

Revista de **FOLKLORE**

Nº 153



Labrador de Granada

Luis Miravalles ■ Juliana Panizo Rodríguez
José Manuel Pedrosa ■ A. José Pérez Castellano
Jaime L. Valdivielso Arce

Editorial

Ha venido a ser habitual, sobre todo entre los musicólogos que se dedicaban a estudiar el folclore musical de una comunidad, establecer unas escalas sobre las cuales, teóricamente, se basaría la mayoría de las canciones de ese grupo y —también teóricamente— serviría para identificarlo.

Parece que últimamente se tiende a revisar este uso, concediendo más importancia a lo que se denomina "estilo", que sería algo así como un cauce mejor definido (las escalas serían solamente un esqueleto) dentro del cual "construyen" y se sienten a gusto tanto los músicos populares como sus oyentes. Ese estilo se podría materializar y traducirse en melodías concretas (breves, sencillas y fáciles de asimilar) cuya combinación —arbitraria o intencionada— conformaría o determinaría un "gusto" musical, éste sí verdaderamente identificador. El estudio completo de estos paradigmas melódicos daría una idea más perfecta del desarrollo y evolución de una tradición musical, al poder incluso asimilarlos a períodos históricos y al contrastarlos con ejemplos musicales de distinta extracción, de cuya influencia no habrían podido sustraerse.



SUMARIO

	<u>Pág.</u>
Mozas de Logroño y defraudación obscena en el cancionero popular	75
<i>José Manuel Pedrosa</i>	
Fantasmas, diablos y refranes en una comedia de Vélez de Cueva	83
<i>Antonio José Pérez Castellano</i>	
Aproximación a la figura del peregrino y su pre- sencia en la literatura popular	90
<i>Luis Minavalles</i>	
El Cancionero popular burgalés	97
<i>Jaime L. Valdivielso Arco</i>	
Notas sobre lenguaje coloquial. Comparaciones.	104
<i>Juliana Panizo Rodríguez</i>	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.

Plaza España, 19, 1.ª (Edificio "El Reloj") - Valladolid, 1993.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díez.

DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1990 - ISSN 0211-1810.

IMPRESIÓN: Gráficas Turquesa. - C/ Turquesa, Parc. 264-B, Pol. I. S. Cristóbal - VA-1935.

MOZAS DE LOGROÑO Y DEFRAUDACION OBSCENA EN EL CANCIONERO POPULAR: DEL CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO AL FOLKLORE MODERNO

José Manuel Pedrosa

Una de las canciones más chispeantes y pícaras del *Cancionero musical de Palacio*, compilación fundamental para el conocimiento del cancionero popular español de fines del siglo XV y comienzos del XVI, dice:

*¡Dale, si le das,
moçuela de Carasa!
¡Dale, si le das
que me llaman en casa!*

*Una moçuela de Logroño
mostrado me avía su co...
po de lana negro que hilava.*

Estribillo

*Otra moçuela de buen rrejo
mostrado me á su pende...
con qu'ella se pendava.*

Estribillo

*Otra moçuela, Teresica,
mostrado me á su cri...
atura que llevaba bien criada.*

Estribillo

*Por virgen era tenida,
mas cierto ella estava bien ho...
yosa de viruelas la su cara.*

Estribillo

*Pidiérame de comer;
yo primero la quisiera ho...
rrar un sayuelo que llevaba.*

Estribillo

*Yo subiérala en un mulo:
mostrado me avía su ojo de cu...
clillo que llevaba en su jaula.*

Estribillo

*Ella por subir muy quedo,
soltósele un gran pe...
daço de pan que llevaba en su halda.*

Estribillo

*Y ella me mostró un rrendajo;
yo atestélle mi ca(ra)...
peruça colorada para la bailla.*

Estribillo (1)

La obscena canción de la «moçuela de Logroño» debió tener una cierta difusión en la tradición folklórica del Renacimiento, porque, según Margit Frenk, fue aludida, mencionada o evocada por Francisco Delicado en su *Lozana andaluza*, por Francisco de Salinas en *De música libri Septem*, y por Luis de Milán en *El Cortesano* (2). Carlos H. Magis utilizó el término de «falso cufemismo» para denominar el recurso en que se basan este tipo de canciones — sin citar esta vieja, sino otras modernas de las que más adelante produzco alguna— que no buscan «disimular expresiones demasiado contundentes y vulgares; al contrario, se busca sugerirlas, traerlas a la memoria en los casos en que llamar las cosas por su nombre resultaría únicamente una ramplona grosería» (3). Keith Whinnom, a propósito del uso de los recursos parecidos en el adivinancero antiguo y en la poesía cancioneril, se ocupó también de esta técnica que él llamó de «defraudación del lector» (4). Daniel Devoto la ha puesto en relación con un refrán del *Vocabulario del maestro Correas* («En Logró, al nezio le falta el kó» (5)) y con la canción italiana de *La Zotta*, documentada a partir de 1440: «E la zotta stá nul muro / e la mi mostra el cu el cu: el cucho de so mari, etc.» (6). Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues han señalado que «la técnica de la rima interrumpida, que sugiere una palabra escribiendo otra... [es un] procedimiento... frecuente en francés, en canciones de este mismo tipo» (7). Y Eduardo Martínez Torner ha señalado también, a propósito de nuestra canción, que «son muchas las canciones picarescas de hoy que tienen como primer verso "Una muchacha de Logroño...", terminando el segundo con la palabra interrumpida en la versión antigua» (8).

El recurso poético que informa nuestra canción, y que yo, basándome parcialmente en la terminología de Whinnom, llamo de «defraudación obscena» porque se basa en el engaño de las expectativas del receptor del poema cuando espera una voz o concepto obsceno que finalmente se sugiere por el contexto y por la rima pero no se formula, es efectivamente bien conocido en nuestra tradición poética. A veces asociado a la alusión tópica a «mozas de Logroño» y otras veces no. La canción más vieja que conozco después de la del *Cancionero de Palacio* basada en este recurso es

una seguidilla barroca que anuncia pero no pronuncia las palabras malsonantes:

*Por el tu co, co,
no tilde polido
anda el mi ca, ca,
ra, ra, i ojo perdido (9).*

Aunque este tipo de canciones debieran ser muy populares en nuestra tradición vieja, presu- mibles razones de censura y autocensura han im- pedido que hayan llegado en mayor número has- ta nosotros. En el siglo XVIII, sin embargo, un largo poema en quintillas de Félix M.^º de Sama- niego recupera este tipo de construcción poética, con el interés añadido de que en la composición se advierte una voluntad de contrahechura esca- brosa de la conocida canción popular *El retrato de la dama*, y de que por dos veces sus evocaciones obscenas descansan sobre el valor rimante de la palabra «Logroño»:

*De las entrañas de un roble
salió una dama modorra:
quiso estirarme la po-br
una pluma de mi gorra
para vestirse de hombre.*

*En mi enfermedad interna
no sé qué remedio elija:
tengo tan larga la pi-erna
que me maltrata prolija
si el tiempo no lo remedia.*

*Fui a verla el otro día;
se estaba peinando el moño;
me convidó con su co-che
para pasar a Logroño,
a dormir aquella noche.*

*Con tu cintura delgada
tú pasas fuertes trabajos,
pues te hartas de cara-coles,
y si los guisas con ajos
te han de salir los colores.*

*Ahí os entrego a millares
mis camisas y calzones,
también mi par de co-llares
para que en admiraciones
adornen vuestros altares.*

*Pasé a verla de mañana
y estaba matando un sapo:
me puse a mirar su pa-dre,
que limpiaba con un trapo
su carita de vinagre.*

*Los amantes de violón
que violaron vuestras hijas
mandan les corten las pi-ernas
porque no sean prolijas
y las echen a un rincón.*

*Yo tengo una dama hermosa
de condición absoluta:
ella me parece pu-so
por bajo precio la fruta
acomodándose al uso.*

*Con vuestros ojos ponéis
en prisión los corazones,
y agarrando los co-géis
con los dulces eslabones
de las redes que tendéis.*

*Tu nariz copos deshechos,
tus mejillas dos macetas,
¡quién se viera entre tus te-chos
con dos luces por planetas
y dos pomas a los pechos!*

*Es tu boca de azahar,
tus labios bello madroño;
y es tan blanco tu co-ral
que lo matizó el otoño
a imitación del rosal.*

*Al pintar tu rostro bello
tosco es el pincel más chulo,
porque es tan blanco tu cu-ello
que los cristales anulo
y las nubes atropello.*

*Tu pie de nieve destapa
ágil el pincel más guapo,
y es tan singular tu pa-ta
que en un punto la destapo
y en un jazmín se dilata.*

*¡Ay, mi niña, si al pintarte
miraras hacia acá abajo
y me vieras el cará-cter
que hizo en mí tu perfección
cuando comencé a pintarte!*

*No me juzgue amor pelota
al contemplarme bisoño,
porque me muerdo por co-ta,
y no hay soldado en Logroño
que empine mejor la bota.*

*Batallas, no, amor, revoques;
sal al encuentro y me abrocho,
mas si no me da el cho-que,
a soldado sin bizcocho
¿de qué le sirve el estoque?*

*Cansado me llegué a hallar
de un pie que pensé en perder,
y de continuo ho-llar
ya no me puedo tener,
mas siempre te he de adorar.*

*Aunque en pie la duda esté,
prevente al instante, hija,
que voy a meter mi pi-e
en la primera vasija
que tu belleza me dé.*

*Si ardo en lumbres infinitas
del amor llamas internas,
allá voy, abre las pi-tas
haremos cuerdas eternas
por ahorcarme necesitas.*

*Vida y muerte vibra impía
tu mano, cura mi aahelo,
porque no hay mejor ciru-gía
que el contacto de tu cielo
y de tus luces el día.*

*No imagines que despierte
otro ardor ya para amarte,
porque tengo de empren-derte,
o la vida ha de costarte
o yo tengo de perderte (10).*

Otro ingenioso poema dieciochesco de Samaniego, titulado *El fraile y la monja*, utiliza el mismo recurso, si bien esta vez no asoman en él las «mozas de Logroño» cuyas andanzas eróticas tenían fama desde antiguo:

*Hallándose cortejando
cierto fraile a una monjita,
mientras que la requebraba
le enseñaba su pi...
su pipa con que fumaba.*

*La monja, como era lega
y profesaba al otoño,
rabiaba por darle entrada
y le enseñaba su co...
su copo con que ella hilaba.*

*El fraile, como enojado,
le dijo con disimulo:
— No fuera matito, hermana,
soplárselo junto al cu...
al cubo que suca el agua.*

*La monja, como agraviada,
le dijo sin agasajo:
— Váyase el fraile a la mierda
que le cortase el cara...
el caracolito que rabia (11).*

Tras conocer estos picantes textos del siglo XVIII, pasamos al XX recordando las palabras de Martínez Torner: «son muchas las canciones picarescas de hoy que tienen como primer verso «Una muchacha de Logroño...», terminando el segundo con la palabra interrumpida en la versión antigua». Aunque, por desgracia, no editase el investigador asturiano ninguno de los textos modernos a los que alude, sus palabras se ven confirmadas por el rico muestrario que la tradición oral moderna nos sigue ofreciendo de canciones basadas en el recurso de la «defraudación obscena», alguna de ellas pícaramente evocadora, como hace cinco siglos, de las capacidades eróticas de las y los naturales de Logroño. La siguiente canción fue recogida por mí a un octogenario arriero vallisoletano que durante muchos años transpor-

tó mercancías y acudió a las ferias de la ruta entre Zamora y Badajoz:

*Un tratante y su mujer
fue a la feria de Logroño
y el primer día ganaron
cinco duros con el... trato.*

*El segundo día de feria
ya tenían cinco mil duros
no eran sólo con el trato
sino de tomar... propina.*

*¡Uno por delante,
y otro por detrás! (12).*



Esta otra canción, que se cantaba no hace mucho en Granada, a ritmo de fandango y junto con otras canciones pornográficas, hace rimar Logroño con... ¡moño!.

*Yo tenía una novia de Vigo,
y tenía otra en Logroño;
la primera con melena,
y la segunda con... moño (13).*

Nuevamente Logroño y sus habitantes son los protagonistas de una humorística canción recogida, esta vez, a un hombre sefardí de Marruecos. Pero, como su léxico y fonética dan a entender, y como luego vamos a poder comprobar mediante el cotejo con una versión andaluza, la canción debe haberse incorporado al repertorio judío marroquí en época moderna, importada probablemente de la tradición sureña española:

*Estando señora Manuela
en la fuente de Logroño
pidiendo un poco de agua
para refrescarse er...*

*Como estará su padre
haciendo fuerza ar trabajo,
a pique de darse un golpe
y en la punta der...*

*Caramba con las chiquillas
que se miran al espejo
y le dice una a la otra
qué largos tienes los...*

*Perros que van durmiendo
en cama de dos corchones,
y er que no sepa esta copla
no tiene su dos...*

¡Cogerme a ese gato negro! ¡Olé! (14).

Una canción que comparte bastantes similitudes, sobre todo en el final, con la anterior, fue recogida por mí a un amigo de Bonarcs (Huelva). El parecido entre ambas nos confirmará que la canción scfardí está emparentada y debe haberse desgajado en tiempos no muy lejanos de la tradición sureña española:

*Lo siento, caramelito,
de parte de la sociedad,
para todas las niñas guapas
que me la quieran...*

*Mamá, que me voy al campo,
al campo de los madroños,
prepara una botellita
para refrescar el...*

*Cochino de tu padre
se da cada meneño
en la punta del...*

*Caramba con las muchachas
cuando se miran al espejo,
se dicen la una a la otra
qué gordos tienen los...*

*Peques que duermen en cama,
en cama de dos colchones,
con una mano en la almohada
y la otra en los...*

*Cógeme ese gato pardo,
hijo de la gata parda,
quien no se sepa esta canción
no tiene la picha larga,
y yo como me la sabía
la tengo como un tranvía (15).*

Aunque a partir de aquí ya no nos vamos a tropezar con nuevas obscenidades relativas a los naturales o a la villa de Logroño, puede ser interesante profundizar un poco más en el repertorio de canciones «defraudadoras» y «obscenas» que nos están ocupando. La siguiente fue recordada, aunque de forma incompleta, por un amigo de Tobarra (Albacete):

*Españoles que meáis...
que me hais oído:
os voy a meter el puro...
el puro conocimiento.*

*Así como San Agustín
dormía encima de una vieja...
de una vieja estera,
con dos gordos...
con dos gordos ladrillos de cabecera,
cuando se le ponía tiesa...
la vista al cielo... (16).*

La siguiente canción la obtuve de una amiga procedente de Ponteareas (Pontevedra):

*Mas gusta jo,
más gusta jo,
más gusta joven y bella,
como una pu,
como una pu,
como una pura doncella;
y con mi pi,
y con mi pi,
y con mi pipa en la mano;
toco las te,
toco las te,
toco las teclas del piano.*

*Límpiate el cu,
límpiate el cu,
límpiate el cutis, morena;
con ese cho,
con ese cho,
con ese chorro de crema.*

*Tengo los hue,
tengo los hue,
tengo los huesos molidos,
de tanto fo,
de tanto fo,
de tanto forrar los libros (17).*

Durante mi infancia, yo mismo entoné muchas veces la famosa canción de *Los hermanos Pinzones*, que posiblemente todos los españoles de las últimas generaciones conocemos perfectamente. Doy la siguiente versión, más completa que la que yo recuerdo, anotada a una muchacha del barrio de Vallecas (Madrid):

*Los hermanos Pinzones
eran unos ma...rineros,
que embarcaron con Colón,
que era otro ma...rinerero.*

*Embarcaron en Calcuta,
en una casa de...cuero
y los indios mochilonos
les cortaron los...caminos.*

*Y las indias, muy coquetas
les enseñaban las...coletas (18).*

Del mismo barrio madrileño es otra canción que yo recuerdo haber cantado de niño para luego, desgraciadamente, olvidarla:

*Pican, pican los mosquitos,
pican, pican con gran disimulo,
unos pican en la cara
y otros pican en el...*

*Cuando era pequeñito
me mandaron a la guerra
y ahora que soy mayorcito
me mandaron a la...*

*Mi hermanita la pequeña
come muchos chupachuses,
cada vez que come uno
le llaman hija de...*

*Publicaron en la tele
una vieja en bicicleta,
cada vez que se caía
se le veían las...*

*Te lo digo, te lo digo,
no te casas con mi tía,
que la noche de la boda
te van a cortar la...*

Pican, pican los mosquitos, etc. (19).

Para poder comprobar la completa tradición, el carácter dinámico y variable y la amplia difusión de este tipo de canciones, voy a transcribir ahora una nueva versión de la anterior, recogida esta vez a un amigo de Ponteareas (Pontevedra). Sobre todo en su desenlace se podrán apreciar diferencias entre ambas versiones:

*Pican, pican los mosquitos,
pican con gran disimulo,
unos pican en la cara
y otros pican en el...*

*Cuando yo era pequeñito
me mandaron a la guerra
y ahora que soy mayorcito
me mandaron a la...*

*Mi hermanita la pequeña
se casó con don Cicuta
y al bajar las escaleras
le llamaron hija de...*

*Publicaron en la revis
que una chica en bicicleta
se tiró por un barranco
y se la vieron todas las...*

*Te lo digo, te lo digo,
no te casas con mi hija
que si no
te voy a cortar la...*

Pican, pican los mosquitos, etc. (20).

Otra canción que yo canté durante mi infancia y que posiblemente sea muy familiar para la gran mayoría de los españoles es la de

*Una vieja y un viejo
van pa'Albacete
van pa'Albacete...*

*Y a mitad del camino
va y se la mete,
va y se la mete...*

*La mano en el bolsillo
y saca un billete,
y saca un billete...*

*¡Una vieja y un viejo
van pa'Albacete! (21).*

A continuación reproduzco varias cancioncillas breves que tienen un tipo de organización poética parecida a la que nos ocupa:

*El cura de mi pueblo
salió a andar en burro;
de tanto que anduvo
se lastimó el cu...
... ra de mi pueblo
salió a andar... (22).*

*Dicen que cargo [¿cargan?] pistola,
yo también cargo puñal;
nos tiramos tiro a tiro,
nos tiramos a chi...*

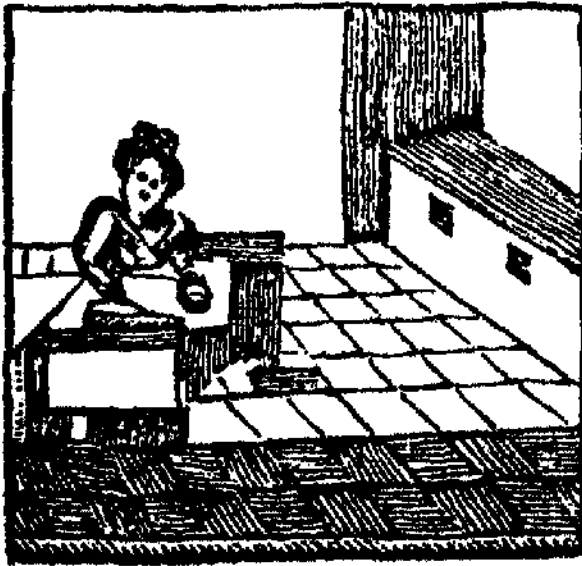
*...nita por tu amor
la vida me van a quitar;
vale más morir peleando
que no dejarte de amar (23).*

*Quisiera ser un mosquito,
un mosquito retozón
y darle un piquetito
en medio del... corazón (24).*

*José se llamaba el hombre,
Josefa la mujer,
y a eso de la medianoche
los dos querían Jo...
sé se llamaba el hombre... (25).*

*Una vieja me pidió
que me la subiera encima...
encima de un mecedor
que ella tiene en la cocina (26).*

*San Juan y la Madalena
fueron juntos para el huerto.
Lo que harían no lo sé...
¡Joder! ¡qué rato estuvieron! (27).*



*Al pasar por tu puerta
se me endereza
la punta del... pañuelo
de la cabeza (28).*

A continuación analizaremos canciones del mismo tipo en repertorios folklóricos distintos al castellano. El siguiente es un pregón que, según otra vez mi amiga de Ponteareas (Pontevedra), cantaba a voz en grito un vendedor ambulante a su paso por el pueblo. Está en castellano, pero juega con la equívoca correlación «peinar los pelos de la có...», que para un gallegohablante tiene una connotación sexual inmediata, ya que cona es, en aquella lengua, uno de los nombres comunes del sexo femenino:

*Cómpreme, señora,
peines de goma,
para peinar los pelos
de lu...
Cómpreme, señora... (29).*

La picante combinación de defraudación del receptor, obscenidad y reinicio de la canción se vuelve a dar en una canción portuguesa que ha recordado para mí mi amigo José Joaquim Dias Marques, célebre folclorista del país vecino, que la aprendió en las excursiones escolares en las que participó de niño:

*Lá no Mato Grosso
eu andava todo nu,
com uma pena de pavão
na mão,
com uma pena de peru
no...
Lá no Mato Grosso
eu andava todo nu, etc. (30).*

Otra canción portuguesa que recuerda José Joaquim Dias Marques y que, según él, conoce todo el mundo en Lisboa, es la que tiene por protagonistas a las *Meninas de Odivelas*, alumnas internas del elitista Instituto de Odivelas, famoso centro reservado para las hijas de los militares en el pueblo homónimo de las afueras de Lisboa:

*As meninas de Odivelas
são umas pu...
tirotitoli
são umas puras donzelas.
E as mães dessas meninas
fazem bro...
tirotitoli
fazem brocas às janelas.
E os pais dessas meninas
dão o co...
tirotitoli
dão o coração por elas (31).*

A continuación nos vamos al otro extremo de la Península Ibérica para conocer una canción en catalán (del área de Alicante) construida sobre un tipo de estructura poética del mismo tipo que las anteriores:

*Partiém una mangraneta
ta tallàvem en sis gallons,
a qui li'n tocava una
li tocàvem els co...*

*Corriem a centelles
per la voreta d'un riu,
passava una xica guapa,
li tocàvem les ma...*

*Ma mare no vol que ho diga
perquè és un pecat mortal,
ma mare se la sostenia
per la punta del pa... (32).*

Próximo a terminar nuestro recorrido por este muestrario de canciones de «defraudación obscena» cuya tradicionalidad desde el siglo XV hasta hoy mismo hemos podido comprobar, analizaremos dos ejemplos documentados entre los serfaldies de Oriente. He aquí el primer texto, procedente de la isla de Rodas:

*Bebe vino puro
con mezé de cu...
culacha de gallina,
que es muy aglia.*

*Le deja a Senta,
la mostró las te...
telas que labraban;
con ellas se pasaban.*

*Adentro de la hornaya
la mostró la gua...*

*guardia que tenía
de las criaturas (33).*

Esta otra canción procede de la tradición sefardí de Bulgaria:

— *Aide, que la tengo grande...
la hija'stá en la casa.*

— *Kor olasí, Jaco,
y no m'está entrando...
la munilla de oro.*

— *Bella dama, te la meto...
la manilla de oro.*

— *Kor olasí, Jaco,
no m'está entrando...
la manilla de oro (34).*

Y no quiero terminar sin dar un ejemplo que nos aleja de la tradición hispánica pero que sirve que adquiramos una idea más amplia del arraigo multicultural de este tipo de canciones. Se trata de una canción inglesa que el amigo que me la cantó identificó como «auténticamente urbana y callejera, y muy popular sobre todo entre los niños y jóvenes del sur de Inglaterra»:

*His name was Nobby-Hall, Nobby-Hall
because he only had one... leg.*

*He went to rob a bank, rob a bank,
and on the way he had a... sandwich.*

*The policeman, he came quick, he came quick,
and he was a... stupid person.*

*The judge's name was Hunt, name was Hunt,
and he was a stupid... old man (35).*

Cerramos con éste los ejemplos de canciones pícaras que mediante el recurso formal de la interrupción de palabras cuyo final queda sugerido por la rima, refuerzan su sentido humorístico y picante. Su documentación, esporádica y, sobre todo en lo antiguo, infrecuente —por los riesgos y repercusiones que podía comportar su edición— es sin embargo suficiente para permitirnos trazar una línea de continuidad entre las tradiciones folklóricas del pasado y del presente. Una continuidad apreciable en lo estructural, en lo intencional e incluso en lo formulístico, con esas mujeres «de Logroño» que asoman lo mismo en un *Cancionero* que refleja la tradición folklórica de fines de la Edad Media como en las canciones que, en pleno siglo XX, han servido para entretener el camino de un arriero castellano o las diversiones de las gentes andaluzas y sefardíes de Marruecos. Ello nos sirve para concluir también afirmando que, tras la aparente trivialidad de este tipo de canciones, que todos hemos cantado o escuchado sin atribuirles la menor relevancia poética, se halla una tradición folklórico-literaria de muchos

siglos que justifica el valor, el interés poético y la necesidad de estudio de todas las manifestaciones, hasta las más desatendidas y menos prestigiosas, de nuestra cultura oral.

NOTAS

(1) Vid. *La música en la corte de los Reyes Católicos*, IV-2. *Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, vol. 3-B, ed. J. Romeu Figueras (Barcelona, 1965) n.º 141. Yo sigo la ed. (abreviando los estribillos) de Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Madrid, 1987) n.º 1719.

(2) Cfr. el aparato crítico de Frenk, *Corpus* n.º 1719.

(3) MAGIS, CARLOS H.: *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina* (México, 1969) pp. 277-278.

(4) WHINNOM: «La defraudación del lector», *La poesía amoriosa cancioneril en la época de los Reyes Católicos* (University of Durham, 1981) pp. 63-72; cita nuestra canción en p. 67. Vid. también, del mismo autor, «La defraudación del lector: un recurso desentendido de la poesía cancioneril», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. G. Bellini (Roma, 1982) II, pp. 1047-1052.

(5) CORREAS, Gonzalo: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. L. Combet (Burdos, 1967) p. 128. Adviértase que Devoto, en «Con la música a otras partes», *Bulletin Hispanique* 93 (1991) pp. 261-342, p. 281, remite erróneamente a la p. 180 del *Vocabulario*.

(6) DEVOYO: «Con la música a otras partes» pp. 281-282.

(7) ALZIFU, James y HISSORGIUS: *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Barcelona, 1984), n.º 68, p. 113.

(8) MARTINEZ TORNER: *Lírica hispánica. relaciones entre lo popular y lo culto* (Madrid, 1966) n.º 73.

(9) *Manuscrito 3915(S)*. XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid, f. 320r. La seguidilla fue editada, con algunas discordancias respecto a mi lectura en R. Foulché-Delbos, «Seguidilles anciennes», *Revue Hispanique* VIII (1901) pp. 309-331; p. 313, n.º 28.

(10) SAMANIEGO: *El jardín de Venus*, ed. E. Palacios (Madrid, 1991) pp. 182-183.

(11) SAMANIEGO: *El jardín de Venus*, p. 172.

(12) El informante Ernesto Primo, nacido en 1908, fue entrevistado en Miraflores (Cáceres) el 27-11-1989.

(13) El informante Ramón Tortosa, nacido en Valencia en 1949, aprendió y la cantó como fandango en Granada mientras vivió allí, en los años 60 y 70. Fue entrevistado por mí en Madrid el 15-1-1993.

(14) El informante Isaac Ayuelos, nacido en Tetuán en 1933 y emigrado a Israel en 1952, fue entrevistado en Yavné (Israel) en 1985 por Gadiyá Pimienta. La canción pertenece al *Proyecto Folklórico de la Radiodifusión Israelí* (PF 230/26), a cuyo director, Moshé Snaul, agradezco su permiso de utilización y edición.

(15) El informante Juan Avilés, nacido en Bonares en 1966, fue entrevistado en Madrid el 10-7-1992.

(16) El informante Vicente Sánchez, entrevistado en Madrid el 2-2-1993, nació en Tobarra en 1955. El inicio de la canción recuerda paródicamente los discursos del general Franco.

(17) La informante Sara Nieto, nacida en Pontecillas en 1947, fue entrevistada en Vallecas (Madrid) el 20-7-1992.

(18) La informante Mari Mar Pérez, de 18 años, fue entrevistada en Vallecas el 16-1-1993.

(19) La informante fue la misma que la de la canción anterior.

(20) El informante Juan Cuervo, nacido en Pontecillas hace 20 años, fue entrevistado en Vallecas (Madrid) el 16-1-1993.

(21) Versión aprendida de niño por mí en mi antiguo barrio de Aluche.

(22) MAGIS: *La lírica*, p. 572.

(23) MAGIS: *La lírica*, p. 572.

(24) MAGIS: *La lírica*, p. 277.

(25) DIAZ ROIG, Mercedes. *El romancero y la lírica popular moderna* (México, 1976), p. 35.

(26) *Poesía popular andina: Venezuela, Colombia, Panamá* (Quito, 1982), p. 152.

(27) Canción grabada por mí al rabelista Donato Muñoz, nacido en Valdeprado del Río (Cantabria) en 1919 y entrevistado en Nestar (Palencia) el 12-7-1989.

(28) El informante Canuto Pérez, nacido en Motejón (Toledo) en 1938, fue entrevistado en Vallecas (Madrid) el 11-6-1992.

(29) La informante Sara Nieto me comunicó este pregón en la misma fecha y lugar que la otra canción que me proporcionó antes.

(30) El informante José Joaquín Díaz-Marques, nacido en Lisboa hace 36 años, fue entrevistado en Madrid el 15-1-1993. Las voces portuguesas que precisan aclaración son *nu* «desnudo»; *pena* «pluma»; *parão* «pavo real»; y *peru* «pavo».

(31) Las palabras portuguesas que precisan aclaración son *meninas* «muchachas»; *mães* «madres»; *brocas* «taladros»; *janelas* «ventanas»; y *pais* «padres». Los equívocos obscenos se establecen sobre las palabras interrumpidas *bro...*, que parece sugerir *broche* «fección»; y *co...* que parece anunciar *cu-culo*, ya que la primera sílaba de *coração* se pronuncia [ku] en portugués. El informante repite los versos 1 y 2-3 de cada estrofa.

(32) BERNABEU RICO, José Luis. *Los límites simbólicos: bombres de la Foia de Castilla y Viãl de Nixona* (Alicante, 1984) p. 285. Las palabras que precisan aclaración son *mangraneta* [dim.] «granada»; *gallons* «gajos»; y *voreta* [dim.] «orilla». Agradezco sus indicaciones sobre estos catalanismos a Ramón Tortosa.

(33) El informante, un anciano sefardí de familia oriunda de Rodas, ha preferido permanecer en el anonimato. Fue entrevistado en Madrid por Jacob M. Hassán y por mí. Las palabras que precisan aclaración son *mezé*, del tc. «aperitivo, entrante»; *culacha* [o *esculacha* o *escolachal*] «sopa de fideos»; y *açliu* «amarga».

(34) El informante Dudú Bensoam fue entrevistado en Aseov Bet Avot, Rison le Tsion (Israel) en 1978 por Moshé Shaul, a quien vuelvo a agradecer el permiso de utilización y edición de la canción (PF 027/20). En la versión cantada, se repite toda la segunda estrofa. *Kor olasi* significa «maldición» en turco.

(35) Mi amigo, Andrew Duncan, nacido en Cambridge en 1966, fue entrevistado por mí el 20-2-1993. La traducción de la canción es: Su nombre era Nobby-Hall, Nobby-Hall / porque sólo tenía una... pierna. / El fue a robar un banco, robar un banco. / y en el camino se tomó un... sandwich. / El policía vino rápido, vino rápido, / y era una... persona estúpida. / El nombre del juez eran Hunt, era Hunt, / y era un... estúpido viejo. Los equívocos obscenos se dan entre la palabra *leg* «pierna» que se canta en vez de *ball* «testículo»; *sandwich*, que se canta en vez de *wank* «masturbación»; *person* «persona» que se canta en vez de *prick* «gilipollas»; y *old man* «hombre viejo», que se canta en vez de *cunt* «coñazo». Al entonar la canción se repite tres veces el primer verso de cada estrofa.



FANTASMAS, DIABLOS Y REFRANES EN UNA COMEDIA DE VELEZ DE GUEVARA

Antonio José Pérez Castellán

LA FUNCION DEL FOLKLORE EN LA LITERATURA DRAMATICA DEL SIGLO XVII: EL EJEMPLO DE LOPE

Una de las características innovadoras de la Comedia Nueva iniciada por Lope de Vega, con respecto al teatro anterior, es la búsqueda de sus argumentos no en los del teatro de la Antigüedad —como pretendieron hacer los eruditos humanistas del siglo XVI, especialmente los trágicos (1)— sino en materias más cercanas al público (2) coetáneo y, por lo tanto, de fácil reconocimiento e identificación con tales asuntos y vivencias.

El teatro tendía a hacerse nacional y popular, y, asimismo y no en último lugar, comercial. Uno de los procedimientos más seguros para lograr estos propósitos era la inclusión y explotación de elementos folklóricos tomados de la rica cultura tradicional coetánea en la comedia. Apenas si hay comedia o tragedia de Lope que no contenga algún elemento tradicional. La razón de ello es de tipo pedagógico y psicológico, además de artístico: como se sabe, la mejor forma de captar la atención de un público hacia algo nuevo es a partir de algo ya conocido por ese mismo público. Recuérdese, en este sentido, la utilización semejante de los mitos clásicos por los autores trágicos grecolatinos. Lo nuevo se apoya en lo viejo, y la obra artística individual se nutre y crece sobre el fondo compartido de la tradición común. En este sentido el motivo folklórico —refrán, canción, romance, costumbre o tópico...— ejercía un efecto presentáneo sobre el público que llenaba el corral. No existían medios de comunicación de masas de transmisión electrónica y tan sólo la transmisión oral aseguraba la popularidad y el ámbito masivo del saber que pasaba de padres a hijos, que enlazaba a grandes y pequeños, sabios e iletrados, señores y villanos. La nueva comedia iniciada por Lope se convierte en crisol de los diferentes componentes que constituían la cultura literaria del momento —la cultura elitista y la cultura apopular, la lírica, el romancero, el refranero, el teatro religioso—. El refranero hispánico, verdadero compendio de la cultura del pueblo, es considerado en nuestro Siglo de Oro como vehículo expresivo de verdades intuitivas refugiado por ello en mentes a las que no les es posible un conocimiento más racional. Por ello, los dramaturgos suelen elegirlo, entre otros elementos folklóricos, como medio de

acercamiento al pueblo y a su concepción de la vida.

El refranero es utilizado por los dramaturgos del teatro del Siglo de Oro de diversas formas: Unas veces el dramaturgo ilustra con el resto de la obra, el refrán que aparece como título de la comedia. Otras veces el refrán, repetido sucesivamente a lo largo de la comedia, se transforma en resumen emblemático de ésta, y por ello en texto privilegiado dentro de la ficción. Generalmente el refrán, y su mensaje ideológico consiguiente, se intensificaba hacia el final, en el momento en que el espectador iba a sacar sus conclusiones personales sobre las acciones que acababa de contemplar. Pero las repercusiones de la utilización de refranero, y otros motivos folklóricos, en el teatro no se reducían al ámbito teatral que era donde se introducía el bagaje cultural recogido en el romancero, sino que, a la inversa, el texto dramático que se fijaba junto al refrán no podía dejar de influir en el contenido cultural de éste, y así, de forma lenta, parte del mensaje ideológico que se introducía en la comedia se iba integrando en los valores significativos del refrán del que la comedia se convertía en desarrollo fabulístico del pensamiento contenido en el refrán. La utilización del refranero contribuía, además de su difusión entre las clases populares. No olvidemos que uno de los rasgos que dibujan como rústico a Sancho es la intermitente presencia de refranes en sus interminables peroratas. El éxito coetáneo de la literatura paremiológica que era cultivada por los intelectuales del momento, Hernán Núñez, Covarrubias, Correas, etc. (3), que favorecía un ambiente propicio a la utilización del refranero en las obras literarias. El inicio del interés recolector de los paremiólogos renacentistas coincide con los comienzos del nuevo teatro. El público, generalmente iletrado, pero capaz de retener en su memoria innumerables refranes a los que consideraba el sumum de la sabiduría, disfrutaba viendo como el teatro del momento confirmaba en las comedias su escala de valores del propio pueblo, tal como lo hacían también los refraneros, cancioneros y romanceros (4). Por descontado, fue Lope el más destacado y asiduo cultivador de esta técnica. Para Canavaggio, «Las interreferencias entre refrán y comedia concurren a ilustrar el arraigamiento histórico axial del teatro de Lope, al disfrazar juicios de valor enjuiciados de realidad

en conformidad con un orden moral, social, político, cultural admitido sin discrepancias por el público" (5). Aunque, curiosamente, no hallaremos ninguna mención de ella en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Madrid, 1609), considerado el compendio teórico de la nueva dramaturgia, aunque ya Menéndez Pelayo, con notable acuidad, advirtiese que «no ha de tomarse el *Arte nuevo* como cifra y resumen de la Poética de Lope» sin reparar ni atender a «cuánta es la variedad y riqueza de doctrinas literarias esparcidas en sus múltiples obras» (6). Esta utilización sistemática que hacía el Fénix de la literatura oral y tradicional y del folklore en general se produjo también en los dramaturgos de su «escuela» de la que Vélez de Guevara era uno de sus miembros más destacado.

EL CASO DE VELEZ. EL FOLKLORE EN SU TEATRO

Vélez como en tantos otros aspectos, imitó a Lope de Vega en la utilización del folklore tradicional. Varias obras del ccijano surgen a raíz de un «pre-texto» folklórico previo. Así *La niña de Gómez Arias* se origina a partir de una canción lírica tradicional:

*Señor Gómez Arias
doleos de mí;
soy niña y muchacha
y nunca en tal me ví.*

En el origen de *La serrana de la Vera* estaría el romance del mismo nombre cuya tradición oral ha llegado hasta nuestros días. El romance sintetiza leyendas locales que debieron originarse ante algún suceso coetáneo en la comarca cacereña de la Vera. Desde un punto de vista literario, el romance, según Menéndez Pidal, constituiría el final de la evolución de las serranillas medievales, mujeres peligrosas e inquietantes, salteadoras de caminantes perdidos y de monstruosa figura (7).

Al desarrollar el tema mítico de la mujer salvaje y devoradora de hombres encarnado desde antiguo en las Amazonas y en las sirenas, que seducían a Odiseo. La tradición de la mujer selvática pervivirá en los textos medievales como vemos en las serranas agrestes del Arcipreste.

*Allá en Gargantalaolla
en la Vera de Plasencia
salteóme una serrana
blanca, rubia, ojimorena.*

Sobre este eterno femenino existía ya una comedia de Lope que junto con el romance debieron constituir el referente literario directo del que partió Vélez para la construcción de su comedia.

Si Vélez recurría con asiduidad a los romances y canciones líricas tradicionales, no es de extrañar que en la composición de la comedia *El diablo está en Cantillana* partiera de una leyenda popular: Los amoríos y calaveradas del rey Pedro I de Castilla han dado lugar a numerosísimas leyendas donde se le atribuyen conquistas y desmanes sin cuento (8). El resumen emblemático de este cúmulo de leyendas populares parece ser el refrán que lo condensa y sintetiza.

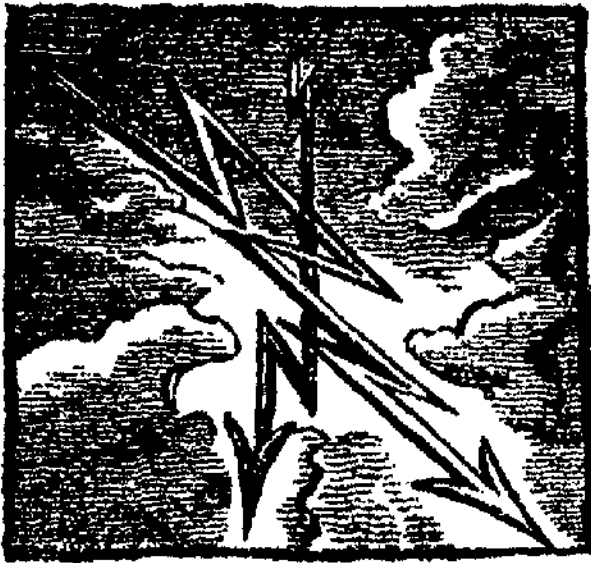
La trama de la obra (9) gira alrededor del aura legendaria de la figura del rey D. Pedro de Castilla quien, enamorado de la amada de uno de sus caballeros pide a Don Lope que renuncie al amor de su dama para que ésta pueda atender los requerimientos reales. Don Lope obediendo el mandato real ruega a Esperanza que escriba al rey aceptando sus amores. La carta de Esperanza rechazándolos origina la ira del rey y el destierro de Don Lope. Posteriormente el rey desterrará también al padre y al hermano de la dama. Don Pedro, desaparecidos los obstáculos que le impedían el acceso a la dama, inicia el cortejo de ésta. Pero nuevos contratiempos viene a importunar los deseos reales, pues un fantasma aterra la noche cantillanera y ataca con especial inquina a los que se aproximan a la casa de Esperanza. El rey, legendaria es su temeridad, se enfrenta al fantasma. Este, Don Lope, en realidad revela su identidad y ataca al rey sin reconocerlo. La aparición inesperada en escena de la reina Doña María de Padilla (en una función teatral semejante a un *Deus ex machina*) provoca la retirada de Don Pedro y el perdón real.

EL REFRAN ORIGINARIO: DATOS LITERARIOS Y TRADICION POPULAR

El refrán, leit-motiv de la obra, aparece documentado por primera vez, que sepamos, en el *Quijote*:

*«Yo gobernaré esta insula sin perdonar derecho ni llevar cohecho, y todo el mundo traiga el ojo alerta y mire por el virote, porque les hago saber que **El diablo está en Cantillana**»* (10).

Clemencín, en su edición de la obra cervantina, lo interpreta como «una expresión proverbial nacida de la calificación de diablo que se hubo de dar a alguna persona que residió o estuvo en Cantillana». Para Clemencín también puede hacer referencia el adagio al Maestre Don Juan Pacheco, valido de Enrique IV quien figurando en la comitiva real fue obligado por los nobles sevillanos a permanecer en Cantillana sin acompañar al rey a la capital hispalense (11). Ninguno de los comentaristas del *Quijote* o estudiosos del refrán vincula éste a Pedro I de Castilla. Sin embargo,



Rodríguez Marín, en su edición del Quijote nos da noticias de sus pesquisas en Cantillana sobre «El diablo está en Cantillana y el obispo en Brenes» y sobre «algunas consejas referentes a don Pedro I de Castilla» que existían entre los habitantes de esta población (12). En el *Diccionario de Autoridades* leemos que el refrán «El diablo está en Cantillana» es una «frase figurada y familiar», que significa «haber turbaciones e inquietudes en alguna parte» (13). El refrán «El diablo está en Cantillana» ha seguido presente en numerosas obras de la literatura hispánica, siempre ligado con el topónimo que contiene y con el motivo folklórico del diablo (14).

En *La hermana San Sulpicio*, el refrán aparece como cita erudita ineludible tras nombrar a Cantillana. En el transcurso de un viaje en ferrocarril Sevilla-Córdoba, durante la conversación entre dos personajes, uno de ellos afirma vivir en Cantillana a lo que su interlocutor de forma rápida y espontánea recuerda lo que considera antiguo adagio español:

«— ¿Ahora no vive usted en Sevilla?

— No, señor, hace seis años que estoy establecido en Cantillana.

Recordé entonces el antiguo adagio español y le dije sonriendo: — «Anda el diablo en Cantillana»...» (15). (A. Palacio Valdés, *La hermana San Sulpicio*).

Todavía en pleno siglo XX, Valle Inclán en *La marquesa Rosalinda* recorre el camino en sentido inverso y, tras aludir al diablo, salta rápidamente al refrán y como consecuencia de ello, al lugar donde la tradición hispánica hace habitar al diablo. En este caso, no se introduce en el texto dra-

mático el refrán sino que al comparar un personaje al diablo se considera a éste «ciudadano» cantillanero dando por hecho, el conocimiento del refrán por parte del lector.

«La dueña: ¿Pues no estaba en prisión por hechicero?

Dorotea: ¡El diablo debe ser en su figura o le dejó escapar el carcelero!

La d.: A fuer de mago, con sus artes pudo salir por un resquicio del postigo.

D.: De todas suertes, lo añascó el cornudo, que chifla, si se aprieta en el ombligo.

La d.: ¡Reniego, mi Jesús, de tal ralca!

¡Bien se estaba el tiñoso en Cantillana! (16) (R. Valle-Inclán, *La marquesa Rosalinda*)

En el final de nuestro recorrido por la fortuna del refrán en la literatura española, llegamos a los libros de viajeros en pleno siglo XX. Estos siguen vinculando de forma inexcusable la población de Cantillana con el refrán. Así cuando Cela hace una breve parada en Cantillana en su periplo por las tierras del Sur no deja de acordarse de la frase proverbial.

«En Cantillana, según el caballero ecijano Don Luis Vélez de Guevara, autor de mucho renombre, vivió el demonio...» (17) (Cela, *Mi primer viaje andaluz*).

OTRO ELEMENTO FOLKLORICO: LOS FANTASMAS

Además del refrán, otra figura del acervo tradicional viene a sumarse a los elementos folklóricos presentes en *El diablo está en Cantillana*. Nos referimos a los fantasmas. Las características de los fantasmas están fijadas por la tradición folklórica: Una figura, cubierta con paños oscuros, que oculta su rostro y todo su cuerpo y, que a veces puede llevar una olla en la cabeza con velas encendidas (18). Disfrazarse de fantasma tenía en la sociedad tradicional una función muy clara: Preservar de las miradas de los habitantes de un pueblo a las personas y los lugares donde se desarrollaban unos amores ilícitos. Las apariciones se hacían más frecuentes en verano, cuando la mayor presencia de vecinos en las calles a causa del calor hacía a los amantes extremar sus precauciones. Vélez en su drama conserva la utilización del disfraz fantasmal como encubrimiento de unos amores, si no ilícitos, en este caso, si necesariamente ocultables, no tanto por ser moralmente reprobables sino por la prohibición real que pesaba sobre esos amores.

REY: Advertid
que no habéis de estar apenas
dos horas en Cantillana,
sin ver ventana ni puerta
de doña Esperanza, o ved
si os estorba la cabeza.

(vv. 243-247)

Un elemento nuevo añade Vélez de Guevara a la tradición folklórica dotándola de una mayor complejidad a la figura de la fantasma: El amante, Don Lope, utiliza el disfraz para ocultar sus relaciones amorosas, pero también, y esto es lo novedoso, para impedir que otras personas, el rey Don Pedro, puedan acercarse a su amada y realizarle proposiciones amorosas. Si bien conviene recordar que el fantasma tradicionalmente utilizaba su atuendo para alejar a cualquier intruso del entorno de su enamorada.

Esperanza: ¿No escucháis, señor?

Rey: Ya escucho unas cadenas ¿qué importa?

E.: Vuestro valor so reporta

R.: Aquí no es menester mucho.

E.: ¿Los gemidos no escucháis?

R.: Pues ¿de quién son los gemidos?

E.: No ha llegado a los oídos
vuestros, el tiempo que estáis
en Cantillana, esta fiera
fantasma.

Vélez somete al rey déspota y tirano, según la comedia, a la justicia poética negando el triunfo al monarca en las lides amorosas. El origen divino del poder real prohíbe que Don Lope pueda usar armas contra su rey, de ahí que el autor busque la estratagema del disfraz fantasmal para torcer la voluntad real (19).

Un último componente tradicional viene a completar el abanico de elementos folklóricos que coinciden en nuestra obra. Vélez introduce en el desarrollo dramático un cantarillo popular que seguramente ya existía antes de la composición del drama:

*¡Ay que desde Vienes
a Cantillana
hay una legüecita
de tierra llana!*

La presencia del rey Don Pedro más que orientar el análisis de nuestra comedia hacia las fuentes históricas —siguiendo la senda de las numerosísimas comedias de nuestros Siglos de Oro que encuentran su trama argumental en los hitos de la historia medieval castellana— lo dirige hacia las fuentes folklóricas, de las que ya hemos indi-

cado el uso de otros componentes. El rey Don Pedro y sus hechos entraron muy pronto en los cauces folklóricos tradicionales, de ahí el ingente caudal de leyendas, refrancos y romances —para J. A. Cid el rey Don Pedro debe estudiarse en los romances que aparece (por ejemplo el de *La muerte del Maestre Don Fadrique*) como un personaje folklórico más— (20) que giran alrededor de la vida del monarca castellano, Cruel para algunos y Justiciero para otros.

El texto de Vélez se desarrolla en la villa donde, suponemos, se originó el refrán. Toda la obra es, en cierto modo, un intento de explicación dramática del aforismo. Esta ambientación andaluza y, específicamente, andaluza rural ilumina el sentido de la aparición en la obra del motivo del fantasma como disfraz galante, de importante presencia en la tradición folklórica andaluza cuya pervivencia ha llegado hasta nuestros días. Vélez recreando poéticamente la vida del lugar al que alude el refrán puede, sin esfuerzo, introducir en el enredo dramático: al fantasma, la frase proverbial y el cantarillo, componentes naturales de la sociedad rural andaluza del XVII. Las sucesivas escenas de la obra tienen lugar en diferentes ámbitos sevillanos: El alcázar hispalense para las primeras escenas, el palacio de verano del rey, la casa de don Lope, ambos en Cantillana, y una zona aledaña a esta misma villa, para el resto de la obra. No pretendemos aplicar una lectura realista e historicista a los datos topográficos que Vélez da de Cantillana a lo largo de la obra, pero no es muy arriesgado aventurar que Vélez debió conocer la Cantillana coetánea a la composición de la obra o, por lo menos, debió utilizar informaciones de personas que sí visitaron la Cantillana del siglo XVII. Vélez entró en 1596 al servicio del cardenal de Sevilla, Rodrigo de Castro, servicio en el que permaneció durante cuatro años en los que seguramente debió visitar Cantillana, villa de la que eran señores los arzobispos de la sede hispalense. Diversos datos diseminados por el texto dramático así lo corroboran. Las coordenadas geográficas de la zona aparecen reflejadas de forma muy próxima a la realidad topográfica en la obra. Cantillana se encuentra situada entre el río Guadalquivir y la desembocadura de su afluente el Viar:

«...que llegan a enriquecer Guadalquivir y Viar» (vv. 35-36).

Existe todavía en este pueblo ribereño una zona, cabe al antiguo cauce del río Guadalquivir que se denomina «El Palacio» (a pesar de que aparentemente no existen restos conservados de ningún edificio). Este enclave parece responder exactamente a los datos que el dramaturgo nos proporciona sobre la quinta veraniega adonde Don Pe-

dro se retira, abandonando durante el veraneo su residencia sevillana:

*...pues sin razón despreciando
la maravilla africana
del alcázar que vivió
los veranos os venís
a pasar a Cantillana
Aunque os puede disculpar
esta casa de placer
que llegan a enriquecer
Guadalquivir y Viar (I, vv. 28-38).*

La introducción de una copla lírica viene a sumar nuevos elementos topográficos a la obra. Además de ser otra muestra de la utilización sistemática por parte del dramaturgo de materiales provenientes de la cultura tradicional y popular:

*«¡Ay! que desde Vienes
a Cantillana,
hay una legüecita
de tierra llana»*

Ciertamente, el terreno, una legua aproximadamente que existe entre Cantillana y el cercano pueblo de Brenes -Vienes- es una zona llana, vega de regadío (21). En otro momento de la obra, Zalamea, personaje cómico, habla de la hora y del lugar donde, según él, aparece el fantasma

*A las doce y media,
poco más, baja
de aquella ermita a la villa
y poco a poco a la plaza
por aquellas cuatro calles (vv. 102-106)*

La ermita, según señala el personaje, se encuentra fuera del recinto amurallado de la villa, aunque cerca de éste. Cuatro ermitas existen actualmente en Cantillana. Dos de ellas no existían aún cuando Vélez escribió su obra. De las dos restantes una de ellas (22) se encontraba situada fuera del recinto amurallado, aunque muy cerca de éste. A ésta, pudiera pensarse que se refiere el autor. Detengámonos un poco en este personaje que también parece tener un origen folklórico. Zalamea, como ha estudiado Valbuena Briones constituye un eslabón dentro de la cadena tradicional donde encuentra su origen este personaje que alcanzará una talla dramática tan elevada como la que tiene la obra calderoniana. Señala Valbuena Briones, en su edición de *El alcalde de Zalamea*, que el inmortal alcalde calderoniano evoluciona hasta su definido carácter dramático con Calderón desde una serie de personajes folklóricos, de los que nuestro Zalamea pudiera ser uno de sus representantes (23). A título anecdótico no deja de ser curioso que los sucesos militares que constituyen el contexto histórico de *El alcalde de Zalamea* se desarrollen en la dehesa de Cantillana (Badajoz):

El 13 de junio de 1580 las tropas mandadas por el duque de Alba, Don Fernando Alvarez de Toledo, reciben la visita de Felipe II en la dehesa de Cantillana (Badajoz). El 28 de junio se pregona un edicto para evitar el pillaje y excesos comunes en las tropas, que estaban albergadas en los pueblos cercanos a la Dehesa de Cantillana:

«que ningún soldado ni otra persona de cualquier grado ni condición que sea, ose ni se atreva de hacer violencia ninguna de mujeres, de cualquier calidad que sea, so pena de la vida». **Edicto pregonado en el Campo de Cantillana** (24).

En la Primera Jornada de nuestra obra, Esperanza, protagonista femenino, comunica a don Lope sus enormes deseos de conocer la urbe hispalense, ya que -afirma- nunca ha salido del muro de Cantillana. Los restos del recinto amurallado aún hoy se pueden contemplar, por lo que a pesar del recurso metonímico algo tópico de nombrar los límites de un lugar aludiendo a sus murallas, debemos resaltar la coincidencia significativa:

*Siempre vivo deseando
ver su grandeza romana,
porque desde que nací,
jamás del muro salí,
don Lope, de Cantillana (vv. 538-542)*



Concluamos, pues, diciendo, que la comedia de Vélez de Guevara, es un exponente más de la utilización por los dramaturgos de la Comedia de

nuestro Siglo de Oro del acervo de la cultura tradicional. En la obra de Vélez no uno sino varios elementos folklóricos se entrecruzan en el desarrollo dramático. El refrán del que parte Vélez para crear su obra incluye un topónimo andaluz. Ello permite al dramaturgo llevar los sucesos dramáticos al ámbito rural andaluz donde el segundo elemento folklórico —el fantasma— cobra una mayor autenticidad y nos posibilita la visión de los rasgos tradicionales, diferente a interpretaciones que lo considerarían como un elemento episódico y novelesco. A estos dos elementos folklóricos habría que sumar la utilización en un contexto dramático de una copla lírica que seguramente circulaba entre las gentes del pueblo anteriormente a la composición del texto dramático. Lo que viene a reforzar la idea de que nuestro dramaturgo manejaba los elementos folklóricos con asiduidad. El origen folklórico que parece tener Zalamea, personaje secundario, que va a tener una evolución muy importante dentro del teatro clásico español junto a las características folklóricas que ha ido adquiriendo la figura del rey don Pedro no hacen más que reforzar nuestra hipótesis de trabajo. Esto es, valorar suficientemente la importancia de las raíces folklóricas que encontramos en el origen creativo de *El diablo está en Cantillana* de Vélez de Guevara.

NOTAS

(1) HERMENEGILDO, A.: *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona, Planeta, 1973.

GARCÍA SORIANO, J.: *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, 1945.

(2) El motivo central pertenece a la tradición oral recogida por Correas. La frase "El diablo está en Cantillana" ha sido estudiada por Clementín y Rodríguez Marín.

(3) La literatura paremiológica gozaba de un enorme auge en los años en que debió componerse *El diablo está en Cantillana*. En 1568, Juan de Ma. Lara da a la imprenta *La Filosofía vulgar* (Sevilla, Hernando Díaz); en 1611, Covarrubias publica su *Tesoro de la lengua castellana o española*; en 1625, aparece el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua española* (Madrid, Tipografía «Revista de Archivos», 1924). En fechas cercanas a estas dos citadas, aparecieron los *Refranes y proverbios en romance*—Hernán Núñez— (Salamanca, Juan de Cárdena, 1555) y el *Libro de proverbios o Refranes glosados* de Sebastián Norozco.

(4) R. Menéndez Pidal estudió lo referente al Romancero. Chevalier lo relativo al cuento tradicional (Cfr. M. Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del siglo de Oro*, Madrid, gredos, 1975 y *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*—Barcelona, Crítica, 1978). Canavaggio, por fin, estudió la relación refranero—comedia en Lope (J. Canavaggio, "Lope de Vega entre refranero y comedia" en *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edic-6, 1981, pp. 83-94).

(5) CANAVAGGIO: *ibidem*.

(6) MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las ideas en España*, Santander, Editora Nacional—CSIC, 1947, T. II, pp. 298-299.

(7) PLINERO P. y AIERO, V.: "El romance de la Serrana de la Vera. La pervivencia de un mito en la tradición del sur" en *Homenaje a Francisco López Estrada. Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, (1987), Universidad Complutense, pp. 399-418.

(8) LOPEZ DE AYALA, P.: *Las muertes del rey Don Pedro*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

(9) Utilizamos la edición de M. Muñoz Corrés, Madrid, Espasa-Calpe, 1948; y la de E. Rodríguez Baltanás, Sevilla, Guadalmeña, 1981.

(10) RIQUER, M.: Edit. M. Cervantes, *D. Quijote de la Mancha*, Barcelona. Edit. Juventud, 1967, p. 888.

(11) CLEMENCIN, D.: Edit. M. Cervantes, *D. Quijote de la Mancha*, Madrid, 1894, pp. 242-243.

(12) RODRIGUEZ MARIN, F.: Edit. Cervantes, *D. Quijote de la Mancha*, Madrid, 1916, pp. 482-483.

(13) *Diccionario de Autoridades*, sub voce.

(14) La mayoría de los refraneros modernos citan a Cantillana casi exclusivamente en relación con su conexión con el diablo. Así Gabriel M. Vergara Martín, *Refranero geográfico español*, Madrid, Hernando, 1986.

(Cita los siguientes refranes:

- Anclar el Diablo en Cantillana
- El diablo anda en Cantillana y el obispo en Brones
- El diablo está en Cantillana urdiendo la tela u tramando la lana.
- En Cantillana, el que mastruga se levanta de mañana.

MALDONADO, F.: *Refranero clásico español y otros dichos populares*, Madrid, Taurus, 1966.

VALLES, P.: *Libro de refranes compilado por el orden del ABC*, Madrid, Imprenta Alemana, 1917.

MARTINEZ KLEISER, L.: *Refranero general ideológico español*, Madrid, Ed. Hernando, 1989.

Cita: *En Sevilla y en Cantillana, todo el que mastruga se levanta de mañana.*

CAMPOS, Juana G. y BARELLA Ana: *Diccionario de refranes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

(15) PALACIO VALDES, A.: "La hermana San Sulpicio", *Obras Completas*, T. IV, Madrid, 1928, pp. 65-66.

(16) VALLE INCLAN, R.: *La marquesa Rosalinda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

(17) CELA, C.: *Mi primer viaje andaluz (Notas de un vagabundaje)*, Barcelona, Noguer, 1961, pp. 245-274.

(18) RODRIGUEZ BALTANAS E. y PEREZ CASTELLANO, A. J.: "Los fantasmas de la tradición andaluza (Testimonios orales y reflejos literarios)", *Revista de Folklore*, 88, Valladolid, pp. 65-69.

(19) AUBRUN, Ch. V.: *La comedia española. 1606- 1680*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 34-35 y 151.

(20) GID, J. A.: "Romances en Garganta la Olla (Materiales y notas de excursión)", *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, 1974.

(21) Legua: Medida itineraria equivalente aproximadamente a cinco kilómetros y medio (*M.ª Moliner*).

(22) La ermita del Duque Nombre de Jesús, popularmente conocida como ermita de la Misericordia.

(23) VALBUENA BRIONES, J. A.: Introducción a su edición de *El garrote más bien dado o El alcalde de Zalamea*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 26-27.

(24) Tomo la cita de Valbuena Briones, op. cit. (Cfr. Antonio Herrera, *Cinco libros de la Historia de Portugal, y conquistas de las Islas Azores*, 1591, pp. 78-81).



APROXIMACION A LA FIGURA DEL PEREGRINO Y SU PRESENCIA EN LA LITERATURA POPULAR

Luis Miravalles

*«No poseeréis cosa alguna.
Viviréis como peregrinos
y extraños en este mundo
y con alegría»*

Francisco de Asís

1.- LAS PEREGRINACIONES MEDIEVALES, OTRA CRUZADA SINGULAR

Como en los lejanos tiempos medievales, este año de 1993, millones de peregrinos procedentes de todos los lugares del mundo, también emprenderán las mismas rutas, el mismo camino hasta Galicia para rendir homenaje al Apóstol Santiago (Jacobo) hermano de Juan el Evangelista, ambos hijos de Zebedeo.

Aunque no se nos oculta la tremenda dificultad de analizar cualquier hecho histórico, sobre todo porque cuanto más lejano en el tiempo, mucho más huido puede ser para nosotros, intentar el acercamiento a la comprensión de estos hechos en los que participa una multitud de gentes, es acaso el mejor modo de aproximarnos al verdadero sentido y transcurrir de la Historia.

No nos interesa ahora la mera descripción o narración del acontecimiento, ya de por sí lo suficientemente historiado por eminentes especialistas, sino reflexionar acerca de cuáles hayan sido los motivos más íntimos que movieron los hechos.

En este sentido y sin pretender en absoluto avivar una polémica ya de por sí bastante enconada, no debemos olvidar las palabras del gran filólogo y humanista Américo Castro:

«Una historia no puede consistir simplemente en un relato de hechos sucesivos (por sí solos anécdotas sin sentido)... si la descripción o narración de los acontecimientos no se integra en la vida total de que son expresión aquéllos, la obra del historiador carecerá de dimensión historiográfica» (1).

En realidad no podemos, nunca, considerar los hechos puramente en sí mismos como fruto espontáneo de la Naturaleza. Hasta el más elemental de los sucesos humanos obedece a un proyecto de vida, consciente o inconscientemente y está condicionado a las circunstancias y al medio en el que se desenvuelve. Es decir, que no hay Historia sin valoración, sin pensamiento.

Ya nadie duda que las peregrinaciones a Santiago de Compostela constituyeron uno de los fenómenos más singulares de toda la Edad Media, pero entendemos que detrás del acontecimiento hay algo más que una mera devoción, la búsqueda del perdón de los pecados o la promesa de un paraíso.

Si es innegable que un espíritu religioso anima a los peregrinos a visitar los lugares santificados por la presencia más o menos cierta de reliquias, Vírgenes o apóstoles milagrosos, sin embargo también es preciso subrayar la presencia de otros diversos factores que influyen en las peregrinaciones masivas, como son el cambio de lugares donde imperan el hambre, las enfermedades, las guerras y el exceso de población, por otras nuevas tierras, al menos mucho más esperanzadoras en principio.

Tampoco hemos de aminorar en importancia el eterno afán de aventuras y la sed inagotable por todo lo desconocido que han inspirado siempre al Hombre toda clase de empresas. No menos desdeñable es la simple picaresca, que atrae a toda clase de marginados hacia las aglomeraciones, porque éstas, lógicamente, ofrecen más posibilidades de éxito para sus habilidades.

Hay muchos documentos que demuestran la existencia de estos factores señalados, tantos que no merece la pena detallar, porque sería una relación prolija e interminable. Sólo como simple testimonio, debemos destacar alguno de ellos. Sabemos que debido al avance de la Reconquista en nuestra península y por ello la expulsión de los musulmanes, resulta necesario repoblar las tierras conquistadas, y nada mejor que ofrecer atractivos como estas mismas tierras con fueros, derechos y privilegios a todos los que acudan a repoblarlas, surgiendo así grandes municipios, burgos, ciudades, ferias y mercados, todo al amparo de las Ordenes Militares y los Monasterios, en tantas ocasiones dirigidos por clérigos franceses. Así nos lo confirma el profesor José Luis Martín: *«La existencia de numerosos campesinos en las tierras repobladas en los siglos XI al XIII se halla comprobada, admitiéndose que la necesidad de atraer repobladores obligó a cederles tierras en condiciones muy ventajosas» (2).*

En el resto de Europa, y justamente durante estos mismos siglos se busca una salida a los problemas de exceso de población y a las guerras continuas entre los señores feudales y al enfrentamiento

entre el Pontificado y el Imperio, encontrándose en España los suficientes atractivos en las extensas tierras despobladas, estimulados además por Roma que también predica la peregrinación a Santiago animando a instalarse en ella a monjes cluniacenses.

El camino de Santiago es además un centro neurálgico para intercambio de productos y mercancías, atrayendo no sólo a simples artesanos, sino también desde los más modestos cambistas a los más grandes mercaderes, esto es lo que da lugar a que durante un sólo año, en 1130... «Los ingleses lleguen a Santiago con mercancías por valor de más de 22.000 marcos y plata y acompañados de mercaderes de paños procedentes de Flandes» (3).

En la quinta y última sección del «LIBER SANCTI IACOBI», el ya clásico y tan conocido libro V, denominado «LIBER PEREGRINATIONIS», del presbítero de Poitou, Aymeric Picaud, traducido y anotado por el profesor Millán Bravo Lozano, también se nos da cuenta de cómo entre los emblemas de Santiago, las famosas conchas para los peregrinos, se venden más botas de vino, zapatos, mochilas de piel de ciervo, bolsas, correas, cinturones, hierbas medicinales y proliferan por doquier cambistas, mesoneros y otros mercaderes (4).

Las explotaciones de los peregrinos junto con los más alevosos y malvados actos picarescos, son puestos de relieve con bastante frecuencia también en el «CODEX CALIXTINUS» al detallar los escandalosos y hasta criminales abusos de los barqueros que «suben tal masa de peregrinos tras cobrarles excesivamente, que la nave vuelca y los peregrinos se ahogan, apoderándose de sus despojos» (5).

Sin embargo, por encima de todos estos motivos, hay sin duda otro que resulta ser la clave esencial de las peregrinaciones medievales. Nos lo explica muy intensa y documentadamente Américo Castro en los capítulos IX y X de su obra magna «LA REALIDAD HISTÓRICA DE ESPAÑA» (6), y lo hace de un modo tan esclarecedor, que gracias a ello podemos responder ya a algunos de los múltiples interrogantes que aún seguimos planteándonos sobre el cómo fue posible que un lugar apenas conocido en toda Europa, y un milagro —fuese o no una invención— de tintes tan locales, se convirtiera en un gran foco de atracción, adquiriendo dimensión universal y dando lugar a un hecho de tal magnitud como las peregrinaciones masivas a Santiago de Compostela, e inspirando magníficas obras de arte arquitectónico, canciones, leyendas, romances y asimismo originando un emporio de riquezas.

Américo Castro nos cita, entre varios testimonios de cronistas árabes de la época, el del historiador cordobés Ibn Hayyan (987-1076), de sumo interés para nosotros, por los datos que nos transmite:

«Santiago es una ciudad en la región más apartada de Galicia y uno de los santuarios más visitados, no sólo por los cristianos de España, sino también de Europa; para ellos es Santiago tan venerable como para los musulmanes lo es la Kaaba en la Meca, pues en el centro de su Kaaba se encuentra también el objeto de su suprema adoración.

Juran en su nombre y van allá en peregrinación desde los lugares más distantes de la cristiandad. Pretenden que el sepulcro colocado en aquella iglesia es el de Santiago, uno de los doce apóstoles y el más amado por Jesús. Los cristianos le llaman hermano de Jesús, porque no se separaba de él» (7).

Claudio Sánchez Albornoz, que rechaza estos documentos, y alega además que no consta en la España romana y visigoda la creencia en esta fraternidad, confiesa, sin embargo, que «nada sabemos seguro acerca del origen del culto jacobeo» (8), aunque se muestra totalmente de acuerdo en que «fue en aumento la confianza en el auxilio del apóstol, contagiando esa fe incluso a los cristianos de más allá del Pirineo», siendo el culto a Santiago «una fuerza poderosa galvanizadora de la resistencia frente al Islán y arrastrando catervas de hombres hacia su sepulcro» (9).

Sea como sea, los cristianos del Noroeste necesitaban imperiosa y urgentemente oponer otro impulso semejante al inspirado por Mahoma, y la Iglesia, no menos interesada que los reyes, encontró en la remota y fuerte devoción popular por Santiago, el remedio más adecuado.

De que la figura de Santiago ya era muy estimada por el pueblo nos da testimonio el himno conocido por sus primeras palabras latinas, «OC DEI VERBUM», fechado el 26 de Noviembre del año 785, casi cincuenta años antes del descubrimiento del sepulcro, durante el breve reinado de Maurogato (783-788) en la corte de Pravia. En el himno se menciona por vez primera al apóstol como patrono de España y se le suplica que evite la peste y otros males: «Ohi verdaderamente digno santísimo Apóstol, cabeza resplandeciente y áurea de España, nuestro protector y patrono nacional, sé nuestra salvación celestial, muéstrate piadoso favorecedor de la grey confiada y dulce pastor para el rey, el clero y el pueblo...» (10), pero en ninguna de las doce estrofas del himno se le pide que exterminase a los sarracenos como se implora medio siglo después.

Por consiguiente el Santiago «Matamoros», «se hizo penetrar» en la sensibilidad del pueblo, sólo cuando se reconoció como imprescindible su apoyo en la guerra de «La Reconquista».

Un gesto tan espectacular como el de la aparición del sepulcro del apóstol Santiago era muy conveniente para la causa de la guerra contra los musulmanes, pero, sin duda, también para atraer innumerables peregrinos que multiplicasen los benefi-

cios de los reinos y de los monasterios. Podríamos entonces pensar que las peregrinaciones también son una forma muy peculiar de emigración, algo así como una especie de éxodo hacia otras tierras de promesa y, a la vez, una popular cruzada en competencia (pero con muchas más posibilidades de éxito) con las Cruzadas emprendidas para el rescate de Jerusalén.

Tenemos ya los motivos, pero nos falta aún estudiar el cómo se logró convencer a la multitud de peregrinos medievales, y para ello hemos de contar imprescindiblemente con la Psicología, esa ciencia que hoy puede ayudarnos, en parte, a comprender un poco más el comportamiento de los individuos y de las masas.

La Historia no debe prescindir de ninguna de las ciencias auxiliares que vayan apareciendo en el transcurso de los tiempos.

La sugestibilidad, tema estudiado por la Psicología, es producto de un instinto gregario que actúa muy eficazmente en cada individuo, y más aún cuando éste se encuentre integrado dentro de una colectividad.

Los humanos somos seres muy limitados, llenos de miedos y carencias, siempre insatisfechos y con el imperativo natural de cubrir múltiples necesidades de muy diversa índole, tanto material como sentimental y espiritual. En el fondo somos, pues, bastante semejantes los unos a los otros y de ahí que, por contagio mental, nos sintamos impulsados a realizar actos muy similares.

Y sólo bajo esta sugestión somos capaces de llevar a cabo hechos que de otro modo serían casi imposibles de concebir. Pero esta sugestibilidad precisa de algo o de alguien que ejerza un poder de voluntad sobre nosotros, bien porque nos atemorice con su fuerza o nos fascine con su prestigio, sea del tipo que sea.

En aquellos tiempos ya tan lejanos, sólo existía un poder verdaderamente indiscutible y absoluto, es decir, la Iglesia.

A su amparo los hombres, nacían, morían y encontraban refugio terrenal o espiritual. Este poder y por tanto fascinación, era facilitado, en su mayor parte, por el miedo, el hambre, las pestes, las guerras y desde luego por la amenaza del terrible castigo divino.

Con su poder el clero, no podemos tampoco negarlo, preservó y acrecentó la cultura, dignificó las aventuras, y, a veces, las guerras, e idealizó las relaciones humanas en muchas ocasiones, pero también mezcló la piedad con intereses puramente materiales, cuando le convino, y como único medio de fomentar y propagar unos y otros ideales, encontró

en las pinturas murales, en los capiteles historiados y sobre todo en la predicación el medio más idóneo y eficaz.

La predicación, para un público ignorante, ingenuo y sumamente crédulo, y, por consiguiente muy predispuesto a ser fascinado, actúa como una auténtica televisión capaz de sugestionar a cualquier multitud susceptible de convencer, debido a las circunstancias y a las necesidades favorables.

En un espléndido y satírico relieve tallado en la sillería del coro de la catedral de Zamora, encontramos la mejor descripción, sin palabras, que avala, demuestra y resume perfectamente todo lo expuesto anteriormente; aunque, por supuesto, siempre caben otras interpretaciones:

«Subido en un púlpito, un predicador exhorta a los fieles, pero el predicador tiene cabeza de zorro y los feligreses, que escuchan absortos, son verdaderas gallinas». (Véase la ilustración adjunta). Es comprensible pues, que una predicación elocuente estimulara eficazmente las peregrinaciones, dando lugar, de paso, a toda una extensa literatura.



Este dicho tan conocido: «La unión hace la fuerza», también puede enunciarse a la inversa para ciertos casos históricos: «La fuerza hace la unión».

La observación de Freud a este respecto, resulta muy oportuna:

«Si los individuos que forman parte de una multitud se hallan fundidos en una unidad, tiene que existir "algo" que los enlace unos a otros y este podría bien ser aquello que caracteriza a las masas» (11).

2.- APROXIMACION AL PEREGRINO Y SU PRESENCIA EN LA LITERATURA

Trazada la primera vía de acercamiento al fenómeno histórico medieval de las peregrinaciones masivas, hemos de aproximarnos ya al individuo, al peregrino, tomado aisladamente, y analizar la constancia de su presencia en la Literatura.

El peregrino medieval, en su mayor parte, un hombre sencillo, sin otros medios de viaje que sus propias piernas, y su bordón, su calabaza de agua o vino y su zurrón, por únicos enseres, pero plétórico de entusiasmo por romper con una vida encorsetada y sin alicientes, emprenderá la marcha hacia el misterio, hacia lo desconocido, alentado y estimulado por los poderes reales y eclesiásticos, pero sobre todo porque su propia naturaleza humana se lo exige y necesita.

Conocer otros mundos, otras gentes, sentir en lo más profundo ese abandono deliberado a la incertidumbre, a lo que vaya surgiendo al azar, fundiéndose en la Naturaleza con toda su grandeza, supone experimentar unas vivencias y tal sensación de libertad, que compensarán sobradamente cualquier tipo de peligro que pueda salirle al paso. Así lo confirma una de las primeras peregrinas de la Historia, la virgen Egeria, al dejarnos testimonio en su *«Itinerario»*, acaso del inconveniente que con mayor frecuencia tendría que afrontar cualquier peregrino al atravesar las inhóspitas tierras de entonces, es decir, el paso de las más altas montañas:

«Fue tremendo el esfuerzo y el peligro que sufrí al subir al monte Sinai, porque era subir como si fuera por una pared» (12), aunque al llegar a la cumbre todo su cansancio desaparecería, como si hubiera encontrado al fin la liberación total dentro de sí misma.

La imagen del ser humano como un ser en crisis existencial permanente, como *«Homo Viator»* en perpetuo peregrinaje en busca de su Grial interior, la encontramos ya en fuentes orientales, a lo largo de toda la Biblia, y en San Agustín, pero el que acertó a plasmar lo que debería ser la vida del Hombre en la tierra, fue sin duda San Francisco de Asís en sus *«Fioretti»*, para quien sólo hay una salida posible: el total desprendimiento de todo lo terrenal, ex-

traños al mundo, peregrinando bajo el sol y las estrellas, en medio del silencio y la soledad de los caminos, pero con alegría.

Vivir así, es vivir de continuo una auténtica aventura espiritual. Lo esencial no es un destino concreto, sino el propio caminar, como decía el poeta; y es ese peregrinaje en sí mismo el que produce LA LIBERACION, porque renueva las fuerzas del vivir, enriquece y acrecienta nuestro interior.

En cambio, cuando actualmente el camino responde a un trazado sin azarosos obstáculos y a una programación casi perfecta, ofreciendo una rica gama de placeres, desde la degustación de manjares gastronómicos a los mejores y más variados espectáculos deportivos e incluso nos animan con los más renombrados juglares del universo musical a participar en el magno evento, el peregrino se transforma en un simple y vulgar viajero y se trivializan los más puros ideales. Así desde luego, no se podrá disfrutar en la búsqueda del último sentido a la vida, ni mucho menos encontrar la liberación interior, porque todo lo más profundo y valioso es solamente fruto del silencio y de la reflexión, pero nunca del estruendo de las fiestas ni del ruido, a veces tan cacofónico, que emiten los «Walkman».

El Padre Feijóo ya nos advertía antaño, no sólo de las innumerables relajaciones que pueden suscitar este tipo de peregrinaciones, sino también de la presencia de numerosos tunantes bajo la capa de devotos peregrinos: *«que hay alguno que otro que únicamente con el fin de hacer a Dios ese agradable sacrificio, quieran dedicar su vida a las peregrinaciones sagradas, muy bien lo creo —nos dice el famoso benedictino— pero que sean tantos se me hace sumamente difícil, y mucho más el que Dios excite tan frecuentemente con su gracia a esa obra de piedad* (13).

El antiguo peregrino medieval, el más genuino y auténtico, sumergido en una atmósfera de exaltación religiosa, también vería acrecentadas sus ansias de emprender la marcha al escuchar a los más elocuentes predicadores, lo mismo que sucedía ya en los primeros tiempos del cristianismo, como nos lo describe tan gráficamente la monja Egeria cuando nos comenta cómo el obispo Cirilo, en Jerusalén, exponía de tal manera la doctrina, que nadie puede menos de conmoverse al oírle: *«siendo tales los gritos de entusiasmo de los que le aclaman, que sus voces se oían desde fuera de la iglesia»* (14).

En los siglos XI y XII, los predicadores difunden, enardecidos, aquellos milagros que se suceden en los lugares donde se han instalado estratégicamente las más diversas reliquias, potenciando así las peregrinaciones por rutas determinadas y facilitando con ello la repoblación de las tierras conquistadas a los musulmanes e intensificando la actividad mercantil.

Los milagros, al fin hermosos sueños, una vez instalados en la fantasía y memoria de los peregrinos, salvan enormes distancias geográficas, se convierten en tradición y se deslizan a través de generaciones, transmitiéndose no sólo de padres a hijos, sino también de región a región y de país a país.

Sus formas, e incluso sus contenidos experimentarán, como es lógico, algunas mudanzas, adaptándose a las circunstancias del momento y a las necesidades de cada lugar, pero seguirán conservando lo esencial, es decir, el «ejemplo» edificante y moral.

Para el predicador práctico, gracias a la retórica, el ejemplo superará con creces la mera exposición de la doctrina, porque con su plasticidad conseguirá captar la atención, emocionar y persuadir, sugestionando por completo la ingenua mentalidad de los oyentes. El ejemplo, al condensar el deber que se desprende del relato, equivale a un verdadero sermón, y así lo entiende perfectamente el rey Alfonso X:

«Oíd ahora, sobre esto, un gran milagro de la Virgen Santa, del que hice un cantar. Yo lo he sabido por un buen hombre y, entre otros milagros, quise poner, porque sé que, si lo oyéreis, bien os valdrá un sermón.»

El conjunto de los relatos más asombrosos y por tanto más atractivos, serán tratados literariamente y recopilados en infinitas colecciones, y a su vez conservados en códices que se repartirán por los monasterios de toda Europa, para servir luego como instrumento auxiliar en la catequesis de los predicadores. Estas colecciones se iniciaron durante el siglo XI, colección de Thott, y colección de Gualterius de Cluny, y se acrecentaron en el siglo XII, coincidiendo justamente con el comienzo y auge de las peregrinaciones.

Su aprovechamiento para los sermones está bien comprobado, nos dice el profesor Filgueira Valverde, quien nos proporciona asimismo una relación casi exhaustiva de dichas colecciones: *«Al estudiar los materiales de que se valieron los copiladores de marilogios debe tenerse muy en cuenta el papel de los santuarios de peregrinación. Como para toda la poesía narrativa, es decisivo el papel de la literatura de propaganda y del propio Camino. Los favores y milagros registrados cuidadosamente, forman **Legenda locales** y se contratan "juglares de empresa" y predicadores "asalariados", como los "recomptadors" de que habla Ramón Llull en su **Blanquerna**»* (15).

Aunque no sabemos cuál pudo ser exactamente la fórmula que se empleaba para la construcción literaria de los milagros, presumimos que, como ocurre en toda la transmisión oral, el proceso es doble: En ocasiones el predicador y el escritor recogerían de boca de los peregrinos la narración escueta de los milagros que habían tenido noticia a lo largo de su peregrinaje y la enriquecerían y embellecerían

con su oratoria y su estilo literario personales, acomodándolos a los personajes y lugares concretos, como nos lo afirman tantos escritores medievales:

*«Lu oí contar
a unhos romeros»
(Cantiga 159)*

Pero en otras muchas ocasiones serán los propios escritores o predicadores los que o bien se surtirán de las colecciones que ya circulaban manuscritas o se «inventarán» el milagro.

Existen muchos textos literarios en los que aparece la figura del peregrino (16), algunos ya muy extensamente tratados, como el tan conocido del ladrón «colgado y descolgado» (17) en el que con las típicas variantes observables en toda la tradición oral, siempre estará presente la calumnia del robo por la persona contrariada en sus pretensiones —ya sea una moza lasciva o un mesonero avaro— la que introduce un objeto valioso (vaso o cáliz) en el zurrón de un joven peregrino o se le acusa de robar algo destinado a la construcción de una iglesia. El peregrino es ahorcado y luego salvado por la intervención milagrosa de la Virgen (Santa M.^a la Blanca de Villalcázar de Sirga) o por la de Santo Domingo de la Calzada, de tan renombrada y venerada tradición que motivó la instalación permanente de un gallo vivo dentro de la misma iglesia.

Este ejemplo tiene derivaciones literarias incluso hasta en el propio Cervantes, pues le sirve de inspiración para un momento clave de una de sus novelas ejemplares («La gitanilla»).

Aunque no resulta del todo claro el deber que nos quiere inculcar, sin duda laten en el relato dos propósitos: Uno inspirar un profundo respeto por cualquier objeto valioso perteneciente al patrimonio de la iglesia, dando a conocer y divulgar que el robo de cualquier objeto de carácter sagrado podía ser castigado incluso con la horca, dado que todo robo era uno de los delitos más perseguidos y penalizados, al menos con el suplicio del rollo o la picota (18).

Por supuesto que el peregrino sincero y devoto resultará siempre a la postre, totalmente inocente y nunca morirá.

Pero sin menospreciar éste y otros muchos textos donde aparecen hasta mujeres peregrinas (cantigas 179, 372 y 391) (19), vamos a fijar nuestra máxima atención, especialmente, en la serie que nos habla del peregrino que, insatisfecho con su propia vida, vagará errante por los caminos en busca del Paraíso, para calmar su sed de eterna felicidad, y que viene a ser, sin duda, el «arquetipo» del peregrino.

El fondo, como siempre, es común en todas las versiones que encontramos divulgadas por do-

quier, ya se trate de un abad o un monje que salen de su monasterio o del noble que peregrina desprendiéndose antes de todas sus riquezas en favor de los más humildes y crea hospitales y monasterios. Lánzanse unos y otros en aventurera y larga expedición en pos del lugar donde se encuentre el Edén. Tras largas y fatigosas jornadas llegarán al fin a un lugar deleitoso: un huerto, un jardín, unas islas «afortunadas», que se hallarán detrás de un majestuoso castillo de mármol, unas murallas de plata, allá en lo más alto de un empinado monte o en medio del mar desconocido.

El venerable y anciano guardián de estos preciosos y mágicos lugares, tras la insistencia de los peregrinos, les consiente echar una breve ojeada para gozar solamente unos instantes de la visión de los árboles más deslumbrantes, las fuentes más cristalinas y las flores y aves de los más vistosos colores y los más deliciosos cantos.

Al regreso, nadie conoce a los peregrinos, porque han pasado cerca de trescientos años.

Como podemos fácilmente deducir hay claras resonancias de los mitos y tópicos más antiguos de la historia: desde el mismo número trescientos que se repite en todas las versiones, hasta el «*Locus Amoenus*» clásico, el huerto con su rica alegoría, del que también nos habla Berceo o el del Edén situado ahora en la mayor de las islas Canarias.

Este milagro, ya legendario, reúne por completo lo que a nuestro juicio constituye el motivo esencial del peregrinaje individual, y, a la vez más universal por la honda trascendencia de su mensaje. Y es además el que mejor refleja el profundo anhelo permanente del Hombre, siempre en viaje interior hacia el misterio y al encuentro de su último destino. Pero nuestro trágico peregrinaje por la vida tras la absoluta Verdad, sólo parece encontrar, a veces, un fugaz remedio, cuando nos sentimos realmente hermanados con la espléndida y hermosa Naturaleza.

A nuestro parecer es Alfonso X, quien recrea este milagro de la forma más bella y personal, con una prodigiosa capacidad de síntesis y con una fina y sutil ironía gallega:

El monje penetró en el jardín y...

«*Oyu hua passarinna cantar long'eu tan bon son,
que sse escaeeu sendo e cuntundo sempre alá,*

*Quena Virgen ben servirá
a Paraíso irá.*

*A tan gran sabor avía daquel cant'e daquel lais que
grandes trezentos anos estevo así, ou mais, cuidando
que non estevera senon pouco, com'está».*

(Cantiga 103)

Finalmente es curioso constatar cómo la leyenda se localiza con mucha mayor frecuencia en las regiones dotadas del paisaje más dulce y apropiado al tema central, es decir Portugal, Galicia y las islas Canarias, donde el peregrino tiene incluso el mismo nombre de «AMARO», «ao parecer galego de nacemento» (20), o portugués según el monje cisterciense Frei Hilario de Lourinha (21), y natural de Francia, para otros (22).

Lo más significativo es que este peregrino, cuyo nombre no aparece en el calendario litúrgico oficial, no emprende su camino por expiación de sus culpas pasadas, pues su alma «era blanca como una paloma», sino por llevar a cabo el pensamiento que más le acuciaba y que era el ideal de su vida. El único motivo de su viaje era alcanzar el lugar donde se encontrara el Paraíso.

Tal vez, como Amaro, somos todos peregrinos tras los sueños de liberación absoluta, porque en todos anida, en lo más profundo, el mismo anhelo de conquista.

Algunos dirán que esta es una idea irracional, fruto de un delirio abstracto, pero en todo caso demuestra que las necesidades humanas, afortunadamente, no son sólo económicas y técnicas, sino también afectivas, mitológicas y espirituales, y que, el individuo, el ser humano, en particular cuando es puro e indomable, es quien, en definitiva, salva siempre la Historia por encima de cualquier tipo de manipulación.

BIBLIOGRAFIA

- (1) AMERICO CASTRO: *La Realidad Histórica de España*. Editorial Porrúa, S.A., 5.ª Ed., México 1973, p. 124.
- (2) JOSÉ LUIS MARTÍN: *La Edad Media a su alcance*, Universidad de Salamanca, 1978, p. 116.
- (3) JOSÉ LUIS MARTÍN: Op. cit., p. 49.
- (4) MILLAN BRAVO LOZANO: "Guía del peregrino medieval", *Codex Galixtians*, Centro de Estudios de Camino de Santiago, Sahagún, 1989, p. 72.
- (5) MILLAN BRAVO LOZANO: Op. cit., p. 33.
- (6) AMERICO CASTRO: Op. cit., pp. 326-326.
- (7) AMERICO CASTRO: Op. cit., p. 340.
- (8) CLAUDIO SANCHEZ ALBORNOZ: *España, un enigma histórico*, Edit. Edhasa, 1991. Tomo I, p. 268.
- (9) CLAUDIO SANCHEZ ALBORNOZ: Op. cit., p. 286.
- (10) TOMAS RECIO GARCIA: "Un himno asturiano, precursor del culto a Santiago", diario *La Nueva España*, 6 de Marzo 1993.
- (11) SIGMUND FREUD: *Psicología de las masas*, Alianza Editorial, 1969, p. 12.

- (12) EGERIA: "Itinerario" (*Itinerario de la virgen Egeria*, 381-384), Ed. traducción del latín y anotaciones de Agustín Arce, B.A.C., Madrid 1980, p. 187.
- (13) FEJOO: "Peregrinaciones y sagradas romerías" en *Obra selecta*. Prólogo y selección de textos por Eduardo Blanco Amor. Edit. Sálvora, S.A., Santiago de Compostela, 2.ª Ed. 1984, pp. 178 y ss.
- (14) EGERIA. Op. cit., p. 317.
- (15) ALFONSO X: *Cantigas de Santa M.ª*. Introducción, versión castellana y comentario de José Filgueira Valverde. Edit. Castalia. Colecc. Odras Nuevas, Madrid 1985. (II A LVI).
- (16) VÁZQUEZ DE PARGA; LACARRA, J. M.ª y URÍA RUI, J.: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Tomo I, pp. 517 y ss. y Tomo III, pp. 155 y ss. Gobierno de Navarra, I. Príncipe de Viana, 2.ª reimp., 1993.
- (17) "Dos peregrinos de Compostela", romance esloveno en *Cancionero de los peregrinos de Santiago*, de Pedro Tchevarría Beazo, Centro de Estudios Jacobeos, Madrid 1967, p. 78 y la "Farce du pendu/dependu" en *Ludus Sancti Jacobi*, teatro provenzal de la Edad Media.
- (18) LUIS MIRAVALLS: *Los rollos jurisdiccionales. columnas milenarias de Castilla*. Centro Etnográfico "Joaquín Díaz". Diputación de Valladolid, 1989, pp. 8 y ss.
- (19) ALFONSO X EL SABIO; ALFONSO X: *Cantigas de Santa M.ª*. Introducción y notas de Walter Metzmair. Edit. Castalia, 1986-88. Tomo II, p. 191 y Tomo III, pp. 259 y 291 y JOAQUÍN DÍAZ: "El Conde Preso" en *Romances*, TECNOSAGA, Madrid 1988.
- (20) E. CARRE ALDAO: "Leyenda de San Amaro el peregrino" en *Nos*, n.º 19, Ourense, julio de 1925, pp. 7 y ss.
- (21) FERRILARIO DE LOURINA: "El Conde de Amaro" en *Códice Alcobacense*.
- (22) FLOREZ, P. M.: "Vida del peregrino San Amaro" en *España Sagrada*. Tomo XXVII, Madrid, 1972, 2.ª Ed. y en MELENDO, D. E.: *Novena del peregrino San Amaro*, Imprenta Lozano, Burgos 1966, pp. 21 y ss.



EL CANCIONERO POPULAR BURGALÉS

Jaime L. Valdivieiso Arce

La música popular tradicional de la provincia de Burgos ha sido recogida fundamentalmente en dos obras importantes: La primera es el libro de Federico Olmeda, sacerdote y musicólogo que en el año 1902 consiguió el primer premio en los Juegos Florales celebrados en Burgos, y que se titula *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, obra clásica ya y muy conocida entre los investigadores de música popular, folcloristas, grupos e intérpretes de música popular.

De este libro hizo la Diputación Provincial de Burgos una edición facsímil en el año 1975, pues la primera se había agotado y era difícil encontrarla fuera de las bibliotecas.

Tan importante como ésta pero posterior y editada tras largos años de silencio, la segunda obra es el libro de Antonio José Martínez Palacios *Colección de cantos populares burgaleses o Nuevo cancionero burgalés*.

Pero a pesar de que estas dos obras son de gran calidad y supusieron cada una en su tiempo un enorme esfuerzo por parte de sus autores, ya que las realizaron con escasísimos medios, y en ellas se recogen los frutos más importantes y representativos de la música popular de la provincia de Burgos, están lejos de agotar la enorme riqueza folklórica musical de esta provincia castellana.

Ni en géneros, ni en canciones, ni en variantes ni en número de documentos han quedado agotadas las posibilidades de recopilación y de estudio. Se ha comprobado que queda aún mucho por recopilar, aunque lo recogido hasta ahora es una muestra espléndida de una riqueza que está lejos de ser agotada en toda su variedad y diversidad.

Numerosos grupos musicales y autores han realizado también trabajos parciales de recuperación y difusión de este patrimonio cultural: Yesca, Candeal, Cantollano, Trovadores de Castilla, por citar algunos.

Esto confirma la opinión de que era necesaria una labor mucho más amplia, más profunda y bien coordinada.

Esta necesidad se detectó y, por iniciativa de la Diputación Provincial se comenzó un proyecto de gran importancia que dará como resultado el *Cancionero Burgalés*. Esta obra y los trabajos que lleva consigo está siendo patrocinada y financiada por la misma Diputación Provincial de Burgos.

Esta obra de recopilación y de investigación será amplia, extensa, profunda y sistemática e intentará recoger la enorme riqueza y variedad de la tradición musical popular y estudiará sus rasgos característicos y singulares que la distinguen y la definen entre todas las otras tradiciones, al mismo tiempo que se detectarán las variantes existentes.

Todo ello contribuirá al rescate, conservación, estudio y difusión del patrimonio cultural que constituye la música popular tradicional, canciones y danzas principalmente.

Esta amplísima tarea, que es labor de muchas personas, fue planteada por la Diputación Provincial de Burgos en diversas etapas y el resultado será la edición del *Cancionero de Burgos*.

La primera etapa de este trabajo es la recopilación del material documental y la transcripción de melodías y textos que ya está en marcha desde principios del año 1992.

Todos los trabajos realizados con este fin fueron presentados al público el día 29 de Diciembre de 1992 en el Salón de Estrados de la Diputación Provincial de Burgos.

La presentación del resultado de esta primera etapa de la investigación fue el motivo del encuentro académico en el que participaron el responsable y coordinador del proyecto, el musicólogo y catedrático de etnomusicología D. Miguel Manzano Alonso y diversos miembros de los cuatro equipos que llevan a cabo la primera etapa de la investigación.

Este ambicioso proyecto permitirá recuperar más de 3.000 temas musicales tradicionales y en principio la Diputación Provincial ha aportado doce millones de pesetas para financiar los trabajos.

El *Cancionero burgalés* será el fruto de una labor seria y sistemática y tiene a su favor el ser un proyecto que se aborda en equipo y teniendo como base los dos cancioneros que hemos mencionado anteriormente y la labor realizada parcialmente por otros investigadores y recopiladores. Todo ello dará como resultado uno de los mejores y más completos cancioneros de cuantos hasta la fecha se han publicado en España tanto provinciales como regionales.

«La recopilación (primera fase) y posterior transcripción (segunda fase) se van complementando a medida que se avanza en el proyecto —dijo

Miguel Manzano en la presentación— y, una vez concluido el mismo, podremos dar a conocer toda la evolución experimentada en el campo de la canción popular burgalesa».

Miguel Manzano recordó que no es necesario ser exhaustivo, (sí en cuanto a los géneros y variantes), para conseguir que un cancionero alcance la categoría de excelente.

Los responsables del proyecto dijeron que tras un año de trabajo acelerado «porque es urgente recoger cuanto queda» los cuatro equipos encargados de visitar los pueblos y recoger cuantos temas se conservan aún en la memoria popular, han visitado ya más de 100 localidades burgalesas con el objeto de conocer y registrar cuantos temas, canciones o danzas permanecen inéditas así como las variantes e incorporaciones que no han sido recogidas con anterioridad.

En el acto de presentación de los trabajos, el Presidente de la Diputación Provincial de Burgos D. Vicente Orden Vígara aseguró que «aún queda mucho camino por recorrer en materia de recuperación de las tradiciones populares burgalesas» por lo que —añadió— «confía en que otras instituciones de la ciudad colaboren también en este proyecto».



Esta noticia que venimos comentando hubiera hecho inmensamente feliz, en primer lugar, a Don Federico Olmeda, que no cesaba de quejarse de la pérdida del patrimonio popular que es la música tradicional.

En segundo lugar a Antonio José Martínez Palacios y no digamos a esos tres burgaleses que, llevados de su amor a las tradiciones castellanas y burgalesas rescataron del olvido una inmensa riqueza artística recorriendo incansables toda la geografía de nuestra provincia, para recoger datos y recopilar canciones y danzas, entonadas y baila-

das por ancianos venerables que las interpretaban derramando lágrimas al evocar los lejanos tiempos de sus mocedades, «en los que se rendía un verdadero culto a las costumbres de cada pueblo». Estos tres hombres beneméritos que tras laboriosos esfuerzos armonizaron y dieron vida a las canciones y danzas recogidas son don Jacinto Sarmiento Ruiz-Bravo, Don Domingo Amoreti Plágaro y Don Justo del Río Velasco, a los que hay que unir el de Don Angel Juan Quesada, todos tan vinculados al Orfeón Burgalés, laureada sociedad coral, que fue la propulsora de la belleza de nuestro folklore.

He mencionado estos tres nombres principalmente para rendirles el homenaje de nuestro recuerdo, pues la muerte suele traer como consecuencia el olvido.

Otros nombres habría que ir añadiendo a los anteriores que son los de todos aquellos que con mayor o menor dedicación han rescatado alguna de las canciones de nuestro folklore, tanto de grupos como de personas particulares, músicos populares, sobre todo dulzaineros que con su anónima labor han contribuido al conocimiento de nuestra música popular.

Con el *Cancionero Burgalés* se probará de una vez para siempre que en lo que respecta a Burgos, aquel desafortunado verso de Don Antonio Machado no es más que un verso que nunca debió escribir.

*Castilla miserable, ayer dominadora,
decréptas ciudades, caminos sin mesones
y atónitos palurdos, sin danzas ni canciones.*

Pues parece que en esta provincia se ha hecho habitual el convencimiento de que para contradecir ese mal informado verso del poeta era necesario estar probando constantemente lo contrario. No bastaba con cantar nuestras canciones, que ya estaban recogidas en el libro de Federico Olmeda, sino que había que estar probando que las canciones que cantaba nuestro pueblo, nuestros antepasados y las que cantamos nosotros son nuestras realmente, son de nuestra tierra y no las hemos tomado prestadas. Tanto Olmeda como Antonio José dejan bien demostrado el origen netamente burgalés y castellano de todas las canciones que en sus cancioneros recogieron. Y Don Antonio Machado debiera haberse tentado la ropa antes de escribir ese desinformado verso, pues él tenía a su padre Don Antonio Machado Alvarez, «Demófilo» que era un experto folklorista. Atónito se quedaría Don Antonio hoy no sólo si viera estos proyectos en la provincia de Burgos, sino también los resultados que en estos aspectos se han logrado en otras provincias castellanas.

Se ha de respetar el folklore, las canciones y danzas de todas las regiones —hoj Comunidades

Autonómicas— de España y tratar de conocerlo como propio. No es justo juzgar a una región, ni a un pueblo, de «palurdo sin danzas ni canciones», cuando en realidad quizás sea el más rico en ellas. Que la historia, la poesía y el folklore perdonen a Don Antonio ese verso desafortunado, injusto y cruel.

Tanto Federico Olmeda como Antonio José eran conscientes de que no podían encerrar en sus respectivos cancioneros la riqueza que iban comprobando que existía en la provincia de Burgos.

Por ejemplo, D. Federico Olmeda escribe en su Cancionero al respecto: «En esta obra, pues, están representados por muchísimos pueblos los partidos de Salas, Burgos, Lerma, Aranda, Roa, Villadiago, Castrojeriz, Villarcayo, Sedano, Briviesca, Miranda y Belorado. Presento, pues, en esta colección el número respetabilísimo de unas 280 canciones (manifestación musical que acaso no hayan tenido las más principales regiones españolas). Y debo advertir que de Burgos tengo todavía reservadas otras muchísimas que no he incluido en ella, porque no me parecieron tan importantes y porque las que van incluidas constituyen número más que suficiente para formar el volumen que al efecto se muestra, tanto para la nación como para la provincia y para los Juegos Florales. Sin embargo no se crea que abrigo la ridícula pretensión de haber recogido todas las canciones de la provincia. Tan fatua sería esta jactancia como lo es la idea de que Castilla y Burgos carecen de canciones populares.

Por lo demás, no habría posibilidad ni hay necesidad de recoger todas las canciones de Burgos. No habría posibilidad porque, ¿cómo recorrer mil doscientos pueblos que poco más o menos constituyen la provincia? Para ello se necesitarían dos mil cuatrocientos días suponiendo dos días de estancia en cada pueblo. Y calculando que en cada uno de estos pueblos se recogieran por término medio unos cinco cantares, darían la suma total de unas seis mil canciones, las cuales habrían de formar una obra monstruosa, y como monstruo fuera del orden y de las prudentes dimensiones, aparte de que ni aún así se podría tener seguridad de haber recogido todas las canciones. ¿Cómo es posible que no quedara alguna en la memoria de las personas que las dictan o que quedara alguna persona que podría enseñar otras distintas? Pero aun concediendo que se pudieran recoger todas, no habría necesidad porque no se satisfaría ninguna utilidad práctica. El éxito de estas obras no está en proporcionar cantidad excesiva de canciones, basta un número crecido y selecto que permita hacer estudios analíticos y sintéticos; un número que, aunque materialmente no sea de todas las canciones de la provincia, lo sea formalmente.

Habré recogido directamente del pueblo burgalés, tomándolas unas veces de un solo cantor o cantora, otras veces de un grupo de los mejores cantores o cantoras del pueblo a los que reunía en un salón próximamente a unas seiscientos canciones. Este número es muy suficiente. Después de recogidas éstas he tenido que analizarlas en particular para hacer en ellas una buena selección. Posteriormente hice un estudio comparativo que me ha facilitado ordenarlas, agruparlas y clasificarlas. Y aun con todo eso no quedara satisfecho si no las hubiera estudiado más que en el salón donde las oí y en mi cuarto donde las estudié; si no las hubiera observado sigilosa y ocultamente en las mismas fiestas al natural; si no hubiera escuchado y analizado atentamente y de cerca las rondas, cuando los mozos rondan en verdad; si no hubiera oído y observado repetidas veces las canciones de las mozas *al pandero* cuando efectivamente estaban tocando y cantando; si no hubiera considerado atentamente las condiciones en que los segadores entonan sus melancólicas melodías, etc.

De otra manera, fundado tan sólo en el número y prescindiendo de este estudio al natural no fuera posible formar idea cabal y justo juicio de lo que es la música popular.

Todas estas canciones están fundadas sobre el estudio de unos doscientos a trescientos pueblos, muchos de los cuales se citan en la obra, con el nombre y la edad del cantor de quien las he transcrito para su comprobación si preciso fuera, entendiéndose que no siempre he puesto la concurrencia de los pueblos que han coincidido en las mismas canciones, por estimarlo un trabajo innecesario.

Esta obra es un testimonio vivo, elocuente, magnífico, completo, de la existencia de abundantes y preciosísimas canciones populares, genuinamente castellanas, genuinamente burgalesas. ¿Hay quien lo dude?

Para algo, pues, ha de servir el número. Más de seiscientas canciones recogidas en los pueblos citados distribuidos por toda la provincia de Burgos dan idea clara y terminante de que no pueden ser importadas, sino que han nacido aquí, porque aquí hay semillas y el terreno es fructífero.

Ni se diga que estos cantares se usan por igual en toda España y que por esto no son castellanos; porque es evidente que la región que no tiene dialecto alguno, no ha de tener sus cantares sino en la lengua que tiene en uso. Castilla, como es el centro, el corazón de España, tiene la lengua nacional, la patria, y por lo mismo, sus cantares se han extendido a todas sus provincias.

Las hermosas canciones que ofrezco son genuinamente antiguas, castellanas y burgalesas, y aun

me atrevo a decir que es posible que como España ha tomado la unidad patriótica y nacional de su centro, de Castilla, algunas de sus provincias han tomado también su música, transmitiendo sus canciones especialmente a las regiones extremas. Digo esto porque en Castilla existen todavía canciones desconocidas en las demás regiones (es decir que si en éstas existieran nadie las ha dado a conocer). Las Ruedas con su ritmo irregular son castellanas».

«Glorioso, pues, se presenta hoy el Folklore de Burgos, —sigue diciendo Olmeda en su libro—: con costumbres originales y propias, con canciones muy interesantes, hermosas y suyas; como que ninguna región española, ni extranjera, que yo conozca, atesora hoy tantas riquezas en este sentido, a pesar de que la provincia de Burgos, como toda Castilla, se halla muy castigada.

Alivíese y aligérese esta región de los efectos del yugo penoso que políticamente ha venido soportando en aras de la unidad nacional de la patria, y seguramente renacerá la hidalga, heroica, legendaria y caballeresca Castilla de nuestros antepasados, con todos sus cantos y tradiciones» (1).

Antonio José toma posesión como director del Orfeón Burgalés el 15 de Junio de 1929. Pero ya el 1 de abril, a la vuelta de un frustrado concierto en Bilbao, se presenta en Burgos dando lectura a unas cuartillas improvisadas que más que un simple saludo encierran casi un programa de trabajo. «Es una necesaria obligación nuestra —dirá entonces— el conseguir que nuestra canción popular sea conocida en España. ¿No sienten ustedes un poquito de envidia cuando los vascos, los gallegos, los catalanes, los valencianos, los andaluces cantan su música y la elogian por encima de todas las demás? ¿Que hacemos nosotros cuando nos niegan la existencia indiscutible de nuestros hermosos cantos? Hasta hemos dudado de nuestro espíritu lírico, y cuando nos han dicho que Castilla no canta por no tener qué, nada hemos hecho para demostrar lo contrario. Castilla nunca fue muda, como ninguna región lo es. Castilla tiene su música característica y propia.

Las canciones populares burgalesas no deben nada a nadie, y si alguno discute a ustedes esta verdad, afirmen rotundamente que de estas cosas no entienden una palabra» (2).

Y más adelante se nos explica la labor de Antonio José como recopilador de su Cancionero: «Día a día (Antonio José) acrecienta el repertorio (del Orfeón Burgalés). La fuente no es otra que la impenitente labor de Antonio José, el cual, en compañía a veces de su amigo Justo del Río —orfeonista entonces y aún hoy perseverante en los temas folklóricos burgaleses,— recorre la provincia anotando

cientos y cientos de coplas, tonadas y cancioncillas, acá de unas mozas, allá de un pastor, o esa otra del albañil impertinente que, al otro lado de la calle, causa disturbios en su trabajo. Al mismo tiempo que confraterniza con su pueblo como tanto le gustaba.

Provisto de un gran rigor científico, elabora con todo ese material la «Colección de Cantos populares burgaleses» con la que en 1932 obtendrá el Premio Nacional de Música... Junto a la obra del presbítero Federico Olmeda, este nuevo Cancionero burgalés, constituye un magnífico monumento que, sin duda alguna, convierte a la provincia de Burgos en una de las de mayor riqueza conocida en canción popular» (3).

«De este modo —copiamos la nota 11 de pie de página—, los Cancioneros de Olmeda y Antonio José destruyen definitivamente la equivocada idea que mantenían algunos por entonces sobre la ausencia de esta clase de tradiciones en tierras castellanas. La posterior labor de recuperación de canciones y danzas burgalesas de la mano, entre otros, de Domingo Amoreti, Angel Juan Quesada, Jacinto Sarmiento o el mencionado Justo del Río bebe en estas dos maravillosas fuentes» (4).

PRECURSORES DEL DEFINITIVO «CANCIONERO BURGALÉS»

Se ha prometido tener ultimado este proyecto de realización del *Cancionero Burgalés* para mediados del año 1994. Los encargados de esta labor no parten de cero, pues cuentan, como hemos dicho con los dos completísimos y ricos cancioneros realizados, como venimos diciendo por Olmeda y Antonio José, con una diferencia de unos 30 años.

Pero no fueron éstos los primeros folkloristas que recogieron canciones de esta provincia castellana. El primero que lo hizo fue Francisco Salinas, gran músico burgalés que en 1577 escribió su tratado de música en latín con el título, ya famoso de *De musica libri septem*. En este tratado el sublime músico Salinas, insigne ciego, recogió unas cincuenta canciones y romances populares como ilustración y confirmación de sus teorías sobre el ritmo. En su mayoría son melodías populares castellanas y sin ninguna duda podemos afirmar que burgalesas que estaban entonces en los labios de la gente.

«Manuel García Matos, Bonifacio Gil, por lo menos, han estudiado la obra del ciego Salinas comprobando el estrecho contacto existente entre las melodías portadas por Salinas y algunas de las que se encuentran en el Cancionero de Olmeda. Esto demuestra primero la antigüedad de la música popular burgalesa ya que Salinas recogió esas me-

lodías cuatro siglos antes que Olmeda y en segundo lugar la persistencia, la continuidad».

En los años 1919–1920 Felipe Pedrell publicó su *Cancionero musical popular español*, en el que, aparte de citar 28 canciones de las recogidas por Francisco Salinas en el siglo XV, transcribe algunos cantos y romances burgaleses —de las «tierras originales del romance» como él mismo dice— que le aportó Ramón Menéndez Pidal.

Por estas mismas fechas, entre 1919 y 1924, el destacado musicólogo Bonifacio Gil, autor entre otras obras, de un *Cancionero Popular de Extremadura*, con 804 canciones, recoge varias coplas de la provincia de Burgos, algunas de las cuales ha divulgado posteriormente (5).

Durante el trienio que va de 1928 a 1930 el musicólogo alemán Kurt Schindler recorrió varias provincias españolas en su labor de recopilación e investigación folklórica.

El fruto de este trabajo del profesor de la universidad de Columbia y director de la Orquesta de la Opera Metropolitana de Nueva York fue copiosísimo y se publicó en Nueva York el año 1941. Se trata de la colección de mayor extensión de la canción española, un volumen de 1142 páginas en el que se recogen más de mil canciones. La provincia de Burgos está representada por 11 ejemplos, canciones recogidas en las zonas de Aranda de Duero y Salas de los Infantes.

Antonio José Martínez Palacios regresó a Burgos en 1929 al ser nombrado director del Orfeón Burgalés y de la Escuela de Música y ese mismo año comenzó su labor de investigación y recopilación folklórica de canciones por casi toda la provincia de Burgos. Con el fruto de este trabajo que duró más o menos tres años, preparó su obra *Colección de Cantos populares burgaleses (Nuevo Cancionero Burgalés)* en el que incorporaba 178 canciones, tonadas y bailes populares, distintos de los recogidos por Federico Olmeda.

Esta obra obtuvo en 1932 el Premio Nacional de Música. Por motivos incomprensibles este cancionero de Antonio José permaneció en un forzado olvido, sin publicar hasta el año 1980.

A partir del año 1946 Domingo Amoreti Plágaro y Jacinto Sarmiento Ruiz-Bravo junto a Justo del Río Velasco continúan la labor de recogida e investigación del folklore de la provincia burgalesa, trabajo que culminó con la publicación del libro *Danzas típicas burgalesas*. Este libro además de la música de todas las danzas recogidas hasta ese momento ofrece el desarrollo de todas ellas por medio de gráficos y explicaciones oportunas y se complementa con los comentarios siempre oportunos e interesantes sobre fiestas y costumbres de la provincia y

sus pueblos escritos por Ramón Inclán Leiva, que esconde su identidad bajo el seudónimo *Ignotus*, y abundan fotografías de añejo sabor de grupos de danzantes, dulzaineros, etc. que constituye un verdadero archivo.

84 danzas conforman este libro, algunas de las cuales habían sido recogidas con anterioridad por Olmeda y Antonio José. Este libro se publicó por primera vez en el año 1959, siendo reeditado en 1975.

En el año 1952, Manuel García Matos, catedrático de Folklore del Real Conservatorio Superior de Música, realizó una misión a la provincia de Burgos, recogiendo 191 canciones. Este interesante material se encuentra en el Instituto Español de Musicología. Al ser todas las canciones de un mismo género, no parecieron suficientes para la confección de un cancionero independiente (6). El mismo Profesor García Matos recoge en su Magna Antología del Folklore Musical de España cuatro canciones burgalesas: *La Boda*, de El Almiñé, *El Reinado*, *Baile a lo parado* y *La Pascua*, de Hacinas. Estas canciones, como todas las que ofrece, interpretadas por las personas del pueblo en que fueron recogidas.



Jacinto Sarmiento, durante el tiempo que fue asesor musical de la Sección Femenina de Burgos reunió abundante material, unos 20 bailes y canciones más otros 50 villancicos populares burgaleses, recogidos entre los años 1945 y 1970. Este material inédito aún, se encuentra en la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura en Burgos...

Resumiendo podemos decir que en la provincia de Burgos se han recogido y seleccionado cerca de 850 canciones y danzas, de las cuales se han publicado unas 600, teniendo en cuenta todos los cancioneros existentes (7).

Sin embargo la cantidad de canciones recogidas es todavía mayor, ya que todos los autores, en

concreto Olmeda y Antonio José manifiestan que de todas las recogidas realizan una previa selección que es la que publican.

Comparativamente podemos afirmar que muy pocas provincias superan en riqueza a la de Burgos, concretamente Santander, con más de 1.500 canciones recogidas.

«Resulta ejemplar el caso de Santander —La Montaña o Cantabria—, tan estrechamente ligada por su folklore a Burgos. Santander cuenta con dos magníficas colecciones: El *Cancionero popular de la provincia de Santander* de Sixto Córdova y Oña (cuatro volúmenes con un total de 1.454 canciones, aunque el primero de ellos, *Cancionero infantil español* con 423 canciones «es más nacional que regional», según indica el propio subtítulo), y la *Colección de cantos populares de la provincia de Santander*, con 179 cantos, obra del compositor burgalés Rafael Calleja Gómez (1874—1938), célebre autor del *Himno a Burgos*» (8).

LA IMPORTANCIA DE LA LETRA

Aunque en los cancioneros populares lo importante es la música, se advierte en algunos de ellos que son demasiado pocos y escuetos a la hora de transcribir y recoger las letras. Pocos son los que anotan todas las letras de una canción, quizás por la exigencia del espacio. Por eso se ha de considerar importante el hecho de haber sido editada por la Diputación Provincial de Burgos la obra de D. Domingo Hergueta Martín *Folklore Burgalés*. Esta obra no recoge ninguna música, ni danza, ni canción, pero tiene el acierto de recoger infinidad de letras de canciones, romances, himnos, coplas, etc., aparte de costumbres y tradiciones burgalesas.

Este libro es, en cierto sentido complemento imprescindible de los cancioneros citados, ya que por ejemplo, con la música del de Olmeda y muchas de las letras de Hergueta, se pueden cantar muchas canciones, marzas, mayos, rondas, etc.

Esta obra fue editada en el año 1934 y después de estar agotada durante muchos años fue reeditada por la Diputación Provincial de Burgos en el año 1989.

Ante el proyecto del *Cancionero de Burgos* que se está llevando a cabo actualmente quisiéramos sugerir que aunque se ponga todo el interés, cuidado y atención en el aspecto musical, se aproveche esta ocasión para recoger también todas aquellas letras vinculadas a una música determinada, sin omitir ninguna, pues si la música constituye una obra de arte, también las letras de muchísimas canciones populares son verdaderas joyas literarias y no pocas veces en la brevedad de cuatro versos de una cuarteta se encierra un tesoro de

ciencia y filosofía, como aquella que recogió Federico Olmeda:

*Todo lo cría la tierra,
todo se lo come el sol,
todo lo puede el dinero,
todo lo vence el amor.*

También quisiéramos que el resultado de los trabajos de recogida y estudio de este *Cancionero de Burgos* culminara con su publicación en discos, en todas sus variedades técnicas y en cintas o cassettes, recogiendo en ellos sonoramente el contenido de dicho Cancionero.

En versiones lo más fieles posibles, a ser posible hechas por los mismos comunicantes de cada canción o por grupos especializados en este tipo de música y con los mismos instrumentos autóctonos y aprovechando todos los medios técnicos de que se dispone en la actualidad.

Esta sería la mejor forma de divulgar en todos los ambientes y estamentos la música popular recogida en este Cancionero que comentamos.

Si sólo se edita el libro con las músicas y las letras quedará muy limitado a los especialistas, a los musicólogos, a los folkloristas, a una minoría en todo caso. Hay que facilitar al pueblo el acceso a su propio patrimonio y esto sólo tendrá lugar en tanto en cuanto se ponga a su alcance utilizando los medios más populares, los discos, CD, cassettes, etc.

LA EXPERIENCIA DE UN EXPERTO

Antonio José leyó una conferencia titulada *La canción popular burgalesa* en el Institut d'Estudis Catalans el 23 de abril de 1936 en una de las sesiones científicas del III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, celebrado en Barcelona.

Muy interesante es lo que en ella manifestaba. No nos resistimos a copiar de ella los siguientes párrafos, muy adecuados para el tema que nos ocupa:

«Recoger canciones populares —dijo Antonio José— es tarea penosa en cualquier región; pero en Burgos el empeño es de dificultades insuperables. Porque en Burgos apenas canta nadie, y los pocos que cantan es gente moza sobre todo, prefieren la despreocupada simpleza de una jota, de un tango, o de un trocito zarzuelero, mejor que el intenso lirismo de una canción popular. De ahí que las graciosas tonadas de nuestros campos burgaleses estén escondidas allí —como pájaros que temen al cazador—, por choperas y hayedos, y que sólo de raro en raro salgan a expandir su gracia miedosa en algún baile aldeano. Por esto resulta tan difícil, como digo, recoger canciones populares en Burgos. En cambio los hallazgos son magníficos».

Con ardor se dedicó Antonio José y con su genio musical y su preparación a demostrar en todas las ocasiones que se le presentaban la autenticidad de la música folklórica burgalesa y la riqueza musical que se encerraba en esta provincia de Castilla la Vieja.

Y tras enumerar algunos de los datos que hemos ofrecido anteriormente afirmó:

«Creo imposible que ninguna otra provincia pueda presentar tan crecido número de canciones».

Y se hacía estas inteligentes preguntas:

«¿Quién podrá asegurar ahora, examinando esas pruebas firmísimas y copiosas, que Burgos no tiene música popular, o que esos centenares de documentos vivos fueron importados de otras regiones? ¿No es absurdo que esas otras regiones volcaran espontáneamente en Burgos un inmenso tesoro lírico, para que Burgos quedase más rico que ellas?»

«Tenemos cantos de siega y de trilla; de cuna, de ronda, de esquila y de otros actos de la vida común. Cantos coreográficos, vocales e instrumentales, al agudo, a lo llano, de ruedas y danzas. Cantos religiosos de todo tiempo y para toda ocasión. Todos ellos de hermosa variedad; de interesante y atrevida construcción melódica y rítmica; de valiosa vetustez; de unidad profunda. Todos ellos, también, empapados de propio e inconfundible color, conseguido por la fusión felicísima de nobleza, austeridad, franca rudeza y alegría sana».

El día 24 de junio de 1936 en el Homenaje a la canción burgalesa celebrado en el Teatro Principal de Burgos, Antonio José leyó la conferencia a la que hemos hecho alusión y de la que hemos tomado algunos párrafos, pero para el público de Burgos había escrito una introducción, de la cual tomo lo siguiente:

«Aquí, ahora, no tengo un auditorio de músicos, sino de burgaleses que vienen a interesarse por su canto vernáculo. No sé el crédito que tendrán mis palabras para Vds. Sin embargo, tengan presente que llevo ocupado en estos estudios casi dos tercios de mi vida, unos veinte años... En este tiempo he aprendido datos interesantísimos sobre el abolengo de nuestra música popular, hasta llegar a la conclusión de que la música española, y la música rusa también, son las más bellas de Europa. Y a esta afirmación añado que, dentro de España, quizás la canción popular más auténtica y de más sabrosa musicalidad es la burgalesa.

Porque el interés folklórico de una canción está principalmente en su vejez, y por eso también es tanto mejor una canción popular cuanto más cercana esté de su raíz originaria. En este sentido las

canciones más interesantes de España son, por su auténtico arcaísmo, las burgalesas.

Hace más de doce años, cuando se publicaron mis danzas burgalesas, aquí mismo, en Burgos, con una lamentable falta de fe y de criterio, se decía que aquella música no podía ser de Burgos. De la Montaña, tal vez; de Burgos, de ningún modo. Y en Madrid mis amigos músicos (no todos, claro) decían muy serios que aquella música burgalesa me la inventaba yo, porque la tal música no existía».

A continuación hizo un recorrido histórico de la música, religiosa y popular demostrando su profunda preparación y fundamentado conocimiento del tema, lo que le daba autoridad para decir lo que expresaba en la conferencia famosa pronunciada en Barcelona.

«Y como nada es tan convincente como el ejemplo —dijo en aquella ocasión Antonio José— tengan ustedes la bondad de oír algunas canciones típicas burgalesas». Y yo repito, tengan la bondad de ver todo este tesoro popular en los Cancioneros que ya están publicados y esperemos al anunciado *Cancionero de Burgos*, que se está recogiendo y preparando, con entusiasmo, mucho trabajo, abundantes medios y con un equipo de personas entendidas, estudiosas y muy cualificadas profesionalmente en el campo de la investigación folklórica.

NOTAS

(1) OLMEDA, Federico, *Folklore de Castilla o Cancioneros populares de Burgos*, Ed. facsimil. Burgos, 1975, pp. 11-14.

(2) BARRIUSO, Jesús y PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: *Antonio José, músico de Castilla*. Madrid, 1980, p. 37.

(3) BARRIUSO, Jesús y PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: op. cit. p. 46.

(4) BARRIUSO, Jesús y PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: op. cit. Nota 11, p. 40.

(5) Cfr. los trabajos de M. García Matos: «Pervivencia en la tradición actual de las canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De Musica libri septem*». Y de Bonifacio Gil: *Panorama de la canción popular burgalesa* aparecidos ambos en el *Anuario musical*, de 1963 (vol. XVIII), pp. 62 y ss., que edita el Instituto Español de Musicología.

(6) Cfr. Colección de Cantos Populares Burgaleses, Madrid, 1980, p. 193, nota 2.

(7) Cfr. Colección de Cantos Populares Burgaleses, Madrid, 1980, p. 193.

(8) Muchos de los datos que ofrecemos en este trabajo los hemos tomado del apéndice que acompaña al Cancionero de Antonio José en sus páginas 191-195 del que son autores Jesús Barriuso Gutiérrez, Ferrnando García Romero y Miguel Ángel Palacios Garoz.

A ellos les debemos también la biografía del maestro Antonio José y el poder contar con el Cancionero de este burgalés insigne.

NOTAS SOBRE LENGUAJE COLOQUIAL. COMPARACIONES

Juliana Panizo Rodríguez

Distinguimos dos usos de la lengua: el oral y el escrito. Según Vigara Tauste "la lengua escrita ha venido marcando tradicionalmente la pauta de cultura y de corrección o incorrección, usando conscientemente diversos procedimientos de expresión desde una dimensión imaginaria de elaboración artística, con fines estéticos. La lengua oral, de uso espontáneo, generalmente, surge de una dimensión real y actual. Lengua hablada y lengua coloquial son conceptos que se diluyen en el lenguaje oral" (1).

La lengua coloquial sería según Beinhauer la lengua viva, conversacional, natural y espontánea. Vigara Tauste cita como elementos del lenguaje coloquial la ironía, la metáfora y la comparación.

El Diccionario de la Real Academia define comparar como "fijar la atención en dos o más objetos para descubrir sus relaciones o estimar sus diferencias o semejanzas".

Las comparaciones que insertamos a continuación las hemos recopilado en Valladolid y en el Partido Judicial de Medina de Rioseco. Unas señalan aspectos positivos: ser como el pan, como una flor, como un querubín, como una polvorilla, como un roble, como un linco, y otras ponen de manifiesto rasgos negativos: estar como un cencerro, como una cabra, ser más feo que Picio, ser como un cardo borriquero, ser más fresca que las tres de la mañana, ser como el papamoscas de Burgos, ser como un cernícalo, ser como la veleta de la torre, ser como la polilla.

I.- COMPARACIONES QUE SEÑALAN, LA MAYORÍA, ASPECTOS POSITIVOS.

SER COMO EL PAN.

(Se dice de la persona excesivamente buena).

SER COMO UNA MALVA.

(Se dice de la persona buena y dócil).

SER COMO UNA TUMBA.

(Se aplica a la persona callada y discreta).

SER COMO UN QUERUBIN.

(Se dice de la persona angelical, sobre todo de los niños).

SER COMO UN PIPÍOLO.

(Se dice de la persona joven e inocente).

SER COMO LOS ANGELES.

(Se dice de las personas que viven tranquilas y felices).

SER / ESTAR COMO UNA FLOR.

SER / ESTAR COMO UNA ROSA.

(Se dice de la mujer joven y hermosa).

ESTAR COMO EN SUS BUENOS TIEMPOS.

(Se dice de una persona que hace algo con la misma facilidad que en su juventud).

SER COMO UNA AZUCENA.

(Se dice de las mujeres jóvenes, guapas y blancas).

SER COMO LOS LUCEROS DEL ALBA.

(Se dice de los ojos grandes, bonitos y brillantes).

SER COMO UN GALGO.

SER COMO UN GAMO.

SER COMO UNA LIEBRE.

(Se aplica a la persona que corre mucho).

SER / ESTAR COMO UN ROBLE.

(Se dice de la persona robusta y fuerte).

SER COMO UNA ESPIGA.

(Se aplica a los jóvenes que son altos y delgados).

COMO QUIEN DICE EL PADRE NUESTRO.

(Significa con facilidad, soltura y desparpajo).

SER COMO UN LINCE.

(Se aplica a la persona inteligente y viva).

SER COMO EL GATO, QUE SIEMPRE CAE DE PIE.

(Se dice de la persona afortunada en sus asuntos o negocios).

SER MAS LISTO QUE CARDONA

SER MAS LISTO QUE UN CONEJO

SABER MAS DE LO QUE LE HAN ENSEÑADO

SABER MAS QUE LEPE, LLPIJO Y SU HIJO.

(Se dice de las personas muy inteligentes)

SER/ESTAR MAS ALLGRE QUE UNAS CASTAÑUELAS.

SER/ESTAR MAS ALEGRE QUE UNA PANDERETA.

SER/ESTAR MAS ALEGRE QUE UNAS PASCUAS.

(Se dice de la persona alegre)

SER COMO UNA POLVORILLA.

(Se dice de la persona muy viva y activa).

SER COMO UNA ABEJA.

SER COMO UNA HORMIGA.

(Se dice de la persona que es muy trabajadora).

COMO UN NEGRO

(Se dice de la persona que trabaja mucho).

ESTAR COMO UN NIÑO CON ZAPATOS NUEVOS.

(Se aplica a la persona que está muy contenta por alguna cosa).

COMO SANTO EN ANDAS.

(Se dice de la persona que es elogiada y estimada por los demás).

COMO SAN BRUNO, QUE DA CIENTO POR UNO.

(Se dice de la persona que recompensa con creces).

SER COMO HERMANOS.

(Se dice de las personas que se quieren y se ayudan mutuamente).

COMO UNA GALLINA CON SUS POLLUELOS.

(Se dice de la madre que se muestra satisfecha cuando va acompañada de sus hijos).

ESTAR COMO PEZ EN EL AGUA.

(Se dice del que está a gusto y satisfecho).

VIVIR COMO UN PRINCIPE.

VIVIR COMO UN MARQUES.

VIVIR COMO UN DUQUE.

(Se aplica a la persona que vive cómoda y regaladamente).

COMO SIBARITAS.

(Se dice de las personas que se cuidan y viven con muchas comodidades).

COMO UN PATRIARCA.

(Se aplica al que está a gusto, tranquilo y satisfecho).

ANDAR COMO UNA VARA.

(Se dice de la persona que anda muy derecha).

COMO DUEÑO Y SEÑOR.

(Indica la autoridad de una persona en un lugar).

SER COMO DE CASA.

(Se dice de la persona a la que se trata con confianza e intimidad).

DORMIR COMO UN LIRON.

DORMIR COMO UN ANGELICO.

DORMIR COMO UN CEPORRO.

DORMIR COMO UN CESTO.

(Se aplica a las personas que duermen profundamente).

ESTAR COMO ASCUAS DE ORO.

(Se aplica a lo que está muy brillante y reluciente).

COMO TERCIOPELO.

(Se aplica a lo que es muy negro o muy suave al tacto).

ESTAR COMO UNA TACITA DE PLATA.

(Se dice de lo que está muy limpio y reluciente).

ESTAR COMO LOS CHORROS DEL ORO.

(Se dice de lo que está muy limpio y reluciente).

ESTAR COMO LOS COPOS DE LA NIEVE.

(Se dice de lo que está muy blanco).



GUARDAR COMO ORO EN PAÑO.

(Se aplica a lo que se guarda mucho por tenerle gran aprecio).

COMO MANTECA.

(Se aplica a las legumbres que se cuecen y son suaves al comer).

VENIR COMO ANILLO AL DEDO.

(Se aplica a lo oportuno, justo, a propósito para una persona o cosa).

COMO BEBERSE UN VASO DE AGUA.

(Se dice de lo que se hace con facilidad y sin esfuerzo).

SER COMO LA PURGA DE BENITO.

(Se dice de todo lo que produce efectos inmediatos).

NOS VIENE COMO AGUA DE MAYO.

(Se dice de aquello que beneficia a una persona).

COMO LA LUZ QUE NOS ALUMBRA.

(Se emplea para asegurar que algo es verdad).

GUARDAR COMO RELIQUIA.

(Se aplica a lo que se guarda con estima).

COMO UNA PLAZA DE TOROS.

(Se dice del lugar muy espacioso).

COMO LAS ESTRELLAS DEL CIELO.

(Se aplica a lo que es muy numeroso).

COMO RUEDAS DE MOLINO.

(Se indica con ello lo grande que es una cosa).

II.- COMPARACIONES QUE SEÑALAN, LA MAYORIA, ASPECTOS NEGATIVOS.

ESTAR COMO UN CENCERRO.

ESTAR COMO UNA CABRA.
ESTAR COMO UNA REGADERA.
(Se aplica a las personas que tienen poco sentido común).

SER COMO CAMPANA SIN BADAJO.
(Se aplica a la persona que habla mucho sin saber lo que dice).

HABLAR COMO UN SACAMUELAS.
HABLAR COMO CHARLATAN DE FERIA.
(Se dice de la persona que habla mucho, sin orden ni concierto).

SER COMO UN CARDO BORRIQUERO.
SER COMO UN CARRASCO.
SER COMO UN CARDO CORREDOR.
SER COMO UN HURON.
(Se aplica a la persona de carácter brusco y anti-pático).

SER MAS FEO QUE PICIO.
SER MAS FEO QUE EL SARGENTO DE UTRERA.
SER MAS FEO QUE CARRACUCA.
SER MAS FEO QUE UN NUBLAO.
SER MAS FEO QUE UNA NOCHE DE TRUENOS.
(Se dice de las personas muy feas).

SER MAS FRESCA QUE UNA LECHUGA.
SER MAS FRESCA QUE LAS TRES DE LA MAÑANA.
SER MAS FRESCA QUE UNA NOCHE DE INVIERNO.
(Se dice de las personas que se aprovechan de una situación).

SER MAS VIEJO QUE LA TOS.
SER MAS VIEJO QUE SAN ANTON.
SER MAS VIEJO QUE MATUSALEN.
(Se dice de las personas o cosas que son muy viejas).

SER MAS VAGO QUE LA CHAQUETA DE UN GUARDIA.
SER MAS VAGO QUE LA CHAQUETA DE UN CAMINERO.
(Se aplica a las personas holgazanas).

SER COMO UN CEPORRO.
SER COMO UN CABESTRO.
SER COMO UNA CABALLERIA.
SER COMO MANTAS DE PALENCIA.
SER COMO UN CERNICALO.
SER COMO CELEMINES.
SER COMO UNA BESTIA DE CARGA.
SER COMO UN TARUGO.
SER COMO LA BURRA DE BALAAM, QUE VA A CAZA CON UN TRILLO.
(Se dice de las personas que son torpes y brutas).

SER / PONERSE COMO UN VOLCAN.
SER / PONERSE COMO UN ENERGUMENO.
SER / PONERSE COMO UN BASILISCO.
SER / PONERSE COMO TIGRES.
(Se aplica a la persona que se enfada y se enfurece demasiado).

SER COMO UN CEREMEÑO.
(Se aplica a la persona torpe y antipática).

SER COMO UN BURRO.
(Se dice de la persona tosca y sin educación).

PONERSE COMO UN CHINCHE.
(Se dice de la persona que es muy intransigente).

CAER COMO UN PLOMO.
(Se dice de la persona muy pesada).

SER COMO UN CARRASCO.
(Se aplica a la persona con carácter brusco y desagradable).

SER COMO UN JUDIO.
(Se aplica a las personas que tienen malos sentimientos).

SER COMO UN COSTAL DE TRIGO.
(Se aplica a las personas insensibles).

SER / ESTAR COMO UNA BOIA.
SER / ESTAR COMO UN TOCINO.
SER / ESTAR COMO UN TONEL.
(Se dice de la persona muy gruesa).

SER / ESTAR COMO UN BOTIJO.
(Se dice de la persona baja y gruesa).

ESTAR COMO UN ESPARRAGO.
ESTAR COMO UNA ESPATULA.
ESTAR COMO LA RADIOGRAFIA DE UN SILBIDO.
ESTAR COMO UNA LAVATIVA.
ESTAR COMO EL ESPIRITU DE LA GOLOSINA.
(Se dice de la persona que está muy delgada).

COMO PALILLOS DE TAMBOR.
(Se dice de los brazos y las piernas muy delgados).

COMO UN MICO.
(Se aplica a la persona que tiene la cara delgada y pequeña).

COMO UN COMINO.
(Se aplica a lo que es muy pequeño).

COMO SAN ALEJO DEBAJO DE LA ESCALERA.
(Se dice de la persona que está metida en algún sitio estrecho).

SER COMO UN CERO A LA IZQUIERDA.
(Se aplica a la persona a la que se tiene poca consideración).

COMO LOS PERROS EN MISA.
(Se dice de la persona que no hace falta o estorba en algún lugar).

COMO SAN JIHOJO EN EL CIELO.
(Se dice de la persona ensimismada y atontada).

SER COMO UN MOSCON.
(Se aplica a la persona que produce ruido constante y molesto).

SER COMO EL MARRANO ANTON.

(Se aplica a la persona que pasa la mayor parte del día en la calle).

ESTAR COMO UN DOMINGUILLO.

(Se dice de las personas que se mueven mucho).

COMO UN PERRO CUSCO.

COMO UN PERRO FALDERO.

(Dícese de la persona que sigue constantemente a otra con sumisión).

COMO UN LAZARILLO.

(Se dice del que acompaña a otro a todas partes).

COMO ESTATUAS DE SAL.

(Se dice de las personas sin movimiento ni expresividad).

COMO UN POSTE.

(Se dice de la persona muy sorda).

SER / ESTAR COMO LA CRUZ Y EL DIABLO.

SER / ESTAR COMO SUEGRA Y YERNO.

SER / ESTAR COMO EL PERRO Y EL GATO.

(Se aplica a las personas mal avenidas).

SER / ESTAR COMO EL PAPAMOSCAS DE BURGOS.

(Se aplica al que se queda ensimismado y parado).

PONERLES COMO A HOJA DE PEREJIL.

(Se aplica a las personas de quienes se habla mal).

ENGAÑARLE COMO A UN CHINO.

(Se aplica a las personas a quienes se engaña con facilidad).

SER COMO EL PUNTO Y LA I.

(Se aplica a las personas que van juntas y una es muy alta y la otra es muy baja).

ESTAR COMO LA HOJA DE UN ARBOL.

(Se dice de la persona que tiembla porque algo le produce temor).

SER COMO LA VELETA DE LA TORRE.

(Se aplica a las personas que son muy volubles).

COMO SARDINAS EN BANASTA.

(Se aplica a las personas que están muy apretadas en un lugar).

COMO RANCHERAS.

COMO UN FACINEROSO.

COMO LA PUERCA CENICIENTA.

COMO UN CARBONERO.

COMO LA PEZ.

(Se aplica a la persona sucia y descuidada).

COMO UN POBRE.

(Se dice de la persona mal vestida).

PONERSE COMO UNA AMAPOJA.

(Se dice de la persona que se pone encarnada).

ESTAR COMO UN POLLO.

(Se dice del que suda mucho o del que está muy mojado).

SER COMO EL MANGO Y LA ESCOBA.

SER COMO LA SOGA Y EL CALDERO.

(Se aplica a las personas que con frecuencia están juntas).

COMO LA GALLINA QUE ESCARBA Y SE FCHA LA TIERRA ENCIMA.

(Se dice de la persona que intentando hacer mal a otros se lo hace a sí mismo).

IR PARA ATRAS COMO EL CANGREJO.

(Se aplica al que atrasa en alguna cosa en vez de adelantar).

IRSE COMO ALMA QUE LLEVA EL DIABLO.

(Significa marcharse con mucha ligereza).

SER COMO LAS ANIMAS DEL PURGATORIO.

(Se aplica a las personas que piden mucho).

COMO DE LO BLANCO A LO NEGRO.

(Se aplica a las personas o cosas que son opuestas totalmente).

COMO UN ALMA EN PENA.

(Se dice de la persona que está muy afligida).

COMO PEDRO POR SU CASA.

(Se aplica al que entra en una casa sin llamar).

SER COMO LA POLILLA.

(Se aplica a la persona dañina).

TENER SIETE VIDAS COMO EL GATO.

(Se aplica a las personas que han estado enfermas muchas veces y se han salvado).

ESTAR COMO CORTADOS POR EL MISMO PATRON.

(Se dice de las personas que resultan iguales o semejantes en algún sentido).

ESTAR / QUEDARSE COMO CORTADO.

(Se dice de la persona que se queda en *suspense* al decir alguna cosa).

COMO EL QUE VA PISANDO HUEVOS.

(Se dice del que anda muy despacio).

TENER LOS PIES COMO EL CARAMBANO.

(Se dice cuando se tienen los pies excesivamente fríos).

ESTAR COMO ARRIERO SIN POLLINO.

(Se dice de aquel que le falta lo necesario para alguna cosa).

SER COMO LOS CURROS.

SER COMO LAS RANAS.

(Se aplica a las personas que permanecen mucho tiempo en el agua).

COMO EL QUE TIENE UN TIO EN ALCALA, QUE NI TIENE TIO NI TIENE NA.

(Se aplica a lo que no sirve ni aprovecha).

SER / ESTAR COMO EL MIERCOLES.

(Se dice de la persona que está siempre en medio o delante de otros estorbando).

ESTAR COMO TRONCHOS.

ESTAR COMO UNA CASTAÑA PILONGA.

(Se aplica a lo que está muy duro).

ESTAR COMO LAS BALAS.

(Dícese de las legumbres que están muy duras).

ESTAR COMO RAYOS.

(Se dice de lo que está duro y se aplica también a las personas que tienen mucha resistencia física).

SER / ESTAR COMO LA QUINA.

(Se aplica a lo que es muy amargo).

SER / ESTAR COMO SALMUERA.

(Se aplica a los alimentos que están muy salados).

SER / ESTAR COMO LA SUELA DE UN ZAPATO.

(Se aplica a los filetes que están muy duros).

SER COMO TELA DE CEBOLLA.

(Se aplica a lo que es muy fino y poco consistente).

SER COMO LA TRIPA DE JORGE.

(Se aplica a lo que se estira y se encoge con facilidad).

COMO POR ARTE DE BIRLIBIRLOQUE.

(Se dice de lo que ocurre inesperadamente).

SER COMO EL CUENTO DE LA LECHERA.

(Se aplica a la persona que se hace ilusiones con algo casi imposible de realizar).

SER COMO UNA NUBE DE VERANO.

(Se dice de lo pasajero).

ESTAR COMO UNA CRIBA.

(Se aplica a lo que está muy agujereado).

COMO LA VENTA DE MAL ABRIGO.

(Se dice del lugar frío).

COMO SERMON DE CUARFESMA.

(Se dice de lo que es pesado y monótono).

ESTAR COMO ALBARDAS.

ESTAR COMO ALFORJAS.

(Se dice de la ropa de vestir que está grande y desproporcionada).

COMO UN HOSPITAL ROBADO.

(Se dice de las habitaciones que tienen pocos muebles y están desordenados).

COMO LA TIÑA.

(Se aplica a todo lo que se extiende con rapidez).

SER COMO UN CUENTO DE HADAS.

(Se dice de todo lo fantástico e imposible).

SER COMO DINEROS DE SACRISTAN, QUE CANTANDO SE VIENEN Y CANTANDO SE VAN.

(Se aplica a aquello que se gasta enseguida).

SER COMO EL VIDRIO.

(Dícese de lo que se rompe con facilidad).

COMO EL SOL DE INVIERNO.

(Se aplica a lo que es poco duradero).

ESTAR COMO EL AGUA EN UN CESTO.

ESTAR COMO PRENDIDO CON ALFILERES.

(Se dice de lo que está poco seguro).

ESTAR COMO LA RODEA DE VALLADOLID.

(Se dice de lo que en vez de limpiar, como es su destino, mancha).

ESTAR COMO BOCA DE LOBO.

(Se aplica a las noches o los lugares que son muy oscuros).

SER COMO UNA NOCHE DE INVIERNO.

(Se refiere a lo que dura mucho y produce tristeza y soledad).

NOTA

(1) VIGARA TAUSTE, Ana M.^a: *Aspectos del español hablado*. Madrid, 1980, p. 14.

BIBLIOGRAFIA

BEINHAUER, W.: *El Español coloquial*, Madrid, 3.^a ed., 1978.

CARNICER, R.: *Sobre el lenguaje de boy*, Madrid, 1969.

CRIBADO DE VAL, M.: *Así hablamos. El espectador y el lenguaje*, Madrid, 1974.

.....: *Estructura general del coloquio*, Madrid, 1980.

LORENZO, E.: *El español de hoy. lengua en ebullición*, Madrid, 2.^a ed., 1971.

MUÑOZ CORTES, M.: *El español vulgar. (Descripción de sus fenómenos y métodos de corrección)*, Madrid, 1958.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, vigésima ed., 1984.

VIGARA TAUSTE, A. M.^a: *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*, Madrid, 1992.





Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID