BUENO ESTA EL HORNO PARA BOLLOS! Alúdese con esta frase a las personas y a las circunstancias nada favorables para conseguir lo que se desea.

BUEN PUEBLO DE PESCA. Se dice irónicamente de los pueblos pequeños.

CABALLO DE BUENA BOCA. Se dice del que come de todo lo que le dan y acepta lo que le ofrecen.

CABEZA DE CHORLITO. Dícese de la persona distraída y de poco juicio.

CABO DE AÑO. Oficio que se hace por un difunto el día que se cumple el año de su fallecimiento.

CADA UNO TIENE SU MODO DE MATAR PULGAS. Indica, metafóricamente, que cada uno tiene su manera de hacer o decir las cosas.

CAER DEL BURRO. Convencerse de algo de lo cual se dudaba.

CAER EN EL GARLITO. Ser engañado o sorprendido fácilmente.

CAPAZ DE REVOLVER A ROMA CON SANTIAGO. Se dice de la persona enredadora y capaz y tenaz en el logro de una cosa.

CARA DE PASCUA. Se dice de la cara risueña que revela alegría.

CARA DE QUIERO Y NO PUEDO. Se dice del que intenta aparentar lo que no es.

CARA DE CUARESMA. CARA DE VIERNES SANTO. CARA DE VIERNES. Se dice del que revela en su cara malestar o tristeza.

CARNE DE CAÑON. Se dice del que siente la fatalidad de servir de blanco para todo lo malo y perjudicial para él.

CARNE DE GALLINA. Se dice del que siempre siente frío por todo el cuerpo debido a un miedo o sobresalto.

CASA ROBADA. Significa casa sin adornos y con pocos muebles.

CERRADO A PIEDRA Y LODO. Cerrado a cal y canto. Cerrado de forma firme y de difícil apertura.

COMER A DOS CARRILLOS. Comer con abundancia.

COGERLE EL TORO. Se dice de la persona que es sorprendida en algo mal hecho.

COGER UNA COGORZA. COGER UNA MERLUZA. COGER UNA JUMA. COGER UNA MONA. Todas estas expresiones significan embriagarse.

CUANTO MENOS BULTO MAS CLARIDAD. Expresión que se usa para indicar que no nos importa la ausencia de algunas personas.

DARLE LA DEDALITA DE MIEL. Significa engañar a una persona con aquello que la agrada.

DAR A LA SIN HUESO. Significa hablar mucho.



DAR PERRO A UNO. Significa engañarle.

DAR UN BUEN DIA. Se dice al referirse al día de la boda de otros.

DE BUENA PASTA. Significa metafóricamente de buen carácter.

DEJARLE EN CUADRO. Disminuir el caudal de otro.

DE LA MISMA CALAÑA. De la misma condición.

DIOS ME LIBRE DEL AGUA MANSA. Expresión que indica el temor que producen los hipócritas.

ECHA CHISPAS. Se dice del que está enfadado y furioso.

ECHAR A PERROS EL DIA. Perder el tiempo.

ECHAR EN SACO ROTO UNA COSA. Olvidarla pronto.

ECHAR MARGARITAS A LOS PUERCOS. Dícese de las personas que no agradecen las atenciones que se tienen con ellas.

ECHARSE PARA ATRAS. Desistir de una cosa. Ser muy presumido y vanidoso.

EL PAÑO DE LAGRIMAS. Lo que ayuda y consuela.

EN EL COCHE DE SAN FERNANDO. Equivale a decir a pie.

EN LA FLOR DE LA EDAD. En la juventud, en lo mejor de la vida.

EN TIEMPOS DEL REY QUE RABIO. En tiempos muy remotos.

ENVIARLE A UNO A ESCARDAR. Despedir con brusquedad a una persona, negándole lo que pide.

ESO ES COSER Y CANTAR. Se dice de lo que es sencillo.

ESTA ESPERANDO LA VENIDA DEL MESIAS. Se dice de la persona que está embobada.

ESTA HECHA UNA RATITA. Se dice de la mujer dispuesta, vivaracha y hacendosa.

GANARSELO POR LOS PUÑOS. Obtener una cosa por su esfuerzo y sacrificio.

GENTE GORDA. Se dice de la de buena posición.

HABLAR CON EL CORAZON. Hablar con sinceridad y afecto.

HABLAR POR BOCA DE GANSO. Decir lo que otro ha sugerido.

HACER LLORAR A LAS PIEDRAS. Se dice de lo que causa sentimiento.

HACER ACOPIO DE... Reunir gran cantidad de

alguna cosa.

HACER A PELO Y A PLUMA. Significa que una persona se atreve lo mismo a ejecutar una cosa que su contraria.

HACER A UNO LA MAMOLA. Significa molestarle, perjudicarlo.

HACER BODA. Invitar espléndidamente a los asistentes a la ceremonia.

HACER ENTRAR A UNO POR EL ARO. Conseguir que otro haga lo que se pretende.

HECHO UN CEPORRO. Se dice de la persona que está muy dormida.

HECHO UN TORTOLO. Se dice de la persona que está muy enamorada.

HINCHARSELE A UNO LAS NARICES. Se dice del que se enfada.

IR UNO HACIENDO ESES. Andar dando pasos vacilantes y tortuosos por estar embriagado.

JUGARSE HASTA LAS CEJAS. Se dice del que se arruina por jugar mucho a las cartas.

LA BURRA DE BALAAM. Se dice de la persona muy bruta.

LAGRIMAS DE COCODRILO. Las que derrama una persona aparentando el dolor que no siente.

LAS LAMENTACIONES DE JEREMIAS. Se dice del que exagera sus quejas.

LA SOGA TRAS EL CALDERO. Se dice cuando van juntas dos personas que son muy amigas.

LE BALDO. Se dice de la persona que perjudica mucho a otra.

LE CANTA LAS VERDADES AL LUCERO DEL ALBA. Se dice de la persona descarada e insolente.

LE CONOCEN HASTA LAS RATAS. Se dice de la persona muy popular.

LE DA UN SUSTO AL MIEDO. Se dice de la persona muy fea.

LE DIO ESQUINAZO. Abandonar a otra persona.

LE ENTRO LA POLILLA. Se dice de la persona que está enferma y achacosa.

LE ESTORBA LO NEGRO. Se dice de la que no sabe leer, y de la persona que lee muy poco.

LE HABLA A DIOS DE TU. Se dice del atrevido e insolente.

LE HAN PUESTO EN SU CASA. Se dice de la persona que ha recibido un gran beneficio.

LENGUA DE ESTROPAJO. Se dice de la perso-

na que habla mal y con dificultad.

LE PUSO COMO CHUPA DE DOMINE. Se dice de la persona a la que se riñe con dureza.

LE SALIO EL TIRO POR LA GULATA. Significa salir mal los planes.

LEVANTARSE UNO CUANDO LAS GALLINAS. Significa levantarse muy temprano.

LE ZUMBAN LAS NARICES. Se dice de la persona muy enérgica.

LIMPIO DE POLVO Y PAJA. Se dice del que carece de bienes.

LIMPIATE, QUE ESTAS DE HUEVO. Expresión con la que negamos alguna cosa que otros desean.

LLEGAR A PLATO PUESTO. Llegar a un lugar a tiempo oportuno y conveniente.

LLEVARLE A UNO EL CUENTO. Contarle alguna cosa.

LLEVAR LOS PANTALONES. Ser el que gobierna y manda en la casa

LLOVER A CANTAROS. Llover a mares. Se dice cuando llueve mucho.

LO DICE CON LA BOCA CHIQUITA. Se refiere a la persona que no siente lo que dice.

LO MANDE A ESCARDAR CEBOLLINOS. Significa echarlo con malos modales.

LO MISMO LE DA SO QUE ARRE. Se dice de la persona despreocupada a la que no la importan las reprensiones de los demás.

MANTENERSE EN SUS TRECE. Persistir con terquedad en una idea o propósito.

METERSE A FAROLERO. Ocuparse de lo que no le importa.

METERSE EN CAMISAS DE ONCE VARAS. Ocuparse de lo que no le importa.

METERSE EN HARINA. Tomar con entusiasmo una cosa.

MIEL SOBRE HOJUELAS. Cosa buena, agradable y fácil.

MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES. Expresión que denota la excesiva importancia que se da a una cosa que no la tiene.

PONER A UNO EN BERLINA. Avergonzarle.

PONER EL GRITO EN EL CIELO. Lamentarse por un suceso desagradable.

PONERLE VERDE. Insultarle.

PONER LOS PIES EN POLVOROSA. Huir preci-

pitadamente.

PONERSE ANCHO. Estar satisfecho y orgulloso de alguna cosa.

PONERSE DE HOCICOS. Enfadarse.

PONERSE EN JARRAS. Colocarse las manos en la cintura arqueando los brazos.

PONERSE HECHO UN POLLO. Se dice de la persona que se moja mucho.

PONERSE LAS BOTAS. Enriquecerse. Comer Excesivamente.

PONERSE POR LAS NUBES. Enfadarse excesivamente.

PONER ALGO EN CUARENTENA. Desconfiar de algo.

PONER UNA PICA EN FLANDES. Hacer algo sorprendente y difícil.

POR AQUI NO PASA UN ALMA. Se dice del lugar solitario.

POR ARTE DE BIRLIBIRLOQUE. Sin saber de qué manera ni explicarse la razón de una cosa.

QUEDARSE EN CRUZ Y EN CUADRO. Quedarse sin nada.

QUEDARSE EN EL PELLEJO. Se dice de la persona muy delgada.

QUEDARSE EN EL TINTERO. Olvidarse una cosa.

QUEDARSE UNO A OSCURAS. Perder lo que poseía.

SABER A DEMONIOS. Tener muy mal sabor.

SACAR A UNO DE SUS CASILLAS. Impacientarle. Hacerle enfadar.

SACARLE A UNO UN RIÑÓN. Costarle una cosa muy cara.

SACAR LOS PIES DE LAS ALFORJAS. Cambiar de conducta en el sentido más liberal.

SACAR POLLOS. Se dice de la persona que está mucho tiempo en la cama.

SALIDA DE LA NADA. Se dice de la persona humilde.

SALIR A UÑA DE CABALLO. Salir corriendo.

SALIR EN LOS PAPELES. Ocuparse la prensa de la persona citada.

SALIRLE TODO PATAS ARRIBA. Salirle al revés.

SALIR TRASQUILADO. Salir pobre y sin recursos.

SALIR POR PIES. Correr, huir.

SALIRSE DE SUS CASILLAS. Entregarse a mucha alegría o a mucho desorden.

SE AGUO LA FIESTA. Se dice de lo que se descompona, desbarata o interrumpe.

SE DESCUBRIO EL AJO. Se dice de lo que se hacía en secreto y es sorprendido o descubierto por otros.

SE FUE POR LOS CERROS DE UBEDA. Se dice del que disparata al hablar.

SE HIELAN LAS PALABRAS. Se dice cuando hace mucho frío.

SE LE ECHO LA NOCHE ENCIMA. Verse sorprendido en una tarea por la llegada de la noche.

SE LE JUNTAN LAS MANTECAS. Se dice de la persona muy gruesa.

SE ME CAYO EL ALMA. Se dice de lo que produce impresión de desaliento y angustia.

SE METE POR EL OJO DE UNA AGUJA. Expresión que denota viveza, agudeza.

SE METIO EN HARINA. Se dice de una persona que toma parte en un asunto.

SENTAR LA CABEZA. Se dice de la persona que después de haber sido ligera se convierte en reflexiva y juiciosa.

SE QUEDO TURULATO. Se quedó sin conocimiento.

SOLTAR EL MIRLO. Decir lo que se sabe para despejar una situación embarazada.

SOLTAR EL TRAPO. Reír o llorar impetuosamente.

SUBIRSE A LAS BARBAS. Se dice de la persona que falta al respeto o quiere imponerse a las que debe estar sumiso y obediente.

SU TABLA DE SALVACION. Dícese por lo que sirve de recurso extremo para salvar a alguno de un

trance cualquiera apurado y comprometido.

TEMPLAR GAITAS. Usar de contemplaciones para contentar a una persona.

UNA SALIDA DE PATA DE BANCO. Se dice de las inoportunidades y majaderías que algunos profieren.

UN DIA DE PERROS. Se dice del día de temporal fuerte, con ventiscas y lluvias.

VOLVER LA HOJA. Cambiar de parecer; faltar a lo prometido.

NOTAS

(1) CASARES, Julio: *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, C.S.I.C. Reimpresión, 1969, p. 11.

(2) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española*, 20 Ed., T. II, Madrid, 1984, pp. 917-918.

(3) CASARES, Julio: Op. cit., Págs. 231-232.

BIBLIOGRAFIA

BEINITAUER, W.: *El español coloquial*, Madrid, 2.ª ed., 1973.

CABALLERO, R.: *Diccionario de modismos de la Lengua Castellana*, Buenos Aires, 1942.

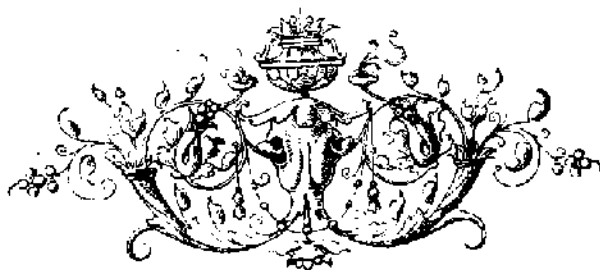
CARBAULO PICAZO, A.: *Español coloquial*, Madrid, 1962.

COVARRUBIAS, S. de: *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, Madrid, 1612. Ed. de 1979.

TRIBARREN, J.M.: *El porqué de los dichos*, Madrid, 1974.

LORENZO E.: *El español de hoy, lengua en evolución*, Madrid, 1966.

MUÑOZ CORTIS: *El español vulgar*, Madrid, 1958.



RECOPIACIONES DE FOLKLORE MUSICAL EN CASTILLA Y LEON (1862-1939)

Joaquín Díaz

El Canto Popular Montañés

Conferencia dada en el Teatro Principal de Santander

el 19 de Abril de 1914

por el

D. Demesio Blaño, S. J.

SANTANDER

TALLERES TIPOGRÁFICOS DE J. MARTÍNEZ

CALLE DE LA CONCORDIA, NÚM. 11

1915

La Comunidad de Castilla y León está integrada actualmente por nueve provincias (León, Zamora, Salamanca, Valladolid, Palencia, Burgos, Soria, Segovia y Avila) cuyo proceso histórico se ha mantenido dentro de una unidad lingüística, si exceptuamos algunas comarcas limítrofes con otras comunidades que han preservado formas dialécticas no evolucionadas. A pesar de tener un vehículo de expresión idéntico, la parte occidental (la correspondiente al antiguo reino de León: León, Zamora y Salamanca) tiene una serie de peculiaridades musicales que la distinguen del resto de las provincias mencionadas a las que se podría denominar genéricamente como Castilla. Hay pues dos grandes zonas que, a pesar de tener características comunes por razón de proximidad, relación humana e intercambio cultural, mantuvieron sustratos diferentes.

La música tradicional está integrada por aquellas tonadas que acompañan el canto individual y colectivo, así como por las melodías que, interpretadas vocal o instrumentalmente, sirven de apoyo a bailes y danzas; no hay

que olvidar tampoco todas las expresiones orales, de larga o corta duración (cuentos, trabalenguas, brindis, etc) que utilizan un sonsonete o fórmula melódica recitativa para apoyar la expresividad del texto. Al estudio de estas manifestaciones dedica su atención la Etnomusicología, y bien pudiera afirmarse que ambas actividades — la puramente musical y la analítica — decaen o aumentan alternativamente, produciéndose un mayor fervor hacia el estudio de esos materiales cuando comienzan a escasear, a deteriorarse o a perder la funcionalidad, espontánea y eficaz, que cumplieron en otras épocas.

Esta Comunidad puede hacer gala en la actualidad de un Cancionero bien nutrido, habiéndose recopilado y editado más de cinco mil canciones, creadas, recogidas o interpretadas dentro de su territorio; se ha conjurado así el peligro sobre el que advertía Eduardo Martínez Torner en su contribución a la obra *Folklore y costumbres de España* cuando lamentaba no poseer documentos de varias provincias para llevar a cabo un estudio de la música castellana: "Que nosotros sepamos no existen colecciones

FALLO DEL JURADO DE ESTA OBRA

A la Comisión organizadora de los Juegos Florales, que han de celebrarse en Burgos durante la fiesta de San Pedro y San Pablo en 1902.

«En vista del honor que nos ha confiado dicha comisión y en lo que respecta al tema «CANTOS REGIONALES BURGALÉNS» hemos visto con verdadero placer la colección que lleva por tema «HONOR AL ARTE BURGALÉS» que á nuestro juicio es un notabilísimo y trascendental trabajo y que enajaja de lleno en las condiciones del concurso; vemos que su autor está dotado de erudición y cultura nada comunes, demostrándolo tanto en la parte doctrinal como en el admirable orden que preside la selección de la colección y que le hace acreedor no sólo al premio, sino á que la Real Academia de la Diputación de Burgos usara con calor tan meritorio esfuerzo y publicara esta excelente colección como monumento precioso al arte nacional Español en general y al regional en particular.

Y para concluir quisimos hacer constar que aunque alguno de los cantos que componen dicha colección son imitados de otras regiones, aunque hayan tomado carta de naturaleza en la nuestra, no por eso dejamos de dar nuestro más cordial enhorabuena á la comisión organizadora por su trascendental iniciativa, así como al autor por su desinterés y entusiasmo nada comunes y más teniendo en cuenta las vigilias y penoso esfuerzo que representa humano trabajo.—Maízán, versal y seis de Junio de mil novecientos dos. Rafael Calleja: está rubricado.—Antonio Santa María: está rubricado.—Es copia.»

folklóricas musicales de Palencia, Valladolid, Zamora, Avila, Segovia y Soria y no creemos que baste conocer media docena de documentos tradicionales de cada una de esas regiones para una afirmación categórica y general”.

Tal vez más importante que el acopio de material sea la dedicación por parte de algunos musicólogos a la tarea de desentrañar y analizar las características de ese repertorio músico-tradicional; en ese sentido las obras de Miguel Manzano (*Cancionero*) y Miguel Angel Palacios (*Introducción*) han desbrozado el camino para futuros investigadores.

No se puede decir que la zona que actualmente conocemos como Castilla y León haya recibido mejor o peor tratamiento, mayor o menor castigo que otras de España; sí se puede lamentar que en el período nacionalista que se produjo a fines del pasado siglo no brotara con igual empeño que en otros lugares el interés por la cultura nativa, mostrando más bien hacia ésta un “espíritu inerte”, según acertada expresión de Aranzadi. En cualquier caso, siempre pudo beneficiarse el investigador o el estudioso de estas tierras de contar, entre las joyas precursoras de los estudios musicales en su zona, con la obra del burgalés Francisco de Salinas titulada *De musica libri septem* y editada en Salamanca en 1577; algunas melodías que el insigne músico transcribió como populares para verificar sus asertos han sido consideradas muy a menudo como el primer documento folklórico conocido. Ya Pedrell intuyó la pervivencia de alguno de estos temas dentro del repertorio tradicional, y Manuel García Matos y Bonifacio Gil

se encargaron posteriormente en sendos artículos de ratificarlo. Otras fuentes de las que aún no se han extraído suficientes frutos por no haberse prodigado los estudios comparativos, son los cancioneros de autor y libros para tañer distintos instrumentos en los que se ofrecen como ejemplos textos líricos que aún se pueden recopilar hoy día como “lazos” en las danzas de paloteo castellanas o leonesas.

Tras el tratado de Salinas habremos de esperar al siglo XIX —período en el que comienzan a publicarse las primeras recopilaciones con anotaciones musicales—, para encontrarnos, en concreto en 1862, con la obra de Tomás Segarra titulada *Poesías populares*, publicada en Leipzig; en ella se incluyen algunos temas castellanos tomados directamente de la tradición y se incorporan ejemplos musicales. El músico abulense Juan Arribas preparó unos años más tarde (1871) un *Cancionero de Avila* que no llegó a salir al entregar el recopilador su contenido a José Inzenga, por entonces ocupado ya en preparar sus *Cantos y bailes de España* (1888).

La década de los ochenta contempla la creación de la Sociedad de Folklore Español, al estilo e imitación de la inglesa, cuyos primeros pasos, de la mano de Antonio Machado y Alvarez, hicieron alentar esperanzas sobre el avance y dedicación de los estudios tradicionales en nuestro país. Pese a que en la redacción de sus bases sólo se hacía mención de pasada a la recopilación de “cantares”, el hecho de haber incluido a Castilla (ambas Castillas, según la división administrativa de aquella época), dió alientos a los pocos eruditos que tendían a acercarse a un venero tan rico y “exótico” como el popular; es evidente que, con independencia de todos estos intentos (descubrimientos ilustrados y urbanos de una tradición secular) el medio rural conservaba y hacía evolucionar su rico tesoro, mantenido de forma espontánea y natural por los propios intérpretes tradicionales.

A los intentos de Ricardo Becerro de Bengoa de recoger en 1882 el folklore de la Tierra de Campos, precede la creación en Madrid de la Academia Nacional de Letras Populares (Folklore español), obra efímera del presbítero Jose María Sbarbi quien, comisionado por Machado para que se hiciera cargo de la sección castellana de la Sociedad de Folklore español, utilizó en su propio beneficio los contactos que le había proporcionado aquél para intentar el proyecto por su parte. En la ceremonia de constitución de la Academia, Sbarbi mencionó su intención de instar a personas y entidades a la recopilación de muchos saberes populares castellanos y entre ellos “su música particular”. Fracasado prematuramente este intento se crea en Madrid, también bajo la iniciativa de Machado, el Folklore Castellano (Vieja y Nueva Castilla) y se ofrece la presidencia al vallisoletano Gaspar Núñez de Arce; bajo

su tutela se prepararon cuestionarios que posteriormente se enviaron como circulares a sacerdotes, maestros y médicos de la Región. Aunque nada se sabe del resultado ni se conserva un solo papel entre los que dejara Arco, sí se conocen los términos en que, en el apartado cuarto, se hacía mención a la música y bailes: "Descripción y explicación de las danzas y bailes populares que ahí se conocen... canciones o aires populares que los acompañen y su anotación o escritura musical, así como la de las demás producciones de esta índole, a saber: Tonadas, seguidillas, malagueñas, jotas, villancicos, nanas o coplas de cuna, fandangos, etc. etc".

El francés Lacombe publica en 1886 en París sus *Canciones y danzas populares recogidas y transcritas*, donde ofrece una introducción musical. El *Folklore de Castilla o Cancionero de Burgos*, recopilado por el presbítero soriano Federico Olmeda y presentado a los juegos florales celebrados en Burgos por las fiestas de San Pedro y San Pablo en 1902, abre, a los tres años de comenzado el siglo XX, el extenso número de cancioneros que irán poco a poco descubriendo las joyas musicales conservadas por la tradición y sus intérpretes; Olmeda recoge 301 canciones e inaugura también la lista de sacerdotes músicos que se dedicarán con preferencia a la recopilación de este material a lo largo de nuestro siglo. Un año después de publicado en Sevilla el cancionero de Olmeda, el leonés Rogelio Villar comienza en Madrid la edición de varios cuadernos titulados *Canciones leonesas*, para voz y piano. El también leonés Julio Pujol Alonso saca a la luz en New York en 1905 la obra *Cantos populares leoneses*. Justamente por esas fechas era premiado en Madrid, en un concurso convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, un trabajo firmado por Dámaso Ledesma, presbítero nacido en Ciudad Rodrigo (Salamanca); Ledesma acudió a participar aun consciente de que las bases de la convocatoria pedían un ensayo sobre las siete provincias que en aquel momento componían Castilla la Vieja. Obtenido el galardón, el propio Ledesma acompañó al piano un año después, en el Ateneo de Madrid, algunas de las canciones de su colección que fue, por fin, editada en 1907 por la Diputación de Salamanca e impresa en la Imprenta alemana de Madrid. En 1909 ve la luz en Astorga la ambiciosa obra del maestro de capilla astorgano Venancio Blanco, titulada *Las mil y una canciones populares de la región leonesa*; en la primera entrega, impresa por A. Julián, aparecen cuarenta tonadas, no publicándose la segunda hasta 1932, pese a haber sido premiada el 30 de junio de 1911 por el Ateneo leonés; finalmente, desde el número 75 hasta el 118 se editaron póstumamente en 1934. De 1909 es también la primera obra musical del bañezano Manuel Fernández Núñez (*Cantos populares leoneses. 1.ª serie. Canciones bañezanas*, Madrid, Fernando Fe), aunque su trabajo más repre-

AROMAS DEL CAMPO

EL CANTO NATURAL CASTELLANO
(CÓMO CANTA CASTILLA)

Breves notas del Folklore musical
y armonización de las canciones

por

GASPAR DE ARABAOLAZA Y GOROSPE

Profesor de Música, por oposición, de la Escuela Normal
de Magisteria primera de Euzkara



Precio: 10 Ptas.

CASA ERVITI
EDITORIAL DE MÚSICA

San Mateo, 28 - SAN SEBASTIÁN - República, 14 - LOGROÑO

sentativo no vea la luz hasta 1931, año en que se publica en Madrid, bajo el título *Folklore leonés*, su colección de 160 temas, alguno de los cuales transcribe también para piano. En 1910 Inocencio Haedo funda, con un grupo de amigos amantes del arte y de las tradiciones, el Centro excursionista zamorano, sociedad con revista propia que le impulsa y anima a recopilar en distintos viajes por la provincia un considerable caudal de canciones, romances y leyendas, corpus que permanecería inédito por distintos avatares hasta el año 1988 en que, anotado y comentado por el zamorano Salvador Calabuig, ve la luz auspiciado por la Diputación de la provincia.

En 1914 aparece en la *Revue Hispanique*, dirigida por el eximio erudito francés Foulché-Delbosc, una serie de 4.876 coplas transcritas por Narciso Alonso Cortés, a las que se acompaña de tan solo ocho melodías "castellanas" (Santander era Castilla entonces) dato explicable teniendo en cuenta el interés preferentemente lingüístico del recopilador. Tres años más tarde comienza el musicólogo catalán Felipe Pedrell la publicación de su *Cancionero musical popular español*, en 4 volúmenes, impreso por Boileau Bernasconi en Barcelona; Pedrell ejemplifica con algunos temas castellanos y leoneses recopilados por otros músicos o literatos entre los que se encuentran Ramón Menéndez Pidal (que le proporciona ocho cancio-

nes de Burgos), Julio Pujol (que le envía un buen número de León), Jacinto Ruiz Manzanares (sólo una de León) y Luis Villalba (una de Zamora).

Finaliza la década con la edición en Palencia (1918) del folleto *El canto popular castellano*, debido a la pluma del presbítero Gonzalo Castrillo, quien daría posteriormente a la luz algún tratado más ejemplificado con canciones (*Estudio sobre el canto popular castellano*, 1922) sobre las características del folklore de Castilla, incluyendo además algunos temas recopilados por él mismo. Algo más de diez años después, también en Palencia, el director de banda Antonio Guzmán Ricis comienza a utilizar temas populares armonizados para la Coral Filarmónica Palentina, ampliando su obra de recopilación a partir de 1939, aunque su publicación no llegase hasta el año 1981 patrocinada por la Caja de Ahorros de Palencia bajo el título *Obra musical palentina del Maestro Guzmán Ricis* y conteniendo 75 temas populares.

Hacia 1928 llega a España el berlinés afincado en los Estados Unidos Kurt Schindler; aunque su intención primera fuera la de huir del exceso de trabajo, poco a poco fue tomando el pulso a la vida rural de nuestro país y en particular a la castellana, permaneciendo aquí durante tres años y posteriormente (1932-33) otro más. Aunque ya se habían grabado anteriormente por distintos métodos can-

ciones y melodías populares -sobre todo con fines comerciales-, es Schindler quien primero fija un considerable número de documentos sonoros (cerca de quinientos) con fines académicos, gracias a un gramófono transportable de la Fairchild Aerial Company; el original de estos discos está actualmente en poder de una familia española y una copia es propiedad de la Columbia University. Schindler recogió canciones en Avila (número 22 a 192 de su cancionero), Burgos (200-210), León (399-435), Salamanca (486-509), Segovia (533-541), soria (542-903), Valladolid (908) y Zamora (909-924). Federico de Onís, amigo del músico berlinés, prologó todo este trabajo cuando fue publicado póstumamente por el Hispanic Institute de New York (1941) bajo el título *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*.

Todo el período anterior a la guerra civil de 1936-1939 se ve sazonado por la aparición de una pléyade de coros, artistas, músicos y teóricos que descubren la belleza de la cultura popular. El Centro de Estudios Históricos, el Instituto Escuela, la Residencia de Estudiantes, gran cantidad de Ateneos y Círculos, asociaciones musicales, etc, utilizan y disfrutan de las tonadas tradicionales. Los coros de las Misiones pedagógicas, incluso con mejor voluntad que acierto-, pretenden llevar a apartados rincones de la geografía rural española, junto a obras de teatro o películas, melodías populares armonizadas en versiones cultas, distintas por supuesto de las que ya poseía el propio pueblo visitado. El director de banda Rafael Benedito, gracias a una serie de programas radiofónicos, a su actividad coral y a sus publicaciones (serie *Pueblo* y otras), consigue difundir a nivel nacional bastantes canciones tradicionales, algunas recogidas por él mismo, y otras tomadas de distintos cancioneros y armonizadas por él. En estos años también, publica Eduardo González Pastrana (1929 y 1935) dos tomitos titulados *La montaña de León. Cien canciones leonesas*. M. Goyenechea edita en Madrid su *Ramillete de cantos charros*; en Barcelona aparece la obra colectiva *Folklore y Costumbres de España* en la editorial Alberto Martín y coordinada por F. Carreras y Candi (1931). Federico de Onís y Emilio de la Torre sacan a la luz en New York, patrocinados por el Hispanic Institute, la obra *Canciones españolas* (1931). Antonio José recoge y transcribe en Burgos los materiales que compendrían después su *Colección de cantos populares burgaleses*, aparecida en 1980 en la Unión Musical Española. Gaspar de Arbaolaza publica en San Sebastián (Erviti, 1933) su trabajo *Aromas del campo. El canto natural castellano: Cómo canta Castilla*, con 25 ejemplos.

Tras la contienda civil que acabó con las ilusiones y, lo que es irreparable, con la vida de algunos importantes folkloristas y musicólogos como el recientemente mencionado Antonio José, se organizó una reconstrucción de

Jacinto R. Manzanares

También Castilla canta

Colección de diez canciones castellanas

I Canción de cura	<small>Por el Sr. D. Jacinto R. Manzanares</small>
II Canción de cura	
III Ronza	
IV La alegría del cura	
V Jotilla	
VI Eres como el sol de hermosa	
VII Aunque me des veinte duros	
VIII Si inviérnamos aceite	
IX Tonada del carro	
X Canto de tonería	

10.000

N.º P. D. 5. 9. 41

UNION MUSICAL ESPAÑOLA EDITORES
 MADRID
 Calle de Ferraz, 2. P.º 1.º
 C.º de Correos 1.000
 C.º de Correos 1.000
 C.º de Correos 1.000
 C.º de Correos 1.000

la vida nacional que incluyó, naturalmente, algunos aspectos de la vida tradicional. La Sección Femenina de FET y de las JONS se encargó (siguiendo una idea falsa pero al mismo tiempo muy española de que todo lo "artístico" era cosa de mujeres), como rama femenil de la organización política vencedora, de ordenar y controlar cualquier actividad musical o coreográfica que tuviese que ver con el folklore; así, comenzó a preparar festivales (donde participaban músicos, cantores y danzantes tradicionales) que, si bien es cierto que tuvieron una intencionalidad política inicial, sirvieron para mantener vivo un gusto por lo propio en una época crítica. Asesores de prestigio evitaron grandes errores técnicos pero no pudieron eludir el fin propagandístico que se perseguía (esa unión de todas las tierras de España, con la inevitable pérdida de personalidad de cada una), ni tampoco la equivocación de primar lo estético o bello sobre lo auténtico y natural. A semejanza de las misiones pedagógicas de la república, se crearon

"cátedras" que recorrían el medio rural contribuyendo a mejorar las condiciones sociales de sus habitantes, pero también enseñando bailes y canciones de otras zonas; este detalle aparentemente poco importante repercutió enormemente sobre el repertorio autóctono, confundiendo estilos, melodías, danzas y tradiciones de tal forma que aún hoy, concluido ya el período político y social que lo dio origen, todavía tiene el fenómeno derivaciones y consecuencias en los nuevos grupos que han surgido (aparentemente libres de ese lastre anterior), atraídos por lo tradicional.

BIBLIOGRAFIA

- Folklore y costumbres de España*. Barcelona, A. Martín, 1931. 3 vol.
 MIGUEL MANZANO: *Cancionero leonés*. León, Diputación, 1988-91. 4 vol. (*Cancionero*).
 MIGUEL A. PALACIOS: *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos, Junta de Castilla y León, 1984. (*Introducción*).



Dedicatoria

A las Excmas. Diputaciones de León, Santander, Burgos, Soria, Segovia, Avila, Salamanca, Zamora, Valladolid y Valencia, comprendidas en la demarcación sinográfico-musical de la canción popular de Castilla la Vieja, Dedicó el autor este libro.



Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID