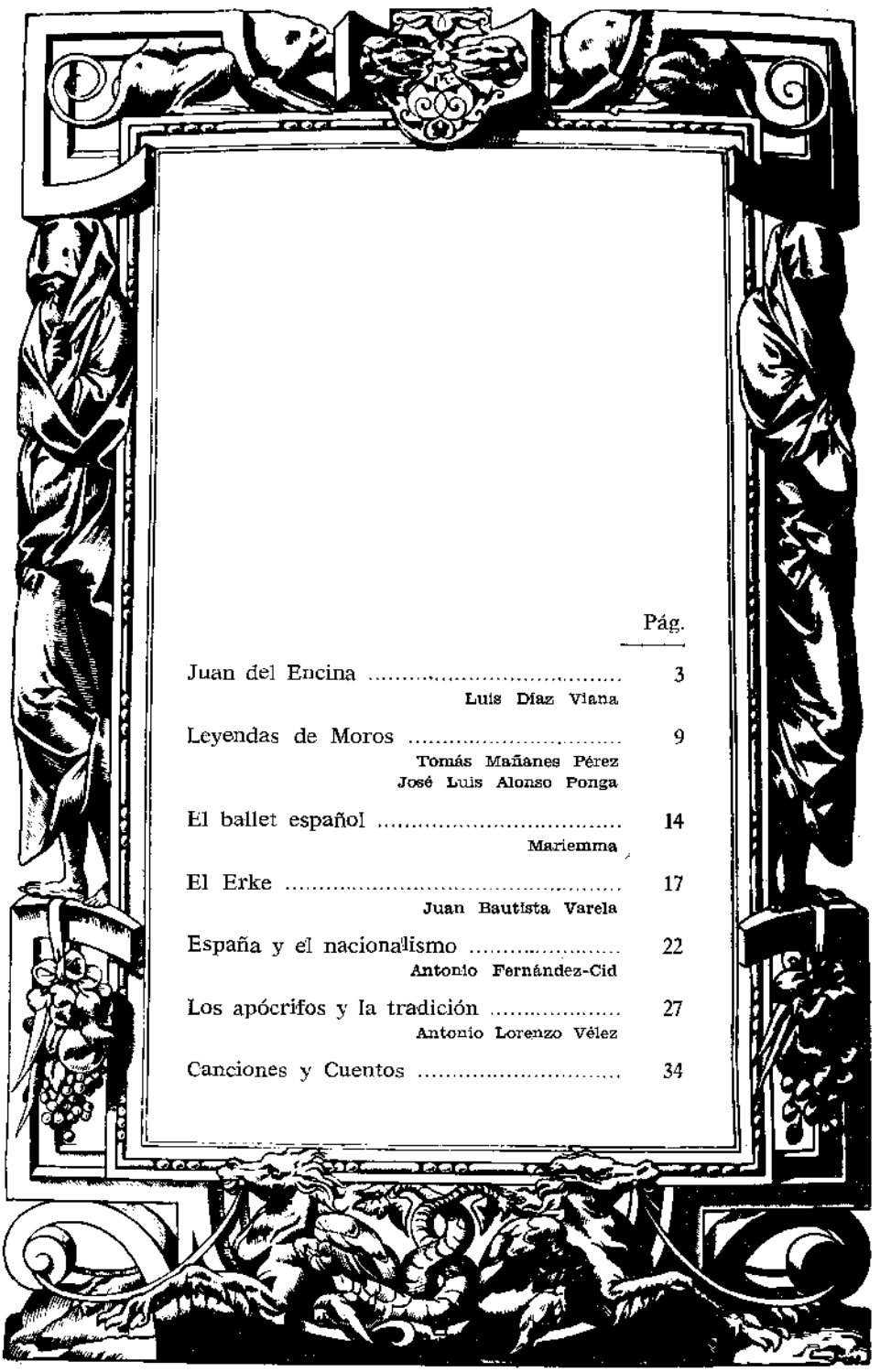
Revista de FOLKLORE

N.º 8

Editorial

La canción tradicional se ha visto desarraigada de su medio natural por una serie de factores cuya génesis y desarrollo no nos son ajenos: Exodo del campo a la ciudad, poderosa influencia en el medio rural de la televisión y la radio, comercialización desmesurada de la cultura tradicional que queda reducida en ocasiones a simple espectáculo, etc.

Este hecho innegable ha dado pie para que algunos derrotistas pensaran en la inmediata o paulatina desaparición de nuestro patrimonio musical y literario. Creemos que la misma alarma que existe en estos momentos sacudió a todos los recopiladores desde la invención del fonógrafo. Los Cancioneros de Marazuela, Fernández Núñez, Sixto Córdova y Oña, y tantos otros incluyen en sus páginas palabras de aviso; llamadas de atención sobre un problema que, ya en su época, comenzaba a plantearse al investigador con toda su crudeza: ¿Qué parte de nuestro legado tradicional está vivo y qué parte no lo está? La labor del folklorista es muy útil desde el momento en que puede servir de testigo fiel de una época y unas circunstancias; sin embargo, de nada valdrán sus apreciaciones si entran dentro del campo de la profecía. Temas y símbolos que aparentemente estaban muertos a principios de siglo, tras un período de latencia son recuperados para la tradición oral sin demasiado esfuerzo. Lo importante, pensamos, es esa tendencia de la persona o de la comunidad hacia el descubrimiento y estudio de las propias raíces; tal tendencia contribuirá, no sólo a asegurar la pervivencia de antiguos conocimientos, sino también a que su posesión y práctica no provoquen sentimientos de vergüenza en las próximas generaciones.



Pág.

Juan del Encina 3
Luis Díaz Viana

Leyendas de Moros 9
Tomás Mañanes Pérez
José Luis Alonso Ponga

El ballet español 14
Mariemma

El Erke 17
Juan Bautista Varela

España y el nacionalismo 22
Antonio Fernández-Cid

Los apócrifos y la tradición 27
Antonio Lorenzo Vélez

Canciones y Cuentos 34

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 21 - Valladolid, 1981
DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.
ASESORA: Centro Castellano de Estudios Folklóricos.
DEPOSITO LEGAL: VA. 336 - 1980 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1981.

JUAN DEL ENCINA: ENTRE TRADICION Y RENACIMIENTO

Luis Díaz Viana

Un poeta ambicioso y triunfador

Quizá uno de los aspectos que hoy más nos pueden atraer de Juan del Encina sea esa doble dedicación a la poesía y a la música, que tanto le aproxima a los "cantautores modernos"; fenómeno, de otra parte, muy frecuente en los artistas que inauguran el Renacimiento. Pero Encina es un personaje cercano a nuestra sensibilidad por otros factores: poeta "de éxito" se halla muy lejos del literato encerrado en su torre de marfil que apenas tiene contacto directo con la realidad que le rodea. La perjudicial división entre arte de "masas", comercial e ínfimo y arte de "minorías" aún no se había producido con los caracteres que en nuestros días padecemos y los diversos talentos de Vicente Aleixandre y Julio Iglesias podían coincidir en la misma persona. Poeta inmerso en la vida, pues, en una de las épocas más vitalistas de la humanidad, Encina protesta desde su existencia de hombre y artista contra la polvorienta casuística de la historia literaria.

Juan del Encina, además, se verá en la encrucijada de viejos y nuevos tiempos; entre la herencia de la tradición y la influencia del aún incipiente Renacimiento. Frecuentemente se han aplicado a épocas pasadas criterios marcados por la situación actual de la cultura. Margit Frenk Alatorre, por ejemplo, ha escrito: "A nosotros hoy, que conocemos las canciones de Lope de Vega, de García Lorca o Alberti, nos puede parecer natural el aprovechamiento de la canción popular, pero pensemos en lo que ello significó en pleno siglo XIII y en un ambiente cortesano..." (1).

Es cierto que la buena poesía trovadoresca y cortesana debía ceñirse a la temática y normas del "Trobar Clus" y del "Gay saber" si seguía los preceptos teóricos del momento, pero no olvidemos que, a pesar del orgullo aristocrático del trovadorismo, pueden encontrarse sin demasiadas dificultades en él huellas de la poesía tradicional y raíces populares. La ausencia de lo popular en la lírica cortesana de ciertas etapas es únicamente aparente; hay un revestimiento de artificioso tecnicismo que oculta su incidencia pero ésta no existe; si no, sería impensable la naturalidad con la que aparecerán fundidas a finales de la Edad Media un tipo y otro de poesía. Aunque no aparezcan textos de determinadas fechas en los cuales se nos permite rastrear la vigencia de lo tradicional, consideremos que a cualquier poeta o músico, por muy aristocrático que fuese, le bastaba con abandonar los muros de palacio para entrar en contacto con una cultura de tradición oral enormemente potente y dinámica. Ello supone una influencia ambiental, vital y directa, mucho mayor que la experimentada por Lorca o por Alberti, cuyo popularismo —bien puede comprobarse— tanto debe al folklorismo libresco de Menéndez Pidal y a la lectura de antiguos Cancioneros árabes, medievales y renacentistas (2).

Juan del Encina, que alcanzará prontamente la fama con su "Cancionero" publicado en 1496, parece ser que dedicó más tiempo a las intri-

gas para alcanzar beneficios y prebendas y a la vida en sí que a su labor creativa. En la obra ya mencionada recoge el poeta sus composiciones de juventud cuando contaba sólo 25 años; la "Trivagia", compuesta 25 años, después posee estilísticamente un carácter bien distinto al de sus primeros poemas, pero coincide en la referencia clara a la experiencia vivida. Lamenta en la "Trivagia" Juan del Encina su pasada esclavitud de los sentidos en estos términos:

"La voluntad libre, del vicio amadora,
muy puesta en arbitrio de su voluntad
se hizo sujeta de sensualidad,
andando en lascivia y en vicio cada hora..." (3).

Juan del Encina y la tradición

Nuestro artista, por la época en que vive y por su propio temperamento buscará esa vía de la fama —nuevo camino que en los umbrales de la Edad Moderna el hombre ve abrirse ante él— y no dudará en recrear temas de otros autores o del fondo tradicional. Han pasado los tiempos del anónimo artesano medieval, perdido en una colectividad humilde y solidaria. Del Encina, cuyo verdadero apellido era Fermoselle, hijo de un zapatero y próximo al pueblo más llano por un origen del que nunca renunció, adquirirá una nueva situación social gracias a su arte y, desenfadadamente, tomará su inspiración en las fuentes de la tradición popular cuando ello le parezca enriquecedor (4).

En lo que se refiere a un género tan tradicional como el romancístico, hay ejemplos de Juan del Encina que nos plantean un problema nada infrecuente en nuestra literatura: ¿Lo tradicional ha precedido a la creación culta o ésta ha sido el origen de las versiones tradicionales? Comienza un poema atribuido a Encina y que se halla recogido en el Cancionero del Museo Británico:

Yo me partiera de Francia
fuérame a Valladolid.
Encontré con un palmero,
romero atan gentil.

—Ay, digasme tú, el palmero,
romero atan gentil,
nuevas de mi enamorada,
si me las sabrás dezir.

Respondióme con nobleza,
él me fabló y dixo así:
—¿Dónde vas, el escudero,
triste, cuitado de ti ?

Muerta es tu enamorada,
muerta es, que yo la vi.
Ataút lleva de oro
y las andas de un marfil.

La mortaja que llevaba
es de un paño de París.
Las antorchas que la llevan,
triste, yo las encendí.

Yo estuve a la muerte della,
triste, cuitado de mí.
Y de tí lleva mayor pena
que de la muerte de sí.

De que esto oí yo, cuitado,
a cavallo iva y caí.
Una visión espantable
delante mis ojos vi.

Hablóme por conortarme,
hablóme y dixo así:
—No temas, el escudero,
no ayas miedo de mí.

Yo soy la tu enamorada,
la que penava por ti.
Ojos con que te mirava,
vida, no los traigo aquí.

Braços con que te abraçava
so la tierra los metí.
—Muéstresme tu sepoltura
y enterrarme é yo con ti.

—Bivás vos, el cavallero,
bivás vos, pues yo morí.
De los algos deste mundo
fagáis algund bien por mí.

Tomad luego otra amiga
y no me olvidedes a mí,
que no podés hazer vida,
señor, sin estar así (5).

Este tema de la "Aparición" era, por lo que sabemos, muy popular a principios del siglo XVI y ya a finales de la centuria anterior debió ser canción bastante conocida; no solamente la recogen famosos Cancioneros, también circuló en pliegos sueltos y existe noticia de que Fernando Colón, aficionado a ellos, compró en 1524 en Medina del Campo uno en el que, junto a otros romances, estaba contenido el que comentamos (6).

Grandes autores de nuestro teatro como Guillén de Castro y Vélez de Guevara introdujeron en sus obras este tema y, así, en "Reinar después de morir", tras la muerte de Inés de Castro se canta el siguiente fragmento del romance:

¿Dónde vas, el caballero,
dónde vas, triste de tí?...
Que la tu querida esposa
muerta es que yo la vi.

Las señas que ella tenía
yo te las sabré decir:
su garganta es de alabastro
y su cuello de marfil...

Dentro de la tradición oral, esta composición aparece, en ocasiones, fusionada con la del "Quintado"; tal ocurre en la versión que J. Díaz, J. Delfín Val y yo recopilamos en Valladolid y cuya parte final ofrezco a continuación:

...Siete años te doy, soldado,
para que vayas por ella.
El soldado, muy contento,
sus pies y sus manos besa.

Echa la silla al caballo
para marcharse por ella;
a la mitad del camino
una peregrina encuentra.

.....

¿Dónde vas tú, caballero,
dónde vas tú por aquí?

Voy a dar agua al caballo
y a buscar lo que perdí,
a buscar a mi querida,
la que llaman Beatriz.

—Si Beatriz ya se ha muerto,
muerta está que yo la vi;
cuatro frailes la llevaban
y eran de San Agustín;
cuatro monjas la rezaban
sólo por honrarte a ti.

Al revolver una esquina
se levanta un polvorín.

—Se ha asustado mi caballo,
yo también me sorprendí.

—No te asustes, caballero,
no te asustes tú de mí,
que yo soy la tu querida,
la que llaman Beatriz.

—¿Cómo siendo mi querida
no me hablas tú a mí?

—Boca con que yo te amaba
ya no la traigo yo aquí
que me la pidió la tierra
y a la tierra se la dí.

Ojos con que te miraba
tampoco les traigo aquí,
que me les pidió la tierra
y a la tierra se les dí.

Brazos con que te abrazaba
tampoco les traigo aquí,
que me les pidió la tierra
y a la tierra se les dí.

Dado caso que te cases
cásate en Valladolid
con la hija de un platero
que se llame Beatriz,
y al primer hijo que tengas
mételo fraile agustín.

La primer misa que diga
que me la encomiende a mí.

—Yo venderé mi caballo
para misas para tí,
y me venderé a mí mismo
porque no pases allí.

—No vendas a tu caballo
ni te pongas a servir;
cuantas más misas me digas
más tormentos para mí (7).

En la conjunción de ambos temas ("Aparición" y "Quintado") la rima en "e-a", propia del segundo, alcanza, como vemos hasta el momento del encuentro. Tal pasaje se ve ampliado en algunas versiones como en ésta, publicada por Narciso Alonso Cortés, que presenta unos versos de "enlace" entre los dos romances:

—Dime tú, mi peregrina,
dime tú, mi cara buena,
por quién tocaban ayer
tanto la campana nueva.

—Tocan por una mocita;
dicen que ha muerto de pena... (8).

Cuando, en el reinado de Alfonso XII, muere la popular reina Mercedes, primera mujer del monarca, surge una cancioncilla, inspirada en el viejo tema de la "Aparición" que, aún hoy, goza de gran difusión:

¿Dónde vas, Alfonso XII,
dónde vas, triste de tí?
—Voy en busca de Mercedes
que ayer tarde no la ví.
—Si Mercedes ya se ha muerto,
muerta está que yo la ví;
cuatro duques la llevaban
por las calles de Madrid... (9).

En cuanto al origen del romance, parece probable que Encina fuera uno de los muchos que compilaron o recrearon el tema, pero el auténtico creador nos resulta desconocido. Respecto a la posible procedencia francesa de la "Aparición", Ramón Menéndez Pidal escribió: "En este caso, como en el de "Bernal Francés", el asonante del romance que, casualmente, también es "í", se halla en las versiones italianas o francesas al final, en las solemnes palabras de ultratumba que pronuncia la amante. Aquí, como en el caso anterior, la versión catalana no procede, como creen algunos críticos del Languedoc, pues está toda asonantada en "í" y abunda en palabras castellanas. El romance, pues, no entró en la península por Cataluña; es lo que seguramente podemos decir; quizá salió de España por Cataluña, o quizá de un salto pasó a otro país desde donde irradió a los vecinos" (10).

Ya expresé, a la vista de versiones como la anteriormente transcrita, mi opinión sobre el origen castellano-leonés del tema en el volumen I de "Romances Tradicionales" (Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid) (11). Encina, al igual que haría con la melodía del romance de "El Conde Claros", se acercó en este caso a lo tradicional, haciendo uso de su caudal con toda liberalidad y confianza. A propósito de "El Conde Claros" afirmó Francisco de Salinas que su música era conocidísima y que con ella se interpretaban todas las historias y narraciones llamadas "romances" (12). Alonso de Mudarra, Diego Pisador, Luis de Narváez ofrecen en sus libros para vihuela gran cantidad de diferencias y variaciones sobre la popular tonada reflejando así lo que constituía una verdadera costumbre entre los músicos de la época: recrear los cantos tradicionales.

Pero dentro de la producción de Juan del Encina pueden encontrarse casos bien distintos en los cuales comprobemos ese rico intercambio —tan olvidado por los historiadores literarios— entre lo tradicional y lo culto. Un intercambio en ambas direcciones. El romance de "El enamorado y la muerte" es una bellísima composición que debió gozar de cierta vida en la tradición oral de pasados tiempos; hoy es un tema raro, que sólo aparece en determinadas zonas (13).

Romeu Figueras creía que Encina se había inspirado en el poema tradicional para la creación del siguiente texto:

Yo me estava reposando
durmiendo como solía.

Recordé, triste, llorando
con gran pena que sentía.

Levantéme muy sin tiento
de la cama en que dormía,
cercado del pensamiento,
que valer no me podía.

Mi pasión era tan fuerte
que de mí yo no sabía.

Conmigo estava la muerta
por tenerme compañía.

Lo que más me fatigava
no era porque muría,
mas era porque dexava
de servir a quien servía.

Servía yo una señora
que más que a mí la quería,
y ella fue la causadora
de mi mal sin mejoría,

La media noche pasada
ya que era cerca el día,
salíme de mi posada
por ver si descansaría.

Fuí para donde morava
aquélla que más quería,
por quien yo triste penava,
mas ella no parecía.

Andando todo turbado
con las ansias que tenía,
vi venir a mi Cuidado
dando bozes y dezía:

—Si dormís, linda señora,
recordad por cortesía,
pues que fuestes causadora
de la desventura mía.

Remediad mi gran tristura
satisfazed mi porfía,
porque si falta ventura
del todo me perdería.

Y con mis ojos llorosos
un triste llanto hazía
con sospiros congoxosos
y nadie no parecía.

En estas cuitas estando,
como vi que esclarecía,
a mi casa sospirando
me bolví sin alegría (14).

Romeu, pensando que Encina, como otras veces, había buscado apoyo para sus creaciones en la tradición ,afirma: "...el poeta ha escrito un romance culto de contenido cortés... y le ha dado actualidad mediante una pequeña alegoría, pero con la particularidad de que ésta está inspirada en la extraña historia del romance tradicional del "Enamorado y la muerte", del que el autor toma, además, no pocas sugerencias de estilo y versos enteros..." (15). Pero Diego Catalán que, en un completísimo estudio, rastrea la huella del tema en la tradición oral actual y la conexión de la composición de Juan del Encina con las distintas versiones, llega a una conclusión contraria a la opinión de Romeu que he recogido (16).

El romance tradicional, que se halla especialmente difundido en Cataluña, pero que también aparece en Castilla, presenta contaminaciones con "La penitencia del rey Don Rodrigo". Según Diego Catalán "heredó del poema trovadoresco (de Encina) la rima en "ía", pero dejó de emplearla como consonante y la convirtió en asonante, diversificando las terminaciones. Al mismo tiempo, eliminó el artificio de rimar de dos en dos los octosílabos impares. No menos radical que la reestructuración métrica fue la temática. El romance tradicional conservó las dos escenas que desarrollaba el trovadoresco: la visita de la Muerte al Enamorado, en medio de la noche, interrumpiendo su descanso; y el desesperado y fallido intento del Enamorado de entrevistarse con su amada. Pero alteró profundamente el sentido de ambas escenas... En el romance tradicional todas las disquisiciones introspectivas desaparecen y el Enamorado se encuentra frente a frente con la Muerte, cuya visita, imprevista e inexorable, viene a truncar su ventura amorosa..." (17).

El trabajo de Diego Catalán viene a confirmar, pues, lo que ya Ramón Menéndez Pidal había adelantado al respecto: "Este curioso romance... procede de un romance de Juan del Encina... Es una de tantas elegías amorosas. La tradición reelaboró el tema convirtiéndolo en un singular esbozo dramático de amor y muerte" (18). Aunque no debe, quizá, descartarse por completo la posibilidad de que Encina, a su vez, hubiera recreado una remota —y desconocida— tradición anterior parece convincente, a la vista de los datos con que hoy contamos, la deducción de Diego Catalán.

CONCLUSION

Juan del Encina vive y crea, como otros poetas de su tiempo, en la encrucijada de lo tradicional y lo culto. Contribuyendo al caudal de la tradición, de un lado, y basándose, por otro, en temas que esa misma tradición había acuñado y transmitido. Poeta culto, con raíces de pueblo; poeta conocedor de la poesía tradicional pero que desborda el ámbito de ésta. Cuando Encina componía —e interpretaba— sus poemas y cantos, todavía el arte y la vida no habían seguido caminos tan divergentes como en épocas posteriores. Vivir podía ser, aún, algo naturalmente bello, y crear arte algo enormemente vital y sencillo.

---

(1) M. FRENK ALATORRE, *Lírica española de tipo popular*, ed. Cátedra, Madrid, 1977, pág. 14.

(2) Ya traté esta problemática en *Del Medievo al Renacimiento*, ed. Cincel Madrid, 1980, págs. 13-17, al estudiar la «Poesía culta y Popular» del S. XV.

(3) *La trivagia*, recogida por M. MENENDEZ Y PELAYO en *Antología de poetas líricos castellanos*, III, Santander, 1944, pág. 233.

(4) En torno al por qué del apellido de Del Encina —el auténtico— era Fermoselle, existen varias hipótesis pero está prácticamente descartada la de la vergüenza por su humilde origen (el padre del poeta era zapatero). Como escribe ROSALIE GIMENO, *Obras dramáticas de Juan del Encina, I (Cancionero de 1946)*, ed. Istmo, Madrid, 1974, pág. 13: «... para él, como para tantos renacentistas, la nobleza depende no sólo de la sangre, sino también de los hechos». Sobre el lugar de nacimiento y apellido del poeta véanse los trabajos de R. ESPINOSA MAESO, «Nuevos datos biográficos de Juan del Encina», *Boletín de la Real Academia Española*, 8, 1921, págs. 653-56 y E. GIMENEZ CABALLERO, *«Hipótesis a un problema de Juan del Encina»*, *Revista de Filología española*, 14, 1927, págs. 59-69.

(5) He utilizado para la transcripción del texto la obra de R. O. JONES y CAROLYN R. LEE, *Poesía lírica y Cancionero musical*, ed. Castalia, Madrid, 1975, pág. 261.

(6) SANCHEZ CANTON en la *Revista de Filología española* describe unos pliegos de 1506 en que estaba contenido este romance. RODRIGUEZ MOÑINO en su *Diccionario de pliegos sueltos del S. XVI*, ed. Castalia, Madrid, 1970, da noticia de cómo F. J. NORTON buscó inútilmente en la biblioteca del C.S.I.C. (que heredó los fondos del antiguo centro) dichos pliegos.

(7) Esta versión está recogida en *Romances tradicionales, I (Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid)*, Institución cultural Simancas, Valladolid, 1978.

(8) N. ALONSO CORTES, *Romances tradicionales*, Valladolid, 1906, págs. 244-5.

(9) En 1905, al ser Alfonso XIII y su prometida objeto de un frustrado atentado, de nuevo el viejo texto se verá «actualizado».

(10 R. MENENDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico, I*, ed. Espasa Calpe, Madrid, 1953, págs. 364-5.

(11) Op. Cit., págs. 271-72.

(12) Así lo expresa Salinas en su «*De musica libri Septem.*

(13) Especialmente en la tradición oral catalana como ya comentaremos.

(14) Transcripción de la obra ya citada de R. O. JONES, págs. 96-97.

(15) J. ROMEU FIGUERAS, ed., *Cancionero Musical de Palacio*, Barcelona, 1965, pág. 73.

(16) DIEGO CATALAN, *Por campos del romancero*, ed. Gredos, Madrid, 1970, págs. 13-55.

(17) Op. cit., págs. 22-23.

(18) R. MENENDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, 1928, págs. 78-80.

Leyendas de moros y tesoros en el Bierzo

Tomás Mañanes Pérez
José Luis Alonso Ponga

Algunas leyendas alusivas a los moros

Andando por las tierras del Bierzo, nos hemos encontrado con una serie de leyendas que hablan de los moros como unos pobladores legendarios que han habitado la comarca en unos yacimientos arqueológicos localizados (1).

Estos personajes han vivido, han trabajado, han cavado cuevas para su refugio y para ocultarse a las miradas de cualquier vecino curioso.

En el Bierzo, y siempre según la leyenda, los moros, vivieron en: «Los castillos» en el término municipal de Cariseda, en «El Calvario» (Tombrio de Abajo), «El corón» (La granja de S. Vicente), «El Castro» (Santa Marina de Torre), La Corona del Castro» (S. Andrés de las Puentes), «El callejo de los moros» (Vega de Espinareda), «El Castro» (S. Julián de Vega de Valcarce), «La Cortiña de los mouros» (Castañeiras de Balboa), «La Torre» (Barjas), «El Castro» (Ermide), «El Castrín» (Viñales), «La Corona del Castro» (Langre), «La Ría del Tesoro» (San Pedro Paradela), «La torca» y «El Barreiro» (Colinas del Campo de Martín Moro).

Todos estos poblados asociados con los moros, nos han dado en una comprobación arqueológica, que se trata de yacimientos en la Edad del Hierro, y de castros romanizados (2). Están situados en lugares elevados de fácil defensa, y sólo en ocasiones muy raras se aplican estas leyendas a yacimientos romanos en llana, como es el caso de «La Mezquita», en el término municipal de Requejo.

También los moros han construido cuevas para vivir y pervivir a lo largo de toda su historia, ya que según las leyendas continúan aún viviendo debajo de la tierra y a veces hasta se le aparecen a la gente cuando ésta se hace acreedora a tal confianza.

En la comarca del Bierzo, conocemos la existencia de cuevas de moros en: Barjas, en el lugar conocido como «A Cova» y «A Cova das gallas»; en Moldes en «La Peña», en Salas de los Barrios en «Matocalero»; en Ocero «El Reguerón»; en Villar del Acero «La Bramuda»; en Villar de las Traviesas «Cimadevilla»; en Castropodame «La cueva del moro»; en Salientes «La cueva la mora».

Los moros que viven en estas cuevas siguen haciendo su vida normal, o por lo menos la seguían haciendo hasta la época de la industrialización, que ha dado al traste con la mayoría de estas leyendas (3). Así en Villar de las Traviesas los moros que habitaban la cueva, iban a lavar la ropa al «arroyo San Lázaro», los de Salientes lo hacían en una cascada que hay debajo de la cueva, en Turienzo Castañero «las moras salían para que una pastora les peinase e iban a lavar al prau dominguín».

Estos pobladores legendarios se comunicaban entre sí por medio de cuevas de varios kilómetros de largas; ya que su estado de encantamiento no les permite entrar en contacto con todas las personas, se ocultan de la gente

y solo se muestran en ocasiones excepcionales. En Castropodame, «La cueva del moro», va a salir a Astorga, e igual ocurre con la de Villar de las Traviesas, que sirve para poner en comunicación entre sí varios poblados moros.

En todas estas cuevas citadas, no se ha encontrado ningún vestigio de habitación humana, lo cual nos hace pensar que éstas, al menos en casos como los que tratamos, forman parte de todo ese folklore que tanto abunda en toda la geografía española. Desde siempre, el hombre ha creído ver en las cuevas y oquedades de las rocas, en los bosques, y demás elementos naturales llamativos, lugares propicios para la habitación de una serie de seres míticos, como son: enanos, gigantes, dragones, serpientes, etc., por eso, a nuestro juicio, en la cultura que estamos analizando, cuando los moros han pasado de ser hombres de carne y hueso para convertirse en personajes quasi-mitológicos, la imaginación popular les hace habitar aquí.

Las fuentes son otro elemento cultural estereotipado que podemos analizar en el mismo sentido que las cuevas. En Lillo, existe una fuente conocida con el nombre de «Fuente de la mora»; éste es uno de los pocos topónimos que hay en el Bierzo, aplicado y relacionado a los moros con los manantiales, sin embargo, en nuestro trabajo de recogida de datos por toda la provincia, hemos encontrado varias fuentes que llevan estos nombres, y normalmente son famosas porque sus aguas son abundantes y buenas. Cuando preguntamos el porqué del nombre de la fuente, la gente contesta que se llama así, «porque allí iban a beber agua esos señores»; algo así como si ellos mismos le hubiesen dado el nombre y sus buenas cualidades. En los pueblos leoneses de Tierra de Campos, conocemos dos fuentes que llevan el nombre de santos: S. Miguel y S. Gregorio; estas dos fuentes están situadas cerca de dos yacimientos arqueológicos medievales, que se conocen en los pueblos de alrededor como antiguas ermitas; pues bien, en los dos se da la misma leyenda: «El santo vivía en la ermita (actual yacimiento arqueológico) e iba a coger el agua a la fuente, por eso ésta lleva el nombre del Santo, y por eso el agua de esta fuente es muy buena». Este ejemplo es a nuestro juicio, ilustrativo de cómo, sobre fundamentos reales, se tejen las leyendas en los ambientes populares. Vemos cómo en estos casos los santos y en los anteriores los moros, actúan como númenes de las fuentes a las que comunican sus cualidades.

Otra característica de estos personajes era la de ser trabajadores, haciendo obras para el servicio de los pueblos, como en el caso de Santibáñez de Montes, donde se conoce un «Canal del moro», hecho por éstos según la tradición, aunque en realidad se trata de un canal romano (4). En Ocero, en el pago denominado «El Carballo», se dice que tenían una fundición de hierro, leyenda quizás surgida de la abundancia de escoria que se encuentra en el lugar, pero según estudios recientes, también en este caso es romano (5).

Otras veces el trabajo de nuestros personajes, es algo que raya en lo maravilloso, como la leyenda recogida en Cabarcos, según la cual, la llamada «Peña del Reloj», una gran roca encima de una montaña, la subió una mora. A nuestro juicio, esto es fruto de la creencia que el vulgo ha tenido siempre de que los moros han sido siempre personas dotadas de poderes extraordinarios.

¿Quiénes son los «moros»? *Como hemos visto, por las leyendas que de una manera más bien resumida hemos expuesto, son unos personajes legendarios que están ligados a fenómenos la mayoría de las veces extraordinarios: Viven en cuevas bajo la tierra, son bienhechores, trabajan para el pueblo y son capaces de acciones mágicas.*

Como ya se ha señalado, al hablar de los pobladores de estos lugares, el pueblo da el nombre de moros a los habitantes de cualquier poblado de la cultura castreña o yacimientos romanos (6); aunque estamos convencidos (si bien arqueológicamente no lo hemos podido comprobar), que el concepto «moro» se puede aplicar a todo lo antiguo, de manera que la expresión «de tiempo de los moros» o «lo hicieron los moros» no significa más que algo antiguo, sin indicar el tiempo histórico concreto. Sería una frase popular similar a nuestras expresiones: «antes de la guerra», «del año de la pana», etc.

Los moros serían seres míticos que entroncan con la mitología indo-europea y prerromana (7).

Origen de las leyendas de moros en el Bierzo. *Las leyendas de moros, al menos en el Bierzo, no tienen su base histórica en la Alta Edad Media, fruto del contacto de Moros y Cristianos, puesto que en el Bierzo los moros no estuvieron sino en algunas correrías (8). Lo que sí podemos suponer es un fuerte sustrato de antiguos visigodos, lo cual se demuestra a partir de la vida de S. Fructuoso y luego por la abundancia de topónimos, que según Sánchez Albornoz, demuestran «una emigración de go-*

dos de fecha anterior a la emigración mozárabe de los siglo IX y X» (9).

Las pretendidas raíces de influencia árabe, son sólo producto de las llegadas de gran cantidad de mozárabes al filo del siglo X, que en el Bierzo nos han dejado muestras excepcionales de su arte (10), fundaron gran cantidad de monasterios y dejaron muchos topónimos como Torre Mauri (Tremor), Almazcara, Benuza, etcétera (11).

Así pues, las leyendas de moros han podido surgir de atribuir a los moros el haber vivido en lugares que sólo estuvieron habitados por mozárabes; en este sentido recordemos que los asentamientos alto-medievales están también en lugares altos, de fácil defensa, coincidiendo con los asentamientos castreños y tardorromanos.

Lo que es más probable, el Bierzo participa de la mentalidad de las demás regiones españolas, y atribuye a los moros la función que ya les señaló Caro Baroja: «Los moros, sean como gentes inferiores, sean como personajes antiguos dados a encantos u objeto ellos mismos de encantos, han quedado como entes proverbiales en el folklore de muchas partes de España» (12).

Los tesoros ocultos: *Raro es el pueblo en toda la geografía española que no cuenta entre sus leyendas alguna alusiva a un tesoro escondido que todos sus habitantes saben dónde está, pero que sin embargo nadie se decide a descubrir. Nosotros no vamos a hacer un estudio de lo que estas leyendas representan para el conjunto cultural de la humanidad, sino de qué manera se han materializado en una sociedad rural.*

El origen de estas leyendas, a la luz de los ejemplos recogidos en el Bierzo, es doble, coincidiendo con la doble materialización de dicho tesoro: Unos tesoros son acumulación de monedas hasta formar una olla llena de oro, un arca, una bolsa, etc. Otros tesoros están materializados en animales, yugos, bolas, mantos de oro, etc.

Respecto al primer tipo de tesoros, consistente en la aparición de monedas, vamos a hacer unas consideraciones previas para esclarecer el origen de este tipo de leyendas:

— según la convicción popular, los «antiguos» guardaban sus dineros en sitios inverosímiles ;algunos de estos tesoros se perdían para siempre por simple olvido o por desaparición del dueño.

— a veces, se han encontrado fortuitamente estos atesoramientos en algunos yacimientos arqueológicos, bien sea en forma de monedas, como los tesorillos romanos o medievales, o bien en forma de auténticos tesoros de joyas como es el caso de La Aliseda, Guarrazar, etc.

— en la mayoría de los yacimientos romanos aparece algún resto numismático, aunque solo sea «un pequeño bronce».

Pues bien, con estas bases que hemos puesto, y que son fidedignas y comprobables, con este aparecer monedas en poblados que en otros tiempos han estado habitados, el pueblo llano ha tejido otras leyendas de tesoros que normalmente están escondidos en todos los antiguos yacimientos arqueológicos y ruinas de edificios.

Los lugares a los que con más frecuencia van unidos los grandes tesoros son aquellas ruinas que el pueblo tiene como de palacios o conventos —aunque en realidad no sean ninguna de las dos cosas— porque en el subconsciente popular aún se sigue uniendo el concepto de «palacio» y «convento» con los lugares donde se ha acumulado desde siempre la riqueza.

En el Bierzo hemos encontrado como yacimientos más representativos «Ruidebollos» en Villanueva de Balboa, «os barreiros» en Busmayor, «el castrín» en Viñales, por no citar más que unos pocos en los que se da la leyenda del hallazgo o la existencia de una olla de oro. El caso de Viñales es sumamente ilustrativo, y por eso lo transcribimos: «Cuentan que hace unos 150 años un individuo llamado Alejandro plantó una viña en el castrin y estando trabajando encontraron una olla de barro ya vieja y rota, y entonces les dio por excavar y sacaron una mesa de piedra y una olla que decían *que contenía oro...» El anciano de quien procede esta comunicación asegura que él conoció la olla y la mesa en la bodega del dueña de la viña. Sin embargo, a nosotros lo que más interesante nos parece es que la olla que apareció debajo de la mesa, según nuestro comunicante, no se sabe con certeza lo que contenía, puesto que para afirmar que contenía oro, lo dice con un giro de posibilidad: «decían...»*

En otros pueblos tampoco se ha podido comprobar el hallazgo, pero se habla de él, como es el caso de Losada, donde apareció un arca en «el convento», con la que se hicieron ricos las familias que la encontraron.

Sobre el segundo tipo de tesoros, aquéllos que según las leyendas se encuentran con más frecuencia enterrados, son:

— Animales de oro: En Pieros, en el pago conocido como «el picón», hay una corza de oro macizo enterrada; en Noceda en «Ceruñales» se señala la existencia de una cabra de oro; en Páramo del Sil en «la cabeza del castro» hay unas mulas de oro, junto a una bola de oro igualmente.

La existencia de animales de oro ha abundado en las leyendas populares desde toda la antigüedad, recordemos el caso del «Vellocino de oro» o del mítico «becerro de oro» de la Biblia (13).

Para dar una explicación de estas leyendas, nos permitimos servirnos de ejemplos de otras similares existentes en la provincia de León fuera del Bierzo, pero que creemos son ilustrativas. En varios pueblos de la Ribera del Esla hemos recogido datos de la existencia en yacimientos arqueológicos de «una piel de toro o de carnero» llena de monedas de oro», otras veces es «una piel de toro o de carnero que es ella misma de oro» y por fin «un toro, un carnero u otro animal de oro». Así pues, vemos una evolución dentro de las leyendas, primero sería la piel del animal que sirve como recipiente para meter monedas, luego la piel del animal que es el tesoro y, por último, es el animal el que es de oro macizo.

Nosotros creemos que este tipo de leyendas tienen un origen culto, como podemos apreciar en el siguiente ejemplo: en un yacimiento de la Tierra de Campos leonesa se halla «un becerro de oro enterrado»; lo curioso del caso es que en aquella zona, al menos entre el pueblo, la palabra becerro no se usa, por eso al preguntar nosotros «¿qué es un becerro?», nos respondían «debe ser algo así como un animal», lo cual demuestra que el pueblo tiene la idea de un tesoro, pero no sabe cómo está configurado, además demuestra que la leyenda no ha podido ser inventada por el pueblo, puesto que no conoce algunos de sus elementos, sino que ha sido un fenómeno de culturización, por el cual el pueblo ha hecho suya una leyenda contada por un señor de ascendencia cultural sobre él mismo, como es el sacerdote que le habla de un «becerro de oro» de los judíos.

Volviendo al Bierzo, las leyendas sobre animales están dentro de unas coordenadas mitológicas generales transmitidas por la gente culta que han prendido en el pueblo, y que el pueblo las cuenta a su manera citando animales conocidos por todos: corzos, cabras, mulas, etc.

Este tipo de leyendas, que también se dan abundantemente en la vecina Galicia, han sido también interpretadas como restos de antiguos cultos zoolátricos (14).

Se documenta la existencia también de aperos de labranza o de objetos de uso diario en varios pueblos. En Castañeiras de Balboa, en «el caho de la granda» se habla de un yugo de oro, al igual que en Villanueva de Balboa «Castañeiriños», y en San Tirso en el pago de «el Auteiro». En la Ribera de Folgoso se habla de unas cubas de oro enterradas en «el corón». En Castropodame, en un yacimiento arqueológico vecino a las minas romanas, se habla de un manto de oro.

Otras veces, las leyendas encierran un carácter moralizador y maniqueo. En Villar de las Traviesas se cuenta que debajo de «peña escrita» hay «un tesoro o un gas venenoso», el que levante la piedra y lo encuentre será para él, si es un tesoro se hace rico, pero si es un gas venenoso se expande y mata a todo el pueblo. Esta leyenda también se da en Valle de Tedejo, donde en «el Corón», en un túnel, «hay dos arcas, una de oro y otra de veneno, si abres la de oro te haces rico, pero si abres la de veneno te mueres». En Turienzo Casteñero, aún van más allá «en las Torcas, hay dos arcas, una de oro y la otra de azufre, si se abre la de oro se enriquece «toda españa», pero si se abre la de azufre se envenena toda España también»; esta leyenda está tejida para hablar de la importancia que tiene el pueblo, que es algo así como el centro de la nación, puesto que en sus manos está el enriquecer o el destruir «toda España». En Labaniego hay una gran peña que está encima del pueblo dominándolo, la leyenda dice que esta gran peña está sujeta con una cadena de oro, si se quita la cadena, la piedra cae y destruye el pueblo.

En estos ejemplos vemos que los tesoros están guardados, ya no por verdaderos «monstruos», como lo estaban las manzanas del jardín de las Hespérides (14), sino por el miedo, la suerte... El tesoro está ahí, pero su alcance entraña un riesgo excesivo. Vemos una vez más la influencia que ha tenido sobre la cultura popular el maniqueísmo que impregna la cultura occidental y la religión católica. No es aventurado suponer que estas leyendas están influenciadas por las prédicas del clero, que habla de la inutilidad de conseguir pequeños goces que a la larga acarrean grandes males. Estas siguen de cerca el modelo bíblico del árbol de la ciencia del bien y del mal, en el que se castiga la ambición (16).

(1) En nuestro trabajo de campo, hemos contado con la colaboración de Isabel Fernández, M.ª Victoria Fernández Tercero, Gervasio Diéguez, Benedicta Merayo, Benito Alvarez Marqués, a todos ellos queremos darles las gracias desde aquí.

(2) MAÑANES PEREZ, T. *El Bierzo prerromano y romano,* León 1981.

GOMEZ NUÑEZ S. «Las vías romanas entre Asturica Augusta y Bergido Flavio y la situación probable de la ciudad de Interanium» *B.S.G.* 71, 1931, pág. 27 y siguientes.

(3) GONZALEZ REBOREDO, J. M., *El folklore en los castros gallegos,* Universidad de Santiago de Compostela, 1971, pág.

(4) MAÑANES PEREZ, T. *El Bierzo prerromano y Romano.*

(5) Ibidem.

GOMEZ NUÑEZ S. «D. Juan Manuel Muñarriz y la siderurgia del siglo XIII en la región del Bierzo» *B. S. G.* 75, 1925, págs.

(6) GONZALEZ REBOREDO, J. M., «*El folklore...*» pág. 19 ss.

(7) Ibidem., pág. 41 y ss.

(8) SANCHEZ ALBORNOZ, C., «*Despoblación y poblamiento del valle del Duero*». Buenos Aires 1966, págs. 149 y ss.

(9) Ibidem, pág. 153.

(10) GOMEZ MORENO, M., «*Iglesias mozárabes españolas*», Madrid, 1930.

(11) RODRIGUEZ FERNANDEZ, J., «*Ramiro II Rey de León*», Madrid, 1972, pág. 179.

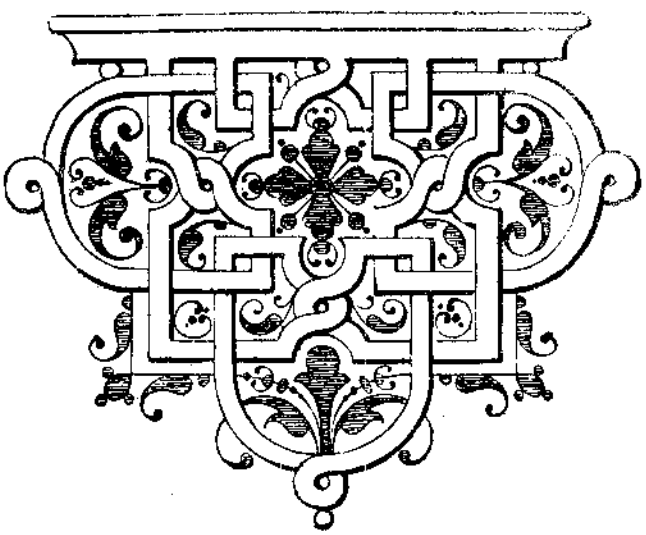
(12) CARO BAROJA, J.: «*Vidas Mágicas e Inquisición*», T. I., Madrid, 1976, pág. 49.

(13) Exodo 32, 1-7.

(14) GONZALEZ REBOREDO, J. M., «*El folklore en los castros gallegos*», págs. 67-68.

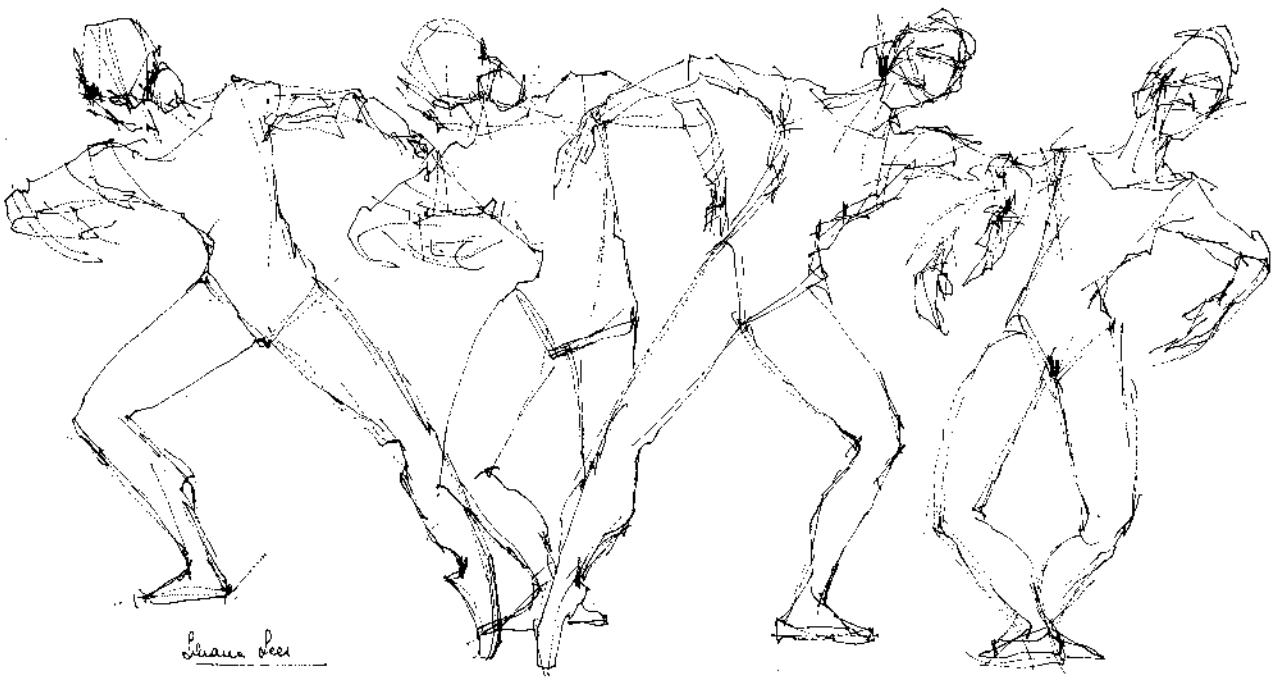
(15) GUIRAND, F., «*Mitología general*», Barcelona, 1971, págs. 202, 245.

(16) CENCILLO, L., «*Mito semántica y realidad*», B. A. C., 1970, págs. 52 y ss.



EN TORNO AL BALLET ESPAÑOL

Mariemma



«Paso de Escuela Bolera, del Tratado de Danza de Mariemma». Lilianne de Lees

La Danza Española de Teatro necesita de la misma base académica que la llamada «Clásica» para poder desarrollar, apoyándose en ella, toda la gama de conocimientos técnicos relacionados con las diversas formas específicamente españolas.

La experiencia de muchos años como coreógrafo y directora de Compañía, me ha demostrado, cómo puede realizarse una idea coreográfica mejor y más rápidamente cuando los bailarines tienen una preparación clásica, y cuán penoso resulta trabajar con aquéllos que sólo dominan, o creen dominar, una sola forma de baile español popular, lo que me ha llevado a una conclusión: es menester desterrar definitivamente la idea de que el baile folklórico pierde su carácter al ser interpretado por bailarines profesionales adecuados en las disciplinas académicas».

Las posibilidades de la Danza Española son ilimitadas si a nuestros bailarines se les dota de una técnica académica, de una técnica clásica, universal. En el prólogo a la «Technique de la danse» de Marcelle Bourgat, el famoso crítico francés Leandre Vaillat, afirma:

> «El ballet moderno ganaría con la conjunción de la danza clásica y la danza española. Un bailarín español, impuesto en la disciplina clásica, se lograría mejor que un bailarín clásico.»

Por España han desfilado grupos folklóricos extranjeros que han dado ejemplos de cómo se deben llevar a la escena las danzas populares. Los integrantes de la mayor parte de ellos mostraron la más acabada técnica del «en-dehors» y creo firmemente que estaban capacitados para bailar Ballet Clásico.

Diaghilew, antes de emprender la gran aventura, decía:

> «Deseo representar bailes típicamente rusos, pero no quiero que mi patria sea considerada como un país exótico que está desempolvando eternamente su folklore. Organizando espectáculos de ballet, mostraré lo que la vieja Rusia posee de más valor, *pero presentado bajo un aspecto de lo más moderno y de lo más cautivador.*»

Diaghilew alcanzó altas cimas con su Ballet Ruso

y en nosottos, en nuestras manos, está realizar algo semejante.

Sé que estas afirmaciones producirán más de una sonrisa de suficiencia. Pero es cosa que siempre ha ocurrido, y así nos va, Porque siendo España el país que más baila, a la danza española se la conceptúa vulgarmente como exótica, pintoresca y superficial. Y digo «vulgarmente», porque el erudito sabe muy bien de la influencia que nuestros bailes han ejercido en el establecimiento de las bases técnicas en que se asienta la escuela clásica universal. Basta hojear libros de los escritores especialistas, para comprobar que:

> «L'Espagne a été la source, l'Italie la mere et la France la nourrice de la Danse.»

En «Histoire de la Danse», de Leandre Vaillat, puede leerse:

> «...y finalmente se establece (la danza) en Francia, donde se reúnen las influencias españolas e italianas.»

El más famoso historiador y severo crítico de danza, André Levinson, escribe:

> «Es evidente la analogía entre los «pasos de la danza española de teatro y nuestros pasos de escuela.»

Y después de haber visto a Francisco Miralles bailes de la Escuela Española, de nuestra Escuela Bolera, declara:

> «Estas danzas nos revelan los vestigios de un arte que merece, entre las manifestaciones del genio mediterráneo, un puesto de honor. Es un idioma sabroso y *raíz* de ese lenguaje universal que es la danza clásica francesa.»

El Ballet Español debió imponerse en el mundo antes que el ruso. Bien sabemos que la aparición del Ballet Ruso fue una inyección de vida para un arte que agonizaba y que buscaba desesperadamente fórmulas nuevas que le liberasen de la rigidez academicista. La tradición romántica se había esterilizado en espectáculos convencionales que, hacía mucho tiempo, no aportaban ya nada inesperado. Con Diaghilew y sus Ballets Rusos, llegó la revolución más fulminante que, sin duda, haya afectado al arte escénico.

Esa revolución pudo haberla llevado a cabo el Ballet Español, muchos años antes. Pero nosotros en esto, como en tantas cosas, llevamos siglos de «división de opiniones». La rivalidad entre las antiguas Escuelas de Danza y el baile folklórico popular viene ya desde el siglo XVII, reinando Felipe IV, época en que se establecieron las Escuelas con carácter casi oficial. Mas ¡ay!, estas Escuelas eran como un coto cerrado, donde sólo participaban los adictos o iniciados y donde, junto con la enseñanza del bailado, se les instruía para que despreciaran y rechazaran toda otra manifestación de danza que no se atuviera a sus estatutos. A su vez, los del campo contrario obraban de igual modo.

En el siglo XIX, la situación era la misma: los «bailaores» de tablado y los «boleros» eran antagonistas declarados. En el mejor de los casos se ignoraban. Esto no obstante, algunas Escuelas habían abierto un poco la mano y, junto con las aportaciones técnicas procedentes de Italia y Francia, habían adoptado figuras, pasos y actitudes específicamente españolas que enriquecieron su acervo.

De estas Escuelas, salieron bailarinas para formar el cuerpo de baile del Teatro Real y también admirables estrellas, que lo fueron también en París.

> «La danza española —leo en Levinson— hace irrupción en Europa desde 1830. A la llamada de la trompa de Hernani responde, desde el otro lado de los Pirineos, un gran ruido de castañuelas que no se callarán en mucho tiempo.»

Así se presenta la aportación de las danzas españolas al dominio común, tal es la amplitud de su brillante destello. El arte de la danza teatral española ocupaba la escena al lado de la danza clásica, de la danza culta. Aquella danza española que evoca algunos nombres casi legendarios: el de Petra Cámara, a quien Teófilo Gautier dedicó uno de los más rutilantes «esmaltes» de sus poemas «Emaux et Camées»; el de Lola de Valencia, que fue pintada por Manet y de la que «le charme inattendu» vivirá eternamente gracias a una cuarteta de Baudelaire. Y Camprudí, y Dolores Serral, la primera que asombró a París con el «Bolero de la Cachucha» y de quien lo aprendió Fanny Elssler, para con él, destronar a la «reina» María Taglioni. Y Pepita Oliva, y los Fabiano y, muchos años más tarde, Francisco Miralles, mi maestro, que fue estrella del Ballet de la Opera de San Petersburgo y que era llamado «maestro de Maestros».

Después de hacer un recuento de la danza española que brillaba en París a mediados del pasado siglo, y de sus intérpretes, Levinson se pregunta:

> «¿Quiénes eran estas mujeres espléndidas? ¿Gitanillas del Albaicín, de las instruidas para seducir a los extranjeros? No, no. Eran «bailerines» del Teatro Real, que sobresalían en una corporación famosa. La Opera de Madrid había asimilado la experiencia coreográfica de los otros países latinos, el dogma de París y de Milán; pero le había modificado a la española, según las tradiciones de la magnificencia castellana, los ritos andaluces, las filiaciones moriscas. No obstante, el ballet madrileño ya no existe... Cuál ha sido esta fiebre maligna de la que murió la danza teatral española? Sucumbió, según creemos, por haber querido renegar su base popular y ancestral para confinarse en el virtuosismo italiano.»

Esta fue la opinión de André Levinson, el más importante crítico contemporáneo, expresada en su libro «La Danse».

Después del delirio causado por Fanny Elssler con la «Cachucha», después de Manuela Perea con el «Olé Gaditano» y tantas otras danzas que, procedentes de las más hondas raíces del pueblo español, habían sido estilizadas, es tal la importancia de nuestro baile, que un historiador escribe:

> «A partir de aquel instante, la danza española de teatro conoce un éxito inenarrable. Un momento de Europa en que ser danzarina y bailar alguna forma de «Bolero» es absolutamente necesario para un éxito completo.»

Que esto es incuestionable, lo abonan innumerables ejemplos. Porque hasta la misma Taglioni, baila una danza española en el ballet «La Gitana», sobre una novela de Cervantes, y lo hace pulsando las españolísimas castañuelas.

Entre tanto ¿qué pasaba en España? ¿Se aprovechó la favorable ocasión? Todo lo contrario. Se dio un paso atrás. Los puristas clásicos de influencia milanesa, en lugar de fundir, de acomodar a nuestro obrar la técnica importada, impugnan en el Real la intromisión de elementos coreográficos fundamentalmente españoles, en el régimen anodino y aséptico a que ha vuelto su escuela.

No tuvieron que esforzarse mucho para que una sociedad «xenófila» por naturaleza, aceptase las nuevas teorías. Nuevas aquí, pero viejas, caducas en el mundo bullidor de la danza. Y una vez más, se impuso por aclamación el criterio importado, perdiéndose la ocasión de aunar esfuerzos dispersos que hubieran originado la creación seria del Ballet Español.

Por entonces visitó España Teófilo Gautier, a quien había impresionado el triunfo español en el mundo de la danza teatral, ansioso de conocer las fuentes de tales maravillas. Pero ve las mediocres elaboraciones de signo extranjero y le hace suponer que:

> «el baile español no existe más que en París».

Bien es verdad que, al profundizar un poco, rectificó su juicio prematuro y dedicó muchos de sus escritos a la danza en España y a sus intérpretes, diciendo entre otras cosas:

> «Las bailarinas españolas, aunque no tienen lo acabado, la corrección precisa y la elevación de las francesas, son, a mi juicio, muy superiores a ellas en gracia y encanto.»

Cincuenta años más tarde, un acontecimiento vendría a cargar de razón a Gautier: la española Antonia Mercé, es aclamada en París como la mejor bailarina de la época. Ante ella, André Levinson decreta:

> «le «Baile» cesse d'être une coutume locale pour devenir un art qui s'adresse a l'élite de tous les pays».

Bailarina clásica, con una escuela todo lo completa que pudo recibir del primer bailarín y maestro coreográfico del Teatro Real de Madrid, Manuel Mercé, su padre, «La Argentina» baila distinto, pero en español y, tremenda paradoja, fue en España donde únicamente se la escatimaron méritos.

Que no se piense que en mis palabras hay menosprecio para el baile clásico. No cabría en mí, que me he servido de él a lo largo de mi carrera. Creo, por el contrario, que lo supervaloro, pues mi objetivo ha sido siempre el aprovechar las infinitas posibilidades que aportaría a nuestras danzas.

Como en las demás artes, también en la danza clásica se ha hecho sentir una apertura a toda clase de tendencias que, con variada fortuna, van liberándole de un exceso de «academicismo». En numerosas danzas regionales y, sobre todo, en nuestra Escuela Bolera, hay un rico material, perfectamente asimilable a la danza clásica universal, que sólo espíritus obtusos rechazarían. Y también en el flamenco. En un flamenco bien entendido, no en el epiléptico y sofisticado de última hora. Ese debiera desaparecer porque en esto, como en muchas cosas, es triste, pero estamos realizando una España inventada por los turistas.

Son demasiadas las cosas que en España bailamos al son que nos tocan. Pero en baile, precisamente en nuestros bailes, no debemos acatar ciegamente lo que se nos dicta desde fuera. Poseemos base para aspirar a la hegemonía en esta materia y debemos crear las columnas que soporten el edificio: Estudio y producción, Escuela y «Ballet Español».

Ballet Español, pero con los principios técnicos eternos para que la construcción no se nos venga abajo; que en cualquier forma de danza que no quiera limitarse a ser sólo algo «pintoresco», también es absolutamente necesaria la base técnica, para servirse de ella como medio, no como fin.

Las enseñanzas que en mi infancia he recibido; los métodos que he empleado para mi propia preparación de bailarina; el estudio de la danza en todos sus aspectos; la observación, desde el escenario, de las reacciones de los públicos más diversos; el ejemplo de muchos Ballets Nacionales extranjeros, aun los llamados «folklóricos», respecto a la preparación técnica de sus componentes; he aquí una buena parte de las experiencias en que, con el denominador común de mi amor por la danza y mi devoción por España, se basa mi criterio sobre la orientación que debe darse a los Ballets Españoles.

ANOTACIONES HISTORICAS SOBRE EL ERKE

Juan Bautista Varela de Vega

I. INTRODUCCION

En Sudamérica se conserva un instrumento, llamado "erke", heredado de los gigantescos instrumentos musicales de la antigüedad clásica, como las bocinas (buccina) y tubas romanas, o de la antigüedad asiática, como las trompetas mongólicas y tibetanas, y a los que supera en longitud.

El erke es un instrumento aerófono, de soplo labial, es decir, carece de lengüeta y de bisel o embocadura de flauta. Es técnicamente una trompeta recta travesera, pues tiene su embocadura no en la punta del instrumento, sino en un lateral. Esta trompeta está formada por dos o más trozos de caña de "Castilla", unidos uno a continuación de otro, que terminan, en el extremo contrario a la embocadura, en un pabellón hecho con la cola de un vacuno, o asta de carnero, calabaza, o de hojalata. La longitud del instrumento varía entre tres y siete metros.

Antes, generalmente, el pabellón del erke se hacía con la parte ancha de la cola de un vacuno, a la que se endurecía, dándola la forma de campana, poniéndola a secar con tierra en su interior. Ahora bien, al reblandecerse con la saliva durante la ejecución, el pabellón termina por doblarse, cerrando el conducto que le une a la caña. Para obviar este inconveniente, los serranos argentinos, a principios del presente siglo, construyeron el pabellón con hojalata dando al mismo una forma acampanada o de bocina. Según Carlos Vega, este tipo de pabellón suele verse en Jujuy. Y señala el mismo musicólogo que en el alto Perú el pabellón del erke se hace con cola de vacuno y también con asta de carnero o con calabaza. Precisamente los indios de esta región peruana preparan la caña del erke partiéndola longitudinalmente para eliminar los tabiques de los nudos de la misma, uniendo posteriormente las dos mitades.

Todo el tubo (las cañas) que conforma el cuerpo del instrumento va reforzado con largas y gruesas tiras de caña que se ajustan sobre la caña principal mediante cintas de tripa o nervios, dando la impresión el instrumento de hallarse reparado.

Asimismo en el alto Perú se construyen los erkes con un codo para poder doblar en dos, según M. d'Harcourt.

El "erkero" o tocador del instrumento, para su interpretación, abraza el tubo con la mano derecha alargándola todo lo posible y, con la mano izquierda, empuja el extremo cercano a la embocadura hacia abajo, tratando de contrarrestar el peso de cuatro, cinco o más metros de instrumento que quedan al aire, sin apoyo alguno. Generalmente el erkero necesita de la ayuda de una persona que le sostenga tan largo instrumento.

II. SINONIMIA

Argentina.—"Cañas" (por la zona de Hornillos, en Salta), "Corneta" (en Jujuy y en Salta), "Corneta andina", "Erke", "Erque", "Trompa de los Andes", "Trutruka".

Bolivia.—"Erke".

Chile.—"Trutruca" (instrumento muy afín al erke), "Trutruca araucana".

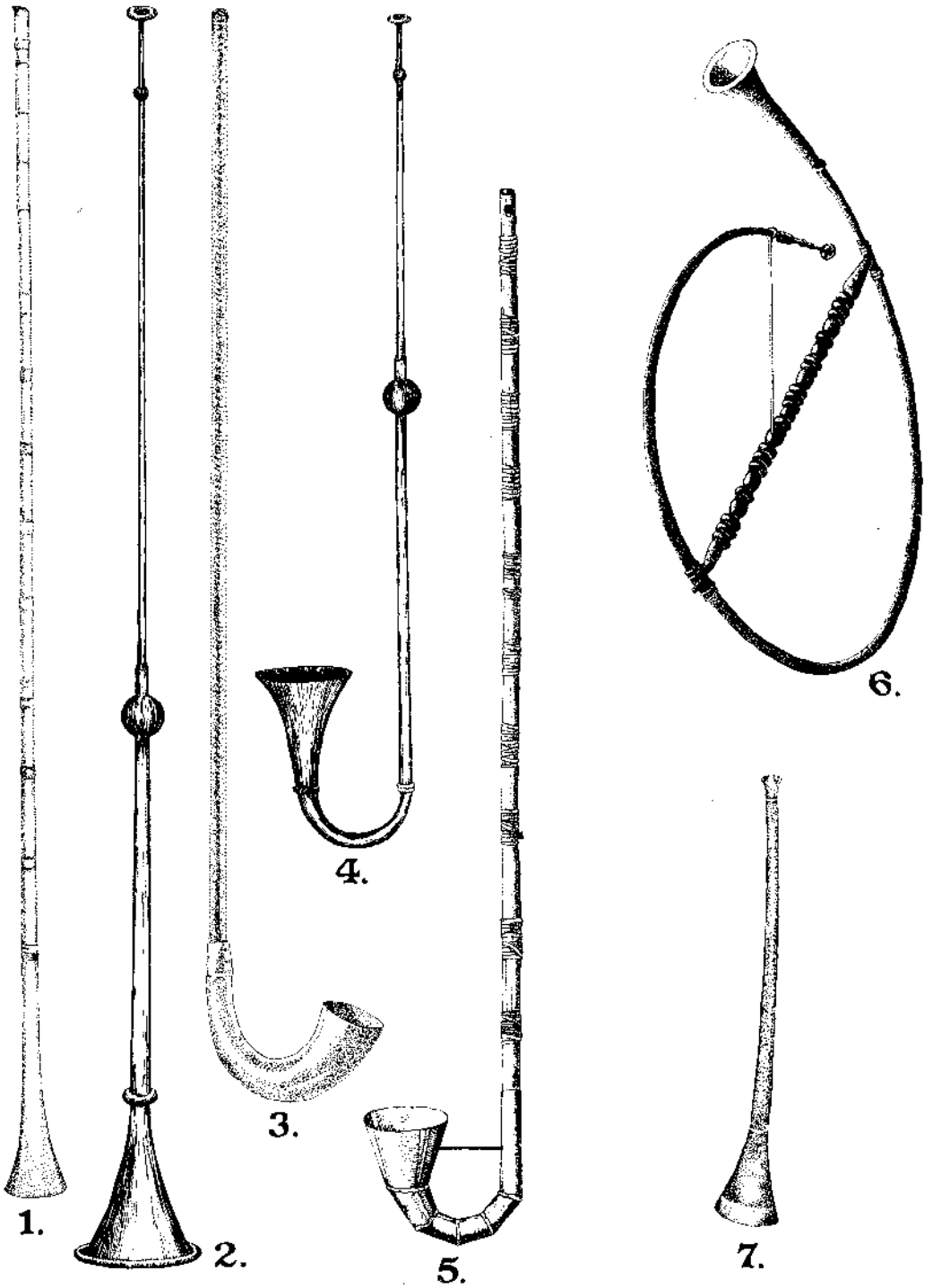
Perú.—"Erke".

III. ANTECEDENTES

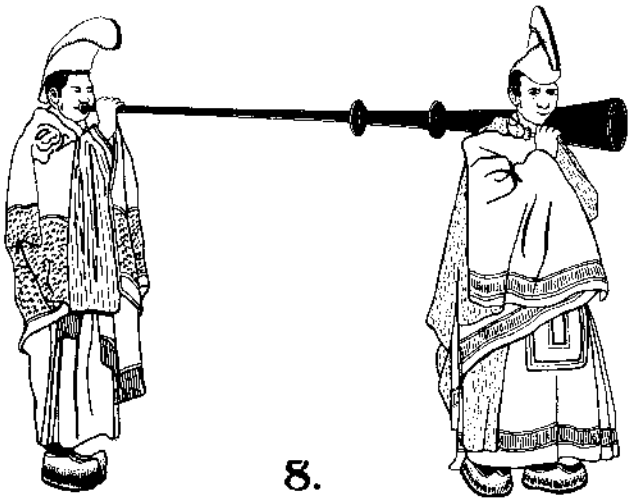
Curt Sachs señala, como un derivado de la trompeta, aunque todavía primitivo, la trompeta soplada lateralmente o trompeta travesera, con embocadura al costado del instrumento, común —dice— entre los indios sudamericanos y entre los negros africanos, que las fabrican de cuernos de antílope o de colmillos de elefante. Sachs afirma que este tipo de trompetas existía también en Europa, concretamente en Irlanda, durante la edad de bronce.

El gran musicólogo alemán califica a la trompeta travesera como perteneciente cronológica-

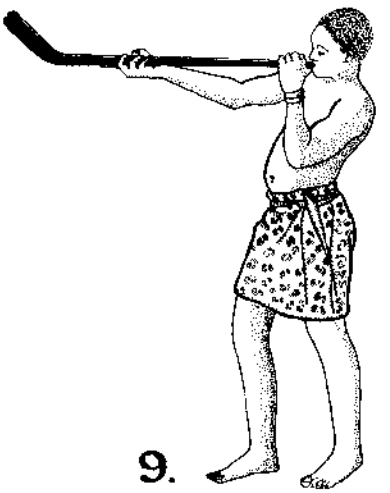
Erke.



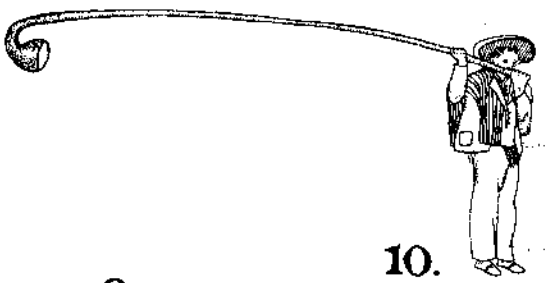
1 Salpinx griego. 2 Trompeta recta china. 3 Lituus romano. 4 Trompeta curva china. 5 Erke argentino (pabellón de hojalata). 6 Tuba curva o buccina romana (facsímil de bocina, del siglo I. Museo de Instrumentos Musicales, de Bruselas). 7 Trompeta egipcia (dieciocho



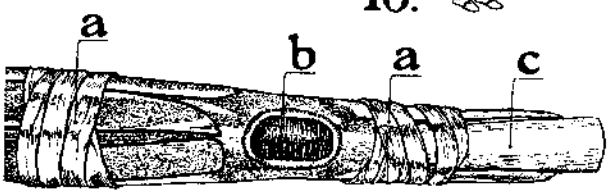
8.



9.

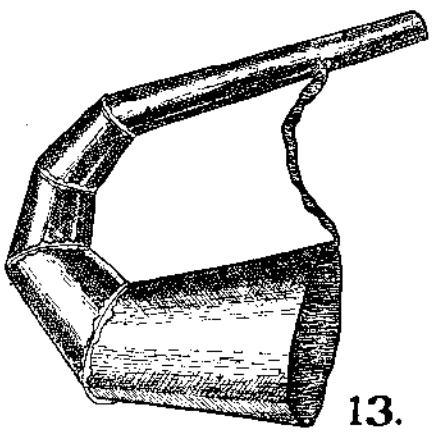


10.

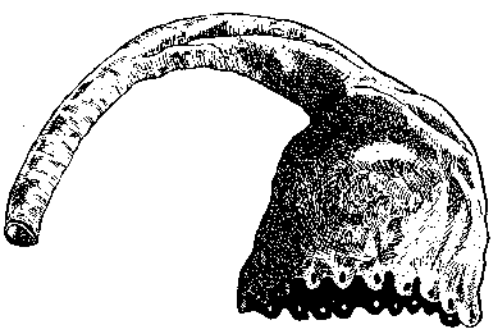


12.

11.



13.



14.

dinastía. Museo de El Cairo). 8 Trompeta tibetana. 9 Trompeta sudafricana. 10 Erkero. 11 Detalle de la sujección del crke. 12 Extremo del erke correspondiente a la embocadura, detalle: «a» ligaduras con tiras de nervios, «b» embocadura, «c» tira de caña superpuesta como refuerzo. 13 Pabellón de hojalata. 14 Pabellón de cola de vacuno

mente al llamado por él "estrato ulterior", aquél que incluye los instrumentos que prehistóricamente se encuentran en las excavaciones neolíticas más recientes, y geográficamente se descubre sólo en ciertas áreas limitadas, citando al respecto los siguientes: madera frotada, sonaja de mimbre, xilofón y birimbao, entre los "idiófonos"; el tambor de fricción, tambor con palillos, entre los "membranófonos", y la flauta nasal ,la flauta travesera y la trompeta travesera, entre los "aerófonos".

En Roma se empleaban las trompetas curvas, a las que se denominaba "bocinas", reservándose el nombre de "tubas" para las trompetas rectas. Estas podían alcanzar longitudes de hasta un metro y medio y las "bocinas", gracias a su curvatura, hasta 3,5 metros. Ambos tipos de instrumentos se corresponden con el "salpinx" recto y curvo respectivamente, de Grecia.

En el Museo de Instrumentos Musicales, de Bruselas, se conserva un facsímil de una "bocina" romana descubierta en Pompeya, del siglo I después de Jesucristo, y actualmente en el Museo de Nápoles.

Asimismo en Roma existía un tipo de tuba con el pabellón curvado, llamada "lituus".

Actualmente en Europa se encuentran largas trompetas en los países escandinavos, en los Alpes suizos, en Rumanía, con el nombre de "bucium" (largas trompetas de madera empleadas principalmente en los funerales), etc.

En Asia aparecen las trompetas chinas tubulares de metal. Una de éstas, la "hao t'ung", tiene que apoyarse sobre el suelo para poder tañerla dado su gran tamaño, y muestra la particularidad de que el pabellón es un cilindro de madera, hierro o latón, largo y ancho. El tubo de esta trompeta puede plegarse como un telescopio y su embocadura, como en todas las trompetas de esta parte de Oriente, es poco profunda y de borde ancho. Se suelen usar dos de estas trompetas en las procesiones funerarias, tañéndose sólo cuando la procesión se detiene y los tañedores pueden apoyar el pabellón en el suelo (1).

En Mongolia existen también largas trompetas, como la "buri", al igual que en el Tíbet, en que la trompeta "dung" alcanza la longitud de cinco metros. Sus notas bajas y "aterradoras" —dice Curt Sachs—, tocadas alternadamente en instrumentos gemelos, sólo se oyen en los rituales lamaístas. Dadas las gigantescas medidas de este instrumento, hay que apoyarlo en el suelo, o bien un muchacho sostiene el pabellón mediante una cuerda, o es apoyada en el hombro de una segunda persona.

Según el gran musicólogo argentino Carlos Vega, el erke parece ser que procede de Bolivia; algo semejante a lo sucedido con el charango. De Bolivia pasó al norte argentino. El mismo musicólogo señala otro tipo de erke en la Argentina: la "trutruka" de los araucanos, que pasó de Chile al Neuquén. La concepción de instrumentos gigantescos —añade Vega— es una sorprendente curiosidad de los tiempos antiguos, y ejemplares imponentes de esa extraña familia organográfica han sobrevivido largos siglos, encontrándose hoy, con sus fieles cultores, en Europa, en el norte de Africa, en Asia y en Sudamérica.

Se duda —termina diciendo Vega— de que el erke sea precolombino; con seguridad, los materiales con que se hace actualmente no lo son, pero es difícil atribuir la idea de tal instrumento al aporte hispánico.

Para Carlos Vega el erke se halla, en la Argentina, en la provincia de Jujuy y en parte del territorio de Salta , antiguamente, tal vez en Tucumán y al oeste de Santiago del Estero; fuera de Argentina, en Bolivia y Perú.

La también musicóloga argentina Isabel Aretz afirma que los atacameños chilenos (provincia de Atacama) poseen un instrumento parecido, pero sin pabellón y con una borla-fleco en su lugar.

Viggiano Esain extiende la distribución geográfica del erke, en instrumentos afines, a Brasil y Colombia.

IV. INSTRUMENTO DE TIEMPO Y OCASION

El erke es un instrumento que se toca en determinado tiempo y ocasiones. En este sentido apunta Carlos Vega que el erke, como otros instrumentos serranos argentinos, tiene su época: es un instrumento de otoño - invierno; concretamente empieza a tocarse pasadas las fiestas de Carnaval. En cuanto a una de las ocasiones más propicias para la ejecución del erke es la del Corpus Christi. Naturalmente —dice Vega—, el tiempo de su empleo no está delimitado con total precisión, no se emplea de igual forma en todas partes; pero es bastante general en el norte argentino la creencia de que los "bramidos" del erke provocan las heladas, por lo que se evita el tocarlo en verano.

El erke, que solamente ejecutan los hombres, según Isabel Aretz, acompaña a las pro-

cesiones campesinas durante las fiestas religiosas, en que suelen aparecer numerosos erkeros y, en las danzas, alterna con el canto de las "coplas de invierno", llamadas así en contraposición con las "coplas de verano", que alternan con la ejecución de otro instrumento aerófono de nombre parecido, si bien se trata de una especie de clarinete rústico con pabellón de cuerno: el "erkencho".

La ejecución del erke, nos dice Carlos Vega, en general, es torpe y opaca; el erke suena, según él, a "mugido distante", y rara vez se tropieza con un ejecutante más o menos ágil. Y termina indicando el ilustre musicólogo argentino que no obstante el profundo bramido del instrumento, "cuando resuena en el altiplano ensombrecido, sobrecoge el ánimo".

Estas últimas palabras de Carlos Vega nos recuerdan lo dicho por Curt Sachs respecto al sonido de este tipo de trompetas. Para Sachs el sonido "aterrador" de las primitivas trompetas se asocia con muchos ritos mágicos, usándose en las circuncisiones, funerales y ritos crepusculares, cuando la reaparición del astro que da la vida está en peligro; y los "babuendes" del Congo Belga tallan sus trompetas funerarias en la mágica forma fálica. Finaliza Sachs diciendo que aún en Europa este instrumento está relacionado con los mismos ritos.

Para concluir este estudio constatemos que, según el folklorista argentino Félix Coluccio, se han fabricado erkes con tubos de conducción (cañerías) de gas o de agua y con bocina de cuero, que se curvan para permitir que pueda el músico caminar mientras ejecuta el instrumento, lo que no puede hacerse con los de caña, que sólo pueden emplearse estando el ejecutante parado.

V. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARETZ, Isabel: El folklore musical argentino. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1975.

BRAGARD, R. y DE HEN, J.: Les instruments de musique dans l'art et l'historire. Albert de Visscher Editeur. Compagnie Belge d'Editions S.P.R.L. Rhode-St-Genèse (Belgique), 1967.

COLUCCIO, Félix: Diccionario Folklórico Argentino. Librería "El Ateneo" Editorial. Buenos Aires, 1950.

MAYER-SERRA, Otto: Música y músicos de Latinoamérica. Editorial Atlante. México, 1947.

SACHS, Curt: Historia Universal de los Instrumentos Musicales. Ediciones Centurión. Buenos Aires, 1947.

SCHOLES, Percy A.: Diccionario Oxford de la Música. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1964.

SLONIMSKY, Nicolás: La Música de América Latina. Librería y Editorial "El Ateneo". Buenos Aires, 1947.

VEGA, Carlos: Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Ediciones Centurión. Buenos Aires, 1946.

VIGGIANO ESAIN, Julio: Instrumentología musical popular argentina.

España en el paisaje universal del nacionalismo

Antonio Fernández-Cid

En la historia de la música, el nacionalismo cubre un largo esencial capítulo, tanto más valioso cuanto sus raíces han de buscarse en la exaltación de lo propio y ha sido el «folklore» peculiar de cada país fuente incontaminada, impulso y estímulo de logros —¡ay!— que no siempre han conseguido sostener la deseable pureza.

Este trabajo, que se propone ofrecer una visión general telegráfica como punto de arranque para la también sucinta del paisaje español, quiere partir de tal realidad: la fuerza motriz de lo popular, de una parte; las adulteraciones peligrosas que se cometen con voluntad, muchas veces, de reelaborar, con signos de empaque o trascendencia, lo que en su original sencillez y naturalidad tiene su mayor encanto. Recuerdo, al respecto, la vieja anécdota, como tantas atribuida al insigne Eugenio d'Ors. Después de oír a quien había de trasladarlo a la máquina la lectura de uno de sus «Glosarios», preguntó: «¿Está del todo claro?» «Sí maestro». «Habrá que oscurecerlo un poco». Ese oscurecimiento», ese énfasis cuando se aplica al mensaje popular, puede ser muy dañino y de hecho constituye el único motivo de reserva ante el trabajo artístico basado en materiales de la más inagotable cantera.

* * *

No es el nuestro el momento de oro para las corrientes nacionalistas más afines al acontecer del XIX musical, pero no por ello cabe desconocer una vigencia doble: con base en el magnífico legado recibido y en los brotes indudables que todavía se advierten hoy.

Son varios los pueblos en los que artistas calificados acometieron la empresa nobilísima de exaltar los valores autóctonos y construir sobre ellos obras ambiciosas y representativas.

Por muchos motivos corresponde el honor de la primacía al mundo checo. El nacionalismo de Federico Smetana y Antonin Dvorak supo alimentar creaciones de altura —óperas, sinfonías, páginas de cámara...— en las que ritmos, acentos y diseños melódicos tienen base popular. El empeño se ve correspondido, al correr de los años, con la encariñada fidelidad de los compatriotas. Resulta bien significativo,

y sirva de ejemplo valioso, que todos los años la Primavera musical de Praga se abra el 12 de mayo, aniversario de la muerte de Smetana y la mejor orquesta checa, la Filarmónica, interprete «Mi Patria», la colección de sugerentes y descriptivistas poemas del artista indicado.

Rusia, también, con el espléndido varillaje de los Glinka, Borodín, Tschaikowsky, Rimsky Korsakow, Glazounov, Khatchaturian... Y con un genio absoluto, Modesto Moussorgsky, para quien el arte no es tal si no refleja la verdad: las angustias, anhelos, tristezas, esperanzas, afanes, sufrimientos y alegrías del pueblo. El suyo, con sus tipismos, leyendas y cambiantes misterios, se ve plasmado en partituras donde el humanísimo contenido supera siempre al puro tecnicismo.

Los húngaros, claro, también: del rutilante pianismo de las «Rapsodias» lisztianas, al misterio ancestral de los mensajes de Bela Bartok, pasando por la exaltación de Zoltan Kodaly ante un pueblo que canta con voz propia.

Y países más nórdicos: la Polonia que Federico Chopin añora en polonesas y mazurcas; las tiernas melodías, con perfume silvestre, del noruego Edward Grieg; las brumas y neblinas ensoñadas del finlandés Jan Sibelius...

¿Y cómo no recordar a un Schubert cuyos «lieder» han sido adoptados por los vieneses,

que llegan a considerarlos melodías populares, por tan dentro de su espíritu? ¿A un Johann Strauss que ha mecido a tantas generaciones al compás del tres por cuatro?

¿O las obras de los italianos Respighi, Cassella, tantas veces con aromas nacidos en el pueblo? ¿O, incluso, las melodías de un Fauré tan colmadas por el espíritu francés?

América, también. El Ginastera argentino de las primeras épocas, muy dentro de un nacionalismo que después se abandona. Ponce, tan fiel a mensajes de suma pureza mejicana. Villalobos, ídolo de los «brasileiros». Copland o Gershwin, que plasman típicos ritmos y acentos estadounidenses en sus partituras. El Oriente, con exotismos y melismas característicos. Cantos africanos acompasados por primitivas percusiones...

¿Y España?

* * *

Escribí hace tiempo que la música española culta podía considerarse fruto de muy diversos ingredientes e influjos: la herencia pretérita de vihuelistas y polifonistas, la siembra clavecinística dieciochesca, el lirismo romántico impulsor de la soterrada voluntad de cantar, el sugerente clima impresionista que abre nuestro siglo, la raza, entendido el último término como la suma de constantes de ritmo, acento, color, modo, giro... Un algo indescriptible y peculiar que hace inconfundible el mensaje y permite el espontáneo reconocimiento por cuantos se acerquen a él, aún desconocedores del origen.

En el XIX, mientras en Centro Europa las corrientes nacionalistas producían frutos muy variados en el teatro, el sinfonismo, la creación de cámara, el «lied», España refleja su voluntad de propia voz en el campo lírico: en la tonadilla, jugosa, castiza, rica en esencias populares, atrayente en el breve curso limpio de ambiciones constructivas, que fue estudiado con tan magistral sapiencia por José Subirá y en la zarzuela, en lucha el género con el imperio de las consignas y ejemplos que nos llegan de Italia y el afán de lograr una voz propia, tanto más auténtica cuanto más bebiese en las fuentes de nuestros cancioneros.

Sí: esa fusión de lo italiano y lo castizo califica muchas veces el «producto» lírico español. Una de las obras más populares de todos los tiempos, «Marina», sigue con fidelidad los manes de Italia y basa el predicamento en el imperio de las voces, la exigencia de cantantes, a ser posible con clase de «divos», que integren el cuarteto. Lo demás, queda en se-

gundo plano. Mientras, Francisco Asenjo Barbieri, apoyado en el «Cancionero de Palacio» —en su propio Cancionero recopilado con amor y sabiduría—, lucha por conseguir un mensaje mucho más español y directo. Es el que se refleja en zarzuelas como «Pan y Toros», como «El barberillo de Lavapiés», frutos originales pero enraizados en atmósferas castizas que el pueblo había de respirar como propias.

Serán los frutos más admirables cuanto más se liberan del imperio italiano, porque cuando éste prevalece nos hallamos ante un sucedáneo —¿dónde, entre nosotros, un Verdi?— pero

cuando se busca la voz auténtica pueden alcanzarse metas insuperadas.

La historia de la zarzuela se colma de autores y de títulos con marcado sabor españolista. De Gaztambide, Chapí, Chueca, Caballero, Giménez, Vives, Serrano, Guridi, Alonso, Luna, Guerrero, Moreno Torroba, Sorozábal...

Hay, en las obras, mucho apoyo en cadencias, diseños, modos, giros populares. En el género chico —chico, por el tamaño; grande, por la calidad— se advierte más esa comunicación directa del músico de turno y aquello que aprehende como punto de partida en la cantera «folklórica».

Es una vez Chapí, garboso y directo, apasionado y brillante. Otras, Giménez, con su andalucismo comunicativo. Federico Chueca, espontáneo y fresco, castizo y pimpante. Alonso, con sus pasodobles vitales. Torroba, con sus mazurcas. Vives, con sus fandangos y sus cantos a Madrid. Guridi, con sus «Zortzicos». Serrano, con su levantinismo. Sorozábal, con su «ensalada madrileña»...

Sí: la zarzuela, el sainete, son buenos vehículos para que sus autores acomoden inspiraciones y técnicas a un estilo que se busca lo más lleno posible y que, por sincero, se hace, a veces, patrimonio del pueblo mismo.

Podríamos, también, hablar del nacionalismo acusado en las creaciones de instrumentistas famosos: los Sor y los Tárrega, en la guitarra, como Sarasate, en el violín o Larregla en el piano...

El siglo XX se abre con la evolución a caminos que abandonan las viejas consignas de

músicas de salón al estilo de la época de dos grandes del piano, con los que se alcanza por el español la internacionalidad: Isaac Albéniz y Enrique Granados.

Este, más romántico, saltará desde sus «Piezas sobre cantos españoles», desde sus «Danzas y a través de los «Valses poéticos», las Escenas románticas», a las sensacionales creaciones de sus «Tonadillas», el más perfecto ejemplo de la canción española de concierto y sus «Goyescas», los dos cuadernos pianísticos después trasplantados, sin mejoría, en ópera. El color local, el ambiente goyesco, el mundo de las tonadillas y las tiranas, de los donaires, los coloquios, las serenatas y los fandangos, quieren reflejar una atmósfera popular que la jerarquización y la dificultad técnica de los productos no son capaces, ni mucho menos, de desvanecer.

Albéniz, a su vez, pone en música buena parte de la geografía española. En los «Cantos de España» y la «Suite española» —esas músicas que él califica de «con sabor a aceitunas»—, y en las «Iberias» trascendentes.

«Sevilla», «Córdoba», «Cádiz», «Castilla»... «Triana», «Albaicín», «Rondeña», «Almería»...

En un caso, músicas amables. En otro, el endemoniado «barroquismo nimbado por la gracia». En todo, España. Coplas, ritmos, nostalgias, descripciones y ecos evocadores. Mezcla de realidad y de idealismo, como existe de invención propia y de motivos populares, que se arrancan de las entrañas mismos del pueblo y se transfiguran por la elaboración magistral.

Dijo un día Isaac Albéniz: «Mi corazón se queja amargamente de no estarse tostando en

España». Mucha de su música surgió por un deseo de acercarse en espíritu a la tierra lejana y de poder acercarla de modo eficaz a los demás, para que gustasen bien sus esencias, sus bellezas. Pocas obras firmadas por autor que nos acerquen más al mensaje puro de lo popular, origen e impulso, base y razón de ser de un trabajo artístico.

También Manuel de Falla. Las enseñanzas, los consejos de Felipe Pedrell, su credo nacional de un arte por propio auténtico, encuentran su más fiel continuador espiritual. En toda la obra de Falla, no importa la época ni el momento evolutivo, está siempre muy presente España. Lo está desde las páginas que constituyen su prehistoria creadora, desde —ya dentro de la producción firme las «Cuatro piezas» pianísticas, hasta los trascendidos compases de la «Salve en el mar», de «Atlántida». Desde las raciales y vibrantes notas de la jota de «El sombrero de tres picos», hasta los recovecos prodigiosos de «El retablo de Maese Pedro». Desde ese modelo de canción culta, de armonización y tratamiento ideal de lo popular que son las «Siete canciones sefardíes» de este origen, hasta los fondos pretéritos del «Concerto». Falla crea siempre con personalísima voz, pero conoce muy desde dentro la herencia de nuestro «folklore». Y muchas veces mezcla este mensaje —coplas, zorongo de las «Noches en los jardines de España»— con la poética ensoñación romántica de su espíritu.

Joaquín Turina, que empezará escribiendo un «Quinteto» de carácter objetivo, fiel a las enseñanzas de la «Schola Cantorum», no olvidará el consejo que, tras escucharle, le brinda Albéniz en París: fidelidad a la propia llamada ancestral. Su música será ya siempre española, andaluza, sevillana... Así en «La Procesión del Rocío», heredera del «Corpus Christi» albeniziano, en la «Sinfonía Sevillana», con ritmo de peteneras y de farrucas, en el «Fandanguillo», el «Canto a Sevilla», el estilizado pasodoble de la «Oración del torero»...

Y ese andalucismo ha de continuarse por distintas generaciones de músicos: Ruiz Aznar, Angel Barrios, ya en nuestros días Manolo Castillo, cuya «Sonatina» es de tan clara estirpe sevillana...

No se trata ya de que la mayoría de nuestros compositores hayan, alguna vez, trabajado en arreglos y armonizaciones la materia popular; que firmen como canciones de concierto algunas melodías que pertenecen a nuestro «folklore». Es bastante más: raro es el músico que en algún momento de su labor creadora no haya buscado apoyo, guía, orientación, modelo, punto de partida en lo que, por ser del pueblo, es patrimonio general.

Se dijo de Esplá —lo dijo Florent Schmidt— que «había inventado el canto levantino». La verdad es que nunca su obra, su magnífica obra, es más fresca y personal que cuando busca entrañable fuente en la tierra misma de Alicante que le ve nacer. Así, «Nochebuena del Diablo», «Sinfonía Aitana». Pero en su «Quijote» es la Mancha, son las seguidillas el arranque inspirador. El objetivismo, la abstracción de Oscar Esplá, sus posiciones técnicas, nunca impiden el culto a músicas que, como a todos, mecieron sus sueños infantiles.

Se habló de Pedrell. Son muchos quienes, en Cataluña, miman la riquísima base de su «Folklore». El modernismo, la extensión de miras que abre caminos al culto de Ricardo Wagner, la condición de anticipados en líneas y corrientes estéticas diversas, no veda el refugio en lo más peculiar de la región. Los Clavé, Millet, Pujol, el ya citado Vives —que creó, con Lluis Millet, el «Orfeó Catalá»—, Morera, Garrate y demás, nos legan frutos admirables. Eduardo Toldrá basa muchas veces su bellísima producción, su vena lírica exquisita en tiernas melodías populares. Así, en la colección de canciones catalanas para coro, en las canciones infantiles seleccionadas en toda España, en sardanas y temas que se emplean dentro de producciones sinfónicas y de cámara: «Maldición del Conde Arnau», «Vistas al mar»... Federico Mompou «ejerce» de catalán en su exquisita música pianística, tanto en algunas canciones y danzas con punto de partida popular, como en obras de filiación por completo personal pero que no ocultan el origen del autor. La mediterraneidad de Montsalvatge es evidente. Lo es en un buen número de páginas que firma Narcis Bonet.

Lo mismo cabría decir de Valencia. Los ejemplos tendrían que repetirse en el caso de los Giner, Chávarri, Palau, Magenti...

Un murciano que apenas compuso por ceñirse al magistral trabajo en la dirección de orquesta, don Bartolomé Pérez Casas, nos lega en su mejor obra, «A mi tierra», unos pentagramas que se animan por temas enraizados en la que le vio nacer.

En Castilla, habrían de ser múltiples las citas. El salmantino don Tomás Bretón, que supo cantar a Madrid en «La verbena de la Paloma», a lo aragonés en «La dolores», a lo catalán en «Garín», tuvo siempre devoción y respeto por el puro mensaje nacido en el pueblo. Con él, en distintas épocas, don Conrado del Campo, eterno enamorado del amplio pai-

saje castellano, como lo fue de los dos grandes Ricardos —Wagner y Strauss—, el burgalés Antonio José, don Facundo de la Viña, Gerardo Gombau, Manuel Parada, ocupan lugares preeminentes que sería injusto desconocer.

Como lo sería olvidar la cálida ofrenda que a su tierra brindan Teobaldo Power con sus «Cantos canarios», los montañeses Sáenz de Adana y Dúo Vital, armonizadores magníficos de canciones al paisaje santanderino.

¿Y dónde situar a Joaquín Rodrigo, valenciano, sí, en tantos pentagramas, pero castizo en tantos otros con base —ejemplo sus «Madrigales amatorios»— en legados pretéritos y que en el «Concierto de Aranjuez», en sus hermanos «Heroico», de «Estío», de arpa, «in modo galante» para violoncello, juega con motivos propios y populares y los mezcla con agudeza?

Pienso en Galicia. En tantos cantores de origen profundamente «enxebre» —los Adalid, Montes, Veiga, Soutullo... y recuerdo cómo, al conjuro de quien ahora firma y por impulsos de amistad generosa, más de setenta compositores de todos los orígenes y filiaciones pusieron su mirada en poesías galaicas para adornarlas con el nuevo ropaje de su inspiración y crear así un cancionero gallego de concierto muchas veces libre de influjos, personal de voz, discutible de autenticidad regional aunque bello «per se», pero otras muchas de honda raigambre popular, ya porque se tomaron temas «folklóricos», ya porque el instinto, estimulado por los versos, llevó a los autores a lograr obritas que, escuchadas en Galicia, se aceptaron inmediatamente con ilusionado cariño. Tal el caso de los «Mariñeiros» del turolense Antón García Abril, que supo dar en la diana del triunfo absoluto. Tal, por la conexixón espiritual, que no por la letra, «As froliñas d'os toxos», de Eduardo Toldrá, una de las más altas muestras de la sensibilidad del compositor catalán.

En fin, pocas regiones con más representatividad que la vasca. Serían múltiples las citas que habríamos de suscribir. La del malogrado José María Usandizaga —¿a dónde hubiese llegado este músico, de vivir una existencia menos tasada? tendría que ser obligada. Su «Mendi-Mendiyán», su «Fiesta de romería» es el mejor ejemplo de lo popular elevado, jerarquizado a la altura máxima. Jesús Guridi, por su parte, amó siempre con fervor de iluminado lo popular. A veces su mirada se amplió hacia otras regiones, como cuando supo crear las hermosísimas canciones castellanas, pero en general se ciñó al propio paisaje. En óperas como «Amaya», en zarzuelas como «El caserío», en canciones corales y obras de todo tipo, Guridi fue el gran maestro con muchas cosas que decir, buceador incansable de bellezas en campos explorados por él con tanta sapiencia como desvelo...

Recuerdo al padre Donostia, creador de unos preludios pianísticos ricos en esencias populares. Y a Francisco Escudero, soñador de vastas concepciones, que no se olvida nunca de su propia tierra en óperas, oratorios, páginas sinfónicas: «Zigor», «Illeta», «Concierto vasco», etcétera.

Pienso, ahora, que la mayoría de estas citas, a guisa de simples ejemplos, pueden hacer creen al lector que todos los autores corresponden a un pasado más o menos próximo, pero están lejos de poderse considerar músicos de hoy. No es justo. Indudable: el nacionalismo es corriente más de antaño que de nuestros días. Ello es tan cierto como que no muere. Cristóbal Halffter compuso alguna obra con origen popular. Luis de Pablo rindió tributo a su tierra con pentagramas que brindan una visión particular, curiosa y atrayente de su forma de sentir el ritmo y el acento vascos. Carmelo Bernaola, más de una vez, firmó pentagramas de dicho signo. Antón Larrauri llega a más, cuando elabora de originalísima forma lo que ha sido danza básica, la «Ezpatadantza» para mostrarnos hasta qué punto puede actualizarse y, con raíces en el ayer, alcanzar signos muy de vanguardia.

Dijo en cierta oportunidad Cristóbal Halffter: «Hay que latinizar el dodecafonismo». Lo recuerdo ahora, porque pienso que, por encima de modos, de modas, de cambios estéticos, de voluntades objetivistas, siempre habrá de pervivir el sello propio de cada pueblo y que el español, de manera concreta, posee un acervo musical de tanta envergadura que sería culpable desconocerlo y grave desdeñarlo.

La música, por lenguaje universal, no debe tener fronteras. Ha de buscarse con ella una internacionalidad que permita alcanzar el objetivo de que llegue a todos los pueblos y en todas las circunstancias. Pero esa internacionalidad, creo, debe lograrse a través de un lenguaje propio. En la seguridad de que si es sincero, multiplicará siempre su capacidad de atracción. Universalidad, sí, por caminos de autenticidad. Y bueno será, para lograrla, que los músicos, sin perjuicio de elaborar sus obras con la mayor de las libertades, no se olviden nunca de ese legado invaluable que la tradición puso en sus manos, que es también patrimonio suyo, porque pertenece al pueblo que les vio nacer.

Los Evangelios Apócrifos en el Romancero y Cancionero tradicional

Antonio Lorenzo Vélez

Un tema, hasta ahora poco desarrollado en los estudios sobre la canción tradicional, es el concerniente a la relación existente entre los denominados «Evangelios Apócrifos» y nuestro romancero. Como es bien sabido, la Iglesia Católica solamente admite como inspirados por Dios, los cuatro Evangelios considerados «Canónicos», esto es: El de Mateo, Marcos, Lucas y Juan. El problema que se plantea, es el influjo de los otros evangelios existentes; los denominados «Apócrifos». La influencia de estos escritos en orden a nuestras tradiciones y folklore en general, ha sido en muchos casos de primera magnitud, cuando no determinante de específicas devociones populares.

Lo primero que hemos de precisar, es lo que entendemos por «Apócrifo» y «Canónico». El término apócrifo, no equivale como a primera vista pueda pensarse, a inauténtico o falso, sino a todo escrito que debe mantenerse oculto o secreto de cara a su lectura pública. El carácter de canon, es, pues, simplemente, una especie de investidura que la Iglesia Católica, como institución, concede a los escritos que mejor le conviene o juzga como «inspirados por Dios», para explicar y difundir su doctrina.

En los orígenes del cristianismo, parece ser que no existían diferencias entre escritos canónicos y apócrifos. Hay que considerar que los primeros cristianos estaban agrupados en sectas, principalmente agnósticas, en donde la comunicación con Dios, se ejercía de forma directa y no a través de una Iglesia oficial establecida, que sirviese de puente o apoyo. Es decir, todos estos escritos, aparecían ya en una época en la que la Iglesia como tal, no existía todavía. Fue a partir del establecimiento institucional de la Iglesia Católica, cuando surgen las primeras distinciones para fundamentar su ortodoxia en unos escritos y no en otros.

Los evangelios canónicos fueron fijados por los Padres de la Iglesia en el Concilio de Nicea (325), y refrendados en el de Laodicea (363), en donde se estableció, de forma oficial, la separación de evangelios canónicos y apócrifos. Entre más de la cincuentena, se eligieron cuatro, como «inspirados por Dios», y se desecharon los restantes.

De esta forma, el carácter apócrifo de determinados escritos, es aplicado por los católicos, a libros que son considerados canónicos por los protestantes y viceversa. En el presente estudio, vamos a hacer hincapié, desde el punto de vista católico, sobre las

relaciones de estos escritos apócrifos con nuestro romancero y cancionero tradicional. Los apócrifos del Viejo Testamento, así como los relativos a Epístolas y diversos Apocalipsis, los hemos soslayado en esta ocasión.

Una primera cuestión que interesa aclarar, es de qué manera se difundieron o filtraron estos escritos, en una sociedad en la que la Iglesia establecida ejercía el poder religioso. Nuestra opinión, es que se desarrollaron en múltiples vertientes y por muy variados motivos. El intentar reducir a un solo aspecto este estado de hechos, sería muy problemático en orden a explicar determinadas relaciones. La confusión existente entre los propios Padres de la Iglesia para adscribir estos escritos en una categoría u otra, facilitó la influencia de unos sobre otros. Recordemos que San Justino aceptó durante un tiempo el «Evangelio de San Pedro» como canónico, al igual que Clemente de Alejandría, Orígenes, San Hilario o San Ambrosio, se valieron de argumentos narrados en el «Protoevangelio de Santiago», para explicar el debatido tema de los «hermanos» de Jesús.

Otro motivo de difusión, lo pudieron constituir las leyendas, hagiografías y ejemplarios que circularon repetidamente durante la Edad Media. La «Leyenda Aurea» de Jacobo de Vorágine, en el siglo XIII, donde se incluyen numerosos episodios apócrifos tomados del «Pseudo Mateo», alcanzó notable popularidad. Por otra parte, la iconografía y la imaginería medieval, contribuyó a la fijación de muchos elementos que han adquirido el carácter de tradicionales. Las escenas del buey y la mula en el Portal, la Adoración de los Reyes Magos, San José carpintero, etc., son una buena muestra de lo dicho. Las representaciones apócrifas que se encuentran en las Miniaturas, favorecen igualmente esta opinión. Baste repasar las ilustraciones de las Biblias, desde la de San Isidoro de León en el siglo X, pasando por la del Beato de Liébana o la románica de Burgos en el XII, así como los Breviarios de Isabel la Católica o de Carlos V, o los Misales del Cardenal Cisneros (1).

Pero son, tal vez, las relaciones existentes entre las representaciones medievales y el Cancionero tradicional, lo que ha contribuido en mayor medida a la pervivencia de estos elementos. Sobre el tan discutido asunto de los orígenes de nuestro teatro medieval, nada mejor que la opinión autorizada de Lázaro Carreter, para aclarar ciertos aspectos (2). En su opinión ,el teatro desarrollado en Castilla, no puede ser explicado desde la perspectiva de los reinos de Aragón o Cataluña, ya que en estas regiones se desarrolló anteriormente y en función de otras coordenadas. Desde la aparición del primer drama religioso conocido, «La Representación de los Reyes Magos» (3) en el siglo XII, de influencia gala, se fueron sucediendo en los templos las representaciones de escenas evangélicas, como la Navidad, la Epifanía o la Resurrección. Estas representaciones sacras, como freno a las de índole profano, en las que intervenían incluso los propios clérigos, dio pie a una conocida ley de las «Partidas», criticando los excesos e invitando a las representaciones con fines moralizantes. Pese a la ausencia de documentos que permitan seguir cronológicamente las representaciones profanas, sí se dispone de mayores fuentes con respecto a las sacras. Es conocido, que durante los siglos XIII y XIV, se difundieron ampliamente estos tipos de representaciones en el interior de los templos, y que aunque pobres en elementos y articulación interna, continuaron representándose durante el siglo XV y principios del XVI. Algunos fragmentos de estas piezas, o que conectan con ellas, nos han llegado desafiando el paso del tiempo, mediante un proceso de transmisión oral. Recordemos las representaciones de Autos navideños en diversas aldeas leonesas (4) y, más recientemente, el importante descubrimiento de la «Corderada» del pueblo vallisoletano de Castroponce, lo que rebasa el ámbito geográfico de la provincia de León, considerada, hasta ahora, como la única depositaria de estas tradiciones (5).

Nuestra opinión, es que muchos de los motivos apócrifos que se pueden rastrear en nuestro romancero, pueden venir enlazados temáticamente con estas representaciones paralitúrgicas. Respecto a la modernidad de los romances de tema religioso, Menéndez Pidal opina que: «son de origen tardío y pocos de ellos han pasado a engrosar el carácter de tradicionales, excepto algunos, como Amnón y Tamar, el Sacrificio de Isaac, David y Goliat... (6). El romancero sagrado, sigue opinando Pidal, tiene una buena parte de sus orígenes en el romancero profano. Así, tenemos vueltos «a lo divino», romances muy «viejos». Cita como ejemplo, un romance de Lope de Vega escrito hacia 1585, en el que la Diosa Venus, busca al niño Cupido que se encontraba extraviado y que fue vuelto «a lo divino» por Alonso de Ledesma en sus «Conceptos Espirituales» (1600), sobre el niño Jesús perdido (7).

Sin duda, esta adaptación «a lo divino», se produjo de forma repetida durante los siglos XVI y XVII, tratando de hacer más cotidianos y comprensibles los episodios no narrados en los evangelios canónicos, sobre todo en el tema relativo a la infancia de Jesús. Este estado de cosas, contó en cierta medida con la tolerancia por parte de la Inquisición durante el siglo XVIII. La laxitud de este organismo, que ya no podía separar tan claramente la ortodoxia de diversos cultos populares, favoreció en gran medida la pervivencia de elementos de carácter apócrifo, lo que daría pie para que un escritor poco ortodoxo, llamado León de Arroyal, escribiese hacia 1790 en un folleto titulado «Pan y Toros», afirmaciones como éstas: «Las Santas Escrituras, pan cotidiano de las almas fieles, se han negado al pueblo, como veneno mortí-

fero, sustituyendo en su lugar meditaciones pueriles e historias fabulosas (...)»; «Millares de santurrones apócrifos, han llenado el mundo de patrañas ridículas, milagros increíbles y de visiones, que contradicen la terrible majestad de Dios. En ellas vemos a Cristo alumbrando a una monja con el candil, para que ésta eche el pan en el horno, tirando naranjitas a otra desde el sagrario; probando las ollas de las cocinas y jugando con un fraile hasta serle inoportuno...» (8).

Este anticlericalismo no es un hecho que comienza a darse en el siglo XVIII. Como señala Caro Baroja (9), el anticlericalismo se da también en la Edad Media y en la España Católica de los siglos XVI y XVII, siendo, por lo general, su base, la desilusión respecto a las actuaciones públicas y privadas de los hombres de la Iglesia. Lo que se parece apreciar, no es un proceso de secularización de la vida religiosa, sino más bien, un posible fondo de degradación de ciertas costumbres populares, hasta que el Santo Oficio, que ya se debatía en sus postrimerías, vio contemplada su definitiva defunción, en el decreto del 15 de julio de 1834.

La presencia de todos estos factores expuestos, han podido contribuir a la fijación de elementos apócrifos en nuestro romancero. Insistiendo de nuevo, en que la búsqueda de una fuente documental única, que permita descubrir su posible origen, es tarea infructuosa, sin tener en cuenta las interrelaciones que de estos hechos se desprenden, vamos a examinar someramente, la pervivencia de estos motivos en nuestro cancionero tradicional.

Dentro del «corpus» de romances, recogidos en los cancioneros de las diversas regiones españolas, proponemos la siguiente distribución temática: 1) Episodios relativos a la Anunciación; 2) Nacimiento; 3) Adoración; 4) Huida a Egipto; 5) Pasión; 6) Milagros de Cristo y la Virgen; 7) Descriptivos; y 8) Oficios y actividades diversas.

En el primer apartado sobre los episodios de la Anunciación, encontramos un ciclo de romances en los que se recoge el anuncio de la maternidad de María por parte de un ángel. Entrarían aquí los motivos apócrifos de la supuesta ancianidad de José; su elección como futuro esposo de María mediante la señal de la vara florecida; presentación del Angel en forma de un mozo apuesto y los episodios en el viaje de empadronamiento.

La imagen de San José como un anciano al desposar con María, parte del «Protoevangelio de Santiago», y de la «Historia Arabe de José el Carpintero», en donde se le atribuyen ochenta años. San Epifanio, va incluso más lejos, pues afirma que José tenía ochenta y cuatro al volver de Egipto y que, además, tenía de su primer matrimonio cuatro varones y dos hembras (Hacreses XVII, I).

El episodio de la vara florecida, se encuentra igualmente en el «Protoevangelio de Santiago» (Cap. IX), y en el «Peudo-Mateo» (Cap. VIII) (10). La imagen de San José llevando en su mano una vara, podría proceder de estas descripciones no halladas en los canónicos. Aunque, por lo general, la representación de un San José anciano ha perdurado notablemente, no faltan ejemplos que aluden de forma sorprendentemente precisa, a su edad:

«...La niña tiene mil gracias
de 15 años no cumplidos
y San José 33
hermoso y bien entendido (11).

Las escenas relativas a la no admisión en la posada, están ampliamente representadas en los romances de numerosas regiones peninsulares, así como en las Islas e incluso en cancioneros de América Latina. Los más conocidos, son: «A Belén camina»; «Antes de las doce a Belén llegar»; «Por las tres cosas divinas»... Lo más característico, es la pormenorizada descripción de la negativa de hospitalidad, frente a la lacónica exposición que ofrece del suceso el canónico San Lucas: «Le reclinó en un pesebre por no tener sitio en la posada» (2, 7).

Las dudas de San José sobre la maternidad de María, también se recogen en la canción tradicional:

«...María se halla preñada
y San José muy confuso
trató de dejarla sola
viéndose tan inseguro.
recogió las herramientas
la ropa metió en un fardo
al hombro lleva la sierra
y la vara en la otra mano (12).

En el episodio de la anunciación, a veces aparece el Angel en forma de un joven y apuesto mozo, lo que recuerda ciertas versiones de la «Samaritana», en donde, de forma análoga, aparece Jesucristo como un galán, que «de amores la trataba». En otras composiciones, la incongruencia y confusión de ideas, se muestra patente:

«...Bajó un Angel del cielo
a visitar la parida
con un librito en las manos
donde se reza la misa
Cada hoja que pasaba
un pañal se le volvía
eran tantos los pañales
que ya en Belén no cabían (13).

Respecto al Nacimiento, ya es conocido el hecho, de que la Iglesia Católica haga coincidir la fecha del 25 de diciembre con la de un mito crónico solar de gran difusión en el Imperio Romano, como era el nacimiento de Mitra. Al mismo tiempo, venía a coin-

cidir con las fiestas celebradas con motivo del solsticio de invierno (14). Clemente Alejandrino, sitúa la fecha de la Navidad el 18 de abril, mientras que San Epifanio la centra en el 6 de enero (fecha adoptada por la Iglesia de Oriente). Parece ser, que la fecha actual, del 25 de diciembre, es atribuida al Papa Libero en el año 354.

Dejando al margen esta cuestión, lo que más resalta en este ciclo de composiciones, es la abundancia de elementos apócrifos. Recordemos, en primer lugar, la arraigada costumbre de pintar junto al pesebre al buey y a la mula, detalle que no aparece en los canónicos, pero sí en el «Pseudo-Mateo» (Cap. XIV) y que arraigó profundamente en la conciencia popular. La abundancia de elementos descriptivos y la pormenorización de muchos detalles, recuerda los intentos de la «Literatura de Cordel» para legitimar y garantizar, de alguna manera, su evidencia real. Ejemplos habría muchos, citaremos como muestra los siguientes:

«...En un portalito oscuro
llenito de telarañas
entre la mula y el buey
nació el Redentor del alma» (15).
«...San José se fue a por lumbre
un poquito más arriba
cuando vino San José
ya había parido María» (16).
«...Entre la mula y el buey
nació el niño de María
la mulita le coceaba
la vaquita le lamía» (17).

Es curiosa esta última estrofa, pues hace alusión al deshonroso trato de la mula al recién nacido, lo que entronca con la leyenda de la maldición de Dios a ésta, haciéndola estéril e incomible. En un cuento tradicional panocho, se recoge, además, el hecho de que en cierta ocasión derribó a la Virgen María y que, en el momento del Nacimiento, se comió la paja del pesebre (18).

Los evangelios canónicos nada dicen del número ni de los nombres de los Magos. Es en los escritos apócrifos, en donde se especifica su condición de Reyes. En el «Evangelio Armenio de la Infancia», no sólo cita que se llamaban Melkón, Gaspar y Baltasar, sino que incluso eran hermanos y reyes de Persia, India y Arabia respectivamente. Esta tradición, ha perdurado ampliamente en nuestro folklore musical. En la «Nueva relación del Oriente», que se canta en Villanueva de la Torre (Palencia) (19), se determina además, la edad de cada uno de ellos y su conversión al Cristianismo. Igual confusión de ideas se aprecia en la duración de su viaje:

«...A Jerusalén llegaron
los Reyes en trece días
le preguntaron a Herodes
que dónde estaba el Mesías (20).

Casi todas las pinturas nos presentan la Adoración en el portal y junto al pesebre, mientras que sería más lógico pensar en el interior de una casa. El evangelio canónico de San Mateo (2, II), así parece detallarlo, ya que entre el Nacimiento y la Adoración tuvo que pasar un cierto tiempo, como se deduce de la orden de matanza a los niños menores de dos años (21).

La adoración de los pastores, con sus ofrecientos de presentes al niño, entroncan con las representaciones medievales alusivas a este acontecimiento y ampliamente desarrolladas por los escritores de la época. Baste citar este diálogo de pastores:

«...Trajo un salterio Pascual
un caramillo Llorente
una bandurria Clemente
y una flauta Foncarral.
Y en el portal bailó Antón
el dongolondrón
y Blas, gañán
la cebolla con el pan (22).

Estas composiciones de autor conocido, se popularizaron en diversas regiones por su facilidad para ser cantadas. El difundido romancillo «Antes de las doce, a Belén llegar», recuerda mucho al «Caminad esposa» de Francisco de Ocaña en el siglo XVI:

«...Caminad, señora
bien de todo bien
que antes de una hora
somos en Belén
allá muy bien
podréis reposar
que los gallos cantan
cerca está el lugar (23).

Pero son, tal vez, los episodios relativos a la Huida a Egipto, los más representativos y abundantes en elementos apócrifos. Dentro de este «corpus», podemos citar: el romance de «La Virgen y el Ciego», en donde un ciego recupera la visión, debido a su ofrecimiento de frutas a la Virgen (generalmente naranjas), para aplacar la sed de la Sagrada Familia. Este episodio, sumamente extendido, recuerda al «Milagro de la Palmera», narrado en el capítulo XX del «Pseudo-Mateo». El romance titulado «El Labrador y la Virgen», en donde se castiga la irreverente contestación de un labrador a María con una cosecha de piedras, entraría igualmente en este ciclo. La imagen de un Jesús vengativo ante motivos nimios, está bastante desarrollada en los «Evangelios Arabe y Armenio de la Infancia».

Algunos romances que engloban esta temática, ofrecen curiosidades notables, como el conjuro final que aparece en una versión manchega de «La Virgen y el Ciego»:

«...Desde el Belén al Calvario
desde el Calvario a la Cruz
desde la Cruz a la fuente
allí estará San Vicente
con una cruz en la frente
que el diablo no me la encuentre
ni de día ni de noche
ni en la hora de mi muerte (24).

O la maldición recaída sobre la perdiz, por espantar la mula que montaba María en el «Labrador y la Virgen»:

«...Al punto dijo la Virgen
¡maldita sea tal ave!
y respondió su hijo tierno
¡la pluma, que no la carne!» (25).

El ciclo de composiciones sobre la Pasión, suele ser, por lo general, bastante paralelo a los canónicos, pero aderezado con ciertos elementos para despertar la piedad y el fervor. Por ello, caen fácilmente en el estereotipo de los personajes: los malos, todo maldad y viceversa. Las notas pintorescas, son frecuentes:

«...¿No te causa admiración
que hasta los niños de pecho
alababan al Señor?
Con sus lenguas tiernecillas
dejándose de mamar
decían: ¡Viva el Mesías
que nos vino a rescatar
nuestras almas este día!» (26).

El anuncio de su Pasión, en el conocido romance de la «Cena» (Jueves Santo, Jueves Santo...), incorpora, a veces, datos desconocidos en los canónicos:

«...¡Qué bien hiciste Jesús
que fuera muerto José
que con ser padre adoptivo
no hubiera fuerzas en él
al veros tan maltratado
por un pueblo tan cruel! (27).

En este ejemplo, se supone que la muerte de José es anterior a la Pasión del Señor, lo que enlaza con las narraciones apócrifas de la «Historia Copta de José el Carpintero» y la «Historia Arabe de José», donde se describe la enfermedad, locura y muerte de San José, asistido y reconfortado por su propio hijo.

Otras composiciones de este ciclo, serían las alusivas al «Lavatorio»; «Los Siete Dolores de la Virgen»; «Las Siete palabras de la Cruz»; «La confesión de la Virgen»; «La Virgen en el Calvario»; «El Descendimiento»...

Recogemos dentro del grupo de los milagros de Cristo y la Virgen, así como los de los Santos, una serie de composiciones de carácter principalmente moralizante. Estas narraciones pueden tener su origen temático en los ejemplarios, hagiografías o martirologios tan extendidos durante la alta Edad Media. Los más conocidos a través de un proceso de tradición oral, son aquéllos en los que Jesucristo pide ayuda disfrazado de pordiosero («que en traje de pobre andaba»):

«...Se ha encontrado con un pobre
y le ha dicho que si quería
que le montara en su macho
que Dios se lo pagaría.
...Te prometo, labrador
trigo pa toda tu vida
y para cuando te mueras
tendrás la gloria cumplida» (28).

Los aspectos truculentos y castigos ejemplares, son frecuentes, como el que aplica Jesucristo a un rico, por dudar de la existencia de Dios y de María:

«Le cogen de los cabellos
le suben la cuesta arriba
y de los «graznios» que daba
el infierno estremecía.

Le sacaron de comer
una culebra cocida
le sacaron de beber
una poca pez «retida» (29).

Otras composiciones de este tipo son las tituladas: «El zapato de Cristo»; «La posadera de Cristo»; «La Virgen romera»; «La zagala y la Virgen»; «La panadera de Cristo», etc. (30). De la vida y milagros de los Santos, merecen citarse: «Los milagros de San Antonio»; «Santa Elena»; «Santa Catalina»; «San Alejo»...

En el apartado que se refiere a las composiciones descriptivas, incluimos las que hacen referencia a los aspectos exteriores de Cristo o la Virgen. El papel de los cantos de primavera, los conocidos «Mayos», guarda una estrecha relación con las imágenes difundidas por la iconografía (31). La vuelta «a lo divino» de estas tradiciones paganas, nos ofrece descripciones minuciosas, como los Mayos dedicados a la Virgen o a Cristo:

«...Tus cabellos, Virgen
son puros y hermosos
al Cordero inmenso
limpiasteis el rostro.

Virgen, tus orejas
alegran el coro
sin más que adornadas
con pendientes de oro.

...Virgen, vuestros pechos
son fuentes sagradas
los que a Jesucristo
sustento le daban» (32).

O estos otros, referidos a Cristo:

«...Sagrado cabello
en oro enredado
donde los judíos
tirones le han dado.

Tu frente divina
ancha y despejada
de agudas espinas
está coronada.

Tu hermosa nariz
canuto de plata
en ella se mira
vuestra Madre Santa» (33).

Los poetas han recogido igualmente esta tradición:

«¡Quién ha visto un niño
perdido ayer tarde
con unos cabellos de oro
al mesmo sol semejantes;
frente blanca y espaciosa
ojos rasgados y graves
rostro modesto y alegre
condición blanca y suave!» (34).

Por último, integramos en el ciclo de oficios y actividades diversas, las composiciones que narran las vicisitudes y peripecias de la Sagrada Familia, antes de la vida pública de Jesús. El carácter lírico e intimista, es la nota predominante de la mayoría de estas coplas, lo que hace que conecten fácilmente con el sentimiento popular. El acercamiento a los problemas cotidianos, acentúa el aspecto humano, favoreciendo su interiorización. El tan extendido «Madre, a la puerta hay un niño», enlazaría con esta visión. Como muestras de coplas, citemos:

«San José era carpintero
de fina carpintería
debajo del brazo tiene
más angelitos que astillas.»

«La Virgen se está peinando
detrás del Altar Mayor
San José le riza el pelo
y el niño le ata el cordón.»

Las faenas culinarias, también hacen acto de presencia:

«La Virgen hacía gachas
de pepitas de pimiento
y San José le decía
¡bendito tu entendimiento!»

«Disponen la cena
preparan las migas
y el rey de los cielos
con grande alegría
cena sin melindres
cosa de admirar.»

Los ejemplos, como es obvio, resultarían prolijos en exceso para lo que pretendíamos.

Para finalizar, queremos señalar que la clasificación propuesta es insuficiente, pero creemos que representativa de la influencia de elementos apócrifos en nuestro cancionero. Somos conscientes de que otros ciclos lo podrían haber constituido: «La Visitación»; «Cantos de Cuaresma y Semana Santa»; «Samaritana»; «Circuncisión», etc., etc. Pero ello lo dejamos para otra ocasión.

(1) «La Biblia en los Códices de España». Selección de Pilar de Miguel, B. A. C. y Miñón, 1970.

(2) «Teatro Medieval». Selección de textos y prólogo: F. Lázaro Carreter, Edit., Castalia, 4.ª ed., 1976.

(3) Este autor, prefiere la denominación «Representación», a la más extendida de «Auto», debido al uso de éste término por Alfonso el Sabio, para referirse a las representaciones litúrgicas. Por otra parte, la palabra «Auto», no parece fundamentarse hasta el 1300.

(4) «Autos de Nacimiento leoneses» de J. López Santos.

Archivos leoneses I, 1947.

(5) Véanse, en el número cero de esta revista, los artículos sobre la «Corderada de Castroponce» de D. Emilio Salcedo y de D. Maximiano Trapero.

(6) «Romancero Hispánico». R. Menéndez Pidal.

Tomo I; edic. 1953, págs. 344-345.

(7) Op. Cit., pág. 352.

(8) «La Inquisición y el Pensamiento Ilustrado» Antonio Elorza, incluido en el Extra sobre la Inquisición de «Historia 16», Dic. 1976.

(9) «Ensayos sobre la Cultura popular española» Julio Caro Baroja, Edit. Dosbe, 1976, pág. 176.

(10) «Los Evangelios Apócrifos». Notas y Traducción de Edmundo González Blanco. Tres Volúmenes. Librería «Bergua» 1934. En lo sucesivo, las citas concretas, las remitiremos a ésta edición. También pueden consultarse «Los Evangelios Apócrifos». Edición crítica de Aurelio de Santos Otero B.A.C., n.º 148.

(11) «Danzas, Rondas y Música popular de Guadalajara». Antonio Aragonés Subero. Dip. Prov. de Guadalajara, 1.ª Edic. 1973, pág. 202.

(12) «Cancionero popular serrano». José Fernando Benito y Emilio Robledo. Inst. Prov. de Cultura «Marqués de Santillana», Guadalajara, 1.ª Edic. 1980, pág. 175.

(13) «Cancionero de Cáceres y su provincia». Angela Capdevielle, Diputación Provincial de Cáceres 1969, pág. 196.

(14) «Fiestas populares» (Ciclo de Navidad). José M.ª Gómez Tabanera, incluido en «El Folklore Español». Instituto español de Antropología aplicada, 1968, pág. 207 y ss.

(15) «Cancionero de Cáceres...». Op. Cit., pág. 207.

(16) «El Folklore Leonés». Manuel Fernández-Núñez. Edit. Nebrija, 1980, pág. 80.

(17) «Cancionero popular de la Provincia de Madrid». M. García Matos, Tomo I.C.S.I.C., pág. 24.

(18) «Pasionaria Murciana». Pedro Díaz Cassóu, 1897. pág. 233.

(19) Véase el n.º 1 de esta revista. La versión cantada, puede escucharse en el disco n.º 2 de la «Caja de Romances» de Joaquín Díaz, bajo el título de «Romance de los Reyes Magos».

(20) «Villancicos y canciones de Nochebuena». Arcadio de Larrea Palacín. Edit. Cremades Tetuán, 1955, pág. 130.

(21) En el Museo de Arte de Cataluña (Barcelona), se exhiben varias tablas donde se produce la Adoración en el interior de una casa. Citemos, como ejemplo, la «Adoración» de Jaume Serra del siglo XIV.

(22) «Fray Iñigo de Mendoza y sus coplas de Vía Christi». Julio Rodríguez-Puértolas. Biblioteca Románica Hispánica. Edit. Gredos, 1968. Véanse también, el «Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas» de Fray Ambrosio de Montesinos, o la «Ensaladilla de Navidad» de José de Valdivielso.

(23) «Cancionero de Navidad». Selección, prólogo y notas de Adolfo Maíllo, Vicesecretaría de Educación Popular, 1942, pág. 220.

(24) «Cancionero musical popular Manchego» Pedro Echevarría Bravo. Soc. Gral. de Autores de España, 1951, pág. 419.

(25) «Cancionero de Madrid...» Op. Cit., pág. 21.

(26) «Danzas, Rondas...». Op. Cit., Versión de Tendilla.

(27) «Danzas, Rondas...». Op. Cit.

(28) «Cancionero de Madrid...», Op. Cit., pág. 49

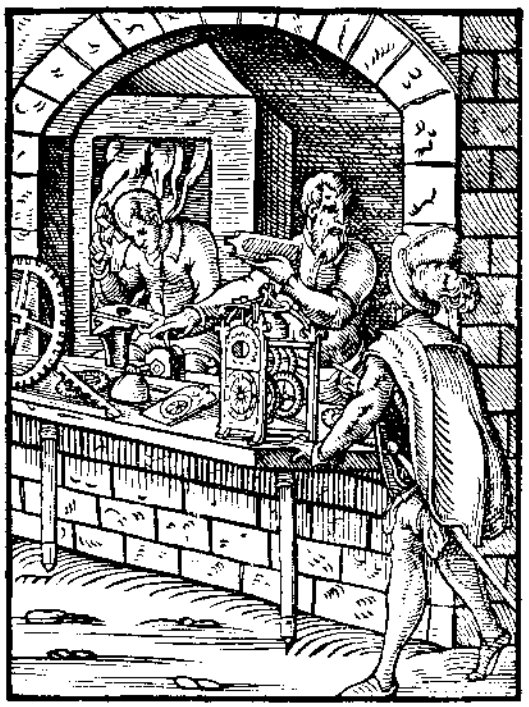
(29) Nos la dictó a «RAICES», Celia Sánchez de Belmontejo (Cuenca).

(30) Véanse los ejemplos incluidos en «Los Romances de Tradición Oral» de José M.ª de Cossío. Espasa Calpe. Colec. Austral n.º 762, 1947.

(31) «Iconología Cristiana y Gentílica». Compendio del sistema alegórico y diccionario manual de la Iconología universal. Por D. Basilio Sebastián Castellanos de Losada. Madrid, 1850. Especialmente, el cap. dedicado al «Modo de representar a la Virgen Ntra. Sra.. en todos los pasos de su gloriosa vida, según los evangelios y la opinión de los P. P. de la Iglesia».

(32) y (33) «Cancionero manchego...». Op. Cit., pág. 456 y 464.

(34) «Cancionero de Navidad». Op. Cit., Alonso de Ledesma, pág. 218.



EL RELOJ DE LA PASION

Es la Pasión de Jesús
un reloj de gracia y vida,
reloj y despertador
que a gemir y a orar convida.

Oye pues, oye sus horas
y en todas di agradecido:
¿qué os daré mi buen Jesús
por haberme redimido?

Vuestro reloj es el mío,
devoto quiero escuchar
y en cada hora contar
lo que por mí habéis sufrido.

Cuando a las siete os veo
humilde los pies lavar,
cómo, si no estoy muy limpio,
me atreveré a comulgar.

A las ocho instituisteis
la cena de vuestro altar
y en ella Señor nos disteis
cuanto nos podías dar.

A las nueve el gran mandato
de caridad renováis:
que habiendo amado a los suyos
hasta el fin Jesús amáis.

Llegan las diez y en el huerto
oráis al Padre postrado,
haced mi Jesús amado
que yo os pida con acierto.

Sudando sangre a las once
yo os contemplo en la agonía,
cómo es posible, mi Dios,
no agonice el alma mía.

A las doce de la noche
aprende la chusma armada
y luego en casa de Anás
recibir la bofetada.

A la una de blasfemo,
impío Caifás os nota
y luego más contra Vos
la chusma vil se alborota.

A las dos falsos testigos
acusan vuestra inocencia
¡oh qué impiedad, qué descaro,
qué indiquidad, qué insolencia!

A las tres os escarnecen
e insultan unos villanos
que con sacrílegas manos
os dan lo que ellos merecen.

Qué dolor cuando a las cuatro
os niega el cobarde Pedro,
mas vos, Señor, le miráis
y reconocéis su yerro.

Las cinco son y se junta
el concilio fulminante
y dicen: "muera Jesús,
muera en la cruz al instante".

A las seis sois preguntado
ante Pilatos el juez,
y él os publica inocente
hasta por tercera vez.

A las siete por Pilatos
a Herodes sois remitido
como seductor tratado
y como loco vestido.

A las ocho ya otra vez
preso a Pilatos volvéis
y entonces a Barrabás
propuesto, Señor, os visteis.

A las nueve seis verdugos
os azotan inhumanos
para ello a una columna
os atan de pies y manos.

A las diez duras espinas
coronan vuestra cabeza,
espinas que en vuestras sienes
clavan con toda fiereza.

Cuando a las once os cargan
una cruz de enorme peso,
entonces veo, mi Dios,
cuánto pesan mis excesos.

A las doce entre ladrones
Jesús os veo clavado
y se alienta mi esperanza
viendo al uno perdonado.

A la una encomendáis,
a Juan tu querida madre
y luego pedis perdón
por nosotros a tu padre.

A las dos otra vez hablas
sediento como Ismael
y al punto ya os mortifican
con el vinagre y la hiel.

A las tres gritas y dices:
"ya está todo concluido",
mueres y llora tu madre,
todo el mundo estremecido.

A las cuatro una lanzada
penetra en vuestro costado
donde corre sangre y agua
para lavar el pecado.

A las cinco de la cruz
os bajan hombres piadosos
y en los brazos de tu madre
os adoran religiosos.

A las seis con gran piedad,
presente también María,
entierran vuestro cadáver
y ella queda en la agonía.

Y el reloj ha concluido,
sólo resta pecador
que despiertes a sus golpes
y adores al redentor.

Recogido en Valdemanco (Madrid). Informante: Jacinto Velázquez. Recopiló: José Manuel Fraile Gil, 1980.

"UNO PA TI, OTRO PA MI; O EL REPARTO DEL CAJON DE HIGOS"

Iba el maestro de paseo por la carretera del cementerio, como tenía por uso, después de acabar la escuela.

La caminata, más que costumbre, era ya un rito. Lenta la ida y sopesada, haciendo un alto, como fortuito, en la pared sombría de la ermita, justo debajo del ventanuco enrejado de la sacristía. Y tras un reposo dulce y relajante de "ojos y campo", coger la marcha al hilo hasta la Peña, ceñido a la cuneta.

Y ya en la entrada, como en vuelo acariciador sus manos, a ras de las cabezas, atravesar con suavidad el corto espacio que separa el camino de polvo de los manantiales, por una angosta senda de machacadas plantas de trigo que no llegó a granar, pateadas una y mil veces, y sólo rota su estrechez a corros en los puntales de la orilla por juguetones niños o mayores torpes, en las romerías.

Un trago ansioso de agua cristalina y corta parada luego, pues no es preciso ya tomar aliento a la venida. El sol se va enterrando entre rojizas cuestas, y poco a poco, con creciente estímulo, va, doblegando el valle, la dormida fresca. El calor no emborracha los pies y el paso se aligera.

Era casi de noche, cuando el maestro alcanzó la esquina oriente de aquel cementerio a su regreso.

Y oyó un murmullo dentro, débil pero apreciable, que en el primer instante le cortó el sosiego. Sacó fuerzas del miedo y se acercó entre tiemblos, a la herrumbrosa verja. Chirrió el metal en conmixtión con el auricular fundido, al repetido son de una voz pararela desde dentro, monótona y aguda en sumas y repartos, y en la gran confusión, ya no acertó, si aquélla, era de vivos o de muertos.

Puso pies al sentido, y la intuición en alas le condujo al pueblo, haciendo cien recorridos cotidianos en el mismo tiempo. Lo contó, en el mayor azoro, a sus vecinos, que a no haberse tratado, precisamente de él, nadie le hubiera prestado el menor crédito.

Acompañáronle, no sin mil dudas, y en medio de la intriga y el silencio, se apiñaron al borde de la puerta.

"uno pa tí, otro pa mí; uno pa tí, otro pa mí; uno pa tí, otro pa mí; uno pa tí..

Y al cabo de un buen rato —sumidos los de fuera en el estupor de tan raro reparto—, oyeron al de adentro:

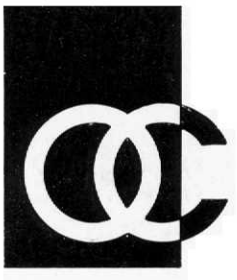
"tu coge la caja y yo la tapadera y ahora nos vamos a por los de afuera".

El griterío, quebrantó de raíz, perpendicular, el nítido silencio. La confusión se hizo torpe camino, tanto para los que espiaban como para los espiados. Tocaron las campanas y se alborotó el pueblo. La autoridad, ante lo sucedido, pregonó un bando, y al instante, se armó la gente, blandiendo entre sus manos, palos, horcas y mil diversos instrumentos.

Mandó el Alcalde al alguacil abrir la puerta, y éste, nervioso, tardó buen rato en conjuntar la impertinente llave con la cerradura; abrióse al fin y al penetrar, se dirigieron a una fosa abierta. Las luminarias y faroles, dieron a luz por un momento, un aparente día de noviembre en niebla. Se escrutó la fosa, y vieron, sendos montones de higos, a un extremo.

El tendero, descolorido y húmedo, con cara huraña —pese a ver a la postre ante sus propios ojos recuperado su botín—, ya no acertó a recuperar su risa de usurero. Pues ese mismo día, dos gitanos, al verle penetrar en la trastienda, hábiles como liebres hacia el perdedero, le hurtaron un cajón de blancos y azucarados higos, dispuestos a la sazón para la venta.

Leyenda popular de tradición oral de Wamba. Recopilación y adaptación literaria: Jesús Cadenas Arroyo.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID