

Revista de  
**FOLKLOR**

N.º 237



## Editorial

*La música es un lenguaje universal si entendemos la palabra en su sentido etimológico. De esta manera, la música sería una forma de expresión capaz de contar todas las cosas, de verter el pasado y el presente de los individuos o de los grupos en fórmulas válidas para sentir, recordar y honrar al propio género humano. Algunas religiones antiguas aceptaban que el mundo fue creado por una voz o un grito divinos, otras atribuían a los dioses de la palabra la invención del arte musical y otras, en fin, tenían sacerdotes especialmente dotados para el canto cuya facultad artística les suponía un privilegio. Cualquiera situación anímica, relación social o manifestación ritual se expresaban o acompañaban con música en prácticamente todos los grupos étnicos y culturas del planeta. Otra cosa es el grado de comprensión que esas formas de expresión podían suscitar en los individuos de unas y otras culturas: una persona, fuera de su país o de su entorno cultural, podía cantar y no ser comprendida (una mujer saharauí o una orquesta china utilizan parámetros musicales diferentes a los nuestros, por ejemplo). Y en lo que respecta a la figuración gráfica, si bien es cierto que la música ha venido a representarse del mismo modo en todo el mundo occidental, todavía hay muchas culturas musicales que presumen —y afortunadamente pueden hacerlo— de ser ágrafas.*



## SUMARIO

	<u>Pág.</u>
Seis cuentecillos a caballo entre los siglos XIX y XX.....	75
José Luis Agúndez García	
Fuentes musicales de raíz popular en la produc- ción operística de Vicente Martín y Soler ...	81
Miguel Ángel Picó Pascual	
La ronda, el dance, el justicia. Almudévar. Huesca	84
Manuel Garrido Palacios	
Sobre algunas oraciones piadosas de Terrinches (Ciudad Real) .....	91
María del Mar Jiménez Montalvo	
Una leyenda y sus notas alrededor del rosario ...	97
José Manuel Fraile Gil	
Los arrieros burgaleses. La carreta serrana .....	105
Jaime L. Valdivielso Arce	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.  
Plaza Fuente Dorada, 6 y 7 - Valladolid, 2000.

DIRIGE la revista de Folklore Joaquín Díaz

DEPOSITO LEGAL: VA. 368 - 1980 - ISSN 0211-1810

MPR/ME. Imprenta Casares - Yáñez de Menchaca, 64 - 47006 Val. de Abell.

En más de una ocasión, hemos sostenido que los cuentecillos tradicionales que han vivido y siguen, en muchos casos, presentes en la cultura oral, han saltado frecuentemente a la literatura escrita, y esto es evidente; sin embargo, hemos de admitir que existe otra tradición escrita paralela a la oral que ha servido igualmente de inspiración. En ocasiones es fácil adivinar cuándo un escritor refleja un cuentecillo leído, o parte de una colección precedente. Pero no siempre es fácil deslindar el influjo de una u otra tradición, y menos atribuir prioridades sobre una u otra, porque ambas son relevantes; una trasvasándose a las letras y otra rebrotando, siempre han estado presentes para fecundar la literatura.

No cabe duda que los autores del período que proponemos se influían especialmente. Nos comentaba Joaquín Díaz su propia observación al respecto, señalando que los autores de principios del siglo recientemente terminado "se leían mucho", eran sus palabras. Angeles Ezama Gil (*El Cuento...*, pp. 123-124), refiriéndose al cuento en general del siglo XIX, recuerda que se suele hablar incluso de "plagio". Refiere, «como buen exponente», el caso de Pardo Bazán, y afirma que «la escritora considera que, siendo el cuento el género más amplio y libre, es lícito "el refundir asuntos ya tratados, o el buscarlos en la tradición y la sabiduría popular o folklore"; ella misma revela en algunos de sus escritos sus fuentes de inspiración, v. gr. en el prefacio a *Cuentos de amor*». Y extracta palabras de la propia autora que confiesa que su cuento titulado *La sirena* lo había tomado de un «lindo apólogo de Leopoldo Trénor, "La gata blanca"».

Hace tiempo insertábamos en esta misma revista un artículo sobre los cuentos de Manuel María de Santa Ana, uno de los hombres ilustres del siglo XIX por su actividad trascendental en el periodismo y por su afición al teatro y la poesía. Si bien puede considerarse secundario en esta actividad, no sucede lo mismo en lo referente a su aportación al folklore y costumbrismo.

Llama la atención que una pequeña porción de sus cuentos volvieran a aparecer varias décadas después, en otro grupo fijo de autores: Díaz Martín, Pabánú y León Domínguez, a los que se unen Valera y Fernán Caballero, ésta precediendo, evidentemente.

Cabe recordar que los cuentos de Santa Ana aparecieron en 1869 (acaba de publicarse una reedición de los mismos), pero según propia confesión fueron fruto del recuerdo y anotaciones de unas décadas anteriores, en que platicaba en las tertulias de su época juvenil sevillana.

Evidentemente, extractamos las versiones de Santa Ana (según la reedición) y hacemos mención de la presencia del cuentecillo en los demás autores señalados.

## LA HORMIGUITA

*En el trance de la muerte  
un religioso ayudaba  
a un gitano, y le leía  
las oraciones más santas.*

*Tuvo el padre que salir  
un momento de la estancia,  
cuando daba ya el gitano  
las últimas boqueadas,  
y al volver, con el intento  
de recomendarle el alma,  
no pudo hacerlo, porque  
el breviario le faltaba;  
y por más que se buscó  
en la alcoba, y en la sala,  
y en las sillas, y en las mesas,  
no se halló del libro nada.*

*Fuese el fraile pesaroso  
de haber perdido su alhaja,  
y el alma entregó el gitano;  
y en amortajarle andaban,  
cuando al levantar el cuerpo  
se vio con sorpresa harta,  
que tenía el breviario  
metido bajo las nalgas.*

*- ¿Qué es esto? -dijo una vieja  
que al gitano amortajaba.  
- ¿Qué ha de ser? -la contestó  
sollozando otra gitana-,  
que siempre fue el probecito  
una hormiga pa su casa,  
y que hasta después de muerto  
no quiso que el pan faltara.*

Podría insertarse dentro de un tipo general incluido en Aarne-Thompson, n.º 1.843: *Parson Visits the Dying*. (Various anecdotes).

También lo recrea León Domínguez (*Los cuentos...*, pp. 33-37), en la anécdota que titula

La moral del «Nene». En este caso, bajo la almohada del muerto aparece un magnífico reloj de oro. La expresión de la esposa no difiere de los anteriores: «¡Ay, qué hombre he perdido! ¡Hasta la última hora, una jormiguita pa su casa!».

Posiblemente fuese inspiración para Díaz Martín (*Maldiciones*, pp. 83-84), que concluye idéntico chascarrillo: “- ¡Pobrecito mío! ¡Qué lástima de hombre! ¡Jasta dando las boqueás era una jormiguita pa su casa!”. Pabanó (*Historia y costumbres de los gitanos*, p. 171) también lo recoge, con el mismo título: *Una Jormiguita*. Así disculpa la reciente viuda al difunto:

- ¡Qué probesito mi home!  
¡qué lastimita e prenda!  
¡Jasta con las boqueás  
una jormiguita era!...

Y aparece en los *Cuentos y chascarrillos tomados de la boca del vulgo* [Valera], en *El gitano moribundo* (p. 219).

## UN BUEN OFICIO

A confesar un gitano  
iba todos los domingos,  
con un fraile escrupuloso  
del orden de San Francisco.

De culpas mil se acusaba,  
pero había el fraile advertido  
que entre ellas nunca salía  
la culpa del latrocinio.

Y viendo en el penitente  
de ladrón más de un indicio,  
le preguntó:

- ¿Qué, es posible  
que nunca quebrantes, hijo,  
el sétimo mandamiento?  
¿Que por torpeza o descuido  
no tomes lo que no es tuyo?  
Al oír esto dio un brinco  
el gitano y dijo:

- Padre:  
aunque malo, no imagino  
que uno tenga que acusarse  
de lo que es sólo su oficio.

Recogido por Fernán Caballero, cuya versión concluye: “- ¿Pues qué, padre, es el oficio pecado?” (*Chascarrillos*, en Gutiérrez, *El pueblo andaluz...*, p. 81).

Aarne-Thompson catalogan un cuento con posibles semejanzas (n.º 1638\*: *Why It Is not a Sin for a Gypsy to Steal*), pero parece etiológico, por la escueta explicación argumental: “Helpful at crucifixión” (A1674.1).

Díaz Martín (*Maldiciones...*, pp. 74-75).

(...)

-Vamos, vamos, haz memoria: ¿tú has robado algo en tu vida?

Y el chalán con los ojos desencajados:

-«¡Pare! ¿Los oficios se confiesan también?»

*Ego te absolvo...* por gitano.

*Cuentos y chascarrillos tomados de la boca del vulgo* [Valera], en *El gitano moribundo* (pp. 217-219).

## LA CONFESION DEL GITANO

Confesábase un gitano  
en tiempo de la Cuaresma,  
con un fraile que tenía  
ancho el buche y manga estrecha.  
Examinábale el padre  
de los misterios que encierra  
nuestra redención humana,  
según las divinas letras;  
y preguntó al penitente  
qué noticias tenía ciertas  
sobre la muerte del Hijo.  
Torció el gitano la jeta,  
miró al fraile de reojo,  
y rascándose la oreja  
dijo al fraile:

- Yo no sé  
nada de la muerte esa.  
- ¿Qué estás diciendo? ¿No sabes  
que el padre envió a la tierra  
al ángel Gabriel?

- Ni jota.  
- ¿Y que una judía doncella  
al Hijo dio en sus entrañas  
forma humana?

- Ni una letra.  
- ¿Y que padeció?  
- Tampoco.  
- ¿Y que lo mataron?

- Ea:  
ni yo a ese Gabriel conozco,  
ni trato yo con doncellas,  
ni he visto ninguna riña,  
ni me he metido en pendencias,  
ni sé de ninguna muerte  
del hijo ni de la agüela;  
ni quiero ya confesarme,  
ni me detengo en la iglesia.

.....  
Salió el gitano del templo,  
y encontró casi a sus puertas  
a otro gitano, y cogiéndole  
con terror por la chaqueta:  
- ¿Compare, a dónde va usted?,  
le preguntó con reserva.

- *A confesarme.*  
 - *Compare,*  
*vuelva usted y toque soleta,*  
*que anda el fraile averiguando*  
*quién diñó muerte violenta*  
*a un chaval, que el tío Gabriel*  
*debió traer de su tierra,*  
*y que dicen que ha escondío,*  
*no sé dónde una doncella,*  
*de cuya vida y costumbres*  
*no se sabe cosa cierta.*  
*Conque, compadre, andandito,*  
*sin que la crisma usted güelva,*  
*y, antes que andar con justicia,*  
*apande el mirlo y nagenzia*

Es cuento literario y folklórico, catalogado por Aarne-Thompson con número 1806A\*: *Priest as Prosecutor*, Hansen, \*\*1806 y Robe, 1806A\*. [J1738.4: "Joven sorprendido al oír que el hijo de Dios ha muerto", X600: "Humor relativo a razas y naciones"].

#### Versiones literarias

- Chascarrillos... por un andaluz (pp. 63-64).
- Luis León Domínguez (*Los cuentos de Andalucía...*, pp. 173-175): *El serio*.
- Pabanó (*Historias y costumbres de los gitanos*, p. 93): *La muerte e un hombre*.
- Díaz Martín (*Maldiciones gitanas*, p. 147).

#### Versiones populares españolas recogidas oralmente

- Agúndez (*C... sevillanos*, II, pp. 281-282), n.º 245: [*Gitanos precavidos*].
- Curiel Merchán (*Extremeños*, pp. 352-353; CSIC, pp. 236-237): *El tonto y el bizco*.
- Cortés Vázquez (*Cuentos populares salmantinos*, I, pp. 119-124), 54: *El pastor bobo*.
- Agúndez (*C. P. vallisoletanos*, p. 112), n.º 43: *La confesión de los gitanos*.
- Puerto (*C... Sierra de Francia*, p. 165), n.º 120: *Los gitanos en misa*.
- Lorenzo Vélcz (*C. anticlericales...*, pp. 150-151): *El que no sabía la pasión de Cristo* (versión de Cuenca).

#### Versiones populares hispanoamericanas recogidas oralmente

- Jameson-Robe (*Hispanic Folktales...*, p. 198), n.º 173.



- Robe (*Mexican Tales... from Los Altos*, p. 534), n.º 181: [*El chico ranchero que se fue a confesar*].

#### EL GITANO Y LAS ANIMAS

*Pidiendo para las ánimas*  
*gritaba un fraile afanoso:*

- *Quien eche dos cuartos, suca*  
*un alma del purgatorio.*

*Se acercó al fraile un gitano,*  
*y echando tras de un responso*  
*los dos cuartos, preguntó:*

- *¿Habrá salío ya del jorno?*

- *Sin duda.*

- *En ese caso,*

*padre, mi monea cojo*

*-dijo el gitano metiendo*

*los dos cuartos en su bolso-*

*Pues ya salío, no ha de ser*

*Dios tan cruel, ni él tan tonto,*

*que de grado ni por fuerza*

*a entrar vuelva al purgatorio.*

Es cuento popular catalogado por Robe, n.º 1765 [versión Mejicana de Wheeler].

Lo recoge, además, Jameson-Robe (*Hispanic Folktales...*, n.º 177): *Pedro de Urdemalas*.

Es también tradicional en la literatura, aparecía en Asensio (*Floresta*, II, clase IV, cap. VII, n.º I): "...Venga mi real de á ocho, que si ha salido el alma, no será tan necia; que se vuelva é él".

Se incluye en la *Gaviota* (1849), de Fernán Caballero (I, p. 24b-25a.).

Lo retoma Pabanó (*Historia y costumbres de los gitanos*, pp. 158-159): *Sacar ánima*, también como cuento gitano.

Por su parte, lo refiere León Domínguez (*Los cuentos de Andalucía*, p. 69-70): *El viudo con pena*.

Puede verse también el estudio de Amores García, n.º 159.

### ECHÉ USTED DIOSES...

— ¿Cuántos dioses hay, tío Lila?,  
preguntó un fraile a un gitano;  
y el gitano dijo:

— Siete.

— ¡Siete!

— Vaya usted contando,

Los tres primeros son: Padre,  
Hijo y Espíritu Santo;

¿de tres personas distintas  
no habían luego?... pues pa cabo,  
tiene usted un Dios verdadero...

¡Con que de siete no bajo!

Es cuento literario y de tradición oral; véase el catalogado por Aarne y Thompson con el n.º 1832G\*: *Four Persons of Trinity*.

### Versiones semejantes y afines

— En Gaspar Lucas Hidalgo (*Diálogos de apacible entretenimiento*, discurso III, cap. III, p. 115), se pide a una vieja, que se está confesando, que diga cuántas son las personas de la Trinidad; ella «respondió un poco tímida que tres. Y replicándole el confesor que mirase lo que decía, dijo la piadosa vieja: "Ay, señor mío, que más deben de ser de trescientas, sino que yo no soy una pecadora"».

— Fernán Caballero (*La Gaviota*, S. VII).

“¿Cuántos dioses hay?”, respondió muy en sí: “¡Siete!”. “¡Siete! —exclamó atónito el confesor—. ¿Y cómo ajustas esa cuenta?”. “¿Cómo? Asina: Padre, Hijo y Espíritu Santo son tres; tres per-

sonas distintas son otros tres, y van seis, y un solo Dios verdadero, siete cabales”.

— Pabanó (*Historia y costumbres de los gitanos*, p. 93: *Familia reusta*): “Pare, Hijo y Espiritusanto, que son tre; además hay tre presona estintas... que son seis; y un solo Dió verdadero... jasen siete”.

— Igualmente, la recogida oralmente en Portugal por Vasconcellos (*Contos...*, II, p. 114), n.º 417: [*O Rapaz Na Eizêmina*].

— Existen otras variantes, todas muy semejantes, por ejemplo una de Ana María Cano González (...*Folklor Somedán*, pp. 51a; n.º 17), donde un recién confesado le asegura a otro que va a confesar que no diga que hay un solo Dios porque él ha dicho que catorce y no habían sido suficientes. La de Narciso Díaz de Escovar (*Cuentos malagueños...*, pp. 151-155: *Examen de Doctrina*), donde el feligrés le dice al confesor que habrá sólo dos dioses, porque uno se habría muerto desde la última vez que se había confesado. En nuestra versión (*C... sevillanos*, n.º 255: [*Hay cuatro dioses*]), La gitana dice que hay cuatro dioses, el sacerdote hace un gesto ambiguo, entre sorprendido y admirado, y ella alardea de haberlo dicho al cálculo.

— Hay bastantes versiones jocosas sobre la ignorancia de la doctrina y de las disparatadas respuestas dadas al confesor. Para los teóricos veladores de los buenos preceptos, fue preocupante esta ignorancia; ellos proclamaban con angustia esa realidad. El doctor Cristóbal Pérez de Herrera (1556-1620), médico de Felipe II y Felipe III, se dolía (*Amparo de pobres*, p. 36):

...les he preguntado [a los pobres fingidos] el Páter Noster y Ave María, y las demás oraciones, y casi todos nada dello saben. Y a uno que no sabía ninguna cosa de la doctrina cristiana, le pregunté cuántas eran las personas de la Trinidad, y respondió que cinco.

### CUESTION DE NOMBRE

*Un polizante seguía  
a un andaluz con ahínco,  
y éste, adonde quiera que iba,  
que hallara a aquél era fijo.*

*Cargado ya el andaluz  
de tan molesto cilicio,  
un día que en el paseo  
se vio, cual siempre, seguido,  
volvióse hacia el polizante  
rápidamente y le dijo:*

— Camará, ¿quiere usted hacerme un favor?

– *Mande usted, amigo.*  
 – *¿Se llama usted Lunes?*  
 – *¿Yo?*  
 – *Sí señor, porque es sabido que van Domingo y Lunes constantemente reunidos, y usted yendo tras de mí de día y de noche, imagino que por fuerza ha de ser Lunes, pues yo me llamo Domingo.*

Quizá fue fuente para Pabanó (*Historia y costumbres de los gitanos*, p. 166) que recogió el chascarrillo con el título *Me yamo Domingo*:

(...)

– *Quiá, home, no m'inquívoco; tú ere er mesmo... sí... ¡toma! Verá poiqué; tú ere Lunes y está bien crara la cosa. Como me yamo Domingo y detrás e mí a toas hora viene... vamo a ve, home, ¿no yevo razón e sobra?*

– LA HORMIGUITA: Pabanó / Díaz Martín / León Domínguez / *Cuentos y chascarrillos* [Valera]

– UN BUEN OFICIO: Díaz Martín / *Cuentos y chascarrillos* [Valera] / Fernán C.

– LA CONFESION...: Pabanó / Díaz Martín / León Domínguez.

– EL GITANO...: Pabanó / León Domínguez / Fernán C.

– ECHE USTED...: Pabanó / Fernán C.

– CUESTION...: Pabanó

#### BIBLIOGRAFÍA

AARNE, Antti, THOMPSON, Stith. *The Types of the Folktales; a Classification and Bibliography*. Translated and enlarged by Stith Thompson, *IFCCommunication*, núm. 184, Helsinki, Indiana University, 1964.

AGUNDEZ GARCIA, José L.: "Los cuentos tradicionales en los *Cuentos y romances andaluces, cuadros y rasgos meridionales (1844-1869)* de Manuel María de Santa Ana (1820-1894)", *Revista de Folklore*, 195 (1997), pp. 53-99; *Cuentos Populares Vallisoletanos (en la tradición oral y en la literatura)*, Valladolid, Castilla, 1999; *Cuentos Populares Sevillanos (en la tradición oral y en la literatura)*, Sevilla, Fundación Machado, 1999, 2 toms.

AMORES GARCIA, Montserrat: *Tratamiento Culto y Recreación Literaria del Cuento Folklórico en los Escritores del siglo XIX*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1994, 4 vols. Tesis Doctoral.

ASENSIO, Francisco: *Floresta Española, y Hermoso Ramillete de Agudezas, Motes, Sentencias y Graciosos Dichos de la Discreción Cortesana*, Madrid, 1790, 2 toms.

CABALLERO, Fernán: "Cuentos y Poesías Populares Andaluces", Sevilla, *Revista Mercantil*, 1859; *Callar en Vida y Perdonar en Muerte*, Madrid, 1861; *Obras Completas, VIII*, Relación de Escritores Clásicos Castellanos, 1907; *Obras Completas*, "Escritores Castellanos", nos. 98, 107, 111, 114, 122, 125, 131, 132, 133, 135, 140, Madrid, 1892-1909; *Obras*, ed. de José M.ª Castro Calvo, BAE, Madrid, Atlas, 1961, 5 tomos; *Cuentos Andaluces*, ed. Andrés Soria, ("Aula Magna"), Madrid, ed. Alcalá, 1966; *Genio e Ingenio del Pueblo Andaluz*, ed. introducción y notas de Antonio Gómez Yebra, ("Biblioteca de Escritoras"), Madrid, Castalia, 1994.

CANO GONZALEZ, Ana M.ª: *Notas de Folklor Somedán*, ("Colección Asoleyada", 6), Uviéu, Academia de la Lingua Asturiana, 1989.

*Chascarrillos Andaluces Coleccionados y Narrados por un Andaluces*, ("Col. Illorens"), Sevilla, 1901.

CORTES VAZQUEZ, Luis L.: *Cuentos Populares Salmantinos*, Salamanca, Librería Cervantes, 1979, 2 toms.

*Cuentos y chascarrillos tomados de la boca del vulgo. Coleccionados y precedidos de una introducción erudita y algo filosófica por Fulano, Zutano, Mengano y Perengano*, Madrid, Lib. de Fernando Fé, 1896.

GURIEL MERCHAN, Marciano: *Cuentos Extremeños*, Madrid, CSIC, "Instituto Antonio de Nebrija", 1944. Y reedición de Jerez de la Frontera, Editora Regional de Extremadura, Junta de Extremadura, 1987.

DIAZ de ESCOBAR, Narciso: *Cuentos Malagueños y Chascarrillos de mi Tierra* (1911), Málaga, Algazara, 1993.

DIAZ MARTIN, Manuel: *Maldiciones Citanas*, Sevilla, 1909.

EZAMA GIL, Angeles: *El Cuento de la Prensa y otros Cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.

GUTIERREZ DE ALBA, José M. (compilador), José Martín y Santiago (colaborador): *El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares. Redactado en verso y prosa por la señora Fernán-Caballero, y los señores don José Zorrilla, don Eduardo Asquerino, don Enrique de Cisneros, don Eugenio Sánchez de Fuentes, don Ramón Franquelo, don Manuel María de Santa Ana, don Carlos Aguilera y Porta, don Isidoro Hernández, don José María Gutiérrez de Alba y don José Martín y Santiago*, Madrid, Imp. de Gaspar (antes Gaspar y Roig), s.a.

JAMESON, R. D. - ROBE, Stanley L.: *Hispanic Folktales from New Mexico*, ("Folklore Studies", 30), Berkeley Los Angeles-London, University of California Press, 1977.

LEON DOMINGUEZ, Luis: *Los Cuentos de Andalucía. Cuentos populares y anecdóticos, notas de jácara, tipos, cuadros y escenas de la vida andaluza*, ("Biblioteca Ibérica de Folklore"), Madrid, Editorial Voluntad, s.a. (1923).

LORENZO VELEZ, Antonio: *Cuentos Anticlericales de Tradición Oral*, Valladolid, Ambito, 1997.

LUCAS HILDAIGO, Gaspar: "Diálogo de apacible entretenimiento que contiene unas carnestolendas de Castilla dividido en las tres noches del domingo, lunes y martes de antrojejo", en

*Extravagantes. Opúsculos amenos y curiosos de ilustres autores*, Barcelona, Biblioteca Clásica Española, 1884.

PEREZ DE HERRERA, Cristóbal: *Amparo de Pobres (1595-1597)*, ed. de Michel Cavillac, ("Clásicos Castellanos"), Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

PUERTO, José Luis: *Cuentos de Tradición Oral en la Sierra de Francia*, ("Col. Temas Locales"). Salamanca. Caja Salamanca y Soria, 1995

ROBE, Stanley L.: *Mexican Tales and Legends from Los Altos*. ("Folklore Studies", 20), Berkeley Los Angeles-London, University of California Press, 1970.

SANTA ANA, Manuel María de: *Cuentos y Romances Andaluces, Cuadros y Rasgos Meridionales, (1844-1869)*, ed. de José Luis Agúndez García, Signatura, Sevilla, 2000.

VASCONCELOS, J. Leite de: *Contos Populares e lendas*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1963-1969, 2 toms.



# Fuentes musicales de raíz popular en la producción operística de Vicente Martín y Soler

Miguel Angel Picó Pascual

Si bien las alusiones a la música popular que encontramos en las óperas de Vicente Martín y Soler (1754-1806) no son abundantes en número, constituyen una constante a lo largo de toda su producción, tanto en su período vienés como en el ruso, los dos más conocidos hasta la fecha. El compositor valenciano sensibilizó especialmente con las tradiciones populares españolas y rusas, de ahí que decidiera plasmarlas en algunas páginas de sus óperas, donde logra obtener un colorido particular. La atracción irresistible por el folklore español y ruso llega a plasmarla en ritmos, géneros y melodías. Generalmente, lo popular aparece inserto en el discurso compositivo en ocasiones especiales donde se anuncian bailes. Hasta el momento presente, en que todavía quedan por reestrenar muchas de sus composiciones, podemos afirmar que el género español más utilizado por nuestro autor fue el de las seguidillas, una de las danzas populares más arraigada en la España del siglo XVIII, tanto en los ambientes rurales como en los cortesanos. Tal y como tendremos ocasión de comprobar más adelante, su presencia en las óperas de Martín y Soler es casi inevitable, la rastreamos por ejemplo en *Il barbero di buon cuore*, en *Una cosa rara*, y en *Melomanía*; la introducción de un baile en escena lleva implícita la presencia de unas *seghidiglias*, lo que permite al autor fusionar los rasgos propios del folklore español con los de la música italiana predominante en aquel período.

De su período vienés (1785-1788) destacaremos, por lo que atañe al tema que tratamos, dos de sus producciones: *Il barbero di buon cuore* (1786) y *Una cosa rara ossia bellezza ed onestà* (1786), en las que colaboró con el libretista italiano Lorenzo da Ponte. A pesar de que ambas siguen las tradiciones y la estilística impuesta por el gusto de la escuela napolitana de ópera, Martín y Soler no desestimó la introducción de esporádicas incursiones en el discurso compositivo de elementos procedentes del terreno folklorístico hispánico. Genoveva Gálvez, que ha tenido acceso directo a la partitura de la primera de estas óperas, señala a este respecto en un interesante estudio: "Aunque no utiliza las Arias Da Capo, en todos los números sistemáticamente hay cambios de tempo, compás y, a veces, de tonalidad, buscando más variedad. En gran parte de ellos, emplea ritmos y melodías que parecen extraídos del folklore cata-

lano-aragonés, como sardanas, o seguidillas. En general se deja sentir un poso de cultura popular española" (1).

En *Una cosa rara* encontramos dos alusiones a la música popular: la primera, en la escena primera del segundo acto, "Andiam, caro Tita", donde Martín y Soler presenta un tema en *allegro con spirite* que, en palabras de R. Allier, "se asemeja considerablemente a la canción popular catalana *L'hereu Riera*" (2). Esta inclusión no nos extraña lo más mínimo, pues en su ópera anterior utiliza temas procedentes del área cultural catalana, según manifiesta la profesora Gálvez. El segundo elemento popular que aparece en esta producción es una *seghidiglia*, en un *andante con moto*, que incluye en la escena XIX del segundo acto, cuando las jóvenes Lilla y Ghita agradecen a la Reina haber reestablecido su honor, ofreciéndole unas danzas populares que son anunciadas previamente de la siguiente forma: "La chitarra su ripiglia e una bella seghidiglia suona o Ghita, io ballerò" y "La chitarra or tu ripiglia e una bella seghidiglia suona o Lilla, io ballerò". La seguidilla, escrita en la tonalidad de Sol Mayor, suena dos veces y es cantada en italiano en primer lugar por Ghita y después por Lilla, y bailada primero por ésta y seguidamente por aquélla. La estructura que sigue es la propia de este baile: una introducción instrumental, en esta ocasión más larga de lo habitual, una salida, una vuelta instrumental, la copla y, finalmente, una conclusión instrumental. La letra de la primera estrofa es la siguiente:

*Quando l'alba nascente  
scopre il viso bel,  
col suo raggio lucente  
orna terra e ciel.  
Ma se il sole nel mare  
verso sera va,  
terra e ciel languir pare  
privo di beltà.*

y la de la segunda:

*Finchè l'alma Isabella  
fra noi tenne amor,  
lieto rise per quella  
dei serrani il cor.  
Or che noi la perdiamo,  
tutto se ne va  
ma una sperme serbiamo:  
che ritornerà.*

No es la primera vez que encontramos insertados en una obra extranjera de esta época rasgos y géneros propios del folklore español. Con anterioridad a nuestro autor, C. W. Gluck en su ballet sobre Don Juan titulado *El festín de piedra* (Viena, 1761), incluyó un atractivo fandango con claras reminiscencias hispánicas.



Atendiéndonos al período ruso, que comprende los años 1788-1806, en los que nuestro compositor, a instancias de la zarina Catalina II, desempeñó el cargo de director de orquesta de la corte entre 1790 y 1794, y enseñó canto en la Escuela Teatral de San Petersburgo, destacaremos sus tres óperas: *Héroe de pacotilla Kosometovich* (1789), *Melomanía* (1790) y *Fedul con sus hijos* (1791), algunos de cuyos libretos fueron escritos por la propia soberana. Durante su última etapa se vio condicionado a emplear en sus obras motivos melódicos folklóricos inspirados en muchas ocasiones en las canciones populares rusas, que absorbe con facilidad, produciéndose una curiosa interacción

entre dos culturas musicales diferentes, la rusa y la italiana. Martín y Soler fue, junto con Bortrianski, Pashkevich y Fomín, uno de los fundadores de la ópera cómica nacional rusa, que surge precisamente durante estas dos últimas décadas de siglo, y que está inspirada en las comedias musicales italianas. No es de extrañar que nuestro compositor se decantara por incluir en sus óperas elementos de raíz popular rusos, ya que, por una parte, a menudo en este género hallamos representadas tradiciones populares del pueblo ruso, y por otra parte, durante estos momentos asistimos a una revalorización del folklore propio del país, recuérdese que por estos mismos años, en 1790 concretamente, Iván Pratch publicó una importante antología que recogía diversas canciones populares rusas, libro que nuestro compositor debió conocer.

En su *Gore-bogatir Kosometovich - Héroe de pacotilla Kosometovich-* (1789) encontramos diversos elementos propios del canto ruso, concretamente la Obertura que abre la obra presenta tres canciones populares rusas.

Según nos expresa la musicóloga rusa Galina Kopytova en un reciente estudio, en *Pesnoliubie - Melomanía-* (1790) "junto a típicas melodías rusas, utiliza también canciones populares españolas" (3). En esta ocasión destacaremos en la primera parte de la obra una seguidilla que hace cantar en español a Allegra (Agrafena), una de las protagonistas de la ópera, tras solicitar previamente una guitarra: "¿Habrá una guitarra aquí? Cantaría a la española y oiríais lo que es la seguidilla". El título de ésta es: *Inocentita y linda*.

Es muy probable que en muchas otras de sus composiciones que custodian todavía los archivos rusos, y que nos son por el momento desconocidas, se hallen elementos folklóricos musicales, como por ejemplo intuimos en la ópera *La festa del Villagio*, conservada entre los fondos de la biblioteca musical de la emperatriz Elizabetha Alekseevna, esposa del emperador Alejandro I.

#### NOTAS

(1) GALVEZ, G.: "Un nuevo hallazgo de música escénica de Vicente Martín y Soler: «El ba-hero di buon cuore»", *Revista de Musicología*, vol. X, n.º 2, Madrid, 1987, pp. 627-628.

(2) ALFAR, R.: "Vicent Martín i Soler: un valor musical de primer orden que hay que recuperar inmediatamente", en V. MARTÍN Y SOLER: *Sis Cançons italianes per a soprano i piano*, Institut Valencià de Musicologia, Institutíó Alfons el Magnànim, Diputació Provincial de Valencia, 1981, p. 13.

(3) KOPYTOVA, G.: "Documentos de músicos españoles en los archivos y bibliotecas de San Petersburgo y Moscú", *Relaciones musicales entre España y Rusia*, Centro de Documentación de música y danza, INAEM, Madrid, 1999, p. 44.

## BIBLIOGRAFIA

- ALIER, R.: "Vicent Martín i Soler: un valor musical de primer ordre que hay que recuperar immediatament", en V. MARTÍN I SOLER: *Sis Cançons italianes per a soprano i piano*, Diputació Provincial de València, 1981, pp. 7-20.
- ALIER, R.: "Una cosa rara, de Vicent Martín i Soler", en V. MARTÍN I SOLER: *Una cosa rara ossia bellezza ed onestà*, Astrée Audivis E. 8760, pp. 40-44.
- ALIER, R.: "La música teatral del s. XVIII", en *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, València, 1992, pp. 238-240.
- DE MATTEIS, G.- MARATA, G.: *Vicente Martín y Soler (Período italiano)*. Institución Alfons el Magnànim, 1997. Inédito.
- GALVEZ, G.: "Un nuevo hallazgo de música escénica de Vicente Martín y Soler: «J burbero di buon cuore»", *Revista de Musicología*, vol. X, n.º 2, Madrid, 1987, pp. 623-631.
- KOPYTOVA, G.: "Documentos de músicos españoles en los archivos y bibliotecas de San Petersburgo y Moscú", *Relaciones musicales entre España y Rusia*, Centro de Documentación de música y Danza, INAEM, Madrid, 1999, pp. 25-38.
- KRIAJEVA, I.: "Músicos españoles en Rusia: Vicente Martín y Soler en la corte de Catalina II (En base a los materiales de Archivos rusos)", *Anuario Musical*, 49, Barcelona, 1994, pp. 191-198.
- KRIAJEVA, I.: "El teatro musical en Rusia durante la segunda mitad del siglo XVIII. Nuevos materiales sobre la vida y producción de V. Martín y Soler en San Petersburgo", *Relaciones musicales entre España y Rusia*, Centro de Documentación de música y danza, INAEM, Madrid, 1999, pp. 25-38.
- MITJANA, R.: "Mozart y Vicente Martín", en *Discantes y Contrapuntos*, València, 1905.
- MOOSER, R. A.: *Annales de la musique et musiciens en Russie au XVIII siècle*, Genève, 1948- 1951.
- ZABALA, A.: *La ópera en la vida teatral valenciana del s. XVIII*, Instituto Alfonso el Magnánimo, Diputación de València, 1960.



## LA RONDA

*Ronda que al alba te traigo,  
ronda que ahora comienzo  
ronda que sube a buscarte  
por escalera de versos.*

Eliseo Aso me cuenta que rondar es «una manera que tiene el hombre de cortejar a una mujer, sea de primeras o para una reconciliación. Los que cantan pueden echarle humor a las coplas siempre que no ofendan». Me advierte del acento marcado del habla y «de unas palabras que acortamos o alargamos; en vez de decir “me voy a la bodega”, decimos “me voy en ta bodega” y en vez de “me voy al campo”, “me voy en do campo”».

Pero esta es la noche de ronda y asisto a una que dan a la antigua usanza, con mulas y galeras. Según los propios, «quizás la última que se haga de esta guisa a las cinco de la mañana». Antes existía el *derecho de rondada*, que era rondar antes a las autoridades para que dieran el permiso para ir luego a las mozas. Si se daba el caso de toparse dos rondas bajo la misma ventana, los pretendientes rivales optaban por el enfrentamiento o marchar cada uno por su lado. El que pagaba la ronda no tenía que saber cantar, y el que cantaba en su nombre, para encajar la letra a la amada, preguntaba: «¿Cómo se llama ésta?», porque la fórmula de inicio, o *endrecedera*, podía acomodarse:

*María... no son marqueses  
los que rondan a tu puerta,  
somos los trabajadores  
que venimos de la huerta.*

Y la de cierre, o *acabadura*:

*Que tu madre nació en Huesca  
y tu padre en Almudévar;  
por eso tú eres baturra  
de los pies a la cabeza.*

El balcón de la moza de esta noche se enciende mientras suena la música abajo:

*Ya sé que estás acostada,  
ya sé que no duermes, no,  
ya sé que estarás diciendo  
este que cantar es mi amor.*

*Esta ronda que le canto,  
es la ronda de este pueblo,  
ya la cantaba mi padre,  
que se la enseñó mi abuelo.*

*Ya se despide la ronda,  
pues tenemos que marchar,  
que luego rayará el alba  
y entonces hay que parar.*

La ronda llena el aire por un tiempo; todos permanecemos atentos, pero al balcón no sale nadie. Cuando el canto cesa, el balcón se apaga. No queda sino seguir cada cual haciendo sus cábalas. Calle adelante parece que repite el alba:

*Los andares de la ronda  
van dejando en su camino...*

## EL DANCE

«...se levantaron unos arcadios y provistos de sus más vistosas armas, marcharon a compás, según un aire guerrero que tocaban las flautas, cantaron el peán y se pusieron a danzar como en las procesiones de los dioses. Los pallerones se sorprendieron sobremanera al ver que estas danzas las ejecutaban hombres armados».

*Anábasis* (Lib. VI). Jenofonte

Davillier, en *Viaje por España*, anota: «El paloteado es una danza rústica, llamada así por la palabra palo. Los niños y los muchachos la ejecutan teniendo en cada mano un pequeño palo parecido a un palillo de tambor, que tocan acompasadamente uno contra otro y cuyo ruido sustituye el repiqueteo de las castañuelas. Estos paloteos o soldadescos [...] son un recuerdo de la danza de espadas y danzas militares de aquellos valientes celtíberos...». En lo de rústica, apoya Guzmán de Alfarache (1): «Quedé puesto en blanco, muy acomodado para la danza de espadas de los hortelanos». En lo de militares, Caro Baroja no cree necesario pensar que las danzas armadas pudieran tener un carácter guerrero: «a veces los golpes de espadas han significado otras cosas: hacer que crezcan las plantas, alejar espíritus malignos o tormentas, como también para atraer la lluvia».

De las danzas de espadas existen abundantes referencias en la literatura. Dicen las crónicas que en 1570, cuando Ana de Austria pasa por Burgos al encuentro de su futuro esposo, el rey Felipe, se bailan en su honor una de puñales, una de doce hombres y doce mujeres, vestidos de verde con franjas y rosas blancas, y dos danzas de espadas. El de *Autoridades...* cita a Bernardo Aldrete, en *Origen de la Lengua Castellana*: «Aquellos Santos Padres prohibieron semejantes bailes, antigua costumbre de nuestra España, continuada desde su gentilidad, conservada en las danzas de espadas». Lope de Vega, en *Los bandos del Sena* (2), pone en labios de Donato:

*Y dirá: «arrima esa cruz,  
que este son no es de perder»,  
que así diz que lo decía  
el Sacristán de Paradax  
cuando la danza de espadas  
en las procesiones vía.*

Anota Davillier más adelante que «...una danza bastante curiosa, muy de moda en las Castillas en tiempos de Cervantes, es la danza de las espadas. Covarrubias nos ha dejado la descripción de este paso guerrero. Los bailarines llevaban *gregüescos de lienzo*, especie de calzones de tela muy largos, y rodeaban su cabeza con un *tocador* o pañuelo arrollado. Cada uno de ellos tenía en la mano una espada blanca; es decir, bien afilada (3); después de haber dado toda clase de vueltas y revueltas llegaban a una *mudanza* o figura, que se llamaba la *degollada*. Entonces cada bailarín apuntaba su espada hacia el cuello del que dirigía la danza y en el momento en que uno esperaba ver cómo le cortaban la cabeza, éste, por medio de un rápido movimiento, bajaba el cuello y se escapaba súbitamente. Cervantes ha descrito esta danza a propósito de las bodas de Camacho el rico: "De allí a poco comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, entre las cuales venía una de espadas, de hasta veinticuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo, con sus paños de tocar, labrados de varios colores de fina seda; y al que los guiaba, que era un ligero mancebo, preguntó uno de los de las yeguas si se había herido alguno de los danzantes.

— Por ahora, bendito sea Dios, no se ha herido nadie; todos vamos sanos.

Y luego comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y tanta destreza, que aunque Don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas ninguna le había parecido tan bien como aquella". En el reino de Toledo era en donde más extendida estaba esta danza. Probablemente a causa de la mucha fama que tenía este país respecto a la fabricación de armas blancas. La danza de las espadas se ha abandonado desde hace mucho tiempo, pero el recuerdo sigue siendo popular, pues cuando quiere hablarse de una disputa familiar todavía se dice hoy: ¡Es una danza de espadas!

El temor a una posible herida de los danzantes, ya que juegan armas y choque, es lo que ha hecho a veces de la danza sinónimo de conflicto. Gonzalo Correas trae en su *Vocabulario* que *meterse en danza de espadas* es pendencia. Quevedo insiste en *Las Musas*, dando norte del lugar idóneo para ello:

*...dijo en bajando a lo llano  
que está entre el parque y la puente:  
para una danza de espadas  
el sitio dice comeme.*

Al igual que en El Andévalo onubense, donde tan hermosas danzas existen, en Almudévar, José Aliod lamenta que el «folklore se mutila cuando muere un viejo

que sabía lo que nadie sabe, o cuando deja de hacerse una romería, o un versificador se calla porque nadie lo escucha, o un pueblo olvida su danza porque no tiene gente joven que la haga».

En este horizonte, Almudévar, la Burtina pre-romana, en pleno camino entre la montaña y el llano, conserva su dance como una seña de identidad, hasta el punto de que uno de sus dichos festeros, fruto de Oliva Peig, no sólo nos ilustra del proceso a seguir para ser danzante, sino que dice:

*¿Cuántas veces me pregunto  
cuando me pongo a pensar,  
si fue inspiración divina  
el dance de este lugar?*

*No se sabe a ciencia cierta  
quién pudiera ser su autor,  
si no lo inspiró la Virgen  
fue un genial compositor.*

*O será nuestra Patrona,  
que llena a todos de gozo,  
que hasta los más viejecitos  
al mirar se sienten mozos.*

*Para entrar en este dance  
de tradición y de esencia,  
bastará con que tu padre  
te deje el puesto de herencia.*

*Voy delante abriendo paso  
y me llaman palanquero,  
allí donde fueron mi padre  
y abuelo, Andrés Valero.*

*Y pensando en mi retiro  
que no lejos, por supuesto,  
siguiendo la tradición,  
mi hijo, cubrirá el puesto.*

*Sólo le pido a mi hijo,  
y que no sirva de alarde,  
que dance como su abuelo  
y salte como su padre.*

El dance se hace —no me gusta decir se ejecuta— en la Procesión de la Virgen de la Corona. La banda de música toca una y otra vez la melodía y los danzantes evolucionan con golpes de palos suaves en un ir y venir incesante en el medio kilómetro de recorrido. Mientras, los rosarieros cantan la salve a la Virgen. Antes se celebraba el 15 de agosto, día de la Asunción, patrona de Almudévar en 1747, llamada de la Corona. El paso de la fiesta de agosto a septiembre se lleva a cabo por orden del Concejo el 20 de abril de 1765 para implorar la lluvia.

El traje de danzante se compone de camisa blanca, valón con cintas de colores en las costuras y calzón con puntillas; medias de hilo blanco calado y alpargatas; faja, banda al pecho roja o azul, negra si va de luto, y una foto de la Virgen de la Corona. A la cabeza va

el *cachirulo*, personaje anterior a la propia danza, incorporado a ella. Los dieciocho danzantes de Almodívar se agrupan de cuatro en cuatro y quedan dos en los extremos. A la cabeza va el *rapatán* abriendo calle y el *mayoral* cierra la marcha. Los otros dieciséis danzantes utilizan dos palos cortos para bajar a la Virgen a la Parroquia, y un palo y una espada para subirla a la Ermita. Algunos años hacen una demostración durante la fiesta del repertorio total de danzas, en la que incluyen el *Degollado*.



El cuerpo de danzantes de Almodívar se forma a partir de la Cofradía de Nuestra Señora de la Corona (4). En el siglo XVIII había en el pueblo otras cofradías. Trento las propicia como muestras oficiales de religiosidad en honor de vírgenes y santos, en las angostas lindes por las que discurrió la Reforma. Una de las más antiguas, como noticia desde 1652, es la del Santísimo Sacramento de la Minerva. Una de mujeres es la del Dulcísimo Nombre de Jesús. Las *mairalesas* la administraban. Cofradías que a veces tenían representación en el Consejo de la Villa. En una sesión de 1777 se registra la presencia de las Cofradías del Santísimo Sacramento, Dulcísimo Nombre, la Soledad, la Corona, el Rosario, Santa Ana, San Pedro, San Juan, San Miguel, San Fabián, San Blas, la Magdalena, San Antón, Santa Quiteria y el Pilar.

#### DANZA A DANZA

«...tiene asimismo malhercidas danzas, así de espadas como de cascabel menudo, que hay en su pueblo quien los repique y sacuda por extremo».

*Don Quijote de la Mancha* (II, 19)

Miguel de Cervantes

No parecen ocho danzas distintas las de Almodívar, sino una con variaciones, mudanzas. Cada siete años se hace el baile completo en la plaza. El de *Autoridades*, al hablar de la Danza de Espadas, dice que es «la que se ordena con espadas en la mano, con las cuales al compás de los instrumentos se dan algunos golpes; y generalmente cuando a los pasos y mudanzas se añade alguna idea, se llama la danza de espadas, cintas, planchas..., recibiendo el nombre de la idea añadida a las mudanzas y tañido».

#### CUATRO CAMPANAS HABIA

Es de palos y se hace en la Bajada de la Virgen la víspera de las fiestas.

*Cuatro campanas había  
en la torre de Bentué (5).  
Catalina, Pepa y Juana  
y el Niño de San José.*

*Todas a un son,  
las campanas de Bentué  
con las lindas de Monzón (6).*

#### LA CARDELINA

De palos. Se tiene por el de «más viveza de cuantos componen el dance».

*Canta, canta, Cardelina,  
no temas al ruiseñor,  
que el canto de Cardelina  
lleva muchísimo (7) primor.*

#### MARIQUITA

De palos.

*Mariquita, la más hermosa,  
puesta (8) estaba en su balcón,  
esperando le viniera  
de su esposo el corazón.  
To-ron-tón, to-ron-tón (9).  
Que viva la gala de mi corazón.*

#### EL FRANCÉS

De palos y espadas. Parece tener su base en la Guerra de la Independencia.

*Cuando el francés vino a España  
llegó con grande traición,  
quería engañar a toda la nación.  
Detente mochu,  
detente traidor,  
muera, muera, muera,  
muera Napoleón.  
Cuando el francés vino a España,  
vino con grande traición,  
que sí,  
a engañarnos a toda la nación.*

## LINGUA PULIDA (10)

De palos y espadas.

*Lengua pulida de España,  
vino de Francia un francés  
a aprender la lengua de una aragonesa,  
a aprender la lengua de un aragonés.  
Tres tres con la aragonesa,  
Tres tres con el aragonés.*

## EL VILLANO

La última de palos y espadas se hace en la subida de la Virgen en el cierre de fiestas.

*El villano de Orihuela  
no tiene dientes ni muelas,  
ni con qué mascar el pan  
al villano que le dan.*

## EL DEGOLLAU

De espadas. Danza muy extendida por los pueblos de España. Plena de símbolos, parece representar la muerte y resurrección del que degüellan.

*No está usted para ir a San Roque,  
no está usted ni tampoco yo.*

## LA PALANCA

Se trata de un palo largo con cintas de colores y flores arriba. La danza consiste en tejer y destejer las cintas a base de girar alrededor. El *rapatán*, *palanquero*, y el *mayoral* no intervienen en la evolución del dance. El que lleva y aguanta la palanca viste calzón corto, camisa blanca, faja, banda, *cachirulo* rojo y zapatillas. El *mayoral* no lleva banda.

*Contigo sí, contigo no,  
contigo, morena,  
me he de casar yo.*

Ya metidos en el dance, se cantaban otros versos que venían a sumarse a los tradicionales. Eran pinceladas nostálgicas, de chanza, descriptivas:

*Estos dichos consistían  
en cantarse las verdades,  
que eran de gracia o burla  
o puras calamidades.*

*Colocados en círculo  
con su traje de gala,  
se cantaban canciones,  
uno a uno, cara a cara.*

De 1919, cuando el *mainate* (11) del grupo era Santiago Ráfcles:

*Este es danzante y pastor  
y pasta todas las hierbas,  
pasta bodegas, barrancos  
y el monte de Valdedema.*

*Este chico es rosariero  
y también tiene colmenas,  
y le gusta poner lazos  
en el monte de las Delmas.*

*Entraron cinco a correr  
y al uno le dio un mal rato,  
y al terminar la corrida,  
este chico llegó el cuarto.*

*Y no le dieron cruces,  
tampoco galones,  
le quedó de renta  
dolor de riñones.*

Aunque los dichos, motadas y matracadas suelen ser anónimos, se recuerdan como hacedores de versos Andrés Laporta y Juan Atarés. Estos los trae José Samper:

*Estuve en una junta,  
que no me quiero acordar,  
que Jacobo, Fito y Ajualino  
no más diceba: «Sí, sí, ya, ya».*

Otra crónica en rima de cuando los danzantes representaron a Aragón en Barcelona:

*En el año veintinueve  
fue recuerdo principal  
se inauguró en Barcelona  
la Feria Internacional.*

*Por tan preciado motivo  
invitaron de Aragón  
el Dance de nuestra villa  
y la banda de Aguarón.*

*Danzu que con gran agrado  
volvieron a repetir,  
quedándose impresionada  
la princesa Beatriz.*

Dichos que vienen a ser la «parte cómica de un drama, ironía sin malicia dirigida a los danzantes y al pueblo», como ésta de Vall Bernués:

*Que hagamos todos un algo  
para que el dance no muera,  
y siga por muchos años  
hasta que Dios lo quiera.*

David Laporta canta a los hermanos danzantes de Huesca:

*Año tras año nos llaman  
y nosotros, complacientes,  
asistimos a esa fiesta  
que nos brindan los parientes.*

*Y llegando San Lorenzo,  
el dance se hace oración,*

*que dedican los danzantes  
para su Santo Patrón.*

*La Corona es mi Patrona,  
San Lorenzo es mi Patrón,  
es que Huesca y Almudévar  
son de un mismo corazón.*

Una copla improvisada por Valerer, persona celebrada en el pueblo por su facilidad en estas lides, nos servirá para introducirnos en el tema siguiente:

*¡Eh, señores,  
que me dejaba a los sastres!,  
esos son más naturales,  
que pa coser cuatro puntos  
se te llevan veinte reales.*

## EL JUSTICIA DE ALMUDEVAR

«Tienen los de Almudévar, a la parte del pueblo que mira a Zaragoza, un santuario y capilla de Nuestra Señora de la Corona...».

*Vida de Pedro Saputo (IX). Braulio Foz*

Ya que sabemos de Pedro Saputo parece propio añadir un hecho que ocurrió en su pueblo: Almudévar, a cuyo protagonista bien se le podría aplicar la Jácara (12) de Quevedo:

*Y murió muerte de sastre,  
sin tijeras ni dedal.*

Escuchemos primero las voces populares y entremos luego a menudear algunas obras literarias donde se refleje.

Me cuenta Juan Campo que «aquí había uno que impartía justicia a su modo, vaya que sí. Lo mismo mandaba torcer la torre de la iglesia para que diera la sombra en otro sitio que qué sé yo. Dicen que en el pueblo abundaban los sastres y faltaban herreros: no había más que una fragua para todo Almudévar y ya sabe lo que suponían en aquellos tiempos los carros, las caballerías, en fin. Bueno, pues a este herrero no se le ocurrió más que matar a un vecino en una pelea y por ello lo condenaron a muerte. Y al ver la gente lo que se le venía encima si mandaban el herrero al otro mundo, fueron a comunicarle al tal Saputo (13) el temor de quedarse sin fragua. Y sin más se decidió que en vez de ajusticiarlo a él, cayera uno de los sastres, que como había varios, se notaría menos. Y así se hizo».

Elisco Aso resume la historia y la deja en «que un herrero mató a su mujer y quisieron ajusticiarlo, pero se daba el caso de ser el único, en todo el pueblo y alrededores, que conocía este oficio, y en cambio había tres tejedores. Se planteó el dilema de quedarse con tres de un gremio y nadie de otro, o promediar, dos del primero y uno del segundo. Así que ajusticiaron a un tejedor».

Gonzalo Correas en su *Vocabulario...* trae: «Al plano de la Violada, cuál con horca, cuál con pala. El plano y llano, o campo y barranco de la Violada, está entre Almudévar y Zuera, camino de Zaragoza a Huesca. Fingen este cuento, dando matraca a los de Almudévar: que el herrero hizo un delito que merecía horca, y Pedro Zaputo les dio este consejo: que pues había dos tejedores y no más de un herrero, ahorcasen al un tejedor, que bastaba el otro, y dejasen al herrero, que les haría falta. Hiciéronlo así, y dicen más, que hoy día piden una demanda pa misas a aquel inocente. Quedó por refrán "El sabio de Almudévar, Pedro Zaputo", para llamar a uno necio, y, "La justicia de Almudévar", para decir una tontainica y mala justicia».

Melchor de Santa Cruz lo recoge en *Floresta...* así: «Mató un herrero en un lugar a un hombre, y fue condenado a ahorcar. Juntáronse los más del lugar, y fueron a decir al alcalde que no permitiese que le ahorcasen, porque era muy necesario al pueblo, que no podían pasar sin herrero, para hacer las rejas, y azadas, y herraduras, y otras muchas cosas. Preguntó el alcalde:

– ¿Cómo puedo yo dejar de hacer justicia?»

Respondió un labrador:

– Señor, en este lugar hay dos tejedores de paños, y para un lugar pequeño como éste, basta uno; ahorquen al otro».

Francisco Asensio también se hace eco en su *Floresta Española*. Maxime Chevalier comenta de este cuento tradicional, muy conocido en el Siglo de Oro, que bien pudiera haberlo copiado Asensio de Santa Cruz. Le sorprende la localización de esta versión en un pueblo andaluz, siendo cuento aragonés. Y se pregunta: «Habiendo un herrador de la Conquista (lugar de Sierra Morena, tan corto como rudo) cometido un delito, le condenaron a muerte los alcaldes; y discurrendo después la falta que haría por no haber otro en la villa, y que no era bien faltar a la administración de la justicia, discurren entre sí que, pues estaban en ella dos tejedores teniendo tan poco que tejer, se ahorcase al uno de ellos, dejando libre al herrador, con cuyo medio se componía todo».

De las versiones que Francisco y Domingo Ynduráin anotan en la edición a la obra de Braulio Foz, tomemos dos. La primera aparece en *Cuentos, dichos, anécdotas y modismos aragoneses*, 1887, de Romaldo Nogués: «Hasta que Felipe V suprimió los fueros, en Aragón no se cometieron alcaldadas, porque los alcaldes se llamaban justicias. Uno de estos, en tiempo de Felipe II, III o IV (la época no hace al caso) condenó a muerte al herrero de Almudévar, que cometió un crimen atroz que las crónicas no mencionan. Los jurados (ahora se titulan regidores) hicieron presente a la autoridad si se ahorcaba a tan útil artesano, como no tenían otro del oficio ni de dónde sacarlo, quedarían yermos los campos, porque no habría quien hiciera las rejas de los arados; pero al Secretario, que era agudo como la

punta de un colchón, se le ocurrió una idea magnífica, acogida por todos con gran entusiasmo y mandada ejecutar en el acto por el señor justicia: ahorcar, para escarmiento, a uno de los dos tejedores que había en el pueblo. Desde entonces, cuando pagan justos por pecadores, dicen en Aragón ese proverbio». La segunda viene en *El Averiguador Universal* (79, 15-IV-1882) y *Cuentos aragoneses*, de D. V., y es ésta: «El herrero de Almudévar le metió por la boca a su mujer un hierro candente, porque le trajo el almuerzo frío. Condenáronlo a morir ahorcado. A los que le llevaban al patíbulo, gritó un labrador amigo suyo:

— Vecinos de Almudévar, ¿al herrero del pueblo queréis ahorcar? ¿Quién os hará las herraduras de las mulas y las rejas de labrar? Doce tejedores hay en el pueblo; aunque ahorquéis uno de ellos, entuavía vos quedan once.

Los labradores convencidos con tan bravo argumento echaron mano a un tejedor y lo ahorcaron».

Terminemos la ronda con la versión que trae la obra de Branlio Foz citada: «El herrero un día se enfureció contra su mujer porque le llevó el almuerzo frío; y tomando un hierro que estaba caldeando en la fragua se lo metió por la boca y la garganta, expirando la infeliz en brevísimo rato. Era el herrero hombre muy estrafalario, bozal, nunca seguro y de muy malas chanzas, porque es de advertir que todo lo hacía riendo. La pobre mujer pasaba mucho trabajo con él porque sin más causa ni motivo que antojársele darle palos, le daba; mesarle los cabellos, se los mesaba; hacerla dormir en el suelo desnuda y sin ropa en invierno, la hacía dormir o acostarse así por lo menos; ofrecerle como por cariño un bocado con la cuchara, se lo ofrecía y al tiempo que abría la boca se lo tiraba a la cara o en el seno. Otras veces cogía un cuchillo, y haciéndola echar y poniéndole el pie en el cuello jugaba a degollar el carnero o el cochino, o concluía levantando el brazo diciendo: quién como Dios. Otras la ataba los brazos al cuerpo y luego las piernas en uno, y la hacía rodar por el cuarto y tal vez por la escalera. Pero esta burla que quiso hacer con el hierro de la fragua superó a todas, pues dejó a la pobre mujer sin vida en menos de cuatro minutos. Prendiéronle inmediatamente, y puesto en la cárcel con muchas cadenas al cuello y cepos a los pies, le juzgaron aquel mismo día y le condenaron a muerte; cuya sentencia iban a ejecutar otro día. Ya estaba la horca levantada y todo el pueblo en la plaza aguardando la ejecución; ya le sacaban y llevaban al patíbulo, cuando subiendo uno del pueblo a caballo encima de los hombros de otro dijo: «¿Qué is a fer, hijos de Almudévar? ¿Conque esforçaréis a o ferrero que sólo tenemos uno? y ¿qué faremos después sin ferrero? ¿Quién nos luciará as rellas? ¿Quién ferrará as nuestras mulas? Mirad lo que m'ocurre. En vez de enforçar a o ferrero que nos farà después muita falta, porque ye solo, enforquemos un teisidor que en tenemos siete en o lugar e por uno menos o más no hemos d'ir sin camisa». — ¡Tiene razón!, ¡tiene razón!, gritaron todos; ¡enforçar un teisidor!, ¡un teisidor!... ¡un teisidor!... y sin más que esta

voz y grito cogen al primero de ellos que toparon por allí, le llevan a la horca, le suben y le ahorcan, y ponen en libertad al herrero. Supo esto Pedro Saputo, que no quiso ir a la ejecución ni había salido de casa, y fue corriendo a la plaza a ver de impedir aquella atrocidad e injusticia; pero llegó tarde porque ya estaba despachado el infeliz del tejedor».

#### NOTAS

(1) Parte I, cap. II, 7.

(2) I Acad. N. III. Ref. Maxime Chevalier. *Folklore y literatura*.

(3) En nota se señala que «se llamaba así en España a las espadas de acero bruido que se llevaban a la cintura en su vaina, en oposición a las espadas negras, que no estaban bruidas ni tenían filo y que se empleaban en la esgrima».

(4) FOZ, Branlio: *Vida de Pedro Saputo* (IX). Se cuenta que cuando quisieron renovar la ermita de la Virgen de la Corona buscaron para la obra un pintor muy afamado de Huesca [...] el cual pidió trescientas libras jaquesas por su trabajo [...] Súpolo el niño Pedro Saputo y [...] fue al maestro Artigas y le dijo le tomase por su aprendiz [...]. Habían perdido los del concejo al maestro Artigas que primero pintase parras y pájaros y después lo que quisiese; y pintó [...] un árbol con una parra y muchos pájaros en ella picando las uvas; y en la punta de un sarmiento que hacía salir por un lado pintó un cuervo. Dijo entonces Pedro [...] — Ahí habéis pintado un cuervo en la parra, y los cuervos más van a los muladares que a las viñas [...] quería decir a vuestra merced que el cuervo debe pesar tanto como una gallina o poco menos; y de razón habla de hacer inclinar ese sarmiento suelto, y vuestra merced le ha pintado tan tieso como si fuese de acero o el cuervo estuviere tofo. [...] Fue tan grande la ira del maestro Artigas, que [...] acudió al cacharero de los colores que tenía entre las manos y se lo tiró con mucha furia [...] — No quiero pintar más, porque eres un labrador, un descarado, un insolente, un malisín, un grandísimo bellaco. Y se fue de aquel paso y llamó al pueblo, y ayuntado en la plaza dijo, que mientras tuviesen en el lugar al avevido y vano de Pedro Saputo, no quería pintar la capilla. Entonces Pedro Saputo pidió licencia para hablar [...] y le dieron la razón y lo aprobaron, y no quisieron que se fuese del lugar. — Pues me iré yo, respondió muy aborascado el maestro Artigas. — Idos enhorabuena, gritaron todos. [...] Y Pedro Saputo levantando la voz desde una piedra dijo al pueblo: — Si el maestro Artigas se va y vosorros queréis yo pintaré la capilla. — ¿Que la pinte, que la pinte! — gritó la multitud. [...] ¿Queréis que pinte lo que veis o lo que no veis? Y respondieron todos: — Lo que no vemos. — Pues yo — dijo él — lo pintaré, y gustaros ha por mi cuenta. [...] Tres meses estuvo pintando, y concluyó la obra y dijo al pueblo en la plaza: — La pintura está acabada. [...] Y fueron todos a verla y nadie halló falta alguna [...]. Pero le dijeron que no entendían las escenas que había pintado ni la intención de aquellos cuadros. Y él les dijo: — Oídme, hijos de Almudévar; yo os pregunté si había de pintar lo que veis o lo que no veis, y me respondisteis que pintase lo que no veis. Pues bien: según esa palabra, yo os he pintado en un lienzo dos cuadros; el uno es un olivar, y el otro una viña, que son cosas que para ver tenéis que ir a Huesca y al Somontano; pero lo que es

en vuestro lugar no las veis por vuestra mucha desidia y cobardía. En el otro lienzo hay otros dos cuadros, el uno es una mujer de su casa muy aseada y cuidadosa, muy atenta, modesta y aplicada a su labor y a la inteligencia de las cosas del gobierno doméstico [...] que también es cosa que no veis en vuestro lugar. En el otro hay una suegra y una nuera comiendo las dos en un plato muy concordes [...] cosa que tampoco no veis en el lugar. [...] Por el aire hay bosques, fieras y pájaros, nubes [...] y arriba [...] María Santísima con las manos cerradas porque no hay en este pueblo quien se las abra con oraciones devotas y humildes, y la obligue a abrirlas para dejar caer [...] las bendiciones de que las trae llenas. Al oír esta explicación quedaron todos espantados [...]: — ¡Es verdad! ¡Es verdad! ¡Viva Pedro Saputo! ¡Viva el hijo de la Pupila! ¡Viva la honra de Almodévar!

(5) Al norte de Huesca existen Bentué de Rasa y Bentué de Nocito. No especifica la canción cuál es.

(6) Parece referirse a las *Andas* campanas de Monzón, al SW de Huesca. Almodévar queda al SE, en los nombrados por Covarrubias «Llanos de la Violada», más o menos en medio de Monzón y cualquiera de los pueblos llamados Bentué, por lo que el

verso podría querer decirnos que el sonido de campanas envolvía, llegaba de ambos lados.

(7) Muchísimo.

(8) Parece querer decir "arreglada", "compuesta".

(9) Se considera que es el latido del corazón de la esposa.

(10) Refinada, tallada, hecha.

(11) Alcalá Venceslada lo trae en *Vocabulario...* como "maginate", aunque no es término corriente en Andalucía. Cita *Cancionera*, de S. y J. Álvarez Quintero, donde dice Cinta:

*... cuando se pasa tu puerta  
todos se vuelven iguales  
y la misma capa cubre  
ar sordao que ar mainate!*

(12) *Poesía varia* (95. Relación que hace un jaque de sí...).

(13) Foz dice en *Vida de Pedro Saputo* (I), que éste nació «en la villa de Almodévar, tres leguas de la famosa ciudad de Huesca, en la carretera de Zaragoza...».



# SOBRE ALGUNAS ORACIONES PIADOSAS DE TERRINCHES (CIUDAD REAL)

María del Mar Jiménez Montalvo

En la tradición oral existe todo un conjunto de oraciones que continúan siendo eventualmente utilizadas por las gentes —sobre todo— de las zonas rurales de España. Voy a presentar a continuación diversos romances y composiciones afines rezados por las mujeres de Terrinches, un pequeño pueblo situado al sudeste de la provincia de Ciudad Real, en la comarca del histórico Campo de Montiel.

El repertorio de romances “sacros” o “religiosos” que ha sido registrado en el mundo hispánico es amplísimo. Muy representativo es el ciclo de la Pasión de Cristo, donde los motivos formulísticos y argumentales se entrecruzan de tal manera que a veces dan como resultado verdaderos galimatías (1). Veamos algunos ejemplos:

## 1. “En el monte murió Cristo”

- En el monte murió Cristo, / Dios y hombre verdadero,  
2 en una cruz enclavado / con duros clavos de acero.  
A Vos, Virgen Soberana, / este rosario te ofrezco,  
4 se lo ofrezcáis a mi Dios / con grandes merecimientos,  
que si Vos se lo ofrezcáis / seguro tengo yo el Cielo.  
6 No tengo nada que daros, / Madre mía, todo puesto,  
hasía en la tierra que piso, / Señor, no me la merezco.  
8 Tengo un alma que no es mía / y desde hoy os la entrego  
para que descanses y goce / en vuestro santo reino del Cielo.  
10 Virgen de toda pureza, / toda llena de alegría,  
recibe, Señora mía, / este rosario que envía  
12 mi alma con su pobreza. / No sé rezar ni ofrecer,  
ofrecedlo Vos / que tenéis el poder,  
14 con Dios Padre, con Dios Hijo, / con Dios Espíritu Santo. Amén (2)*

Es éste un romance que se solía rezar al final del llamado “rosario de cinco misterios” (3). Según mi informante, Manuela Patón, “cuando no se sabe la Letanía del rosario se dice esta oración y sirve igual” (4). Luego vemos que se trata de un romance-oración que posee una finalidad puramente petitoria de descanso y de gloria a Dios y a la Virgen. Su desarrollo se puede dividir en cuatro etapas:

a) Breve descripción de la crucifixión y muerte de Cristo (vv. 1-2).

b) Ofrecimiento del rosario a Dios a través de la Virgen, que aparece como mediadora entre el hombre y el Ser Supremo (vv. 3-5).

c) Invocación a la Virgen (v. 6) y al “Señor” (v. 7) en un gesto de humildad.

d) Petición de descanso y gloria (vv. 8-9).

e) Nueva petición a la Virgen para que ofrezca el rosario a Dios (vv. 10-14).

Puede resultar curioso, pero lo que realmente caracteriza a esta versión y, por lo tanto, acrecienta su interés, es la omisión del motivo principal de este romance: el acto de contrición que sigue a los dos primeros versos, como puede verse, por ejemplo, en una versión que dice: “En el monte murió Cristo, / Dios y hombre verdadero, / no murió por sus pecados / que murió por los ajenos, / en la cruz está enclavado / con fuertes clavos de hierro” (5).

También cabe destacar de esta versión castellano-manchega el ofrecimiento que se hace del rosario a Dios (v. 4) si se tiene en cuenta que en versiones de Guadalajara, Madrid, Santander, Canarias y Nuevo Méjico (6) el rezo es ofrecido a la Virgen (7). Sin embargo, no deja de ser relevante la reiterada invocación a la Madre de Dios para que interceda como mediadora en este ejercicio piadoso. Finalmente, el carácter de oración que tiene este romance queda corroborado con la expresión “amén” (habitual al final de las oraciones).

## 2. “Por la calle de la Amargura”

- Por la calle de la Amargura / Jesucristo caminaba  
2 con una cruz en los hombros / de madera muy pesada.  
Con ella cala entre tierra, / con ella se levantaba.  
4 vio venir a una mujer / que Verónica le llamaba.  
Saca un lienzo de su pecho / y le limpia a mi Dios la cara,  
6 tres dobles tenía el paño, / tres caras dejó pintadas:  
Una se fue a Jaén, / otra en Roma estaba  
8 y otra se fue al mar / para consagrar las aguas.  
Todo el que diga esta oración / todos los viernes del año  
10 sacará un alma de pena / y la suya de pecado.  
Quien la sabe y no la dice / Jesucristo lo maldice,  
12 quien la oye y no la aprende / en el día del Juicio  
dará lo que le conviene (8).*

A pesar de que los dos primeros versos han sido tomados de otro romance (9), ésta es una versión de *La Cena y la Verónica* (en la que ha sido suprimido el motivo inicial de este romance: la última cena) (10) que presenta uno de los episodios más significativos de la Pasión de Cristo: la intervención de la Verónica, que según la leyenda, fue la mujer que ofreció a Jesús su velo para secarse el rostro mientras cargaba con la cruz camino del

Calvario. Cuando se lo devolvió, las facciones habían quedado marcadas en el tejido.

Esta leyenda es trascendental en la historia del cristianismo, puesto que dio origen al culto de la Santa Faz, la imagen del rostro de Cristo supuestamente obtenida por la huella directa de su cara. De las diversas telas que pretenden ser el velo original la más famosa sería el velo o lienzo de la Verónica (11), que permaneció en Roma hasta el saco de 1527. A partir de esta fecha, varias localidades empezaron a disputarse su posesión, entre las cuales se encuentra Jaén, a la que se alude en el romance (12).

Por último se añade en esta versión una fórmula (13), común a toda la tradición hispánica —aunque presenta numerosas variantes—, en la que primero se define como “oración” que ha de decirse todos los viernes del año (día consagrado a la memoria de la crucifixión de Cristo) (14) y con cuyo rezo verá libre su alma de pecado y sacará un ánima del purgatorio (15) (vv. 9-10). Seguidamente se advierte —en tono amenazador— del castigo por omisión del rezo: “Quien la sabe y no la dice / Jesucristo lo maldice...” (vv. 11-13). También este tipo de advertencias al final de las oraciones es muy frecuente en el ámbito hispánico e, incluso, internacional, pero en este caso el misterio que rodea la fórmula (cuyo verdadero contenido se desvelará el día del Juicio final) se ve acentuado con el elemento de la maldición.

Pero, curiosamente, la informante, Vicenta Montalvo, no sólo conoce este procedimiento para “sacar ánimas”. Ella afirmaba que, al terminar una labor —de costura— en sábado y, acto seguido, rezar un Padrenuestro, también se consigue “sacar” un ánima “porque los sábados saca las ánimas del purgatorio la Virgen del Carmen”. En relación con esta última idea, el antropólogo William A. Christian, en uno de sus numerosos trabajos sobre religiosidad popular, señala que “la devoción a esta Virgen es la respuesta mariana por excelencia al purgatorio” (16).

### 3. “Jesucristo baja al huerto”

*Jesucristo baja al huerto/vestido de vía blanca.*

- 2 *lleva un paño de mil colores./llegó a la puerta del alma.*  
— *El alma no me responde./respóndeme, hermosa perla,*
- 4 *que por fin me hicieron hombre/y por ti bajé a la Tierra.*  
*Encima del brazo derecho/lleva una corona hecha,*
- 6 *encima de la corona/lleva un monumento armado,*  
*encima del monumento/lleva un cordero sagrado,*
- 8 *que la sangre que derrama/cae en cáliz dorado.*  
*Quien dijera esta oración/tres veces a la semana,*
- 10 *la columna ha de tener/y la suya siempre salvada* (17).

Este texto es el resultado de la fusión de dos romances que se documentan por lo general de forma autónoma. Nuestra versión toma de cada

uno de ellos cuatro versos: del de *De ronda va Jesucristo* toma los vv. 1-4 (18), y del de *Camino del Calvario* toma los vv. 5-8 (19). Y es que, como ya se ha señalado, si hay algo que caracteriza al romance religioso, es la yuxtaposición de motivos temáticos, como ocurre en esta versión en la que se salta desde el episodio del huerto de Getsemaní hasta el Calvario (20). Pero lo más interesante de esta versión es la fórmula final (vv. 9-10) que declara el carácter sanador de la “oración” si se reza tres veces por semana (21).



### 4. “Señor mío Jesucristo”

- *Señor mío Jesucristo, ¿dónde vas tan leal?*  
2 — *Voy a visitar a un alma/que me ha mandado a llamar.*  
— *Alza los ojos al cielo/y en una cruz liberad,*  
4 *con cinco liagas abiertas/dime “acaba de pasar”.*  
— *Si me das palabra fija/de no ofenderme ya más,*  
6 *pase usted perdonere,/pase usted personal,*  
*pase usted cuando muere* (3 veces).  
8 *Virgen del Carmen,/bendita y hermosa,*  
*rogad por ese alma/que está peligrosa.*  
10 *Los ojos vidriados,/la boca torcida,*  
*helá como el hielo.*  
12 *Madre de la Encarnación./Madre del Verbo divino,*  
*dale la bendición/que ya se va de camino* (22).

Los primeros cinco versos han sido tomados del romance *Diálogo entre Cristo y el alma* (23).

La informante, Emilia Gimeno, dice que se trata de "una oración para cuando se está muriendo una persona y van a darle el Señor ayudarla a morir", refiriéndose al momento de la Extremaunción (24). Por tanto, ésta es otra composición que requiere todo un ritual: repetir tres veces los versos "pase usted perdonere, / pase usted personal, / pase usted cuando muere" al mismo tiempo que el sacerdote realiza el rito de la unción con óleo sagrado al enfermo agonizante (25).

Se puede considerar ésta como una oración "de difuntos". Composiciones de este tipo son —por lo menos, han sido— frecuentes en el mundo rural debido a las tradicionales hermandades de Animas que han abundado en este ámbito de la geografía española y que tenían como función principal la asistencia al enfermo en el momento de la muerte, el posterior acompañamiento al difunto en el sepelio, en el que rezaban oraciones por el eterno descanso de su alma, y la aplicación de misas con la misma finalidad.

### 5. "Por la mañana me levanto"

- Por la mañana me levanto/para ir a confesar,  
2 voy en busca de mi Dios/y no lo puedo encontrar.  
Me dirijo pa la iglesia/y lo veo en el altar.  
4 y le digo: —Padre mío,/hermosísimo galán,  
dame de tu pecho sangre,/que es lo que vengo a buscar.  
6 Pecados míos, volveros atrás,/que en el templo de Dios  
no podéis pasar.  
8 Baja palomita mía,/baja cortando tus vuelos,  
que vamos a recibir/al mismo Rey de los Cielos.  
10 Abrete, cajita hermosa,/forrada de terciopelo,  
donde está la carne humana /y los ángeles del cielo.  
12 De rodillas, mi Señor,/de rodillas por el suelo,  
como el sediento a la fuente,/como el médico al enfermo.  
14 Señor, quisiera tener/un altar en mi pecho,  
para recibir con gracia/al Santísimo Sacramento.  
16 Baja palomita, baja,/baja cortando tus vuelos,  
que vamos a recibir/al mismo Rey de los Cielos (26).*

Esta es una versión del romance *En busca de la confesión* (27). Según la informante, Emilia Gimeno, ésta es "una oración que se dice al entrar a la iglesia", sin más. Pero el texto refiere dos de las prácticas fundamentales en la teología cristiana: la confesión (vv. 1-9) y la comunión (vv. 10-17). Concretamente, el desarrollo comprende los siguientes momentos:

- a) Deseo de reconciliación con Dios (vv. 1-3).
- b) Oración que comienza con la invocación al Ser Supremo y la alabanza, seguida de la petición de la sagrada comunión y, por último, el reconocimiento de los pecados ante Dios que supone la confesión (vv. 4-7).
- c) Estribillo (vv. 8-9).

d) Breve descripción del sagrario que contiene la hostia (vv. 10-11).

e) Arrodillamiento ante Dios (vv. 12-13).

f) Petición del estado de gracia necesario para recibir la Eucaristía (vv. 14-15).

g) Estribillo (vv. 16-17).

Cabe destacar varios aspectos que hacen que éste sea un romance bastante interesante, al menos, desde el punto de vista católico doctrinal. Y es que su función catequística es evidente, por ejemplo, en el modelo de oración que muestran los versos 4-7; al igual que ésta, las oraciones cristianas suelen incluir una serie de elementos como son la invocación, la alabanza, la acción de gracias, la petición, la confesión y el llamamiento al perdón (y, normalmente, lo hacen siguiendo este orden) (28).

También el acto de arrodillarse y arrastrarse hasta la imagen de Dios para recibir la Eucaristía —descrito en los versos 12 y 13— ilustra un concepto religioso de gran importancia como lo es el del sacrificio. La oración es inseparable del sacrificio en la mayoría de las religiones primitivas. En el cristianismo la muerte de Cristo en la cruz se considera un sacrificio perfecto, ofrecido para expiar los pecados de toda la humanidad. Y, concretamente, en la Iglesia católica la Eucaristía se interpreta como una forma de participación en el sacrificio de Cristo.

En su totalidad, el romance transmite un mensaje doctrinal cuyo fin es exclusivamente aleccionador: para lograr la unión con Dios el sacramento de la comunión debe ir precedido de la confesión y la absolución.

Pero si hay algo que realmente hace de ésta una versión excepcional es la coplilla intercalada a modo de estribillo:

*"Baja palomita, mía "baja,  
baja cortando tus vuelos,  
que vamos a recibir  
al mismo Rey de los Cielos".*

en la que es evidente la alusión a la "paloma eucarística", uno de los objetos utilizados en el rito de la Eucaristía durante la edad media, consistente en una paloma de metal, en cuyo interior se guardaban las hostias consagradas (el copón de forma más o menos semejante a la actual parece datar del siglo XIII).

Como ya señalé al comienzo de este trabajo, existen un gran número de composiciones en la tradición hispánica que no son estrictamente romances pero sí son "manifestaciones del mismo fenómeno estético" (29). Sirvan de ejemplo las dos siguientes:

## 6. "Tengo los escapularios"

- Tengo los escapularios/de la Virgen del Rosario,  
2 cuando me los quito/me acuerdo de San Francisco,  
cuando me los pongo/me acuerdo de San Antonio.  
4 San Francisco era mi padre,/Santa María mi madre,  
los ángeles mis hermanos,/me agarraron de la mano  
6 y me llevaron a Belén,/ende Belén a una fuente,  
me pusieron cruz en frente,/donde el diablo no me encuentre,  
8 ni de noche ni de día/ni a la hora de mi muerte,  
mas que la Virgen María/dándole teta a su niño,  
10 que callado no podía.

Esta oración  
a la hora de mi muerte  
sea parecida (30).

Esta es una versión del *Padrenuestro pequeño*, documentado por primera vez en lengua vasca en el siglo XIV. Se trata de una de las oraciones más difundidas en el ámbito cristiano; no sólo se han recogido versiones en territorios hispánicos, sino también en países como Portugal, Francia e Italia (31).

A pesar de no ser ésta una versión muy completa, sí presenta el tradicional motivo religioso de *El parentesco divino*, aunque con una alteración un tanto ilógica, puesto que la figura de Jesucristo es sustituida por la del santo franciscano: "San Francisco era mi padre, / Santa María mi madre, / los ángeles mis hermanos".

También la figura del "diablo" aparece en la gran mayoría de las versiones recogidas de esta oración. Las principales creencias cristianas con respecto a los diablos o demonios tienen su origen en las alusiones a seres malignos o "espíritus impuros" que aparecen en el Antiguo Testamento. La esencia de las enseñanzas cristianas sobre el demonio es, tal vez, que Jesucristo rompió el poder que tanto él como sus diablos tenían sobre la Humanidad, y que en la crucifixión el demonio y sus secuaces fueron derrotados. De ahí el simbolismo de la cruz, en la que los seguidores de Cristo ven un signo de liberación, como queda reflejado en esta oración: "me pusieron cruz enfrente, donde el diablo no me encuentre".

## 7. "San Jerónimo bendito"

- San Jerónimo bendito,/santo de la omnipotencia,  
2 ¡quién San Jerónimo fuera/para poder explicar  
lo que padecen las almas/que en el purgatorio están!  
4 Allí aclaman y suspiran/metidas en aquel fuego,  
pidiéndoles a los mortales/las saquen de aquel incendio.  
6 El hermano llama a la hermana,/el pariente a la parienta,  
el mando a la mujer/te dice de esta manera:  
8 - Esposa del corazón,/¿cómo de mí no te acuerdas?  
Cuando yo estaba en el mundo/y me daba algún dolor,  
10 ¡qué diligencias me harías/para llamar al doctor!  
Si ahora me vieras aquí/entre tanto fuego arder,  
12 ¡qué diligencias me harías/para no verme padecer!

Estas son claras las razones/de la Sagrada Escritura,  
14 que con misa y oraciones/las penas se las apuran (32).

Según la informante, Vicenta Montalvo, ésta es "la oración de las ánimas". Otra versión de este texto fue titulada por J. M. de Cossío *Las ánimas a tu puerta*, e incluida en el apartado "Varios fragmentos religiosos y oraciones" de su *Romancero popular de la montaña*.

Ya desde el comienzo de esta oración se percibe su carácter doctrinal: la invocación a San Jerónimo, erudito bíblico, Padre y Doctor de la Iglesia —cuya obra más importante fue la traducción del Antiguo Testamento al latín— nos remite justamente a los siglos XVI y XVII en los que la Contrarreforma se empeña en imponer la autoridad de la *Vulgata* frente a la libre interpretación de la Biblia, propugnada por el protestantismo.

En la esencia del texto existe un deseo de evangelización sobre la doctrina del purgatorio como lugar intermedio para los pecadores: "Allí aclaman y suspiran / metidas en aquel fuego, / pidiéndoles a los mortales / las saquen de aquel incendio" (33).

La Iglesia romana no manifiesta la duración de la pena destinada a purificar el alma del difunto, pero sí insiste sobre la posibilidad que tienen los vivos de aliviar a las almas del purgatorio, posibilidad que en esta oración queda expuesta a través de la recomendación de dos métodos sencillos como son la misa y las oraciones: "Estas son claras las razones / de la Sagrada Escritura / que con misa y oraciones / las penas se las apuran". En la ya citada versión cántabra, recogida por J. M. de Cossío, son las mismas ánimas las que solicitan esos y otros procedimientos que pueden salvarlas: "al toque de la oración / encender fulgor de velas / y con misas y rosarios / sacarnos de estas tinieblas, / y llevarnos a los cielos / a gozar la vida eterna" (34). Es importante tener en cuenta que en el ámbito cotidiano "las imágenes y reliquias, el latín y las escrituras sagradas, y todo objeto religioso, van a ser objeto de una utilización mágica abusiva" (35) durante la Contrarreforma y, aunque en menor medida, este fenómeno va a continuar en siglos posteriores. Y es que, como muy bien ha señalado José Manuel Pedrosa, en su reciente estudio *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, "si hay dos grandes conceptos culturales con los límites y los perfiles difusos y confusos, éstos son, sin duda, el de lo mágico y el de lo religioso" (36).

### NOTAS

(1) Sobre este tipo de romances, véase CATALAN, Diego: "El romancero espiritual en la tradición oral" en *Arte poética del romancero oral*, I (Madrid: Siglo XXI, 1997), pp. 265-289.

(2) Versión de Manuela Patón, de unos 60 años. Recogida por M.<sup>a</sup> del Mar Jiménez el 18-8-98 en Terrinches.

(3) Conviene recordar aquí que los quince misterios del rosario se dividen en: gozosos (1.º la encarnación del Verbo, 2.º la visitación de María a santa Isabel, 3.º el nacimiento de Jesús, 4.º la purificación de la Virgen y 5.º el niño perdido y hallado en el templo), dolorosos (1.º la oración del huerto, 2.º la flagelación, 3.º la coronación de espinas, 4.º el camino del calvario y 5.º la crucifixión) y gloriosos (1.º la resurrección de Cristo, 2.º la Ascensión, 3.º la venida del Espíritu Santo, 4.º la Asunción de María y 5.º su coronación en el cielo). Pero, al menos en Terrinches, suele rezarse sólo una parte (cinco misterios) por vez.

(4) Se refiere a la *Tetania de la Virgen*, que suele ser cantada o rezada después del rosario.

(5) Versión de Emilia, de 72 años. Recogida por M.<sup>a</sup> del Mar Jiménez el 28-7-99 en Robluengo (Guadalajara), en una encuesta realizada junto con Fúlvia Castellote. Pero también en otros lugares como, por ejemplo, Madrid, Santander, Canarias y Nuevo Méjico, se han recogido versiones con comienzos muy similares al de ésta. Véase el *Romancero tradicional de la provincia de Madrid*, ed. José Manuel Fraile Gil (Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1991), p. 334; José M.<sup>a</sup> de COSSIO en *Romancero Popular de la Montaña, II* (Santander: Sociedad de Menéndez y Pelayo, 1934), n.º 473; Maximiano TRAPIERO, *Romancero de Fuerteventura* (Canarias: Caja de Ahorros de Canarias, 1991), t.º 53; Diego CATALAN y otros, *La flor de la marañuela* (Madrid: Gredos, 1969), 2.ª flor, n.º 224 y 392; Manuel PEREZ RODRIGUEZ, "Romances rezados en la comarca de Acentejo (Tenerife)", *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, XXXVI (1981), pp. 201-208; Aurelio Maccodonio ESPINOSA, *Romancero de Nuevo Méjico* (Madrid: CSC, 1953), n.º 189 y 190.

(6) Ver nota anterior.

(7) A excepción de una de las versiones recogidas en Nuevo Méjico que dice "Señor Mío Jesucristo, / este ejercicio te ofrezco". ESPINOSA, *Romancero de Nuevo Méjico...* n.º 189.

(8) Versión de Vicenta Montalvo, de 68 años. Recogida por M.<sup>a</sup> del Mar Jiménez el 3-11-98 en Terrinches.

(9) Estos versos pertenecen a uno de los romances del ciclo de la Pasión más difundidos en la tradición hispánica: *El Camino del Calvario*, otras veces titulado *Por el rastro de la sangre*. Existen numerosas versiones publicadas, por ejemplo, en recopilaciones de Canarias (*La flor de la marañuela...* 2.ª flor n.º 195-197; 3.ª n.º 479; 9.ª n.º 571; 10.ª n.º 639-640), de Nuevo Méjico (ESPINOSA, *Romancero de Nuevo Méjico...* variantes de este romance en: n.º 153-163 vv. 9-14; n.º 164-166 vv. 1-4 y 11-14 y n.º 166-169 vv. 1-7, 13) e —incluso— de Chiloé (Maximiano TRAPIERO, *Romancero general de Chiloé*, Madrid, Iberoamericana, 1997, n.º 23).

(10) COSSIO: *Romancero Popular...* n.º 439 (versión íntegra de este romance).

(11) Precisamente, los actuales estudios creen que el nombre de Verónica, con el que también se denomina el velo, se deriva de la palabra latina *vera* y la griega *eikon*, que significa "imagen verdadera". Véase el documentadísimo estudio de Clau-

de GAIGNEBET, "Veronique ou l'image vraie", *Mythologie Française*, 139, (oct.-dec. 1985), pp. 3-27.

(12) Presuntamente el paño de la Verónica tenía tres dobleces que darían lugar a los diferentes velos, como bien narra el romance. José M.<sup>a</sup> de COSSIO (*Romancero Popular...* n.º 439) recoge una versión de Tudanca (Santander) que también presenta el motivo del paño, pero sin mencionar su paradero: "(...) el viernes por la mañana / Jesucristo caminaba / descalzo va por la nieve / rastro de sangre dejaba; / todos los que le seguían / todo era gente malvada; / no lo era una mujer, / la Verónica se llama, / quitó el paño de sus tocas, / a Cristo limpió la cara; / tres dobles tenía el paño / todos tres los traspasaba (...)"

(13) Fórmula que actúa "como una especie de comodín, aplicable a cualquier romance de tipo religioso, sobre todo a los del ciclo de la Pasión, y que pone de manifiesto el carácter de oración que tienen todos ellos en la conciencia de sus recitadores". TRAPIERO, *Romancero general de Chiloé...* p. 147.

(14) El teólogo griego Clemente de Alejandría y otros autores primitivos indican que desde los primeros tiempos de la cristianidad el viernes era observado con ayuno y oración.

(15) Los católicos creen que pueden ayudar a través de sus rezos y sus buenas acciones a quienes han muerto sin haber sido purificados de sus pecados. Esta creencia está muy relacionada con las doctrinas del purgatorio y de la indulgencia.

(16) El mismo autor añade: "La indulgencia sabatina, falsamente atribuida al Papa Juan XXII (1322), pero más tarde confirmada por el Papa V (1602-1621), establecía que aquellos que llevaran el escapulario de la Virgen del Carmen y cumplieran las condiciones que imponía su uso, serían automáticamente liberados del purgatorio el sábado posterior a su muerte...". William A. CHRISTIAN, *Religiosidad popular. Estudio antropológico en un valle español* (Madrid: Tecnos, 1978), p. 121.

(17) Versión de Emilia Gimeno, de 67 años. Recogida por M.<sup>a</sup> del Mar Jiménez el 20-8-98 en Terrinches.

(18) Otras versiones de este romance se pueden ver, por ejemplo, en COSSIO: *Romancero Popular...* n.º 470-471.

(19) Ver nota 9.

(20) "[...] la estructura narrativa de este romancero «espiritual» puede fácilmente desintegrarse: los motivos adquieren autonomía total, sólo significan por sí mismos; la cadena secuencial lógico-cronológica se rompe, pues al rezar una «oración» el emisor no se interesa en representar dramáticamente el proceso que conduce desde un antes a un después". Véase CATALAN: *El romancero espiritual...* p. 288.

(21) "Existen en la tradición hispánica e internacional muchas oraciones que terminan con advertencias o amenazas para que la oración sea recitada en un número fijo de veces o sea propagada en el entorno próximo". Véase José Manuel PEDROSA: "Padre nuestros mayores y pequeños: fuentes antiguas y difusión románica moderna de algunos conjuros mágico-religiosos", *Annali Sezione Romanza*, XXXVI (1994), pp. 29-48, nota 20.

(22) Versión de Emilia Gimeno, de 67 años. Recogida por M.<sup>a</sup> del Mar Jiménez el 20-8-98 en Terrinches.

(23) Manuel da COSTA FONTES también ha recogido este romance en la tradición portuguesa. Véase su *Romanceiro português dos Estados Unidos*, 2 Vols. (Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1983), Vol. II, n.º 202.

(24) COSTA FONTES ha recogido oraciones similares en la tradición portuguesa, por ejemplo: "Nesta cama me deito, Señor, / ó vosso respeito. / Vos peço confissão / e sacramentos da Igreja. / Na derradeira unção, / ganha-me Santíssima Trindade, / a hóstia consagrada..." y acaba diciendo "esta oração não deixa a gente morrer sem os sacramentos". *Romanceiro português*. . n.º 283.

(25) Concretamente el rito consiste en una serie de lecturas bíblicas y oraciones, a la vez que el sacerdote unge los cinco sentidos (ojos, oídos, nariz, labios y manos; cfr. vv. 10-11) del enfermo con aceite bendecido normalmente por un obispo en el Jueves Santo.

(26) Versión de Emilia Gimeno, de 67 años. Recogida por M.ª del Mar Jiménez el 20-8-98 en Terrinches.

(27) Maximiano TRAPERO recoge una versión –aunque incompleta– en su *Romancero de Fuerteventura*... n.º 51.

(28) La mayoría de las oraciones cristianas siguen el modelo de oración conocido como la Oración del Padrenuestro dado por Jesucristo a sus discípulos (véase Mat. 6, 9-13; Lc 11, 2-4).

(29) COSSIO: *Romancero Popular*... p. 2.

(30) Versión de Emilia Gimeno, de 67 años. Recogida por M.ª del Mar Jiménez el 20-8-98 en Terrinches.

(31) Véase PEDROSA: "Padrenuestros mayores y pequeños...".

(32) Versión de Juana Montalvo, de 68 años. Recogida por M.ª del Mar Jiménez el 3-11-98 en Terrinches.

(33) Las iglesias orientales ortodoxas, y la católica y distintas iglesias nacionales protestantes coinciden en la idea de la existencia del purgatorio como un estado de sufrimiento, pero sólo las iglesias occidentales determinan la forma de sufrimiento: la hoguera.

(34) COSSIO: *Romancero Popular*... n.º 472.

(35) José Luis SANCHEZ NORA: "Claves mágicas de la sociedad barroca", en *La religiosidad popular*, 3 Vols., coords. C. Alvarez Santaló, M.ª Jesús Buxó y S. Rodríguez Becerra, (Barcelona: Anthropos, 1989), Vol. II, pp. 125-145, p. 136.

(36) PEDROSA: *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos* (Guipúzcoa: Sendoa, 2000), p. 11.



Se nublaba el verano de 1987 cuando en tierras de Salamanca recogí una leyenda que por su interés etnográfico y lo vivido de su relato nos sobrecogió tan vivamente que aún hoy, al evocar la figura de su narradora y el énfasis de sus palabras, pone en mi espíritu un no sé qué de inquietante (1).

Fue en Navafrias donde la señora Encarnación Alvarez Amaro desplegó ante nosotros todo el abanico de sus saberes que, desde que naciera allá por el novecientos, fue sedimentando en su memoria para presentárnoslos luego con increíble encanto. Aquella mañana Gustavo Cotera y yo traspasamos sus umbrales, grabadora y cuaderno en ristre, pensando encontrar en aquella memoria octogenaria las ya sabidas versiones del Conde Claros liberador de la infanta, las copias del zambombazo navideño o los cantares que al compás de una sartén organizaban los bailes de Carnaval en los *campitales* del pueblo. Pero ya en las maneras y modos de aquella mujer anciana descubrimos un algo de la elegancia rústica que adornó antaño el ser de nuestros mayores. Mil y un detalles tomados de sus recuerdos salpimentaban el conocimiento profundo de las prendas que conformaban el arreo antiguo de aquellas gentes. ¡Qué bien recordaba las cuatro esquinas que armaban el arca y los adminículos menudos que en ellas había! De su memoria brotaban los nombres con que antaño denominaban cada costura, cada pliegue, el número de botones que los airosos chalecos alineaban en sus filas, las diferentes formas de presumir el pañuelo atándolo o dejándolo caer al desgairre sobre el pecho. Y así, yendo y viniendo por el desván de su memoria, terminamos por caer en la historia que, aun con tintes de leyenda, nos presentó Encarnación como muy cercana en el tiempo y bien circunscrita en el espacio encabezando así su relato:

*Se yo de una cosa pero... y eso pasó aquí. Se lo voy a contar, pero eso pasó legalmente aquí cuando yo era una niña. Vivían en las Vegas, antes de hacer allí la señora Jovita las Vegas. Eran los del tío Loceru, que también gastaba calzonis, que vivían allí p'al río, y tenían una hija, la Patrocinia, que me acuerdo yo raspando, raspando de ella, que traía un pañuelo de manojos cuando venía al baile los domingos, como si la estuviera viendo cuando subía a misa; era no sé si hermana si prima de aquella Ramona que vivía p'allá p'al río.*

Hechas las presentaciones y tras dar fe de nombres, fechas y lugares, la narradora comenzó a devanar para nosotros la madeja de su historia:

*Un matrimonio, pues que vivían con un cachito de tierra, y habían hecho allí un chozo pa vivir, que no podían ni hacer casa. Tenían hijos, y tenían una moza que*

*se llamaba Patrocinia. Bueno, pues aquella muchacha era muy linda, era muy buena moza, y todo el mundo decía: –Mira la Patrocinia, que límpita que viene, y con ese pañuelito tan guapo– le oía yo a mis hermanas que eran mayores que yo y a las vecinas.*

*Bueno, pues menos en cuanto dice:*

*– ¿No ves? a la Patrocinia le ha salido un encanto.*

*– ¡Oh! eso es mentira –decía la gente– eso es mentira; eso es que a ella le dará miedo venir sola.*

*– No, no, que viene su padre con ella hasta el puente, y to el camino viene el mozo detrás, detrás, y na más lo ve ella, y su padre no lu ve.*

*Y la gente, los hombres y eso, decían:*

*– ¡Bah! A ella li da miedo de venil, y su padri nu quieri que tenga novio, y por esu tiene que venir el hombre a traela y a busca. Y no la deja venil, y si venil a traela los domingos la deja en el baile y se está el hombrí por ahí un ratitu en la taberna y luego, anti de ponerse el sol, ya se van p'al campu.*

*Bueno, pues así andaba la gente, que le salía un encanto, que le salía un encanto. Y la gente del pueblo que era mentira, y que era mentira y tal, bueno, pues ya se lo dijeron al cura, que lo metiera en las misas, y ya lo metió en las misas –era don Jerónimo, si era yo muy chica, que nos hizo aprendel mas doctrina que... bueno–, bueno, pues ya la metió en las misas a la moza y allá diría lo que tengan que decir en las misas y le dijo:*

*– Pues mira, será cierto o no será cierto, pero yo no le encuentro que sea cosa malina –dijo don Jerónimo– pero bueno, para más seguridad vamos a rezar el rosario en el mismo sitio.*

*Porque él era un mozo que la acompañaba, un joven, y sólo lo veía ella, y era un mozo muy majo, porque decía ella:*

*– Me da pena de que esté así, que si no me casaba con él, porque es lindo y guapo, y un mozo que llama la atención.*

*El llegaba hasta la entrada del pueblo, ahí en el puente del río, y ahí la dejaba y decía que no podía entrar en el pueblo porque el olor de las personas no lo podía resistir. Entonces él se quedaba allí, y la cosa es que venía el padre con ella y se iba el padre con ella y no lo veía, y decía que era mentira, y decía:*

*– Miri, don Jerónimu, miri señor cura, esta dagala miri lu que ha traíu p'acá. Ahora tengü que venil to lus días. ¿Será que tenga novio? Como no quiero que ten-*

*ga noviu... porque ella quieri venil a misa, ella quieri venil al baile, y yo no quieru acá tu que va a pasal, porque bien sé yo...*

*— Peru padri, que es mentira, que yo no tengo novio; si no, se lo pregunte a las mis amigas, verá como le dirán que yo no tengo novio.*

Ni qué decir tiene que nuestro interés estaba ya prendido en los hilos de aquella historia. Conocidos ya los oficiantes y expuesta hasta aquí la primera parte del encanto, asistamos ahora a la escena que turbó el ánimo de todo un pueblo, y de la que acaso podamos señalar un pariente antiguo en una obra escrita nada menos que por Vélez de Guevara, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla en el siglo XVII.

*Bueno, rezaron el rosario en el puente, y han visto todas las personas lo que pasó, y mi hermana Pura, que lo vio, dice que impenía porque se puson en un sitio el señor y la moza con su padre, y toda la gente del pueblo alrededor, y cuando acabó el señor cura, que tenía el rosario en la mano dijo:*

*— Bueno, pues yo ya no puedo hacer más.*

*Y entonces le dijo el mozo a ella, que sólo lo oía ella:*

*— Es que se cree ese sacerdote que yo no soy un hombre cristiano, tan cristiano como él. Yo sé que to el pueblo está rezando y que miran pa mí, yo los veo pero ellos no pueden verme.*

*Entonces le dijo la moza:*

*— Si tan cristiano y tan eso eres ¿por qué no coges el rosario y rezas tú?*

*— Sí, sí, si yo lo cojo.*

*Y ha cogido el mozo el rosario en la mano, y ha visto todo el pueblo que estaba allí el rosario colgando de la mano, pero no han visto quién lo cogía; no se veía ni una mano, ni un palo, ni una vara, ni una cuerda, ni nada que lo sujetara. Entonces todo el mundo se quedó inmóvil, y decía ella que el mozo le decía:*

*Que no se asusten, que yo no le hago daño ninguno a nadie del pueblo, pero si yo entro en el pueblo a mí me hacen mucho daño, porque no resisto yo la temperatura del pueblo, y el aliento de ciertas personas me devora.*

*Bueno, la gente se vino pa casa y la muchacha se fue con su padre.*

El suceso que hemos pintado va a tener por desenlace un fin mágico más propio de Amadís o Palmerín que del milagro colectivo que trasmina ya algo de las apariciones portuguesas en Cova de Iría. Retomemos el eco de la narradora.

*Cuando la muchacha iba a lavar a un sitio que le llaman el puente de Rubior, que allí por bajito estaba el chozu, que hay todavía piedras, pues allí le saltó. Y era pa' al veranu, y le dijo:*

*— Mira esto lo vamos a terminar, pero lo vamos a terminar tú y yo solos; pero tienes que hacer lo que yo te diga, si haces lo que yo te diga viviremos felices.*

*— ¡Ah! yo, si mi padre quiere... —le decía ella.*

*— No, si tu padre no tiene nada que ver con esto. Que venga tu padre también, que vea lo que tú haces y que esté aquí.*

*Y era que el día de San Juan, la mañana de San Juan, cuando el sol venía rayando, al nacer el sol, tenía que estar ella en el sitio donde le apareció, que es en el puente de Rubior. Tenía que estar ella allí y él se le presentaba.*

*— A mí no me verás, pero delante de ti se pondrá un león a tal altura, pero no te tengas miedo que no te toca. No te toca, no te hace nada, y no te pasará nada. Y tu padre allí, pa que vea lo que tú haces, que no se crea que... que no va a matate ni a comete. Y tú no tienes más que hacer que pasarte al león la mano por el loma, que el león ni se mueve ni te hace nada. Na más mira pa ti. Y entonces desaparece el león y yo aparezco un hombre como los demás.*

*Pero no tuvo ánimo. Llegó el día de San Juan y ella se presentó con el padre, y llegó el león, y ella no tuvo ánimo de pasale la mano y se mareó y se cayó, y ya no le volvió a ver al león. Pero le volvió a ver al mozo y le dijo:*

*— Pues mira, nos podíamos haber casao, y tú y yo seríamos muy felices. ¿Con qué te hubiera pagao yo sacarme de este cautiverio que tengo!*

*Y le dijo ella:*

*— ¡Ah! si tú se lo hubieras dicho a mi padre a ver si quería pero... ¿y por qué estás así metido?*

*— Pues mira, no te lo he podido decir nunca, pero ahora ya te lo voy a decir. Porque una vez mi padre me reñó mucho y me echó una maldición, y así me quedé, y así estaré, ahora ya p'al resto de mi vida, no volveré a salir a nadie.*

*Y esa moza, de miedo que le cogió, no quería salir al campo ni viva ni muerta, y se marcharon a la Argentina.*

Este desenlace nos brinda todo un sartal de motivos mágicos propios de la leyenda, en los que repararemos sólo brevemente para detenernos en el rosario que da título y ser a este opúsculo. La acción final se desarrolla - cómo no - en el día de San Juan, maravilloso de suyo, que duplica sus virtudes al tiempo de amanecer, cuando el sol sale bailando y forma en algunos pagos la rueda de Santa Catalina. El león como emblema de la fiereza que sólo aplaca la mano mansa de una virgen, imagen que despierta en nuestro recuerdo la historia de Marta, quien doblegó a la Tarasca con su dulzura hasta el punto de cautivarla con el sutil lazo de su ceñidor. La transformación del hombre en bestia por la maldición paterna, elemento éste que nos lleva a las leyendas artúricas

y por ende Romancero Tradicional; en efecto, Arturo, enterado de la pasión que devora a sir Lancelot y a la reina Ginebra, decide urdir una maquiavélica venganza transformando a sus hijos, quienes no recobrarán su estado original hasta no haber acabado con la vida de Lanzarote (2):

*Tres hijuelos avia el rey      tres hijuelos que no mas  
por enojo que vno delllos      todos maldito los ha  
el vno se torno cieruo      el otro se torno can  
el otro se torno Moro      passo las aguas del mar (3).*

Y, por último, la imposible redención del que estuvo a punto de alcanzarla, motivo que será la argolla con que cerrar las líneas de este artículo. Pero volvamos al comienzo de nuestro relato y con él a la escena del rosario suspendido en el aire. Como ya apuntamos más arriba, el Siglo de Oro nos aporta una picecita en verso que, bajo el título de *Pleito del Diablo con el cura de Madrideojos*, escribieron Mira de Améscua, Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara. En ella se narra la historia de *Catalina la Rosela, la que fue bautizada sólo en el nombre del Padre y del Hijo*. El olvido de la Paloma Divina acarrió a la joven la persecución implacable del Maligno, y en esas luchas fue el rosario su áncora de salvación. Como es lógico, tan escabroso argumento para la ortodoxia imperante en aquel tiempo puso en jaque a la Inquisición, que prohibió su publicación y puesta en escena, hasta que en 1652 apareció arropada con otras obras en el libro *Flor de las mejores doce comedias*.

Nos interesa extraer de entre aquel fárrago de versos una escena muy dantesca en la que Catalina lucha en un páramo desierto con el Demonio. Blande aquella el rosario por escudo, y el aire se lo arrebató quedándose en él suspendido.

.....  
*principales instrumentos  
de nuestra gran redención,  
y pues la cruz este día  
su luz esconde de mí,  
de sus rigores aquí  
apelemos a María.  
Su rosario es el escudo  
más fuerte contra el Demonio.  
Ya divino testimonio  
de su gran poder no dudo,  
que es él que me ha defendido  
por tener yo devoción  
a su limpia concepción  
y honestidad, pues no ha habido  
vicio que no haya intentado,  
blasfemias, delitos, muerte,  
iras y rigores fuertes.  
Y sólo aqueste pecado  
aborrezco, porque es  
de María aborrecido.  
Y pues soberano ha sido  
mi amparo, uendamos pues  
a su rosario. Mas, cielo,*

*donde no hay otro testigo  
¿quién así lucha conmigo  
por quitármelo? De un hielo  
estoy cubierta...  
¡No has de llevarte villano,  
que yo...! Pero de mi mano  
el aire me lo quitó*

.....

La situación se resuelve cuando Catalina, cómo no, toma el hábito en Santa Clara, y allí recibe con los votos el bautizo trino y uno. Pero interesa aquí reparar en la escena que la trinidad de autores nos pintó en medio del campo; Catalina mantiene allí en nuestro relato, un diálogo con la fuerza que no se ve pero que sostiene y suspende en el aire aquel manajo de cuentas.

Mas antes de proseguir en el análisis de la historia que nos contó Encarnación, no estará de más que demos cuatro pinceladas al menos que nos pinten el rosario y su devoción en la antigua sociedad española, pues es objeto que se menciona y aparece en multitud de situaciones que conocemos merced a un puñado de citas y a nuestra propia memoria colectiva, cada vez más débil al respecto. El rosario es hoy objeto de coleccionismo por la rareza de sus materiales; descansa pues en vitrinas y escaparates entrelazado con un sinfín de quincallerías más o menos costosas. Pende aún en la cabecera de unos pocos practicantes de esta devoción. Algunas imágenes lo ostentan sobre el pardo sayal de sus hábitos o nos lo ofrecen oscilando entre sus afilados dedos, mientras nos miran entre indiferentes, altaneras y compasivas con el cristal de sus ojos. Por último, el anagrama de esta corona se identifica con el símbolo biológico y sexual de la mujer, a quien sin duda va dedicado.

Con el rosario se quieren conmemorar los misterios —principales sucesos— en la vida de Jesús y de María. Se dividen estos en gozosos (la Encarnación del Verbo, la Visitación de María a su prima Santa Isabel, el Nacimiento de Jesús, la Purificación de la Virgen y el Niño perdido y hallado en el Templo), dolorosos (la Oración del Huerto, la Flagelación, la Coronación de Espinas, el Camino del Calvario y la Crucifixión) y gloriosos (la Resurrección de Cristo, su Ascensión a los Cielos, la venida del Espíritu Santo, la Asunción de María y su Coronación en el Cielo). Tras cada uno de estos, que son quince, se rezan un padrenuestro, diez avemarías y un *gloria patri*. Era preceptivo terminar el rezo diario con una larga y penosa letanía que a veces, para aliviar de ella a los más pequeños, se sustituía por una oración romanceada: *En el monte murió Cristo* (eo), de la que damos un ejemplo:

*Esa me la enseñó mi madre a mí, que esa la solían  
decir después del rosario; la que no sabía la letanía de  
cúa esta oración:*

*En el monte murió Cristo, / Hijo de Dios verdadero;  
no murió por su pecado / sino por pecado nuestro.  
En la Cruz estáis clavado / con fuertes clavos de hierro.*

*Muchas veces le he rezado, / delante del Sacramento,  
donde se celebra la Hostia / y su Santísimo Cuerpo.  
Santa Virgen del Rosario, / este rosario le ofrezco  
para que Vos le ofrezcáis / a Vuestro querido Hijo;  
porque si Vos le ofrecéis / seguro tengo yo el Cielo.  
No tengo nada que daros, / Señora, que todo es vuestro:  
el alma tengo prestada / para que descanse en paz.*  
Amén (4).

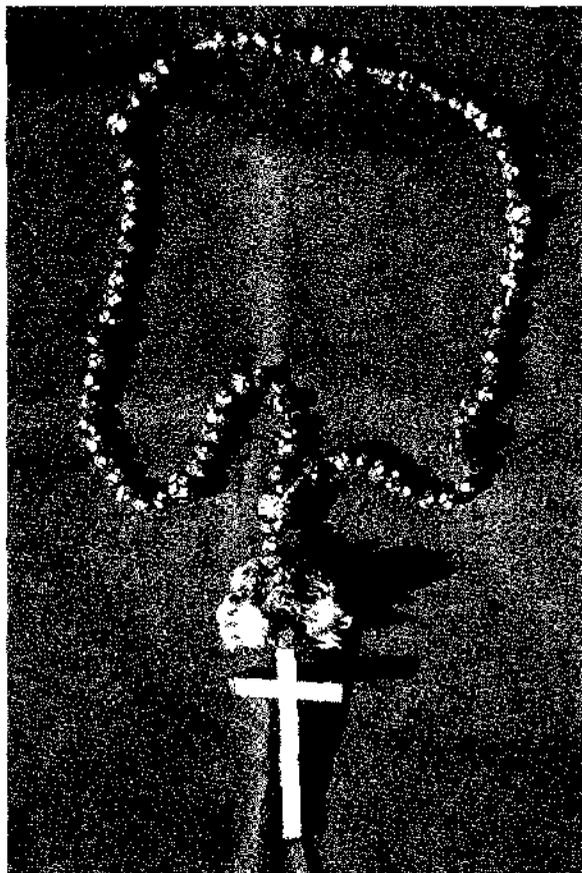


Fig. 1. Rosario *estrellado*. Rematado por borla y cruz, acaso llegó a Grñón (Madrid) desde Tierra Santa. Col. Rasdón. (Foto M. León).

Tras el rezo de cada avermaría se pasaba entonces con los dedos, o *despeñaba* como decían antaño, una cuenta de este sartal. Suele rezarse una parte (cinco misterios) por vez, distribuyéndose así: lunes y jueves los misterios gozosos, martes y viernes los dolorosos y miércoles, sábado y domingo los gloriosos. Se forma así una hilera de abalorios cuya principal misión es llevar orden en este rezo, y en esta función es en lo que se parece nuestro rosario a los que usan musulmanes, budistas e hindúes. Su número total de cuentas ha servido para formular una adivinanza que bajo mil variantes probó el ingenio de media España. He aquí dos ejemplos que a la mano se me vienen:

*Cincuenta y cinco soldaditos y enfrente su capitán,  
y de estos cincuenta y cinco sólo cinco piden pan.*

(Brea de Tajo, Madrid) (5)

*Cincuenta damas y cinco galanes;  
unos piden pan y otras piden ave.*

(Mocerreyes, Burgos) (6)

El cierre de este adminículo es un crucifijo, aun cuando hay rosarios mínimos formados por una sola de estas tres series de misterios que pueden llevar por remate una medalla o bien un borlón hecho con hebras de colores.



Fig. 2. Rosario sin cruz rematado por una medalla recortada. Procede de Valduracete (Madrid) (Foto M. León).

Cuando el símbolo de la Redención faltaba en el rosario de alguna comadre daba mucho que pensar en el corro de las beatonas que, allá por el XVII, encontraban *búsilis en cualquier menudencia* de esta índole. Y así, Justina, la pícara leona que encontraremos de nuevo camino adelante, hubo de mercarse uno más para ser visto que rezado:

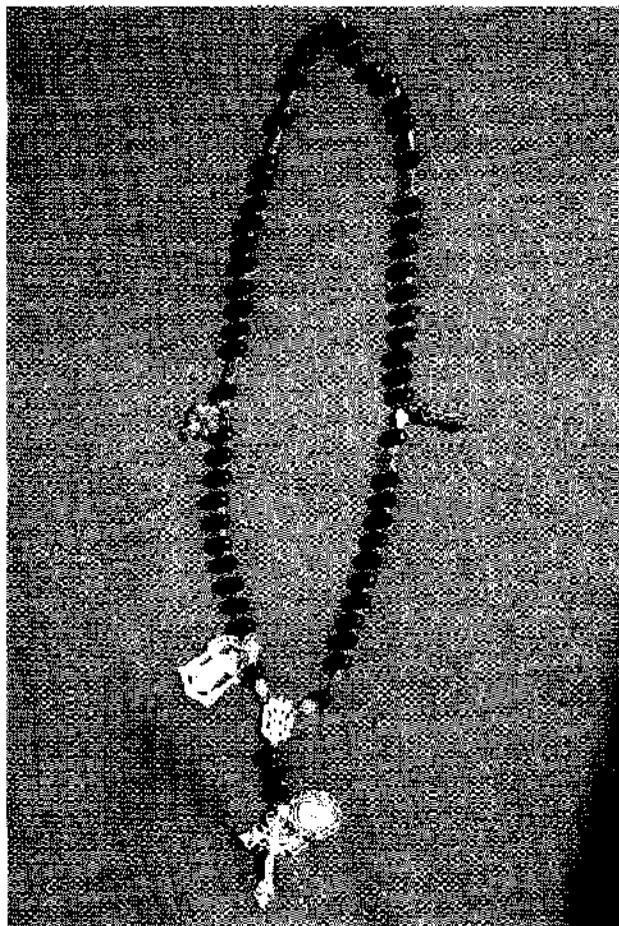


Fig. 3: Rosario de azabache con medallas y dijes. Col. del autor (Foto M. León).

(...) por señas que aunque está enhilado de un simple hilo de seda floja, no se me quiebra, que no soy como otras traviesas que al segundo día quiebran el rosario. Enhoranegra cuélguesele de un clavito como yo hago, y así durará el rosario.

Recuerdo y remedo de aquellos escrúpulos son las cuatro oraciones hulescas con que hasta ha bien poco los rapaces de este bendito país parodiaban la doctrina cristiana (7). Y es en algunas retahilas para acompañar juegos infantiles donde descubrimos el mismo recelo que los cristianos viejos sentían por los judeoconversos y moriscos. En el diálogo que las niñas acuchilladas mantienen antes de saltar y croar como las ranas sorprendemos esta idea:

— Comadre, ¿y el compadre?  
 — Ya ha venido.  
 — ¿Y qué ha traído?  
 — Un rosario sin cruz.  
 — ¡Ay, Jesús!  
 ¡Ay, Jesús!  
 ¡Que el rosario de mi comadre  
 no tiene cruz!

(Andalucía) (8)

— ¿Y el compadre y la comadre?  
 — En Orihuela.  
 — ¿Por qué han ido?  
 — Por un cochínico.  
 — ¿Qué me tocará?  
 — El rabico.  
 — ¿Me da usted la mantilla?  
 — Está sin puntilla.  
 — ¿Me da usted el rosario?  
 — Está sin cruz.  
 — ¡Ay, Jesús!  
 ¡El rosario de mi comadre  
 no tiene cruz!

(Murcia) (9)

La fiesta de Nuestra Señora del Rosario, la Virgen de Octubre, fue instituida por San Pío V bajo la advocación de Nuestra Señora de la Victoria de Lepanto (7 de octubre de 1571). Gregorio XIII la trasladó al primer domingo de octubre (1573). Y por último Pío X en 1913 la fijó en el día 7 de octubre. León XIII, en 1886, había declarado al de octubre mes del rosario, disponiendo que se rezase todos los días del mes en las parroquias e iglesias dedicadas a la Virgen.

Es difícil fijar el origen de este rezo y del objeto que lo representa. Según algunos éste acaso provenga de las cruzadas; lo cierto es que en determinados monasterios cistercienses (siglo XII) se introdujo la costumbre de que los monjes legos, que no sabían leer los salmos, recitaran ciento cincuenta avemarías, de ahí que se le llamara salterio laico. Poco a poco, y por influencia de las órdenes mendicantes (10), va tomando pujanza el culto a la Virgen, y fueron estas órdenes, y especialmente los dominicos —de tan triste recuerdo en nuestra historia—, quienes acostumbraron a repetir avemarías en número variado. Se tiene a Santo Domingo de Guzmán por el gran apóstol de esta devoción, aunque no sea su inventor por más que en mil y un estribillos así se lo aclame:

¡Viva María!  
 ¡Viva el rosario!  
 ¡Viva Santo Domingo  
 que lo ha fundado!

(San Martín de la Vega, Madrid) (11)

Desde el cielo bajó una paloma  
 y Santo Domingo la ha visto bajar,  
 y en el pico dicen que llevaba  
 las cincuenta rosas del Santo Rosal.

(Adrada de Haza, Burgos) (12)

Hacia el siglo XIV se fija la división del rosario en misterios y decenas llamadas dieces, y así dice una seguidilla:

Los dieces del rosario  
 son escaleras  
 para subir al cielo  
 las almas buenas.

Su número osciló arbitrariamente hasta que finalmente se redujeron a quince y las avemarías a ciento cincuenta, tomando su forma actual bajo el pontificado de Pío V.

Al rosario se le llamó a veces "camándula", relacionando este objeto piadoso con los camaldulenses, rama de la orden benedictina que en el siglo XI fundó San Romualdo de Camaldoli, cuya existencia se caracteriza por la vida eremítica, ya que la conventualidad se reduce al coro, al capítulo y al refectorio, y por ser más austeros en lo cotidiano que aquellos benedictinos en quienes se inspiraron. Pero en la jerga de germanía un *camándula* o *camandulista* es aquel marrullero que su capa de una falsa piedad ejerce mil y una maneras de pequeñas estafas (13).

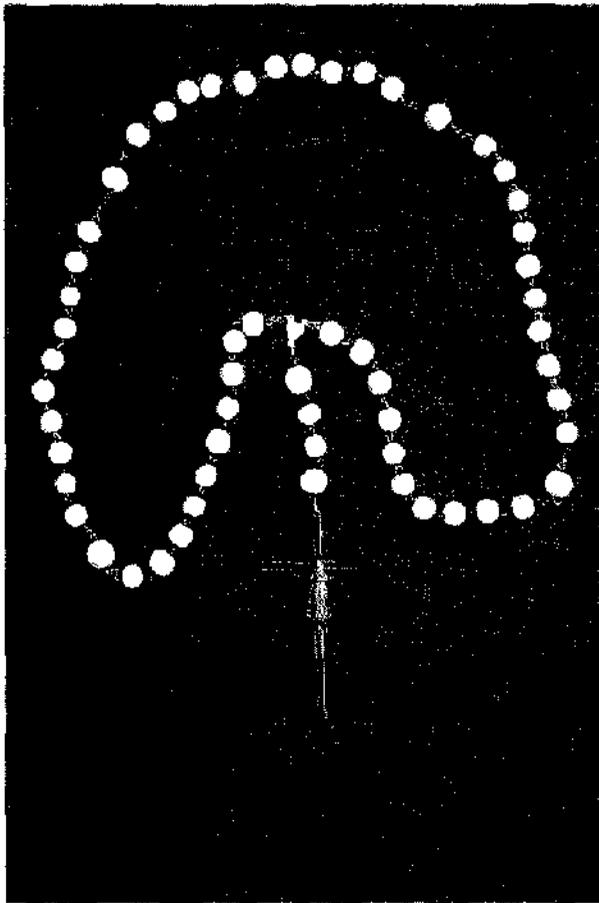


Fig. 1. Rosario de nácar con un crucifijo de dos caras -Virgen y Cristo- en su extremo. Col. del autor. (Foto M. León).

Y tras esta breve reseña histórica, veamos el papel que este objeto piadoso jugó en la vida de las clases altas y bajas de nuestra España, desde el que la marfileña y seca mano del Rey Prudente acariciaba en El Escorial hasta los que menestrales y paniaguados llevaban al pescuezo acaso por carecer de bolsillos o faltriqueras

en donde echarlo. A fines del siglo XVII la francesa Madame d'Aulnoy observa que:

*Es una cosa de ver el uso continuo que hacen ellas de su rosario, llevando todas las señoras uno sujeto a la cintura, tan largo que no le falta mucho para que arrastre por el suelo. Lo van rezando sin cesar por las calles, cuando están jugando a las cartas y cuando están hablando; incluso cuando enamoran, cuentan mentiras o murmuraciones, porque se pasan la vida martoteando sobre su rosario, y cuando hay muchas reunidas eso no impide que lo sigan diciendo. Os dejo imaginar lo devotamente que lo harán, pero la costumbre es muy poderosa en este país (14).*

Ni que decir tiene que estas mujeres a las que se refiere la condesa eran grandes señoras desocupadas para quienes la excesiva longitud del rosario no era traba entre sus faldas, pues nada hacían salvo acomodarse en el mullido cojín del estrado o arrodillarse en el reclinatorio. De la cintura pasa el rosario a ser adorno para el cuello de las clases populares, ya en el siglo XVIII: "Dos rosarios para el cuello con zinc medallas= 18 rs." (Colmenar de Oreja, Madrid, 1798), "Un rosario pa el cuello engarzado en plata, con cuatro medallas= 14 rs." (Cubas de la Sagra, Madrid, 1816) (15).

La costumbre de anillar medallas, relicarios y dijes entre las cuentas del rosario es bien antigua. La novela picaresca española, por boca de *La Pícaro Justina*, nos da luz sobre este asunto (16). Yendo ella de Mansilla a León topó con un individuo que le preguntaba:

*Mi señora, ¿qué piezas son esas dos que lleva asidas al rosario?*

*Respondí:*

*- Señor, son unos agnuscdei.*

Resultó al fin que el timador salió timado, pues al volver a reencontrarse en una posada, la pícaro urdió tal embeleco que recuperó lo suyo con creces:

*Yo llevaba dos agnuscdei medianos a los lados de mi rosario de coral, uno de plata sobredorado y otro de oro, notablemente parecidos; pero estos me había dicho el bellacón que eras las bulas de condutoría del canonicato. Eran como digo los agnus tan parecidos en la labor y apariencia, que cualquiera que no fuera muy cursado artífice le engañara la indiferencia y rara semejanza que tenían las dos piezas entre sí. ¿Qué hago? Desato de mi rosario el agnuscdei de plata sobredorado, el cual guardé en la manga de mis cuerpos, que para secretario era tan buena como una de un fraile francisco, de las que llamamos las damas arcá de Noé. El otro, para que más campease, le puse con un rosario de azabache, que entonces era muy estimado y con todo eso costaba menos que ahora que es el cosí de Frómista, que el pato que valía menos vendían por más. Esto de los agnus a su tiempo verán de lo que sirvió.*

Según Covarrubias este cordero de Dios a más de representar el símbolo de la Redención:

(...) vale para contra la tempestad, el fuego, los rayos, peste y contra los incursos del demonio; y así debe ser tratado con mucho respeto y reverencia (17).

Fue general también el rezo del rosario entre las ricas manos de los hombres. Ya veremos cómo algunos lo presumían en las fiestas haciendo entrechocar sus cuentas y adminículos en la faltriquera del jibón, la rupilla, la chaquetilla o el sayo; y otras veces dejando asomar, como por descuido, alguno de esos filifles por la abertura del calzón o la faja:

*Al mozo que está en el baile  
le ruge la faltriquera,  
el rosario y las medallas,  
el oro y plata que lleva.*

Otros lo llevaron pendiente del cuello en la brega tras de los bueyes, en la siega con el dalle y aún en el esforzado compás de la penosa cavada. Esta disposición dio lugar a un refrán que se aplicó a los hipócritas: *el rosario al cuello y el diablo en el cuerpo*. El cántabro Pereda, siempre atento a los rasgos costumbristas —y a llevar el agua al molino de su ideología— nos cuenta que:

*Cuando salió el último y se atrancó la portalada entró en la sala don Román seguido de tres mocetones, sus criados de labranza.*

— ¿Estáis prontas? —preguntó.

— Cuando usted quiera —respondió su hija levantándose, en lo que la imitaron las criadas.

*Tomó cada cual su rosario, sacándole unos del bolsillo y quitándose otros, como los criados, del pescuezo. Hincóse de rodillas don Román, junto al sofá delante de la Purísima. Arrodilláronse también los demás, y amos y criados confundidos en un solo grupo en la pieza más respetable de la casa, diose comienzo a ese piadoso ejercicio tan arraigado todavía por fortuna en las costumbres domésticas de la familia montañesa (18).*

En lo material, rosarios se hicieron de mil y una sustancias. Desde un simple cordel con nudos equidistantes —fabricado acaso para el uso de un momento— hasta los que, realizados con huesos de aceituna, se tuvieron por reliquia valiosa de Getsemani y así pasaron devotamente de mano en mano; otros, que aparecen en los inventarios como *estrellados*, procedían también de Tierra Santa, y ostentan en sus cuentas de resina un sin número de crucecillas hechas con nácar: “tres Rosarios de Jerusalén con sus cruces estrelladas, todos de una misma calidad buenos= 36 rs.” (Alcorcón, Madrid, 1764) (19). La condición social y el poderío económico fijaban la materia prima de aquella corona que, si primero fue de rosas místicas, acabó siendo un ostentoso juguete rojo como el coral, blanco como el nácar o negro como el azabache (20). Los que hoy se venden hechos *con pétalos de rosa*, fuentes de un olor penetrante cuya duración por desgracia se anuncia como eterna, no son ni con mucho producto de estos tiempos; un curioso librito sobre la vida en Madrid fechado en 1620 advierte a los forasteros contra:

(...) una manera de hombres que llaman barateros o del baratillo, y se entran por las casas de posadas, y en conociendo al forastero, que lo huelen a tiro de arcabuz, sacan a vender bujetas de algalia, que son por de dentro un poco de miel, melada o carne de membrillo, que untada por de fuera con un poco de algalia y ámbar, venden la onza a doce y a dieciséis y a veinte escudos. Otros traen pastillas, surlas y rosarios de olor, que es un poco de carbón y pan mascado. Otros cadenas y joyas contrahechas, que aunque las venden por de plata y bronce, después tocadas y miradas vienen a no ser nada ni tener ningún valor (21).

Los rosarios se guardaban en pequeñas bolsitas hechas de mil maneras que se llaman *rosarieras* y cuyo último eco encontramos en las que las repolludas niñas vestidas de organdí llevaban el día de su primera comunión pendientes de la cintura o colgando de la muñeca, albo remedo de los *ridículos* de antaño.

Y si hasta aquí has seguido con nosotros los dieces de este rosario, no sé si recordarás —lector atento— la leyenda que sirvió de inicio a este artículo que ahora acaba. A poco coraje que Patrocinia hubiese echado al encuentro con el león fiero hubiera desencantado a aquel buen mozo que la seguía. Es una constante en estas leyendas de encantamiento el final triste en el que casi alcanzamos a columbrar el desenlace feliz que apenas entrevisto se deshace, sumergiendo al protagonista para siempre en el piélago sin fondo de su encanto. Otra leyenda que recogí en Zamora, delicada y sencilla como el hilo de su argumento, resume en pocas líneas planteamiento y resolución:

*Hay una fuente pa ese ludo, p'al Neval, que le llaman la fuente los Cantones. Y era una soltera que fue a beber agua a la fuente y vio un hilo de seda roja en el agua, y comenzó a devanar, a devanar, a devanar, a devanar... y hizo un ovillo muy grande y dijo: —¿Y yo pa qué quiero más seda, si con ésta ya me llega pa toda mi vida? Y cortó, y que según cortó el hilo salió una voz que l'había dicho: — ¡Ah, pícara ingrata, que por una vara de hilo me dejaste aquí pa siempre jamás amén! Ese es el encanto que yo oí, que lo oí a mis abuelos, y quién sabe cuántos siglos y si sería mentira o si sería verdad (22).*

#### NOTAS

(1) Durante el otoño de 1987 el Centro de Cultura Tradicional, perteneciente a la Diputación Provincial de Salamanca, reunió a una gavilla de investigadores con el ánimo de trabajar intensamente en la comarca de El Rebollar. En este grupo figurábamos entre otros Gustavo Cotera (indumentaria), Carlos Medina (arte pastoril), Argel Carril (medicina popular), Antonio Sánchez del Barrio (arquitectura) y el que esto firma para el estudio de la Tradición Oral en aquel rincón del suroeste salmantino.

(2) Son muy pocos los romances tradicionales que, asociados a este ciclo épico artúrico, relatan más o menos fielmente la historia de *Lanzarote y el ciervo de pie blanco*; un puñado de

textos canarios entre los que descuellan los recogidos en la laurisilva Gomera (TRAPERO TRAPERO, Maximiano: *Romancero de la Isla de La Gomera*, Ed. Cabildo Insular de La Gomera, La Gomera, 1987); una espléndida versión asturiana (SUAREZ LOPEZ, Jesús: "Una versión asturiana de *Lanzarote y el ciervo de pie blanco*", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, CSIC, Madrid, 1993, t. XLVIII, pp. 163-174); otras dos recogidas en meridional Almería y un par de indicios que nos brindan las tradiciones burgalesa y gienense, es todo el material de que disponemos, a más de una posible versión castellana (LORENZO VELEZ, Antonio: "Lanzarote y el ciervo de pie blanco: Contribución al estudio del romancero peninsular", *Revista de Folklore*, Valladolid, 1982, t. 2.º, pp. 3-11).

(3) Fragmento de la versión publicada en el *Cancionero de Amberes* por Martín Nucio, en 1550. Manejo la reedición de Castalia, Madrid, 1967, pp. 282-283.

(4) Versión de FUENTEOLMO DE FUENTIDUEÑA (Segovia). Recitada por Asunción Heras Pajares, de 69 años. Recopilada el 4 de diciembre de 1994 por J. M. Fraile Gil y V. Herrero Heras. Publicada por FRAILE GIL, José Manuel: *Conjurios y plegarias de Tradición oral*, La Compañía Literaria, Centro de Documentación Etnográfica. Madrid-Uruñea, 2000.

(5) Versión recitada por Angeles Domínguez González, de 64 años. Grabada en Brea el día 27 de julio de 1994 por J. M. Fraile Gil, J. M. Calle Ontoso y S. Alonso de Martín.

(6) Versión recitada por Salvador Alonso de Martín, de 35 años de edad, el día 22 de mayo de 2000.

(7) Sobre este tipo de oraciones versa el capítulo VI de mi libro FRAILE-GIL, José Manuel: *Conjurios y plegarias...* (op. cit.). Al respecto debe consultarse también el interesante opúsculo de RODRIGUEZ MARIN, Francisco: *Varios juegos infantiles del siglo XVII*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1932, punto XIII "Comadre la rana", p. 40.

(8) RODRIGUEZ MARIN, Francisco: *Cantos Populares Españoles*, Atlas, 2.ª reed., Madrid, 1981, t. I, p. 98.

(9) SEVILLA, Alberto: *Cancionero popular murciano*, Murcia, 1921, p. 38.

(10) Los franciscanos poseen desde el siglo XV otra forma de rosario denominada *corona de la Virgen*, que consta de siete decenas.

(11) Este *rosario de la aurora* puede escucharse en *Madrid Tradicional. Antología. Vol. XIII*, TECNOSAGA, Madrid, 1999, WKPD-10/2043, corte 12.

(12) Con una hermosa melodía cantó para mí este *rosario de la aurora* Mercedes Lázaro Curiel, de unos 60 años de edad, el día 6 de agosto de 1982.

(13) Este arquetipo del hampa aparece en la clasificación que dan BERNALDO de QUIROS, Constancio y ILANAS AGUILANEDO, José María: *La mala vida en Madrid*, Madrid, 1901, Reed. Egido, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca 1998.

(14) ALLNOY, Madame de: *Relación del viaje de España (1679-1681)*, Ed. de G. Mercadal, Akal, Madrid, 1986, pp. 231-232.

(15) Tomo estos datos del trabajo realizado en los viejos fondos notariales madrileños por LEON FERNANDEZ, Marcos: "Notas sobre joyería tradicional en la provincia de Madrid", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, CSIC, Madrid, 1996, t. LI, cuaderno II, pp. 127-154.

(16) LOPEZ DE UBEDA, Francisco: *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, publicado por vez primera en las prensas de Medina del Campo en 1605.

(17) COVARRUBIAS y OROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611, Ed. de Felipe C. R. Maldonado, Castalia, Madrid, 1995, V. AGNUDEL, p. 25. Durante todo el siglo XVII se los llamó también *firmezcas*, acaso por ser prenda que denotaba esta cualidad entre los amantes, y así, suspendidos en listones multicolores, galardeaban bien visibles en la pechera de los galanes.

(18) PEREDA, José María de: *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, Obras completas, Aguilar, 7.ª ed., Madrid, 1959, t. I, cap. I "Que puede servir de introducción".

(19) LEON FERNANDEZ, Marcos: *Op. cit.*

(20) Sobre la condición material de nuestro objeto puede verse MARQUES DE LOZOYA: *Cardlogo de la colección de rosarios*. Trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español de Madrid (s/f).

(21) LINAN Y VERDUGO, Antonio: *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte. Historia de mucha diversión, gusto y apacible entretenimiento donde verán lo que les sucedió a unos recién venidos, se les enseña a huir de los peligros que hay en la Corte, y dehafo de novelas morales y ejemplares escarmientos, se les avisa y advierte de cómo acudirán a sus negocios cuerda-mente*. Madrid, 1620; Biblioteca Clásica Española. Daniel Cortejo y Cía, Barcelona, 1885.

(22) Relato hecho por Dorotea Cahallero Fernández de 74 años de edad, natural de VIÑAS DE ALISTE (Zamora). Fue recogido en Viñas el día 17 de mayo de 1988 por J. M. Fraile Gil, J. M. González Matellán y G. Couera.



# LOS ARRIEROS BURGALSES. LA CARRETA SERRANA

Jaime L. Valdivielso Arce

“Quintanar de la Sierra revivió por un día las viejas tradiciones de leñadores y carreteros” —decía la crónica del Diario de Burgos—. Con motivo del V Centenario de la Real Cabaña de Carreteros, el Ayuntamiento organizó ayer —día 22 de noviembre de 1997— una tala y saca de pinos a la antigua usanza. Las ruidosas motosierras dejaron sitio al hacha y al tronizador de sierra y los modernos camiones a la junta de bueyes, a la carreta. Al final, más de un centenar de personas participaron en estos actos que concluyeron con la degustación de una “caldereta” de ajo carretero, preparada al más puro estilo serrano. Autoridades, vecinos e invitados elogiaron y dieron buena cuenta de este plato típico de la Sierra.

Pudo contemplarse en esta ocasión la demostración de corta y acarreo tradicional de pinos en la que participaron experimentados leñadores y carreteros, muchos de ellos ya jubilados.

Consistió esta demostración en la tala o corta de tres pinos con hacha y tronizador de sierra, herramientas indispensables en estas faenas en tiempos pasados, y después estos árboles fueron arrastrados por una pareja de bueyes hasta la carretera para ser cargados a mano en una carreta de madera también tirada por bueyes, como las antiguas.

Para los más mayores sirvió esta jornada para recordar los duros trabajos de su oficio en su juventud y los más jóvenes pudieron comprobar cómo trabajaban en otro tiempo sus antepasados.

Entre los actos programados para conmemorar este Quinto Centenario se celebró una Conferencia pronunciada por el historiador local Pedro Gil sobre los “Orígenes y privilegios de la Real Cabaña de Carreteros”.

Con este motivo y pretexto hemos iniciado este capítulo para escribir sobre estos hombres sacrificados y de recio temple de nuestra tierra que se dedicaron al oficio de carreteros o arrieros, prestando impagables servicios, de extraordinario valor al país. Y queremos también recordar, rindiéndola este sencillo homenaje, a la “carreta serrana” en estos tiempos en que casi se la ha olvidado.

Antes de la circulación de los modernos camiones por nuestras carreteras y antes de la invención de la locomotora y del tren o del ferrocarril, el transporte de todo tipo de géneros, cereales, alimentos, aceite, vino, maderas, herramientas, gra-

nos, etc., lo realizaban los “arrieros”, llamados también “carreteros”. Y los dos nombres eran apropiados.

Había arrieros que se dedicaban a trajinar por los caminos, llevando y trayendo toda clase de mercancías con una reata de mulas, machos o asnos. Este transporte era más ligero y rápido. Este era el tipo de “arrieros” que existían en Poza de la Sal, para transportar la sal a diversos puntos de la provincia.

Había también “arrieros” que utilizaban como medio de transporte la “carreta serrana”, tirada por mansos, pero seguros y resistentes bueyes. Estos arrieros eran llamados también “carreteros”.

Otros arrieros utilizaban carros convencionales tirados por reatas de caballerías, mulas o machos.

Prescindiendo del modo de transporte utilizado, el nombre de arrieros viene derivado de la voz con que se comunicaban con sus ganados de tiro, ¡arri!, voz arrieril universal que es entendida y obedecida por los animales que eran los mejores colaboradores de este oficio.

Los modernos medios de transporte, ya bien entrado el siglo XX, trajeron, con su implantación, la muerte de este noble oficio y ocupación de los arrieros, tan cargado de tradición y resonancias literarias populares.

Aquellos hombres, curtidos por el sol, recios y valientes, hechos a andar mil caminos, conocedores de todas las trochas, rutas y veredas, avezados a dormir al raso, vigilando sus carretas, sus recuas y cargas, hechos a frecuentar ventas, posadas y mesones, serán siempre merecedores de todos los elogios y del reconocimiento de su trabajo que fue el mejor favor y servicio a su tierra en aras de la prosperidad y del progreso.

Si intentamos indagar sobre el origen de este antiguo oficio, debemos afirmar que es antiquísimo, con una historia de varios siglos.

En concreto, los arrieros-carreteros serranos al finalizar la Edad Media constituyen con el incondicional apoyo de los Reyes una Real Cabaña de Carreteros, cuya institución duró hasta 1837, de la cual, como hemos dicho al principio se celebró el V Centenario en 1997.

Lo mismo que el Real y Honrado Concejo de la Mesta, esta institución fue vital para la economía

del país y lo mismo que la anteriormente citada contaron con la protección y el apoyo de la Corona por los servicios que prestaban a la nación fundamentalmente por hacer de intermediarios o mediadores en el intercambio económico entre unas regiones y otras.

Todavía hemos podido conocer los más mayores a estos "arrieros" que con sus recuas y reatas de mulas o con los lentos bueyes recorrían los caminos con sus carros bien aparejados llevando y trayendo las más dispares mercancías. Desde la "Montaña" de Burgos, desde tierras sorianas o desde las parameras de Segovia acudían a la "Ribera del Duero para comprar el «clarete», tan afamado, que llevaban a su tierra usando como depósitos los tradicionales odres o pellejos, hechos con piel de cabra, similares a los que se utilizaban en las ventas manchegas por donde pasaba Don Quijote.

A las tierras de la Ribera o a las Ferias de Burgos acudían los "madereros" de las zonas pinariegas de Quintanar de la Sierra, de Hontoria del Pinar, de Covalada o Vinuesa llevando en sus "carretas serranas" tiradas por lentos y parsimoniosos bueyes, la carga de vigas, tablonés, tablas y tabloncillos de acreditada calidad, quizás por proceder de pinos madereros "sin sangrar", esto es sin sacarles la resina. Por esta razón estas maderas, tan útiles y necesarias para la construcción de puertas, ventanas, muebles y suelos entarimados, han demostrado esa excelente calidad por su resistencia al paso del tiempo y al ataque de la carcoma, de las termitas y otros xilófagos.

De Poza de la Sal salían sus «arrieros» llevando la sal de sus famosas salinas hacia todos los puntos de destino, trayendo de retorno aquellos productos más necesarios como pescados, conservas y salazones para venderlo en el interior.

La tradición arrieril ha durado muchos siglos y por eso tuvo una larga tradición en la vida española a través de caminos de herradura, carreteras, trochas y veredas, por ventas, posadas y mesones.

Se sabe con certeza que más de 5.000 carretas recorrían los caminos y llegaban con su cargamento hasta los puntos más lejanos del territorio. Como un hormiguero laborioso se ponían en movimiento al finalizar el invierno para no cesar en su trajinar hasta que las primeras nieves avisaban de la llegada del invierno.

Ellos llevaban como cargamento, el vino y el cereal, los granos y la madera, el pescado y las conservas, el bacalao y el aceite, la sal y las especias, desde los puertos hacia el interior y desde los puntos de producción hacia los de consumo, desde el litoral a la meseta y a la sierra y a todo lugar y rincón.

Para organizar a esas 5.000 carretas y a los animales de tiro y arrastre, se necesitaba un nutrido y numeroso contingente de personas bien adiestradas y disciplinadas, teniendo en cuenta que no se disponía de los modernos medios de comunicación.

El Mayoral era la cabeza de la estructura organizativa y normalmente era el dueño, quien organizaba y respondía de la marcha, realizaba los contratos y pagos, etc. Solucionaba los problemas que iban surgiendo, negociaba con las autoridades, disponía los horarios y decidía los lugares en que era conveniente desayuntar, descansar desunjiendo las yuntas de los bueyes.

Las carretas iban en grupos de 25 a 30, o las que decidiera el Mayoral, pues él era el que tenía autoridad sobre la cuadrilla o tren.

La organización era como un engranaje perfecto en el que cada uno tenía su cometido concreto y su misión en el trabajo común. El "operador", con su correspondiente ayudante era el encargado de reparar todas las averías que sufrieran las carretas o carros, roturas, desperfectos y daños en el uso normal o en accidentes imprevistos.

El "pastero", con su ayudante, era el encargado de buscar pastos y dar el pienso a los bueyes o al ganado que iba en la cuadrilla carretera; así mismo era el encargado de dar el agua y de vigilar durante la noche sobre el ganado; uncía y desuncía las yuntas, cuidaba de los aperos, yugos, coyundas, así como de la intendencia.

Los "gañanes" cubrían los servicios de carga y descarga y estaban en general a todo lo que se les encomendara.

Vida sacrificada, de esfuerzo continuo, lejos de la familia la mayor parte del año, siempre a la intemperie bajo soles, lluvias y vientos, afrontando el riesgo constante de los caminos, llenos de saltadores y bandoleros... era la vida arrieril. Sin embargo tenía miles de seguidores, quizás porque era un trabajo seguro, aunque no muy lucrativo. El beneficio económico era proporcionado al número de carretas, cada una de las cuales, después de sufragados los gastos (carreta, bueyes, salarios, comida y alojamiento de los carreteros, etc.), reportaba un beneficio de 300 reales.

No se ha hecho un estudio concreto sobre el tema, pero sería muy interesante analizar los efectos que un oficio como el de los arrieros tuvo en el trasiego e intercambio de elementos en el campo de la etnografía y del folklore. Estos hombres en su constante ir y venir conocieron otras costumbres, otras canciones, dichos, cuentos, formas de entender la vida, maneras de actuar diferentes que luego muchas veces sin pretenderlo e

inconscientemente transplantaban a su tierra o las tierras por donde pasaban, modos y maneras, usos y costumbres, narraciones, cuentos, canciones que habían aprendido, oído o adquirido en los lugares por donde habían pasado. En el trato con las gentes con las que se encontraban por los caminos, mesones, ventas y posadas aprendían dichos, frases, refranes, etc. que después iban sembrando por donde pasaban. Quizás aquí esté el secreto de hallar en el folklore de unos pueblos, regiones o comarcas elementos comunes a otras regiones o países lejanos.

Otro motivo de agradecimiento para con estos hombres anónimos que enriquecieron nuestro país con este otro intercambio de la cultura popular o folklore.

## LA CARRETA SERRANA

La carreta fue el medio, el vehículo de transporte más frecuente empleado por la arriería tanto de corta como de larga distancia.

La carreta estaba formada de una plancha larga, con tres travesaños longitudinales unidos con vigas y cubiertas con un piso de madera. El travesaño central se prolongaba hacia adelante de modo que pudiera ser enganchado al yugo de la pareja de bueyes por medio del sobeo o del barzón. Todo ello sobre un par de ruedas, pesadas, sin radios, no modificadas desde tiempos ancestrales. Posteriormente las modernas carreteras han permitido la construcción de carros más modernos.

Pero la "carreta serrana", como ya hemos dicho anteriormente, asociada al oficio arrieril fue el vehículo que permitió mover tan grande potencial económico que benefició incalculablemente a esta tierra en tiempos pasados.

Los economistas tendrán datos para poder valorar con detalle y pormenorizadamente la aportación de este sistema de transporte a la economía de la Sierra burgalesa y en general a la provincia de Burgos.

La más importante Asociación de Carreteros —y esto hay que recalcarlo una vez más— fue la de Burgos-Soria, centrada en la zona serrana de pinares de ambas provincias, la ya citada institución conocida como Real Cabaña y Hermandad de Carreteros, de la que se tienen noticias y datos fechados a finales del siglo XV. Como tal hermandad tiene nacimiento oficial ampliamente documentado en 1678.

Hacia 1843 eran aprobadas por la Reina Isabel II las Nuevas Ordenanzas de la Concordia de Carreteros de Burgos y Soria y con ellas fue regulada la carretería hasta que la tradicional carreta fue sustituida por el moderno camión.

Algunos pueblos señalados, como Palacios de la Sierra, contaban con Ordenanzas propias, sobre las que se basaban las relaciones y actividades de todo aquel incesante tráfico que llevaba la madera de la Sierra, de una calidad extraordinaria, hasta los puntos más diversos de la geografía del país.

Está perfectamente documentada la afirmación de que robustos y altos pinos de esta comarca serrana sirvieron de mástiles para famosas embarcaciones y también para vigas y machones de construcciones de monasterios, entre los cuales se menciona El Escorial.

Hasta bien pasados los años 50, se pudieron ver todavía las carretas serranas llegar hasta la ciudad de Burgos acudiendo a las grandes ferias como las de San Pedro y San Pablo y la de San Martín, trayendo a vender sus maderas, muy apreciadas desde antiguo.

A partir de aquellos años de la década de los 50, poco a poco fue ganando terreno el camión y cediéndolo la carreta hasta desaparecer. Ya ninguna de ellas volvió a osar lanzarse a la aventura de llevar la madera, al paso de los bueyes lentos y fuertes, hasta los lejanos puntos de destino como antes lo hicieron.

Quizás haya sido poco reconocida la labor de los arrieros y carreteros, su vida de sacrificio, su importante aportación al progreso y prosperidad de la Sierra y del país. Eran hombres más preocupados de hacer sus largas rutas que de granjearse aplausos.

Como pequeño homenaje, queremos dejar en estas páginas el acertadísimo soneto del excelente poeta Federico Salvador Puy:

### CARRETA SERRANA

*Cortejo del pinar, rumor lejano  
de cencerros y tablas, la carreta  
va dejando en el aire su silueta  
y un suspiro de ensueño tramontano.*

*Serrano del pinar, viejo serrano,  
corazón caminante, anacoreta  
de la nube y el árbol, de la escuela  
soledad de los montes y del llano.*

*Aquella interminable caminata,  
la sobria caldereta, la fogata,  
la noche en duermevela a cielo raso.*

*Un pasado que el tiempo ha diluido  
rodando por la senda del olvido  
en marcha al infinito, paso a paso (1).*

Al cumplirse el V Centenario de la Real Cabaña de Carreteros, debiera dejarse, como sencilla ofrenda y recuerdo, este soneto, grabado en la

vieja madera de algún pino o en la piedra en algún recodo de los caminos serranos para memoria de aquellas viejas instituciones, de aquellas costumbres de los antepasados.

Por los caminos del folklore también hallamos motivos para ensalzar a la vieja carreta. Federico Olmeda recoge una canción, música y letra, que hace el número 83 de su libro *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*:

#### AL IR CON LA CARRETA

Por la calle abajito, güi, güi, güi  
va una carreta, ti qui ti qui ti,  
va una carreta, lairón, lairón, lairón.  
Como lleva tocino, güi, güi, güi  
va rechinando, ti qui ti qui ti,  
va rechinando, lairón, lairón, lairón...

Y comenta el mismo Olmeda: "¡Qué bien resplandece en la tonada el primer sentimiento innato del pueblo en poetizar las cosas más comunes y prosaicas, que están al alcance de sus sentidos! Y ¡qué bien demuestra la gran potencia imitativa que Dios concedió al hombre para que asimilara primero y después tradujera naturalmente en el lenguaje universal del sonido el idealismo de las

cosas que despiertan en su inspiración esa facultad! ¿Quién no ha oído el chillón y prolongado sonido de las carretas propias de los países montañosos güi... güi... güi... güi...? ¿Y quién no ha fijado su atención en el penetrante ritmo ti qui ti... ti...ti...ti...qui ti...ti...ti...qui ti...ti...ti... que algunas veces producen sus ruedas? Pues véase descrito exacta y gráficamente en esa tonada, ciertamente en mucho menos tiempo que yo he empleado en analizarla y describirla" (2).

#### NOTAS

(1) *Artesa, cuadernos de poesía*, Burgos, 1970, n.º 8, p. 43.

(2) OLMEDA, Federico: *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Edición facsímil, Burgos, 1975, p. 75.

#### BIBLIOGRAFÍA

DE LA CRUZ, Valentín: *Burgos, artesanía y oficios*, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1992.

NIETO, Gratiano: "Viejas costumbres de la «ribera» del Duero", *Revista Narria*, n.º 28, abril-1984, pp. 2-9.





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