Revista de FOLKLORE

N.º 23

Editorial

Desde que Erich von Hornbostel y Curt Sachs concibieran a principios de siglo una ordenación más o menos definitiva para los instrumentos musicales (siguiendo la de Victor Charles Mahillon) ha avanzado mucho el estudio de la organología y se han perfeccionado enormemente las clasificaciones. No obstante ello, siguen existiendo instrumentos prácticamente desconocidos para los musicólogos y me atrevería a asegurar que para algunos folkloristas también.

Sirva como ejemplo la gaita de Madrid, descubierta por Manuel García Matos y estudiada y descrita después por él mismo en el Anuario Musical, para demostrar que sólo el esfuerzo de una persona (una personalidad en este caso) pudo salvar del olvido total a un instrumento utilizado por los pastores durante siglos. Y ¿qué decir de la gaita de centeno o el pito cabrero? Escaso número de personas conoce su existencia y, mucho menos, su correcto uso.

Ahora que con notable acierto Instituciones locales están fomentando la creación y puesta en marcha de escuelas de instrumentos tradicionales, sería buen momento para, con la ayuda de especialistas, recobrar íntegro nuestro pasado musical. Potenciar el estudio teórico y práctico de estas muestras olvidadas y confiar plenamente en la juventud, que llega deseosa de aprender y ávida de adquirir nuevos conocimientos.

Cuidemos todos los aspectos de la Tradición si queremos poseer una panorámica completa y objetiva de nuestro patrimonio cultural.

SUMARIO

Pág.

Conceptos errados con el flamenco 147
Sabas de Hoces Bonavilla

Tópicos religiosos en el español coloquial 158
Lorenzo Rubio González

Peirones del Señorío de Molina 166
José Sanz y Díaz

Juan Montes y el folklore gallego 174
Juan Bautista Varela de Vega

Canciones y cuentos 179

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 21 - Valladolid, 1982
DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.
ASESORA: Centro Castellano de Estudios Folklóricos.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1982.

Acotaciones sobre algunos conceptos errados con el flamenco (I)

Sabas de Hoces Bonavilla

Entre los gruesos muros de un antiguo caserón madrileño, se oyó durante bastantes años y hasta hace ya algunos, la voz hierática pero sapientísima de un maestro y folklorista que enseñó a promociones enteras de músicos, sobre las más genuinas expresiones del pueblo español, en sus danzas, canciones y tonadas instrumentales. Se trataba, el lugar evocado, del anterior Real Conservatorio de Música y Declamación, sito en la calle Ancha de San Bernardo a la altura de la del Pez, frente por frente con la también antigua Universidad Central de Madrid. El personaje de mi recuerdo, era un catedrático de la asignatura, sin cuya cita no es posible hacer hoy en España una semblanza folklórica: D. Manuel García Matos. Todavía le retengo en la memoria esforzándose en dominar su humildad para ilustrarnos, fuera de programa, sobre los bravos y descoyuntantes pasos de una jota aragonesa, tras precisarnos que el pañuelo con que se toca el maño la cabeza, se llama «cacherulo». Lo que más me llamó la atención, es que se sabía también cómo había que ponérselo y anudarlo. Desde aquella imagen, estoy convencido que si «el folklore representa la infancia del arte», los folkloristas pueden considerarse muy bien como «el arte de permanecer infantiles...».

Ahora que ya no podemos oír más a aquel gran niño apasionado por las músicas del pueblo y del que suponíamos íbamos a disponer indefinidamente —antes de una malhadada operación quirúrgica en la que se quedaría— es cuando algunos reparamos en lo poco y lo mal que le escuchamos cuando podíamos...; el desperdicio que hicimos, cuando le teníamos, de sus

interminables saberes sobre la materia de sus enseñanzas, hechos a golpe de monte y camino, con un recorrido por la península equivalente a diez vueltas a nuestra periferia, dando la más exhaustiva y eficaz batida que nadie hiciese antes al país folklórico, durante los años finales de la década de los cincuenta y cuyo colosal trabajo ha quedado recogido en una «Magna Antología».

Tengo que lamentar que mi asistencia a sus clases fuera informal, discontinua, anárquica y semibaldía, por desliz de unos años míos, bastante insolentes —lo crónico tratándose de mí—, en los que malamente soportaba los caducos sistemas y programas musicales habitualmente practicados por nuestros Conservatorios, cuya enseñanza o formación técnica, ha ido siempre muchos años por detrás de la realidad. En mi rechazo, cayeron de rebote algunas asignaturas y maestros, que no pasando por mis proyectos en mi particular valoración de entonces, hubiéranme en cambio resultado muy beneficioso considerar más seria y continuadamente. No obstante, en el esfuerzo por reconstruir la memoria de las lecciones impartidas por García Matos, todavía resuenan en mis oídos los preliminares planteamientos que hacía cada curso, para aclarar el área de su asignatura:

«El folklore —recapitulaba D. Manuel en una de sus más importantes lecciones— cuenta básicamente con tres rasgos imprescindibles y característicos para deslindarlo de lo que no es folklore, a saber: 1) Tiene que venir de un ámbito de antañas *tradiciones.* 2) No ha de ser nunca manifestación de un individuo caracterizado, mostrándose por tanto *anónimo,* y 3) Se produce preferentemente dentro de formaciones humanas *colectivas.*»

Hasta aquí la lección de García Matos. Otras escuelas posteriores y más reductoras, añaden nuevas características como la condición de oralidad o agrafía, funcionalidad o vigencia, espontaneidad lugareña o no institucionalidad, etc., con las que podemos precisar más perfiles, pero que no modifican sustancialmente esos *tres rasgos* primeros, suficientemente determinantes de «lo» folklórico y que en definitiva resumimos en: tradicionalidad, anonimato y colectividad.

Sentado esto, vamos a ver la posible aplicación que puedan tener estas delimitaciones de lo folklórico, para introducirnos en una primera indagación —con carácter por ahora simplemente divulgativo— sobre el enmarque musicológico que quepa hacer con el flamenco. No es ninguna tontería el propósito, si tenemos en cuenta que todavía, la general creencia de que goza el flamenco «a priori», es considerarle, incluso por parte de músicos y compositores, dentro de una manifestación netamente folklórica de nuestro país, ocupando un lugar más o menos original y destacado con respecto a las demás diversas formas que nos distinguen, pero en definitiva como tal folklore, al fin y al cabo.

Estimo que hay que sacar, a los que así piensan, de esta creencia —cuanto más a los propios músicos y folkloristas— que mantienen tal error de bulto sobre el particular, debido sin duda a las deformaciones habituales —por no hablar de carencias y mutilaciones— de una instrucción musical pública que practica sólo, y cuando la practica, la enseñanza clásica o académica —por la que se cae en el maleficio de asociar música exclusivamente a Conservatorio— postergando y subvalorando el cultivo de lo no académico, es decir, el fomento de las propias culturas musicales autóctonas, del folklore musical, en definitiva, que sufre además el vertiginoso acose de los medios de comunicación modernos, puestos al servicio de toda esa plaga de música «apátrida» que sale por todas partes, arrasando la cultura musical de los pueblos y reduciendo a éstos al desamparado papel de algo así como los restos de un desastre histórico, al parecer inevitable, dentro del naufragio general de las manifestaciones folklóricas, sometidas por añadidura al bombardeo cotidiano de esa criada electrónica —y como todas las criadas, analfabeta— que es la televisión. Antes de la invención de esta caja de Pandora, el etnomusicólogo inglés Cecil Sharp, decía que Inglaterra era tan rica folklóricamente que «hace treinta o cuarenta años cada pueblo británico parecía un nido de pájaros cantores» y añadía temeroso: «en los próximos diez años podremos encontrarnos con nuestro folklore medio extinguido». Se quedó corto, porque hoy el 90 % de las recopilaciones que hizo en vivo y metidas en dieciséis colecciones de música popular inglesa, no las cantan ya «ni los más viejos del lugar».

Vamos pues a enunciar la tesis que estábamos planteando y que sorprenderá a más de uno, al formularla en contra de esa común creencia que considera al flamenco como una manifestación *folklórica,* lo que no compartimos en absoluto, desde un punto de vista musicológico. En efecto, bajo una estricta aplicación de la propia ciencia folklórica, lo que hay que afirmar y hacer saber de una vez, es justamente la teoría o postulado contrario, es decir: *El flamenco no es un folklore.* Antes de seguir, pido excusas a la dirección y lectores de esta publicación, por pretender ocupar unas cuantas páginas de su valioso y dosificado espacio, tratando de exponer tan sorprendente declaración —en una Revista de Folklore— que nos autoeliminaría de dar más explicaciones. Esperamos de la benignidad de todos, considerando el interés del tema, nos sea concedida de buen grado la inmediata oportunidad de aclarar la paradoja, a fin de deshacer el embrollo.

En efecto, la *tradicionalidad* del flamenco como hecho de manifestación pública, apenas si rebasa el siglo, todo lo más siglo y cuarto —desde la época en firme de los cafés cantantes— permaneciendo anterior-

mente más como un fenómeno subrepticio y sordo —hermético, se le ha llamado— de familias gitanas, antes que como una abierta exteriorización musical de arte popular. Es poquísimo, ese plazo de siglo y pico— aunque sean dos, echando otras cuentas— singularmente en estas materias de las costumbres populares, para *calificarlas o definirlas* como tradicionales. Aunque parezca sorprendente —y esto es poco conocido— tiene más historia comprobada un «holler» negroamericano, que una soleá flamenca, y si en EE.UU. el holler —primitiva canción chillada de la servidumbre negra en Norteamérica, cuyo comercio de esclavos se inició en 1619 con un primer desembarco en Virginia de catorce individuos —puede ser tenido por folklórico, es por la sencilla razón de que EE.UU. es un pueblo sin historia, en sentido cronológico. Por contra, en un viejo pueblo europeo como el español, no acostumbramos a acceder al baremo de lo tradicional, con una manifestación folklórica que no rebasa el siglo y medio de vida pública, independiente del tiempo de gestación, que éste es otro problema, por cierto, bastante oscuro. Nuestro sentido histórico del tiempo funciona por aquí de otra manera y por lo general con mucha más largueza o parsimonia.

Referente al segundo rasgo que define «lo» folklórico, el *anonimato,* es perfectamente conocido cómo desde esas primeras exteriorizaciones del cante flamenco, iniciadas decididamente a mediados del siglo pasado o precariamente a finales del XVIII con personajes de contornos tan borrosos, por no decir míticos, como el Tío Luis el de la Juliana, es bien conocido, decía, que en el flamenco se da el fenómeno de la identificación, tanto en el plano biográfico del intérprete, como por el otro, más musicológico, de la personalización de formas o cantes, según las leyes de la transmisión oral, que al no producirse ésta de modo exacto, matemático, en sus elementos musicales —alturas tonales, figuras métricas, ritmos melódicos...—, permite una modificación agógica, término éste introducido por el pedagogo, teórico y musicólogo Hugo Riemann, para explicar la alteración dinámica que puede sufrir con el tiempo la interpretación de una línea melódica en función de su propia vitalidad o simplemente por renovados criterios de expresión, lo que lleva en ciertos géneros, como el flamenco, a un despliegue de nuevas formas o variantes, imperceptibles mientras se producen, pero verificables cuando han cuajado en determinados márgenes de tiempo. Es el principio de la «autocorrección», por el que un género musical se considera vivo, si muestra esas leves variantes; por el contrario se juzga petrificado —y según en qué casos, a extinguir— si tales alteraciones no se experimentan. Pues bien, en dicha identificación —biográfica y morfológica— del flamenco, Machado y Alvarez en su época, ya hablaba de veintiséis clases de tonás diferentes —hoy se conocen hasta treinta y cinco nominaciones históricas— según le daba noticia el cantaor Juanelo, todas ellas tituladas por el nombre de sus intérpretes particulares: toná del Tío Luis, toná de Blas Barea, toná del Tío Rivas, toná del Cuadrillero, toná de Curro Pabla, toná de Juan el Cagón, toná del Tío Mateo..., etc., etc. ¿En dónde está pues el ejercicio de anonimato, ya desde los intérpretes flamencos históricos? ¿Y qué decir al respecto de hoy?

Otro tanto podría argumentarse, sin necesidad de ser un experto flamencólogo, sobre el tercer rasgo de la condición folklórica, cuando se especifica que ha de producirse *colectivamente.* Si hay algo que anda latente en el espíritu del flamenco, es su *individualidad* como medio y motor de expresión, para versar sentimentalmente por toda esa gama de situaciones que conlleva la existencia humana, pero que el andaluz exacerba en sus más relevantes vivencias personales: la muerte, el amor, el sufrimiento, la fatalidad, la honra, el anhelo... Podrán tener estos lances una liturgia comunal de la que se forme más o menos parte, pero al cantar sus vicisitudes, el flamenco necesita, exige, la cicatriz cercana y personificada, o no rebasará la emotividad de una crónica juglaresca. El cantaor flamenco habla en primera persona. El es víctima y verdugo, confirmando que la muerte, el desamor

o el sufrimiento, los experimentamos solos, como trances rotos de nuestra «separatividad» de las cosas —que decía Fromm—, o sea, de nuestra soledad espiritual con respecto a nuestro entorno, por muy aparentemente relacionados que sociológica y biológicamente estemos con él. El intérprete flamenco, sin necesidad de haber leído al autor de «La condición humana», capta por su cuenta perfectamente y en su propio medio esa «separatividad» trágica, y, convencido de la imposibilidad de sortearla, opta por cantarla estoico —senequista— explayándola en el continente de unas formas vocales únicas en el mundo y preñándola del contenido de su descripción individualista y subjetiva. Nunca en el cante hondo, o jondo, se platicará por emociones que no hayan sido antes las mordeduras de sí mismo o como diría un caló, en su propia germanía «las duquelas de mi arma». En este sentido el cantaor flamenco —no profesional— es por definición el más negado artista para «actuar» representando un papel fingido. No le basta al cantaor interpretar el dolor ajeno por actuación, si no está unido a él directa o personalmente. La chispa de sus quejidos más hondos se enciende con pólvora de su propia mecha, conectada al barril de los seres cuyas calamidades pueden ser tan suyas como su fonética:

(amor filial)

vamoh a jincarno e roiya
que ya viene Dioh
a resibil-lo la poresita e mi mare
e mi corasón.

(amor sentimental)

Er queré quita er sentío
lo digo por esperensia
porqu' a mí ma susedío.

(la animadversión)

Ya te lo tengo jurao
donde quiera que te encuentre
tiene l' entierro pagao.

(la muerte en bufo)

Ca'a vez que considero
que me tengo que morih
tiendo la capa en el suelo
y me jarto de dormih.

(la muerte en serio)

No la descuches gitana
la voz de quien te lo advierte
que to'os es ilusión vana
y engaño, menoh la muerte

(la fidelidad)

Arrepentía m'eché
a los pieh d'er confesó
me dijo que t'orviara
¡com' un insurto me dió

(el amor y la muerte juntos)

To'os le temen a la muerte
los ignoranteh y loh sabioh
pa mí sería una gran suerte
que me mataran tus labioh.

Esta frecuente protagonización pasional en primera persona —que no tiene por qué ser invalidada ante modalidades literarias recientes con contenidos de enfoque menos personal y más sociológico— nos indica que la inspiración temática flamenca tiene una arraigada estructura de urdimbre psicológica marcadamente individualista, muy a pesar de las observaciones en contra, que determinadas corrientes estudiosas actuales tratan de hacer valer ahora, por la posible parcialidad de tal interpretación individualista, contrarrestándola ésta a otros textos, con la tradición suficiente como para considerarlos ciertamente propios del género crítico, si bien dentro de un viejo aire «resignado», a diferencia de las nuevas letras de «intención» que se oyen ahora en boca de cantaores con más conciencia política:

(aire resignado de antes)

Cuando se muere algún pobre
¡qué solito va al entierro!
y cuando se muere un rico
va la música y er clero.

(copla intencionada de ahora)

¡Rico, quítate el sombrero!
¡quítate el sombrero, rico!
que está pasando un obrero
jarto de hacer el borrico.

Estas líneas de «intención», que salvo raras excepciones no superan el estilo del eslogan mitinero, va a ser difícil, en mi modesto entender, que modifiquen o reemplacen un ápice el indicado substracto *individualista* —quiere significarse: poco solidario históricamente en instancias políticas— por el que se cimenta el cante jondo —y en cierto modo el pueblo andaluz— a pesar de unos evidentes nuevos planteamientos de tal concienciación política, que parece recomendable desarrollar en la presente transición con el mejor tiento. En cualquier caso, las estructuras mentales y culturales que han conformado durante siglos la idiosincrasia de los diferentes pueblos de España, no hacen a éstos, así como así, vulnerables a reclamos de la nueva legalidad política, que aunque parece haberse admitido con ésta, el reconocimiento de una serie de concesiones, meramente burocráticas por ahora, lo cierto es que mantiene desde su oferta, el proyecto de seguir haciendo abstracción de todos esos pueblos, ignorando el *mosaico de peculiaridades,* a veces tan diferenciables como las que puedan hallarse, dentro de la península, entre comunidades, por ejemplo, de la esquina gallega con la catalana, o de la cornisa norteña de los vascos con las diáfanas tie-

rras de los meridionales andaluces. Esa *mosaiquedad,* es tan condicionante en la geografía del ámbito folklórico, que el conocidísimo y prolífico musicólogo Felipe Pedrell se preguntaba sorprendido cuando topó con ella: ¿Cómo es posible que una nación tan rica como España en música popular, no haya conseguido mostrar el logro de lucir un canto, un ritmo común, que representara arquetípicamente a toda la nación, lo mismo que a un tirolés le distingue su canto con falsete? (Para quienes piensen que es la jota, es que —como previene socarronamente el crítico musical Xoan Manuel Carreira— no saben ni jota de estas cosas). Pedrell no encontró la respuesta y sin embargo la respuesta está al alcance de cualquiera que no quiera seguir vendado por la ceguera del centralismo: *España no es una nación* desde el punto de vista étnico, sino un mosaico de nacionalidades en donde se ha confundido y avasallado el *concepto estable* de nacionalidad cultural (lengua propia, tradiciones originales, etnia diferenciada, instituciones históricas particulares..., etc.), por el *concepto variable* de la territorialidad de un Estado, que en lo que concierne al nuestro y según en qué siglo, pudo abarcar desde Portugal a Filipinas o por el contrario no rebasar el valle de Covadonga. Lo que ocurre hoy, es que estamos físicamente en un razonable término medio que seguramente se mantendrá, siempre y cuando hagamos por asimilar —particularmente nosotros los estudiosos del folklore— y respetar que fácilmente en la península hay media docena de nacionalidades, aunque no se cuenten más que dos Estados. Tiempos, tiempos hubo en que no había más que uno. Y no es numéricamente imposible que alguna vez pueda suceder que hubiese tres o cuatro, aunque a muchos les pueda parecer, ya solamente la mención, demasiado folklórica. Nos hacemos cargo. No conocen la ciencia folklórica y subestiman la fuerza del espíritu de los pueblos, que están redescubriendo y reclamando los confines y los valores de su propio ser, ante el fracaso *esquilmador* de las administraciones absolutistas, a las que se rechaza ya en toda la Europa que no reconozca el «mosaico» de sus pueblos. Será en ese reconocimiento, donde los Estados a reformar basen su solidez futura. Hasta estos oráculos permite hacer el familiarizarse con el estudio de las culturas populares.

Quede pues bien sentado, tras la disquisición oportuna, que no siento el cante flamenco *ni tradicional, ni anónimo, ni colectivo,* sino *moderno, filiado* e *individualista,* hay que descartar en lo sucesivo la improcedencia de etiquetarlo como una manifestación folklórica propiamente dicha.

Por extensión de las razones expuestas, tampoco podemos seguir admitiendo —según es opinión muy desplegada— el tomar a la música flamenca como arquetipo de música española. Antes bien, lo que hay que poner en tela de juicio dentro de un ámbito popular, es la existencia de «una» música española. Es

un corolario de lo anterior. En el solar ibérico insular hay música gallega —les estoy trascribiendo nuevamente palabras de Carreira—, música portuguesa, música vasca, aragonesa, catalana, balear, canaria, castellana, andaluza... Pero no hay ni puede haber —tenemos demasiada riqueza cultural para tal simpleza— música española, como no hay «una» música africana. Esto es tener una oreja enfrente de la otra. Dejemos, eso sí, que nuestros músicos de Conservatorio —al fin y al cabo última capa de arenilla recién llegada a las dunas de nuestra configuración musical— hagan de sus libres abstracciones académicas, lo mejor que entiendan, para comparecer con sus obras como autores de «música española». Bienvenidos sean y allá ellos con sus intentos totalizadores. Seguramente sólo hacen prolongar la parcialidad ya dada en el plano de las músicas populares, utilizando elementos de una de ellas, para saltar del patronímico al genérico —Albéniz, Granados, Falla, Rodrigo...—. De cualquier manera, no deberíamos seguir tomando la parte por el todo, trascendiendo a las granadinas, las sevillanas, las malagueñas, como «la» música española, cuando tan claramente expresan, ya sólo con su nombre, que

son músicas *localistas* y privativas dentro de una sola nacionalidad cultural ibérica.

Ahora bien, una vez aclarados algunos pormenores sobre lo que *no es* el flamenco —no es un folklore, no es «la» música española—, ¿sería posible explicar algo de lo que *sí pueda ser* el flamenco o le distinga? Este tema ha preocupado y sigue preocupando a muchas cabezas, que sin haber resuelto plenamente la cuestión, ya han conseguido cuartear algo el espeso velo de tinieblas que suele presentar la investigación. Hay dos perspectivas a considerar, aunque para acometer el problema en su completa dimensión histórico-temporal, habría que incluir ya una tercera y que resultan ser, todas ellas, las que corresponden a una indagación cabal —no conseguida hasta el momento— sobre el *pasado,* el *presente* y también el *futuro* previsible del flamenco. Por supuesto, habría que hacerlo prioritariamente desde estrictos parámetros musicológicos.

Hablar del *pasado* del flamenco, es sumergirse en una de las controversias más confusas que puede darse sobre el estudio de orígenes de un género. Requeriría un artículo exclusivo —que dejo para más adelante— sólo para intentar descomponer el conglomerado de varias tesis contradictorias, que llevan siempre a un final ecléctico nada diáfano, atribuyéndole al flamenco más de media docena de padres, todos revueltos, a falta de las pertinentes pruebas consanguíneas que eliminarán la impúdica concurrencia de tanta pretendida paternidad para con un hijo que, casi como a aquel maestro de la elocuencia jónica, Homero, dispútanse para su beneficio siete lugares griegos. Es muy verosímil que el flamenco no tenga, en primer grado, más que una madre —Andalucía— y un padre —los gitanos—, pero ahí andan en porfía los hindús, los griegos, los visigodos, los bizantinos, los árabes, los iraníes, los judíos, los bereberes, los moros, y hasta los bantús (¡toma del frasco, Carrasco!)... ¡Ah, por no hablar de Tartessos o de los (supuestos) gitanos de Flandes! Un lío padre, desde luego, que dejamos para una más despejada ocasión. Ahora nos ocupa otro objetivo, pues me encuentro entre los convencidos de la conveniencia de estudiar prioritariamente el *presente,* que todavía no conocemos suficientemente, a pesar de verlo y oírlo cada vez con más y más empuje, ante nuestros atónitos sentidos. A este respecto, es un tópico de periodistas despistados —o quizá interesados en hacer su ya viejo artículo— referirse a la «desaparición» del flamenco —los desaparecidos que ellos hacen desaparecer, gozan de magnífica apariencia, habría que decir parodiando a Zorrilla— aunque ciertamente haya formas del cante que peligran por desuso, todo lo cual no es sino una ley biológica muy saludable: se sacrifican algunos individuos, pero la especie sigue. Y no solo sigue, sino que se hermosea, hasta tal punto que incluso algunos cantes —en realidad algunos intérpretes— tienden a desembocar en pequeñas licencias de nueva aportación. La guitarra, de hecho, ya alcanza una categoría concertística —repudiada por los que confunden demótica con esclerosis— que ni soñó hace escasamente media generación, o digamos una quincena de años. El flamenco está vivo y es previsible una evolución de sus formas, cuando sus cantaores hayan escuchado más a los tocaores y no les asuste salirse de las cadencias y los intervalos establecidos. Muchas progresiones armónicas de los guitarristas modernos (tan lejos ya en técnica y estilo de los grandes maestros de hace medio siglo) se realizan más con lógica occidental de perfecta y estudiadísima modulación de cuerdas, que en los originales moldes orientales de pasos armónicos más en la «gama», pero también más «torpes» y monótonos. A mí no me resulta inverosímil que el cante flamenco revierta su formato, hasta ahora intocable, de la cadencia dórica y acabe por originarse un género músico-vocal nuevo, precisamente a través de un acceso a concepciones armónicas occidentales, conservando los demás parámetros musicales: melódicos, rítmicos, tímbrico-vocales, fonético-textuales, instrumentales... La conjetura —por la que habrán puesto el grito en el cielo los flamencólogos— no es inusitada. Esto fue lo que pasó ya, en el proceso evolutivo de cantos negros afroamericanos, que eclosionaron por la vía armónica —y también la instrumental— en las primeras formas bardas del jazz, a finales de siglo. ¿Que dejaría de ser flamenco el cante que ensayara tales escaramuzas? Pues, por supuesto... Como el huevo deja de ser huevo en la mayonesa o cierto tipo de espiritual rítmico dejó de ser espiritual en el «ragtime». Aquí el problema a considerar no es «lo que tiene que ser», sino «lo que puede llegar a ser...». Y tengo la sospecha que al cantaor de mañana no le va a conformar nada repetir moldes. Intuyo que se saldrá probablemente de ellos, en cuanto sepa lo que es armonía. Los guitarristas ya lo saben. Por esto estamos en la edad de oro de la guitarra flamenca —algunos dirían de la guitarra no flamenca; si serán cazurros —que es actualmente la poseedora de la técnica más perfecta y asombrosa del mundo, superando a las de cualquier otra escuela, incluida la clásica, tenida ya por insuperable.

Pero todo esto son conjeturas para con el siempre problemático futuro y yo de lo que me proponía hablar ahora para madurar este artículo, era sobre el *presente* de algunos de los parámetros musicológicos que caracterizan al flamenco, sin que haya que ir a investigarlos a ninguna colección paleográfica —supuesta la grafía de tal cante— ni tener que descifrar ningún palimsesto, para desentrañar sus elementos en la borrosa lectura del pasado que encierra. ¡Lo tenemos delante de nosotros, al alcance de nuestros oídos, rebosante de vida y de misterio, que sin embargo nadie se ha molestado en desvelar todo lo que guarda todavía! Entonces, ¿qué es el flamenco? La incógnita desafía y espera a otro famoso Angel Mai —el descu-

bridor de la «República» de Cicerón— de nuestro tiempo, que se aventurará a rascar con mucha paciencia, la faz deslumbrante y aparente de su música, para ahondar dentro de ella, en donde deben esconderse bastantes claves de entre todas sus incógnitas. Para mí es un problema analítico de estricta morfología musical. Sobre el flamenco se han confeccionado ya muchos, demasiados estudios literarios que no van a rebasar nunca las averiguaciones de un pasado histórico, a duras penas más allá de dos siglos de rastreo posible por ese camino. Es presunción general que el flamenco viene de hace mucho, más dos doscientos años, lo que no está claro es el «cómo», ni el «cuando». En tal indagación, los catedráticos de literatura han topado con una falta de datos retrospectivos a partir de finales del XVIII, que al acentuarse esa pérdida de rastro según se retrocede, los invalida progresivamente para resolvernos el problema. Lógico. Porque ¿cómo se iban a desvelar en las investigaciones de biblioteca, los misterios de una cultura que antes se obligó políticamente a permanecer hermética y que traía por añadidura una trasmisión agráfica como es la del cante flamenco? ¿No se ha venido intentando «pinchar» con tenedores de merendar, una empresa que necesita tridentes neptúnicos, por lo menos? ¿Y dónde podíamos encontrar la tal herramienta del dios marino, con la que ayudarnos para dormir el mar de problemas e incógnitas que guarda celosamente el flamenco?

Yo voy a señalar aquí, sólo a manera de sugerencia, un par de trabajos, cuyos titulares y autores me parecen dos de las mejores vías posibles para reenfocar el intento que nos alumbre los ocultos rastros, tan necesarios de encontrar, para salir del impasse. Se trata por una parte de la acertada descripción musicológica, que sobre las características del flamenco tiene bien determinadas el experto folklorista, bien documentado, Dionisio Preciado —actualmente profesor en el nuevo Real Conservatorio de Madrid— dentro de su publicación «El Folklore Español» (Ediciones Studio 1969. Bailén,19 - Madrid-13). Y por una segunda parte, la controversia de carácter historiográfico —a caballo con la demosociología y más concretamente con la sociología gitana— que en una prosa vehemente intenta su autor, contra algunos conceptos sobre el flamenco, expuestos por estudiosos como Machado padre, Felipe Pedrell, Manuel de Falla..., etc., todos amantes del cante *pero que divulgaron no pocos errores,* puestos en evidencia por el apasionado talante de un andalucista, ignorado todavía por muchos de sus paisanos, el abogado Blas Infante Pérez de Vargas, en su obra «Orígenes de lo Flamenco» (Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura. Sevilla 1980). Es muy curioso que ninguna de las dos firmas, Preciado e Infante, les sean familiares ni a los más avezados conocedores de la bibliografía flamenca. Tengo la pesarosa sospecha que ello se debe a que ni la *musicología,* ni menos aún la *conciencia política,* pasan por la formación ni siquiera suplementaria de bastantes flamencólogos, a los que frecuentemente, sí se les puede reconocer la facilidad pasmosa para debatir temas flamencos, desde el guindo de los dilettantismos literario-esteticistas, en cuyo divertimento, siento no poder acompañarles, porque se debe de pasar allí bastante bien, aunque dudo que valga para entender lo que verdaderamente pueda significar el cante gitano, ni técnica, ni culturalmente. Al cante flamenco lo que le sobra ahora son boticarios y lo que le falta son antropólogos, musicólogos, sociólogos... Cada aficionado es libre de acercarse a un género musical como le plazca, lo que ocurre es que hay algunos de esos géneros —el flamenco es uno de ellos, el jazz otro...— que parece un desperdicio histórico el estimarlos simplemente desde una aséptica postura de filarmónico literario-ilustrado, porque en el desesperado aliento de las músicas raciales, lo que está bullendo no es el remanso de un arrullo para trascurrir estéticamente, sino todo lo contrario, *el zarandeo de un grito para resistir moralmente.* Creo que este es el dilema que quería hacer notar cómo nos implica a los aficionados que amamos el flamenco: o lo *oímos* y hacemos esteticismos o lo *sentimos* y reflexionamos éticamente. Es el antiguo conflicto entre hedonismo y eutrapelia, que ya observó Platón y refirió en su «República» —percatémonos de que música y educación política ya fueron entrelazadas por aquel maestro de maestros—, libro III, páginas 398 a 400, cuando estudiaba el «ehos» o carácter moral de las diversas escalas de los modos griegos, destacando el carácter «blando» —hedonista— de la gama lidia «no conveniente al alma» y su opuesto «viril» —eutrapélico— de la gama dórica, «adecuada para la formación de los futuros guardianes de la ciudad». Toda una manera de acercarse a la fenomenología musical tan exactamente definida por Beethoven, cuando dijo aquello de «La música es una revelación más alta que la filosofía».

Vamos a entrar, pues, en la descripción técnica que sobre el flamenco nos hace el padre Dionisio Preciado, comentando por nuestra parte su cabal penetración musicológica. Por razones de espacio, no voy a poder ocuparme en esta ocasión del otro trabajo a considerar, escrito por el andalucista Blas Infante, hace la friolera de cincuenta años y que conteniendo un cúmulo extraordinario de observaciones, exigirá decantarlas en un nuevo artículo, con la densidad suficiente para ocupar toda una colaboración independiente de ésta, aunque enmarcadas ambas en una misma proyección: despejar errores tópico-literarios en torno al flamenco y calarle de una investigación más técnica, con cuyos elementos internos se nos permita la tarea futura de profundizar en sus obscuros orígenes, o incluso prever el porvenir.

El musicólogo Preciado reúne las siguientes características, verificadas por el análisis técnico que le permite hacer su licenciatura en ciencias musicales:

1.° Microtonalismo.
2.° Portamento.
3.° Reducido ámbito tonal.
4.° Enarmonía modulatoria.
5.° Reiteración sobre una nota.
6.° Barroquismo ornamental.
7.° Cadencia dórica.
8.° Ausencia aparente de ritmo fijo.
9.° Canto dolorido.
10.° Improvisación.

Naturalmente surge la conveniencia de explicar estas cualidades, aunque sea someramente, para que no se quede su nominación en puro exorcismo de iniciados. Vamos con ello.

Se refiere el *microtonalismo,* a las divisiones de altura total que existen y se pueden cantar, dentro del intervalo de una nota diatónica a su contigua. En el sistema occidental, llamado «temperado» que fue planteado primero por Zarlino (1517-1590) —al parecer antes por el andaluz Ramos de Pareja (1450-1525)— y perfeccionado finalmente por Werchmesister (1645-1706), la disposición de intervalos consiste en dividir la octava en doce partes iguales o semitonos, que es la unidad interválica más pequeña de nuestras escalas. Pues bien, el cante flamenco usa unidades melódicas más pequeñas todavía, hallándose los tercios, los cuartos, sextos... de tono, sin que hasta la fecha se haya dispuesto nadie a investigarlo, precisando cuáles y cuántos.

No debería ser éste un problema técnicamente insoluble a estas alturas, si tenemos en cuenta que la acústica electrónica controla ya multitud de intervalos fraccionarios diversos, de antiguos sistemas —el apótome, la limma, la diesis, el pyknon, la comma, la parve, el schisma...— y los mide todos ellos con diminutas unidades logarítmicas modernas como el savart, el cent o el prony. Así por ejemplo, una octava tiene 300 savart o 1.200 cents (el prony = 100 cents) mientras que el mismo intervalo de los ocho tonos diatónicos occidentales sólo equivale a 24 cuartos de tono casi correspondientes a los 22 srutis de las escalas hindús. La construcción, al respecto, de un «estroboscopio de análisis horizontal» —debidamente amplificador— lo que no debe ser muy difícil para la actual ingeniería electroacústica —sería tan valioso instrumento de investigación para la musicología, como el microscopio lo ha sido para la etiología clínica. Lo que ocurre —perdónenme el sarcasmo— es que como nadie se ha muerto hasta ahora de un fandango que se sepa, entonces los musicólogos nos dedicamos a tirarnos los trastos, sin que nadie nos haga mayor caso en disensiones tan frecuentemente baladís, como p. e., buscarle la partida de nacimiento a Tomás Luis de Victoria —con permiso de D. Samuel Rubio— o determinarle de una vez el verdadero nombre de pila a «El Fillo» —siempre y cuando nos lo permitan los flamencólogos, que para eso son los dueños del belén, o así parece y ellos se lo crean—. En fin, dejemos el inciso y sigamos, que no está la Magdalena para tafetanes.

El *portamento* es, en ejecución musical, el tránsito ligado de una nota a otra, ya instrumentalmente, ya con la voz. Cuando se hace en instrumentos de tecla y viento —o de llaves— no hay más remedio que deslizarse en intervalos cromáticos, propios de nuestro sistema musical. En cambio con la voz y los instrumentos cordófonos —de diapasón no trasteado— se puede pasar por fracciones de tono menores a los que permite la escala cromática. Es lo que sucede en el cante flamenco, distinguiéndose de entre cualquier otro género de su misma especie microtonal —la música norteamericana, por ejemplo— precisamente en la disposición original —aún por descifrar— que hace, según las escalas internas que le son propias a su sistema enarmónico primitivo.

El ámbito tonal o tesitura del cante jondo, se desenvuelve habitualmente dentro de una sexta, que es un intervalo de cuatro tonos y medio, lo que resulta una extensión de cuerda vocal sorprendentemente corta para la impresión de esfuerzo laríngeo que da el cante flamenco. Y es que tal impresión, no se logra como en la escuela de canto clásico por el alarde de usar una cuerda muy «larga», sino por cantar en los límites dramáticos de los registros fonéticos del cantaor. Además esa aparente cortedad de notas posibles, es una apreciación viciada por nuestra educación de Conservatorio, ya que los tales cuatro tonos y medio los convierte el cantaor 1.°) por su microtonalismo, en una *innunerable* cantidad de nuevas notas tonofragmentadas, no comprendidas en la simpleza gráfica de nuestro pentagrama, y 2.°) por su dicción, en otra cascada de *variantes* tímbricas, que aplicadas a una misma nota, multiplica las disponibilidades sonoras de una manera incalculable: Unos diez fonemas por cada vocal, total cincuenta vocalizaciones diferentes simples. Hay que añadir, cómo afectan las incalculables consonantizaciones...

La *enarmonía* fue el sacrificio que tuvieron que hacer los teóricos renacentistas, para conseguir establecer la escala diatónica conteniendo doce intervalos cromáticos iguales, como hoy los conocemos y practicamos en la música occidental. Desde entonces, para nosotros es lo mismo un semitono cromático —el comprendido entre dos notas contiguas de distinto nombre— que un semitono diatónico —el comprendido entre dos notas contiguas de distinto nombre— ocurriendo, por el contrario, dentro de los conceptos de

la enarmonía primitiva que entre tales semitonos existe la diferencia interválica de una comma —o coma— sintónica, equivalente a un noveno de tono. Este brevísimo intervalo, despreciado por el «sentido práctico» de nuestra cultura técnica, es el secreto —y el culpable— de que la música occidental haya venido siguiendo unos derroteros consistentes en una progresiva pauperización melódica, en comparación con la técnica vocal de los modos orientales, debido sencillamente a nuestro sometimiento a la escala «uniformemente temperada» carente de microtonalismos. En favor de ella hay que señalar, que sin tal disposición temperada de los sonidos diatónicos, no hubiera sido posible el desarrollo de la armonía, ni el descubrimiento de la modulación y por lo tanto tampoco el avance de la polifonía hacia la técnica contrapuntística que culminaría en las obras maestras del siglo XVIII. En otras palabras: *Bach no hubiera sido posible.*

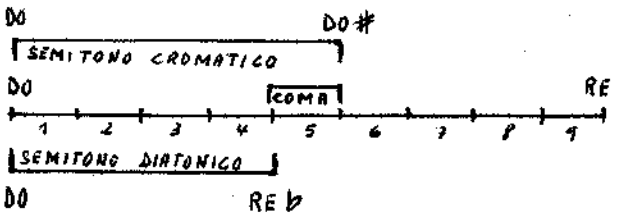
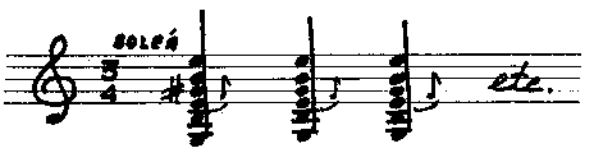
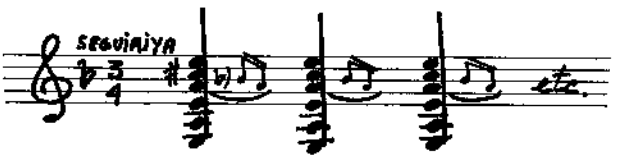


FIG. 1.—ENARMONIA PRIMITIVA.—Diferencia de una coma en sus semitonos; media coma sería una schisma. En la escala temperada de la enarmonía moderna, todos los semitonos son iguales

Otra de las características técnicas del cante jondo apuntadas por el padre Preciado es la *reiteración sobre una nota* y sus próximas cromáticas. Efectivamente, es éste un señuelo musical para ganar antes y después de cada tercio —o verso de la copla— el aire dramático de un sentimiento reclamado obsesivamente, tras el vuelo libre de cada frase melódica. La fisiología acústica explica cómo toda reiteración sonora con una nota y sus próximas —más o menos relacionadas musicalmente— es un recurso frecuentemente utilizado, no ya por los géneros melismáticos como es el flamenco, sino por los modernos signos acústicos de comunicación humana, para urgir la atención de una expectación sobrecogedora. Recordemos las llamadas fúnebres de campana o las señales de vehículos en servicio preferente: ambulancias, policía, bomberos... En flamenco no sólo se recurre a este efecto —tan llamativo y eficaz como un reflejo condicionado— con la voz, sino igualmente con la guitarra, en los característicos preámbulos del instrumentista —el tocaor— cuando rasgueando los compases iniciales en los toques «por arriba» resulta el efecto aludido mediante la inserción ligada —con la armonía— de dos notas contiguas, mí-fa, mí-fa, mí-fa, de la siguiente manera:

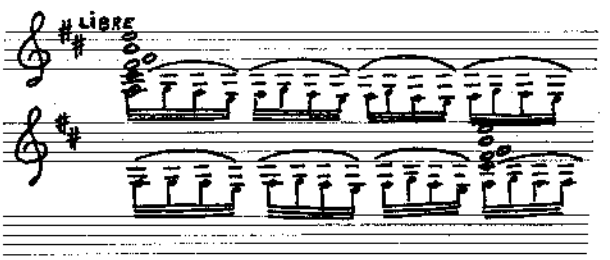


y en los toques «por en medio» con el mordente de dos notas sucedidas a la correspondiente altura tónica del acorde, la — (si b, la), la — (si b — la), la — (si b — la), es decir:



observándose fácilmente en ambos casos, la función de apoyaturas que desempeñan dichas notas de adorno, siendo en el primer caso: lenta, simple, ascendente de grado y anticipación, y en el segundo: rápida, doble, circular, también de grado e igualmente de anticipación.

Ambas ilustraciones quedan empalidecidas por lo que ocurre en el toque de mineras:



Sobre el *barroquismo ornamental,* todo el mundo se percata de ello al poco de oír un cante flamenco, propio también de las técnicas orientales de interpretación vocal, que permite el microtonalismo. El padre Dionisio Preciado señala que dicha ornamentación está supeditada siempre a la expresión textual, coincidiendo con el clímax de algún momento cumbre o paroxismo musical tan afín a la sensibilidad cultural andaluza. Aporta Dionisio Preciado el juicio de Falla —de quien incorpora parte de su tesis flamenca— por el que sagazmente nos descubre cómo tales géneros ornamentales, sugeridos por un arrebato emotivo, deben ser tenidos mejor por especie de «amplias inflexiones vocales», es decir, *cante hablado desgarradamente* fuera de toda posible pentagramación, en la que nosotros occidentales estamos siempre tratando de traducir y meter nuestras percepciones musicales, sin darnos cuenta que es, además de una simpleza pretenderlo, una falsificación de esos pasajes paroxísticos que dejan, por instantes, de ser mero

canto y simple música, para pasar a mostrarse como un ancestral rugido fisiológico, resumidor fonéticamente de toda la angustia humana hecha exorcismo, arte y *catarsis*. A este último respecto, un sociólogo ha dicho, que sin la sublimación del cante jondo y sin el desahogo cruento de las corridas de toros, los andaluces serían todos malhechores y bandoleros —textualmente: «...subiría enormemente el índice de criminalidad...»— al no disponer de otro medio con qué descargar psicológicamente la opresión de sus injustas estructuras sociales y económicas. Es una meditación que ofrezco gratis desde aquí a quien corresponda, y miren Vds. por dónde, la musicología puede asesorar a la política.

Recoge el Padre Preciado el texto del diccionario musical inglés Grove's, para indicar que la *cadencia andaluza* es la frigia, en contraposición a la enunciada en su propia tesis, que ya ha quedado apuntada manifestando ser la dórica. Esta confusión, frecuentísima incluso en tratadistas de relieve, sobre las cadencias griegas, se debe al pandemonium que se organizó en el siglo IV, cuando un notable personaje eclesiástico de aquellas calendas, San Ambrosio, obispo de Milán, himnólogo para más señas, y al que se atribuye la composición del «Te Deum», por cierto erróneamente, se le ocurrió con muy buena voluntad, recopilar los modos griegos y pasarlos de su antigua disposición descendente, a otra nueva ascendente, en la que se acomodaron después los modos eclesiásticos. El resultado fue que toda la teoría griega fue embarullada de tal forma, que hasta hoy mismo, el espléndido diccionario musical inglés Grove's (una aventura editorial inconcebible por estos pagos: 20 volúmenes con 18.000 páginas, 32 millones de palabras 2.500 colaboradores, entre los cuales no tengo *todavía* el honor de encontrarme, pero peor para ellos, y un suplemento especial para aprender su manejo. Pedidos a la Editorial Mac Millan de Londres, previo pago de 300.000 ptas.), decía que este espléndido «Dictionary of music and musicians» —el «new grove's» en el lenguaje común de los músicos— no parece haberse enterado todavía que la cadencia la, sol, fa, mi, propia del flamenco, no es frigia, sino doria propiamente dicha, como cabalmente apuntaba Dionisio Preciado en su enunciado, aunque incomprensiblemente sin hacer ninguna explicación al respecto, sin duda porque el asunto no está claro todavía para algunos entendidos, al confundirse fácilmente el problema, creyendo que consiste en determinar cuál es o era el ámbito o τονου —tonoi, cuerda, longitud de canto— de cada modo griego —lo que resulta absolutamente imposible determinar— en vez de considerar que se trata de la disposición de intervalos entre los grados de esos modos, la cual sí tiene aceptablemente deducida la historia de la grafía musical, a medias con la musicología demótica comparada.

La octava característica reunida por Dionisio Preciado, señala la aparente *falta de ritmo melódico* del cante, especialmente en la seguidilla —recalca—, al discurrir ésta con esa libertad horizontal que escapa a toda medida... —¡Menudo problema es éste! ¡Con el *metro* hemos topado, Sancho!—, es el viejo conflicto entre ritmo melódico del tema y el ritmo métrico del compás, es decir, lo que trató de explicar Mauricio Ohana con lo que él llama ritmo interno y ritmo externo... Esto no se puede explicar en una parrafada. Es tema para todo un ensayo y al final no se garantiza llegar a una conclusión. Personalmente nunca he conseguido comprobar las explicaciones de Ohana, recogidas por Ricardo Molina y Antonio Mairena en su «Mundo y Formas del Flamenco» (Revista de Occidente. Madrid, 1963). Sirva de impotente explicación que a mí, cada vez que escucho una seguirilla, me da la sensación de descubrir una estructura rítmica y métrica nueva, según a quién se la escucho. En lo que podemos estar de acuerdo, es que esa explicación de Conservatorio, por la que la seguirilla se cree marca un compás binario —el seis por ocho— seguido de un ternario —el tres por cuatro— me parece una simplificación, característica de la anodina prepotencia, que puede lucir cualquier músico demasiado cuadriculado para andar por estos temas y en cuyo error participé —todo hay que decirlo— durante la primera etapa de mi introducción en la etnomusicología.

Alude el padre Preciado en la penúltima característica del cante jondo a ese *fondo de amargura* y tristeza que rezuma siempre por el duende flamenco, evocando a Machado hijo en sus conocidos versos que en esta ocasión, sí queremos transcribir del libro del musicólogo textualmente:

A todos nos han cantado
en una noche de juerga
coplas que nos han matado.
.....
Malagueñas, soleares
y seguirillas gitanas...
Historias de mis pesares
y de tus horitas malas.

Por último, considera a continuación sobre ese aspecto de la *improvisación* melódica, que no se sujeta ni a una estricta línea musical —como en una pieza de composición académica—, ni a fijación fonética —como en el canto de escuela—, resultando que los diferentes cantaores —o tocaores o bailaores— no cantan —ni tocan, ni bailan— una frase, una copla, de la misma y exacta manera, salvo tal vez en la *rutina* del profesionalismo. («La rutina es el burdel», decía Genet, y se extendía así: «La rutina del arte es el burdel de nuestras galerías, la rutina del saber es el burdel de nuestras escuelas, la rutina del curar es

el burdel de nuestros hospitales, la rutina del mandar es el burdel del Poder, la rutina del otar es el burdel de nuestros templos, la rutina del amor es el burdel del matrimonio...». No dejaba nada el autor de «Las criadas»). García Lorca y Falla fueron igualmente increpadores de la *rutina* del profesionalismo.

El motor, pues, de la versión de una copla es indirigible al estar movido por impulsos vitales, instintos raciales, estado de ánimo, psicología, condiciones fisiológicas, respiración y un cúmulo de causas improgramables que hacen de cada interpretación una pieza irrepetible, para el oyente que esté a la altura del fenómeno. En el juego de todos estos factores dinámicos y anímicos, está el inapreciable suceso del cante, que aunque se desarrolle por unas estructuras musicales supuestamente dadas, la riqueza de su técnica y el abanico de sus posibilidades, rompe en variaciones sin previsión ni repetición posible. A la guitarra —por no decir al baile— en otro orden instrumental o plástico, les pasa casi otro tanto. Es conocidísima aquella anécdota del compositor ruso Glinka, cuando estuvo en España, que al recopilar sobre la marcha los toques del guitarrista Murciano, le pedía a éste que repitiera la frase que no le había dado tiempo a pasar al pentagrama: —«¡Toque otra vez eso, por favor!» —«¿El qué, esto?» —«No eso no, lo otro...» —«¿Lo qué?» —«¡Lo de antes!» —«¿Esto?» —«¡No, no, así no, por favor... como antes! —«¿Así?» —«¡No, tampoco... lo que empezaba en do!» —«¿En qué?».

Y claro, como Murciano tocaba lo que se le ocurría dentro del estilo de guitarra flamenca y sin saber por añadidura de música, ni falta que le hacía, no había manera de que se entendieran, porque el guitarrista al improvisar, no debió repetir en su vida dos cosas de la misma forma y Glinka lo que quería, era que tocara igual por lo menor un par de veces, para poder copiarlo. A juzgar por el escaso repertorio que el «Mozart ruso» —según Augustovich Laroche, el generoso biógrafo de Glinka— escribió con motivos españoles, aquellas sesiones con el tocaor Rodríguez Murciano, le sirvieron al aristócrata compositor para algo que resultó ser poco y raro: apenas una «jota aragonesa» fechada en 1845, y un «Nocturno madrileño» que suena más a cosaco que a gitano. Tal vez sean éstas las viejas afinidades de las músicas rusas y españolas, pero lo que se demostró una vez más, es la resistencia tenaz que ofrece el flamenco para dejarse arrebatar su misterio. Habrá que perseverar, para rendirle en el desafío que hemos aceptado sus estudiosos y tras el que solo nos espera un problemático dilema: o fracasa el flamenco en su resistencia por primera vez, o fracasamos los musicólogos... una vez más.

Tópicos religiosos en el español coloquial

Lorenzo Rubio González

> La familiaridad de los españoles con la religión deja estupefactos a muchos extranjeros. Para empezar, el segundo mandamiento "no emplearás el nombre de Dios en vano" parece totalmente inútil al católico español, que casi nunca lo emplea de otra forma.
>
> Pero la confianza llega a más y los españoles usan la nomenclatura de la religión para las más profanas de las situaciones.
>
> FERNANDO DIAZ PLAJA
> *El español y los siete pecados capitales.*

Al prologar *El español coloquial*, del profesor Beinhauer, Dámaso Alonso dice: «El presente libro me deja admirado y casi asustado: me revela un mundo que está dentro de mí, y que a la par me rodea. Siempre me ha preocupado esta maravilla diaria, el lenguaje, enraizado en nuestras vidas, nuestra marca de hombres. Y, claro está, más que ninguna otra lengua la que hablo; no la castellana de tiempos antiguos o la de la literatura, sino la que hablamos todos los días. Y así, casi no pasa uno en que por algunos momentos no me detenga a pensar sobre algunos de esos giros que oímos y empleamos, troquelaciones que a veces parecen del todo inexplicables» (1).

También a nosotros puede dejarnos admirados y casi asustados el número de expresiones «religiosas» que son utilizadas en el habla coloquial de nuestras gentes. Puestos a recoger algunos de esos curiosos giros relacionados con la vida religiosa que oímos y empleamos a diario, también nos revela que se trata de un mundo que está dentro de cada uno de nosotros mismos: el mundo del lenguaje religioso, enraizado en nuestras vidas como una maravilla diaria troquelada en expresiones que, a veces, parecen del todo inexplicables, pero que nacen de lo más íntimo y complejo de nosotros mismos y dejan patente nuestra marca peculiar de hombres, capaces de vaciarse, incluso artísticamente, en los infinitos moldes de la expresión.

Ciertamente, a un extranjero puede parecerle que los españoles utilizamos la nomenclatura religiosa con excesiva familiaridad e incluso con irreverencia; pero, sin entrar a discutir la licitud de este comportamiento lingüístico y social, ni el grado de religiosidad o de impiedad que pueda suponer, hay que admitir que el sentimiento religioso de muchas generaciones ha cristalizado en expresiones lingüísticas que el pueblo sigue usando en circunstancias y con tonos muy diversos. Unas, nacen del corazón con espontánea sencillez y profunda piedad. Otras, se pronuncian mecánicamente por fuerza de la costumbre. Algunas, se han deteriorado en su forma y en su significado. Y no faltan las que son utilizadas en tono grotesco o con marcado humorismo, pero sin que supongan siempre intencionada malevolencia religiosa, salvo las impías y blasfemas pronunciadas con encono.

Las expresiones de carácter religioso son una parte del inmenso caudal de giros y formas que componen el lenguaje conversacional, con el que las gentes se comunican cada día. Forma parte, pues, de esa «maravilla diaria» del lenguaje, que dice Dámaso Alonso; de ese «arte» de la lengua vulgar, que ensalza Vicente García de Diego. En la mayoría de los casos, el contenido —en este caso religioso— y la viveza expresiva pasan inadvertidos para aquellos mismos que las emplean, porque «nuestra lengua materna —dice Beinhauer—, la que hablamos espontáneamente a diario, forma parte tan íntima de nuestro ser que, normalmente, no paramos mientes en ella, como tampoco no fijamos en (...) todo lo demás inseparablemente vinculado con nuestra personalidad» (2).

De acuerdo con las leyes que rigen la vitalidad de las lenguas, las formas religiosas del lenguaje conversacional nacen con una gran carga de fuerza expresiva, pero el uso las desgasta, la intención significativa se debilita y se convierten en fórmulas gramaticalizadas, vaciándose de contenido y perdiendo viveza expre-

siva. Es decir, se convierten en formas opacas, fosilizadas, y son utilizadas como tópicos o comodines de la comunicación, a no ser que el hablante las recree inspirándoles nueva vida en la forma de usarlas.

Sin otras pretensiones que recoger un muestrario de tópicos de carácter religioso, bien por su origen, por su significado, por la intención del que las emplea, o, simplemente, porque se relacionan de alguna manera con lo religioso o espiritual, añadiré algunas explicaciones que ayuden a imaginar el contexto en que se pronuncian, y haré algunas aclaraciones marginales para comprender mejor el contenido y la forma de estas expresiones; aunque es de advertir que, en muchas ocasiones, una misma expresión tiene aplicaciones notablemente diferenciadas, debidas al sujeto hablante, dependiendo del estímulo que las provoca el significado preciso o la carga emocional.

I.—TOPICOS RELIGIOSOS DE CORTESIA

Podemos dividirlos en dos apartados generales: saludos y despedidas, excluyendo otras formas corteses, como son las que se usan para iniciar el diálogo, los tratamientos, preguntas, respuestas, excusas, etc. En cuanto a saludos y despedidas, podemos distinguir tres clases de fórmulas: completas, incompletas y complementarias.

a) *Fórmulas completas de saludo.*

Son propias de gentes sencillas, y muy usadas en ambientes rurales, apegados al pasado y que gustan mucho de formas arcaicas, tanto en saludos como en tratamientos. También suelen ser empleadas por personas de educación excesivamente refinada y afectada en ambientes ciudadanos. Con todo, la distinción entre ambientes rurales y urbanos es bastante notable por sus peculiaridades de rusticidad y ultracorrección, que, como extremos que son, llegan a tocarse. Estas fórmulas de saludo completas tienen mucho sabor de escuela cuando son pronunciadas por adultos y ancianos. Suenan, en la mayoría de los casos, a muletillas de cartilla de urbanidad. Tales son: *buenos días nos dé Dios, buenas tardes nos dé Dios, buenas noches nos dé Dios.* Parece que al oírlas todavía se percibe la musiquilla que las acompañaba. No carecen de sonoridad, pues cada una forma un verso octosílabo cadencioso, con tres acentos rítmicos: en 3.ª, 6.ª 7.ª sílaba aguda. Algo parecido ocurre en esta otra serie: *santos y buenos días nos dé Dios, santas y buenas tardes nos dé Dios, santas y buenas noches nos dé Dios.* Igualmente poseen ritmo y cadencia, pues cada una forma un verso endecasílabo con

acento en la sílaba 6.ª, además de tenerlo en las sílabas 1.ª, 4.ª y 10.ª. Otra fórmula, más arcaica y por eso menos usada, es: *a la paz de Dios*, más propia de ambientes campesinos o de textos literarios.

b) *Fórmulas incompletas o abreviadas de saludo.*

Dado que los saludos se repiten un día y otro, y aun muchas veces en un mismo día, la ley de la economía que rige el lenguaje ha originado el efecto de que se utilicen fragmentadas, abreviadas e incluso sustituidas por el gesto que ordinariamente las ha acompañado. Las fórmulas más usuales han sido las primeras en sufrir este proceso. En un primer grado de abreviación, el resultado ha sido: *santas y buenas nos dé Dios* y *buenas nos dé Dios*. En ellas se ha conservado el elemento religioso y se ha suprimido el término referente a la tarde o la noche. Como la forma femenina ha sido más frecuente que la masculina, aquélla ha permanecido, pero la forma masculina del saludo: *santos y buenos* o *buenos*, ha dejado de usarse. En un segundo grado de abreviación, desapareció el elemento religioso de la fórmula, sin duda por ser más largo y más común, y quedó el más diferenciador y más breve, siendo el resultado: *buenos días, buenas tardes, buenas noches* y, simplemente, *buenas*, en género femenino, por ser el más usado.

Si nos fijamos bien, la abreviación lingüística ha llevado consigo la del gesto, menos ceremonioso, y la del tono, menos elevado y menos cadencioso.

c) *Fórmulas complementarias de saludo.*

El lenguaje coloquial, que tiene sus propios recursos de economía, ha puesto a disposición de los hablantes una misma fórmula para que sirva de saludo y a la vez de respuesta, cuando el que saluda dice: *buenos días* o *buenas tardes* o *buenas noches*, y el que responde contesta: *nos dé Dios*, común a las tres formas de saludo. Su empleo no es infrecuente hoy día, pues yo he comprobado que es utilizada entre personas de diversas categorías sociales y de formación.

También pueden considerarse complementarias las fórmulas *buenos días/tardes/noches* (saludo abreviado) y *a la paz de Dios* (respuesta intencionadamente arcaizante) entre personas muy familiares y con tono de evidente amistad.

Estos saludos, que en su origen proceden de un sentir cristiano de la vida y sus actos, han ido perdiendo su contenido religioso primitivo y han conservado lo que tienen de frase hecha, de expresión ritual, aunque el residuo significativo que conllevan no se ha extinguido del todo, pues ahí está, por más que no lo veamos a fuerza de tenerlo a flor de labios y de oídos. Esta inadvertencia nos lleva a la incoherencia o a la franca contradicción. En principio, estas fórmulas eran desiderativas en su significante y rogativas en su significado. Se pedía a Dios lo que se deseaban los interlocutores. Sin embargo, lo que debiera ser un deseo de bienestar se convierte en una afirmación categórica, y cuando decimos *buenos días*, suena como si los días fuesen espléndidos, aunque realmente sean todo lo contrario. Incluso en los más aciagos o en los momentos de mayor desgracia, decimos tranquila y simplemente: *buenos días* o *buenas noches*. Se ha llegado, pues, al tópico, es decir, al formulismo desprovisto de sentido religioso, siendo sólo un conjunto de sonidos que convencionalmente admitimos como saludo. Eso y otras fórmulas verbales en boga, o el mero chasquido de la lengua, o la simple elevación de cabeza, o cualquier otro gesto semejante, vienen a ser lo mismo, aunque en el fondo —si bien lo pensamos— son cosas distintas, cuyos matices se valoran según las circunstancias. Prueba de ello es que no siempre saludamos de la misma forma, ni a todas las personas saludamos por igual.

Finalmente, el *adiós* hay que considerarlo una fórmula ambivalente, pues tanto sirve para saludar como para despedir, aunque propiamente pertenece a la despedida. Sin embargo, por su misma desenmatización vale para ambos usos, aunque bien pensado es un tópico de despedida que ha omitido el de saludo por razones de economía y prisa.

* * *

Las fórmulas de despedida son más numerosas que las de saludo, y más variadas. También las encontramos en formas completas, incompletas y complementarias, porque han seguido leyes de abreviación semejantes a las que hemos visto para los saludos.

a) *Fórmulas completas de despedida.*

Las más frecuentes que se registran son: *adiós, hasta mañana, si Dios quiere, vaya usted con Dios, ante usted con Dios, ve con Dios, id con Dios, quede usted con Dios, Dios te guarde, Dios te bendiga, el Cielo te guarde, Dios te guíe por el buen camino, la Magdalena te guíe por el buen camino*, etc., dando por sobreentendi-

das las variantes de número y género, así como algunas variantes de matiz semántico que aquí no es lugar de destacar.

b) *Fórmulas incompletas de despedida.*

El uso predominante de *adiós* para las despedidas y la escasa referencia al elemento cronológico —a diferencia de los saludos— ha dado como resultado menos variedad y número de fórmulas incompletas, siendo las más usadas: *con Dios* y *hasta mañana* o *hasta...*, en que ha desaparecido el uso del elemento religioso que formaba la segunda parte de la locución.

c) *Fórmulas complementarias de despedida.*

Por el contrario, la amplitud de las fórmulas completas ha originado un mayor empleo de las complementarias. Y así, al *hasta mañana* del que se despide, corresponde el *si Dios quiere* del despedido; o el *adiós* del que se va, puede tener como respuesta del que se queda: *que él te guarde, que él te acompañe, que él te guíe, que él te bendiga,* y con mucha fecuencia: *ve con Dios* o *id con Dios.* También puede considerarse complementarias el *adiós* y el *con Dios.* Tienen un empleo ambivalente de saludo y despedida: *a la paz de Dios, buenos días/tardes/noches nos dé Dios, Dios te guarde, adiós, con Dios* y alguna otra más especial o menos frecuente.

Si en las locuciones de saludo se formulaba un deseo suplicatorio, en las de despedida se expresa la sumisión del hombre a la voluntad divina, o se invoca la protección de Dios, bien patente en el *hasta mañana, si Dios quiere* y en *ve con Dios* o *Dios te guarde.*

Estas expresiones de despedida, en sus variadas formas y usos, han conservado más nítido el contenido religioso y se han deteriorado menos en su forma lingüística. La razón es, sin duda, que su empleo ha sido menos frecuente y han experimentado menos desgaste. Pero, por la misma razón, siguen siendo menos usadas y conservan una dosis clara de arcaísmo, que limita su empleo a los ambientes más aldeanos, o de mayor raigambre religiosa, o más familiares. Si valiera apurar más, diríamos que en las despedidas hay un sentimiento más profundo que en los saludos, y que cuando se despide a uno a quien se quiere, se va un poco de nuestra alma con él.

Fórmulas especiales y de uso menos frecuente son: *hasta la eternidad, hasta el valle de Josafat, que en el cielo nos veamos, que en el cielo nos espere, que Dios le acoja en su seno,* de

evidente carácter dramático; y la anecdótica y humorística *hasta verte Jesús mío* o *hasta que San Juan baje el dedo.*

Las circunstancias en que se pronuncian las fórmulas de despedida dan lugar a variantes y recomposiciones, según el ingenio, el humor, el sentimiento, el tono o el sentido que se desea imprimir a la locución, porque no es lo mismo desearle a uno de corazón *que Dios te guíe* o *que la Magdalena te lleve por buen camino,* que deseárselo a una visita pesada, cuya despedida es motivo de honda satisfacción.

II.—TOPICOS RELIGIOSOS EXCLAMATIVOS

Entrar en el campo de las exclamaciones religiosas es comprobar que el lenguaje es de una vivacidad incontrolada que forcejea por impedir ser aprisionado en sistemas y categorías determinados. Son locuciones de extraordinaria riqueza y variedad que nacen espontáneamente por fuerza del sentimiento que les da vida y forma. Registraremos aproximadamente el centenar que tiene uso más frecuente y trataremos de situarlas en las ambientaciones más normales en que pueden producirse.

Hemos catalogado el *adiós* como una fórmula ritual de despedida, y aun de saludo-despedida, pero si a usted se le avería el automóvil o se queda de pronto sin gasolina, exclamará *¡adiós!,* con lo que, al mismo tiempo de despedirse de su buen viaje, lamenta la comprobación del porcentaje, expresa su fastidio y hasta contiene su irritación. Pero si usted dice: *¡vaya por Dios!,* expresa más resignación y, en lugar

de alzar las manos con sublevación, como antes, mueve la cabeza de abajo arriba y de arriba abajo. *¡Por Dios!* es una forma sincopada de la anterior, pero suele emplearse para indicar más consternación, mayor pesar, una admiración atónita, y lo más fácil es registrarla repetida, con gesto más llamativo y dramático, como llevarse las manos a la cabeza.

¡La Virgen! es una exclamación muy expresiva y altisonante para ocasiones de asombro. Sin artículo, suele pronunciarse en forma de doblete: *¡Virgen, Virgen!*, más frecuente en bocas femeninas que masculinas. Igualmente suelen usar más las mujeres la forma *¡Virgen Santísima!*, que une a la admiración la piedad, como una jaculatoria. En cambio, es más propio encontrar en boca de hombres las formas más interjectivas *¡huy, la Virgen!, ¡ay, la Virgen!* y *¡anda, la Virgen!* También es muy propio que acompañe al nombre de la Virgen algún determinativo de advocación, de lugar, de especial veneración, etc., que hace referencia a localidades muy concretas o a advocaciones particulares. Esta gama de exclamaciones piadosas es muy amplia y variada.

¡Hostia! es una interjección que suena con fuerza y hasta con un punto de irreverencia, pero por sí misma no entra dentro de la clase de palabras impías o blasfemas. Suele emplearse en situaciones de contrariedad que suscitan una violenta reacción, y el tono de su pronunciación en la mayoría de los casos es duro y contundente. Empléase en plural, *¡hostias!*, y con refuerzos comunes, como la anterior: *¡ay, la hostia, ¡anda, la hostia!*, etc. También se usa como sinónimo de golpe que se da o se recibe, en muy variadas combinaciones lingüísticas, entre ellas no infrecuente el aumentativo: *hostiazo.*

¡Santo Dios! es una exclamación piadosa e invocativa, que expresa a la vez admiración y anonadamiento, por lo que lleva implícita la súplica a la divinidad. El gesto que acompaña no es de rebeldía, sino de humildad, buscando a Dios con la mirada. En cambio, *¡vive Dios!* —menos frecuente en el lenguaje coloquial que en el dramático, por lo que suena a retórica y arcaísmo— es propia de decisiones firmes en cuanto a su realización, poniendo a Dios por testigo de que se cumplirán. Le corresponde un gesto duro y determinado, y hasta un cierto brillo de ira en los ojos, en muchos casos.

¡Dios nos valga!, ¡Dios nos coja confesados!, ¡Dios nos ampare!, ¡Dios nos proteja! y otras semejantes, imploran la protección de Dios ante un evento que se teme catastrófico y del que sólo Dios puede salvarnos. *¡Dios le ampare!*, sin embargo, se refiere al prójimo afligido por alguna necesidad o desgracia, encomendándole a la poderosa misericordia de Dios. Pero su uso ha quedado reducido casi exclusivamente a despedir al pobre que nos mendiga una limosna en su necesidad. El contrasentido cristiano de esta locución fue condenado claramente por el apóstol Santiago (3), como signo de una fe a la que no acompañan las obras. Con sentido semejante se emplea la fórmula *¡Dios le bendiga!*, aunque preferente por personas con potestad para bendecir. En cambio, la forma *Dios te bendiga* puede significar la recta intención de alcanzar para uno la bendición divina, o en tono satírico ser equivalente de «buena la has hecho».

Otras locuciones vocativas, interjectivas o exclamativas, etc., que con carácter tópico se utilizan frecuentemente en el lenguaje coloquial y cuyo sentido o matiz se desprende fácilmente, son entre otras: *Dios mío, bendito Dios, Cristo, Cristo bendito, Santísimo Cristo, Cielo santo, santo Cielo, Señor, Señor, válgame Dios, ave María, ave María Purísima, Virgen santa, Dios mío de mi vida, Dios mío de mi alma, por todos los santos, Corazón de Jesús, Jesús, Jesús, Jesús, María y José, bendito sea Dios, bendita sea la Virgen, San Antonio bendito, Santa Rita bendita,* etc.

Hay una serie larga y variada de exclamaciones interjectivas que van introducidas por el refuerzo «por», que ha quedado gramaticalizado y ya no indica la idea causativa que pudo tener en su origen. Sirvan como ejemplos: *por San Antonio bendito, por el amor de Dios, por Dios, por todos los santos, por caridad, por los clavos de Cristo, por María Santísima, por todos los demonios, por Santiago, por la Virgen, por la Virgen Santísima, por Dios, por Dios.*

Tienen sentido apreciativo o atributivo otras como: *celestial, divino, infernal, angelical, algo divino, algo infernal, divinamente.* Para calificar a alguien suelen utilizarse frases como: *¡eres la hostia!, ¡eres la rehostia!, ¡eres la biblia!, ¡eres la Virgen!,* en las que la exageración es evidente.

Cuando algo nos asombra o sucede contra lo que cabía esperar, suele emplearse con mucha frecuencia la palabra *milagro* en variadas formas: *¡qué milagro!, ¡de milagro!, ¡por milagro!, ¡milagro de Dios!, ¡Virgen Santa, qué milagro!, ¡Dios Santo, qué milagro!,* etc.

También el demonio entra a formar parte con harta frecuencia en el lenguaje coloquial:

¡al infierno!, ¡qué demonio!, ¡demonio!, ¡diablos!, y los eufemismos *¡diantre!, ¡demontre!*

Cuando algo nos resulta muy gravoso o muy difícil de soportar, suele decirse: *¡qué cruz!* Cuando se cree que algo ha sucedido como castigo, se dice: *¡castigo de Dios!* Para maldecir, incluso a un niño, es frecuente oír por Tierra de Campos: *¡maldito de Dios!*, aunque también se usa la forma más timorata: *maldito y no de Dios!* Y por estos mismos lares suele decirse a los niños traviesos: *¡hijo de los demonios!*, incluso en boca de las propias madres. Y otras formadas por el inicio *¡el demonio de...!, ¡el demonio con...!*, y aun *¡es el mismísimo demonio!*, aunque se quiera decir que el niño *¡es un ángel!* o *¡es un cielo!*, depende. En el fondo, tópicos.

III.—TOPICOS RELIGIOSOS COMPARATIVOS

Frecuentemente es empleado el nombre de Dios, de la Virgen, de los santos o de objetos sagrados como término de comparación de algo, generalmente para indicar un extremo límite de comparación y con evidente deseo de enfatizar lo que se dice, hasta llegar en ocasiones a la exageración más llamativa. Unas veces se encuentra un punto de apoyo que justifica semánticamente el parangón; otras, la mayoría, no existe; pero es lo mismo, Dios por su grandeza, la Virgen por su excelsitud, los santos por su virtud, las cosas sagradas con motivo o sin él, avivan la imaginación y hacen pensar que el término comparado y la cualidad por la que lo comparamos revisten un grado de magnitud semejante o aún mayor que el término con quien se compara. Dos componentes de estas locuciones son la imaginación y la ingeniosidad, capaces de formar expresiones que por su atrevimiento suenan a impiedad, aunque en la mayoría de ellas hay que descartar el sentido de ofensa para el segundo término de la comparación.

Por ejemplo: todos entendemos que cuando alguien dice *eres más bruto que Dios,* es una barbaridad, pero también comprendemos que el sujeto de quien se dice es verdaderamente muy bruto, sobreentendiendo que el grado de brutalidad es tan grande, que puede compararse con la grandeza —no con la brutalidad— de Dios, cuyo nombre encierra por sí mismo idea de inmensidad.

Ser duro de mollera es *tener la cabeza más dura que un apóstol.* Ser muy paciente es *tener más paciencia que el santo Job.* Ser muy estricto e inflexible en algo es *ser más papista que el papa.* El estado de felicidad en que uno queda después de algo es *quedar como Dios* o *estar como Dios* o *como Dios pintó a Perico.* Una cosa que se ha hecho, o ha quedado bien hecha, está *como Dios manda* o *como mandan los cánones.* Pero si uno ha quedado en muy mal estado físico, alguien dirá que *se puso como un Cristo* o *quedó hecho un Cristo.* De manera semejante, una prenda de vestir puede sentarle a uno *como a un Cristo dos pistolas* o *como a un santo dos pistolas.*

Aunque va decreciendo su empleo, vivir bien es sinónimo de *vivir como un cura.* Pedir demasiado es *pedir más que un fraile.* Para negar la vocación de alguien, suele decirse: *ése tiene vocación de... como yo de fraile,* o *de monja,* o *de cura,* o *de obispo.*

La bondad y sus grados se expresan en forma comparativa: *es más bueno que Dios, es más bueno que la Virgen, es como un ángel, es como un santo;* o de forma directa y metafórica: *es la Virgen, es un santo, es un ángel;* pero, curiosamente, nunca se emplea el nombre de Dios con sentido de identificación. Por el contrario, la maldad y sus grados toman como término de comparación al espíritu del mal: *es como un demonio, es un demonio ,es un diablo, es un diablillo,* o bien: *es peor que un demonio, es peor que el diablo,* etc.

Una cosa puede estar *más limpia que el copón* o *como los corporales de blanco.* Y una cosa puede hacerse *como Dios quiera, como Dios dé a entender* o *a la buena de Dios.*

Los estados anímicos también han encontrado su comparación en el campo de lo espiritual o religioso. Así, por ejemplo, uno se comporta hipócritamente *como abad en oración;* otro está triste *como alma en pena.* El que es rematadamente malo *tiene un alma de Judas* o *se porta como un Judas.* Llevar prisa es ir *como alma que lleva el diablo.* Una cosa es *dañina como agua por San Juan.* Cuando algo nos ha ido bien, *Dios nos vino a ver.* Una situación puede durar *hasta que San Juan baje el dedo.* A uno lo maltratan duramente y le dejan *como un cristo, como un nazareno, como un crucificado.* Alguien puede llorar *como una Magdalena,* o *estar hecha una Magdalena* de tanto llorar. Y así otras, como *más borracho que Noé, pasó las de Caín, ser más chulo que el Cristo de los Faroles, sudar más que Dios, trabajar más que Dios, estar más solo que Dios, aburrirse más que Dios, saber más que Dios,* etc.

IV.—OTROS TOPICOS RELIGIOSOS

a) *Para medir el tiempo.*

La oración es tomada como medida de tiempo en muchas ocasiones. En muchos libros de cocina aún se indica el tiempo para algunas recetas utilizando estos giros populares, y se recomienda tener algo al calor durante un padrenuestro, tres avemarías, un credo, etc. También en los libros litúrgicos se emplean como unidades de tiempo algunas oraciones; por ejemplo, para los silencios, que se miden por *paternosters.* Las principales unidades de tiempo son: *en un santiamén, en un credo, en un decir Jesús, en menos de un paternoster, en menos que se santigua un cura loco, por los siglos de los siglos, per secula seculorum, hasta que San Juan baje el dedo, hasta la eternidad,* etcétera, para indicar una duración ilimitada. En este sentido también es muy frecuente el empleo de *todo el día de Dios,* para indicar una larga duración, aunque con un límite.

b) *Para afirmar o negar.*

Llevan un sentido de afirmación locuciones tópicas como éstas: *amén, palabra de Dios, ...y pax Christi, ...y aquí paz y después gloria.* Conllevan una fuerte carga de negación otras, como éstas: *no hay Dios que le resista, ni aunque lo diga el papa, ni San Pedro que baje, aquí no entra ni Dios, ni que lo diga el nuncio, aquí no se mueve ni Dios,* o *ni la Virgen,* etc., y otras semejantes. La rotundidad de estas negativas es clara. El término *ni Dios, ni la Virgen,* etc., es un indicador de intensidad que tomado en sentido literal resultaría impío, pero considerado como modismo no es más que un sustituto fuerte y rotundo de *nadie* o de *ninguno.*

c) *Para bendecir, maldecir, o agradecer.*

- *Dios te bendiga, bendito seas, Dios te guarde, Dios te proteja, el Cielo te guarde,* etc. y *a quien Dios se la dé, San Pedro se la bendiga.*
- *Maldita sea su estampa, maldita sea tu alma, maldito del demonio, maldito de Dios* o *maldito y no de Dios, permita Dios que...*
- *Gracias a Dios, a Dios gracias, Dios mediante, ¡bendito sea Dios!*

c) *Para jurar.*

Como hay Dios que..., vive Dios, voto a Dios, por vida de Satanás, Dios es testigo, por éstas y *por éstas que son cruces* (haciendo la cruz con los dedos), *por San Pedro, por todos los santos,* etc.

d) *Varios de carácter proverbial.*

Fíate de la Virgen y no corras ,donde Cristo dio las tres voces, llevar a uno por la calle de la amargura, se armó la de Dios, se armó la de Dios es Cristo, en paz y en gracia de Dios, ...y adivina quién te dio (de la Pasión), *¿a mí con eso que te conocí cerezo?* (por referencia a una imagen), *predícame, padre..., quien ha hecho el mundo que cuide de él, primero la obligación que la devoción, dar el beso de Judas, acordarse de Santa Bárbara cuando truena,* y un sinnúmero de refranes que nos desbordaría mencionar.

V.—El origen de muchos tópicos religiosos es la pura imaginación ingeniosa del pueblo y la familiaridad con los elementos religiosos que dan pie. Pero algunos hacen referencia clara a fuentes de la religión, como son la Biblia, la Liturgia o la vida y costumbres del Clero. Por eso, en una somera e imperfecta clasificación podríamos señalar estas referencias originarias o constructivas, que se proyectan en algunas expresiones.

1) *De referencias bíblicas.*

Es un Adán, es un Judas, es un Job o *paciente como Job, está hecho un Pilatos, llevarle a uno por la calle de la amargura, tentar a Dios, la Madre del Cordero, ¡por los clavos de Cristo!, ¡Jesús, María y José!, por las llaves de San Pedro, ...y adivina quién te dio, es un He-*

rodes, llorar como la Magdalena, ser la Biblia, la Biblia en verso, más borracho que Noé, ser un Caín, no tener donde caerse muerto, no tiene donde volver la cabeza (por referencia a la pobreza de Cristo que no tenía donde reclinar la cabeza ni donde ser enterrado), *me importa una jota* o *un ápice* (Mateo, 5, 18), *pasar las de Caín, quien ha hecho el mundo* (Dios) *que cuide de él, como una Dolorosa, hacerle a uno la Pascua* (hacérselo pasar como a Cristo por la pascua judía: la pasión y muerte), *sí o no como Cristo nos enseña, predicar en el desierto* (como San Juan Bautista), *ser un Barrabás*, etc.

2) *De referencias litúrgicas.*

Amén, a la paz de Dios, ...y santas pascuas, de pascuas a ramos (de año en año, o de muy tarde en tarde), *bautizar a uno* (ponerle un sobrenombre), *bautizar* el vino, *sermonear, romper a uno la crisma* o *el bautismo* (la cabeza lugar de la ablución o unción), *en el nombre de Dios, por los siglos de los siglos, santiamén* (in nomine Patris et Filii et Spiritus *Santi. Amen), como quien oye misa, por mí, ya puede decir misa* (proverbial falta de atención en la misa), *comulgar con ruedas de molino* (imposible), *ser un viva la Virgen* (de las romerías marianas en que se aclama a la Virgen), etc.

3) *De referencias clericales.*

Vivir como un cura, ser un jesuita, pedir más que un fraile, hacer herejías, cuéntaselo al nuncio, dormir la canóniga (la siesta a mediodía), *en menos que se santigua un cura loco, bocado de cardenal* (de importación italiana), *ganar el dinero cantando* (por los actos litúrgicos cantados, sobre todo funerales y responsos), *quejarse al obispo, como un funeral de tercera, como un velatorio* (aburrimiento en alguna reunión), etc.

He terminado muchos apartados con un etcétera, con el que me excuso de mencionar otros muchos tópicos religiosos que acoge nuestro lenguaje coloquial; pero basten los indicados para demostrar la riqueza de este lenguaje y la vivacidad del ingenio de quienes lo usan, así como el sustrato religioso tradicional que lo soporta. Y si, después de todo, este trabajo ha resultado *más aburrido que un funeral de tercera,* no hay mejor cosa que terminar, *y aquí paz y después gloria.*

BIBLIOGRAFIA ELEMENTAL

BEINHAUER, Werner: *El español coloquial.* 2.ª edición corregida, aumentada y actualizada. Prólogo de Dámaso Alonso. Versión española de Fernando Huarte Morton. Madrid, Gredos, 1968.

CARBALLO PICAZO, Alfredo: *Español coloquial.* Madrid, 1962.

CASARES, Julio: *Introducción a la lexicografía moderna.* Madrid, 1956.

IRIBARREN, José María: *El porqué de los dichos.* Madrid, 1955.

LORENZO, Emilio: *El español de hoy, lengua en ebullición.* Madrid, 1966.

MUÑOZ CORTES, M.: *El español vulgar.* Madrid, 1958.

WEISE, George: "Das religiöse und kirchliche Element in der modernen spanische Umgangssprache", en *Revista Javeriana,* Bogotá, VI (1953-1954), págs. 267-314.

(1) WERNER BEINHAUER, *El español coloquial,* Madrid, Gredos, 1962 2, pág. 7.

(2) Ibidem., pág. 16.

(3) Epístola de Santiago, 2, 15-16: "Si el hermano o la hermana están desnudos y carecen del alimento cotidiano, y alguno de vosotros les dijere: 'id en paz, que podáis calentaros y hartaros', pero no les diéreis con qué satisfacer la necesidad de su cuerpo, ¿qué provecho les haría?".

Etnología arquitectónica
LOS PEIRONES DEL SEÑORIO DE MOLINA

José Sanz y Díaz

Definición de la voz peirón.

En este caso de un territorio colindante como el de las Sexmas molinesas, se trata de un provincialismo aragonés equivalente a ara votiva o humilladero. Pilar con lápidas a veces o inscripciones conmemorativas, con cruces y pequeñas imágenes, que se hallan a la entrada de los pueblos y a la vera de los caminos.

Jerónimo Borao, sabio filólogo y profundo erudito, fue el primer definidor del vocablo o palabra *peirón* o *pairón,* pues de ambas maneras se les nombra. Rastro de estas aras encontramos en algunos autores de los siglos XVIII y XIX. Téngase en cuenta que muchos de los que describen de nuestra tierra ya no existen. Por lo tanto hay que dejar constancia de los peirones que todavía perduran en la comarca estudiada, que es la del Señorío de Molina y su partido judicial, porque dejarán de ser en un mañana más o menos futuro.

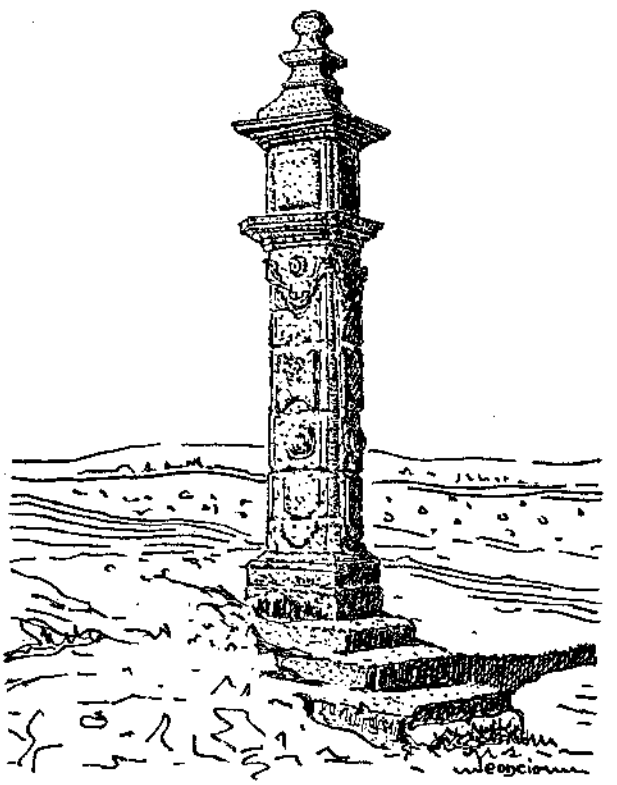
La palabra *peirón* o *pairón,* decíamos, aparte de algunos diccionarios de voces aragonesas y el citado Borao, Pardo Asso la define como "columna u obelisco conteniendo alguna imagen y que se encuentra únicamente a la entrada de las aldeas". En tanto que la Real Academia de la Lengua Española precisa, que es "lugar devoto que suele haber a las salidas o entradas de los pueblos y junto a los caminos con una cruz o imagen". Son parientes como vemos de los *cruceiros* gallegos, aunque con distinta configuración propia de una etnia diferente.

Antecedentes del peirón.

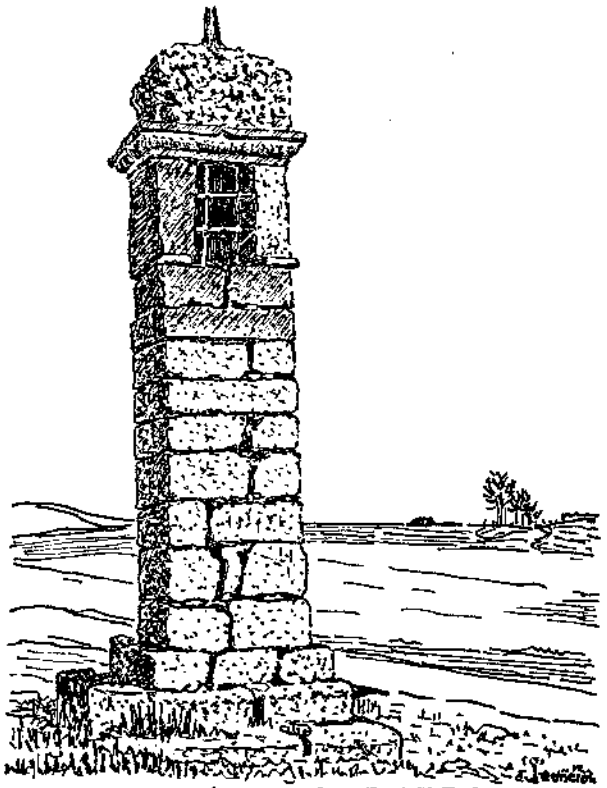
Parece indudable que los actuales peirones fueron en un principio remoto monumentos totémicos con figuras, algunos puestos en las proximidades de los poblados, al borde de los caminos, para proteger a gentes y entidades.

Se fueron conformando con arreglo a las distintas etapas paganas, siempre con sentido religioso, pasando de varias idolatrías y ancestrales costumbres, enraizadas en culturas de bárbaras teogonías, hasta llegar a cristianizarse en la forma que conocemos.

Como las estelas funerarias celtibéricas —el territorio molinés fue el *país de los lusones,* cuya capital Luzón todavía pervive y en Luzaga se encontró la famosa lápida con caracteres ibéricos— son interesantes para el estudio sobre la muerte en los caminos y en los campos, el ambiente creado alrededor del difunto y el significado de cuanto se relaciona con los enterramientos desde la protohistoria. Queremos decir únicamente por comparación, que los peirones, tan relacionados con la etnografía y el folklore, nos hablan asimismo de las creencias indígenas de cada época y lugar en el mundo de los vivos, cuya constancia documental aún perdura por arraigada tradición en las cuatro Sexmas molinesas y el ducado de Medinaceli.



PAIRON DE CUBILLEJO DEL SITIO
SEÑORÍO DE MOLINA



EL PEIRÓN DE RUEDA
SEÑORÍO DE MOLINA

Cristianización de los peirones.

Con la restauración del culto cristiano en dicho territorio, al iniciarse la reconquista del mismo por Alfonso I el Batallador, años 1128-1129, expulsado el régulo de Molina Aben-Galbón, citado varias veces en el "Cantar de Mio Cid Campeador", con elogio, los mozárabes de la región empezaron a levantar humilladeros, restaurando los que restaban de pasadas etnias, protectores, a la entrada y salida de aldeas y villorrios, casi siempre a la vera de los caminos, en sitio propicio para hacer una inclinación de cabeza o rezar una breve plegaria, para tener suerte en el viaje o en las faenas del campo.

Así la invocación a los manes antiguos se trocó en oración cristiana. Las aras y fustes paganos, desde la abjuración arriana en el Concilio de Toledo, en tiempo de los visigodos, se coronaron, en los repartimientos de Molina y Daroca, con imágenes y cruces en la terminación de las columnas.

Por los más avezados especialistas sabemos, que la penetración del culto romano y sus diferentes divinidades, al menos alguna de ellas, llegaría al territorio molinés, con sus aras protectoras dentro y fuera de los poblados. En el posterior abandono de estos falsos dioses y del culto indígena en nuestra región, tras las conversiones de los emperadores Constantino y Leovigildo, al abjurar el visigodo del arrianismo, aquellas construcciones fueron cristianizadas en la forma que diremos y con el nombre a que nos venimos refiriendo.

Antes de pasar adelante, digamos que el bolandista P. Delehaye, en "Légendes hagiographiques", edición de 1905, acertó a relacionarlas con el folklore, el ritual y los mitos primitivos. En la Edad Media las vidas de los santos, las apariciones de las imágenes marianas y los pequeños monumentos venerados en los pueblos, se insertan en una tradición literaria que viene de tiempos muy lejanos, de anteriores culturas, derivada de manifestaciones típicas, de alegorías y símbolos transmitidos de generación en generación. De ahí la trascendencia de los peirones.

Aunque en otro aspecto, José Antonio Iñiguez, trata de "El altar cristiano" y su evolución desde los orígenes (del siglo II al VIII, Pamplona, 1978). Es un estudio pormenorizado del altar y sus elementos y complementos, obra de particular interés para arqueólogos y arquitectos, no sólo para liturgistas e historiadores.

La fiesta maga al resucitar los campos con la primavera, de clara raigambre pagana, se transformó en la Cruz de Mayo, celebrándose desde los tiempos de Leovigildo, al pie de estos monumentos de piedra, casi en todas las regiones españolas tal conmemoración heredada de remotos ancestros, la bendición de los campos, en medio de aromas bucólicos, balar de rebaños y verdores espléndidos. Siempre se les prestó a los peirones, con una denominación u otra, en todas las religiones, un halo de fe, de paz, en la infraestructura rural.

Porque es bien sabido que el cristianismo aprovechó y toleró regionalmente los motivos religiosos, espirituales, heredados de culturas anteriores. Hasta testimonios hay de que los árabes, salvo en la época fanática de los feroces almorávides y almohades, respetaron esas costumbres de una creencia distinta, que no perturbaba su hegemonía y facilitaba la convivencia entre unos y otros.

Los peirones molineses.

En el Señorío de Molina, por lo general con una cruz terminan los fustes o columnas de esta clase de construcciones, que como decimos se alzan dentro y fuera de los pueblos, algunos,

pocos, debajo de almos enormes en las plazuelas, otros delante de las ermitas y casi siempre junto a los caminos viarios y los cordones pecuarios de la antigua Mesta. Hoy son monumentos cristianos, no hay que repetirlo, pero la costumbre de su erección data de tiempos paganos remotísimos, según hemos visto. Quizá desde los celtas para acá, como las olmas de reunión druida en los plenilunios.

En todas las Edades tuvieron un sentido religioso al borde de los senderos que van y vienen a los poblados, abriendo desde el siglo XII sobre el caminante, en la terminación de peanas y columnas sus iconos protectores. Tradición palimpséstica, pétrea, de arquitectura popular que se pierde en la noche medieval, en la niebla o túnel de milenios.

De pasada queremos aludir a las cruces viarias, que nos recuerdan sin parangón posible, por ser signos completamente distintos, los promontorios con cruces de madera que nos salen al paso en medio de los campos, sobre la pared de una cerca con barda o cabe los sargales de un río, recordándonos una muerte violenta ocurrida en aquel sitio. Suelen llevar el nombre del difunto y la fecha de su deceso. Algo semejante a las estelas romanas o celtíberas, que deseaban al recordado que la tierra le fuera ligera. Antaño la gente en tránsito se descubría y rezaba una oración por el eterno descanso del que allí encontró la muerte inesperadamente.

Los peirones tienen su sentido y su historia en cada pueblo de las Sexmas del Campo, del Pedregal, del Sabinar y de la Sierra. Están desperdigados por los términos de cada demarcación, por lo que referirse a ellos, aunque sea rápidamente, tiene un inquietante interés para el investigador, que debiera al menos catalogarlos, sin olvidar aparte ciertos Calvarios que hay en las alturas de los poblados rurales.

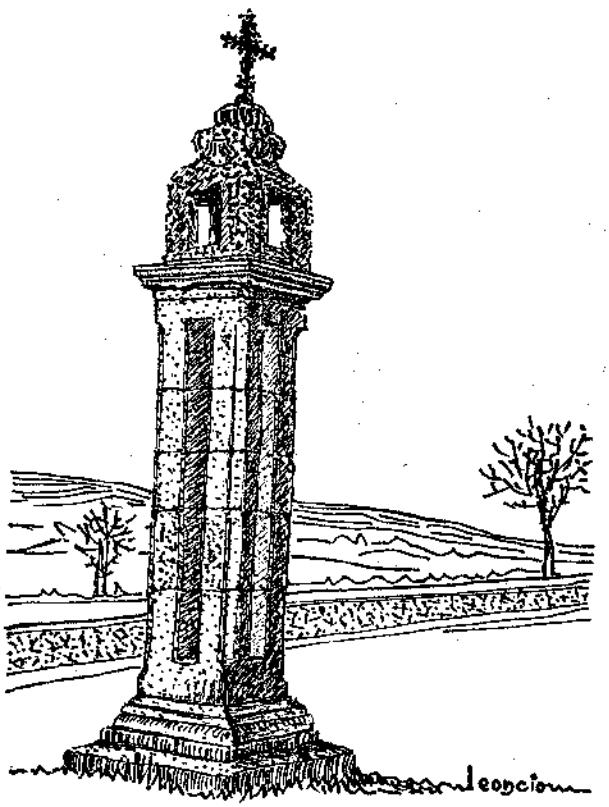
Otra clase de monumentos lugareños son las *picotas*, más estudiadas que los pairones, donde eran expuestos los delincuentes a la vergüenza pública para escarmiento del vecindario. Aún existen algunos de este tipo en la zona molinesa, sobre los cerros que llaman de *La Horca*, recuerdo tan sólo del sitio donde los condenados del Medievo eran ejecutados. Sólo resta el recuerdo en la toponimia. Por ejemplo, entre tantos pueblos molineses, en Peralejos de las Truchas se sigue llamando Cerro de la Horca al que después fue era de trillar del tío Bernardo Martínez, porque terminaba en una meseta donde antaño se levantaría el ocasional patíbulo.

Hay que conservar la labrada e inscrita arquitectura popular de los *peirones*, porque representan una hermosa tradición de raíz primitiva. Testimonios de piedra y de fe que nos legaron los antepasados desde hace milenios.

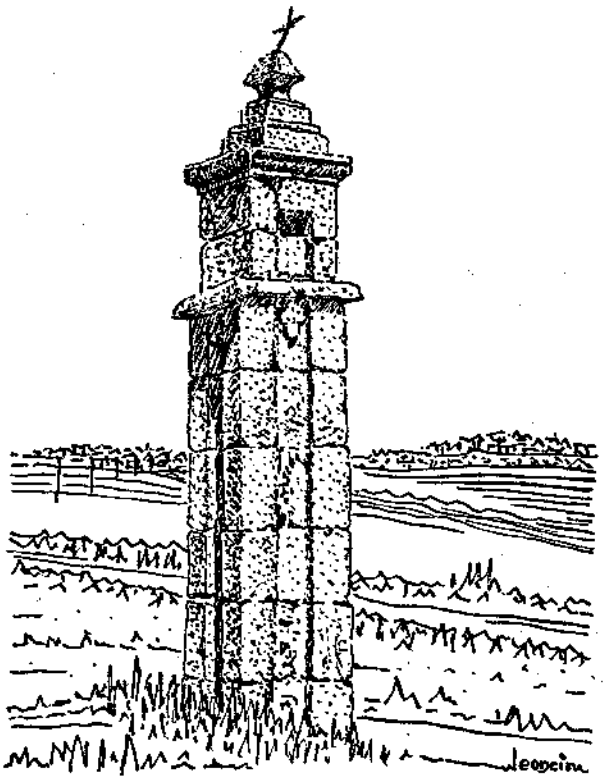
Algunos de ellos.

Aunque el tema requiera dedicarle un libro, que quisiéramos escribir el día que tengamos material completo, al menos suficiente para redactarlo, en este esbozo provisional daremos referencia de unos cuantos peirones del Señorío de Molina y su partido judicial, con ilustraciones para dar una idea de su interés y belleza. Una docena de ellos, como simple botón de muestra: Anguita, Cubillejo del Sitio, Embid, Herrería, Hinojosa, Labros, Molina de Aragón, Peralejos de las Truchas, Poveda de la Sierra, Rueda, Tartanedo, Tordesilos y La Yunta, sin olvidar varios de El Pedregal.

El de Anguita, dentro del partido judicial molinés, pueblo citado en el "Cantar del Mio Cid", es cuadrado, con una basa sencilla y fuerte, de



PEIRON DE MOLINA DE ARAGON
SEÑORÍO DE MOLINA



EL PEIRON DE LABROS
SEÑORÍO DE MOLINA

la que arranca una columna también cuadrada, con una hendidura para la colocación del bloque pétreo hacia la mitad, para más arriba mostrar un collarete saliente. Continúa la maciza columna hasta otro collarete más delgado, sobre el cual remata con un adorno terminado en forma de bola.

Cubillejo del Sitio, cuya iglesia de San Ildefonso fue construida sobre los restos de un torreón medieval, tiene asimismo un peirón parecido al de la próxima Tortuera. Lo debió conocer Fernando III el Santo cuando sitió —de ahí el nombre del pueblo— el inmediato castillo de Zafra.

Embid, pueblo de mayorazgos con castillo, tiene un gallardo peirón de piedra que acaba en una cruz de hierro. Parte hacia arriba de una sola basa cuadrada, esbelto, con un doble collarín leve en la tercera altura, sigue hasta el otro collarete por una pequeña hornacina con inscripción borrosa en bajorrelieve, acabando todo en una afilada punta de pirámide donde clavaron después una cruz, que realmente le quita gracia arquitectónica.

Herrería es un pueblo antiguo de sesenta casas al borde de la carretera de Alcolea del Pinar a Molina. Lo menciona la infanta doña Blanca, cuñada de Sancho el Bravo. Su peirón es un bloque tosco de piedras y cal, cuadrado, al que han puesto encima una insignificante hornacina.

Hinojosa tiende su caserío en la falda de un cerro, al que concedió Carlos III el privilegio de villazgo. El oidor de Indias don José Martínez, mandó labrar una capilla en el templo parroquial de San Andrés. Es muy típica la romería anual a la ermita de los Dolores. En sus proximidades se alza un redondo peirón, sin más salientes collarines que el doble terminal, que sirve de peana y asiento a una cruz metálica.

Labros, donde estuvo la *Lacóbriga* romana según algún historiador, muestra un airoso peirón al que aludía en 1890 don Jerónimo Funez al referirse a una supuesta lápida celtibérica (BRAH, XVIII-246). Surge del prado al borde del camino, es cuadrado, con esquinas salientes hasta el collarín primero, con otro del que parte el adorno final al que han puesto una pequeña cruz de hierro.

En la ciudad de Molina de Aragón existieron varios peirones, levantados cuando se llamaba de los Caballeros, que nosotros todavía conocimos. Había uno a la salida del barrio de la Soledad, fuera del recinto amurallado, por debajo del viejo gheto de judíos y moriscos. Y otro más allá del convento de San Francisco, sobre el ferial, cerca de la Plaza de Toros, camino de Castellote. Queda el de la Alameda, enclavado en el Parque Municipal, en las afueras y paseo de la población. Es cuadrado, con una especie de sencillo capitel sobre el que se asienta una hornacina abierta a los cuatro vientos, con el bonete clásico y una cruz.

El monumento levantado a la Inmaculada, el 8 de diciembre de 1954, sobre el cerro de Santa Lucía a la salida de la ciudad, para seguir la tradición arquitectónica tiene forma moderna de peirón. Fue inaugurado por el obispo de Sigüenza, Dr. Pablo Gúrpide y Beope.

Vicente Clemente y Crescencio Hermosilla registran cuatro peirones en El Pedregal (Boletín "La Sexma" n.º 12, agosto de 1982). El llamado de San Pedro está a la salida del pueblo, fue construido en 1855, con varias inscripciones: "La columna consta de tres hermosas piedras —dicen— picadas a escuadra; la tercera tiene en cada una de las cuatro caras una oquedad con azulejos —faltan tres— con imágenes marianas y de santos. Las cuatro pesadas

piedras que fortalecen el pie del fuste, se han desajustado".

El segundo peirón pedregalense se llama de Santa Bárbara, en el camino que va a Monreal del Campo, llevando la fecha de 1870, habiendo sido reconstruido. En igual data se alzó el de la Virgen del Pilar, junto a la primitiva fuente pública, yendo coronado por una imagen de esta advocación.

El cuarto peirón del mismo lugar surge en dirección norte, sobre el camino de Odón. Lo llaman del Carmen y "la veleta se sujetó en 1880 con plomo fundido, procedente de unas balas de fusil".

El de la villa de Peralejos de las Truchas está a la salida, con buen basamento que oculta hoy la maleza, cerca de la ermita de la Soledad. Se le conoce por "La Cruz de Mayo", ya que ante el mismo se bendecían los campos. El fuste es gallardo, muestra collarines más cerca uno de otro de lo acostumbrado. El superior, dividido en dos cornisas y encima una columnilla aguzada con una cruz. Antes tenía en cada uno de los cuatro lados, a la altura de una persona, otros tantos rebajes pequeños donde cada año se vertía cera derretida, logrando así crucecitas benditas que allí quedaban incrustadas hasta que las deshacía el calor.

Poveda de la Sierra, el pueblo donde nació el guitarrista Segundo Pastor Marco, tiene un peirón bajo las frondosas nogueras que sombrean el camino de Nuestra Señora de los Remedios.

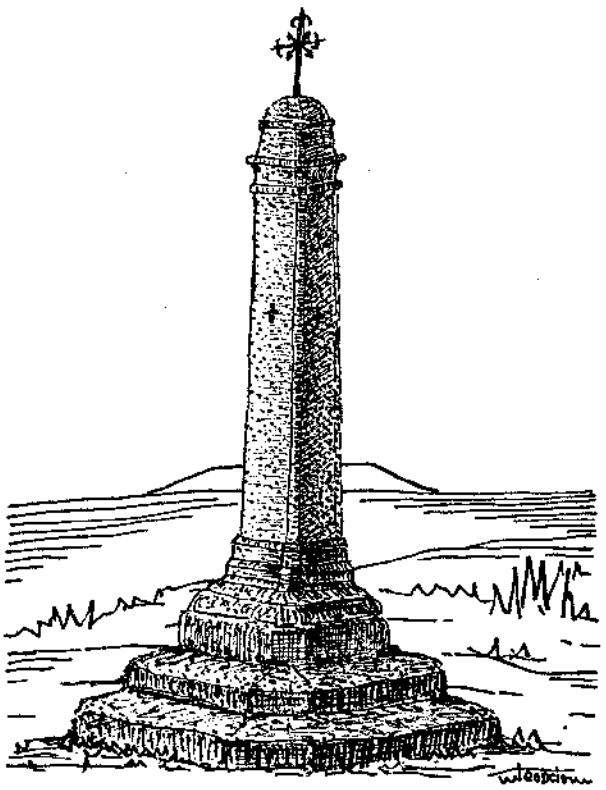
Rueda de la Sierra, al lado de la carretera de Molina a Tortuera, tiene dos peirones. Uno tosco, con dos escalones, cuadrado, y un hueco sin magen, en la ruta de Daroca. Otro dentro del caserío, sin basas, con resaltes esquineros y un solo saliente o collarín, sobre el que el adorno o remate tiene una hornacina donde se rinde culto a una pequeña imagen de la Virgen de las Nieves, Patrona del lugar. Sobre la bola final, una cruz. Es del siglo XVI. En su torno da una vuelta la procesión en la festividad.

Tartanedo es villa hidalga del linaje de los Téllez y de los López de Ribas, emparentados luego con los Montesoro. De esa familia era Sor María de Jesús López de Ribas, la monja carmelita canonizada en Roma el año 1976, compañera de Santa Teresa en sus fundaciones y su asesora, por lo que le llamaba "mi letradillo". Tiene Tartanedo un peirón interesante, siguiendo la forma clásica de los mismos y las trazas del de Tortuera, pueblo éste muy importante en todos los sentidos.

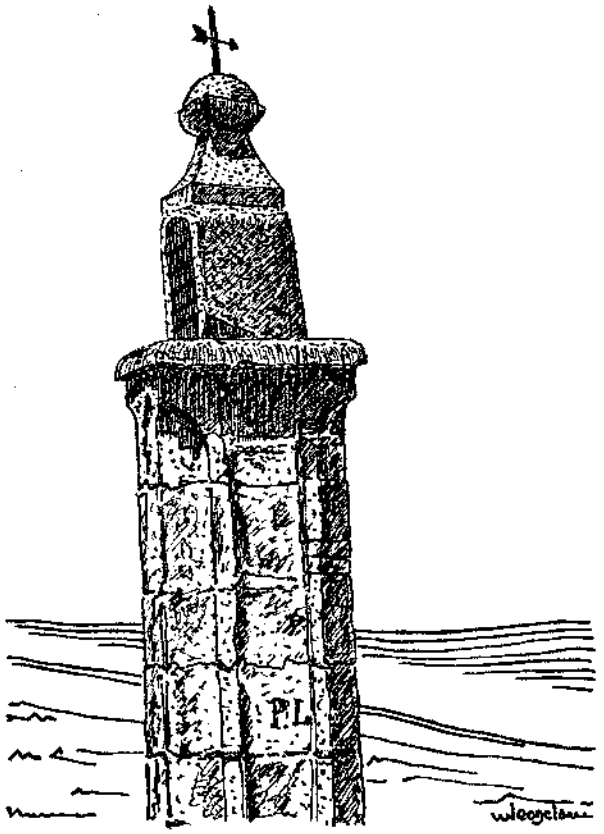
El peirón de Tordesilos, en la carretera que viene de El Pobo de Dueñas, por Setiles a Alustante y Orihuela del Tremedal. Es macizo, de ladrillo y lajas, sin basamento, la columna recia y cuadrada, con un collarín, un hueco encima y coronando el sombrerete final, el adorno en piedra y forma de cruz. Pétreo, no férrico. Antonio Herrera Casado, lámina 4.ª, da su fotografía, ilustrando una glosa que trata de otra cuestión: las "veintenas".

La Yunta es el pueblo del famoso Cristo del Guijarro, que cita Antonio Palomino en su obra "Museo Pictórico" (111-210). Tiene un elegante peirón sobre el camino de Daroca, con escalinatas en su base, de las que arranca con ímpetu arquitectónico el fuste cuadrado, con una hornacina entre los collarines finales y el dombo que la corona.

Como vemos, dada la íntima relación de la escultura etnográfica con la arquitectura popular y su entorno folklórico, de procesiones y viandantes, las encontramos ligeramente fusionadas en cuanto a los peirones y humilladeros del Señorío de Molina. En todo él, pero singu-



PEIRON DE PERALEJOS DE LAS TRUCHAS
SEÑORÍO DE MOLINA



PEIRÓN DE RUEDA DE LA SIERRA
SEÑORÍO DE MOLINA

larmente en la frontera con Aragón, donde existen muchos ejemplares valiosos de estas aras, columnas y obeliscos, rematados con una cruz, que hallamos a la entrada y salida de las poblaciones en las cuatro Sexmas. Pequeños monumentos con inscripciones, relieves y hornacinas —antes paganos y luego cristianizados—, arte que sigue la misma evolución, desde lo rudo celtíbero, pasando por lo visigodo de aves afrontadas en los toscos capiteles, hasta el mudéjar de ladrillo en las últimas etapas. Aunque la piedra es el material indígena tradicional de la zona, combinando elementos decorativos con armonía instintiva.

En los peirones hay también huellas, no sólo del estilo gótico, sino también del barroco, dominando la piedra calcárea que abunda en el país molinés. Preciso es ir descubriendo peirones de indudable mérito histórico-artístico, remontándonos en la investigación a sus orígenes por su valor etnográfico, yendo en la búsqueda documental si fuera posible, remontándonos a las primeras manifestaciones que de los mismos se tenga noticia.

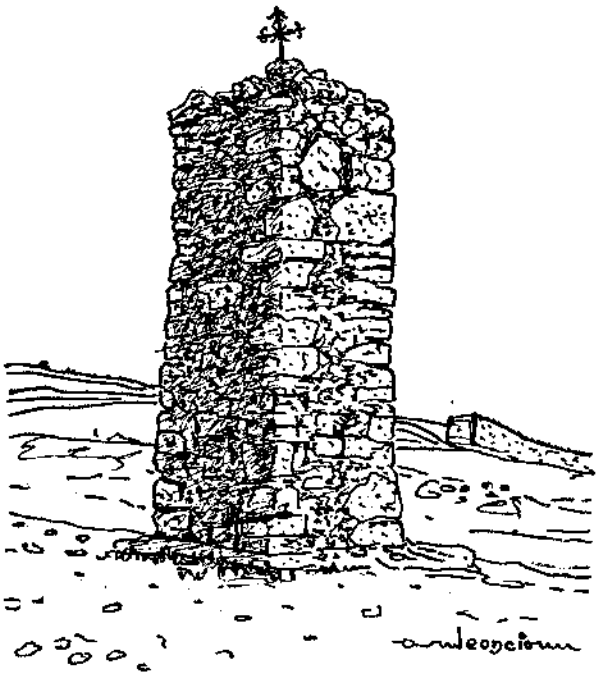
Si en otro orden de construcciones se ha llegado a períodos muy remotos en esta región limítrofe con Aragón y Castilla, que es el Señorío de Molina y su partido, desde los poblados ibéricos y reminiscencias célticas, pasando por el románico y el gótico hasta llegar al mudéjar tradicional de las inmediatas provincias de Teruel y Zaragoza, que también se dio en Molina en la restaurada iglesia de Santa María del Conde o de la Antigua, no parece excesiva pretensión indagadora, recorriendo pacientemente las cuatro Sexmas y los pueblos agregados, recuperados, del ducado de Medinaceli, para hacer un Catálogo completo de estos peirones, hasta demostrar que su construcción y geografía no son exclusivamente aragoneses.

Repetimos su utilización de muchos el día de la Cruz de Mayo para bendecir los campos, herencia maga y pagana. En muchos casos, muestra evidente de la habilidad de nuestros canteros del territorio. Su emplazamiento, ya lo hemos visto, está al borde de los caminos, en la entrada y salida de los pueblos, y que el remate de piedra de estos pequeños obeliscos va coronado por una cruz de hierro. Las dimensiones varían, entre dos y cuatro metros, los más corrientes menos. Casi siempre de piedra labrada en diferentes estilos populares.

Resumiendo cabe anotar, que los hay toscos y otros más trabajados ornamentalmente, con sencillos capiteles, inscripciones, bajorrelieves y hornacinas para diminutas imágenes. Como fuimos reseñando, los hay de forma cuadrada, redonda, hexagonal, levemente piramidales, cónicos, mochos y hasta irregulares. Pero en todo lugar construidos con singular esmero los más, mostrando a veces la natural evolución de los tiempos en su gusto y estilo. Los menos son toscos, de inhabilidad cantera y arquitectónica.

Tales son los *peirones*, así llamados en la región, desde los ríos Mesa y Piedra hasta el Alto Tajo, con sus afluentes Oceseca, Cabrilla y Gallo. Andan desperdigados por la ciudad, villas, pueblos, aldeas y despoblados que hoy son dehesas en las Sexmas molinesas. Hitos remotos de ascendencia pagana, convertidos luego como sabemos en sitios de oración y de rezo al borde de los caminos, invocación de tránsito en tiempo de tareas y desplazamientos. Restos de un tiempo pasado cuya fe y religiosidad se ha perdido o va desapareciendo.

En el próximo balneario del Solán de Cabras, ya en tierras conquenses del país de los colodros, vimos de niño un ara levantada por los romanos a la virtud salutífera de aquellas



EL PEIRON DE HERRERIA
SEÑORÍO DE MOLINA

aguas. (Véase mi estudio "El valle del Solán de Cabras", Real Sociedad Geográfica, Madrid, 1952.)

Los peirones vigilan con su silueta protectora, de día al sol y de noche bajo las estrellas, los trigales abiertos o maduros, las cebadas y las avenas, señalando con su hito (lito) pétreo al fatigado caminante que llega al descanso del caserío, al hogar o a la posada, porque como dice un poeta, son:

"Buen amor del caminante,
buen amor de los senderos".

Dándoles distintos nombres, cualquiera que sea su origen remoto, los escritores recogen en sus obras constantes referencias a tales edificaciones etnográficas, en bellas páginas literarias.

Tengamos en cuenta que en las primitivas religiones había animales sagrados a los que rendían culto en los caminos y poblados, siendo algunos el *totem* protector de los desplazamientos tribales. El cristianismo no hizo después más que adoptar los vestigios idolátricos de bárbaras, por extrañas, teogonías al culto propio, con el patronazgo de Jesucristo, la Virgen y los Santos en sus variadas advocaciones, espiritualizando las fuerzas naturales y los mitos proteicos.

Nos parece ocioso señalar, después de lo escrito, que tan remota es la antigüedad de los monumentos líticos, que en las construcciones megalíticas nórdicas se alzaban altos *menhires* erectos cerca de los poblados, representación fálica como fuerza generadora de la tribu para la perpetuación de la vida.

Estos sencillos apuntes de los *peirones* de unos cuantos pueblos del Señorío de Molina y su partido judicial, intentan ser un avance o botón de muestra del libro completo que algún día, con materiales abundantes, habrá que escribir sobre el tema y los casi cien pueblos que configuran el territorio a estudiar.

MONUMENTO CÉLTICO ENTRE MONTAÑAS AL BORDE DE UN CAMINO.

(Dibujo del arquitecto Victoriano Nuere Beldarrein.)

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Anónimo, "La Cruz del Peirón". Una leyenda turolense poco conocida. En "Diario de Teruel", VI-1982.

Idem.—"Singra, descripción monumental (Peirones y piastras)". En "Diario de Teruel", 31 marzo 1982. Dice: "Son pilastras de piedra y ladrillo que albergan en su extremo superior la imagen de un santo. Hay cuatro de este tipo en Singra: Patrón del Pilar, junto a la ermita de San Roque; el de las Almas, desaparecido; el de San Antonio y el de San Blas. Un día de abril, en las fiestas magas de la primavera, el pueblo iba en procesión hasta ellos".

Idem.—"Inventario de los monumentos histórico-artísticos de España". Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1967.

Arbois de Joubainville, Henri
"LES CELTES D'ESPAGNE". Revue Celtique. París, 1894.

Borao, Gerónimo
"DICCIONARIO DE VOCES ARAGONESAS". Con una introducción filológico-histórica. Zaragoza, 1908.

Bosch y Gimpera, Pedro
"ENSAYO DE UNA RECONSTRUCCION DE LA ETNOLOGIA PREHISTORICA DE LA PENINSULA IBERICA". Barcelona, 1917 a 1920.

Nota.—También son interesantes del mismo autor, "Los celtas y la civilización céltica" (1921), "La civilización ibérica" (1923) y "los pueblos primitivos en España" (1925).

Costa, Joaquín
"ORGANIZACION POLITICA, CIVIL Y RELIGIOSA DE LOS CELTIBEROS", Madrid, 1917.

Delechette, J.
"MANUEL D'ARCHEOLOGIE HISTORIQUE ET CELTIQUE". 4 tomos. París, 1927.

Eydoux, H. P.
"L'HISTOIRE ARRAEHEE A LA ANTIQUETE", París, 1962.

Fuertes Marcuello, Julián
"LOS PEIRONES, MONUMENTOS CARACTERISTICOS DE ARAGON". En Revista "Realizaciones" n.º 28. Zaragoza, otoño de 1981.

García López, Juan Catalina
"AUMENTOS A LAS RELACIONES TOPOGRAFICAS DE FELIPE II, en LA PROVINCIA DE GUADALAJARA", aunque del Señorío de Molina no existen. Memorial Histórico Español, tres tomos. Madrid, 1903-1905. Más otros volúmenes posteriores de "Aumentos" guadalajareños, por Manuel Pérez Villamil.

Hubert, Henri
"LES CELTES", dos tomos, París, 1932.

Iñiguez, José Antonio
"EL ALTAR CRISTIANO". Pamplona, 1978.

Leroux, F.:
"LES DRUIDES". París, 1961.
"LOS CELTAS". Estudio histórico-geográfico, Madrid.

Martín Mínguez, Bernardino
1887.

N. A. G.
"EZAERAK-ETA DURANGO ALDECO EUSKERAN...". Artículo ilustrado con peirones en "Vida Vasca", año 1981.

Parcerisa, F. J.
"RECUERDOS Y BELLEZAS DE ESPAÑA", tomo XV, Guadalajara. Madrid, 1844.

Pardo Asso
Pereira de Figueiredo, Antonio
"IMPERIO DOS CARTAGINESES EN ESPANHA". Sus costumbres, religión, etc. Lisboa, s. a.

Pericot, Luis
"LA PREHISTORIA DE LA PENINSULA IBERICA". Barcelona, 1923.

Quadrado, José María
"ESPAÑA, SUS MONUMENTOS Y SUS ARTES: SU NATURALEZA E HISTORIA. CASTILLA LA NUEVA". Barcelona, 1866.

Rubio de la Serna, Juan
"ENSAYO CRITICO-HISTORICO-ARQUEOLOGICO DE LOS FENICIOS... CON RELACION A ESPAÑA". Barcelona, 1912.

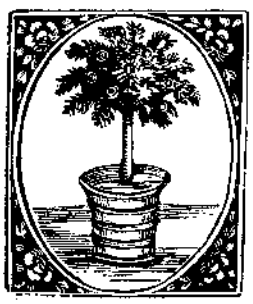
Sanz y Díaz, José
"LOS TILOS CENTENARIOS DEL ALTO TAJO, en Revista de la Casa de Cuenca, n.º 87 (Barcelona, 1977). Reproduce como ilustración un grabado del siglo XVIII, que imagina los hitos y las asambleas célticas de los pobladores de las serranías de Albarracín, Cuenca y Molina, invocando a sus dioses.

Siret, Louis
"LA ESPAÑA FENICIA". Madrid, 1908.

Varios autores
"INTERROGATORIO DE LA COMISION DE MONUMENTOS HISTORICOS Y ARTISTICOS DIRIGIDO A TODOS LOS PUEBLOS DE ESPAÑA EN EL AÑO 1844". Madrid, sin año.

Vries, J. de
"LA RELIGION DES CELTES". París, 1963. Hay otra edición de 1949, con la firma de J. Vendyes.

NOTA.—Las ilustraciones son del licenciado y gran artista peralejano D. Leoncio Jiménez Vaquero, sobre fotografías de D. Julián Fuertes Marcuello y algún otro, a los que el autor agradece vivamente su valiosa colaboración, igual que al arquitecto don Victoriano Mure Beldarrain. Todos estos originales han sido ejecutados para ilustrar el presente trabajo.



JUAN MONTES Y EL FOLKLORE GALLEGO

Juan Bautista Varela de Vega

Una de las más destacadas figuras del resurgimiento artístico gallego, en el XIX, la del eminente músico lucense Juan Montes (1840-1899), estuvo siempre íntimamente ligada a las esencias populares.

Ya al comenzar el presente siglo (enero 1900) —hacía unos meses que había desaparedo— dijo de él el ilustre Rafael Mitjana que supo hacerse inmortal entre sus conterráneos, por haber expresado en sus composiciones inspiradísimas el alma galaica. Y añade Mitjana: "Conocedor de la importancia extraordinaria de los cantos populares, sabedor de que ellos son los gérmenes fecundos de toda evolución artística, los estudió detenidamente y con ellos formó el "ethos" de sus composiciones, que por esta misma razón repercuten enérgicamente en el espíritu del pueblo de donde han salido."

La región gallega —para Mitjana— riquísima en melodías populares características: muiñeiras, alboradas, baladas, alalás, nadales, aguinaldos, villancicos, danzas de espadas, cantos de ciego, lais y riveiranas, es musicalmente original en extremo y requiere para ser tratada artísticamente un estudio muy delicado y concienzudo, lo cual realizó perfectamente el maestro Juan Montes.

Y terminaba el distinguido diplomático y musicógrafo, así: "Bástame decir que el grupo de

músicos y artistas regionales le consideraba como la más pura gloria de la música gallega. Por mi parte, entiendo que tienen razón. Ahí están si no para probarlo sus hermosísimas seis baladas para canto y piano, que retratan claramente el temperamento del genial cantor de la "morriña"; una de ellas, la que comienza con las palabras "Una noite na eira do trigo", es sencillamente deliciosa...".

Por su parte, el gran musicólogo y compositor vallisoletano, el padre agustino Luis Villalba Muñoz, escribía en 1912 lo que sigue: "Durante unos tres o cuatro años sonó el nombre de Juan Montes como el de un simpático bardo, que revelaba en su inspiración genial y dulce toda la nostalgia tierna y delicada del alma gallega."

"Fue en los primeros ardores del lirismo folklórico, cuando despuntaba, impulsado por el soplo que desde la "Ilustración Musical Hispano-Americana" Pedrell infundía, en el ambiente musical español, el renacimiento artístico de la música. Un día se habló de un concurso de orfeones, de una masa coral gallega, la de Lugo, y de una delicadísima balada, "As lixeiras anduriñas", y quedó consagrado un triunfo y un nombre. Juan Montes ,el director del orfeón y autor de la gentilísima balada, se revelaba como uno de los compositores más inspirados, y que en la más pura y límpia fuente de la inspiración popular bebían."

Bien, esto último parece que se ha olvidado hace mucho tiempo respecto al compositor lucense, como se ha olvidado su vida y su obra, la más laureada de toda la música gallega —hemos dicho en varias ocasiones— y quizá de la música española contemporánea.

El P. Luis Villalba sostiene que Montes no es un transcriptor folklorista al regionalizar la música, ni emplea el falso lirismo de salón, sino que su personalidad es única: "Juan Montes es uno siempre, que no acompaña cantares del pueblo, ni compone romanzas diversas en su ambiente de los cantares; ni le copia al pueblo las melodías, ni canta en aquel ambiente sones exóticos. Es hijo del pueblo, pero es un bardo original en medio de su pueblo, y habla su lenguaje, para comunicarle cosas propias. Tal es el lirismo de Montes, de artista fino y profundo, que a fuerza de sentir y vivir y respirar el ambiente de su patria los expresa con el color y acento regional más pronunciados."

"Montes —continúa diciendo el P. Villalba—, como era natural en la época en que se labró su espíritu musical, no empleó los procedimientos armoniosos que los modernos lirizadores a estilo popular han ido a copiar de Grieg. Montes pertenecía en esto al antiguo régimen, y dentro de él tejió el contorno de unas melodías, que habían florecido en el campo espontáneas y entre el sonar de los acentos populares. Y aquí se encuentra lo singular y más característico de su lirismo musical. No hay un átomo del sonorismo modernista en sus acompañamientos, y, sin embargo, no hay nada que se parezca a los vulgarísimos y muy gastados dejos de los que desde el principio del siglo hasta su última década emplearon los compositores españoles."

"Buscó en los vates gallegos que con más verdad y honda comprensión expresaron los sentimientos del alma regional, la letra y el alma de su inspiración y al vestirla con la música, de tal modo se compenetra y funde en ella, que parece el canto más bello y propio de aquellas ideas."

"Poco hay en el lirismo musical español —termina afirmando Villalba— tan natural y fuerte, ni tan hondamente sentido; lo delicado y fino, lo suave y tierno, lo profundamente amargo, con la perpetua y lánguida dulzura de aquel sentir, encuentra en Montes el cantor más feliz y afortunado. No hay moldes que le aprisionen, ni atracción de fórmulas, es libre y espontáneo el numen del artista, que corre y se desarrolla al impulso de las ideas que le emocionan. Por esto mismo tienen personalidad y carácter propio, sin que de la importación de novedades haga artículo de mérito y valor."

Efectivamente, la espontaneidad y libertad de Montes era equiparable a su ingente laboriosidad e increíble capacidad de trabajo, y a su inteligencia, extraordinaria, y a su humildad, que le hizo renunciar a la concesión por el Gobierno, en 1886, del nombramiento de Caballero de la Real Orden de Isabel la Católica. Sí, no quiso recoger la encomienda, porque para él sólo eran aceptables los galardones que se conquistan en las luchas por el divino arte.

La riquísima y sencilla inspiración, enraizada en lo popular, del maestro fue elogiosísimamente reconocida por grandes autoridades de la época: Uriarte, Pedrell, Monasterio, Arrieta, Bretón, Chapí, Reventós, el conde Morphy, Baltasar Saldoni, Enrique Barrera, José Alfonso, Valentín Zubiaurre y, entre las personalidades extranjeras, Laurent de Rillé y Albert Soubie, este último correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quien en su obra "Histoire de la Musique". Espagne, Le XIX^e Siècle

(Paris, 1900) insiste en la base popular de la obra: "Montes, de Lugo, hábil ejecutante, ha compuesto encantadoras melodías inspiradas en el canto popular de Galicia" ("Montes, de Lugo, habile exécutant, a composé de charmantes mélodies inspirées du chant populaire de la Galice").

La excepcional sensibilidad artística de Montes logró esa difícil simbiosis de música y poesía. Su busca fue certera: los mejores poetas del momento, como Rosalía de Castro, Manuel Curros Enríquez, Aureliano José Pereira, Salvador Golpe...

Finalmente, Filgueira Valverde en "Cancionero Musical de Galicia" afirma que el Cuarteto de Cuerda premiado en el certamen de Santiago de Compostela, en 1897 (Premio de Honor de la Infanta Isabel), es la mejor página instrumental escrita en Galicia sobre temas genuinos, añadiendo: "Fue humilde, estudió lo gallego y conoció profundamente la técnica y su historia, señaló un nuevo rumbo a nuestra lírica musical."

Si Montes no fue un transcriptor folklorista en el momento de componer, sí lo fue en el momento de anotar diversas melodías recogidas muy posiblemente por los alrededores de Lugo y a orillas del Miño, que sirvieron para su inspiración y como aportación "folklórica" a los "Cancioneros" de Sampedro y de Pedrell.

Es desconocida la fecha en que Casto Sampedro inicia la recogida de melodías, pero es muy probable que comenzara la sistematización de la colección a partir de 1884, con la "campaña coruñesa del folklore", y en especial desde 1895, debido al estímulo del cancionero pedrelliano, fecha en que comienza la recogida indirecta, a través de sus numerosas amistades por toda la región gallega: Marcial Valladares, Martínez Posse, Enrique Lens, Curros, Soler, Alejandra Murguía, Felipe Paz, Martínez Santiso, Cea Naharro y Montes.

En el "Cancionero Musical de Galicia", de Castro Sampedro, nos dice José Filgueira Valverde que Montes se mostraba reacio a confesar a Sampedro que poseía materiales, aunque finalmente accediera a colaborar.

Nosotros encontramos en el Archivo Musical del Museo de Pontevedra (1), tan extraordinariamente dirigido por Filgueira Valverde, una carta de Juan Montes a Casto Sampedro y cuyo contenido reproducimos a continuación por su interés. Dice así:

"Sr. D. Casto Sampedro

Pontevedra

Lugo 2 enero 1892

Muy señor mío: Como no tengo conocimiento de más cantos gallegos que los que Inzenga trae en su colección, me veo privado, bien a mi pesar, de poder enviar a V. alguno.

Como casi nunca salgo de ésta, no tengo ocasión de oír algo; si por fortuna llegase alguno a mi oído, cuente V. de seguro con que lo transcribiré y le será remitido incontinenti.

Con este motivo se repite suyo affmo.

q. b. s. m.
Juan Montes."

En resumen, el Cancionero de Sampedro recoge dos melodías proporcionadas por Montes: una, en Céltigos (Lugo), seguramente en una de sus estancias veraniegas en el famoso balneario, con su manantial de aguas bicarbonatadas; la otra, en Lugo, y lleva la siguiente letra: "Paxaro que vas voando, as prumas che van caindo, / si souperas, paxariño, de ti o que van dicindo!".

Si realmente Montes se mostró reacio o al menos remiso a la solicitud de Sampedro es difícil de probar. En cambio, lo que sí resulta claro de la carta de Montes a aquél es que éste sí conocía "Cantos y bailes populares de España", que Inzenga, el gran pianista y pedagogo, publica en Madrid, en 1888, ó, al menos también, el cuaderno dedicado a Galicia.

De éste se recogen varios en el Cancionero de Sampedro. No sucede lo mismo en el de Pedrell, pues de Inzenga sólo aparece un "arrolo" (canción de cuna o berce) procedente de Santiago de Compostela, y que figura con el número 15 en el tomo I del "Cancionero Musical Popular Español", del eximio musicólogo catalán, si bien éste hace referencia a las inclusiones y asimilaciones de Inzenga en su cuaderno destinado a Galicia: "Pasacalle o marcha-alborada de gaita" y varios "alalás".

En este último cancionero se recogen gran cantidad de cantos gallegos a través de Casto Sampedro y de Ramón de Arana ("Pizzicato"), mencionándose a Montes, como veremos más adelante.

En julio de 1900, Felipe Pedrell dirige una carta a Casto Sampedro, en términos excesivamente aduladores, que transcribimos a renglón seguido (2):

"San Quintín, 4.—Madrid

Julio 1900

D. Casto Sampedro

Sr. mío de toda mi consideración y afecto: Por conducto del amigo D. Ramón Menéndez Pidal he recibido dos preciosísimos romances de ciego que V. bondadosamente entregaría a su Sr. hermano, D. Juan, Gobernador de ésa.

Sé por el común amigo Arana, que ha hecho mi presentación cerca de V. y que le habrá comunicado la misma petición que en ésta hago a V. Le expondré lisa y llanamente que mi pretensión de publicar un Cancionero de Música popular o popularizada *tiende, siguiendo mis predicaciones, no sólo a salvar joyas de la música popular sino que, harmonizadas debida y científicamente, sean objeto de vulgarización, de admiración de extraños y aun de propios que la desconocen, en fin, algo así como la primera materia intacta y el protoplasma del drama lírico nacional.*

Lo que con Arana han recogido Vdes., y que éste me ha comunicado desinteresadamente, y lo que V. ha recogido aparte (esos dos romances dan fe de ello y lo que V. ha depositado en ese Museo Provincial), formaría, no me cabe duda, el espléndido monumento folk-lórico de esa región musicalmente tan bien dotada, tanto que lo que llevo harmonizado me asombra por lo grande, lo típico, lo genial, lo reintegrador *de la conciencia de una raza, conciencia conservada en la canción, esa reintegradora sin igual.*

¿Hallaríase V. dispuesto a comunicarme la parte que V. ha recogido de la admirable voz de ese pueblo?, ¿me concedería el alto honor de citarle como uno de los más encumbrados colaboradores *de mi* Cancionero, *encumbrado V. particularmente por la riqueza de lo recogido y sus luces de* folk-lorista *de primera fuerza?*

De V. su devotísimo s. s. q. l. b. s. m.

Felipe Pedrell."

La realidad resultó muy otra. Estadísticamente Sampedro fue citado un total de tres veces en dicho Cancionero. No así Arana, que lo fue doce.

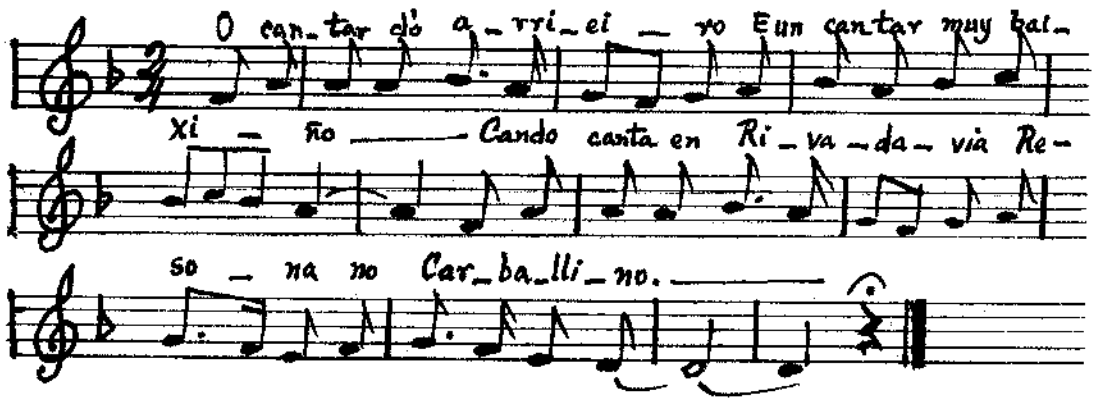
Digamos además que el número de canciones gallegas reflejadas en el "Cancionero Musical Popular Español" es elevado, un total de 56, de las cuales 19 pertenecen a Lugo, y se distribuyen así: 2 cantos de faenas agrícolas, 1 copla soldadesca, 12 alalás y 4 baladas. Casi todo este material fue proporcionado por Ramón de Arana.

Montes figura indirectamente en dos ocasiones: en la canción número 107 ("El cantar d'o arriero") recogida por Arana y de la que Pedrell escribe: "El Cantar fue recogido por mi amigo Ramón de Arana. Decíame en una de sus cartas: 'Se la oí cantar al malogrado Montes, que a su vez la oyó a una cuadrilla ambulante de segadores. El gallego de la letra es muy 'enxebre', como dicen los gallegos: es un bilingüe gallecocastellano muy corriente", y en la canción número 127, "Canto de faenas agrícolas", comunicada también por Arana a Pedrell, al que indica la había recogido asimismo Juan Montes.

He aquí la letra y la música (melodía) de ambas canciones:

N.º 107.—*"O cantar d'o arrieiro*
E un cantar muy baixiño,
Cando canta en Rivadavia
Resona no Carballino."

Transcribimos de ambas únicamente unos fragmentos de la melodía. La armonización la realizaría Pedrell.

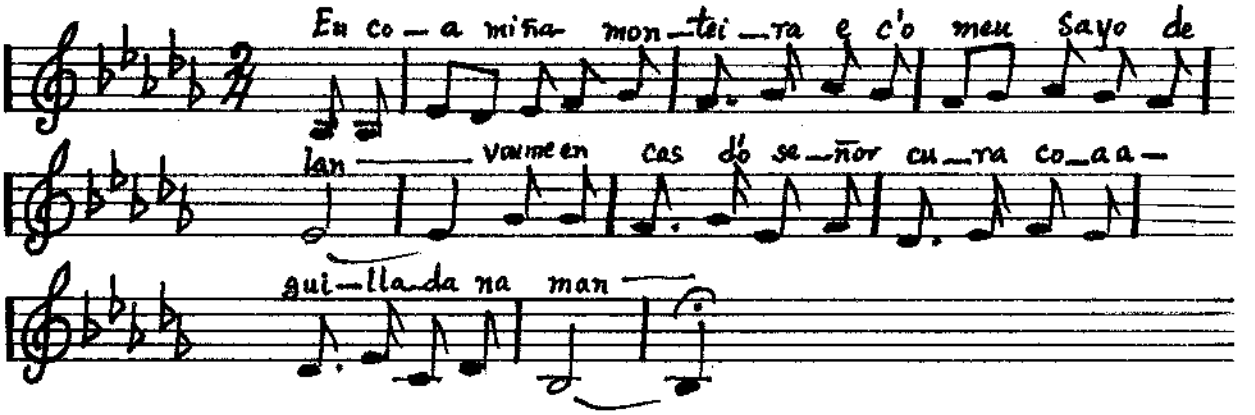


N.º 127.—*"Eu co a miña monteira*
e c'o meu sayo de lan,
voume en cas d'o señor cura
co a aguillada na man.

Si chove, deixa chover,
si orballa, deixa orballar,
qu'en ben sei d'un abriguiño
on de m'hei d'ir a abrigar.

A doutrina cristiana,
señor cura nona sei;
pèrgúnteme cantigüellas
que eu lle responderei.

Chama, chame moreniña,
eche do polvo d'a eira,
xa me verás pra domingo
cosa'a guinda n'aguindeira.

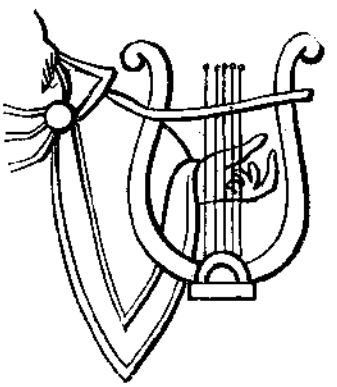


* * *

Nuestra mayor ilusión sería dar con documentación suficiente que aclarara si las aportaciones de Ramón de Arana son parcial o enteramente suyas o tomadas o facilitadas total o parcialmente por Juan Montes.

Actualmente estudiamos la grafía de unas anotaciones encontradas, que bien pudieran ser del insigne director, organista y compositor lucense.

(1) Biblioteca y Archivo del Museo.
(2) Archivo Musical. Museo de Pontevedra.



ROMANCE DEL MILAGRO DE SAN ANTONIO

Divino Antonio precioso,
suplícale al Dios inmenso
que por tu gracia divina
alumbre mi entendimiento.

Para que mi lengua
refiera el milagro
que en el buerto obraste
de edad de ocho años.

Desde niño fue nacido
con mucho temor de Dios,
de sus padres estimado
y del mundo admiración.

Fue caritativo
y perseguidor
del mal enemigo
con mucho rigor.

Su padre era un caballero
cristiano, honrado y prudente
que mantenía su casa
con el sudor de su frente.

Y tenía un huerto
en donde cogía
cosecha del fruto
que el tiempo traía.

Por la mañana, un domingo
como siempre acostumbraba,
se marchó su padre a misa
cosa que nunca olvidaba.

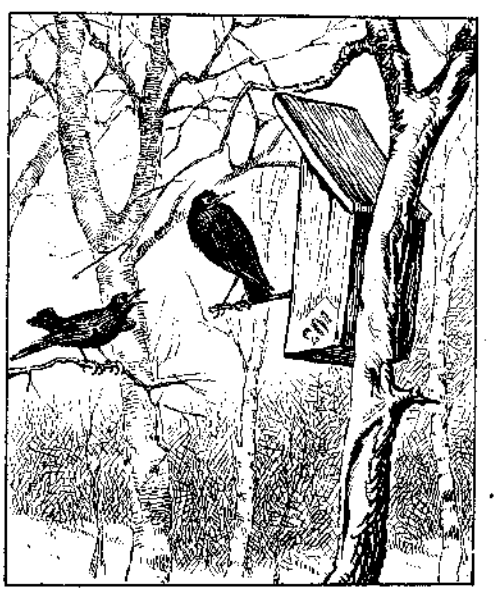
Le dijo: Antonio,
ven aquí, hijo amado,
escucha, que tengo
que darte un recado:
mientras yo estoy en misa
gran cuidado has de tener,
mira que los pajaritos
todo lo echan a perder.

Entran en el huerto,
comen el sembrado,
por eso te encargo
que tengas cuidado.

Cuando se ausentó su padre
a la iglesia se marchó,
Antonio quedó al cuidado
y a los pájaros llamó:
venir pajaritos,
dejar el sembrado,
que mi padre ha dicho
que tenga cuidado.

Para que mejor yo pueda
cumplir con mi obligación,
voy a encerraros a todos
en esta habitación.
A los pajaritos
entrar les mandaba,
y ellos muy humildes
en el cuarto entraban.

Por aquellas cercanías
ni un pájaro quedó,
porque todos acudieron
como Antonio les mandó.
Lleno de alegría
San Antonio estaba,
y los pajaritos
alegres cantaban.
Al ver venir a su padre
luego les mandó callar;
llegó su padre a la puerta
y comenzó a preguntar:
—Dime, hijo amado,
¿qué tal, Antoñito?,
¿has cuidado bien
de los pajaritos?



El hijo le contestó:
—Padre, no tenga cuidado
que para que no hagan mal
todos los tengo encerrados.

El padre que vio
milagro tan grande
al señor Obispo
trató de avisarle.

Acudió el señor Obispo
con grande acompañamiento,
quedando todos confusos
al ver tan grande portento.

Abrieron las ventanas,
puertas a la par
por ver si las aves
se querían marchar.

Antonio les dijo a todos:
—Señores, nadie se agravie,
los pájaros no se marchan
hasta que yo no lo mande.

Se puso en la puerta
y les dijo así:
—Vaya, pajaritos,
ya podéis salir.

Salgan cigüeñas con orden,
águilas, grullas y garzas,
gavilanes, avutardas,
lechuzas, mochuelos, grajas.

Salgan las urracas,
tórtolas, perdices,
palomas, gorriones
y las codornices.

Salga el cuco y el milano,
canarios y ruiseñores.

Salgan verderones
y las corujadas
y las golondrinas.

Al instante que salieron
todas juntas se ponen
escuchando a San Antonio
para ver lo que dispone.

Antonio les dijo:
no entréis en sembrados,
marcharos por montes,
por riscos y prados.

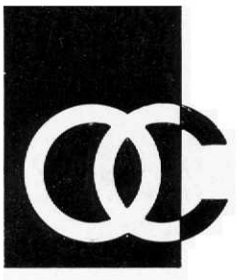
Al tiempo de alzar el vuelo
cantan con gran alegría,
despidiéndose de Antonio
y toda su compañía.

El señor Obispo
al ver tal milagro,
por diversas partes
mandó publicarlo.

Arbol de grandiosidades,
fuente de caridad,
depósito de bondades,
padre de hermosa piedad.

Antonio divino,
por tu intercesión
todos merezcamos
la eterna mansión.

Informante: Martiniano Fimia, 85 años.
Lugar de nacimiento y localidad en que se ha recogido el tema: Barcial de la Loma (Valladolid).
Recopilador: Juliana Panizo Rodríguez.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID