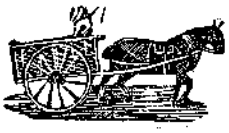
Revista de FOLKLORE

N.º 37

Editorial

La polémica acerca del origen, función y denominación de la canción tradicional se renueva, cada vez que un literato, un sociólogo o un intérprete se adentran, con sus escritos o declaraciones, en tan intrincada cuestión. El eclecticismo y la lectura desapasionada nos podrán ayudar, si no a encontrar una solución, sí al menos a no caer inadvertidamente en errores de base. Para unos, la canción tradicional es un lujo; algo superfluo que se puede tomar o dejar a conveniencia. Para otros, es el símbolo de una unión ideal y fructífera entre la cultura y la vida, entre el trabajo y el arte. Para otros, es un bien secundario un tanto artificial al que, de vez en cuando y para cumplir el expediente de saber un poco de todo, se le pueden dedicar unos minutos de lectura o escucha. Para algunos, un objeto de estudio y consideración; un medio de conocer al ser humano y sus circunstancias. Para otros, finalmente, es una parte importante de la existencia; un recuerdo de momentos concretos en los que, de uno u otro modo, se intuyó o llegó a conocerse el valor de la vida; estos últimos no consideran solamente a la cultura tradicional como una parte más o menos importante del ser colectivo, sino como algo directamente ligado a ellos; como un bien imborrable e irrepetible de su propiedad, al que estiman precisamente por no ser común.

Tras estas consideraciones generales, cabría reflexionar acerca de la pretendida «autenticidad» o «purismo» de algunas manifestaciones populares, cuya clarificación obsesiona a ciertos estudiosos. ¿Hasta qué punto las encuestas y los posteriores trabajos de análisis pueden reflejar solventemente y con nitidez lo que es o no es «verdadero», autóctono, puro, cuando podemos estar al mismo tiempo ante un patrimonio común y un bien individual que no necesariamente coinciden?



SUMARIO

	Pág
El toro de S. Juan en Coria ..... Félix Barroso Gutiérrez	3
Anotaciones sobre el bombo ..... Juan B. Varela de Vega	12
Temás tradicionales en pliegos ..... Antonio Lorenzo Vélez	16
El juego del Gua en Plasencia ..... Severiano Delgado Gamo	23
Folklore y Cultura ..... Fernando Herrero	26
Rasgos de ingenio de los campesinos ..... Angel Lera de Isla	31
Canciones y cuentos	35

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 21 - Valladolid, 1984
DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.
ASESORA: Centro Etnográfico de Documentación.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1984.

EL TORO DE SAN JUAN EN CORIA (CACERES)

Félix Barroso Gutiérrez

LA HISTORICA CIUDAD DE CORIA

Lacónicamente describió Ortega y Gasset a esta población extremeña, asentada junto a las márgenes del Alagón. De ella dijo: «es una ciudad inverosímil, torva e inmóvil como un susto en medio de un camino».

Pero antes que el filósofo, acompañado de don Pío Baroja, hollara las calles de Coria, ya la habían pateado vettones y romanos, visigodos y berberiscos. Porque la historia coriana se pierde en la nebulosa de los pueblos prerromanos, en las fronteras de La Lusitania y La Vettonia. Quedan, como recuerdo de aquellos tiempos, dos inscripciones latinas, aparecidas nada menos que en Britannia. Una de ellas, desenterrada en el lugar inglés de Bath, nos dice: «L. Vite-Xllius (hedera) Ma/ntai F. Tane(i)nus/cives (hedera) Hisp. (hedera) Cauriensis,/eq. alae (hedera) Vettonum c.R./Am. (hedera) XXXXVI (hedera) stip. (hedera) XXVI/h. (hedera) s. (hedera) e. (hedera)». En esta lápida aparece un caballero, cuyo corcel pisa, con sus pezuños, a un enemigo acurrucado. La otra, que se encontró junto a Brecon-South Wales, se expresa así: «Dis M(anib)us C. Iuli] Cand[idi, Tanci] ni fil(ii), Caur(iensis), eq(uitis) al(ae) Hisp(anorum) Vett[onum c(ivium) R(omanorum)]». Al parecer, estas inscripciones hacen referencia a ciertos soldados mercenarios, caurienses, que formaban parte del «Ala Hispanorum Vettonum civium Romanorum», la cual combatió, al servicio de los romanos, en Britannia durante todo el Imperio.

Más tarde, sería la Caurium romana, a quien menciona Plinio como rebelde a Roma y, posteriormente, estipendiaria de La Lusitania. Sus murallas son fiel testigo de aquella época.

Los falsos cronicones se empecinan en atribuir santos y obispos a Coria desde el siglo IV de nuestra era. Beben en estas mismas fuentes gentes tan doctas como el obispo Galarza, quien en su «Historia manuscrita del Obispado de Coria» (1604), afirma, sin rigor histórico alguno, que el bautizo de Coria como diócesis se debe al Papa San Silvestre, allá por el año 338, bajo el imperio de Constantino Magno.

Como cierta se puede dar la fecha del 6 de noviembre del año 666, en que se celebra un concilio en Mérida, al que asisten doce obispos de Lusitania, entre ellos Donato, de Coria.

No acaban de entrar los moros en nuestra tierra, cuando ya tenemos a un reyezuelo, llamado Zeeth, que se enseñorea, en el 860, de la que ahora se denominará Medina Cauria y de comarcas colindantes. Al poco tiempo, Coria se convierte en waliato independiente. Alfonso VI de León la reconquista efímeramente, no tardando mucho en que «per idem tempus est tradita sarracenis Cauria a malis hominibus qui dicebantur esse se christianis et non erant» volviera a manos del mahometano. Sería en el 1142 cuando Alfonso VII, el Emperador, arrebate definitivamente a los muslines la Medina Cauria: «El Rey don Alonso, a junio de mil ciento y cuarenta y dos años, creó la ciudad de Coria, y la tomó a partido, y la fortaleció y puso allí su frontera, y andando un día a caza le hirió un jabalí en una pierna y de esta causa se retiró aquel año a Toledo para curarse» (Luis de Mármol. «Descripción de Africa», fol. 165. Granada, 1573).

El 30 de agosto de 1142, Alfonso VII otorga un curioso fuero a la «muy noble y leal Coria»: «Exigen los derechos de la razón que la iglesia de Coria, liberada por la misericordia de Dios de la cautividad sarracena, bajo la cual permaneció mucho tiempo, y restituida igualmente a su dignidad episcopal, sea enriquecida con dignos fueros, honores y heredades». Y así, la iglesia de Coria se enriquecería, a lo largo de los tiempos, con recuerdos y reliquias tales como: una espina de la corona del Señor, un puñado de tierra del sepulcro de la Virgen, la cabeza de uno de los mártires de la legión Tebea, un trozo de piedra del Santo Sepulcro, la cabeza de una de las once mil Vírgenes, un trozo de piedra del lugar de la Anunciación y la importantísima reliquia del Santo Mantel, de la que afirman los entendidos —sin decir motivos—, que fue la utilizada en la Sagrada Cena. Vengan de donde vengan tales restos, el caso es que se guardan, como auténticos tesoros, en diversas arquetas de plata, que el curioso podrá observar en la gótica catedral cauriense.

Siempre fue diócesis Coria. Pero cierto día se cansó el obispo de mirar la corriente del Alagón y se marchó a la capital de la provincia. El pueblo coriano se soliviantó por aquel abandono y, ni corto ni perezoso, garabateó, en la fachada del palacio episcopal, lo siguiente: «Se alquila esta cuadra porque se marchó el burro».

Tuvo también mala suerte Coria con el río. En el XVI, por ejemplo, por motivos de una crecida, el Alagón se apartó de su cauce natural, inventándose uno nuevo, por lo que devino en inservible el viejo puente romano.

La historia sigue, continúa durante siglos, mas no es nuestro propósito recrearnos ahora en los avatares históricos de Coria. Contentémonos con lo expuesto, que nuestra crónica gira en torno a otra temática: la etnológica, la que rinde culto al dios-toro en las fiestas de San Juan.

ANTECEDENTES DEL SAN JUAN CORIANO

Hay una cara popular, de leyenda, que siempre guardará un núcleo de veracidad, y que Zacarías Manuel Delgado se la relata, en 1956, a Bonifacio Gil, quien la transcribe en su «Cancionero Popular de Extremadura».

«Nos contaban los viejos, como noticias que cogieron de sus abuelos, que era costumbre sacrificar cada año a un mozo (previo solemne sorteo entre los de la localidad), el cual era lidiado ni más ni menos como los toros actuales. Hubo un año en el que correspondió el sacrificio a una poderosísima viuda, quien, para salvar a su vástago de la cruel «diversión», ofreció al pueblo una dehesa de su propiedad, para que, con sus productos, se lidiara un toro. Acepió el pueblo y pasó la finca a poder del Municipio. Desde entonces se encarga el Ayuntamiento de la organización de la corrida y de proporcionar el toro.»

Otras versiones sientan el origen del toro coriano en cierto privilegio concedido por Alfonso VII, El Emperador, a los arrojados habitantes de Coria, que fueron capaces de bajarle los humos al moro en una batalla acaecida en los llanos de Algodor, a unos cinco kilómetros de la ciudad.

Los que ya se nos vienen como ciertos son los amarillentos legajos del siglo XVII. Se nos cuenta en ellos cómo los mozos de Coria quebrantaban a sabiendas el título VI de las Sinodales, que prohibía correr toros los domingos y días de fiesta si antes no se había oído misa. Y como la mocedad no hacía caso, tuvo que meterla en vereda don Pedro de Carvajal, obispo de origen placentino que se colocó la mitra cauriense. Este personaje, obsesionado por el fiel cumplimiento de las Sinodales pontificias, trasteó con Felipe III, logrando entre los dos que «domingos y días de fiesta mayor no se corriesen toros en coso cerrado, así como en la ciudad con las puertas cerradas, bajo la pena de excomunión y multa de mil maravedís».

Pero poco duró la orden. El día 24 de junio de 1606, Concejo y pueblo, de común acuerdo, quebrantaron leyes e impusieron la costumbre. Hubo toro dentro del recinto amurallado; se cerraron las puertas, y presentes estuvieron corregidor y regidores, que dieron tácita conformidad para el festejo.

Natural era que se cabreara el obispo, a quien le ardía demasiado en las venas la alocada sangre de los Carvajales. Se pidieron cuentas por «correrse y desjarretarse un toro por las calles de la ciudad» y se mandó acudir a juicio a las fuerzas vivas de la localidad. Pero éstas salieron por peteneras, no queriendo cuentas con el clero. Se justificaron con un escrito en el que afirmaban que maldito el caso que hacían los corianos de las bulas papales; que el correr el toro era una costumbre inmemorial y que la diversión se había hecho con consentimiento y presencia de otros obispos. Y por si fuera poco, añaden que don Pedro de Galarza, al que califican de «obispo insigne, sabio y virtuoso», se regocijó viendo más de dos corridas, ocurriendo una vez que entró un toro en su palacio episcopal, y, en presencia del prelado, fue lidiado el animal por los canónigos. Para rematar, dicen en su escrito que los breves pontificios aún no han hecho su entrada en España, por lo que no podían tener validez legal.

El dios-toro de la fiesta

Mala sombra debía tener el Fiscal eclesiástico, pues corregidor y regidores fueron excomulgados. Sin embargo no cesó el litigio, apelando la ciudad contra la sentencia ante la Chancillería de Valladolid. Pedro Vallejo, que era, a la sazón, corregidor, expone «en nombre de la Justicia y Regimiento de Coria», que, desde tiempo inmemorial, tenían por costumbre correr toros ensogados los días de San Juan, Santiago, Santa Ana y Visitación de Nuestra Señora, siendo consentidores los Prelados, canónigos y clérigos, pues muchas veces éstos llevaban la función taurina a los patios de sus propias casas.

Bien lo entendió la Chancillería, exigiendo a la Curia «que dentro de ocho días se envíe a la Real Audiencia Vallisoletana el proceso eclesiástico original de la dicha causa, para que visto se provea justicia, y entre tanto vos rogamos y encargamos que por término de sesenta días primeros siguientes absolváis a la dicha Justicia y Regimiento de la dicha Ciudad y a las demás personas que sobre la dicha causa tubiereis descomulgadas y alcen las censuras y entredichos que hubiéredes dado y puesto, que en ello nos serviréis». Si el Provisor episcopal no acataba esta orden, ya podía ir preparando diez mil maravedís para la Cámara Real.

Cuentan las malas lenguas que, a partir de este hecho, hubo diversas diatribas entre cabildo y concejo, encontrándose canónigos y beneficiados, más de una vez, cuando acudían a sus cantos, con un toro que hacía guardia por los aledaños de la catedral.

LOS TOROS DE HOGAÑO

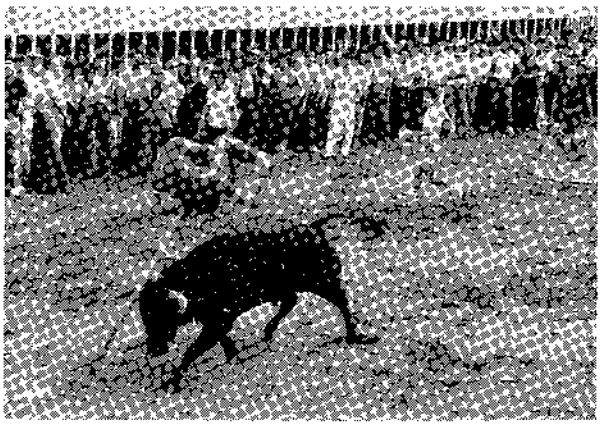
Es el día de Corpus cuando el Concejo elige al Abanderado de San Juan. En tal fecha se daba un refrigerio para las autoridades dentro del Ayuntamiento. Este año, con la nueva corporación, se ha cambiado el refrigerio por un reparto de ponche y gazpacho extremeño a todo el pueblo.

Todo el mundo coincide en que esta práctica se remonta a aquel alférez abanderado que existía en el antiguo corregimiento de Coria. Dedicábase dicho alférez a pasear el pendón de la ciudad en compañía del Cabildo y sus maceros. Uno de los duques de Alba o marqueses de Coria —que los dos títulos ostentaban— decidió que fuera el alférez abanderado el principal promotor de las fiestas.

Entre el abanderado y las peñas, se prepara y se ultima la mojiganga. Son las peñas la cara moderna de la fiesta, pero que han permitido, al asociarse los vecinos, que aumente el número de cornúpetas y que la fiesta se alargue por más días. Hay competencia y rivalidad entre las peñas. Cada cual quiere aportar el toro más guapo y más castizo para el festejo. Se desviven durante todo el año para preparar unos Sanjuanes que causen el asombro de vecinos y forasteros. Cuando lleguen, ya tendrán dispuesto el local de la peña, con sus cubos de sangría, sus tacos de jamón y chorizo de la tierra, sus barreños de gazpacho y sus tinajas de peces escabechados. Cada año aumenta el número de peñas. Sus nombres son pintorescos: «Los Suicidas», «El Zoo», «El Volante», «El 27», «La Rana», «La Junta de Defensa»... Esta última surgió como consecuencia de cierta prensa negra que cayó, cual funesta tremolina, sobre las calles de Coria. Porque hasta el cine llevaron un documental que lo titulaban con el despiadado rótulo de «Coria, la salvaje». Y en la revista «Hombre Moderno» de Toronto (Canadá) volvió a repetirse el mismo rótulo. Pero esta vez el alcalde de Coria no se quedó corto y lanzó a los medios de comunicación cosas así como: «Desde luego, qué paradojas tiene la vida. Quienes matan impunemente por el mero hecho de la «raza», «el color o pigmentación de la piel» o «por treinta monedas de plata» se escandalizan ante el inocente divertirse de unos hombres esforzados, valientes, curtidos por el duro bregar de todo un año, y airean tendenciosa y malévolamente el polo oscuro que en el «arte de lancear a dos morlacos» va implícito».

Nació, pues, la «Junta de Defensa de los Toros de San Juan» para que siguiera la tradición. Pero aquellos amagos extranjeros tuvieron eco oficial, suprimiéndose los soplillos y las banderillas cortas, asuntos de los que ya hablaremos más adelante.

La fiesta-fiesta asoma su zarabanda el 23 de junio por la noche. Ya han corrido mozos y no tan mozos en el encierro. Los cabestros se han echado para atrás, vuelta a la finca. El toro negro, quizás de la dehesa de Monteviejo, a varios tiros de ballesta de Coria, donde sienta sus reales Victorino Martín, va a enchiquerarse en el toril de la plaza mayor, junto al consistorio. Una vez dentro, comienzan los ritos solares. Se va a levantar el «capazu». Se pinchan en un palo ahorquillado las «capacetas» (capachos) que han traído de los lagares del aceite y se los prende



Saltando con la garrocha en la plaza

fuego. Se retuerce el esparto y las llamas iluminan el azabache de la noche. La bulla, el griterío, la zambra, el ancestro milenario... desorbitan sus energías y contagian el ambiente de algo inusual, extraño, cuasi esotérico.

Toca «Cachicá», el que nunca duerme en los Sanjuanes, su tamboril y sopla con fuerza la flauta de fresno. La copla vieja queda en el aire.

«Cogi al toru máh valienti
y llévalu a la corría,
que quieru que el pueblu vea
loh toruh que tú me críah.

Y aquí, toritu valienti;
y aquí, toritu galán;
ya soy el de la otra tardi:
¡acábame de matal!».

A 24 CAE SAN JUAN

Antes de que el sol asome por la parte de Morcillo, ya han bajado los corianos al río a lavarse ojos y pies. Hay que espantar la sarna, y nada más profiláctico para ello que las mágicas propiedades que arrastra el agua la madrugada de San Juan.

Y a la tarde a la plaza, que el toro va a salir. Se da la señal y se cierran las «medias-puertas», las de las calles que asoman a la plaza mayor. Antes de lo de «Coria, la salvaje», se colocaban dos largas filas de mozos a la salida del toril, normalmente quince a cada lado, y esperaban, con el corazón acelerado y los labios herméticos, a que el astado irrumpiese por medio de las dos filas. Cuando lo hacía, le llovían sobre el lomo unas banderillas cortas, aderezadas primorosamente por las novias de los que las manejaban. Hay que tener valentía y arrestos para clavar el pequeño palitroque. El toro pasa rozando a los mozos, pega botes y lanza viajes a oriente y poniente. Pero es preciso clavar la banderilla. Pobre del que no lo haga, pues será tachado de cobarde y humillado por sus paisanos.

El bicho negro corre por la plaza. Salen del enrejado los más dispuestos. Hay quiebros y lances. Desde el entablado se azuza, se lanzan gritos y soplillos, que son pequeños dardos que escupen los llamados «trabucuh», al modo de cerbatanas. Los soplillos entran en los magros del toro y lo enfurecen. Los aficionados hacen alardes con sus capotes desteñidos; otros saltan por encima del animal con garrocha o sin ella. Pero la mayoría silba, zarandea los brazos y llama al toro desde detrás de los barrotes.

Pasa un buen rato y suenan toques de campana. Son tres los toques. El escalofrío se encarama por el espinazo. El rumor corre por la plaza: «van a soltal al toru». Se abren las «medias-puertas» y se cierran las cuatro «portonas» de la muralla. El bicho escapa, creyendo encontrar los chaparros de la dehesa, por una de las calles. La gente corre detrás de él; luego, delante. Carreras, sustos, tropezones, sofocos, empujones, el ojo en centinela y las zapatillas ligeras. Verdaderos racimos humanos se cuelgan de rejas y balcones. Trota el morlaco cortando el aire con sus pitones astifinos. Entre susto y susto, las peñas reparten pucheros de ponche para ahuyentar el miedo. Se oyen voces estentóreas: «¡que viene!, ¡que viene!». Siguen las carreras suicidas, los cohetes rastreros dirigidos al toro, la trepa por los enrejados... Hubo veces en que algún malaleche —casi siempre los caciques locales— dio corriente eléctrica a los barrotes de sus ventanas y balcones, a fin de evitar que el pueblo «ensuciase» sus nobiliarias mansiones. Y también ocurrió que hubo quien tuvo que aguantar los aguijones de algún que otro avispero, instalado en el intersticio de las maderas o piedras de un balconcete, antes que descolgarse y ser arponeado por unos aguijones peores. Cuando el toro llega a la plazuela de la catedral, muchos juegan a hacer escalada por las filigranas de la puerta principal. Pero es peligroso el juego. Y si no, que se lo pregunten a Justo, el mozo de Abigal, que se abrazó a una de las estatuillas cuando el toro se colocó precisamente debajo de él. El mozo aguantó un rato, pero el toro no se iba. Las manos se le llenaron de sudor y comenzó a resbalar en dirección a los pitones del animal. Cayó encima de su testuz. Del primer golpe le envió contra la vieja puerta; luego le zarandeó dos o tres veces más. Las consecuencias podían haber sido trágicas, pero Justo salió del susto y quedó para contarlo.

Y así toda la tarde, hasta que el sol se vaya para Portugal. Después, limpiándose el sudor pegajoso de junio, se contarán las anécdotas del día, y se hablará de que a fulanito le empitonó y va de camino a la residencia de Cáceres.

Ha caído el primer toro. Un toro —a veces, tres— lo ha hecho vomitar babas sanguinolentas. Enseguida, algún mozo de una peña acudirá presto a cortarle las

Trota el toro por las calles

turmas. Es el mayor trofeo, el símbolo de la virilidad. Otros se conforman con el rabo, que colocarán, como triunfo, en los estantes de su peña. Ya son pocos, pero todavía quedan mozos que mojan los dedos en la sangre del astado y se untan labios y frente. Rito con gran significado, en el que ya profundizaremos en la segunda parte del reportaje.

Una última vuelta por las peñas y... en cata de la cena. Nadie es forastero en Coria. Algunos se meten para la andorga buenas raciones de «burrancu» (pequeños borriquillos de meses) y vino del Pedroso junto a una de las portonas. Brincan las charangas por la plaza de La Cava. No para «Cachicá», el tamborilero.

«San Juan le dici a San Pedru:
—cielitu lindu, vamuh al toru.
Y San Pedru le contéhta:
—cielitu lindu, vaiti tú sólu.»

A esperar el toro de la madrugada, el bravo y negro toro que se confunde con la brava y negra noche coriana. A las cuatro le darán rienda suelta. La cornamenta desafía a las estrellas. El toro-toro es el dios y señor de Coria durante el solsticio de verano. Cuando llegue San Pedro y Coria muestre su antiquísima feria, la roja sangre coriana volverá a soñar otra vez con los próximos Sanjuanes.

DESMENUZANDO EL RITUAL

No vamos a hablar ahora del fondo mágico que encierra la noche de San Juan, fiesta cíclica coincidente con el solsticio de verano. Y no vamos a hablar porque sería generalizar demasiado y nos iríamos muy lejos. Hablemos del toro-toro de nuestras fiestas, de su ritual, de su hipotético significado. Y ¿acaso existe otra fórmula mejor para ello que la de ir desmenuzando elementos? Pues comencemos.

1. LA VERSION POPULAR

No deja de tener un particular y extraño encanto la leyenda sobre la viuda coriana que sacrifica una dehesa en vez de su hijo. Yéndonos mucho por las ramas, podíamos buscarle un trasfondo a este relato en consonancia con los sacrificios humanos que practicaban los lusitanos y que nos cuentan los textos clásicos.

Conjeturemos así el episodio:

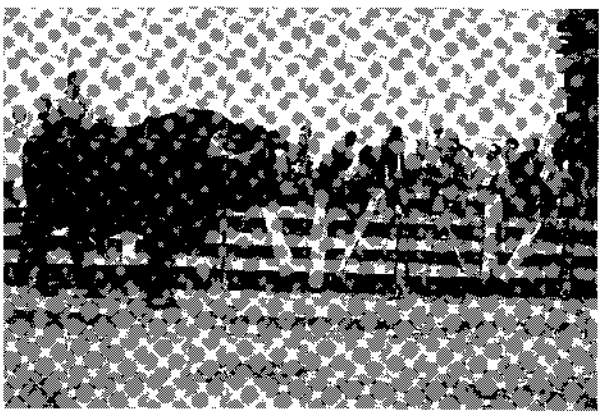
a) Coria se encuentra a caballo entre vettones y lusitanos. Ptolomeo no la da como vettona, pese a que ciertas inscripciones —tal y como vimos en la primera parte— bautizan con el patronímico de vettones a los corianos. Como las fronteras no estaban muy claras y se encontraban sujetas a numerosos vaivenes en épocas prerromanas, lo más normal es que Coria pasara de unas manos a otras, según circunstancias.

b) Había por costumbre en Coria el realizar un sorteo anual, por ver quién era el mozo que debería ser sacrificado. Relación guarda ello con los cultos sangrientos que practicaban los lusitanos. Así, Estrabón nos cuenta que acostumbraban a examinar las vísceras sin separarlas del cuerpo, sacando adivinaciones palpando las venas del pecho. Tito Livio nos habla también de las inmolaciones humanas que realizaban estos pueblos con motivo de firmar las paces. Y Plutarco nos refiere, asimismo, cómo un procónsul de la Ulterior, llamado Publio Graso, quiso castigar a los bletonenses (pueblo lusitano) porque hacían sacrificios humanos en honor de sus dioses. Tales sacrificios se repetían como consecuencia de la muerte de algún importante personaje, tal como Viriato, en cuya memoria —y según Appiano— fueron inmoladas muchas víctimas humanas mientras el cadáver ardía en una gran pira y otros soldados simulaban combates en su derredor.

Es significativo el hecho del «sorteo», que bien podíamos entroncarlo con la democracia asamblearia que existía entre los lusitanos. Solían éstos elegir jefes y otros cargos en asambleas populares, respetándose globalmente la elección, y ello a pesar del clasismo existente.

c) La viuda de la leyenda era rica; poseía una dehesa. Parece llevarnos esta cita a lo que ha dado en llamarse «capitalismo lusitano». Según se deduce de varios autores clásicos (Dion Casio, Varrón, Diodoro, Appiano...), en Lusitania se practicaba un frecuente bandolerismo, consecuencia de la mala distribución de la propiedad de la tierra. Existían auténticos terratenientes y auténticos indigentes.

d) Es muy significativa la trilogía viuda-hijo-toro, la cual guarda paralelismo con el romancero popular, cuya versión más conocida es el romance salmantino «Los mozos de Monleón», aunque existen coplas más viejas sobre el mismo tema, tales como «Diego Gil», «La Enamorada» y el romance extremeño «La maldición de la madre». El transfondo mítico de estos



Serio y hierático, el bicho negro se sabe dios y señor de la fiesta

romances, así como la leyenda coriana, podrían muy bien relacionarse con ciertos ritos fecundadores, donde el toro es el núcleo central de la ceremonia.

Sobre el asunto de Alfonso VII (derrota del moro en los llanos de Algodor y posterior privilegio concedido a los corianos), bien creemos que sea fruto tal cuestión de algún erudito, quien, buscando posiblemente un origen al toro de San Juan, se sacó de la manga esta historia, plasmándola con su pluma en cualquier legajo. Más tarde, por un fenómeno de culturización, pasaría al pueblo, que la iría transmitiendo generación tras generación.

2. EL MITO Y EL RITO

Bien es verdad que no tenemos la suerte de manoscar manuscrito alguno anterior al XVII y que trate sobre el toro de Coria. Pero ya nos dice el Concejo en su escrito dirigido al obispo —año de 1606— que «correr el toro era una costumbre inmemorial».

Y claro que debía serlo, pues hay documentos apergaminados en otros pueblos del norte extremeño donde se nos da buena cuenta de este tipo de corridas. Así, el Códice del Monasterio de El Escorial (años 1221-1284) nos habla del festejo llamado «el toro nupcial», que se celebraba en Hervás (Cáceres). Era un rito de bodas, donde el novio debía realizar quiebros y lances a un toro hasta satisfacer a la novia. Acababa el acto con la colocación de un par de banderillas, preparadas de antemano por la novia, sobre la cruz del bicho negro.

Alfonso X el Sabio nos muestra, en sus famosas «Cántigas a Santa María» (concretamente la 144), cierto episodio acaecido en Plasencia en el siglo XIII. Aparece ilustrado con partituras musicales y viñetas coloreadas. Comienza así la cantiga:

> «De vila el toros tragen mandou
> para sus Vodas el un, apartou
> Dellos el más bravo que mando correr...»

Resumiendo el asunto, podemos contarlo así: «En la ciudad de Plasencia habitaba un varón justo y piadoso, muy amante de la Virgen. Cierto día, se casó un caballero de la ciudad, el cual, para celebrar con todo rumbo sus bodas, mandó correr un toro bravo en la plazuela donde vivía el varón justo y piadoso. He aquí que este varón sale de casa, pues lo reclama un amigo clérigo. Nada más salir, le embiste el toro. El clérigo pide a la Virgen protección para su amigo. Se produce el milagro. Santa María ha logrado que el toro se arrodille y camine detrás del santo varón, sin hacerle daño».

Se podrían traer más referencias históricas, como las de La Zarza de Granadilla, Casas del Monte, Galisteo..., en algunas de las cuales se nos cuenta, también, la costumbre de espurrear la sangre del toro sobre el umbral de la casa donde vivía la novia. Pero, en fin, vayamos a buscar la entraña del rito y del mito, que es lo que nos interesa.

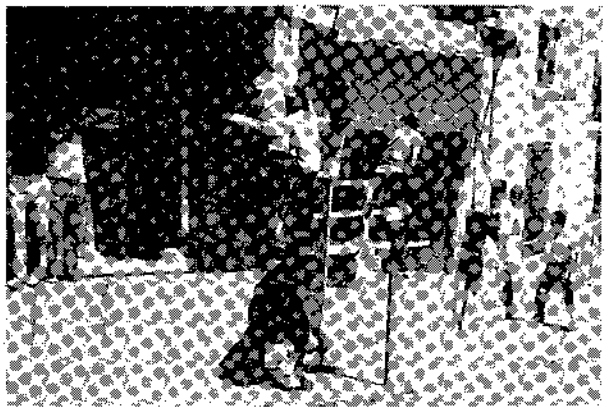
A BODAS HUELE EL TORO

A ojos vista está el arcaico origen nupcial que tiene el toro por tierras de Extremadura. Nuestro toro de San Juan no se puede desligar de tales motivos, de su estrecha relación con antiguos rituales inherentes a los casorios.

Si nos preguntáramos el por qué del dúo toro-boda, habría que examinar la exuberante fecundidad de que fue dotado el toro en las civilizaciones más antiguas. Pastores sumerios serían los que comenzaron a seleccionar el ganado bovino, castrando a algunos machos, que irían destinados a las faenas del campo (bueyes). Los no castrados (toros), se erigirían en símbolos de fecundidad, en animales sagrados dotados de una aureola genésica fuera de lo común. De aquí lo de «tiene el toro que joder por él y por el buey».

Por tierras del Nilo, el buey Apis o toro sagrado, al arribar a Nilópolis, asistía a una ceremonia fecundante. Cientos de doncellas mostraban sus vientres ante él esperando recibir sus influjos generadores. Numerosas culturas antiguas relacionaban muy directamente a sus dioses fecundadores con el toro. A Indra, por ejemplo, se le llama «Sahasramushka», que es lo mismo que llamarle «el toro de la tierra de los mil testículos». Estos dioses, que también son divinidades de las tormentas (el trueno es semejante al mugido del toro), se encuentran en hierogamia con la diosa madre o diosa Tierra, a la que se representa, en más de una ocasión, como una vaca. En el santuario más antiguo conocido, que es el de Tell-Khafaje, aparece la imagen del toro junto a la de la diosa madre.

En nuestra extensa piel de toro (hasta adopta la forma de la piel de este animal nuestro relieve) quedan recuerdos de otras épocas. Nárranos Estrabón que



El susto aparece a la vuelta de la esquina

abundaban sobremanera los toros en la antigua Hispania. Y Diodoro (IV, 18, 3) afirma que desde la época de Gerión eran sagrados los toros entre los hispanos. No iría descaminado el geógrafo griego, pues depósitos de huesos de tales bóvidos aparecen en grandes cantidades junto a Numancia. Las cerámicas polícromas del mismo lugar también nos pintan toros y danzas. Y qué decir sobre la llamada «cultura de los verracos», donde las toscas esculturas de toros y cerdos hablan de la sacralidad de estos animales por parte de vettones y otros pueblos prerromanos...

De tiempos históricos, queda, en nuestro solar hispano, un eco de corrida nupcial, acaecido en Avila en el 1080, por motivos de los casorios entre el infante don Sancho de Estrada y doña Urraca Flores. En León, volvemos a encontrar, en el 1114, otro acto semejante cuando tocan a las bodas de una hija de don Alonso VII, el Emperador. Y el fuero de Tudela, fechado en 1122, refiere los desaguisados ocasionados por los toros que «fueron traídos por razón de bodas o nuevo misacantano». O sea, que las bodas de los curas también se celebraban corriendo toros. Y hasta debía de haber bastantes clérigos que se lo montaban por todo lo alto dando muletazos. Por ello, ciertos Papas —sin sangre íbera en sus venas, claro está— pusieron coto a estos «excesos». La bula «De salute Gregis» (1517) sanciona a los que asistan a lidias y encierros con pena de excomunión y se avisa, además, que «no se dispensará sepultura eclesiástica a quienes murieran por obra de pitones». Pero maldito el caso que hicieron los españoles a tales sentencias, por lo que el Papado se tuvo que contentar con prohibir el toreo a los curas; asunto que se cumplió a medias.

Si en cierto modo los novios necesitan que el toro les transmita los poderes fecundantes, no concuerda muy bien el mito con los curas, a no ser por aquello de «si el cura no tiene mujer, el que la tenga la ha de poner». Y es que los curas toreaban, vamos que sí toreaban. Si no llega a ser por Fernando VII, todavía estarían los curas de Arnedo con el capote en las manos. Porque en ese lugar riojano, al llegar San Marcos, se corría el toro junto a la ermita del santo, siendo el primero en entrar en lidia el cura; después torearían el resto de las fuerzas vivas del municipio.

Vamos desbrozando obstáculos, y ya parece que el carácter fertilizante, genésico y viril que rodea al toro se nos viene con toda su fuerza. Por algo, en León, aún seguían, en el siglo XVI, las solteras bailando unas extrañas danzas delante del toro muerto. Hasta la magia contaminante hace su aparición en torno al mito del toro; y, por ello, Plinio nos cuenta que la sangre de un toro negro y bravo provoca en la mujer el «taedium veneris». Medicina común ha sido por nuestras aldeas perdidas el aplicar hiel de novillo a ciertas dolencias de la matriz. Hoy aún siguen los quintos, en algunos pueblos extremeños, cortando las gandumbas a los becerros que se llevan a las capeas, para comerlas en hermandad, posteriormente.

ELEMENTOS RITUALES DEL TORO DE SAN JUAN

Habría que preguntarse en primer lugar: ¿Cómo se corría antiguamente el toro de San Juan? ¿Se corría suelto o ensogado? Ya vimos cómo el corregidor Pedro Vallejo explica, ante la Chancillería de Valladolid, que «desde tiempo inmemorial, tenían por costumbre correr toros ensogados los días de San Juan, Santiago, Santa Ana y Visitación de Nuestra Señora». En el siglo XVII, por lo tanto, el toro de Coria iba enmaromado. Pero el asunto de las maromas no debió de satisfacer mucho a los corianos. Antes de que llegara la prohibición de correr los toros de tal guisa (orden de 5 de febrero de 1908, dada por el ministro de la Gobernación, el Sr. De la Cierva), nos encontramos con una descripción de la fiesta, realizada, en 1903, por don Zacarías Manuel Delgado. Leyendo sus líneas, se ve claramente que la mojiganga taurina era semejante a la de hoy en día. Los corianos no esperaron a que el ministro de la Gobernación viniese vetando el ensogamiento; ellos lo suprimieron antes.

Y a buen seguro que, antes del XVII, también dejarían al toro suelto. Nos guiamos, al hablar así, por la viñeta que aparece ilustrando la cantiga 144 del rey Sabio, que ya detallamos más arriba y que nos describe el suceso de Plasencia. En esta miniatura (siglo XIII), se observa a un toro corniveleto que aparece suelto dentro del recinto amurallado. Diecinueve personajes, encaramados en una balaustrada, lo citan y le arrojan dardos.

Juega baza importante en este festejo el rito —ya desaparecido— de colocar las chatas banderillas al astado a su salida del toril. Ha supuesto esta ceremonia la pervivencia de los ritos nupciales de los que

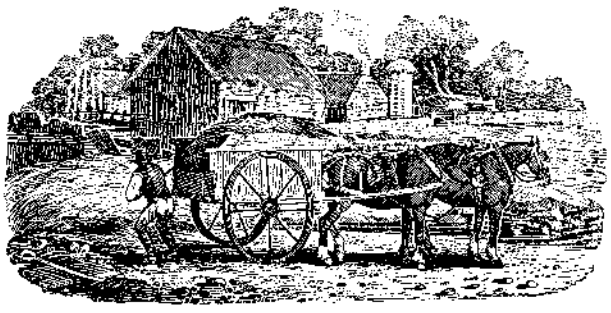
Acuden prestos los mozos a buscar la fuente de la vida

nos habla el Códice Escurialense del siglo XIII. Su significado aparece claro: las banderillas, fabricadas primorosamente por las novias, suponen la arteria que transmitirá el poder fecundante del toro al novio y, a través de éste, a su prometida, verdadera receptora de la fuerza genésica del dios-toro.

Murieron las banderillas, pero siguen los «soplillos». En el siglo XIII, también los utilizaban. La viñeta de la cantiga es bien llamativa al respecto. Se observa en ella cómo tres rehiletes han sido arrojados contra el toro. Uno de ellos ha hecho blanco y se ha incrustado junto a una oreja. Ahora los rehiletes se han transformado en pequeños dardos, fabricados con alfileres, que se lanzan al bicho por medio de unas cerbatanas llamadas «trabucuh». No se busca herir al animal, sino hacer que se encrespe, que se enrabie y acometa con mayor fiereza.

La muerte del bicho implica la culminación del ritual. Hoy, es el tiro de fusil el que acaba con él en cualquier plazuela. Antes, y según la crónica de 1903, recibía una muerte más rumbosa y menos macabra. Siempre había algún valiente que, estoque en mano, le hacía doblar las rodillas. Nada más caer, acude presto el mozo a llevarse las turmas, la bolsa seminal donde se concentra todo el potente poder fecundador. Quien la consiga, se erige en auténtico triunfador de la fiesta; ha alcanzado, nada más y nada menos, que el tesoro más preciado de la divinidad fecundadora: el receptáculo donde acumula y guarda el elixir mágico de la vida. Ahora es el mozo el dios, el que mayor virilidad posee de toda la concurrencia; por eso levanta los brazos y pasea, triunfante, mostrándolas a todo el mundo, las abultadas turmas del toro sacrificado. Habrá otros que impregnen sus dedos con la sangre roja, tremendamente roja del astado, y se colorean labios y frente. También así ejercerá su influjo la fuerza generadora del toro.

Nadie quiere quedarse sin recibir parte de los efluvios que irradia el astado de San Juan. No hay mejor remedio contra la esterilidad. Por ello, ahora, después de que la muerte —no eterna, sino temporal— nubló los ojos del dios-toro, habrá que comulgar, en fraternal ágape, con su carne.



Cada peña come de su toro, del dios negro que, henchido de fuerza y bravura, vino a enseñorearse y a fecundar las calles de Coria. Huele a totemismo la postrera ceremonia. Se devora al dios con fruición. Es una auténtica comunión. Ya pueden los corianos darse por satisfechos. Se han alimentado, a conciencia, con la sangre y la carne de su principal deidad. Los poderes del dios-toro (sacrificado para que siga el ritmo de la vida) han pasado a los descendientes de los rebeldes lusitanos y vettones.

A ESPERAR OTROS SANJUANES

Tupidos han quedado los corianos de sexualidad y fuerzas fecundantes. Muchos serán los que, en esta noche, llamen a Eros a gritos. No hay mejor fecha para transmitir los poderes que prestó el dios-toro y rendir, así, culto a la fecundidad, veneración y acatamiento a los atributos divinos de la prepotente y negra fiera. La orgía erótica se desata. Y el dicho popular cabalga cálidamente por los rincones de Coria: «la que sanjuanea, marcea».

En Coria la vettona y lusitana, la árabe y la cristiana, aún permanece el vestigio arcaico de la fiesta del toro. No se contaminó el ritual. No degeneró en corrida caballeresca como en tantas y tantas villas y ciudades. No le gustaría a los Alba, dueños y señores de estas tierras, alancear toros desde un caballo. No me atrevería a jurarlo, pero tal vez sea Coria el lugar de nuestras Españas donde con más fidelidad y con más apasionamiento se conserva el mito y el rito del toro, del dios negro de la fecundidad y la tormenta.

Pero aquí, por estos campos extremeños, debió acunarse, más que en parte alguna, el sagrado misterio del toro. Referencias históricas hay muchas. Son siempre los pueblos extremeños los que ganan. Nuestros toscos toros de piedra, labrados en los berrocales de nuestra penillanura extremeña, parecen adquirir vida en esa «Vaca-Moza» de Montehermoso, en el «Toro de Andas y Volandas», en la «Vaca-Morena» de Orellana la Vieja, en la «Vaca-Antruejo» del Señorío de Granadilla, en el «Toro de San Marcos» de Brozas y Casas de don Gómez, en tantas y tantas de nuestras capeas y —¡Cómo no!— en la grandiosa fiesta del Toro del San Juan coriano.

El esotérico atavismo de esta vieja raza no ha perdido su furor fecundador. Por eso, Cachicá, el tamborilero, cierra las fiestas con la significativa tonada de «La Remolona», síntesis de lo que fue, es y seguirá siendo la conmemoración en torno al dios-toro de la cívitas cauriense.

«Debaju del tu mandil,
tienih el lechu floríu;
y yo, cumu un toru bravu,
al tu reclamu he veníu.

A la Remolona la ha cogíu el toru
y la ha metíu el cuernu pol el ah de oru.
A la Remolona la ha vueltu a cogel
y la ha metíu el cuernu pol allí otra vé».

BIBLIOGRAFIA

NAVALON, Alfonso: "Viaje a los toros del vino". Diario *Informaciones*, junio, 1971.

J. L.: "Las bodas del caballero". Diario *Hoy*. Badajoz, 4-6-82.

BARROSO, Félix: "Tras las huellas de la quinta". Revista *Almiar*, n.º 22, febrero, 1981.

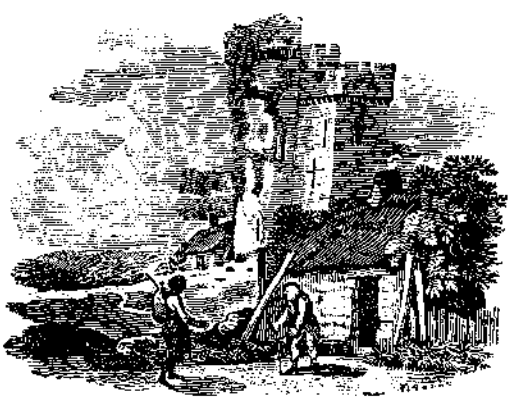
MIRCEA ELIADE: *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid, 1981.

ROLDAN HERVAS, J. M.: "Fuentes antiguas para el estudio de los Vettones". Revista *Zephyrus*. Salamanca.

ESCOBAR PRIETO, Eugenio: *Antigüedad y límites del obispado de Coria*. Boletín oficial de la diócesis de Coria. Septiembre, 1912.

VELO Y NIETO, Gervasio: *Coria. Reconquista de la Alta Extremadura*. Publicaciones del Departamento de Seminarios de la Jefatura Provincial del Movimiento. Cáceres, 1956.

CHAMORRO, Víctor: *Guía secreta de Extremadura*. Madrid, 1976.



ANOTACIONES HISTORICAS SOBRE EL BOMBO

Juan Bautista Varela de Vega

I. INTRODUCCION.

El bombo es un instrumento membranófono del grupo de los tambores y subgrupo de tambores cilíndricos, y el mayor de ellos.

Generalmente en los tipos populares, rústicos, el bombo está constituido por un cilindro hueco de madera, más bien chato, parcheado por ambas bases. Es percutido con un mazo, formado de un vástago de madera forrado en uno de sus extremos por un almohadillado recubierto de cuero. En algunos países, por ejemplo en los anglosajones, se usan dos mazos o mazas, una para cada parche.

A este mazo se le designa en inglés con la expresión «thick knobbed stick» y, en francés, con la palabra «mailloche».

Para percutirlo, se suspende de tal forma que los parches miren hacia los lados del ejecutante.

Los tipos modernos de bombo se construyen con el cilindro o caja de metal y los parches se sujetan a la misma mediante aros asimismo metálicos. El tensado se realiza por el sistema de llaves, como en la caja clara o en el redoblante, en vez de los cordajes tensores o tirantes, que subsisten en los tipos rústicos.

El bombo carece de bordones, lo que hace su sonido muy grave y ronco, áspero.

Hoy en día sigue utilizándose mucho tanto en la música popular como en las orquestas sinfónicas, orquestas de jazz y de baile.

II. SINONIMIA.

Español.—«*Bombo*».

Francés.—«*Grand tambour*», «*Grande caisse*», «*Grosse caisse*».

Inglés.—«*Bass drum*», «*Gong drum*», «*Long drum*».

Alemán.—«*Grose trommel*», «*Pauke*».

Italiano.—«*Catuba*», «*Grancassa*», «*Grande tamburo*».

Portugués.—«*Bombo*», «*Bumbo*» (*Brasil*), «*Caixa grande*» (*Brasil*), «*Caxambú*» (*Brasil*), «*Tambor grande*», «*Zabumba*».

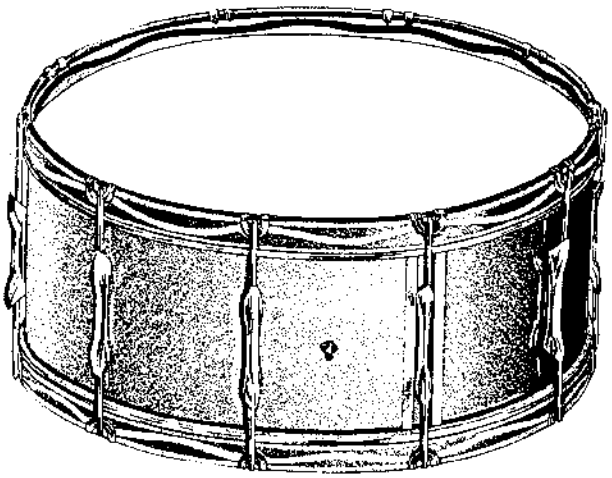
III. ANTECEDENTES Y USOS.

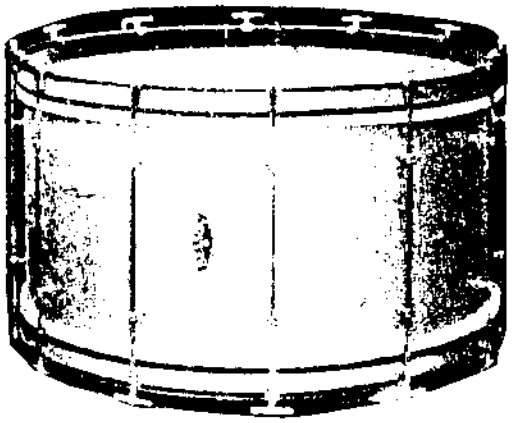
Resulta casi imposible precisar cuándo el bombo aparece en Occidente. Curt Sachs dice que en 1505 el pintor italiano Carpaccio fue el que representó el bombo por vez primera en una banda turca, y que desde la conquista de Constantinopla por los turcos, en 1453, hasta principios del siglo XVIII, Europa oriental estuvo en contacto continuo con los ejércitos turcos y los soldados occidentales con la estridente música de aquéllos, a través de oboes, triángulos, címbalos y estruendosos tambores. Curt Sachs añade que hacia 1700, cuando el poder militar del Imperio turco había sido vencido, los ejércitos europeos victoriosos comenzaron a imitar a las bandas de música otomanas, siendo, al parecer, los polacos los primeros en adoptar la música turca o música de los «jenízaros» o guardia del sultán.

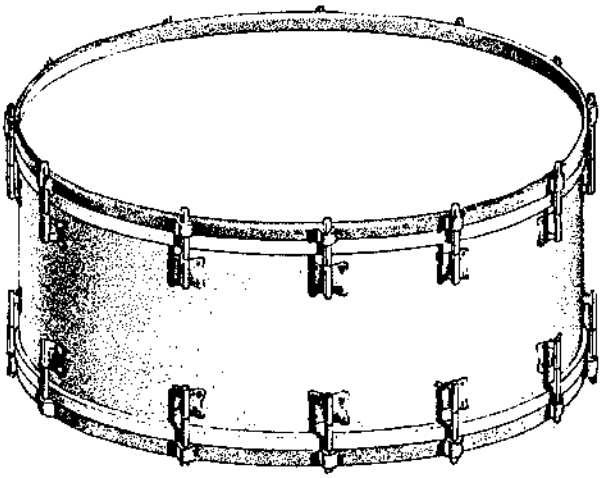
Termina diciendo Sachs: «Siguiendo este ejemplo, el elector de Sajonia Augusto el Fuerte, que también fue rey de Polonia, organizó una banda sajona con cuatro cimbalistas. Los austríacos tuvieron sus primeros «jenízaros» en 1741, y los demás países los siguieron. En sentido estricto, los europeos llamaban música turca a una combinación de bombo, címbalos y triángulo, como por ejemplo en la Sinfonía Militar de Joseph Haydn (1794). En las bandas se incluía también un cimbalero. «La introducción de los instrumentos turcos fue acompañada por la predilección por temas turcos en las artes occidentales. Se pueden encontrar ejemplos de esta moda en los argumentos de numerosas óperas cómicas, tales como el «Cadi dupé» (1761) y «La recontre imprévue» (1764) de Gluck, el «Seraglio» (1781) de Mozart y la «Caravene du Caire» (1783) de Grétry.

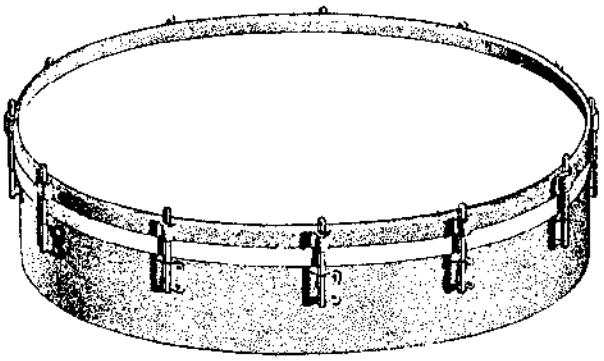
Hasta principios del siglo XIX el bombo recibe la denominación de «tambor turco».

Percy A. Scholes afirma que Gluck empleó tanto el bombo (en ese período llamado ocasio-









1, 2 y 3, diversos tipos de bombo moderno, de tensado por varilla y llaves. 4, bombo de un solo parche, llamado también tambor «gong».

nalmente «tambor turco») como los platillos, en su «Peregrinos de la Meca» (1764); de modo que se equivoca Berlioz cuando atribuye a Spontini («La Vestal», de 1807, y «Hernán Cortés», de 1809) la introducción orquestal del bombo, aunque quizá se debiera al ejemplo de Spontini la popularización del instrumento en la orquesta.

Según este mismo musicólogo, modernamente, volvió a ponerse en uso uno de los antiguos accesorios que se empleaban con el bombo. En efecto, éste se tocaba en la antigüedad en ambos parches a la vez, empleándose para uno de ellos un mazo corriente, y para el otro (sobre el cual se tocaban habitualmente los golpes no acentuados) un manojo de ramillas de abedul.

En 1849, Liszt fue posiblemente el que inició los redobles de bombo, que se hicieron luego muy comunes.

Más tarde, Richard Strauss y Gustav Mahler recomiendan el uso de la escobilla parecida a la antigua ramilla de abedul.

En 1857 se presentó en el Crystal Palace de Londres, con motivo del «Haendel Festival», un bombo gigante, conocido como «Bombo de Distin» (el nombre de su inventor, Henry Distin). Reunía las siguientes características: algo más de 2 metros de diámetro; el aro con 30 piezas de sostén machihembradas y el parche de 7 milímetros de espesor y realizado con la piel de un búfalo de gran tamaño, reducida a aquel espesor por procedimientos mecánicos.

En España, el bombo se ha utilizado mucho, y se sigue utilizando, en los grupos musicales folklóricos y en todas las regiones. Allí donde se daba un baile popular o se celebraba alguna festividad aparecía el bombo, junto a otros instrumentos populares. En algunas regiones, recorría las calles en celebraciones muy señaladas, como en Canarias, en la noche de Navidad, junto a guitarras, bandurrias, triángulo y castañuelas. En Galicia forma un inseparable trío junto a la gaita y la caja.

Nuestro teatro clásico lo usaba para lo que modernamente se suele llamar «efectos especiales».

Concretamente, en el teatro calderoniano, cuya organografía musical fue estudiada magistralmente por Querol Gavaldá, el bombo intervenía como principalísimo instrumento para la reproducción musical de truenos, tempestades y terremotos.

Nos dice el ilustre musicólogo catalán (2) *que en el teatro de Calderón que, entre los muchos calificativos, puede recibir el de «teatro cósmico», tienen gran importancia los truenos, relámpagos y terremotos.*

Hay dos textos de Calderón —continúa diciendo Querol— que lo expresan muy claramente. Así, en la jornada II de «El monstruo de los jardines», Lidia, extrañada de cómo la música puede imitar tan perfectamente los truenos, exclama:

¿Cómo, sin que se rasguen pardos senos,
se oyen puestos en música los truenos?

Y en «Leónido y Marfisa», se lee esta acotación: «Habiendo Megara cantado estos versos, se oscureció impensadamente el teatro, cuya novedad creció a susto con el ruido de los truenos que se siguió, «imitados tan al natural», que parecía se desplomaba no sólo aquella material arquitectura, sino toda la máquina celeste».

En «El jardín de Falerina»: «sonando ruido de terremotos, truenos y relámpagos».

En «La Cura y la Enfermedad» —añade Querol—, ¡en una sola página hay siete terremotos! Como es obvio imaginar —termina—, los truenos y terremotos se harían a base de redobles de cajas, tambores, atabales y sobre todo del «gran tambor» que así y con razón llaman los italianos al bombo. El gran tambor sería por antonomasia la «caja de los truenos», si bien contribuirían a tal efecto instrumentos como el clarín bajo, que alguna vez va asociado con las cajas roncas, trémolos y escalas rápidas de toda clase de pífanos, clarines, chirimías y arpas (para la lluvia), en una palabra, de todo el instrumental de la compañía.

En Iberoamérica el bombo se encuentra muy extendido, desde los tipos más primitivos hasta los modelos más modernos.

En Argentina el bombo se construye comúnmente con un tronco de árbol ahuecado y puede llevar uno o dos parches, para los que se emplea cuero curtido de guanaco (mamífero camélido, parecido a la llama), de pelo largo, muy extendido en Sudamérica), animal muy apreciado y cuya caza ha dado lugar a una adivinanza, que dice:

En un campo verdeguín
está un potro potranquín
blanca la cola y la crin,
seña de tan buen rocín.

También se emplea, para los parches del bombo argentino, la piel de oveja.

Es infaltable en las orquestas populares argentinas —nos dice el folklorista Félix Coluccio—, especialmente del noroeste, utilizándose para acompañar los bailes y marcar el compás, aunque a veces se usa en el campo para anunciar una carneada (sacrificio de reses), o una noticia importante.

Según el gran etnomusicólogo argentino Carlos Vega, el bombo comunica a la «orquesta» y a las fiestas populares una animación indescriptible.

En su «Glosario de Afronegrismos», el eminente folklorista cubano Fernando Ortiz daba el vocablo «bombo» como una de las acepciones de un tipo de tambor grande usado por los negros en Puerto Rico.

Este tambor grande se conoce corrientemente por «bomba», posiblemente de origen africano, y que usan también los indios de Puerto Rico; pero los negros, para construirlo, en vez de ahuecar un tronco, como hacían los indios, emplean un barril pequeño, sin fondo, sobre el que se extiende un cuero bien estirado.

En Brasil, Oneyda Alvarenga ,otra distinguida etnomusicóloga, describe la «zabumba» o bombo como un tambor grande de sección cilíndrica con el cuerpo de madera y parche en ambas bases. El tocador lo suspende del hombro izquierdo con una correa o cuerda y lo toca con una porra, o trozo cilíndrico de madera terminado en una bola recubierta de cuero. Llamado «bombo» o «bumbo» —dice Alvarenga—, los ejemplares usados por el pueblo son generalmente de fabricación manual popular, y es el mismo instrumento empleado en las orquestas y en las bandas con el nombre de «caja grande».

Finalmente, en Brasil, el bombo recibe también el nombre de «caxambú». Con esta denominación lo recoge el compositor y folklorista brasileño Luciano Gallet, director que fue del Instituto Nacional de Música, de Río de Janeiro.

Gallet, uno de los primeros exploradores científicos del folklore brasileño —según Nicolás Slonimsky—, tomó nota de la ejecución de un conjunto de una aldea afrobrasileña, el cual incluía voces, palmadas («Palmas»), el tambor «Tambú», el batidor «Chocalho», el tamboril «Pandeiro» y el tambor bajo «Caxambú» o «Bombo». Cada instrumento tenía un motivo rítmico independiente, resultando un efecto polirítmico asombrosamente rico (3).

BIOGRAFIA CONSULTADA

ALVARENGA, Oneyda: *Música popular brasileña.* Fondo de Cultura Económica. México, 1947.

BRAGARD, R. y DE HEN, F. J.: *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire.* Albert de Visscher Editeur. Rhode-St-Genèse (Belgique), 1967.

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

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

MONTAGU, Jeremy: *The World of Romantic and Modern Musical Instruments.* David and Charles. Newton Abbot. London, 1981.

MUSICAL INSTRUMENTS OF THE WORLD. Paddington Press. London, 1976.

QUEROL GAVALDA, Miguel: *La música en el teatro de Calderón.* Diputació de Barcelona. Institut del Teatre. Any 1981.

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 Editorial "El Ateneo". Buenos Aires, 1947.

SUBIRA, José: *Historia de la música española e hispanoamericana.* Salvat Editores. Barcelona, 1953.

(1) Curt SACHS: *Historia universal de los instrumentos musicales,* p. 416.

(2) Miguel QUEROL GAVALDA: *La música en el teatro de Calderón,* p. 102.

(3) Nicolás SLONIMSKY: *La música de América Latina,* p. 144.

Temas y motivos tradicionales en Pliegos de Cordel (Siglos XVIII y XIX)

Antonio Lorenzo Vélez

Varios son los estudios generales aparecidos sobre la Literatura de Cordel en España: Rodríguez Moñino y G. di Stefano (siglos XV y XVI), M.ª Cruz García de Enterría (siglo XVII,) Aguilar Piñal (siglo XVIII), Caro Baroja y J. Marco (siglo XIX), etc. (1). En ellos se ofrece una visión sistemática sobre la casuística de los pliegos conservados, acompañada de observaciones sociológicas, históricas, etc. en su relación con la religión, libros de caballerías, teatro, novela, composiciones románticas..., tan necesarias para comprender el complejo y, tantas veces, contradictorio mundo de pliegos, pasillos, sainetes, jácaras, relaciones, etc. Obviamente, las fuentes y motivos que han generado la amplia gama de composiciones volanderas destinadas al gran público son diversas y múltiples. Este trabajo pretende hacer hincapié en el trasfondo tradicional —o, para ser más exactos, popularizado— de algunas composiciones que han llegado incluso a los albores de nuestro siglo XX. Pero esta primera declaración de intenciones conlleva y suscita numerosos problemas sobre a qué temas y motivos nos vamos a referir.

Los principales (y todavía escasos) estudios sobre la Literatura de Cordel señalan las pocas muestras de temas tradicionales que se han venido reimprimiendo hasta el siglo XIX. Pero, a pesar de su poca representatividad frente a lo transmitido oralmente, no se puede obviar el hecho de que algunos temas y motivos marcadamente tradicionales han desafiado el paso del tiempo y han llegado a nosotros en continuas reimpresiones, lo que señala un aspecto bastante desatendido en la literatura que nos ocupa; esto es: lo que se podría denominar «tradicionalización escrita». A este respecto, Rodríguez Moñino señala la importancia del pliego suelto en la trasmisión de la poesía lamentando la enorme cantidad de pliegos perdidos y la falta de catálogos generales, lo que podría llevar a sentar las bases de una posible «lógica de transmisión» de unos temas frente a otros.

El concepto de los términos «tradicional» y «popular», tal como los usamos habitualmente, se lo debemos, como se sabe, a la sistematización que llevó a cabo Menéndez Pidal, quien aclaró el confusionismo con que ambos términos eran empleados anteriormente, ya fueran como sinónimos o resaltando su carácter literario o culto. Entenderemos pues, a grandes rasgos por poesía «popular» aquellas composiciones con escasas variantes, donde la transmisión se realiza de un modo bastante fiel ;y por poesía «tradicional» aquella que es sentida como patrimonio común, como poesía «que vive en variantes», siendo su carácter colectivo fruto de la asimilación del «pueblo autor» o el «autor legión» y cuya principal característica es la anonimia.

Pero esta distinción de conceptos no resulta, en ocasiones, fácil de deslindar, sobre todo cuando nos referimos a un modo de transmi-

COPLAS EN ALABANZA DE
NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES, ESPECIAL
Abogada contra rayos, y Centellas, en los partos, y en toda especie de dolencias.

Varios Ilmos. de España han concedido 40 dias de indulgencia, á todos los fieles que devotamente rezaren una Salve delante de esta Santa Imagen.

sión que no es el estrictamente oral; esto es, composición fijada o escrita pero usada no sólo para ser leída, sino también para ser cantada y compartida por un amplio sector de público. A ello se une lo que podríamos denominar «variantes escritas», como se aprecia en un tipo de literatura donde las reimpresiones son frecuentísimas y la propiedad intelectual es fácilmente ignorada y, al igual que los grabados que suelen encabezar las composiciones, se desplazan geográficamente de unas imprentas a otras acentuando su carácter marcadamente itinerante.

La aparición de la imprenta supuso un cambio considerable en los modos de trasmisión de la literatura. Gran parte del Romancero «viejo» —los romances conocidos propiamente como tradicionales— alcanzó gran difusión a través de los pliegos sueltos durante el siglo XVI, y lo mismo sucedió con el Romancero «artístico» o de autor, antes de ir siendo recogido en volúmenes. El paso del tiempo operó una variación en el gusto popular y así se observa una labor de «depuración» del Romancero antiguo frente a otro tipo de composiciones más acordes con la mentalidad y la visión del mundo dominante. No obstante, durante la segunda mitad del siglo XVIII y en todo el siglo XIX, no se produce un abandono total de los temas tradicionales aunque, justo es decirlo, las reimpresiones de romances antiguos van siendo cada vez menores frente a los temas de valientes, guapos o crímenes. Nuestro trabajo pretende señalar una serie de motivos y temas que, a pesar de estar recogidos en pliegos sueltos, aún se pueden rastrear en la tradición «oral». Ello nos indica que nos hallamos en presencia de unas composiciones que, sin ser propiamente tradicionales, están ampliamente popularizadas, ya que las variantes observadas son poco significativas respecto a lo fijado por la imprenta; pero que conviven en un plano de igualdad en la mente de los trasmisores con romances de reconocida tradicionalidad en la recolección moderna. Es por ello por lo que nos parece interesante dar noticia de estos motivos y temas que aún se pueden encontrar en las encuestas de campo, donde el informante concede el mismo valor a un romance «antiguo» que a una composición de pliego. En definitiva, son los estudiosos quienes discriminan sobre la bondad o vulgaridad de las versiones que se recogen, cosa que no suele hacer la persona entrevistada —al menos nuestra experiencia así lo dicta—, donde en el mismo cajón de sastre de su memoria conviven, con un criterio de igualdad, un tema documentado en el siglo XVI junto con una composición reciente del XIX. Por ello discrepamos, con todos los respetos, de la opinión de Menéndez Pidal, quien consideraba que «...el público distinguía perfectamente entre la poesía que saben para cantar y la poesía para ser leída» o, lo que es lo mismo, la independencia de las versiones orales respecto a las impresas (2). Creo, junto con Aguilar Piñal, que sería más exacto hablar de dos grandes tipos de Romancero: el viejo, de origen preferentemente épico, que se va recreando sucesivamente por la tradición y otro, el moderno, que refleja la descomposición política y el momento histórico y social de España, lo que incide en la variación del gusto popular. Ello hace necesario volver a revisar el conocido enfrentamiento entre lo popular y lo culto, enfrentamiento —repito— producido únicamente en la mente de los investigadores, quienes no dudan en calificar de «vulgares» todo un corpus de composiciones que no pueden ostentar el reivindicado concepto de «popular», honor reservado a los romances viejos reelaborados por el pueblo, en forma tradicional, a partir de los cantares épicos medievales (3).

Los ejemplos que aquí se ofrecen provienen, en su casi totalidad, de mi colección particular de pliegos sueltos que abarcan la segunda mitad del siglo XVIII y, los más numerosos, del siglo XIX y aun del XX en un número aproximado al medio millar. Ello hace que los resultados obtenidos sean, obviamente, una leve muestra de lo que un trabajo más sistemático puede augurar.

Uno de los romances de reconocido abolengo que ha llegado en numerosas reimpresiones hasta bien entrado el siglo XIX (aunque, eso sí, adaptado al gusto estereotipado de la época) es el relativo a «Gerineldo» (4) :

"CANCION NUEVA TITULADA GERINELDO EN LA QUE SE EXPRESAN LOS AMORES Y FUGA DE UN OFICIAL RUSO CON LA BELLA ENILDAS, SULTANA FAVORITA AL GRAN SEÑOR". Madrid, 1844. Imp. de J. Marés, calle de Preciados, n.° 52.

Ya Menéndez Pidal señaló una versión, derivada del pliego, que fue publicada en la *Silva de Romances* de Zaragoza (1551), donde la princesa conserva el nombre de Enilda y donde el rey es un Sultán; concluye que entre las versiones orales modernas recogidas (en ese momento eran tan sólo 160), apenas acogen estas innovaciones, por lo que la influencia de los pliegos sueltos en la tradición es insignificante (5). A este respecto señala Marco que «...el suponer que la poesía contenida en pliegos sueltos era sólo para ser leída es ignorar deliberadamente la naturaleza misma del fenóme-

no. En el caso concreto de Gerineldo, indica muy claramente al final del pliego, refiriéndose a la versión de Valencia, «donde se hallarán otras diferentes al estilo del día, para acompañar los aficionados a la guitarra». Es decir, que el editor del pliego de Gerineldo sabe que el romance no es «al estilo del día», a pesar de su calificación de «Canción Nueva». Y no lo es porque se sigue cantando con la música originaria» (6). Si bien es cierto que hay que volver a replantearse las interacciones entre la poesía contenida en pliegos con la obtenida a través de la cadena oral, el suponer —como admite Marco— que se seguía cantando con la música «originaria» es aceptar tácitamente la invariabilidad de la música del Romancero cosa que, como sabemos, es difícil de mantener en algo tan evanescente y resbaladizo como la tradición oral.

Otro ejemplo es el caso del «Conde Alarcos», romance juglaresco que ya estaba muy divulgado en el 1454. Según Pidal, se trata de una creación de arte muy personal y no de un arreglo de versiones orales, donde el concepto del honor y la realeza preludian lo calderoniano (7).

RELACION / DEL CONDE ALARCOS / Y DE LA INFANTA. TRATA DE COMO MATO A SU MUJER, PARA CASARSE CON LA INFANTA. AL FIN VA CONTINUADA UNA GRACIOSA JACARA TITULADA: / PICAROS CON FORTUNA. Barcelona. Imp. de los Herederos de la Vinda Pla, calle Cotoners. [Sin año].

Retirada está la Infanta / bien así como solía,
viviendo muy descontenta / de la vida que tenía...

La trasmisión oral de este romance, atribuido a Pedro de Riaño, aparece documentada en gran parte de la península, Azores, Chile, Brasil, etc., pero con una extensión menor que la del pliego. El romance titulado «El Conde Alarcos» aparece publicado por primera vez en dos pliegos sueltos que Henry Thomas, su editor moderno, ha fechado hacia 1515 uno (editado en Sevilla) y hacia 1520 el otro (editado en Zaragoza). En cuanto a «la fecha de composición, estimamos que es anterior a 1515, fecha aproximada del primer texto publicado, y para ello barajamos nuevas afirmaciones que creemos dan más fuerza a la opinión, expuesta ya hace años, de M. Pidal, fechando el romance antes de 1454» (8).

Estos dos romances son dos claros exponentes de la pervivencia, a través del pliego suelto, de temas ampliamente documentados en la tradición oral moderna. Pero también han llegado a nosotros otras composiciones de carácter histórico o literario reimpresas durante los siglos XVIII y XIX. Como ejemplos podemos citar:

SIETE ROMANCES / DE LA MUERTE DE / D. RODRIGO / CALDERON, / MARQUES DE SIETE IGLESIAS. Barcelona. Imp. Herederos de la Viuda Pla, calle Coteners. [Sin año].

La barba hasta la cintura / rubio el cabello y muy largo...

Este ciclo de romances ha sido estudiado por A. Pérez Gómez y aparecen igualmente en el *Romancero General* de A. Durán (9).

Otro ejemplo es el

ROMANCE / DE COMO EL CONDE DON RAMON DE BARCELONA / LIBRO A LA EMPERATRIZ DE ALEMANIA, QUE LA TENIAN PARA QUEMAR, / CON TODO LO DEMAS QUE VERA EL CURIOSO LETOR. Barcelona. Por los Herederos de Juan Jolis, en los Algodoneros. [Sin año].

En el tiempo que reynava / y en virtudes florecía
este Conde Don Ramón / flor de la Cavallería...

Romance publicado en la *Rosa Gentil* de Timoneda (1573) y citado por Durán (N.° 1228, pág. 210, V, II).

De igual modo, Aguilar Piñal alude a la reimpresión de temas históricos antiguos y literarios durante el siglo XVIII como: *Gayferos y Melisendra, Juan de Austria, Bernardo del Carpio, Carlomagno, Doña Inés de Castro*, etc. Algunos de ellos, como Doña Inés de Castro, la victoria de Lepanto de Don Juan de Austria, el Marqués de Mantua, la Isla de Jauja... han alcanzado, incluso, el siglo XIX.

Todos estos datos vienen más o menos expuestos en los estudios apuntados más arriba. Pero lo que nos interesa especialmente señalar

es la posible influencia del pliego suelto sobre la tradición oral moderna. Muchos de los temas contenidos en pliegos pueden ser recogidos actualmente en la tradición oral. Nuestra experiencia de colectores por numerosos puntos de la península así parece constatarlo. A continuación ofrecemos una serie de composiciones y motivos impresos, de los que existen muestras orales recogidas en los diferentes Cancioneros o encuestas de campo en la tradición oral moderna. Naturalmente, no podemos decir que estos temas y motivos sean «tradicionales» en el sentido estricto del término, puesto que su nivel de intriga apenas cambia, pero sí «popularizados» y difundidos ampliamente por toda nuestra geografía. Entre los más representativos se encuentran, sin duda, los de índole religioso. En ellos se suelen desarrollar episodios apócrifos sobre la vida de Jesús que conectan fácilmente con el sentido de la piedad y religiosidad populares, tema que estudiamos en otra ocasión (10).

COPLAS NUEVAS / EL NIÑO PERDIDO / SEGUIDAS DE LA CONVERSION DE LA SAMARITANA. Reus. Establec. de Juan B. Vidal, arrabal alto de Jesús, n.° 5 [Sin año].

...Madre, en la puerta hay un niño / más hermoso que el sol [bello,
preciso es que tenga frío, / porque el pobre viene en cueros.
Niño, dile que entre / se calentará
porque en esta tierra / ya no hay caridad...

A continuación desarrolla un tema bien conocido en la tradición oral: *El Labrador y la Virgen:*

...La Virgen fue de camino, / un labrador ha encontrado:
—labrador, ¿qué haces aquí? / —¿no lo veis?, piedras sem- [brando.
la Virgen le respondió / con palabras buenas
que si piedras siembras / piedras se te vuelvan...

Sigue: *Conversión de la Samaritana.*

Un viernes partió el Señor / a la ciudad de Samaria,
y antes de entrar en poblado / el calor le fatigaba,
mas a un pozo que allí había / derecho a él se encaminaba...

Otras veces aparecen motivos de indudable sabor popular como en el pliego

COBLAS NUEVAS / EN LAS QUE SE DECLARAN LOS DESPOSORIOS DE MARIA SANTISIMA / CON EL GLORIOSO PATRIARCA SAN JOSE. Reus. Establec. de Juan B. Vidal, arrabal alto de Jesús, n.° 5. [Sin año].

...Quince años tiene la novia / y es llena de gracias mil,
tierna, linda y candorosa / cual rosa en el mes de Abril.
...Si me ausento de mi esposa / ¿cómo se alimentará?
pues si yo la desamparo / ¿quién, mi Dios, la amparará?
...Tomó San José su ropa / y se dispuso a marchar,
y antes de tomar camino / se fue un rato a descansar.

A veces se utilizan como textos para el «Rosario de la Aurora» como en el pliego titulado:

CANCION CON LOS MILAGROS QUE OBRO / EL SANTO ANGEL DE LA GUARDA. Imp. "El Abanico". Hospital, 19. [Sin año].

...Perezoso que estás en tu casa / el tiempo se pasa sin querer [rezar,
ruega, ruega al Angel de la Guarda / que de estos peligros nos [puede apartar.

Uno de los pliegos más popularizados es el titulado:

EL RASTRO DIVINO. / CONTIENE A MAS DE LAS HORAS DE LA PASION Y MUERTE DE JESUCRISTO, LA SENTENCIA Y PRE- / GON DE PILATOS: LAS SIETE PALABRAS QUE JESUCRISTO HABLO EN EL SANTO ARBOL DE LA CRUZ / Y LA DESPEDIDA DE LA SANTISIMA VIRGEN DE SU AMADO Y TIERNO HIJO. Barcelona. Se halla a la venta en la papelería del Sucesor de Antonio Bosch, calle del Bou de la Plaza Nueva, n.° 13. [Sin año].

Por el rastro de la sangre / que Jesús ha derramado
iba la Virgen María / buscando a su hijo amado.
Por el camino donde iba / una mujer ha encontrado...

A continuación prosigue con una estructura similar al romance de «Las Señas del Marido»:

...Dame las señas, Señora, / de vuestro hijo adorado,
—Es más blanco que la nieve / más brillante que oro y plata,
a su frente trae el sol / y su cara es de un ángel.

Y prosigue:

...Por presto que lleguemos / ya lo habrán crucificado.
...Ya le dieron la lanzada / a su divino costado.
La sangre que derramó / en el cáliz sobresale;
el hombre que bebe de él / será bienaventurado.
Quien esta oración dirá / todos los viernes del año,
sacará un alma de pena, / la suya, si está en pecado...

Que desarrolla el conocido romance *La Virgen se está peinando,* del que existen numerosas versiones en las colecciones de: Fernández Núñez, Cossío, Echevarría Bravo, etc. Se trata, al parecer, de una versión a «lo divino» del tema profano «¿Por qué no cantáis la bella?», en opinión de Bénichou y M. Pidal; en nuestro pliego va acompañado de un conocido conjuro final.

A continuación desarrolla:

"LAS SIETE PALABRAS QUE JESUCRISTO HABLO EN EL SANTO ARBOL DE LA CRUZ".

Viernes Santo, ¡qué dolor! / expiró crucificado
Cristo nuestro Redentor; / mas antes dijo angustiado
siete palabras de amor...

"DESPEDIDA DE LA SANTISIMA VIRGEN DE SU AMADO / Y TIERNO HIJO".

Oye, alma, la tristeza / y la amarga despedida
que la madre de pureza / hizo de Jesús, su vida...

Otro caso es el conocido romance de «Los Milagros de San Antonio»:

ORACION / DE SAN ANTONIO DE LOS PAJARITOS. Hay concedidos 40 días de indulgencias por varios arzobis-

pos a toda persona que lleve consigo este verdadero retrato, rezándole una salve cada día. Imp. Hospital, 19, "El Abanico". [Sin año].

Divino sol que iluminas / al mundo su resplandor,
y con tu gracia divina, / dadme explicación, Señor.
Para que mi lengua / refiera el milagro
que obró San Antonio / de edad de ocho años...

Las interacciones entre el mundo de los pliegos y la tradición oral, no remiten solamente a temas de índole religiosa sino que abarcan también a otro tipo de composiciones, como los siguientes:

LOS DIEZ MANDAMIENTOS DE AMOR / Y ALGUNOS TROVOS PARA CANTAR LOS AFICIONADOS. Reus. Imp. "La Fleca" de Juan Grau, calle Aleus, n.º 1. [Sin año].

Señora, los Mandamientos / quí los voy a cantar
si los quieres aprender / bien me puedes escuchar.
En el Primer mandamiento / me manda de que te ame,
más que a mi vida te quiero / aún que la vida es amable.
En el segundo he jurado / y echando mil juramentos,
de no olvidarte jamás / ni sacarte de mi pecho.
En el tercero en la Misa / nunca estoy con atención
siempre estoy pensando en ti / prenda de mi corazón...

O este otro:

TROVOS NUEVOS / Y LOS DIEZ MANDAMIENTOS DE AMOR / PARA CANTARSE CON ACOMPAÑAMIENTO DE GUITARRA. Barcelona. Imp. de A. Llorens, Palma de Santa Catalina, 6. [Sin año].

Los mandamientos de amor, / niña, te voy a cantar;
estáme atenta un momento / si los quieres escuchar.
El primero de esta rosa / es un hermoso jazmín,
amar a Dios porque al fin / es sobre todas las cosas.
El segundo de esta rosa / se convierte en palo amargo... (11).

Otras veces desarrollan la estructura seriada de las canciones de «Mayo» conocidas como «El Retrato»:

...Son dos diamantes sus ojos, / puestos a tan alta estima,
que de verlos tan brillantes / tengo turbada la vista.
Parecen caños de oro / de una fuente cristalina;
la nariz de aquesta Dama / hecha por manos divinas.
Sus labios son dos corales, / dos claveles sus mexillas;
su boca está matizada / de famosa perlaría... (12).

O la serie de los días de la semana:

Creo que en Lunes nací, / en Martes me bautizaron;
en Miércoles me enamoré, / se que en Jueves me casaron;
el Viernes estuve enfermo, / el Sábado yo me morí;
el Domingo me enterraron, / y una Semana viví... (13).

La simbología de los números, al igual que las «Cartas de la Baraja», también se halla presente en la Literatura de Cordel:

Estaban el Cuatro y el Tres / en grande porfía un día,
argumentando los dos / cuál mejor número hacía.
Dijo el Cuatro: Cuatro son / de nuestra fe los misterios,
Cuatro son los Evangelios...
Dijo el Tres: En realidad / yo me llevo la corona,
porque Tres son las personas / de la Santa Trinidad;
Treinta y Tres años de edad / vivió Jesús, alma mía... (14).

O la «Baraja de los Naipes»:

...Dijo: —Cuando veo el As, / Señor, se me representa
un solo Dios criador / de todas cosas diversas;
En el Dos, el Nuevo y Viejo / Testamento se me acuerda;
El Tres, que son tres Personas / y una sola Omnipotencia... (15).

Otras composiciones que han alcanzado amplia difusión, tanto en pliegos como en la tradición oral, son:

NUEVA CANCION / DEL / CORREGIDOR Y LA MOLINERA. Reus. Imp. y Lib. "La Fleca" de Juan Grau, calle Aelus, n.º 1. [Sin año].

En cierto lugar de España / había un molinero honrado
que ganaba su sustento / con un molino arrendado:
era casado / con una moza
como una rosa / y era tan bella
que el Corregidor / se prendó de ella...

tema que inspiró, como se sabe, «El sombrero de tres picos» de Pedro Antonio de Alarcón y éste, a su vez, la música de Manuel de Falla.

Otra composición muy conocida es:

CANCION GRACIOSA DE LA ZAGALA. Reus. Reimpreso por J. B. Vidal, calle Mayor. 1848. [Sin año].

Inmediato a un arroyuelo / a una zagala vi,
al contemplar su gracia / todo me suspendí.
Y al ruido que ella hacía / y al acercarme a oír,
muy asustada dice: / Ay de mí!, Ay de mí!...

Composición documentada ampliamente en la tradición oral con el título de *Y otros Tres que son Seis.*

Por último vamos a señalar una serie de motivos de corte tradicional, como el que alude al Ramo de la mañana de San Juan:

La mañana de San Juan / cuando a los alegres campos
a coger verbena y flores / salen los enamorados.
Entonces cuando el lucero / del alba sale brillando... (16).

O este otro:

...dándole flores a Mayo / porque las cogió en Abril.
dándole flores a mayo / porque las cogió en Abril... (17).

Para finalizar señalaremos los

VILLANCICOS DEL TIO PINGAJO / Y / DE LA TIA FANDANGA. Imp. Universal. Travesía de San Mateo, 1.º Madrid. [Sin año].

De bellotas y cascajo / se va armar la gran bullanga,
que se casa el tío Pingajo / con su novia la Fandanga.
La Cibeles será la madrina, / el Viaducto el padrino será,
los asilos del Pardo testigos / y la iglesia la Puerta Alcalá...

Tema recogido con variantes en el «Cancionero popular de la provincia de Madrid», de M. García Matos (tomo I, n.º 211), usado como canto de carnaval en el pueblo serrano de Braojos (18).

Todos estos ejemplos, y muchos más que podrían aducirse, señalan la importancia del pliego suelto sobre la corriente oral actual. Ello hace que nos surjan preguntas acerca de los modos de trasmisión que desembocan en el ancho río de la cadena oral. Tal vez, haya que ampliar el concepto de «lo tradicional» a un corpus de composiciones ampliamente popularizadas donde el trasmisor ya no es consciente de la procedencia de su saber acumulado.

La Literatura de Cordel es una de las literaturas «marginadas» —utilizando un feliz término de García de Enterría (19)— que, a pesar de no haber sido tenida suficientemente en cuenta por la historiografía literaria y marginada por las «Historias de la Literatura» al uso, ofrece su impronta y refleja la transformación de un público lector en un público consumidor.

Estas relaciones entre el mundo de los pliegos y la cadena oral ya las observó —con su característica sagacidad— Caro Baroja cuando se refería a la obra *Del Cancionero Leonés* de Mariano D. Berrueta, quien decía: «que los aldeanos de tierra de León gustaban de oír a los ciegos cantores de romances, pero que hacían distinción entre lo que aquéllos recitaban o cantaban y los romances trasmitidos familiarmente, dando a estos segundos una categoría superior desde todos los puntos de vista» (20). A lo que responde Caro: «...pero no nos fiemos... he aquí que en su colección aparece el milagro de San Antonio, igual casi que en un pliego de cordel, aunque mutilado. Y lo que es más significativo: el de «Rosaura la de Trujillo», o mejor dicho un fragmento de éste recogido en Riaño, como cantado en las veladas de filandón a comienzos de este siglo» (21).

BIBLIOGRAFIA

(1) RODRIGUEZ MOÑINO, Antonio: *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII.* Madrid, Castalia, 1968; DI STEFANO, Giuseppe: *La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI.* R.D.T.P., 1977, pp. 373-393; GARCIA DE ENTERRIA, M.ª Cruz: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco.* Madrid, Taurus, 1973; AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Romancero popular del siglo XVIII.* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972; CARO BAROJA, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel.* Madrid, Revista de Occidenet, 1969; MARCO, Joaquín: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel).* Madrid, Taurus, 1977.

(2) MENENDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero Hispánico (hispano-portugués, amoricano y sefardí). Teoría e historia.* Madrid, Espasa-Calpe, 1953, vol. 2.

(3) MENENDEZ PIDAL, Ramón: "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", en *España y su Historia.* Madrid, 1957, pp. 816-843 (citado por Piñal).

(4) ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: *Tres curiosas canciones del siglo XIX.* Rev. de Bibliografía Nacional, V, 1964, pp. 103-121 (citado por Marco).

(5) MENENDEZ PIDAL, Ramón: *Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método.* Rev. de Filología Española, VII, 1920, pp. 262 (citado por Marco).

(6) MARCO, *Op. cit.*, p. 194, V. I.

(7) Romancero Hispánico. *Op. cit.*, p. 357.

(8) GARCIA LORENZO, Luciano: *El tema del Conde Alarcos. Del Romancero a Jacinto Grau.* Madrid, C.S.I.C., 1972, pp. 163-164.

(9) PEREZ GOMEZ, Antonio: *Romancero de D. Rodrigo Calderón* (1621-1800). Valencia, 1955 (citado por Marco). DURAN, Agustín: *Romancero General.* Madrid, BAE, tomo XVI. 1849-50, n.º 1202, pp. 194 y ss.

(10) LORENZO VELEZ, Antonio: *Los Evangelio apócrifos en el Romancero y Cancionero tradicional.* Revista de Folklore, n.º 8, pp. 18-24; véase también *Un caso de popularización en el Romancero Nuevo.* Revista de Folklore, n.º 18, pp. 175-179.

(11) GARCIA MATOS, Manuel: *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Barcelona-Madrid, 1952, vol. II, p. 176 (La Puebla de la Sierra); OTAÑO, Nemesio: *El canto popular montañés*. Santander, 1915, pp. 34 y 35.

(12) ROMANCE NUEVO / Y CURIOSO EN QUE SE DA CUENTA, Y / DECLARA LOS AFECTOS DE UN AMANTE, PARA / PINTAR LA HERMOSURA / DE SU DAMA. Compuesto por un mancebo herido / de las flechas de Cupido, como lo verá / el curioso lector. Barcelona, Imp. de Juan Jolís, impressor, en calle de los Algodoneros. [Sin año]. Sobre el "El Retrato", vid. DIAZ-MAS, Paloma: *La canción "El Retrato" y su uso ocasional*. Revista de Folklore, n.º 30, pp. 199-205.

(13) HERMOSISIMOS VERSOS DE AMOR. / LOS MAS NUEVOS Y CARIÑOSOS; Y TAMBIEN LOS MAS MODERNOS. SEGUIDOS / DE: EL AMOR DECLARADO EN TODOS LOS MESES DEL AÑO Y COMBI- / NADO CON LOS DIAS DE LA SEMANA. FINALIZANDO CON EL AMOR COMPARADO CON EL SOL, LA LUNA, LAS ESTRELLAS, LA AURORA, LA BRISA Y LAS FLORES. Escrito por José Ferré (A) Queri. Reus, Librería "La Fleca". [Sin año].

(14) TROVOS NUEVOS / PARA CANTARSE CON GUITARRA / EL CUATRO Y EL TRES. Imps. Hospital, 11, "El Abanico". [Sin año].

(15) DURAN, Agustín, *Op. cit.*, tomo II, pp. 353 y ss., n.º 1323.

(16) SERIE: "EL CANTOR DE LAS HERMOSAS". / TROVOS DE AMOR DEDICADOS AL BELLO SEXO POR UNOS / AFICIONADOS. N.º 32, Barcelona, Imp. de Narciso Ramírez y Cía, Pasaje Escudillers, 8, 1876.

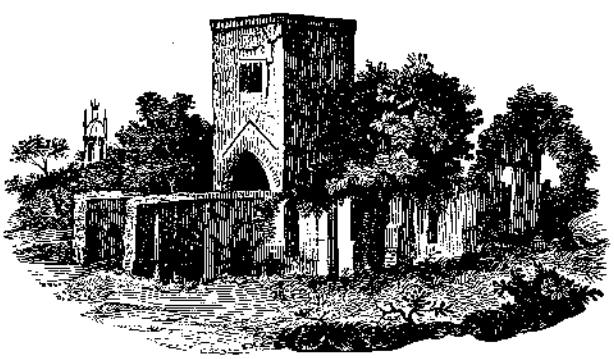
(17) ROMANCE / A LAS VIRTUDES DE LA / NOCHE AL HUMANO. / Y AL FIN UNAS COBLAS A JUANILLA DE GUSTO, Y DONAYRE, QUE EMPIEZAN: / A LA FUENTE FUE JUANILLA, MOZA GALLARDA, Y GENTIL. Barcelona, Imp. de los Herederos de Juan Jolís, calle Algodoneros. [Sin año].

(18) Basado en este pliego se inspiró la obra de teatro de RODRIGUEZ MENDEZ, José María: *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*. Publicada en *El Teatro y su Crítica (Reunión de Málaga,* 1973). Málaga, Diputación Provincial, 1975, pp. 465-520. La obra fue estrenada en el Teatro "Bellas Artes" de Madrid, en noviembre de 1978. (Datos facilitados amablemente por Paloma Díaz-Más.)

(19) GARCIA DE ENTERRIA, M.ª Cruz: *Literaturas Marginadas*. Madrid, Ed. Playor, 1983 (Lectura crítica de la Lit. Española, n.º 22).

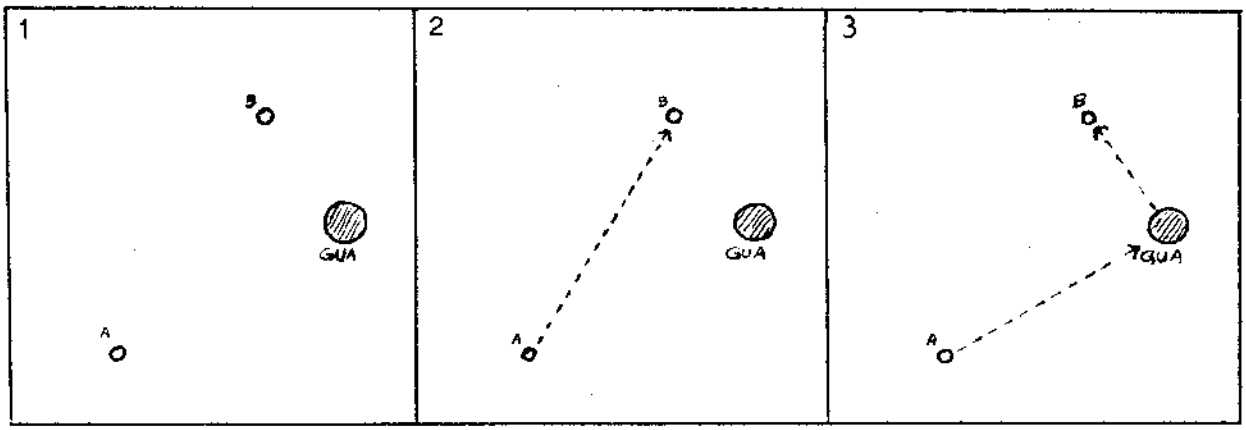
(20) BERRUETA D., Mariano: *Del Cancionero Leonés*. León, 1971, 2.ª edic., Imprenta Provincial.

(21) CARO BAROJA, Julio, *op. cit.*, p. 63.



El Juego del Gua o de los "Bolindres" en Plasencia

Severiano Delgado Gamo



USO DEL GUA EN TIRO

1. Situación de las bolas en juego (A y B).
2. Tiro directo.
3. A través del gua, se acorta el riesgo de errar.

Adquiría en esta ciudad el juego del gua una característica especial por lo variado del sistema empleado en llegar a conseguir introducir el "bolindre" (canica) en el gua, convirtiéndolo de este modo en un atractivo juego, superando la definición que del mismo observamos en el Diccionario de la Real Academia: "Juego infantil que consiste en lanzar canicas intentando meterlas en un hoyo hecho en el suelo".

Era principalmente un juego que no se practicaba en tiempos de invierno, ya que el suelo mojado era difícil de limpiar y la humedad impedía el deslizamiento normal y controlado de la bola. No obstante, a veces, era tal su aceptación que se jugaba incluso en este período de tiempo en el interior de las casas, sobre unas mantas para evitar el excesivo deslizamento del "bolindre" y haciendo un vaso resistente u otro objeto similar las veces de gua. En estos casos, era de carácter familiar y jugado entre hermanos y carecía del rigor que le caracterizaba cuando se practicaba en la calle y con rivales que apostaban bienes materiales.

NORMAS DEL JUEGO

Podían competir simultáneamente cuantos jugadores quisieran, siendo el número normal entre dos y cinco. El juego era de carácter individual. Cada jugador llevaba su cuenta independiente con cada uno de los demás y según el siguiente método.

Arrojados los "bolindres" por cada uno de los participantes a un punto prudencialmente distante y sin limitar, de los demás, comenzaban a tirar ya cada uno con su propio sistema, apoyando la mano en el suelo, sobre el punto que ocupaba la respectiva bola y tratando por turnos de una tirada, en caso de no acertar a ninguna bola rival.

Había que dar tres veces al "bolindre" de un mismo oponente, cada una de las cuales, recibía las siguientes denominaciones:

Primer golpe: "media".—En este caso el toque debía ser lo más despacio posible, con el fin de apenas distanciar las canicas.

Segundo golpe: "cuarta". — Aquí se debía golpear lo suficientemente fuerte como para sin alejarlos demasiado, el rival, es decir, el participante cuya canica era golpeada, con el pulgar y meñique extendidos en sentidos contrapuestos, no pudiese tocar ambas piezas. La separación conseguida, debía ser superior a una cuarta.

Tercer golpe: "pie".—La mayor distancia a que antes se había alejado el "bolindre" para lograr superar la medida de la cuarta, dificultaba este golpe, ya que al mismo tiempo se trataba de golpear lo más fuerte posible para alejar al rival su bola de la zona de juego.

Cuarta tirada: "liqui" (liquidado).—Para lograr consumar el juego o golpes anteriores, había que hacer gua. Debido a esto, a los golpes se les imprimía el efecto oportuno con el fin de que la bola propia no se desplazase o alejase demasiado de la zona en que éste estaba ubicado.

El gua, aparte del mencionado carácter de reválida del juego, podía usarse (siempre que no se fallase) como paso entre los golpes antes descritos (Gráfico A), es decir, para acortar camino y evitar riesgos. También podía servir de seguro en el que se podía estar hasta que alguien, por golpeo con su propia bola, sacaba la que se encontraba en él alojada.

Se podían llevar cuentas simultáneas, por ejemplo, dar a un oponente "media", a otro que ya se le hubiera dado anteriormente ésta, "cuarta", etc., sin verse interrumpido el juego para el que tiraba, mientras que no fallase tiro alguno. Había que recordar al fallar (no dar a alguna canica o no hacer gua) la situación o estado de juego con cada uno de los rivales, para la siguiente tirada. Con esta forma de juego simultáneo, se podía acabar, de ser jugador hábil, con todos los oponentes al mismo tiempo, y valiendo en este caso (de llevar "pie" a todos) con una sola entrada al gua.

OBJETOS EN JUEGO

Los bienes materiales apostados eran casi siempre los mismos "bolindres", estableciéndose con un criterio exigente y compartido las igualdades de las calidades de los que se apostaban. Estos, eran de los siguientes materiales:

— de china, los más considerados;

— de barro de distintas calidades y acabados;

— de cristal, menos corrientes, pero no de más valía;

— de acero, que casi nunca se usaban para tirar con ellos.

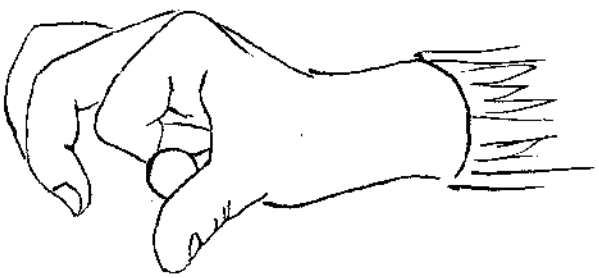
El criterio era de pieza por pieza cuando era la misma calidad y tamaño, siendo más discutido en caso de tratar de establecer igualdades entre distintas calidades o tamaños: "dos chicos por uno grande". "Dos buenos de barro por uno chico de china". "Dos buenos de barro por uno bueno de cristal", etc.

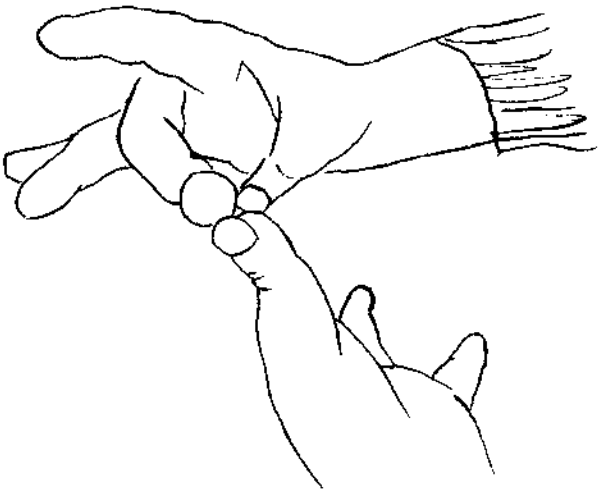
Otros objetos apreciados y que podían formar parte de valor en juego eran los "chistes" o historietas gráficas, para los que se aplicaban criterios parecidos en base a que "existiesen" (publicaciones conocidas en la localidad) y su estado de conservación, o "no existiesen", en cuyo caso y por nuevos que estuvieran, eran de inferior valor y no siempre admitidos. Los "que ya no existían", es decir, publicaciones acabadas, tenían valor para los que en su colección tal vez estuviesen a falta de algún ejemplar, pero de todas maneras se cuidaba de no demostrar demasiado interés por ellos para que les resultase más favorable a la hora de establecer la consabida igualdad.

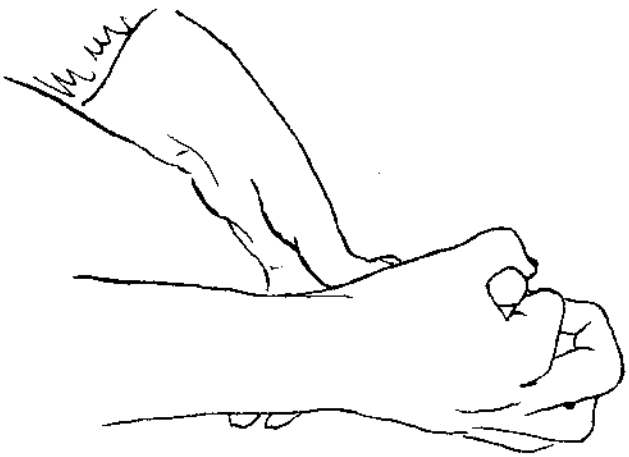
PARTICULARIDADES

Cada jugador tenía su propia forma de "tirar", cosa que no suscitaba polémica (Gráfico

B), salvo en el caso de que la misma conllevase un avance abusivo (de común acuerdo entre los participantes, que podrían verse perjudicados) de las manos con respecto al lugar que ocupaba el "bolindre" y que debía servir de punto





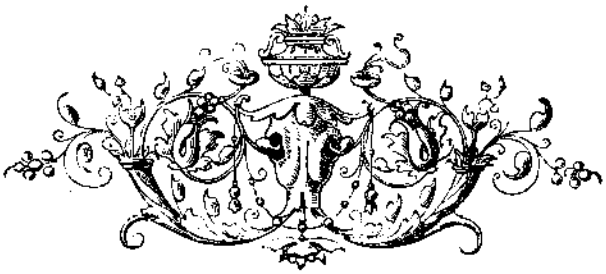


donde se ponía el dedo meñique de la mano izquierda (para los diestros). A tal hecho se le denominaba "tirar con manga" y no era admitido, salvo que los demás tuvieran el mismo modo de tirar, cosa infrecuente.

De destacar es la meticulosidad con que se llevaba el juego, sobre todo en lo concerniente a la limpieza del terreno donde estaba depositada la canica a la cual se iba a golpear. Si no estaba perfectamente limpio y el que iba a tirar lo consideraba así (era su criterio el único que valía), soplaba el suelo, levantando antes el "bolindre" para no desplazarlo y dejándolo luego en el exacto lugar que ocupaba, hasta no dejar polvo ni piedrecilla alguna suelta a su alrededor. Aunque podría ser exagerada esta operación, era admitida y comprensible, ya que habitualmente se tiraba con una precisión que cualquier objeto por pequeño que fuese, podría contribuir a hacer errar el golpe. Las piedras fijas en el suelo y demás desniveles o irregularidades naturales, no se podían eliminar. Tan sólo era susceptible de limpieza lo que podía ser barrido con un fuerte soplido.

Se podía tirar por lo demás, en la forma que se creyese oportuna, según las circunstancias y posición de la bola a golpear: "por alto" o "a rastrar".

Gozaba este juego de una gran aceptación popular y tal vez sea hasta ahora, de entre tantos y tantos que en toda España se han perdido, el que yo haya enseñado a gente menuda y han aceptado hasta el ensimismamiento, no obstante competir con las creaciones electrónicas que en materias de juego, invaden nuestras ciudades.



FOLKLORE Y CULTURA

Fernando Herrero

I. LA HERENCIA DEL PASADO.

Bucear en las entrañas del tiempo, descubrir, acaso por última vez la canción, el relato que una anciana al borde de la muerte, recuerda con milagrosa precisión. Volver una y otra vez con los magnetófonos y las cintas, consultar las fichas, anotar, ordenar y reordenar. El tiempo se escapa, el pasado aparece cada vez más vacío. Dentro de algunos años, muy pocos, todo o casi todo se habrá perdido...

En nuestro país se han desperdiciado esfuerzos admirables, se han dejado pasar los años en la incuria más lamentable. Sólo intentos aislados, pensemos en lo musical en la obra de Felipe Pedrell, recogida y transformada por Manuel de Falla; los trabajos poéticos musicales de García Lorca que chocan frontalmente con la opinión general, con las solicitaciones del público, con los mandarinatos de la cultura (?) que creaban lenguajes para que luego el pueblo los imitara. Se había producido una reversión de lo folklórico y lo auténtico, lo tradicional no existía y se iba sustituyendo por unos sucedáneos que actuaban desde fuera, con una intención en cierta forma colonizadora, que serviría de ejemplo, mal ejemplo, para la penetración de otras costumbres, otras formas de cultura extrañas que, poco a poco, se han ido imponiendo y sustituido a los escasos restos de unas estéticas hoy casi olvidadas.

Estos años, largos años de desprecio, han sido definitivos para el trabajo de recuperación de materiales. Sólo la labor paciente y sacrificada de grupos, de personas han podido, en estos últimos tiempos, salvar lo que parecía absolutamente perdido. Aquí en Castilla, los romances, las cassettes de Joaquín Díaz y su gente, esta misma revista parece como si nos retrotrajesen a un tiempo pasado, tiempo que no estamos muy seguros de que pueda volver algún día, y ni siquiera si este posible retorno sea conveniente. Los signos culturales de hoy están en otras formas, y el folklore puro en ningún caso podrá ser de nuevo cantado o bailado, fuera de algunas piezas o momentos especiales. La mixtificación, la degradación de los signos de exteriorización artística son demasiado fuertes para ser vencidos. Y en todo caso las armas deberían ser empleadas de una forma nueva, al socaire del tiempo que vivimos, sin desconocer los deseos y pulsiones de las gentes y la inevitable y nefasta en su totalidad; pero transformable en aspectos determinados, contaminación.

La búsqueda en el pasado se concreta con un hecho evidente: la excepción, lo insólito, lo milagroso de un suceso cualquiera. Lo ha sido la supervivencia, por ejemplo, de Agapito Marazuela, que ha permitido una serie de recuperaciones. La dulzaina, que hoy incluso es estudiada a niveles prácticos. Pero esta certidumbre no debe hacer olvidar que los cauces del desarrollo actual son limitados, y en ningún caso pueden sustituir, fuera de los aspectos lúdicos, a un lenguaje musical de nuestro tiempo. Recordamos un concierto de dulzaina y órgano que, desde luego, no resultó y que constituye una prueba, más o menos contrastable, de la necesidad de encontrar una línea coherente para la exteriorización folklórica, y no forzar, en tanto una presencia que puede derivarse en pronto olvido o rechazo. De hecho, la exhibición de un material folklórico, no transformado, tiene un público muy limitado, y es que la técnica de un artista, la superación de las dificultades materiales de cualquier actividad artística, poseen un interés grande para los posibles espectadores, aunque muchas veces las manipulaciones de las multinacionales del disco tengan incluso características que más que al arte, hacen parecer como propias de entidades mafiosas las connotaciones triunfalistas de algún artista determinado.

Cuando hablamos de tradición contaminada, nos referimos, sobre todo, a la influencia de determinadas estéticas deformantes en el material folklórico, musical o narrativo de un pueblo. En esta misma revista se han publicado interesantísimas obras teatrales (más por su existencia histórica que por su valor intrínseco) recogidas incluso de alguna representación directa, último vestigio de costumbres desaparecidas. Ante este hecho cabría preguntarse por su interés actual, fuera del propio marco de un rito o celebración concreta. Si *El Misterio de Elche* tiene real transcendencia como algunas de las Passiós representadas en Catalu-

ña, es por su incorporación diríamos «cotidiana» a la vida cultural de los respectivos contextos. Lo otro es, y a veces sólo cabe la lamentación, un recuerdo de imposible revisión. La contaminación de otras culturas o subculturas produce unos hechos artísticos que tampoco se deben desconocer y que, en ocasiones es incorporación al acervo artístico que puede ofrecer una comunidad a propios y extraños.

Esta curiosidad, yo llamaría mejor, necesidad de folklore, forma parte de un proceso de recuperación de los valores cuasi destruidos u olvidados en la degradación, que van desde el idioma postergado, el urbanismo destrozado, la naturaleza viciada y un etcétera tan largo como lamentable. Es positiva, yo añadiría incluso que esencial esa labor de inventario y recuperación. Pero no cabe duda igualmente que la pretensión de volver al pasado está llamada al fracaso. Incluso pudiéramos afirmar que constituye un serio error la nostalgia de un pasado, de unas formas que, así como se produjeron, no volverán a repetirse. Muy distinta es, en cambio, la posibilidad de recuperar algunas de ellas, desde una perspectiva contemporánea. Uno de los mejores directores teatrales de todos los tiempos, el soviético Meyerhold, encontró en la pasada, y casi olvidada Commedia dell'arte, la fuente capaz de originar espectáculos entre los más nuevos de este tiempo. Y hoy en día, la alternativa entre lo «nuevo» y lo «viejo» se alimenta de ambas cosas. La ópera, la danza, el teatro... oscilan siempre desde estas dos alternativas que buscan su conjunción.

Los relatos, las consejas, los romances, las canciones, los temas bailables, los actos de fiesta, las procesiones... algunas cosas se repiten hoy ¡pero qué distintas al pasado!, la degradación de las capeas, por ejemplo... la jota castellana vuelve a sonar en algunas fiestas, pero cada vez de forma más tenue..., esos romances que cantaba la vieja señora Catalina, que se ha muerto recientemente... se oyen todavía a través de su voz cascada... y no siguen más, en el pueblo se escuchan otras canciones, se entonan los ritmos de moda. Los más avanzados adoran a un Miguel Ríos y su vertiginosidad y juventud aparentes, los otros... Pero los romances, las canciones de antaño no existen ya. Por lo menos en regiones como la nuestra. En otras, por ejemplo Navarra, la jota de San Fermín es sustituida por la versión popular de la canción de moda (un año que estuve en las Fiestas me persiguió hasta la obsesión «Juanita Banana»), en Andalucía el verdadero arte flamenco se sustituyó por su vulgarización y ello hay que constatarlo, como el propio hecho de que esta fórmula viciada es la que se encuentra en las gentes: desde Concha Piquer a Lola Flores, Juanita Reina o María Jiménez e Isabel Pantoja, la canción «popular» no es, precisamente, la del folklore auténtico del pueblo, conservado a través de los tiempos, sino estos remedos, más o menos profesionales.

¿Tiene que ver algo, por ejemplo, Manolo Escobar, con el folklore? La respuesta es negativa, pero también hay que decir que sus canciones son evidentemente «populares» en el sentido inmediato del término. La atención que determinados columnistas —citemos a un poeta y hombre de cultura tan importante como José Miguel Ullán— han prestado a estos

fenómenos de la subcultura entronca con nuestra exposición. No cabe ya lamentar la mixtificación o adulteración de lo popular, sino, simplemente examinarlo y detectar hasta qué punto influyen en la cultura de masas y su proyección futura. El folklore, realmente, poco tiene que ver con ello desde su concepción de arte «surgido de...». Es el eterno problema de las interinfluencias y de la prioridad del reconocimiento de una determinada realidad artística. ¿Quién, en último término, influye a quién?

La herencia del pasado, pues, se presenta como una inmensa suma de materiales a estudiar. No sólo es precisa la labor de captación, sino la interrelación de unos temas y otros, la búsqueda de los orígenes, las de las raíces comunes con otros fenómenos paralelos. La música renacentista encontró una amplificación notable en la investigación sobre comunidades no occidentales. Igualmente el estudio de la música sefardí arroja datos nuevos, influencias profundas en algunos aspectos de nuestra música popular. La constatación de estos y otros fenómenos incide espectacularmente en la creación de un fondo folklórico, capaz de permitir estudios más pormenorizados y, sobre todo, hallar las claves de unas formas de convivencia cultural que se creían impensables en la época. Pero este tema, de amplias proporciones, merece un trabajo pormenorizado que no es del caso en este momento.

Venturosamente podemos «conocer» parte de nuestros signos culturales. La acumulación de éstos ha dado origen a una serie de trabajos parciales sobre nuestra historia. La interrelación de las formas de comunicación con la superestructura política y sociológica de cada momento es innegable. La música popular, las tradiciones festivas, los relatos que se van transformando a medida que se comunican oralmente, han originado algunas de las más grandes obras de arte de las que puede vanagloriarse la humanidad. Los mitos y signos de una cultura han probado su vitalidad a través del tiempo... *Fausto, Orlando, Los Nivelungos,* pero no siempre desde su origen, sino desde las transformaciones que los creadores de cada época, influenciados por ésta, encuentran en los temas eternos.

Hoy, el catálogo folklórico es una realidad, que se debe, por lo menos hasta hace muy recientemente, a trabajos individuales, más que a una decisión institucional. Si se conservan canciones, romances o fiestas, si se sabe con certeza cuáles eran las formas de expresión y comunicación en un pasado más o menos reciente, es a estos pioneros, a los que se debe la tarea ésta, todavía por proseguir hasta conseguir ese catálogo folklórico que coordine esfuerzos, permita estudios implicatorios, y contribuya en fin, a que el pasado sea más próximo a nosotros, para conocer aquello que todavía puede proyectarse en cada momento presente.

II. UNA TAREA DE RECONSTRUCCION.

Entramos, en este tema, con una de las problemáticas más diversas en orden a la utilización del acervo artísticopopular.En diversas ocasiones hemos utilizado la palabra «contaminación». Habría que precisar el concepto: los signos artísticos no son sólo un hecho autóctono, sino derivado. E influyen en ellos comportamientos sociales, como es lógico, movimientos morales y políticos. Para la cultura catalana, para citar un ejemplo, el franquismo fue nefasto en dos aspectos complementarios: el primero, la prohibición del idioma, del folklore que lo proyecta; el segundo, y como consecuencia del primero, una especie de chauvinismo «pro-catalán» que cambiaba las perspectivas de valor, y llegaba a poner en un mismo cesto a Espriú, Guimerá, Sagarra, Salvat, Papasseit, etc., etc. La percepción crítica se difuminaba (y se difumina) ante el hecho del «catalán», como idioma o como testimonio artístico.

En el País Vasco, por ejemplo, asistimos hoy a la inconsecuencia de unos espectáculos folklóricos «oficialistas», realizados por Luis

Iturri y su excelente «Aquelarre» que constituyen una serie de despropósitos, confundiendo el rito con la ideología, sin que además el «euskera» se utilizara más que aisladamente. Nos preguntábamos entonces, ¿es tan elemento folklórico la poesía en vascuence de Aresti y la castellana de Gabriel Celaya? ¿Con qué grado de contaminación se encuentran ambas? Lo cierto es que la pureza y sencillez de un testimonio brillaba tan por su ausencia en «Irrintzi» o «Hator» como en los espectáculos de «La Cuadra» que repetían una y otra vez el esquema que iniciara «Oratorio» del malogrado Juan Bernabé y el «Quejío» que abriera la actividad del Grupo. El estereotipo existe también en unas manifestaciones de pretendida pureza, si éstas se adecúan a una fórmula, y no buscan la transformación creadora a través del arte. La pretendida imparcialidad del producto artístico, oculta, en ocasiones, la falta de imaginación y de riesgo en el juego que pone en marcha lo que se llama «obra comunicable»: el artista y el público en la formulación final del lugar de encuentros, que puede trascender el propio momento de su creación.

Si la incisión en un purismo estéril no es progresiva, ¿qué decir de la mixtificación absoluta, de la subordinación del arte popular o folklórico a modelos que lo transgreden? El caso de las tonadilleras (?), de la música del maestro Quiroga, de la pseudo poesía folklórica de José Carlos de Luna, incluso de las tipificaciones de Manolo Escobar es muestra palpable de la degradación a que se llega en el tratamiento de lo «autóctono». Los inefables programas televisivos de Lauren Postigo potenciaban precisamente esta corrupción que hoy, puede decirse, ha dejado el verdadero «arte» folklórico andaluz en un ámbito de especialistas. El «cante jondo» no pertenece al pueblo, sino a unos iniciados; la corrupción del mismo, la utilización de sus parámetros estéticos, la trivialización o sentimentalización tanto de sus contenidos como de sus formas melódicas, han constituido un producto de recepción masiva y multitudinaria. Se trata de un ejemplo, pero, por su carácter representativo, tiene una significación precisa que no puede dejarse de tener en cuenta.

No es nada fácil la transformación del material folklórico; la pura armonización de sus temas es claramente insuficiente. Precisamente un musicólogo tan eminente y «americanista» como Alejo Carpenter, manifestaba su preocupación por la tendencia a la superficialidad y al folklorismo epidérmico de gran parte de la música hispanoamericana, de la que compositores como Villalobos o el recientemente fallecido Ginestera, constituían una excepción. Melodías populares han utilizado todos los compositores, desde Bach hasta Bartok, pero la capacidad de transformación, la potencia que permite construcciones nuevas, llega a ese sendero de la creación, que es el que, en último término, certifica el éxito. Pensemos en Mahler que es capaz, desde lo «naif» de la música callejera, incorporar estos temas a sus sinfonías; en ellas junto a la melodía popular, el lied, o, simplemente, el chin-chin de cualquier banda de pueblo, se realiza una originalísima concepción de la «forma» sinfónica. Lo popular y lo culto se encuentran en la obra del autor de *La Canción de la Tierra*, ejemplo de compositor atento, no sólo a la técnica de los pentagramas ,sino también a los latidos de vida que le circundaban. Todo ese mundo era para Mahler, una magma sonora de evidente inspiración.

III. LA INEVITABLE CONTAMINACION.

Siguiendo las líneas de esta candente interrogante del arte de nuestro tiempo, nos preguntamos por el testimonio de nuestros días. ¿Dónde se encuentra la estética popular? ¿Qué incorporaciones o traslaciones se han realizado? La contaminación a que tan reiteradamente aludíamos, ha llegado a extremos penosos, ya que, incluso, desde el punto de vista idiomático, la universalidad es una constante. Salvo determinados cantautores, que se producen de forma reelaborada, el testimonio artístico y folklórico de nuestra época, puede ser homologable al de otros países. Los Serrat, Raimon, Trinca, Llach, Prada, etc., más que utilizar la

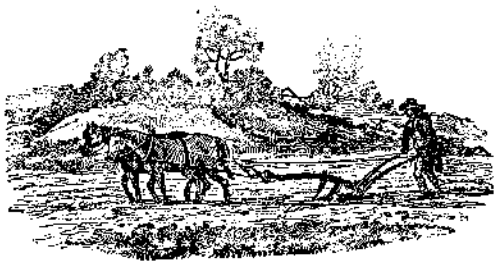
música del pueblo, realizan una serie de temas, desde una poesía más o menos crítica, más o menos cotidiana, con grandes influencias (aquí otra vez la contaminación) de la canción francesa de los Brassens, Brel, Ferré, Ferrat... a su vez procedentes del fenómeno Piaf, que fue, evidentemente, un fenómeno de masas, pero que tampoco se corresponde con el signo que buscamos.

La manifestación de los deseos de un público mayoritario y entusiasta se concreta en una especie de música extraña en ritmos e intensidad a los posibles hechos folklóricos del pasado. El «rock», el «punk» hispano, es, salvo ciertos aspectos lingüísticos, una copia más o menos disimulada de los grandes nombres de cada momento. El espectáculo se internacionaliza. Atrás queda el folklore «country», las infinitas derivaciones de lo americano USA, la interdependencia industrial y económica de las multinacionales del disco, la presión de los «hit», espectáculo «Jesucristo Superstar», «Evita», etc., etc. Y la TV, la radio penetran de forman igualitaria en ciudades, pueblos, e incluso aldeas. Lo autóctono va, poco más o menos desapareciendo, e incluso esta forma de manifestación artística contaminada, no acaba tampoco de encontrar su personalidad propia, aunque sea en aspectos secundarios o formales.

Hay intentos de interrelacionar esta ola moderna y algunas pulsiones propias: el flamenco se hace jazz y Paco de Lucía alterna con los especialistas de la guitarra eléctrica. Gades lucha por un ballet-danza, en la que las propias raíces se transformen. «Bodas de sangre» es un buen ejemplo, como lo podía haber constituido el «Camelamos Naquerar» de Mario Maya. Posteriormente el director cinematográfico Carlos Saura y Gades adaptan a una nueva historia la Carmen bizetiana. La incisión del flamenco en la música, debida a Paco de Lucía, se hace un tanto artificial y el espectro de cierto tipo de danza USA, Jerome Robbins, por ejempo, está presente. El producto, con zonas de interés, cae en lo híbrido y repetitivo y tampoco supone una puesta al día del folklore, ni tampoco una reelaboración en profundidad del mismo. De todas formas este hecho es importante como pulsión o deseo de reencontrar unas raíces que puedan ser a la vez un espectáculo moderno y susceptible de atraer un núcleo mucho más amplio que de los simples especialistas.

Desde esta visión un tanto realista, del difícil folklore de hoy, de la problemática labor de enriquecimiento del pasado, una interrogación amplia se nos presenta continuamente. ¿Cuál es la regla? ¿Existe ésta acaso? Bucear en nuestra tradición, recuperar los tesoros de antaño, incluso como testimonio, es fundamental. La duda viene después, ¿qué hacer con ellos?... y sobre todo cuando la incógnita está nada menos, en la definición del arte del presente y su creatividad y originalidad. Las trampas de un pintoresquismo fácil, o la de un mimetismo exagerado con otros productos, acechan a cada instante. La contaminación, incluso la aceptable de influencias formales que puedan enriquecer el testimonio propio, es un dato esencial para no caer plenamente en el equívoco. La búsqueda del antepasado no es la creación, y ésta tampoco puede, ni debe, prescindir de sus raíces, las cuales son un conjunto de hechos sociológicos y estéticos de mucha mayor complejidad que un mero supuesto unilateral.

Hemos hablado y escrito de Wagner en estas fechas: es un ejemplo. La maraña de leyendas, de todo tipo, dan paso a una obra personal, que sin prescindir de ellas, las transforma en obra artística. El ingente número de canciones clasificadas por Bartok y Kodaly, dieron paso a las obras de estos compositores, que trascendieron el propio folklore. Lo auténtico es, en último término, la capacidad del artista para conectar su «yo creador» con el contexto del pasado y con la ávida interrogación y deseo del mundo que le rodea, en el presente.



Rasgos de ingenio de los campesinos

Angel Lera de Isla

Espigando en mis recuerdos, he querido reunir aquí algunas anécdotas —que no chistes— que revelan rasgos de ingenio, acerados comentarios dichos con incisiva oportunidad, certeras ocurrencias expresadas buenamente, como quien no hace la cosa, en la vida campesina.

Estas gentes del campo no son tan ignorantes ni tan necias como generalmente se cree en las ciudades. Son gentes que poseen —¿cómo no?— su vena humorística, su gracia en el comentario a veces acerado, su filosofía natural, su gramática parda... Y se me hace a mí que todo esto es un valioso factor en el acervo folklórico del sector rural.

* * *

El tío Trifón tenía en el pueblo fama de no frecuentar la iglesia, aunque, a decir verdad, era tan católico como los demás.

La señá Celsa la Carcunda censuraba muchas veces esa conducta del tío Trifón. Un día que no era domingo, pero sí día de precepto, o sea de los que "repican en gordo", el tío Trifón había querido aprovechar las primeras horas del día para ir a regar un cachejo de huerta que tenía como a dos kilómetros del pueblo. Madrugó el tío Trifón, con la santa intención de no faltar aquel señalado día a la misa; pero, como suele decirse, a veces el diablo enreda las cosas de forma que impiden a un buen cristiano cumplir sus deberes religiosos. Y así le ocurrió al tío Trifón el día de marras. O el viento venía del lado contrario, o el diablo por ello, el caso es que el tío Trifón no oyó las campanas y cuando quiso darse cuenta, era ya algo tarde para llegar a la hora de misa.

No obstante, el tío Trifón, así que se percató del caso, dejó su trabajo, con el que él también estaba sirviendo a Dios, como él decía, y se apresuró a coger el camino del pueblo lo más de prisa que pudo.

Al entrar en el pueblo, enfocó la calle de la Iglesia, y se encontró con que la gente ya salía de misa.

En uno de los grupos de mujeres que salían de misa iba la señá Celsa la Carcunda, que era a los ojos de aquel pueblo la mujer más católica, apostólica y romana de aquella pía vecindad. Le faltó el tiempo a la Carcunda para enfrentarse al tío Trifón y decirle con tono de dura reconvención:

—¡Ay, tío Trifón!... Con el día que es hoy y ha perdido usted la misa.

A lo que el tío Trifón contestó en tono zumbón:

—¿La ha encontrado usted?... ¡Pues hágase cuenta de que nada se ha perdido!

* * *

La tía Everilda fue siempre muy devota de San Sebastián, y siempre tuvo a la cabecera de su cama una imagen de aquel santo.

Cuando la tía Everilda era ya muy viejecita cayó en cama, como ella decía, para no levantarse más. Estando ya "en las últimas", vino el señor cura del pueblo a verla y a rezarle lo que allí les decían "las recomendaciones del alma".

—¡Tía Everilda! —le dijo el señor cura—. Ya sé que tiene usted una gran devoción a San Sebastián.

Hizo la tía Everilda un leve movimiento de cabeza para confirmar lo que el señor cura la dijo.

—Pues pida usted a San Sebastián que interceda por usted ante Dios Nuestro Señor...

No había terminado la frase el señor cura, cuando la tía Everilda, haciendo un gran esfuerzo para dirigir la mirada a la piadosa estampa de la cabecera, murmuró trabajosamente:

—¡Ay, San Sebastián! ¡Pobrecico! No ha pedido para él, que está desnudo, ¡bien va a pedir para mí!

Y la tía Everilda, minutos después, fallecía cristianamente.

* * *

Su verdadero nombre era Robustiano, pero en el pueblo le decíamos el tío Robus.

Del tío Robus decíamos también que era un hombre "muy leído". Esta frase hay que entenderla en el sentido de que el tío Robus leía mucho.

Y era verdad. Todavía me parece estar viéndole —y yo era entonces un chiquillo— sentado en una mugrienta silla, a la rajica del sol en invierno y al amparo de la sombra en verano, siempre leyendo en algún viejo libro. Por eso, sin duda, el tío Robus se sabía de memoria muchos versos y coplas, y siempre en bodas, bautizos y demás fiestas familiares era ya un número indispensable el que ofrecía aquel buen hombre recitando poesías aparentes al caso, y hasta en algunas ocasiones, versos sacados de su cabeza.

Causó en todo el pueblo una honda tristeza y un dolor muy sincero saber que el tío Robus había caído en cama, muy enfermo.

Y oí contar que cuando el señor cura acudió a administrarle la Extremaunción, le dijo algunas palabras de consuelo propias del caso. Entre ellas, parece ser que trató de animarle diciéndole que administrarle la Extremaunción no significaba que el enfermo estuviera a las puertas de la muerte, y que el tío Robus interrumpió al sacerdote:

—No será como usted dice, señor cura, pero por algo la llaman "la extrema".

* * *

A la entrada del verano, el tío Filoteo se disponía a ir a la Feria de San Pedro para comprar una mula. Así que se enteró la tía Otilia la Moruga, que vivía en la misma calle, le dijo:

—Tengo entendido que irás mañana a la Feria de San Pedro a comprar una mula. Si no te sirviera de incomodo, ya de paso, velay, podías traerme un botijo de esos de barro blanco que

hacen el agua tan fresquita. O sea, para que entiendas, como el que trajiste a la Eufrasia el año pasado, que conserva el agua que da gusto beberla.

—Bueno, mujer, si no es más que eso...

Así que la tía Otilia la Moruga supo que el tío Filoteo había regresado de la feria, corrió a su casa.

—Filoteo, ¿te acordaste de comprarme el botijo?

—¡Claro que me acordé! Y bien majo que era. Y con todo el cuidado del mundo lo puse en las alforjas. Pero mira por dónde, el condenado burro, cuando ya llegábamos cerca del pueblo, dio un tropezón ¡y adiós botijo!

—¡Anda, que si te lo llego a pagar!...

A lo que el tío Filoteo repuso rápidamente sonriendo:

—¡Anda, que si te lo llego a comprar!...

* * *

Era un buen hombre, pero en el pueblo le decían el tío Blas el Cornudo, porque su mujer, la tía Eufemia, parece ser que se entendía con don Afrodisio, un labrador de los más pudientes.

El tío Blas, que empezó siendo un triste jornalero sin un pedazo de tierra donde caerse muerto, tenía a la sazón de este relato un prado donde pastaban seis o siete vacas lecheras y un toro semental.

Un día, el tío Blas el Cornudo llevaba su toro al prado por el camino de los Zarzales y en lo más estrecho del camino se toparon con la tía Pascua la Marciala, mujer que en el pueblo tenía fama de ocurrente y graciosa porque siempre tenía a tiempo la frase oportuna para zaherir a cualquiera.

Al pasar junto al toro, el animal hizo un movimiento brusco, y la tía Pascua, encorajinada, dijo en voz alta y comprometedora:

—¡Maldito cornudo!

El tío Blas el Cornudo se dio por aludido y replicó:

—¡Sin faltar, tía Pascua, sin faltar!

La tía Pascua, con marcada intención, explicó:

—No lo decía por usted, tío Blas, sino por el toro, que es el que en este momento lleva los cuernos.

* * *

El tío Zenón, el herrero, era por aquel tiempo el alcalde del pueblo. Un día se presentó en su casa la Fermina, una moza que vivía sola, a quien mullían en el pueblo las malas lenguas atribuyéndola que en su casa recibía hombres por la noche.

—Vengo a decir a usted, tío Zenón, que los muchachos que juegan por las tardes frente a la puerta de mi casa, en cuanto les pido con buenos modales que se vayan de mi puerta, empiezan a llamarme: Tiá pu... tiá pu... Bueno, usted ya me entiende.

—¡Bah! —contestó el tío Zenón con mucha zumba—. No les hagas caso, muchacha. También a mí, cuando se juntan unos cuantos rapaces a jugar en la plaza, donde, como sabes, tengo mi fragua, empiezan a gritarme: "¡Tió herrero! ¡Tió herrero!... ¡Y no voy a enfadarme por eso!

* * *

Un hombre de mi pueblo viajó en cierta ocasión a la capital en el coche de línea. Junto a

él, otro viajero, al parecer, "de ciudad", se propuso tramar conversación con el paleto, y comenzó con el consabido latiguillo:

—¿De dónde es el amigo?

—De Aguilera del Río Sequillo —contestó con la mayor naturalidad el paleto.

Dibujó el otro una significativa sonrisa y apostilló con aire de guasa:

—¡Hombre, qué suerte! ¡Pasará por allí ese río!

Y el paleto respondió con la mayor naturalidad:

—¡Sí, señor, tos los días!

* * *

El mayor azote que sufrían nuestros campos era la sequía. Meses y meses sin caer del cielo una gota de agua. O no se podía sembrar, o las siembras nacidas se agostaban rápidamente. Con frecuencia había que hacer rogativas para pedir la lluvia.

Recuerdo que un año, ya muy avanzada la primavera, se hizo una solemne rogativa llevando en procesión durante cinco días, o más, no recuerdo bien, a la Virgen Patrona del pueblo. Pero como si no. Las nubes seguían sin dar señales de soltar el agua tan deseada.

Una señora a la que llamaban la señá Nice, mujer muy piadosa, decidió hacer por sí sola, en su casa, una novena ante la estampa de un Santo Cristo que tenía en la mejor habitación de su casa. Con este piadoso acto, se proponía alcanzar de aquel bendito Santo Cristo, en el que ella confiaba totalmente, el agua que aquellos campos necesitaban con urgencia.

Una tarde, poco después del mediodía, empezó el cielo a anubarrarse. En el rostro compungido de la señá Nice se dibujó una clara sonrisa. No le cabía duda. La lluvia era inminente. El Santo Cristo había atendido el ruego que tan apasionadamente le hacía todas las tardes, durante el rezo de la novena. De pronto, oyó un trueno. Aparecieron en el cielo unos relámpagos como culebrinas. Empezaron a caer unas gotas. La señá Nice no cabía en sí de contenta.

Pero en seguida, oyó que el granizo repiqueteaba en los cristales de la ventana. Se le cayó el alma a los pies, como solíamos decir en el pueblo para indicar una tremenda decep-

ción en nuestras ilusiones. Lo que la señá Nice creyó que era el agua salvadora que ella había pedido al Santo Cristo, no era sino un asolador pedrisco.

Arreciaba la granizada, y la señá Nice se arrodilló con unción delante de la estampa de su Santo Cristo y casi, casi le increpó:

—¡Santo Cristo! ¡Que te equivocas! ¡Que te equivocas! ¡Que no es eso lo que te he pedido!

* * *

Se detuvo el coche junto a la tierra en que araba el tío Sabas. Descendió de él un señor muy bien vestido, que en seguida se veía que era de ciudad. Entabló conversación con el labriego.

—¿Qué hace usted?

—Ya lo ve. Sembrando unos pocos garbanzos.

El señor del coche, un poco en plan de chunga, contó al campesino el chiste aquel que se cuenta de que el hombre de la ciudad dijo al labrador que por qué se empeñaba en hacer tanto trabajo para sacar garbanzos de la tierra, cuando en la ciudad, en cualquier tiendecilla de barrio, los venden ya hechos.

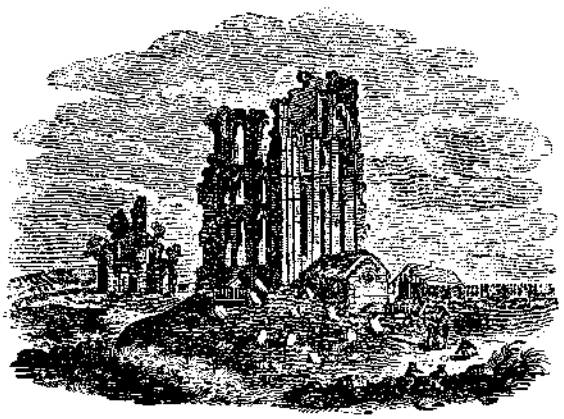
El tío Sabas, con aire de cazurro, comentó:

—Sí, señor. Ya sabemos que ustedes, los de la capital, como no tienen que entretenerse en esto de hacer garbanzos, como quien dice, porque ya se los dan a ustedes hechos en las tiendas, pueden permitirse el lujo de gastar el tempo en ir al cine, pongo por caso, y a otras diversiones así.

—Sí, señor —aprobó muy ufano el señor del coche—. Allí no tenemos que gastar el tiempo en estos trabajos tan duros.

Y el labriego remachó sentencioso:

—Lo peor será que si a cuantos trabajamos en esto de sacar garbanzos de la tierra nos da un día la vena por marchar todos a la capital, me temo que llegará el día de tener que echar una ración de cine, pongo por caso, al puchero.



CANTARES

En el cielo manda Dios
en la tierra los gitanos,
y en Alcázar de San Juan
mandan los quintos de hogaño.

* * *

Préstame tus cascañetas
para salir a bailar,
que las mías tienen letras
y me las conocerán.

* * *

La rondeña malagueña
la camela un primo mío,
casarse quiere con ella
sin haberla conocido.

* * *

Si no fuera mi moreno
el que estuviera bailando,
no estaría mi boquita
en este baile cantando.

* * *

A la puerta de mi novia
un amiguito cantó,
a la puerta de la suya
el obligado soy yo.

* * *

Ya sé que estás acostada
ya sé que durmiendo no,
ya sé que estarás diciendo:
Ese que canta es mi amor.

* * *

No hay hombre como Jesús
ni mujer como María,
ni casa como la Iglesia
ni luz como la del día.

* * *

Amor mío, come y bebe,
de mí no tengas recelo,
que me tienes tan segura
como el agua en un arnero.

* * *

Ya sé que estás acostada
con los pies a lo bolero,
con la cabeza en la almohada
y la mano en el salero.

MANCHEGAS
(Seguidillas)

No me tuvo mi madre
para que fuera,
en entrando en un baile
la pregonera.

* * *

A espiguilla, a espiguilla
voy espigando,
p'a la media fanega
me falta un grano.

* * *

Me han dicho que te casas
en Albacete,
con una albaceteña,
déjala y vente.

* * *

Un manojo de acelgas
me se ha perdido,
en el rincón del cofre
ha aparecido.

Arriba y alza
que se te ven los picos
de las enaguas.

Informante: María Román Utrilla «La Zamarreta», más conocida por «La Capacha», por ser éste el mote del marido. Edad: 100 años.

Natural de Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Recogidos por José Manuel Fernández Cano, en septiembre de 1982.

NOTA.—Los cantares, canciones, coplas, o como se las quiera denominar, pueden ser cantadas indistintamente —siempre que la medida lo permita— en Jotas, Rondeñas, Fandangos, Malagueña Manchega, etc., pudiendo ser interpretadas de una forma muy subjetiva por el cantaor o cantaora, y que se adaptarán a cuando lo requiere la ocasión: Ronda, Pique, Bodas, Quintos, etc.

Por otra parte, la Seguidilla suele ser interpretada como estribillo en algunas Jotillas Manchegas, Serranas, Valencianas, etcétera, aparte de ejercer su función principal como "Chascarrillo" o "Moraleja" por sus versicos fáciles y por la socarronería que encierran, al ser interpretadas en las "Manchegas" (así se denominan popularmente a las "Seguidillas" en La Mancha).

ROMANCE DE LA VIRGEN Y SAN JOSE

La Virgen se está peinando
debajo de una alameda.

Pasa por allí José,
la dice de esta manera:

—¿Cómo no canta la Virgen,
cómo no canta la bella?

—¿Cómo quieres que yo cante
si estoy en tierras ajenas?

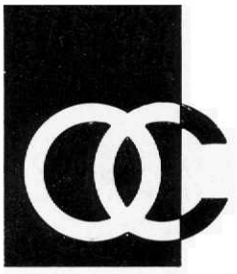
Tengo un hijo más blanco,
más blanco que la azucena.

Le están ya crucificando
en una cruz de madera.

Vivo le clavan los pies,
vivo le clavan las manos.

La sangre que de él caía
caía en un sagrario,
el hombre que la bebiese
será bienaventurado,
será rey en este mundo
y en el otro coronado.

Recitado por Valentina Alvarez, de 67 años, residente en Ciguñuela (Valladolid) y recopilado por Juliana Panizo Rodríguez.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID