

Revista de **FOLKLOR**

N.º 287



El Guerrillero

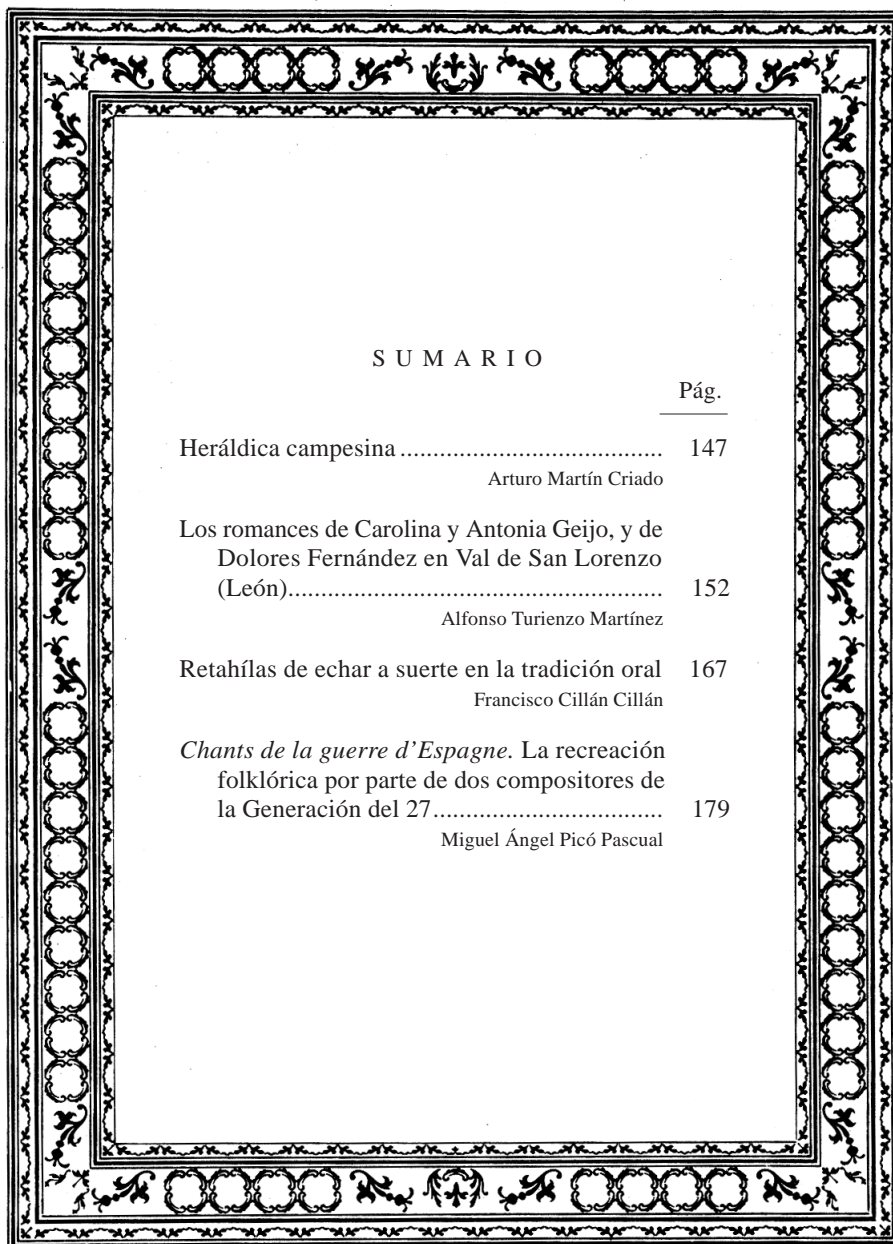
Francisco Cillán Cillán ■ Arturo Martín Criado
Miguel Ángel Picó Pascual ■ Alfonso Turienzo Martínez

Editorial

Sería muy difícil de precisar en qué momento de la historia de la humanidad comienza la lucha del individuo por fijar su residencia en un terreno concreto. Es cierto que la mayoría de los especialistas en geografía humana y en arquitectura popular hablan de las primitivas cabañas circulares dedicadas a la ganadería, como el primer paso para convertir los asentamientos temporales en viviendas. De hecho, hay dos momentos cruciales en ese proceso lento y dilatado: el crecimiento en superficie y el crecimiento en altura. Respecto al primero, se produce en el instante en que el ser humano abandona la construcción circular para adoptar la figura cuadrada, seducido sin duda por la posibilidad de ampliar o completar con otras edificaciones auxiliares su propia casa a partir de los lados del cuadrado. Se produce en esa circunstancia también un curioso cambio que trastoca lo que llaman los estudiosos de las religiones primitivas "la nostalgia del paraíso", en aceptación intuitiva de que el paraíso puede estar en el mundo y además muy cerca: en la propia naturaleza. De un movimiento centrípeto, mandálico, que situaba al individuo en el centro del universo y le obligaba a replegarse constantemente en sí mismo, se pasa a una fuerza centrífuga que le impulsa a conquistar su entorno, a abandonar el vasallaje que le sometía al capricho del ámbito natural, para transformar el medio en el que vive o hacer uso de él en su propio beneficio.

Respecto al segundo momento crucial, el crecimiento en altura, se produce a partir del instante en que los materiales y la experiencia en el uso de los mismos permiten aumentar el volumen, la capacidad o la altitud sin necesidad de doblar o multiplicar la superficie.





S U M A R I O

	Pág.
Heráldica campesina	147
Arturo Martín Criado	
Los romances de Carolina y Antonia Geijo, y de Dolores Fernández en Val de San Lorenzo (León).....	152
Alfonso Turienzo Martínez	
Retahílas de echar a suerte en la tradición oral	167
Francisco Cillán Cillán	
<i>Chants de la guerre d'Espagne</i> . La recreación folklórica por parte de dos compositores de la Generación del 27.....	179
Miguel Ángel Picó Pascual	

El estudio de la historia del arte nos ha mostrado que las imágenes son desde sus orígenes un medio de afirmar el poder. Poder mágico y religioso desde las primeras muestras del arte paleolítico; poder político y económico, también, a partir del neolítico y de las primeras civilizaciones, como la egipcia. Después, variaciones sobre el mismo tema, sin demasiada originalidad, hasta hoy mismo; mayor complejidad y ambigüedad a medida que las sociedades aumentan de tamaño. Así podemos ver cómo, en plena Edad Media, el monopolio imaginario que detenta y emplea, al principio, sin miramientos la Iglesia, es roto por la realeza, que recupera el gusto, quizás también la necesidad imperial por las imágenes como exaltación del poder máximo, sin atreverse, claro está, a la divinización a que habían llegado los emperadores romanos. El arte románico es una explosión de imágenes que canta las glorias del cristianismo triunfante; ante su éxito, reyes y caballeros no se quedarán cruzados de brazos, sino que tratarán de apropiarse, en la medida que puedan, de ese maravilloso recurso de poder.

En ese ambiente de pleno triunfo icónico, después de la escasez de siglos anteriores y de las inquinas iconoclastas, nace el escudo de armas o blasón, imagen simbólica real y nobiliaria por medio de la cual se manifiesta el estatus, el poder personal y familiar; por eso se muestra en las ropas, en las armas, en los caballos y también en la casa propiamente dicha y en la de ultratumba, en los enterramientos. En las fachadas de palacios y casas nobiliarias, aparecen en la Edad Media con un tamaño mediano o pequeño, y sin apenas decoración o, en todo caso, muy sobria. Sin embargo, a partir del Renacimiento, se fue produciendo lo que Caro Baroja denomina una “fiebre heráldica”; en los siglos XVI, XVII y XVIII:

se multiplican las labras heráldicas que a veces no están en proporción con la importancia de la casa, lo cual da cierta idea de orgullo desmedido. La fiebre heráldica no ha pasado todavía, según es notorio, y ya en aquellas épocas hubo eruditos que la fomentaron (Caro Baroja, p. 39).

Si los blasones que inundan iglesias de ciudades y pueblos, si los erosionados y, a veces, maltratados escudos de casonas pueblerinas son señales y demostraciones de poder y de orgullo de poseerlo, podríamos aseverar que esas mismas señales no sólo muestran sino que también generan más poder, y, por supuesto, envidias y ansias de apropiarse de él por parte de quienes se creen con fuerza suficiente para llegar arriba. Si esto puede llegar a ser, como dice Caro Baroja, orgullo des-

medido y vano, y muchos de los nuevos ricos resultan siempre irrisorios y acaban siendo objeto de mofa, lo cierto es que en el siglo XVIII, a medida que van penetrando lentamente las ideas de la Ilustración, la del ascenso social, quizás por primera vez en la historia de España, es aceptada sin reticencia y ensalzada; el trabajo y el enriquecimiento se contemplan como buenos en sí y necesarios para la sociedad, y los que luchan por conseguirlo son alabados por su esfuerzo. En este contexto de fomento del progreso de la agricultura, de alabanza de la riqueza y del ascenso social, se sitúa el asunto de este artículo, que no es otro que el empleo de imágenes de humildes utensilios de labranza –reja del arado, hoz de podar las vides, aguijada, azadón, etc.– como imágenes heráldicas que algunos labradores colocan en las fachadas de sus casas en la Ribera del Duero a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

El caso más antiguo que conozco no se localiza en una casa, precisamente, sino en un monumento religioso popular, el crucero de Canalejas de Peñafiel, que originalmente estaba situado en las eras y ahora en una plazuela del centro del pueblo; además, al trasladarlo, se cambió su orientación, de forma que en la actualidad la cruz mira al sur en lugar de hacerlo al este. Al describirlo, haré referencia a la situación actual para simplificar la cuestión. La cara que mira ahora al sur es la principal; el brazo vertical de la cruz está coronado por el típico cartel de INRI, pero debajo no hay una imagen de Cristo crucificado, como es previsible, sino una imagen que lo simboliza, el sol, que ocupa el cruce de ambos brazos; los extremos del brazo horizontal tienen ambas sexifolias. En el brazo vertical, hacia abajo, encontramos un búcaro con tres flores, símbolo de la Virgen, una cartela con la leyenda “AVE MARIA PURISIMA VIVA”, una roseta de cinco pétalos y una calavera. En la base de la cruz, aparecen los donantes y la fecha: “PVSO ESTA CR JVAN DEL POZO Y MANVELA ERNANDO SV MVGER 1769”.

En la cara que mira al oeste, hay una inscripción interrumpida por varias imágenes: “BIBA [roseta doble] GES [reja de arado] VS [círculo con cruz doble] I MARIA”. En la cara oriental, sigue la inscripción: “SANJOSE [aguijada] Y SAN [hoz de podar] JVAN [cruz en círculo] AÑO 1769”. En el lado occidental de la base se amplía la información sobre su construcción, que corrió a cargo del concejo de Canalejas y su alcalde, que sería el citado Juan del Pozo.

En esta cruz se da una mezcla de imágenes de tipo místico –sol, sexifolias o estrellas, rosetas, jarrón con flores, cruces– con otras que tienen un origen y sentido

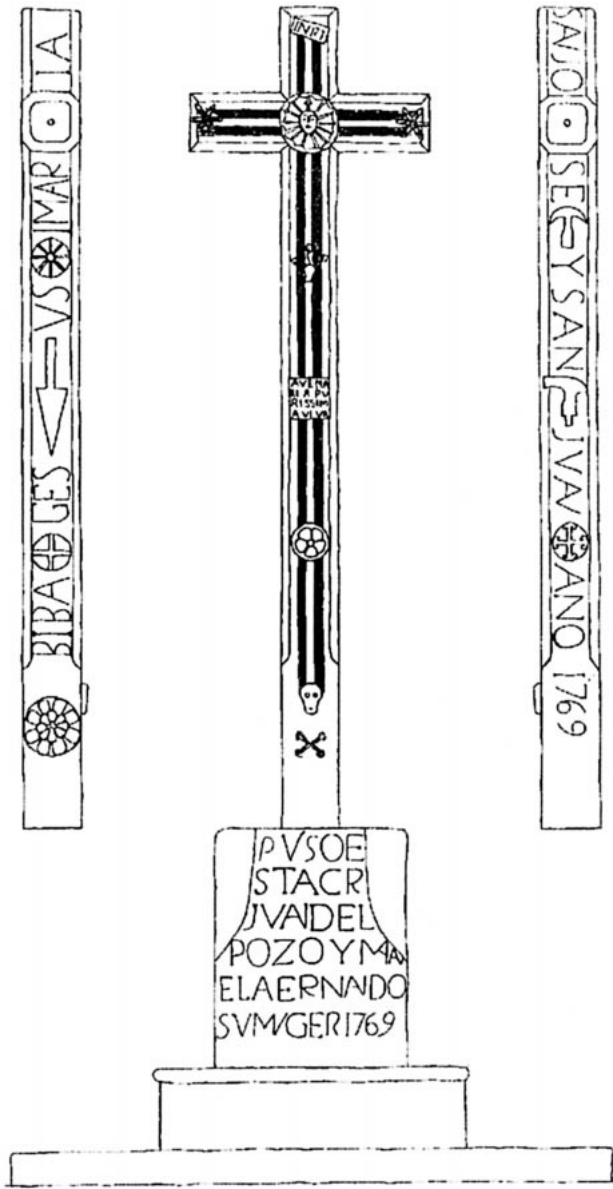


Figura 1. Crucero de Canalejas de Peñafiel (Valladolid)

distinto. La reja de arado y la agujada con que se limpiaba, por un lado, y la hoz de podar, por otro, funcionan en este contexto como metonimias de la agricultura cerealista y de la viticultura, respectivamente, que eran, y han seguido siendo hasta hoy mismo, las dos ocupaciones que daban de comer a los labradores de la Ribera (Martín Criado). Este dualismo agricultor aparece de manera semejante en la mayoría de los casos que veremos. Las imágenes místicas eran obligadas en este monumento de tipo religioso y formaban parte de la tradición; sin embargo, qué sentido tienen esas otras imágenes, chocantes por novedosas, si bien podemos reconocer que la difusión del culto a San Isidro en la centuria

dieciochesca hubo de hacer familiar la reja y la agujada en el interior de iglesias y ermitas.

Siguiendo un orden cronológico, continúo con un pequeño escudo de piedra caliza colocado en la clave de una puerta de Langa (Soria), que lleva fecha de 1797. Es el único caso en el que todos los instrumentos que aparecen están relacionados sólo con la viticultura: la hoz de podar, en el centro, y a cada uno de los lados, un tipo distinto de tijera de *despuntar*, como se denominan en la actualidad, que es una especie de segunda poda tardía que se da a las viñas cuando se han podado pronto y se ha dejado mucha leña como precaución por las heladas. En este pequeño y rudimentario escudo se aprecia ya el orgullo del labrador, en este caso viticultor, que al construir su casa expresa el triunfo en su profesión y en la vida a través de esta sencilla imagen.



Figura 2. Pequeño escudo en el dintel de una puerta de Langa (Soria)

De finales del siglo XVIII será también un dintel sin fecha de la puerta de una casa de piedra, bastante arruinada, de Santa Cruz de la Salceda (Burgos). En el centro del largo dintel, está tallado en bajorrelieve un blasón que sigue el contorno más característico de la heráldica española; rectángulo vertical con el lado inferior redondeado. Y en su interior, una hoz de podar con el mango hacia abajo y una pequeña agujada sin la vara a la que solía ir embutida esta pequeña pieza de hierro, que se empleaba para limpiar la reja del arado, por lo que se vuelve a ver la referencia a los dos cultivos de los que antes he hablado.

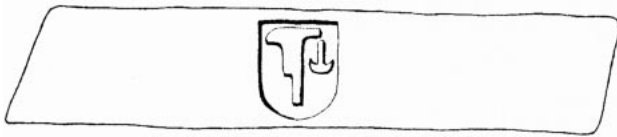


Figura 3. Dintel monolítico de una casa de Santa Cruz de la Salceda (Burgos)

El resto de los casos que he estudiado son del siglo XIX. En el año de 1822 está fechado el dintel de un lagar de Vadocondes (Burgos), en el cual aparecen, además de la fecha, la reja y la hoz de podar separadas por una cruz con el pie ligeramente torcido; no deja de llamar la atención la presencia del signo del cristianismo entre tan humildes aperos, pues no ocurre con frecuencia que aparezcan juntos, si bien hay que reconocer que la cruz es, con mucha diferencia, la imagen más empleada en las fachadas de las casas de la Ribera durante los siglos XVIII y XIX.

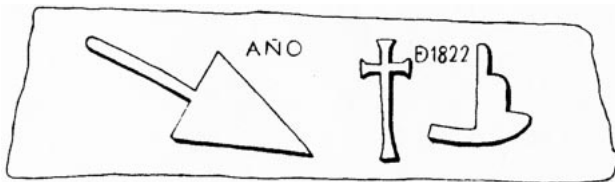


Figura 4. Dintel de un lagar de Vadocondes (Burgos), en que aparecen las imágenes de la reja y la hoz de podar separadas por una cruz.

En el cercano pueblo burgalés de Fuentespina, hubo un dintel de un lagar en el que, entre la reja y la hoz de podar, aparecía una mano abierta, en vez de la cruz, como signo protector; este dintel ha desaparecido de su lugar y no he podido verlo, sólo lo conozco de oídas.

De 1835, según figura en el dintel del balcón, es la fachada de una casa del pequeño pueblo de Miño de

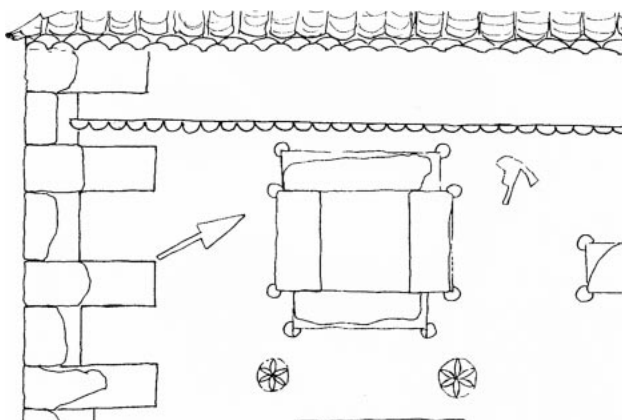


Figura 5. Fachada de una casa de piedra de Miño de San Esteban (Soria), fechada en 1835, sobre cuyo revoco tiene una decoración pintada en rojo almagra, a base de motivos como líneas, semicírculos, abanicos y sexifolios; a los lados de una ventana aparecen la reja y la hoz de podar.

San Esteban (Soria); se trata de una construcción mediana de piedra, que puede considerarse representativa de la vivienda decimonónica de la zona. La fachada está revocada con mortero de cal, de color crema sucio, y, sobre el mortero, tiene pintada una sencilla decoración en rojo almagra, a base de líneas que cercan las ventanas, pequeños semicírculos, sexifolios, abanicos y, flanqueando la ventana que hay a la izquierda del balcón, la reja y la hoz de podar también pintadas en almagra.

En Santa Cruz de la Salceda (Burgos), hay otra casa de piedra caliza que, si bien no está fechada, yo sitúo en la segunda mitad del siglo XIX, con un dintel donde figuran en bajorrelieve la reja, la hoz de podar, en el centro, y la hoja metálica del azadón de picos, también conocido en la Ribera como de ganchos, con el que se cavaban las viñas, en especial las que crecían en terrenos arenosos y guijarrales. Este útil, tan ligado a la viticultura, sólo aparece en esta casa y en la siguiente y última.

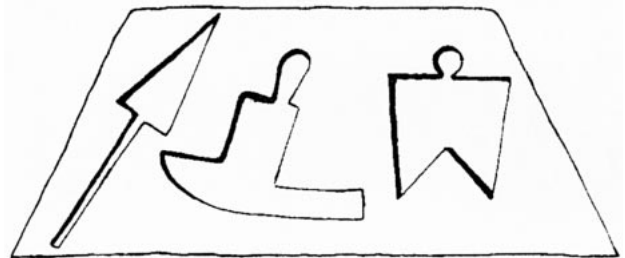


Figura 6. Dintel de una casa de Santa Cruz de la Salceda (Burgos), donde aparece, junto a la reja y la hoz, el azadón de ganchos, que se empleaba para cavar las viñas

Castillejo de Robledo (Soria) es un ejemplo de pueblo con una estupenda arquitectura popular de piedra del siglo XIX y comienzos del XX, aparte de una iglesia románica, un castillo roquero, una ermita con pinturas medievales, desgraciadamente arruinada, y los ecos legendarios de Rodrigo Díaz de Vivar. En la calle de entrada hay varias casas de fines del siglo XIX; en una de ellas, fechada en 1897, en el dintel de una ventana de la planta superior aparecen la conocida hoz de podar, a la izquierda, el azadón de picos, a la derecha, y en el centro, sobre una leyenda, la hoz de segar, del tipo tradicional en la Ribera, es decir, la hoz de diente o verdugillo, con la que se segaba el cereal a tirón.

En cuanto a la leyenda "QUÉ ME MIRAS", relacionada con otra que recorre la cornisa del tejado, donde



Figura 7. Castillejo de Robledo (Soria). Dintel de una casa construida en 1897, donde aparece, como novedad, la hoz de segar sobre una leyenda que nos habla de rencillas y orgullo

se lee “LA VERDAD SERÁ PERSEGUIDA PERO NO VENCIDA”, se puede decir que nos habla de esas rencillas y disputas lugareñas, y de orgullo, que se lanza a los cuatro vientos desde el altavoz de la fachada, que domina una de las dos entradas del pueblo, la más importante, por ser la de los caminos que llevan a Aranda y a San Esteban.

Las imágenes empleadas en la heráldica han sido repetidas desde época medieval. En Europa, en general, se han utilizado cuatro: la cruz, el águila, el león y la flor de lis, que funcionaban a modo de emblemas de la religión cristiana, del poder imperial, del real y de la Virgen María (en Francia, también de la monarquía) respectivamente. En algunas naciones, hay ciertas peculiaridades; por ejemplo, en Inglaterra el leopardo sustituye al león como emblema real; en Castilla, los reyes usaron el castillo, que pronto se unió al león del Reino de León. Junto a éstas, hay otras muchas imágenes que se repiten constantemente: torres, puentes, armas, partes del cuerpo (cabeza, mano, brazo), animales, aparte de los ya dichos, como jabalíes, lobos, osos, aves, etc., plantas y seres fantásticos, como dragones, grifos y sirenas. Cuando el uso de los blasones se amplía a gran cantidad de familias que consiguen la hidalguía en la Baja Edad Media y a comienzos de la Moderna de forma más o menos legítima de acuerdo con criterios antiguos, muchas colocan en sus escudos de armas objetos relacionados con su apellido. Así vemos que el de los Abarca lleva varias piezas de este calzado; el de los Abella, un colmenar; el de los Agraz, hojas y racimos de vid; el de los Acha y Achey, un hacha; el de los Caldera y los Herrera, varias calderas, etc. En la casa de los Picos de Segovia, el escudo que aparece en la portada tiene una hoz de podar por alusión al apellido *de la Hoz* de sus dueños. En todos estos casos el uso de humildes objetos de la vida campesina es puramente nominal; se percibe una relación superficial entre dos realidades distintas y alejadas, pero no hay intención de señalar una relación profesional. En todo caso, la heráldica, en tanto que es muestra de un estamento del Antiguo Régimen, tiene una función diferenciadora, discriminadora dentro de la estructura social, una función puramente estamental: mostrar y justificar su poder como estamento privilegiado. Esta misma función estamental se da en los blasones de tipo eclesiástico, tanto en los de las jerarquías, que tenían derecho a escudo propio, como en los de los simples párrocos, que usaban las llaves de San Pedro acompañadas, a veces, de algún otro objeto religioso, como la tiara o el cáliz.

En el caso de los labradores, la mayoría de los que colocaron, sobre todo a partir del siglo XVIII, algún tipo de imagen en la fachada de sus casas puso una de tipo religioso, especialmente la cruz, signo cristiano por excelencia y medio de protección frente a todo tipo de males. Entonces, ¿por qué una minoría hizo uso de este tipo de imágenes que he presentado antes, incluso junto a la cruz? La explicación puede estar en

una serie de realidades y acontecimientos que se fueron acumulando a lo largo del siglo XVIII. La sociedad de esta centuria en Castilla y León seguía siendo predominantemente agraria; en la Ribera, desde finales del XVII, se había ido produciendo una lenta recuperación económica, en buena medida relacionada con el aumento del cultivo vitícola y el establecimiento de una economía especializada en la comercialización de los excedentes del vino. Por otro lado, sobre todo durante el reinado de Carlos III, los ilustrados apoyaron una política de liberalización de la propiedad amortizada para poner tierras a disposición de quienes las hicieran más productivas, que fueron los pequeños y medianos labradores, tanto propietarios como arrendadores. El progreso del campo fue una de las grandes pasiones de la Ilustración, que debía basarse en la figura del labrador: “*El artesanado rural complementaba la figura central de la sociedad ideal contemplada por los ilustrados españoles: el labrador independiente*” (R. Herr, p. 50).

El trabajo del labrador, despreciado por los nobles como todo tipo de trabajo manual, fue recuperado y ensalzado por los ilustrados que, incluso, dictaron leyes para proclamar la honorabilidad del trabajo manual. Se criticaba la ociosidad de los estamentos privilegiados, nobleza y clero, y se proponía ennoblecer a aquellas familias que hubieran demostrado a lo largo de varias generaciones haber llevado a cabo un trabajo bien hecho (Morales Moya). Por supuesto, estas ideas sólo llegaron a calar en una minoría de labradores pudientes, que empezaron a ver en su profesión, antes tan despreciada y maltratada, un motivo de satisfacción y de orgullo; era una minoría acomodada de propietarios y arrendatarios que formaba una especie de burguesía rural incipiente, que aspiraba a desempeñar un papel más activo y ambicioso en la sociedad de su tiempo al sentir el viento favorable que soplaba desde Madrid. Los sinuosos caminos de la historia complicaron extraordinariamente su empeño y muchas aspiraciones acabaron por los suelos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANES, G. (1975): *El Antiguo Régimen: los Borbones*, Madrid, Alianza Ed.
- ARTOLA, M. (1988): “Transformaciones económicas”, en *Carlos III y la Ilustración*, I, Barcelona, Ministerio de Cultura-Lunwerg, pp. 133-144.
- CARO BAROJA, J. (1982): *La casa Navarra*, II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra.
- GAGE, J. (1997): *Color y cultura*, Madrid, Siruela.
- GARCÍA GARRAFA, A. y A. (1952): *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid.

GARCÍA SANZ, A. (1977): *Desarrollo y crisis del Antiguo Régimen en Castilla la Vieja. Economía y sociedad en las tierras de Segovia, 1500-1814*, Madrid, Akal.

GARCÍA SANZ, A. y GARRABOU, R. (1985): *Historia agraria de la España contemporánea*, Barcelona, Crítica.

HERR, R. (1988): “La Ilustración española”, en *Carlos III y la Ilustración*, I, Barcelona, Ministerio de Cultura-Lunweg, pp. 37-51.

Historia de Castilla y León, 8. La Ilustración: una recuperación incompleta (Siglo XVIII), Valladolid, Ámbito, 1986.

Historia de Castilla y León, 9. Liberalismo y caciquismo (Siglo XIX), Valladolid, Ámbito, 1986.

MARTÍN CRIADO, A. (1989): “La cultura tradicional de la viña en la Ribera del Duero (Burgos)”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLIV, pp. 228-252.

MESSÍA DE LA CERDA, L. F. (1990): *Heráldica española. El diseño heráldico*, Madrid, Aldaba.

MORALES MOYA, A. (1988): “La reordenación de la sociedad”, en *Carlos III y la Ilustración*, Barcelona, Ministerio de Cultura-Lunweg, pp. 183-199.



Los romances de Carolina y Antonia Geijo, y de Dolores Fernández, en Val de San Lorenzo (León)

Alfonso Turienzo Martínez

En 1973, como consecuencia de un curso de doctorado sobre “Métodos de investigación y análisis sobre el Romancero”, impartido por Diego Catalán en la Universidad Complutense de Madrid, se organizó una encuesta colectiva, junto con otra, de carácter particular, realizada por el profesor Jesús Antonio Cid. Ambas encuestas hicieron patente la conveniencia de resucitar la actividad recolectora de romances, antes de que los últimos representantes de la cultura rural tradicional se llevaran consigo a la tumba el saber heredado de sus pasados.

El interés que aún podía tener la exploración de la tradición oral, amenazada por las transformaciones sociológicas del campo español, vino a ponerse poco tiempo después de manifiesto a través de algunos hallazgos fortuitos de romances de extrema rareza en el conjunto de la recolección del siglo XIX y primera mitad del XX. Uno de esos hallazgos tuvo precisamente lugar en el pueblo maragato de Val de San Lorenzo (León). Alicia Redondo, ayudante en el departamento de Literatura española de la Universidad Complutense de Madrid, pidió asesoramiento para un grupo de estudiantes de historia sobre técnicas de recolección de etnotextos, y Jesús Antonio Cid respondió a su petición proporcionando a los futuros encuestadores unas instrucciones elementales. Como consecuencia de ello, los estudiantes Juan Antonio Sánchez Belén y Dimas Mazarro recopilaron una abigarrada colección de romances, coplas líricas y religiosas de la Maragatería, y en medio de ese centón de manifestaciones poco valiosas de la poesía popular una espléndida versión del romance de *El traidor Marquillos*, recogida el 21 de marzo de 1975 en Val de San Lorenzo. Este extraordinario y casual hallazgo sorprendió al profesor Cid, cuando revisó los papeles de la colección Sánchez Belén / Mazarro, y en cuanto le fue posible se acercó a Val de San Lorenzo para grabar una nueva recitación, que aportaría variantes de interés (7 de septiembre de 1975).

La cantora de este romance, Carolina Geijo Alonso, entonces de 84 años de edad, y su familia constituían, como ha señalado el profesor Cid, «una verdadera institución etnográfica para todo lo que atañe a usos y costumbres maragatas». Carolina y su hermana Antonia habían sido anteriormente entrevistadas por Esteban Carro Celada.

Dolores Fernández Geijo, hija de Carolina, contribuyó asimismo, en plena juventud, al *Cancionero leonés* de Mariano Domínguez Berrueta (1941), y toda la familia ha proporcionado datos a doña Concha Casado en el curso de sus investigaciones sobre el traje, las joyas y la artesanía popular de León, especialmente de la Maragatería, amén de otras informaciones que han ofrecido a un gran número de profesores, investigadores y etnógrafos, entre los que se encuentran –además de Jesús Antonio Cid– los hermanos Esteban y José Antonio Carro Celada, José Manuel Fraile, Joaquín Díaz, José Luis Alonso Ponga, Mercedes Cano, Serafín Fanjul, Manuel Garrido, Odón Alonso, los escritores Luis Alonso y Conrado Blanco, etc.

De este modo la casa de Carolina y de su hermana Antonia, así como el precioso telar conservado en casa de Dolores Fernández, se convertirían, no sólo en centro de peregrinación de etnógrafos, sino también de colectores de romances (1).

Carlos A. Porro Fernández escribe: «*Estas excelentes cantoras fueron grabadas por García Matos para la Magna Antología y posteriormente por muchos investigadores y etnógrafos. El Val de San Lorenzo, y en concreto esta familia, ha sido una referencia imprescindible para el estudio y conocimiento de los cauces de la tradición*» (2).

Cualquier momento, sobre todo cuando llegaba alguna visita para ver el famoso telar manual de las abuelas, era ideal para recitar un romance o cantar una canción. No obstante había que preparar el terreno, hablando previamente de las costumbres populares y animando a que cantarían. Lo mejor era tener una idea, aunque fuera muy somera, de algún canto o romance, y después insinuarles el tema o, al menos, la letra de algún verso. Lo demás venía seguido y lo ponían ellas, manifestando los conocimientos que tenían en este campo y que, a su vez, habían aprendido de sus antepasados por tradición oral.

Cuando he hablado de estos temas con mi madre, haciendo que afloren sus recuerdos de niña, me cuenta que ella dormía con las abuelas y que, por las noches, mientras hilaban a la luz del fuego en los típicos filandones (3), ellas recitaban romances, cantaban, bailaban y contaban historias. El trabajo de mi familia ha girado en torno al telar y a la lana, haciendo mantas, hilando, urdien-

do, cardando... Esta labor rutinaria provocaba el chismorreo, el canto y los romances –o fragmentos de romances– recitados. Así fue como aprendieron ellas los romances, en las horas de trabajo y a base de oírlos, de memoria, sin texto escrito. De ahí que, cada vez que recitaban alguno, aparecieran ligeras variantes en las expresiones, que para nada afectan al contenido de los mismos.

Sin duda se puede afirmar que Carolina fue una verdadera institución que desempeñó el papel de memoria histórica del pueblo de Val de San Lorenzo. Recitaba romances y contaba historias de cuando los moros vivían en la región o de cuando los generales de Napoleón pernoctaron en casa de su abuelo. A ella se debe la primera versión castellana moderna del romance de *El traidor Marquillos*. En el verano de 1979 Carolina se convirtió en poco menos que celebridad nacional al ser entrevistada en un programa de divulgación folklórica de la Televisión española. No sólo será recordada como romancista y tejedora –buena parte de su vida la dedicó a trabajar en el telar manual de la familia, fabricando mantas de pura lana–, sino también por haber sido la última mujer en el pueblo que habitualmente vestía de maragata, con el manteo negro.

Carolina y su hermana Antonia fueron inseparables, hasta tal punto que las dos nos dejaron el mismo año, en 1986. Ambas fueron galardonadas en 1974 con la Medalla de Artesanas Distinguidas. Resulta difícil hablar de la una sin mencionar a la otra. Yo siempre las recuerdo juntas: a Carolina diciendo refranes a propósito de cualquier tema de conversación, y a Antonia cantando con su torrente de voz. Las dos eran un pozo de sabiduría popular, un archivo viviente de refranes, canciones y poemas populares. Cualquier palabra en su boca, por muy grosera que a nosotros nos pudiese parecer, era cultura y sabiduría popular.

José Antonio Carro Celada, en un artículo publicado en 1982 en *El Faro Astorgano*, escribía lo siguiente: «*Carolina y Antonia son las abuelas mayores de la artesanía maragata, conocen todos los secretos de la urdimbre, la lana y el tinte, y poseen lo que yo llamaría una cultura de filandón, de velada invernal con aullidos de lobo en el último corral del pueblo. Porque, ¿qué no sabrán Carolina y Antonia? Yo las he oído alguna noche, con el brasero a los pies, recitar romances como los que recogió Pidal, espolvorear de refranes la conversación y salpicar con sabrosos latines sus coloquios. Carolina y Antonia pertenecen a la galaxia oral. Son dos artesanas soñolientas que han entregado su relevo a Dolores, la artesana mayor de la Maragatería*».

Dolores, que heredó estas costumbres y dones de su madre Carolina y de su tía “Toñica” (Antonia), ha sido una persona relevante en la Maragatería, no sólo por la conservación de las tradiciones maragatas, sino también por la promoción que de las mismas hizo a lo largo de toda su vida. Del mismo modo que supo mantener un telar manual muy antiguo para la fabricación de mantas, retando así a la mecanización de la industria textil, conservó y difundió el folklore maragato, participando en festivales nacionales e internacionales, grabando discos y entrevistas para la radio e incluso para la BBC. Recuerdo, aunque vagamente, la primera vez que tuve ocasión de salir en TVE con mi abuela Dolores: fue en mayo de 1976; yo contaba cinco años. Mientras mi abuela tocaba la pandereta y cantaba canciones tradicionales, yo empezaba a dar mis primeros pasos en el folklore tocando las castañuelas. Posteriormente, en 1979, participé con ella en la grabación del disco *Telero*: ella cantaba “La Peregrina” y yo la acompañaba tocando las castañuelas, hecho que volvió a repetirse en 1982, cuando volví a aparecer con ella en la grabación del disco *Folklore Maragato*. Dolores fue la versolari del pueblo. Su voz y su pandereta –como antes fueron las de Carolina y Antonia– resuenan en el mundo entero. Todo ello le ha valido el reconocimiento de multitud de personas y autoridades que han sabido valorar su talento y homenajearla por su trabajo.

Durante el curso 2000-01 tuve la ocasión –también la dicha– de cursar la asignatura de Literatura Española II, en la Universidad Complutense de Madrid, con el profesor Jesús Antonio Cid, que fue quien me informó sobre el hallazgo del romance de *El traidor Marquillos* en Val de San Lorenzo y la importancia que esta versión tenía por ser la primera versión castellana moderna, recogida a mi bisabuela Carolina, como he apuntado anteriormente. Este hecho afortunado me llevó a valorar el caudal poético que poseía mi familia –mi bisabuela Carolina, su hermana Antonia y mi abuela Dolores, que tantos romances recitaban– y que, hasta ese momento, había pasado desapercibido para mí. Desde entonces me he interesado con ahínco por el tema de los romances, un tema que me ha apasionado aún más, si cabe, desde una ponencia que dio en la Universidad Complutense el profesor José Manuel Pedrosa, recopilador de romances y uno de los mejores estudiosos en este campo, y a quien debo el ánimo para la realización de este artículo. La colaboración de mis padres, especialmente de mi madre, María Luisa Martínez, ha sido imprescindible para la recopilación de estos romances familiares. Como si de un último eslabón se tratara, antes de que cayera en el olvido, he podido recoger bastante información que aún pervive en la memoria de mi madre.

Como filólogo y descendiente de romancistas, me he sentido con el deber y la obligación de recopilar y analizar los romances que tantas veces sirvieron de entretenimiento a mis abuelas y que recojo a continuación.

JESUCRISTO PEREGRINO

*Estando Antonia una tarde
en un santo pensamiento,
rezando el santo Rosario
como acostumbra a hacerlo;
llamaría a la su puerta
un peregrino romero:
– Ábreme la puerta, Antonia,
por Dios o por el dinero.
– No está mi marido en casa,
no sé qué dirá “en viniendo”;
pase, pase, el peregrino,
pase, pase para dentro;
mientras mi marido viene
haré cena y cenaremos;
mientras la cena se cuece,
el Rosario rezaremos.
Cada sarta que pasaba
un ángel se iba volviendo
y la casa se ha llenado
de resplandores del cielo.
– Dime qué es esto, Señor,
que a comprenderlo no acierto.
– Son los ángeles, Antonia,
que hoy a buscarte vinieron
y con ellos Jesucristo,
hoy vestido de romero.
Al oír estas palabras
se ha arrodillado en el suelo.
– Yo no soy digna, Señor,
de que entréis ’n el mi aposento.
– Ven a mis brazos, Antonia,
que eres tú muy digna de ello.
Cuando venga mi marido,
¡ay, Señor!, ¿qué le diremos?
– Que se venga con nosotros
para la gloria del cielo.
Estando en estas palabras
un golpe a la puerta dieron.
– Dime qué es esto, mujer,
que tienes la casa ardiendo.
– No está ardiendo, mi marido,
que están los ángeles dentro
y con ellos Jesucristo,
que hoy a buscarnos vinieron (4).*

EL TRAIADOR MARQUILLOS

*El traidor era Marquitos,
todos le llaman traidor;
por dormir con su señora
ha matado a su señor.*

*– ¡Abre puertas, Catalina,
ábre las, mi lindo amor!
– No te las abriré, Marcos,
no está en casa mi señor.
– Tu señor quedaba preso
’n esa ciudad de Aragón;
vengo en busca de dinero
pa’ deshacer la prisión.
Catalina, como diestra,
sus puertas trancó mejor;
Marquitos, como valiente,
al suelo se las tiró.
Siete vueltas dio al palacio,
con Catalina no halló;
de las siete pa’ las ocho
a Catalina encontró,
la viera estar llorando
debajo de un escalón.
– ¿Por qué lloras, Catalina,
por qué lloras, lindo amor?
– Lloro por el mi marido,
que me lo matasteis vos.
– Y si lloras, Catalina,
también vos mataré a vos.
Siete camisas que tengo,
yo te daré la mejor;
siete vestidos que tengo,
yo te daré el mejor.
Le mandara hacer la cena,
ya se la hizo y cenó;
le mandara hacer la cama
y con ella se acostó.
S’otro día a la mañana
Catalina madrugó:
– Subiráste ’n aquel alto,
’n aquel alto corredor,
y verás a tus criados
si trabajaban o no,
y verás a la paloma
cómo llama al perdigón,
y verás a la truchita
cómo llamaba al salmón.
Catalina, como diestra,
a la mar honda lo tiró;
Marquitos, como valiente,
de los remos se agarró;
Catalina, como diestra,
ya los remos le cortó.
A eso de los nueve meses
ya Catalina parió;
pensó de traer hij’hembra
y trajo un hijo varón;
llamara curas y frailes,
un gran bautizo le hizo.
S’otro día a la mañana
[subió al alto corredor,
allí cogiera a su niño,]
a la mar honda lo tiró.*

*– Allí vayas tú, mi hijo,
vayas con mi bendición;
no quiero que quede casta
d' aquel gran falso traidor (5).*

EL RAPTOR PORDIOSERO / CASADA EN LEJANAS TIERRAS

*Una vieja, vieja,
tenía una hija:
entre siete llaves
la tien' recogida;
de duques y condes
ha sido perdida
y ahora un pobre ciego
la lleva vencida.
– Madre, aquí hay un pobre
del dulce pedir.
– Dale de ese pan,
dale de ese vino
y aún, para compango,
dale del tocino.
– Yo no quiero tu pan
ni quiero tu vino,
quiero que me enseñes
de Roma el camino.
– Derechito al palo,
derechito al pino,
derechito al palo,
allí está el camino.
– Soy corto de vista,
por Dios, no lo endilgo.
– Coge rueca en cinta
cargada de lino
y a ese pobre ciego
enséñale el camino:
– Derechito al palo,
derechito al pino,
derechito al palo,
allí está el camino.
– ¿Qué gente es aquella
de caballería?
– Debajo mi capa
te recogería.
Llevóla a vivir
a una montiña,
a suegra y cuñada
le dio por vecinas.
A los nueve meses
la niña paría.
– Levantaivos, don Juan,
si bien me queréis,
y a la vuestra madre
vos me la llaméis.
– Levantaivos, mi madre,
del dulce dormir,
que la flor de anís
quería parir.
Si quiere parir, que parga,
si no, que arreviente,*

*que para mi gusto
eso me conviene.
– Parid vos, mi vida,
con la Virgen Santa:
ella no parece,
es que no está en casa.
– Levantaivos, don Juan,
si bien me queréis,
y a la vuestra hermana
vos me la llaméis.
– Levantaivos, mi hermana,
del dulce dormir,
que la flor de anís
quería parir.
– Si quiere parir, que parga,
si no, que arreviente,
que para mi gusto
eso me conviene.
– Parid vos, mi vida,
con la Virgen Santa:
ella no parece,
es que no está en casa.
– Levantaivos, don Juan,
si bien me queréis,
y aún a la mi madre
vos me la llaméis.
Levantóse don Juan
con grande cuidado
y aún a la su suegra
ya había llamado.
– Levantaivos, mi suegra,
del dulce dormir,
que la flor de anís
quería parir.
Levantóse la vieja
con grande cuidado
y aún a su caballo
había ensillado.
En una alforja mete
las ricas gallinas,
en la otra alforja mete
las ricas mantillas.
Ya se monta la vieja
en el su caballo,
ya lo galopea
como hombre barbado.
Al subir de una cuesta
y al bajar de un vado
campanicas de oro
se habían tocado.
– Pastoricos que estáis
guardando el rebaño,
campanicas de oro
¿por quién se han tocado?
– Por una morena
de muy lejos tierras
que murió de parto
por no haber partera.*

No se cansa la vieja
de llorar su hija,
no se cansan los curas
de decirle misas;
no se cansa don Juan
de llorar su esposa,
no se cansan las mozas
de ponerle rosas (6).

LA ESPOSA DE DON GARCÍA

‘N esos montes de allí arriba
caminaba don García
en busca de la su esposa:
tres días va que no la vía.
– Voy en casa de mi madre,
por ver lo que me decía:
¿Habéis visto, la mi madre,
habéis visto, madre mía?
¿Habéis visto la mi esposa,
la mi esposa, prenda mía?
– Por aquí pasó ayer tarde,
más vale que no la vía,
calzada iba de oro,
vestida de plata fina,
vihuela de oro en sus manos
y muy bien que la tañía,
y en el reclamo decía:
“Muera, muera don García”.
– Voy en casa de mi suegra,
por ver lo que me decía,
que las suegras pa’ las nueras
nunca muy bien se querían:
¿Habéis visto, la mi suegra,
habéis visto, suegra mía?
¿Habéis visto la mi esposa,
la mi esposa, vuestra hija?
– Por aquí pasó ayer tarde,
más vale que no la vía,
[trescientos perros moros
llevaba en su compañía,]
calzada iba de oro,
vestida de plata fina,
vihuela de oro en sus manos
y muy bien que la tañía,
y en el reclamo decía:
“Viva, viva don García”.
Estando en estas razones
ha marchado don García;
se montara ‘n el caballo,
dejó d’ andar y corría;
también s’ había acordado
de tocar una bocina:
veinte leguas en contorno
la había oído la niña.
– Descanso pido, señores,
que yo me encuentro rendida.
Pusiéronse a merendar
al pie de una fuente fría.

– ‘Scanciador que escancias vino,
‘scanciador de cada día,
¿le puedes guardar un vaso
pa’l que toca la bocina?
– Si es tu primo o es tu hermano,
dos o tres le guardaría.
– Ni es mi primo ni es mi hermano;
marido, no lo tenía.
Estando en estas razones,
ha llegado don García.
– Buenas tardes, los señores.
– Bienvenido el caballero.
¿En ancas de su caballo
nos puedes pasar la niña?
– Mi caballo no consiente
mujeres de honra perdida.
– Tan honradica la hallemos,
tan honradica venía;
tan honradica la hallemos
‘n esos montes de allí arriba;
la llevamos por esposa
para el rey de Turquesía.
– Pasen, pasen los señores,
que yo pasaré la niña.
La montara ‘n el caballo,
dejó de andar y corría.
Uno de los moros perros
de esta manera decía:
– Danos, danos el vestido,
ya que no nos das la niña.
– Ni vos pued’ dar el vestido,
ni vos puedo dar la niña;
y si pasáis más adelante,
vos tengo quitar la vida (7).

EL MOZO ARRIERO Y LOS SIETE LADRONES

Caminito de Bembibre
caminaba un arriero,
buen zapato, buena media
y bolsillo de dinero.
Siete caballos llevaba,
ocho con el delantero,
nueve se pueden contar
con el de la silla y freno.
Al trasponer una esquina,
siete quintos le salieron:
– ¿A dónde van tantos mozos?
¿A dónde va el arriero?
– Yo voy para La Mancha
con un encargo que llevo.
– A La Mancha vamos todos,
a La Mancha y sin dinero.
– Por dinero no lo hagáis,
adelante compañeros,
que tengo yo más doblones
que estrellas tiene el cielo,
que arenas tiene la mar,
que hormigas un hormiguero.

Al llegar a la taberna,
piden vino al tabernero,
y el primer vaso colmado
se lo dan al arriero.
– Yo no quiero de ese vino
que le habéis puesto veneno,
que lo tome el rey de España
aunque reviente yo luego.
Siete soldados que iban,
siete sables descubrieron,
y él descubrió el suyo,
que era de un brillante acero.
De los siete mató a cinco,
y dos salieron huyendo.
El tabernero da voces
para que lleguen al pueblo.
Acude el señor alcalde
a prender al arriero,
y lo sentencian a muerte
para el sábado primero.
Le escribió una carta al rey
apuntando los sucesos,
y cada renglón que leía
lo iba contradiciendo:
– Así como mató cinco,
hubiera matado ciento;
paguen dineros al mozo,
es lo que existe en el reino,
y también a la taberna
por el vino que bebieron (8).

LA CONDESITA

Grandes guerras se han armado
en raya de Portugal;
llevaron al conde Atores
por capitán general.
La triste de la su esposa
no cesaba de llorar.
– Si a los siete años no vengo,
a los ocho casarás.
Los siete ya van pasados
y el conde no viene ya.
– Échame la bendición, madre,
que yo me voy a marchar.
– La bendición de Dios, hija,
que la mía echada está.
Coge cordón y esclavina
y empieza a caminar.
Siete leguas había andado
sin hallar ningún lugar;
de las siete pa' las ocho
un paje viera asomar.
– Dígame usted, pajecillo,
dígame usted la verdad:
¿de quién es ese caballo
que al agua vas a llevar?
– Pues será del conde Atores
que hoy se iba a casar.

– Quisiera ver al conde Atores,
que limosna me dará.
– Vaya, vaya, la señora,
que pan blanco le han de dar.
Al subir de la escalera
con el conde fue a encontrar.
– Dame limosna, buen conde,
que bien me la puedes dar,
que vengo de berbería
y no traigo qué gastar.
– Si vienes de berbería,
¿qué se cuenta por allá?
Quisiera ver a mi esposa
por ver el traje que trae.
– Si la quieres ver, buen conde,
tú bien pronto la verás.
Quita cordón y esclavina,
queda con rico brial.
El conde de que la vio
se ha desmayado pa' atrás.
– Maten, maten la romera,
que al conde vino a matar.
– No le he matado, señores,
si Dios quiere, volverá.
Estando en esas razones,
el conde empezaba a hablar:
– Los gastos que aquí se han hecho,
¿quién los debía pagar?
Los gastos que aquí se han hecho
bien pagos estaban ya.
– Queden con Dios los señores,
que yo me voy a marchar,
que tengo mi esposa aquí
y la voy a acompañar.
Se montaron en caballo
y empezaron a caminar (9).

GERINELDO

– Gerineldo, Gerineldo,
paje del rey tan querido,
si fueras rico en la tienda
como eres galán pulido,
señora fuese llamada
la que se case contigo.
– Yo, como criado vuestro,
os queréis burlar conmigo.
– No me burlo, Gerineldo,
que de veras te lo digo.
Quien quiera dormir con la infanta
ha de romper el castillo
entre las once y las doce,
cuando el rey esté dormido.
Gasta zapatos de seda
para que no fuese sentido;
cada escalón que subía,
Gerineldo da un suspiro.
Ya se acuestan en la cama
como mujer y marido;

estando el rey en sus sueños
 un pensamiento le ha ido:
 – O me duermen con la infantina
 o me roban el castillo.
 Cuando se fue a la cama
 los encuentra como mujer y marido,
 – Yo no mato a Gerineldo,
 que lo crié desde niño,
 y si mato a la infantina
 queda mi reino perdido.
 Pongo en el medio mi espada,
 que sientan el acero frío.
 Cuando la sintió Gerineldo
 le recordó a la infantina:
 – Que la espada de tu padre
 con nosotros ha dormido.
 Ya se marcha Gerineldo
 pisando rosas y lirios,
 y estando el rey en altas torres
 le dice: – ¿Dónde vas tú, Gerineldo,
 tan triste y descolorido?
 – La fragancia de las flores,
 el color me lo ha comido.
 – Mientes, mientes, Gerineldo,
 que con la infanta has dormido,
 y antes de veinticuatro horas
 seréis mujer y marido.
 – Tengo la palabra dada
 a la Virgen de la Peña,
 mujer que fuese mi dama
 de no casarme con ella.
 Arriba el telón (10).

– Si lloras por pecadores,
 “dejailos” en cuenta mía,
 que los que ellos fueran buenos
 yo el cielo les daría,
 y los que ellos fueran malos
 al infierno mandarí (11).

(Versión grabada)

En el cielo hay un castillo,
 tan alta la maravilla;
 no lo hizo el carpintero
 ni hombre de carpintería,
 que lo hizo el Rey del cielo
 para la Virgen María.
 Ventanas tiene de oro,
 almenas de plata fina,
 por la una entraba el sol,
 por la otra entraba el día,
 por la almenica más alta
 entra la Virgen María
 con el su Niño en los brazos,
 dando el pecho que él quería.
 – ¿Por qué lloráis, la mi Madre,
 por qué lloráis, Madre mía?
 – Lloro por los pecadores.
 – Déjelos en cuenta mía,
 que los que ellos fueran buenos
 yo el cielo les daría,
 y los que ellos fueran malos
 yo el infierno les daría (12).

EL CASTILLO DE ROSAFLORIDA (a lo divino)

(Versión escrita)

En el cielo hay un castillo,
 tan alta la maravilla;
 no lo hizo el carpintero
 ni hombre de carpintería,
 que lo hizo el Rey del cielo
 para la Virgen María.
 San José pica la piedra
 y san Juan la componía,
 Jesucristo era el Maestro,
 el que la obra regía.
 Ventanas tiene de oro,
 almenas de plata fina,
 por la una entraba el sol,
 por la otra entraba el día,
 por la almenica más alta
 entra la Virgen María
 con el su Hijo en los brazos,
 dando el pecho que él quería.
 – ¿Por qué lloráis, la mi Madre,
 por qué lloráis, Madre mía?
 – Lloro por los pecadores,
 pues hay más en cada día.

EL CIEGO Y LA VIRGEN

(Versión recogida en 1983)

Caminando va la Virgen
 de Egipto para Belén,
 con el su Niño en los brazos
 que es Jesús de Nazaret;
 en la mitad del camino
 pidió el Niño de beber.
 – ¿Qué te daré yo mi vida,
 qué te daré yo, mi bien?
 Allá arriba hay un manzano
 que ricas manzanas tien;
 el hombre que las cuidaba
 era ciego y no las ve.
 – Dame, ciego, una manzana,
 para mi Niño comer.
 – Coge una, coja dos,
 coja las que ha menester,
 coja de la camuesita
 que tiene mejor comer;
 entre más manzanas coge
 más empiezan a nacer.
 – Vete, ciego, para casa
 a ver tus hijos y mujer;

*tu mujer como una rosa,
tus hijos como un clavel.
Le preguntan las vecinas:
– Ciego, ¿quién te ha dado el ver?
– Me lo ha dado una Señora
que la Virgen puede ser (13).*

(Versión recogida en 2000)

*Caminando va la Virgen
de Egipto para Belén,
con el su Niño en los brazos
que es Jesús de Nazaret;
en el medio del camino
pidió el Niño de comer.
– ¿Qué te daré yo mi vida,
qué te daré yo, mi bien?
Allá arriba hay un manzano
que ricas manzanas tien;
el pastor que las cuidaba
era ciego y no las ve.
– Dame, ciego, una manzana,
para este Niño comer.
– Coja una, coja dos,
coja las que ha menester,
coja de las camuesitas
que tiene mejor comer;
entre más manzanas coge
más empiezan a crecer.
– Marcha, ciego, para casa
a ver tus hijos y mujer;
tu mujer como una rosa,
tus hijos como un clavel.
Le preguntan los vecinos:
– Ciego, ¿quién te ha dado el ver?
– Me lo ha dado una Señora
que la Virgen puede ser.
Porque le di una manzana
para su Niño comer (14).*

LOS CABELLOS DE LA VIRGEN

*La Virgen se está peinando
en silla de oro sentada;
san José como su esposo
no cesa de contemplarla:
– El Niño que tú criaste
más blanco que una azucena,
ya le clavaron los pies,
ya le clavaron las manos,
ya le dieron la lanzada
en su divino costado.
La sangre que de Él caía
caía 'n un cáliz sagrado.
El hombre que la bebía
será bienaventurado.
'N este mundo será rey,
'n el otro rey coronado (15).*

PARA ACOSTARSE Y CONTRA LA MUERTE REPENTINA

(Versión de Dolores Fernández, recogida en
Val de San Lorenzo el 14 de julio de 1995)

*¡Válgame los Doce Apóstoles
cuando me voy a la cama,
la bendita Madalena
y la Virgen Soberana!
¡Oh, sepultura divina,
cómo te tengo olvidada!
¡Cuántos hombres y mujeres
se acuestan sanos y buenos!
por la mañana amanecen
cadáveres muertos.
No permitas, gran Señor,
que yo sea uno de ellos,
que no me dejéis morir
sin recibir sacramentos.
Con Dios me acuesto,
con Dios me levanto,
por obra y gracia
del Espíritu Santo.
San Pedro está en Roma
diciendo la misa de la hora;
san Pedro la canta
y Cristo la adora.
¡Dichosa del alma
que expire en tal hora!
Si yo me durmiere,
Dios, me recordéis;
si yo me muriere,
Dios, me alumbréis
con las once candelas
de la Santísima Trinidad. Amén.
Cuatro esquinitas
tiene mi cama,
cuatro angelitos
guardan mi alma (16).*

(Versión que recuerda mi madre a partir del
texto de José Manuel Fraile)

*¡Válgame los Doce Apóstoles
cuando me voy a la cama,
válgame la Magdalena
y la Virgen Soberana!
Sepultura, yo en mi vida
nunca te tengo olvidada.
Sagrada Virgen María,
a Vos entrego mi alma.
¡Cuántos hombres y mujeres
se acuestan sanos y buenos!
Y a la mañana amanecen
como cadáveres muertos.
No permitas, gran Señor,
que yo sea uno de ellos,
que no me dejéis morir
sin recibir sacramentos.*

*Con Dios me acuesto,
 con Dios me levanto,
 por obra y gracia
 del Espíritu Santo.
 San Pedro está en Roma
 diciendo la misa de la hora;
 san Juan la canta
 y Cristo la adora.
 ¡Dichosa del alma
 que expire en tal hora!
 Si yo me durmiere,
 Dios, me recordéis;
 si yo me muriere,
 Dios, me alumbréis
 con las once candelas
 de la Santísima Trinidad. Amén.
 Cuatro esquinitas
 tiene mi cama,
 cuatro angelitos
 guardan mi alma (17).*

LOS PUEBLOS MARAGATOS

*Yo me llamo Juan Andrés
 de la nación egipcia,
 que vivo en un lugarcito
 que Santa Clara se llama.
 Vayamos a San Andrés,
 que allí tengo moza y cama;
 en Puerta de Rey los trastes
 y en Rectivía la fama.
 En Bonillos buen castrón,
 en Brimeda buena vaca,
 Carneros, pozos de vino,
 Sopeña, pozos de agua.
 En San Román venden leche,
 en San Justo la “aguayalda”,
 en Nistal estripan peces,
 bárbaros los de Celada.
 En Cuevas, truchas y tencas,
 en Piedralba las “guayalbas”,
 ’n Otiruelo cardadores,
 Morales lleva la fama.
 También vayamos al Val,
 que goza de muchas famas,
 por sus mayas y danzantes
 y cobertores de lana.
 Vayamos a Valdespino,
 que allí las Nieves se hallan,
 el día cinco de agosto
 “rufonas” las maragatas.
 En Valdearriba san Marcos,
 que cuernos gasta con fama,
 que se los puso san Pedro
 cuando por el mundo andaba.
 Vamos a Santa Catalina,
 que allí san Blas se encontraba,
 el día tres de febrero
 echó la brasa en el agua.*

*Castrillo los Polvazares
 tien’ las calles empedradas,
 era pueblo de arriería,
 que gozó de mucha fama.
 En Murias de Abajo está
 patrona, que es santa Águeda,
 patrona de los enfermos,
 que en el hospital se hallan.
 Valdeviejas, “el Verísimo”
 se guarda con mucha fama
 el día uno de octubre,
 nombrado por la comarca.
 Vayamos a Rectivía,
 que allí san Pedro se halla;
 me dispensen los señores
 si he tenido alguna falta (18).*

ROLDÁN ENTRE SUS PARIGUALES

(a lo divino)

*Jueves Santo, Jueves Santo,
 tres días antes de Pascua,
 cuando el Rey de los Cielos
 a sus discípulos llama.
 Les llama uno por uno,
 de dos en dos los llamaba
 a darles una comida
 a la su mesa sagrada.
 De comer les da su Cuerpo,
 de beber su Sangre santa,
 y después de todos juntos
 de esta manera les habla:
 – Decid, discípulos míos,
 ¿quién muere por mí mañana?
 Se miran unos a otros,
 a todos tiembla la barba,
 y el que barba no tenía
 la color se le mudaba.
 Se levanta Juan Bautista:
 – Yo muero de buena gana.
 – La tu muerte, Juan Bautista,
 para mí no vale nada;
 que la mía ha de ser hoy,
 y tú dices que mañana.
 Cristo saliera de ronda
 y a eso de la medianoche
 llega a la puerta del alba,
 y el alba no le responde.
 – Despierta, paloma blanca,
 que por ti vine a pasar
 las tinieblas de la noche.
 Las tinieblas de la noche
 Cristo las vino a pasar;
 y en la su mano derecha
 lleva una corona hecha,
 y en el medio la corona
 lleva un pendón colorado,
 y en el medio del pendón
 lleva un Monumento armado,*

*y en el medio el Monumento
va el Cordero Sagrado,
todo va lleno de heridas,
de los pies hasta el costado;
la sangre que de Él cayese
cae 'n un cáliz consagrado,
y el hombre que lo bebiese
será muy afortunado;
'n este mundo será Rey,
'n el otro Rey coronado (19).*

SANTA ELENA

*A las puertas de mi padre
un traidor pidió posada;
mi padre como era noble
al momento se la daba.
De tres hijas que tenía
le pidió la más galana,
pero él le dice que no,
que no quería casarla;
que la quiere meter monja
'n el convento Santa Clara.
No la sacara por puertas
ni tampoco por ventanas,
sacóla por un balcón
en favor de una criada.
Anduvieron siete leguas
los dos sin hablar palabra;
de las siete pa' las ocho
el traidor le preguntaba:
– ¿Cómo te llamas, la niña?
¿Cómo te llamas, la blanca?
– En casa del rey, mi padre,
Elenita me llamaban,
y ahora, por estas tierras,
Elena la desgraciada.
– Por la palabra que has dicho,
la cabeza te cortara.
La tiró pa' entre un zarzal
donde cristianos no andan,
ni el sol ni la luna entran
ni los pajaritos cantan.
Tras de tiempos vienen tiempos,
y el traidor por allí pasa;
le pregunta a unos pastores
que sus ovejas guardaban:
– ¿De quién es aquella ermita
tan blanca y tan dibujada?
– Es de Elenita, Elenita,
Elena la desgraciada.
– Sólo por ser de Elenita
iremos a visitarla.
¡Dios te perdone, Elenita,
Dios te perdone tu alma!
– Dios te perdone, traidor,
la mía está perdonada.
Tus huesos van a la mar,
tu alma pa' el infierno vaya (20).*

DELGADINA

*Tres hijas tenía el rey,
todas tres como la plata;
la más pequeñina de ellas
Delgadina se llamaba.
Un día al salir pa' misa
su padre la reparaba:
– Delgadina, Delgadina,
tú has de ser mi enamorada.
– No lo quiera el Rey del Cielo
ni la Virgen soberana,
que hijas con padres se casen
saliendo de sus entrañas.
¡Alto, alto, mis criados!
A Delgadina encerrarla
en un cuarto muy oscuro
en donde no vea nada.
La agarran por los cabellos,
para un cuarto la arrastraran,
y le daban de comer
pescado y agua salada.
Y al cabo de siete años
el cuarto se hizo ventanas;
pasan días, vengan días,
se ha asomado a una ventana,
donde estaban sus hermanas
bordando paños de plata.
– Hermanas, porque lo sois
salidas de unas entrañas,
por favor de Dios os pido
que me deis un vaso de agua.
– Yo bien te lo diera, hermana,
pero si padre lo sabe,
la cabeza nos cortara.
Se quitó la Delgadina
muy triste y desconsolada;
pasen días, vengan días,
se ha asomado a otra ventana,
en donde estaba su madre
peinando a las sus hermanas.
– Madre, porque lo es usted,
que salí de sus entrañas,
por favor de Dios os pido
que me dé usté' un vaso de agua.
– Quitate de ahí, Delgadina,
quitate de ahí, perra mala,
que si tuviera un puñal
desde aquí te atravesara.
Se quitó la Delgadina
muy triste y desconsolada;
pasen días, vengan días,
se ha asomado a otra ventana,
donde estaban los criados
jugando al juego de barra.
– Criados, porque lo sois,
somos de la misma casa,
por favor de Dios os pido
que me deis un vaso de agua.
[...]*

Se quitó la Delgadina
 muy triste y desconsolada;
 pasen días, vengán días,
 se ha asomado a otra ventana,
 donde estaba su padre
 en silla de oro sentado.
 – Padre, porque lo es usted,
 que salí de sus entrañas,
 por favor de Dios os pido
 que me dé usté' un vaso de agua.
 – Sí que te lo alcanzaré
 si has de ser mi enamorada.
 – Padre mío, lo seré
 aunque sea de mala gana.
 – ¡Alto, alto, mis criados!
 A Delgadina darle agua.
 Unos van con jarros de oro
 y otros con jarros de plata;
 mas por mucho que corrieron,
 Delgadina muerta estaba.
 A los pies de Delgadina,
 una fuente que manaba
 por un lado echaba vino,
 por el otro echaba agua.
 El primero que llegase
 la vida tiene ganada,
 y el último que llegase
 la vida tiene jugada.
 En la cama de sus hermanas
 una serpiente estirada,
 en la cama de los criados
 una culebra enroscada,
 en la cama de sus padres
 todo el infierno se hallaba,
 la cama de Delgadina
 toda de gloria rodeada (21).

BLANCANIÑA

Estaba la Catalina
 sentadita en su balcón,
 bordando medias de oro,
 zapatitos de charol;
 ha pasado un caballero,
 de ella se enamoró.
 – Durmiera contigo, luna,
 durmiera contigo, sol,
 aunque fuera una noche
 y si quiere también dos.
 – Suba, suba, caballero,
 que cama le daré yo;
 mi marido está de caza
 por los montes de León,
 y para que más no vuelva
 le echaré una maldición:
 que se caiga del caballo
 y se parta el corazón.
 Al decir estas palabras
 el su marido llegó:

– Ábreme la puerta, blanca,
 ábreme la puerta, sol.
 – Se me han perdido las llaves
 de mi lindo cenador.
 – Si las teníais de plata,
 de oro las traigo yo.
 ¿De quién es aquel caballo
 que en la cuadra relinchó?
 – Tuyo es, marido mío,
 que mi padre te lo dio.
 – Dios se lo pague a tu padre,
 caballos tenía yo;
 cuando yo no los tenía,
 él no me los daba, no.
 ¿De quién es aquella capa
 que colgada veo yo?
 – Tuya es, marido mío,
 que mi padre te la dio.
 – Dios se lo pague a tu padre,
 que capas tenía yo;
 cuando yo no las tenía,
 él no me las daba, no.
 ¿Quién es aquel caballero
 que en la cama veo yo?
 – Mátame, marido mío,
 que la culpa tengo yo.
 Le dio cuatro puñaladas
 y a la quinta la mató (22).

LAS TRES HERMANAS CAUTIVAS

A la verde, verde,
 a la verde oliva,
 donde cautivaron
 a las tres cautivas:
 la mayor Constanza,
 la menor Lucía,
 y la más pequeña
 llaman Rosalía (23).

EL CONDE NIÑO

Mañanita, mañanita,
 mañanita de san Juan,
 fue a dar agua a su caballo
 a las orillas del mar.
 Mientras el caballo bebe
 empezó a cantar un cantar
 [...]
 No son ángeles del cielo
 ni sirenas de la mar;
 es el condesito, madre,
 que por mis amores va.
 – Si es el condesito, hija,
 yo lo mandaré matar.
 – Si usted lo manda a matar,
 mándeme a mí degollar.
 Él muere por la mañana,
 ella a horas de almorzar.
 [...] (24).

ROMANCE DE LA MUJER BONITA

– Quien quiera mujer bonita
vaya a mi pueblo a buscarla,
que yo la traje de allí
tuerta, fea y “derrangada”,
de un ojo v(e)ía muy poco,
del otro no v(e)ía nada.
La llevara un día a misa
por ser día de la octava;
en el medio de la misa
tiró un pedo que espantaba,
que apagó los siete cirios
y una lámpara de plata,
le quitó el bonete al cura
y el “badallo” a la campana,
y a un cojo que había allí
la pierna le quebrantara,
con un pedo que ha tirado
la cochina, la marrana.
– ¿De dónde es esa cochina,
de dónde es esa marrana?
– Ay, señor, es mi mujer,
que viene de “Piñaranda”,
que está rota como un cribo,
se va como una ceranda (25).

EL BONETERO DE LA TRAPERÍA

Era un bonetero (bis)
portugués y honrado, cacafú, (bis)
que hacía bonetes, (bis)
los vendía a ochavo, cacafú. (bis)
Con aquel ochavo (bis)
comprara un caballo, cacafú, (bis)
ciego de los ojos, (bis)
del lomo matado, cacafú: (bis)
siete mataduras (bis)
tenía a cada lado, cacafú, (bis)
y la más pequeña (bis)
no la tapa un plato, cacafú; (bis)
de tres patas cojo, (bis)
de la otra “rangueando”, cacafú. (bis)
[Lo sacara un día, (bis)
lo llevara al prado, cacafú, (bis)]
tropezó ‘n un junco, (bis)
cayó ‘n un pantano, cacafú; (bis)
siete nadadores (bis)
fueron a sacarlo, cacafú: (bis)
ninguno ha podido, (bis)
y allí lo dejaron, cacafú; (bis)
fuera una gallina (bis)
con pollos piando, cacafú; (bis)
del primer picazo (bis)
lo sacó arrastrando, cacafú. (bis)
Ya cantan las pegas, (bis)
silban los milanos, cacafú: (bis)
ya tenemos carne (bis)
para todo el año, cacafú. (bis)

¡Ay, qué buenos días! (bis)
¡Ay, qué buenos años!, cacafú, (bis)
tenemos nosotros, (bis)
pero no el amo, cacafú. (bis) (26)

NOTAS

(1) *Tradiciones orales leonesas, I. Romancero General de León, I. Antología 1899-1989*, preparada por Diego Catalán y Mariano de la Campa. Madrid, 1991, pp. LXIX-LXXI.

(2) PORRO FERNÁNDEZ, Carlos A.: *Fonoteca de tradición oral. Fundación “Joaquín Díaz”*, Valladolid, 1999, p. 20.

(3) Los filandones (de “filar”, hilar) o veladas, algo característico en la provincia de León, eran reuniones familiares, generalmente compuestas por varias familias, unidas por vínculos de sangre o de vecindad, que en las noches invernales se agrupaban para rezar, hilar, tejer, bordar, cantar, bailar, recitar romances y contar leyendas; normalmente se reunían en los establos de las casas por ser éstos los lugares más calientes de las viviendas. En el capítulo XXIII de *La Esfinge Maragata*, titulado “Paño de lágrimas”, Concha Espina describe una de estas clásicas veladas o filandones.

(4) Este romance está recogido en: SUTIL, José Manuel: *Astorga. La Maragatería y los romances*, Centro de Estudios Astorganos “Marcelo Macías”, pp. 100-101.

(5) A Carolina, Antonia y Dolores se debe la única versión castellana moderna de este romance. Es interesante el trabajo de investigación que ha realizado el profesor Jesús Antonio Cid sobre el hallazgo de esta versión en 1975, en Val de San Lorenzo, y el cotejo con otras versiones de este romance caballeresco, y que se puede consultar en las pp. 298-300 de CID, Jesús Antonio: “Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente”, publicado en *El romancero hoy: Nuevas fronteras*, Ed. A. Sánchez Romeralo et al. Madrid: Gredos, 1979, pp. 281-359. También se recoge el romance en: *Tradiciones orales leonesas, I. Romancero General de León, I. Antología 1899-1989*, preparada por Diego Catalán y Mariano de la Campa, Madrid, 1991, pp. 145-146, y en: *Romancero*, Ed. Crítica [Edición de Paloma Díaz-Mas], Barcelona, 1994, pp. 364-365. Contamos con una grabación en CD aneja a esta publicación, editada por TECNOSAGA en 1994. Existe otra reproducción grabada en cinta-cassette, y que fue realizada por José Manuel Fraile en casa de Dolores Fernández, en Val de San Lorenzo (León), el día 4 de marzo de 1985: *Val de San Lorenzo, de encuesta por León y Asturias. Voces del pueblo*, Vol. 1. Ed. TECNOSAGA, Madrid, 1985. En el verso 12 Antonia dice «por deshacer la prisión», mientras que Dolores canta «pa’ deshacer la prisión». En el verso 18, mientras Antonia dice «con Catalina ya balló», Dolores canta «con Catalina no halló». El verso 21 aparece escrito como «la viera de estar llorando», pero ellas cantan «la viera estar llorando». El verso 39 en la grabación es confuso: a Antonia se le entiende «Poneiráste n’ aquel alto», en vez del «Subiráste n’ aquel alto» del texto escrito de Jesús Antonio Cid. En el verso 42 Antonia pronuncia claramente «si trebajaban o no»; considero que ésta es una más de tantas deformaciones de palabras producidas en el habla popular. Los

versos 43-46 aparecen cambiados entre el texto escrito del Romancero y la grabación: ellas cantan «y verás a la paloma / cómo llama al perdigón, / y verás a la truchita / cómo llamaba al salmón», mientras que Cid recoge «allí verás la truchita / cómo llamaba al salmón / y allí verás la paloma / cómo llama al perdigón». En el texto escrito aparece el verso 53 como «Al cabo de nueve meses», pero en la grabación dicen «A eso de los nueve meses». En el verso 57, aunque ellas pronuncian «frailes» en la grabación, el texto escrito dice «fraires». Otra variante la encontramos en el verso 58, en el que Antonia pronuncia «un gran bautizo le bizó», en tanto que Dolores dice «un gran bautizo le armó», y Cid en el Romancero recoge «rico bautizo le armó». Después del verso 59, en el trabajo de Jesús Antonio Cid aparecen dos versos más que no se oyen en la grabación: «subió al alto corredor, / allí cogiera su niño». En los últimos versos es claro el empleo del presente de subjuntivo «vayas» en la grabación, pero Jesús Antonio Cid recoge la forma popular «vaigas», nada extraña en el habla de estas personas mayores. Es curiosa la espontaneidad con la que termina la grabación, reflejada en las palabras de Antonia y Dolores: «Ya acabemos», por «Ya acabamos».

(6) Este romancillo está recogido en: MANZANO, Miguel y BARJA, Ángel: *Cancionero leonés*, Diputación Provincial de León, Vol. II, Tomo I, Salamanca, 1991, pp. 308-309. También existe una grabación del mismo en cinta-cassette, realizada en Val de San Lorenzo (León) durante los días 4 y 5 de marzo de 1985, en casa de Carolina y Antonia Geijo: *Val de San Lorenzo, Filiel, Chana de Somoza, de encuesta por León y Asturias. Voces del pueblo*, Vol. 2, Ed. TECNOSAGA, Madrid, 1985. Una variante entre el texto escrito y la grabación aparece en el verso 6: mientras que en el *Cancionero leonés* aparece transcrito «ha sido pedida», en la grabación se entiende «ha sido perdida». Otra diferencia se observa en el verso 13, que en el *Cancionero leonés* aparece escrito como «y aún, para compango», mientras que en la grabación se aprecia «y aún, para compango». El sujeto del verso 15 en el texto escrito del *Cancionero leonés* aparece tácito, «No quiero tu pan», mientras que en la grabación aparece expreso, «Yo no quiero tu pan». En el verso 34 se observa una ligera variante, producida en este caso entre lo que dice Antonia, «de caballeriza», y lo que canta Dolores, «de caballería». Mientras Dolores emplea el verbo en presente en el verso 40, «le da por vecinas», Antonia lo hace en pasado, «le dio por vecinas», como cabe esperar según la frase y el contexto. Aunque los versos 44 y 60 coinciden, existe diferencia en su interpretación entre el texto escrito y lo que canta Dolores por un lado, y lo que canta Antonia por otro: el texto escrito recoge «del dulce, ¿queréis?», en tanto que a Antonia en la grabación se le entiende «si bien me queréis»; en cualquier caso no me consta la existencia de la palabra «dulme» en nuestro vocabulario. Si a esto añadimos que posteriormente se repite este verso (en el verso 76) —tenemos en cuenta el paralelismo y la repetición de versos a lo largo del romance—, y en este caso tanto el texto escrito como la grabación de Dolores y Antonia recogen «si bien me queréis», podemos pensar que lo más acertado es esto último. En el *Cancionero leonés* el verso 87 indica «Levantóse la suegra», en tanto que la grabación recoge «Levantóse la vieja». El nombre sustantivo del verso 93 está omitido en el texto escrito, pero en la grabación Dolores lo dice expresamente, aunque a Antonia no se le entiende: «en la otra [alforja] mete». Un caso similar es el del verso 95, que en la grabación se oye cantar como «Ya se monta la vieja», pero en el *Cancionero* se omite el «se»: «Ya monta la vieja». El

verso 102 presenta otra diferencia entre lo escrito, «salían tocando», y lo cantado, «se habían tocado». El diminutivo del verso 103 empleado en la grabación es «Pastoricos», mientras que «Pastorcitos» es el que aparece en el texto del *Cancionero leonés*.

(7) Este romance aparece recogido en: MANZANO, Miguel y BARJA, Ángel: *Cancionero leonés*, Diputación Provincial de León, Vol. II, Tomo I, Salamanca, 1991, p. 316, y en: *Tradiciones orales leonesas, I. Romancero General de León, I. Antología 1899-1989*, preparada por Diego Catalán y Mariano de la Campa. Madrid, 1991, pp. 253-254. La versión que aparece en el *Romancero General de León* fue recogida por Jesús Antonio Cid a Antonia Geijo Alonso, en Val de San Lorenzo, el 7 de septiembre de 1975, y en 1983 por Paloma Díaz-Mas, Bárbara Fernández, José Manuel Fraile y Antonio Lorenzo a Antonia Geijo juntamente con Carolina Geijo y Dolores Fernández. En este caso también existe una grabación del romance en cinta-cassette, realizada por José Manuel Fraile en Val de San Lorenzo (León), durante los días 4 y 5 de marzo de 1985, en casa de Carolina y Antonia Geijo: *Val de San Lorenzo, Filiel, Chana de Somoza, de encuesta por León y Asturias. Voces del pueblo*, Vol. 2, Ed. TECNOSAGA, Madrid, 1985. El primer verso de este romance transcrito en el *Romancero General de León* difiere del de la grabación: mientras ellas cantan «Nesos montes de allí arriba», el texto escrito recoge «Por aquella sierra arriba». En la grabación se oye el verso 4 como «tres días va que no la vía», mientras que el *Romancero* dice «tres días ha que no la vía», aunque en ambos casos el significado es el mismo. Los versos 9 y 25, que son iguales, son cantados por Dolores en la grabación como «Habéis visto a la mi esposa», con la adición de la preposición, tal como aparece en el *Romancero*, no así en el *Cancionero leonés*. También se percibe una diferencia en la grabación entre la interpretación de Antonia y la de Dolores en los versos 12 y 28, ambos idénticos: mientras Dolores canta «más vale que no la vía», tal y como aparece transcrito en el *Cancionero leonés*, Antonia dice en el verso 12 «más valié que no la viera», y en el 28 «más valié que no la vía»; esta última forma, «más valié que no la vía» es la que recoge el *Romancero General de León*. Hay dos versos, después del verso 28, que reproduce el *Romancero*, pero que quedan omitidos en la grabación: «trescientos perros moros / llevaba en su compañía». Otra ligera diferencia es la producida en el verso 39: el *Romancero* dice «se montara en el caballo» —Antonia pronuncia «se montara 'n el caballo», mientras que Dolores incorpora el posesivo, al decir «se montara 'n su caballo». La diferencia entre lo que canta Antonia y lo dicho por Dolores en el verso 46 afecta al vocablo, pero no al significado: Antonia dice «que yo me encuentro rendida», en tanto que Dolores canta «que yo me hallo rendida». El término «Turquesía» del verso 70 —así lo pronuncian en la grabación— aparece transcrito en el *Romancero* como «Turquería». En el verso 78 se aprecia otra diferencia entre el texto escrito del *Cancionero leonés*, que recoge «ya que no nos das la niña», y lo que se oye en la grabación: Dolores dice «aunque no nos des la niña», y Antonia canta «ya que no nos des la niña»; esta expresión de Antonia es la misma que aparece en el *Romancero*. Por último, en los versos 79 y 80 también se observa una diferencia que afecta al verbo empleado: por un lado, el *Cancionero leonés* y la grabación emplean el verbo «poder», cuando dicen «Ni vos pued' dar el vestido, / ni vos puedo dar la niña», mientras que, por otro lado, el *Romancero General de León* utiliza el verbo «tener»: «Ni vos tengo da' el vestido / ni vos tengo dar la niña».

(8) Este romance está recogido en: GARRIDO PALACIOS, Manuel: *De viva voz. Romancero y cancionero al paso*, Ed. Castilla. Colección Nueva Castilla, Valladolid, 1995, pp. 18-19. Manuel Garrido recoge en esta obra, como fruto de una entrevista, varios romances y coplas recitados por Carolina y su hermana Antonia Geijo Alonso. Aunque el verso 4 aparece en el texto como «y bolsillo de dinero», mi madre recuerda que la abuela Carolina decía «buen bolsillo con dinero».

(9) Este romance también fue recogido por Manuel Garrido, después de entrevistar a Carolina Geijo, en su obra: GARRIDO PALACIOS, Manuel: *De viva voz. Romancero y cancionero al paso*, Ed. Castilla, Colección Nueva Castilla, Valladolid, 1995, pp. 20-22. En la entrevista Carolina contaba 86 años. Reproduzco textualmente un fragmento de lo dicho por la abuela maragata en aquella conversación: «Yo iba por la raya de Portugal, por los montes; nunca tuve un tropiezo». En ese momento Portugal le trae a la memoria la vieja historia que le enseñó su abuela: «Yo siempre he dicho Atores; hay quien dice Flores; como se llamara, era uno de los que mandaba a la gente a pelear por ahí». Sirva como anécdota que, mientras grababan estos romances de Carolina con el magnetófono, ella exclamó: «Es el demonio. Antes había brujas; ahora, esto», refiriéndose al aparato grabador.

(10) Gerineldo es otro de los romances recogidos en: GARRIDO PALACIOS, Manuel: *De viva voz. Romancero y cancionero al paso*, Ed. Castilla, Colección Nueva Castilla, Valladolid, 1995, pp. 22-23. Es sorprendente el final de la versión de este romance recitado por Carolina.

(11) He recogido este romance con la ayuda de mi madre, partiendo tanto de la recopilación de las diferentes versiones escritas que hay del mismo como de la grabación en cinta-cassette realizada por las abuelas. Una de estas versiones escrita la encontramos en: MANZANO, Miguel y BARJA, Ángel: *Cancionero leonés*, Diputación Provincial de León, Vol. II, Tomo I, Salamanca, 1991, p. 324. Éste es un romance en el que se aprecian muy bien los efectos de la tradición oral, ya que, aún procediendo de la misma fuente (las abuelas de Val de San Lorenzo), las versiones recogidas del mismo no son idénticas, sino que presentan variantes. Así, por ejemplo, en el trabajo realizado por Rosa María Iglesias Madrigal para el profesor Enrique Cámara de Landa, en la asignatura de «Etnomusicología I: historia y metodología», con el título de *El ciclo de Navidad en Val de San Lorenzo (León)*, p. 23, aparecen estas diferencias respecto a la versión que he recogido en este artículo: «tan alta es la maravilla; / no la hizo un carpintero... que la hizo el Rey del cielo... por la almenita más alta... –Si lloras por los pecadores,... al infierno los mandarían»; además en este trabajo no aparecen los versos 7-10: «San José pica la piedra / y san Juan la componía, / Jesucristo era el Maestro, / el que la obra regía», versos que tampoco recogen Manzano y Barja en el *Cancionero leonés*, pero que, por el contrario, sí recoge José Manuel Sutil en: SUTIL, José Manuel: *Astórica. La Maragatería y los romances*, Centro de Estudios Astorganos «Marcelo Macías», p. 101, pero con algunas variantes: «San Pedro pica la piedra / y san Juan la componía, / Jesucristo es el Maestro, / el que la obra regía». Otras ligeras diferencias que presenta Sutil respecto a la versión de Manzano y Barja son: «... no lo hizo carpintero... que lo hizo san José... y por la almena más alta... Déjalos a cuenta mía, / que los que fueran buenos / yo al cielo les mandarían, / y aquellos que fueran malos / yo el infierno les daría». Los versos del *Cancione-*

ro leonés que resultan diferentes de la versión que ofrezco en este artículo son: «... no la hizo un carpintero... por la otra entra el día... Déjalos en cuenta mía, / que a los que ellos fueran buenos... yo al infierno les daría»; además Manzano y Barja omiten en su transcripción, aparte de los versos antes apuntados, estos otros dos versos: «pues hay más en cada día. / –Si lloras por pecadores».

(12) Ésta es la versión del romance grabada en cinta-cassette. La grabación la hizo José Manuel Fraile en Val de San Lorenzo (León), durante los días 4 y 5 de marzo de 1985, en casa de Carolina y Antonia Geijo: *Val de San Lorenzo, Filiel, Chana de Somoza, de encuesta por León y Asturias. Voces del pueblo*, Vol. 2, Ed. TECNOSAGA, Madrid, 1985. Si cotejamos las dos versiones, la escrita y la grabada, observamos que la escrita es más amplia, ya que añade algunos versos: «San José pica la piedra / y san Juan la componía, / Jesucristo era el Maestro, / el que la obra regía... pues hay más en cada día. / –Si lloras por pecadores». También se aprecian variantes en dos versos: por un lado el verso que dice «con el su Hijo en los brazos» en el texto escrito, en la grabación aparece como «con el su Niño en los brazos»; la otra variante se observa en el último verso: mientras en esta versión escrita recojo «al infierno mandarían», en la grabación cantan «yo el infierno les daría».

(13) Versión cantada por las abuelas Carolina y Antonia el 15 de enero de 1983, recogida en el Centro Etnográfico «Joaquín Díaz». Este romance narra un episodio de la infancia de Jesús que no aparece en los Evangelios canónicos, pero sí en los apócrifos. Aún así debo aclarar que, una vez muerto Herodes –el que ordenó la matanza de los inocentes–, el regreso de la Sagrada Familia desde Egipto es hacia Nazaret y no hacia Belén, como aparece en el romance. Según otras versiones, la fruta que pide la Virgen es una naranja, en vez de una manzana, como aparece en esta versión.

(14) Ésta es la versión ofrecida por Dolores en una grabación realizada el 3 de enero de 2000, y que está recogida en una cinta-cassette que posee la familia.

(15) Los versos de este romance los he recuperado gracias a la colaboración de mi madre, María Luisa Martínez Fernández, que recuerda vívidamente los momentos, sobre todos las noches de invierno, en que las abuelas los recitaban.

(16) Este romance contaminado con oraciones fue recogido por José Manuel Fraile en una grabación que le hizo a Dolores Fernández en Val de San Lorenzo, el día 14 de julio de 1995. Se puede ver escrito en: FRAILE GIL, José Manuel: *Conjurios y plegarias de tradición ora*, Compañía Literaria, Madrid, 2001, pp. 129-130.

(17) A partir de la versión recogida por José Manuel Fraile, he querido transcribir este romance tal y como lo recuerda mi madre, después de habérselo oído recitar muchas veces a las abuelas. En realidad son tres pequeños romances, fáciles de distinguir por la diferente rima que tienen: el primero va desde el verso 1 al 8; el segundo desde el verso 9 hasta el 16; y el tercero abarca los versos 21 al 26. El resto de versos son breves oraciones incorporadas a los romances y fáciles de memorizar, que rezaban las abuelas por la noche, cuando iban a acostarse.

(18) Es curioso este romance maragato de tono jocoso, perteneciente al género de los dictados tópicos, y en el que, después de hacer un recorrido por los distintos barrios o iglesias que hay en Astorga, aparecen algunos pueblos de la comarca de Maraga-

tería, poniendo de manifiesto cualidades o defectos de los mismos. Estas coplas se cantaban en Val de San Lorenzo durante los filandones. El romance está recogido en: SUTIL, José Manuel: *Astórica. La Maragatería y los romances*, Centro de Estudios Astorganos “Marcelo Macías”, pp. 104-105.

(19) Éste es uno de los romances que recuerda mi madre haber oído recitar a las abuelas.

(20) Gracias a la ayuda de mi madre también he podido transcribir este romance, cuyos versos le recitaban las abuelas Carolina y Antonia a una hermana mía llamada María Elena, cuando ésta era pequeña, haciendo así honor a su nombre.

(21) Éste es uno más del amplio elenco de romances recitados por las abuelas y que, con paciencia y la colaboración de mi madre, he podido recuperar.

(22) Con el apoyo de otras versiones escritas y la memoria de mi madre, he recuperado este romance que también recitaban las abuelas.

(23) Este romancillo que recitaban las abuelas también lo he podido recuperar gracias al recuerdo de mi madre.

(24) Los versos recogidos de este romance son los que mi madre oyó recitar a las abuelas y que aún recuerda. Gracias a ello los he podido reproducir en este artículo.

(25) Este romance está recogido en: MANZANO, Miguel y BARJA, Ángel: *Cancionero leonés*, Diputación Provincial de León, Vol. II, Tomo II, Salamanca, 1991, p. 544. Contamos con la grabación de este romance, en cinta-cassette, que hizo José Manuel Fraile en Val de San Lorenzo (León) durante los días 4 y 5 de marzo de 1985, en casa de Carolina y Antonia Geijo: *Val de San Lorenzo, Filiel, Chana de Somoza, de encuesta por León y Asturias. Voces del pueblo*, Vol. 2, Ed. TECNOSAGA, Madrid, 1985. Llama la atención en este romance el empleo de palabras deformadas, típicas del habla popular, que se perciben muy bien en la grabación, tales como “*derrangada*” por derrengada, “*vía*” por veía, “*badallo*” por badajo, o “*Piñaranda*” por Peñaranda. A esto debo añadir que la expresión “*¡Ay, qué coña!*”, pronunciada por

Antonia al terminar la grabación de este romance, da un toque gracioso y espontáneo al que ya de por sí es un romance que provoca hilaridad. Las diferencias que se observan entre el texto escrito y la grabación afectan a los versos 2, 7, 15 y 18. Mientras que en el texto escrito aparece «*venga a mi pueblo a buscarla*», en la grabación se oye «*vaya a mi pueblo a buscarla*»; «*La llevé un día a misa*» recoge el *Cancionero leonés*, en tanto que en la grabación dicen «*La llevara un día a misa*»; el verso 15 se oye en la grabación como «*y a un cojo que había allí*», mientras que en el texto aparece sin la conjunción, «*un cojo que había allí*»; la diferencia en el verso 18 está en que en el *Cancionero leonés* aparece «*la ..., la marrana*», mientras que en la grabación se aprecia, aunque con dificultad, «*la cochina, la marrana*»; a Antonia le da la risa en el momento de cantar este verso en la grabación, y quizá a eso se deba la ausencia de una palabra en el texto escrito. Pero por la letra de los dos versos subsiguientes se puede deducir que este verso ha de ser «*la cochina, la marrana*», como cabe esperar.

(26) Este romancillo de carácter bufo e ingenioso, cantado por Antonia Geijo y su sobrina Dolores Fernández Geijo, se puede escuchar en la cinta-cassette que grabó José Manuel Fraile en Val de San Lorenzo (León), el día 4 de marzo de 1985, en casa de Carolina y Antonia Geijo: *Val de San Lorenzo, Filiel, Chana de Somoza, de encuesta por León y Asturias. Voces del pueblo*, Vol. 2, Ed. TECNOSAGA, Madrid, 1985. También está recogido por escrito en: MANZANO, Miguel y BARJA, Ángel: *Cancionero leonés*, Diputación Provincial de León, Vol. I, Tomo I, Madrid, 1988, p. 596; y en: *Tradiciones orales leonesas, I. Romancero General de León, I. Antología 1899-1989*, preparada por Diego Catalán y Mariano de la Campa, Madrid, 1991, pp. 352-353. En la grabación cantan el verso 11 diciendo «*y la más pequeña*», pero el *Romancero General de León* transcribe «*que la más pequeña*». Después del verso 14 aparecen dos versos en el *Romancero* que, sin embargo, omiten en la grabación: «*Lo sacara un día, / lo llevara al prado*». Una ligera diferencia se observa en el verso 25: «*al primer picazo*» dice el *Romancero*, mientras que en la grabación se oye «*del primer picazo*». Y otra diferencia aparece en el último verso: ellas cantan «*pero no el amo*», en tanto que el *Romancero* recoge el plural «*pero no los amos*».



Los muchachos suelen iniciar los juegos sociales de tradición oral con una distribución previa de los jugadores. La selección se hace por autoelección, ratificada tácitamente por los compañeros, o bien por procedimientos más democráticos que regulan el acto. El proceso legal puede recibir distintas denominaciones, dependiendo principalmente del lugar donde se realiza la actividad lúdica. José Luis Pérez de Castro (*Precedentes del juego en el folklore infantil figuerense*) presenta algunas de ellas, recogidas por diversos autores.

“Serra Boldú (...), *comienzos del juego*; F. L. V., *sorteo*; J. Menéndez Pidal, *palabras de eliminación*; el P. Santos Hernández, *elección de bandos y orden de jugadores*; Vigón, *fórmulas eliminativas y echar a suerte*; Veríssimo de Melo, *fórmulas de escolha o de sorte*, etc. (Pérez de Castro: 459).

En mi localidad natal, Puerto de Santa Cruz y en otros muchos pueblos de Extremadura, se denomina “echar a suerte” al juego previo que se establece para elegir bando u ocupar los puestos onerosos, como quedarse, ponerse de burro, hacer de gallina ciega, etc. La denominada “madre” o “jefe” surge espontáneamente entre los líderes del grupo por la edad, fuerza o inteligencia. Cuando aparece más de un líder surgen partidarios de uno u otro. Si se producen tensiones, decide entonces la mayoría, pero si los jefes no se ponen de acuerdo o los grupos quedan desequilibrados, a veces, se desiste de realizar la actividad; en otras ocasiones se establecen reajustes con intercambios de jugadores en plena protesta, hasta equilibrar los bandos.

Los procedimientos de echar a suerte suelen ser distintos entre los chicos y las chicas. Algunos se utilizan desde tiempos remotos y otros son más modernos. La cara o cruz de una moneda era uno de los recursos más socorridos, utilizado por los muchachos desde épocas arcaicas. Los precedentes están en un trozo de teja o piedra plana donde una de las partes contenía saliva, y en la otra se grababa un aspa o cualquier otro signo. Los romanos designaban “*caput out navis*”, o sea, cabeza o nave, porque la cabeza de Juno y la proa de una nave se encontraban en el anverso y reverso de sus monedas. En el siglo XVII se denominaba *Castilla* y *León* por las efigies reales que adornaban las acuñaciones.

Otro recurso varonil muy utilizado por los pueblos que nos precedieron y con vigencia actual es el juego de “pares o nones”. Rodrigo Caro (*Diálogo Tercero*, I) hace un extenso estudio de este ejercicio lúdico muy apreciado en la antigüedad por griegos y romanos. Aristófanes, Platón, Ovidio, Horacio Venusino, Suetonio Tranquilo trataron de él. Se jugaba en los templos y en el palacio

de Augusto César, quien daba dinero para que lo practicasen. El origen de su denominación es latina, “pues de preguntar el muchacho: *par est?*, y responder el otro: *non est*, se llama hoy el juego pares o nones, juntando la pregunta y la respuesta” (Caro, I: 166).

“Echar a pajas” es un procedimiento varonil que consiste en mostrar al jugador contrario los extremos de dos pajas o palitos de distinto tamaño, perfectamente iguales, sujetos por el pulgar sobre el índice, mientras el resto se esconde en el puño. Quien extrae la menor, pierde; de este modo se puede seguir un proceso eliminatorio. En Zafra (Badajoz) “ponen tantas pajas como son los jugadores, teniendo cuidado de que haya una más corta o más larga, o las dos cosas a la vez, si el juego requiere que los elegidos sean dos” (Hernández de Soto: 93).

Pérez de Castro describe, también, esta actividad y afirma:

“*En Castropol usaban pajitas unas más largas y otras más cortas, escalonadamente, y así ya salían colocados por orden los jugadores. Esto se hacía también en otras partes, y según Vigón (...), con tallos de hierba o rayas señaladas en un papel cada una*” (Pérez de Castro: 468).

Otro procedimiento usado por los chiquillos es “echar a pies”. Dos jugadores líderes se ponen a cierta distancia uno enfrente del otro y comienzan a colocar alternativamente sus pies, mientras los demás observan la corrección del proceso; cuando la proximidad de ambos no permite una nueva medida, el que monta comienza la elección de jugadores, que se realiza alternativamente, para establecer los grupos.

Existe aún otro recurso que consiste en trazar una raya en el suelo. Los participantes se colocan a cierta distancia y arrojan cada uno un trozo de teja o piedra plana hacia ella. La proximidad a la que quede cada objeto lanzado marca el turno de elección.

Algunos métodos son utilizados indistintamente por ambos sexos; el más conocido es “echar a china”, práctica muy socorrida para eliminar individualmente. Un jugador esconde una china u otro objeto en una de las manos y presenta las dos cerradas por turno al resto de los jugadores que eligen una de ellas. Si señalan el puño vacío, quedan libres, pero si seleccionan el que contiene la china se van quedando. El último en elegirla es el que se queda. A veces, para inspirarse o ante el peligro que encierra encontrar el objeto, usan una especie de ensalmo o conjuro, mientras señalan canturreando alternativamente ambas manos. La última sílaba indica dónde se oculta la china y, por lo tanto, se inclinan por la contraria.

*China, china,
Capuchina,
En esta mano
Está la china.*

Los niños se sirven de múltiples tretas tanto por parte del que esconde el objeto –aumentando el tamaño del puño–, como del que intenta averiguar, que procura localizarlo entre los dedos. Todo un ritual se establece ante tales argucias (1). Los que han quedado libres gozan de su fortuna y tratan de ayudar al que elige con un gesto, una señal o cualquier otra artimaña, colocándose detrás del que sortea la piedra. Rodríguez Marín advierte que la operación de *echar la china* se realiza en los juegos infantiles cuando hay algún papel que de *motu proprio* no quieren hacer los muchachos, como recibir azotes, correr tras los compañeros, buscarles, permitir que salten encima, etc. Y agrega que se realiza de la manera siguiente:

«convenido que se ha de jugar, uno de los muchachos se apresura a coger una piedrecilla y, ocultando las manos tras de la espalda, grita esto, o cosa parecida: *Tengo la china; quien me la quite es un ladrón*. Si cualquiera de los otros responde: *Te l'ajorro*, se le cede y queda a salvo el primero, quien, elevando el brazo, suele decir:

*Er qu'esté sarbo
Que s'agarre a este árbo.*

Los demás niños, van diciendo: *Sacótolo detrás (¿acótolo?)*, con lo que se establece el orden por el cual han de probar fortuna» (Rodríguez Marín, nota 56: 521).

Las muchachas también suelen utilizar con mayor frecuencia fórmulas rimadas como preludeo del juego. La madre o directora de la actividad comienza por sí misma, o por otra compañera, a declamar de forma monorrítmica la formulilla elegida, mientras señala a las restantes que, colocadas en corro, esperan su fortuna.

Vamos a fijarnos en este trabajo, principalmente, en el proceso de echar a suerte mediante una retahíla. Distinguiremos aquellos sonos que el oficiante usa para elegir su propio destino, de los que utiliza la madre o director de la actividad para designar al jugador que ha de ocupar un determinado puesto. En las primeras, el jugador que busca su propia suerte, utiliza alguna retahíla como fuente de inspiración, invocación a la divinidad o ritual mágico. Bravo-Villasante considera que es “*un rito solemne minuciosamente ejercitado por los oficiantes*” (Bravo-Villasante, 1983: 143). Hemos localizado varios de estos sonos en la villa de nuestro estudio, pero no todos desarrollan el mismo tema.

– Unos mencionan el objeto oculto, como la retahíla que hemos visto con anterioridad: *China, china, / capuchina,...* La palabra que designa el objeto buscado “china” aparece constantemente e incluso está comprendida en “capuchina”. Ocupa además los lugares más relevantes: principio y final de estrofa y es único elemento para formar la rima. El infante piensa que esta mención permanente le ayudará a encontrar lo deseado –“mentando a

Roma *enseguía* asoma”– dice el consabido dicho popular; aunque generalmente se aplica a personas, el crío lo hace extensible también a las cosas. La geminación (“china, china”) y la aliteración del fonema / ‘c’ /, por la presencia frecuente del mismo vocablo, ayudan a establecer el ritmo rápido con alternancia de tónicas y átonas (/ - / -) en el primer verso, y más pausado en el segundo (- - / -). La versificación silábica es análoga a otras cantinelas infantiles (4 a, 4 a, 5 ø, 5 a). La rima se consigue por procedimientos sencillos: repetición del término (“... china, / ... china”) y por la paronomasia (“china / capuchina”). El tercer verso queda suelto y mantiene el mismo esquema acentual que el cuarto (- / - / -), lo que permite un ritmo vivo, acorde con la acción de saltar de una mano a otra, buscando la elección correcta (2). Rodríguez Marín considera que “a esta cábila infantil se refiere evidentemente la frase proverbial *le tocó la china*” (Rodríguez Marín, nota 56: 521).

– Otras retahílas mencionan a seres vivos, especialmente al felino, ligado al hombre desde tiempos muy remotos.

*Tengo un gato
en la cocina
que me dice
la mentira.
Tengo un gato
en el corral
que me dice
la verdad.*

El esquema es repetitivo de corte paralelístico. A pesar de la existencia de la subordinación, el texto no pierde la sencillez, pues el orden sintáctico es lineal. Se establece una estrecha correspondencia rítmica entre las dos estrofas (4 ø, 5 a, 4 ø, 4 a, 4 ø, 5 b, 4 ø, 4 b). Si se presenta en versos octosílabos, sería isométrica y estaría formada por dos pareados de rima asonante llana en (-i-a) el primero, y asonante aguda el segundo en (-a). La versificación acentual es imperfecta sobre base anisosilábica (o isosilábica según entendamos cómo es la estrofa), pero mantiene la misma distribución de sílabas acentuadas/inacentuadas en los versos correspondientes. El ritmo se hace rápido en el primer verso con alternancia de tónicas y átonas (/ - / -), y es más pausado en los siguientes (- - / -). La antítesis que se produce ante las dos ideas opuestas de que consta el poema (“... que me dice / la mentira / ... que me dice / la verdad”) expresa, a nuestro entender, la duda que el jugador tiene ante la elección correcta de la mano que no contenga la china. El gato es un animal muy unido al hombre y por lo tanto al niño, pero también pertenece al mundo de la hechicería, sobre todo a partir de la Edad Media. Varios felinos con sus dueñas sufrieron la hoguera inquisitorial acusados de artes brujescas. Múltiples supersticiones se establecen sobre él a partir de entonces, aunque creemos, como Gabriel Celaya, que los muchachos al mencionarlos no caen en creencias supersticiosas.

“Es claro que los niños no ponen en tales fórmulas una advertida intención de hechicería, pero ésta les presta halo y ellos repiten automáticamente esas fórmulas, seducidos por la magia real de sus incomprensibles palabras” (Celaya: 42 y ss.).

Bravo-Villasante recoge esta cantinela con el único cambio del personaje *gato por gallo* (B. V., 1985: 57). Otras veces puede ser un pajarito la fuente de inspiración del niño.

*Tengo un pajarito
que canta y que vuela,
¿que dónde está la china,
que dentro o que fuera?*

(Ana Pelegrín, 1984: 96)

El niño recurre nuevamente a un ser que pertenece a su mundo, y lo hace de forma afectiva, expresándolo mediante el diminutivo “pajarito”.

En ocasiones, los infantes apelan a personas cercanas, como el padre o la madre, dependiendo de si es niño o niña quien canturrea el sonsonete. A veces, están presentes los dos:

*–Papá, mamá
Periquito me quiere pegar.
–¿Por qué?
–Por “na”
–Por algo será.
–Por un pepino,
por un pimientito,
por un tomate,
por una taza de chocolate.*

Durante mi infancia, usábamos indistintamente esta retahíla para echar a suerte o para zaherir y burlarnos de aquellos que lloraban con facilidad ante cualquier circunstancia. De nuevo una misma composición se utiliza para fines muy distintos en una localidad determinada e incluso en idéntico grupo humano. Gabriel Celaya considera que los sonos permanecen iguales a sí mismos en lo esencial, a pesar de las innumerables variantes que podemos encontrar, y las deformaciones que sufren a lo largo del tiempo.

«Quizás esa intangibilidad se deba en parte a que “las suertes” tienen algo de conjuros mágicos y a que, seguramente, en su origen, están enlazados con ellos, pues que el “echar suertes” ha sido desde la más remota antigüedad una operación mántica. Por otra parte, estas cantinelas infantiles, a pesar de su incoherencia, o quizás por su misma incoherencia, ejercen a veces una especie de hechizo que tiene algo de poético. Es innegable que los niños poseen un sentido de esa magia verbal que, al margen de toda significación lógica, yace en las entrañas del lenguaje, y que la poesía pura reclama. Entre sus “suertes” se encuentran muchos ejemplos de lo que Alfonso Reyes llamó “jitanjáforas”: “Pedacería de frases que no parecen de este mundo, o meros impulsos rítmicos, necesidad de oír ciertos ruidos y pausas, anatomía

interna del poema”. Ciertamente, esto no es aún poesía pero es una de sus raíces vivas y ningún poeta auténtico ha sido insensible a su seducción» (Celaya: 24 y ss.).

Otras veces el crío recurre a uno de los progenitores con la certeza de que no mentirá.

*Esta bayesta (¿)
Camino me cuesta
Decir la berdá.
Dice mi madre
Qu’ en ésta ’stá.*

(R. Ma.: 77)

Esta retahíla bajo la forma “Cesta, ballesta (o “esta ballesta”) camino me cuesta” se remonta “por lo menos al siglo XVI” (Celaya: 30). El niño se reafirma en la certeza de que en tal lugar está la china –“dice mi madre”–. El uso del término “madre” o “mamá” también informa de una clase social o de una época.

*Maleta, maleta, maleta,
mamá me dijo
que estaba en ésta.*

(Bravo-Villasante, 3: 53)

El lenguaje esotérico o hechicero se encuentra de nuevo en este sonsonete, y la repetición del término “maleta” produce el ritmo que se desea conseguir. La carencia de relación de dicha palabra con el resto de la cantinela nos hace pensar que su función es exclusivamente mágica y sonora. La estrofa de tres versos es heterométrica (9 a / 5 ø / 5 a). Una versión usada en el Sur de Extremadura para elegir la mano que no tiene la china se forma por hibridación:

*Esta ballesta
camino me cuesta.
En qué lugar,
en Portugal,
en qué calleja,
en la moraleja.
Me dijo mi madre
que pagara en ésta.*

(Hernández de Soto: 77)

Pérez de Castro considera que este fenómeno de fusión o desdoblamiento de unas estrofas o versos con otras es “promiscuidad” (3), y advierte que la niñez lo emplea con cierta frecuencia como artificio para alargar o acortar la cantinela, dependiendo de la prisa que tenga para comenzar el juego, bien porque no recuerde la retahíla en cuestión o la encuentre demasiado breve (Pérez de Castro: 483 y ss.). En otra versión de Zafra el ritual mágico se complica.

*Esta ballesta,
camino me cuesta,
la pura verdad,
que dice mi madre
que en ésta estará.*

- ¿Cuántas habas hay en tu *jabal*?
- Cinco.
- Una, dos, tres, cuatro y cinco.
- ¿Qué es esto?
- Cruz.
- Abre la caja del niño Jesús.

(Hernández de Soto: 77)

El muchacho no está totalmente seguro a pesar de que usa el conocido cliché, tantas veces repetido, “que dice mi madre”, pero el futuro pone de manifiesto la duda “que en ésta estará”, y recurre a un diálogo incoherente, sin sentido, supuestamente con su interlocutor, para terminar con una metáfora pura (A es B) (la mano es “la caja del niño Jesús”).

- En un grupo de sones se recurre a divinidades o personajes del mundo religioso para que la fortuna sea favorable.

*Ésta, por ésta,
Martín de la Cuesta.
Me dijo María
que en ésta estaría.
Me dijo Jesús
que aquí está la cruz.*

Comienza, como otras muchas retahílas de este apartado, con expresiones sin sentido (“Ésta, por ésta, / Martín de la Cuesta”), sin ligazón con el resto del poema. Son voces mágicas, llenas de ritmo, que el niño usa con el único fin de que le ayuden a encontrar la china y le liberen de los puestos onerosos. El ritmo se consigue tanto por procedimientos estilísticos como por la rima. La epandiplosis (“ésta, por ésta”), la anáfora (“me dijo... / me dijo...”), (“que... / que...”) y la aliteración del fonema bilabial nasal sonoro /m/ contribuyen a su consecución. El déctico “ésta” y el adverbio “aquí” marcan el señalamiento y movimiento de la mano. La estrofa está formada por tres pareados con rima consonante llana los dos primeros y asonante aguda el último. El primer verso es pentasílabo, mientras los restantes son hexasílabos, pero el esquema acentual se repite (/ - / - / -) casi idéntico. Los demás versos siguen el siguiente paradigma (- / - / - / -). El infante recurre a la Virgen María y a Jesús, pues para el creyente no pueden engañar, por lo que se autoconviene de que acertará plenamente en qué mano está la china (“me dijo María...”/ “me dijo Jesús...”). En el último verso el objeto oculto se denomina “cruz”, formándose una metáfora pura, que tiene entre otros los significados de sacrificio, carga, castigo, puesto no deseado. Rodríguez Marín presenta una cantinela donde el niño juega con elementos mágicos-religiosos.

- ¿Qué ’s esto?
- Un deseo.
- ¿Y esto?
- Una cruz.
- Abre la caja
Der niño Jesús.

(R. Ma.: 79)

La mano cerrada equivale a la “caja del niño Jesús”, que no puede contener cosa mala, de ahí que se incline por ella. El Bachiller de Osuna descifra en las notas de *Cantos populares* el diálogo cabalístico que se establece entre los dos jugadores, para localizar la china y resolver por la mano contraria. «*El niño que prueba fortuna pregunta a tenor del texto, mostrando un dedo y haciendo luego una señal de cruz, y toca alternativamente las manos del otro, silabeando los dos últimos versos*» (Rodríguez Marín, nota 58: 522). Esa especial predilección que el infante muestra por ciertos nombres religiosos, pero sobre todo por el de Jesús, creándose un representación antropomórfica con especial dedicación afectiva, es debida a los relatos evangélicos que por diferentes conductos recibe, entendiéndose escuela, familia, iglesia. Cervera escribe:

«*Esta representación se cifra preferentemente a los relatos del Nacimiento y de la Pasión, lo que determina en gran parte, y explica, la dedicación afectiva del niño hacia Jesús. Estas imágenes se refuerzan a su vez por la iconografía –cuna con niño, objetos cruciformes– con la que se asocia la figura de Jesús. Aunque no parece que el niño pequeño distinga totalmente el personaje del objeto que lo representa*» (Cervera: 31).

Un sonsonete con muy pocas variaciones léxicas se escucha en Figueras (Pérez de Castro, 1956: n° 1), así como el siguiente:

*Díjome Dios y Santa María,
que “perda” que gane, que en ésta estaría;
dijo Perico que estaba en la cuesta;
díjome Dios que estaba en ésta.*

(Pérez de Castro: n° 2)

En Luarca la tonada es más breve y mantiene los clichés ya mencionados “ésta por ésta”, “díjome Dios”, etc.

*Ésta, por ésta,
Que a mí no me cuesta.
Díjome Dios, la pura verdad,
Que en esta mano estará.*

(Pérez de Castro: n° 4)

El nombre de “Martín de la Cuesta” se repite en otra formulilla que ofrece Carmen Bravo-Villasante:

*Sexta, ballesta,
Martín de la Cuesta,
Tenía un buey, que sabía arar,
Que sí, que no, que en ésta está.*

(Bravo-Villasante, 3: 50)

Los elementos que se unen al personaje difieren de la retahíla que hemos presentado. La dubitación del infante y el movimiento alternativo de la mano quedan reflejados en la antítesis del último verso (“que sí, que no ...”), hasta que señala definitivamente el lugar que contiene el objeto (“... que en ésta está”). En Serradilla (Cáceres) también se pone la confianza en Dios para localizar la china, después de repetir varias palabras mágicas, caren-

tes de ligazón con el resto del poema. El valor esotérico se mantiene. El movimiento alternativo de la mano, una vez más, viene dado por el ritmo vivo que se establece desde el primer verso con alternancia de sílabas acentuadas / inacentuadas (/ - / -):

*Niño, niño,
Cera, cera,
Dios lo quiera,
Que pia juera.*

(Sánchez Rodrigo: 62)

El esquema versal es semejante a otros que hemos visto anteriormente (4 ø / 4 a / 4 a / 4 a), pues el primer verso queda libre y los otros tres son monorrítmicos con rima consonante grave. La presentación sin acento de la palabra *pia* (“que *pia juera*”) nos inclina a creer que no se produce la diéresis y mantiene, por lo tanto, las cuatro sílabas y la siguiente distribución de acentos (- - / -). Una versión catalana, que Rodríguez Marín y Hernández de Soto toman de Maspons: 68, sigue la misma línea.

*–Sesta, ballesta
lo cor me diu
que prenga aquesta.*

(R. Ma., nota 56: 521)
(Hernández de Soto: 76)

Los chiquillos del País Vasco también emplean la magia verbal para echar a suerte. Gabriel Celaya ofrece un sonsonete de Azpeitia, que le comunicó su madre, donde las palabras carecen de sentido y por lo tanto de traducción a otro idioma.

*Arriolá. Maniolá. Echala.
¡Cúmala, vivia, toria!
Tringui, tranga, ¡prist!.*

(Gabriel Celaya: 26)

Lo mismo sucede en el País Vasco-francés de donde el poeta toma la siguiente variante:

*Árdola, márdoila, kinkuran kin,
pórtera zíría, pórtera min,
xéra, méra, kírun, kárun, plét.*

(Gabriel Celaya: 26)

El otro gran grupo está formado por las *Retahílas* donde la madre o director del juego reparte la suerte. Sin embargo, es difícil mantener esta separación con todas las rimas para echar a suerte, pues los niños utilizan indistintamente esos sonos de una u otra forma según se acuerdan. No obstante, hemos preferido separarlos porque unos, como hemos visto, se refieren a la china u objeto oculto, mientras otros indican claramente la eliminación de un jugador. En estas últimas cantilenas se sigue un proceso que Claudia de Santos e Ignacio Sanz describen con claridad:

«En las *retahílas*, cada palabra o a veces cada sílaba corresponde a una persona. De modo que quien sortea

comienza a cantar, aplicando a cada uno, normalmente de izquierda a derecha, la palabra o el conjunto de sílabas en que se desglosa cada retahíla.

En general, si las retahílas son alargadas, suele corresponder al principio una palabra o incluso un verso por persona, para ir, poco a poco, menguando, hasta que llega a corresponder finalmente una sílaba» (Santos: 84).

Los procedimientos de eliminación, o las referencias para repartir la suerte nos han permitido reunir estas cantilenas, como hicimos con las anteriores, en varios grupos.

– En unas *retahílas* el niño recurre al uso de números para determinar la suerte, aunque dichas composiciones no siempre se presentan de la misma forma. El guarismo puede aparecer tras unos versos iniciales, y se introduce generalmente con la frase “al que le toque el número ...”:

*Pinto, pinto,
gorgorito,
¿quién será
el más bonito?,
al que le toque
el número cinco:
Uno, dos, tres,
cuatro y cinco.*

Los dos primeros versos contienen un valor puramente sonoro y mágico. El diálogo es aparente, pues la madre o director del juego canturrea todo el poema. Concluye con el cliché ya mencionado “al que le toque el número ...” y con la sucesión numérica, contando el guarismo señalado. La primera estrofa tiene tres versos monorrítmicos en asonante (-i-o) y el tercero queda suelto (4 a / 4 a / 4 ø / 5 a), pero mantiene la misma distribución acentual que el primero [/ - / (-)]. En la segunda predominan los pentasílabos frente al tetrasílabo, y riman los pares (5 ø / 5 b / 5 ø / 4 b). La rima se consigue una vez más de forma simple, bien por la creación de un neologismo “gorgorito” o por la repetición del mismo término “cinco”. La versificación acentual imperfecta sobre base anisilábica no impide que se dupliquen esquemas que facilitan el ritmo, como sucede con los versos sexto y séptimo (/ - - / -) o primero y último, etc. (4).

El dígito del sorteo no siempre es el mismo. El crío busca la palabra adecuada para que rime con el número deseado, como sucede en estas dos formulillas que, con un desarrollo muy similar, expresan cantidades distintas.

*En un café
se rifa un gato
al que le toque
el número cuatro:
una, dos, tres y cuatro.*

*En un café
se rifa un pez
al que le toque
el número tres:
Uno, dos y tres.*

La frase estereotipada (“al que le toque el número ...”) se repite en ambas. Los dos versos que forman el cliché constituyen el núcleo en el que descansa la tensión lírica de la retahíla. En Peñacerrada y San Vicente (Álava) se oye la misma versión:

*En un café rifaron un gato,
al que le toque el número cuatro,
una, dos, tres y cuatro.*

(López Guereño: 158)

En otra retahíla también se menciona al gato antes de contar, pero desaparece el cliché anteriormente citado:

*Cuatro patas tiene un gato,
Una, dos, tres, y cuatro.*

(Bravo-Villasante, 3: 49)

La extensión de la fórmula va a depender en múltiples ocasiones de la prisa que tenga el oficiante en comenzar la actividad y del número de jugadores. En la comarca de Tuy se usa para abrir el juego del escondite:

*Pelo – gato
Vinte – cuatro
Un dous
Tres – cuatro.*

(Fernández Costas: 636)

Otras veces la liberación viene dada a través de un número que en un momento dado, o tras una breve recitación, la madre o un jugador designan al azar. No recuerdo ninguna de estas cantinelas de mi infancia ni he conseguido localizarlas en mi localidad natal, aunque sé que existían. Pérez de Castro ofrece una:

*Mi papá
(tenía) un cajón
lleno de (clavos)
dime, niña
cuántos son.*

(Pérez de Castro: nº 6)

Y a partir de ahí se empieza a contar. Claudia de Santos e Ignacio Sanz (*Retahílas de echar a suerte*) tienen otros ejemplos, e incluso en algunos se sustituyen los números por el nombre de una persona, para proseguir la cuenta aplicando a cada niño una sílaba.

*– Detrás de las cortinas
hay un andaluz.
– ¿Cómo te llamas tú?
– (Nombre de la niña/o)*

(Santos: 9)

A veces se pide un color para marcar las sílabas en los distintos componentes y la última libera al jugador.

*Mi papá tiene un coche cordobés;
Dime, niña, de qué color es.*

(Pérez de Castro: nº 19)

En ocasiones el último guarismo no determina la liberación del jugador, a pesar de que la letrilla contiene varios dígitos.

*Un gato cayó en un pozo,
las tripas le hicieron gua,
arre sí,
mira allá,
un, dos, tres,
fuera estás.*

La cantilena comienza con el esbozo de una acción (“Un gato cayó en un pozo...”), pero pasa inmediatamente al absurdo (“arre sí, / mira allá”). Posteriormente se inicia una serie numérica que termina con una frase, para indicar claramente quién ha quedado libre (“fuera estás”). Las palabras se convierten una vez más en simple señal para la acción del juego. La estrofa es heterométrica (8 ø / 7+1 a / 3+1 ø / 3+1 a / 3+1 ø / 3+1 a) con rima asonante oxítona en los pares. La versificación acentual imperfecta sobre base anisilábica presenta esquemas acentuales repetidos en los dos primeros versos (- / - / - / -) y en los dos siguientes [/ - / (-)], que mantienen el mismo esquema que el último. Una versión de Trujillo (Cáceres) es:

*Un gato cayó en un pozo,
las tripas le hicieron gua,
arre, moto, piti, coto
arre, moto, piti, ca.*

(Marciano Curiel: 163)

La estrofa ahora es una redondilla con rima alterna (8 a / 7+1 b / 8 a / 7+1 b), y con aparentes onomatopeyas (“... piti, coto / ... piti, ca”). El infante usa frecuentemente secuencias sonoras en estos sonnetes. Miguel Unamuno (*Amor y Pedagogía*) considera que la conciencia humana se hace en los primeros años de vida:

«por el amor a la leyenda y al absurdo, como le decía a don Avito, al padre de Apolodoro, don Fulgencio. Al absurdo, que nos libera de lógica, y al juego de crear, de hacerse poeta, creador, creando palabra sin sentido: Pachulili, pachulila, titamini. “¿Sin sentido? –escribí yo entonces–. ¿No empezó así el lenguaje? ¿No fue la palabra primero y su sentido después? Más de treinta años de haber escrito esto he recogido de boca de mi nietito Miguel, entre otros, dos preciosos sonos: oplapistos y cutibatunga, y todavía les estoy buscando sentido» (Unamuno: 19).

En otras retahílas los muchachos sustituyen los números por series de palabras, colocadas rítmicamente, que se asemejan a ellos.

*Un, don, din,
de la vera, vera nancia,
un cañón
que no llega nunca a Francia.
– Niña/o ven aquí.
– Yo no quiero ir.
Un don, din, fuera.*

Un conjunto de frases inconexas lleva a eliminar o salvar a un jugador con el término “fuera”. Comienza con una secuencia sonora de apariencia onomatopéyica (“un, don, din”) y termina con la misma sucesión de voces. La geminación (“vera, vera...”) y la antítesis (“niña ven aquí. / Yo no quiero ir”) crean una sensación rítmica, a pesar de la heterometría de los versos que pasan de cuatro a ocho sílabas, para terminar los dos últimos en pentasílabos. La hipérbole que se produce en el tercer y cuarto verso (“un cañón / que no llega nunca a Francia”) pone la nota de desenfado. La rima es consonante llana en la primera cuarteta (-ancia), creando para ello un neologismo “nancia” carente de significación. Miguel de Unamuno escribía, refiriéndose a su infancia, «una palabra nueva excitaba nuestra alegría» (Unamuno, 1998: 40). A continuación se forma un pareado de rima asonante aguda (-i) que enlaza con el primer verso y queda libre el último. En Trujillo para elegir madre se recita una versión muy similar:

*Un, don, din, de la poli, poli carpa,
Un cañón que no llega nunca a Francia.
Niña, ven aquí; yo no quiero ir;
Un, don, din.*

(Marciano Curiel: 163)

Otra retahíla que contiene la misma secuencia sonora, aunque se desvía bastante de la anterior, es la siguiente:

*Un don, din
(de la leche de vaca) (o
de la poli, politana).
Vamos a la plaza,
a la plaza Mayor.
A ver a los niños
jugar al balón.
Rosa con rosa,
clavel con clavel,
me ha dicho mi madre
que saliera usté.*

(Pérez de Castro: nº 24)

En Asturias se usa un sonsonete que comienza con una sucesión de términos sonoros semejante a los que estamos estudiando. Mantiene incluso la misma forma en la primera estrofa, pero el léxico es muy distinto. Continúa con algunas frases sin sentido e incorpora versos y estrofas de otras retahílas infantiles.

*Bin, bon, bon,
De la bere, bere, bansia,
Segundón,
De la peña de Francia.
A lo mosulé,
Alo garrafé.
Bin, bon, bon,
Setimo de vos.
Si vas a Madrid,
A la Plaza Mayor,
Verás los lechuguinos*

*Bailando el rigodón,
Con zapatito blanco
Y media de algodón.
Tuturutú,
Que te salgas tú,
Por la puerta de Mambrú.*

(R. Ma., nota 58: 522)

Si comparamos la primera estrofa con la que estamos estudiando, vemos que hay una correspondencia de formas y de sonidos, pero no de léxico:

*Un, don, din,
de la vera, vera nancia,
un cañón
que no llega nunca a Francia.*

*Bin, bon, bon,
De la bere, bere, bansia,
Segundón,
De la peña de Francia.*

La Peña de Francia es el pico del Sistema Central que se encuentra en el término de la Alberca (Salamanca). Cervantes (*Don Quijote de la Mancha*) pone en boca de Sancho, al dar la bendición a su amo cuando iba a descender a la Cueva de Montesinos, la siguiente frase: “¡Dios te guíe y la Peña de Francia, junto con la Trinidad de Gaeta, flor, nata y espuma de los caballeros andantes!” (Cervantes, II, 22: 749). Próximo a dicho lugar se encuentra un monasterio de dominicos donde en el 1409 se descubrió una imagen de la Virgen, a la que se refiere el autor del Quijote.

Gabriel Celaya presenta varias versiones vascas de origen antiguo, que los niños canturrean para echar a suerte, y que contienen la secuencia sonora “don-don”.

*Don-don beledron,
beledrongo elizan,
iru atso dantzán,
irurak ezdute
ardit bana poltsan (5).*

(Gabriel Celaya: 17)

En ocasiones el niño utiliza para donar o echar a suerte versos o estrofas de otras composiciones infantiles, o agrega una secuencia sonora, como sucede en una versión de Apellániz:

*Arroz con leche, me quiero casar
con una mocita de este lugar,
que sepa decir la pe y la pa.*

(López Guereñu: 158)

– Otras retahílas se refieren a animales.

*Una mosca
en un cristal
hizo tris, tras.
El cristal se rompió
y la mosca se salvó.*

El absurdo se produce ahora no por las frases inconexas, como sucedía anteriormente, sino por el acontecimiento que se narra y la incongruencia de las acciones. La secuencia sonora de apariencia onomatopéyica (“hizo tris, tras”) ocupa el medio de la cantinela. La estrofa comienza con un verso suelto y continúa con dos pareados de rimas diferentes: aguda asonante el primero (-a) y aguda consonante el segundo en (-ó). La rima interna por repetición de la misma palabra –“cristal”– también ayuda a conseguir el ritmo.

La referencia a animales no impide introducir secuencias sonoras, frases inconexas e incongruencia de las acciones narradas, como sucede en esta retahíla asturiana:

*Hittí, hittí, ton,
Tres gallinas y un capón.
El capón estaba muerto,
Las gallinas en el huerto.
Tris, tras,
fuera estás.*

(R. Ma., nota 57: 522)
(Bravo-Villasante, 3: 55)

– Un número considerable de cantinelas de echar a suerte contienen aspectos coprográficos o escatológicos. Hemos recogido dos en la población de estudio. Estos términos, como factores cómicos, eran muy festejados por los infantes. Miguel de Unamuno escribe: «*pero el campo de nuestro sentimiento estético era el campo de lo cómico, y en él dos elementos primordiales: la incoherencia y la marranería*» (Unamuno, 1998: 42).

*¿Quién se ha cagado
que “güele” a “bacalado”?
Tú por tú,
que has sido tú,
y ha dicho la portera
que lo limpies tú.*

La epanadiplosis (“tú por tú”) y el pleonasma (“tú por tú, / que has sido tú”) indica el señalamiento que el emisor realiza en los diferentes receptores. Los vulgarismos –uso de la velar /g / ante el diptongo “üe” (“güele”), y de la dental /d / intervocálica en palabras que no la llevan (“bacalado”)– no son excesivamente frecuentes en el folclore. La rima se consigue de forma fácil, provocándola para hacerla consonante llana con la –d– intervocálica y mediante la repetición del pronombre personal de segunda persona. La otra cantinela que hemos localizado es:

*Una mosca
en un cristal
hizo tris,
hizo tras.
Parece mentira
que se haya cagado
y usted que la vio
que gusto le dio.*

La estructura es acumulativa por adición de elementos. Las figuras de repetición son escasas, destaca tan só-

lo la anáfora (“hizo tris / hizo tras”). La versificación silábica es débil: aguda asonante entre el segundo y cuarto verso, y un pareado agudo consonante al final de la estrofa, los demás versos quedan sueltos. El esquema es el siguiente (4 ø, 4+1 a, 3+1 ø, 3+1 a, 6 ø, 6 ø, 5+1 b, 5+1 b). La versificación acentual es imperfecta sobre base anisilábica con paradigmas que se repiten con frecuencia. El comienzo es vivo (/ - / -) y se extiende al tercero y cuarto verso. A partir del quinto los esquemas rítmicos son idénticos (- / - - / -). En la provincia de Segovia se mezclan distintos versos de otras retahílas con elementos coprográficos.

*Pinto, pinto, gorgorito,
al que le toque su chiflito.
¿Quién se ha peído?,
que huele a cocido.
¿Quién se ha cagado?,
que huele a bacalao.
Tú por tú,
que has sido tú.*

(Santos: 13)

Un proceso de mezcla semejante se sigue en esta otra que incorpora la serie de las vocales:

*– Una mosca puñetera
se cagó en la papelera;
a, e, i, o, u.
– ¿Cómo te llamas tú?*

(Continúa contando por cada sílaba a una persona)

(Santos: 10)

– Algunas cantilenas introducen elementos modernos o actuales:

*Un avioncito salió de paseo,
tiró una bolita. ¿Dónde va a parar?
A León; de León, a Puerto Rico.
Compraremos un borrico,
Una gallina sin pico
Y una mona sin corona.*

(Pérez de Castro: nº 22)

– Otras comienzan con series y se usan indistintamente para echar a suerte y dar tiempo a que se oculten los jugadores en un juego muy popular que se denomina “La maya”. Colocamos aquí la versión masculina usada en Puerto de Santa Cruz (Cáceres), que se diferencia de la femenina en los dos últimos versos.

*Una,
dona,
tena,
catona,
quina,
quineta,
estaba la reina
en su camareta
vino Gil,
apagó el candil.*

*Candil cuadrado
cuenta las doce,
que las doce han dado* (6).

La estructura es enumerativa creciente. La corrupción de las palabras (“dona, tena, catona, ...”) es otra forma de crear nuevos términos en el léxico infantil. Celaya considera que «una, dona, tena, catena, quina, quineta» es un modo esotérico o mágico de decir uno, dos, tres, cuatro, ... (Celaya: 28). Creemos que esos neologismos producen una fuerte aliteración al repetirse constantemente el sonido alveolar, nasal, sonoro / n /, lo que colabora a crear el ritmo, junto con la versificación silábica, a pesar de ser heterométrica y de rima alterna en consonante el segundo con el cuarto y el tercero con el sexto versos. Posteriormente se suman dos pareados, el primero en asonante llana y el segundo en consonante aguda, que rima a su vez con el último cabo, quedando libre el penúltimo. En el *Vocabulario...* de Gonzalo Correas aparece una frase, sin indicar su uso, que recuerda el final de la estrofa que estamos viendo: «Traque barraque de Villaverón, cuenta las doce, que bien dadas son» (Correas: 487).

Una vez más podemos comprobar que una letrilla puede tener finalidades diferentes, y adoptar formas dispares dentro incluso de la misma comunidad de hablantes y grupo social, sin que pierda la gracia, sencillez y musicalidad que estas composiciones tienen; pues como afirma Bravo-Villasante las retahílas de echar a suerte son divertidas y variadas, están llenas de graciosas palabrerías onomatopéyicas, y son formulillas versificadas mucho más expresivas que el lenguaje sencillo, conciso y funcional.

«Son inolvidables las fórmulas para echar a suertes, y, aunque aparentemente no signifiquen nada, cada palabra tiene el encanto de un conjuro misterioso. Incluso peculiares lenguajes infantiles –pues los niños son grandes inventores de lenguajes que sólo entienden ellos– sirven para las ceremonias de los juegos.

Cada niño, mágicamente, por medio del idioma, se identifica con la situación, y muy graciosamente cada acto cotidiano se convierte en ritmo, en poesía llena de encanto y musicalidad» (Bravo-Villasante, 1985: 7).

Sin duda encontraremos una muestra de todo ello en estas cantinelas que para unos son precedentes de actividades lúdicas, y para otros pertenecen al juego del escondite. Rodríguez Marín recoge otra formulilla:

*Unina, dosina,
Tresina, cuartana,
Color de manzana,
Churripa la pe (¿).
Una, dos, y tres.*

(R. Ma.: 78)

Aclara en las notas que «“Color de manzana”. Es decir: **amarillo**, por ser éste el color del que padece las fiebres cuartanas» (R. Ma., nota 57: 521), a la vez que nos ofrece otra retahíla de Asturias como ejercicio preliminar para el juego de esconder.

*Unilla, dosilla,
Tresilla, cuartana,
Color de manzana,
Cerrica la pez,
Siete, ocho, nueve y diez,
Que a ti te toca la vez
Que te vayas a esconder
Detrás de la puerta,
Marica Valdés.*

(R. Ma., nota 57: 521 y ss.)

En Alcuéscar (Cáceres) se recita una oración o conjuro similar “para salir libres al echar china”.

*Olina,
dosina,
tresina,
cuartana,
oló de manzana,
olipa,
la pé,
ocho,
nuebe
y dieg.*

(García-Plata, 1903: 502)

Rodríguez Marín ofrece otra versión análoga a la que venimos estudiando, pero incluye la tonada dentro de los ejercicios mnemónicos de aritmética elemental. «*Suelen cantarla en rueda los muchachos dando vueltas y arrodillándose al terminar*» (R. Ma., nota 128: 538).

*Una,
Dona,
Tena,
Catena,
Quina,
Quineta,
Estando la reina
En su gabineta
Vino Gil,
Apagó el candil,
Candil, candón,
Cuéntalas bien,
Que las veinte son.*

(R. Ma.: 164)

Los chiquillos de Zafra utilizan una retahíla similar para echar a suerte, y queda eliminado aquél en el que acaba la relación.

*Una, -dona, -tena, -catena,
Quina, -quineta,
Estando –la reina,
En su –gabineta
Vino –Gil, -quebró –el barril
Barril, -barrón,
Cuéntalas –bien,
Que las veinte –son.*

(Hernández de Soto: 77)

Una cantinela distinta se usa en Trujillo para el mismo fin. Una serie de números crecientes que contiene fonética no adecuada al introducir algunas variantes silábicas, como sucedía en las anteriores.

*Uni, doni, treni, con cuareni, cinco muni,
numinaria, troque, maroque y chi.*

(Marciano Curiel:162)

Bravo-Villasante en *Antología de la Literatura infantil española*, 3 coloca esta formulilla entre las de echar a suerte.

*Una, dole,
tele, catole,
quile, quilete,
estaba la reina
en su gabinete;
vino Gil
y apagó el candil.
Gil, Gilón,
Cuenta las veinte,
Que las veinte son.*

(Bravo-Villasante, 3: 49)

Dentro de los ejercicios mnemotécnicos de aritmética hay un sonsonete catalán que guarda relación con los que estamos estudiando.

*Uni, dori,
Teri, quateri,
Mata la veri,
Viri, viron,
Contals bè
Que dotze
Hi son.*

(R. Ma., nota 131: 538)

En la comarca de Tuy, para iniciar el juego del escondite, la *madre* se coloca en el medio del corro y va eliminando uno a uno mediante retahílas. El último se queda y se le denomina *apanda* (Fernández Costas: 635). Una de esas cantilenas es la siguiente:

*Unilla – dosilla
De galga – rabilla
Sete – becerros
Na porta – da villa.
Unillín – unillón
Vaite ti – fora, carbón.*

(Fernández Costas: 636)

Veríssimo de Melo cita la “mnemonía” que usan los muchachos para contar en Natal (Brasil):

*Una, duna, tena, catena,
bico de pena,
solá, soladá,
gurupí, gurupá;
conte bem
que sao dez.*

(Melo: 660)

Otra variante se usa en Castropol como formulilla preliminar al juego.

*One, dose, trese,
enti, mayola,
descansa en la gloria.*

(Pérez de Castro: nº 33)

Esta tonada contiene elementos genuinos como la permeabilidad que ofrecen los muchachos ante la influencia lingüística extranjera, según sucede con el término inglés “one”. Se produce la corrupción de la palabra al darle una fonética no correcta. Esto sucede en otra canción de corro que en Figueras se usa como precedente del juego.

*Ambó, ató (o “Amo, ató”),
matarile,
rile, rile.
Ambó, ató,
matarile,
rile, ró.*

(Pérez de Castro: nº 31)

Unamuno advierte que él la cantaba en su infancia, y que años después quedó sorprendido por esos neologismos llenos de música y sonoridad, que en sí y por sí tienen valor:

«Sólo mucho más tarde, supe que esas dos primeras palabras, que tenían para nosotros todo el encanto que para los niños tienen las palabras puras, las palabras vírgenes, las palabras santas, esto es, las palabras que nada significan, eran la transformación de las cinco primeras palabras de un cantar francés, de corro, que empieza: *J’ai un beau château...*» (Unamuno, 1998: 42).

– Por último diremos que hay otras retahílas de echar a suerte que se asemejan a los trabalenguas porque juegan con un determinado fonema.

*Pon panate
puta pi,
tape, tape, nuse,
pon panate,
puta pi,
tape, tape, ti.*

(Santos: 27)

A veces la composición es auténtica «*algarabía de allende, que quien la habla no la sabe y quien la escucha no la entiende*» (Caro, II: 135), como sucede en ésta de la provincia de Segovia:

*Catuna, sutunduo,
a tu, tu, na,
catuna, da.*

(Santos: 26)

O en ésta de Trujillo.

*Una cadeta, pindimpín, da, pi, da, pi duse.
Una cadeta, pindimpín, da, pi, da, pi, duse, tabla.*

(Marciano Curiel: 162)

Y en otra del País Vasco que carece de traducción porque las palabras sólo buscan la sonoridad.

*Sarian zunzun, sarian zunzun,
sarian zunzun, zena,
laun kirikun, laun kirikun,
laun kirikun lena.*

(Gabriel Celaya: 27)

Las retahílas de echar a suertes son composiciones, formadas la mayor parte de las veces por palabras sin sentido, absurdas, rondando el disparate, a menudo jitan-jáforas. Contienen voces esotéricas, mágicas, que transmiten la emoción de la suerte. Todo ello son dificultades que encuentra el estudioso a la hora de establecer el género, pues en unas aparecen componentes de carácter irónico que nos aproximan a las burlas, mientras en otras hay elementos mágicos más propios del conjuro o del ensalmo. Suelen comenzar con varias palabras que forman enumeraciones alógicas, y que rompen toda ligazón semántica con el resto de la cantinela. De tal forma que los elementos no constituyen un discurso lógico con contenido semántico, la mayoría de las veces, sino más bien una cadena de términos unidos por el ritmo.

Los niños mezclan elementos diversos en estas retahílas: frases, versos, e incluso estrofas de otras composiciones que recuerdan en ese momento. A veces, las rehacen, bien porque han olvidado parte de la cantinela o porque la encuentren demasiado breve. En ocasiones, alargan o acortan la retahíla según el número de jugadores o la prisa que tengan para comenzar el juego. Casi siempre, indican quién libra o quién se queda e incluso pueden señalar determinado proceso de desarrollo.

En suma, es un ritual que precede al juego, donde el absurdo y el disparate se enlazan por la irracionalidad de los términos. Un azar compartido donde no falta el conjuro y la magia. Con dichos sonos se elige a los jugadores para formar los equipos, o se designan a aquéllos que deben desempeñar un papel diferente de los demás. Guy de Bosschere afirma que «*se identifican con la esencia misma de la fuerza vital que es emoción y ritmo*» (Guy de Bosschere: 29).

Los muchachos aprenden esta poesía llena de ritmo y de sonoridad, principalmente, en la escuela o en la calle. Se transmite de generación en generación o la modifican y acoplan a su antojo con escasa intervención de los adultos. Gran parte de esta poesía de procedencia rural, a pesar de la resisitencia que ha presentado al paso del tiempo, se está perdiendo por el crecimiento de las ciudades en detrimento de los pueblos, y por la facilidad con que se aceptan las costumbres foráneas en detrimento de las propias.

NOTAS

- (1) Vid. Pérez de Castro, 1956: 467 y ss.

(2) Carmen Bravo-Villasante recoge una retahíla idéntica, con la sola información de que sirve para “echar a suerte” (Bravo-Villasante, 1985:49).

(3) Usamos el término “hibridación” porque nos parece más acertado.

(4) Gloria Fuertes (*La Pájara Pinta*) termina el primer poema con la inclusión de las palabras mágicas infantiles para buscar la suerte: “Pinto pinto gorgorito / ¿A dónde están mis pajaritos? / –En el lugar donde vive la abeja. / Cierre el pico señora Corneja. / Cierre el pico que viene el cazador / y se lleva a los pájaros pintos / en su mochila de traidor” (Fuertes: 3).

(5) “Don-dom beledrón, / en la iglesia de Beledrón, / tres viejas están bailando, / ninguna de las tres tiene / un ardite en la bolsa” (G. C., nota 1: 17).

(6) Las muchachas en dicha localidad suelen decir: “...cuentas las veinte / que las veinte son”. Consideramos que era para dar más tiempo a que las participantes se ocultaran.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1985): *Antología de la Literatura infantil española, 3, folklore*, (1979), Madrid, Escuela Española, S. A., 3ª ed.
- (1985b): *Historia de la Literatura Infantil Española, 2*, Madrid, Escuela Española, 3ª ed.
- (1992): *Antología de la Literatura Infantil Española, 1*, Madrid, Editorial Escuela Española, S. A., 5ª ed.
- CARO, Rodrigo (1978): *Días geniales o lúdicos*, Edición, estudio preliminar y notas de Jean-Pierre Etienvre, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos castellanos, Tomos I y II.
- CELAYA, Gabriel (1981): *La voz de los niños* (1972), Barcelona, Laia, 3ª ed.
- CERVANTES, Miguel de (1962): *Obras completas I. Don Quijote de la Mancha y el Quijote de Avellaneda*, Edición, introducción y notas por Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Planeta.
- CERVERA, Juan (1991): *Teoría de la Literatura Infantil*, Bilbao, Ediciones Mensajero, Universidad de Deusto.
- CILLÁN CILLÁN, Francisco (2003): *Nanas y Rimas Infantiles de la Primera y de la Segunda Infancia*, Badajoz, UEX.
- CORREAS, Gonzalo (1627): “Vocabulario de refranes y frases proverbiales”, Madrid, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1924.
- CURIEL MERCHÁN, Marciano (1945): “Juegos infantiles de Extremadura”, en *R.D.T.P.*, Tomo I, pp. 162-187.
- (1954): “Cantares populares extremeños” en *R.D.T.P.*, Tomo X, pp. 249-261.
- D.R.A.E.* (1970): Madrid, Espasa-Calpe, Decimonovena Edición.
- Diccionario Anaya de la Lengua* (1978): Madrid, Ediciones Anaya, S.A., 1979.
- FERNÁNDEZ COSTAS, Manuel (1952): “Juegos infantiles en la comarca de Tuy” en *R.D.T.P.*, Tomo VIII, pp. 633-676.

- FUERTES, Gloria (1972): *La Pájara Pinta. Cuentos en versos*, Madrid, Ediciones Beta.
- GAIGNEBET, Claude (1986): *El folklore obscuro de los niños*, Barcelona, Editorial Alta Fulla.
- GARCÍA-PLATA DE OSMA, Rafael (1902): "Rimas infantiles. Apuntes recogidos en Alcuéscar" en *Revista de Extremadura*, pp. 124-130 y 361-367.
- (1903): "Rimas infantiles" en *Revista de Extremadura*, pp. 494-504.
- (1919): "Verano popular. Apuntes recogidos en Alcuéscar", en *Revista de Morón*, año VI, n° 68, pp. 447-454.
- GARVEY, Catherine (1981): *El juego infantil*, Madrid, Ediciones Morata, S. A.
- GUY DE BOSSCHERE (1973): *De la tradición oral a la literatura*, Buenos Aires, Editorial Rodolfo Alonso.
- HERNÁNDEZ DE SOTO, Sergio (1884): *Juegos infantiles de Extremadura*, Jerez de la Frontera, Editorial Regional de Extremadura, 1988.
- LÓPEZ GUEREÑU, Gerardo (1960): "La vida infantil en la Montaña alavesa", en *R.D.T.P.*, Tomo XVI, pp.139 –179.
- MEDINA, Arturo (1989): *Pinto Maraña. Juegos populares infantiles*, Tomo II, Madrid, Miñón.
- MOLINER, María (1984): *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1974): *Métrica española*, Madrid, Editorial Guadarrama.
- PEDROSA, José Manuel (1992): "Oraciones y Conjuros tradicionales de Logrosán (Cáceres)" en *Revista de Folklore*, Tomo XII-I, Valladolid, Obra Social y Cultural de Caja España.
- PELEGRÍN, Ana (1982): *La aventura de oír*, Madrid, Cincel.
- (1982b): "De poesía oral tradicional para los más pequeños" en *Cuadernos de Pedagogía*, mayo, n° 89.
- (1983): "Folklore y literatura" en *Cuadernos de Pedagogía*, mayo, n° 101.
- (1983b): "Poesía infantil de tradición oral" en *Literatura infantil*, Madrid, Papeles de Acción Educativa.
- (1984): *Cada cual atiende su juego*, Madrid, Cincel.
- QUILIS MORALES, Antonio (1984): *Métrica española*, Barcelona, Ariel.
- REYES, Alfonso (1962): "Las jitanjáforas" en *Obras completas*, México, Letras mexicanas, Fondo de Cultura Económico, Tomo XIV, pp. 190-230.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1882): *Cantos populares españoles*, Buenos Aires, Bajel, S.A., 1948.
- SÁNCHEZ RODRIGO, Agustín (1932): *Folklore Serradillano*, Serradilla (Cáceres), Editorial Sánchez Rodrigo.
- SANTOS, Claudia de y SANZ, Ignacio (1985): "Retahílas de echar a suerte" en *Revista de Folklore*, Valladolid, Obra Cultural Caja de Ahorros Popular de Valladolid, n° 57, pp. 83-87.
- UNAMUNO, Miguel de (1964): *Paz en la guerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 7ª edc.(1966): *Obras completas*, Madrid, Escelicer, Tomo VI. (1975): *Amor y Pedagogía*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, n° 141. (1998): *Recuerdos de niñez y de mocedad*, Madrid, Alianza Editorial.
- VERÍSSIMO DE MELO (1950): *Parlenda*, Comentario a su obra en *R.D.T.P.*, Tomo VI.
- VIZUETE CARRIZOSA, Manuel (y otro) (1986): *Cuadernos Populares. Juegos Populares Extremeños*, Salamanca, Editora Regional, n° 9.



Chants de la guerre d'Espagne. La recreación folklórica por parte de dos compositores de la Generación del 27

Miguel Ángel Picó Pascual

A todos aquellos que lucharon y murieron por defender sus ideales liberales.

Durante la pasada guerra civil española fueron grabadas en Francia por Le Chant du Monde, y publicadas bajo la marca *La voz de España*, una serie de canciones del bando republicano, que con posterioridad, en 1963, fueron recopiladas en un disco totalmente prohibido en nuestro país con el título *Chants de la guerre d'Espagne*, editado igualmente por la misma empresa (1). La referencia del mismo es LDX-S-4279, Spadem-París, 1963. El consiguiente deterioro de muchos de los discos de pizarra de 78 revoluciones, en aquel entonces ya de gran rareza, y el latente espíritu republicano de los exiliados en Francia fueron los motivos principales que llevaron a término esta segunda edición, que nuevamente se ha convertido en la actualidad en un objeto de coleccionista.

La grabación de las canciones, la mayor parte de las cuales surgidas del folclore español, tuvo lugar en un año difícil para la República, 1938. Como la canción acompañó desde el principio la lucha por la libertad, el gobierno decidió en momentos difíciles animar al pueblo español con sentimientos profundos con tal de mantener su espíritu combatiente. Para el gobierno republicano todo lo que caracterizaba y era concerniente al pueblo significaba una manera de estrechar lazos con las gentes de a pie. El Consejo Central de la Música, creado en 1937, tenía entre otros objetivos: fomentar el uso de las canciones populares en la educación de las escuelas primarias, creando para ello la materia de cantos escolares, difundir las obras españolas antiguas y especialmente las “colecciones de cantos, danzas y toda clase de música popular”, la creación de canciones de lucha, muchas de las cuales tuvieron un marcado origen popular, etc. La guerra impidió desarrollar esta labor que se había propuesto defender el estado, y que con anterioridad ya había apoyado, como por ejemplo los concursos nacionales celebrados para premiar las mejores colecciones de música popular española, siendo el más celebrado el convocado en 1932 por el Ministerio de Instrucción Pública, en el que resultó vencedor el *Cancionero de Castilla la Vieja* de Agapito Marazuela Albornoz.

Los intérpretes que intervinieron en la citada grabación fueron los coros vascos y una pequeña formación orquestal dirigida por los maestros Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga, autores de muchas de las armonizaciones de las canciones populares incluidas en los discos, y la Coblá de Barcelona que se hizo cargo de la eje-

cución de tres piezas ligadas a su región, aparte de la interpretación del himno de la república. Una agrupación de txistus y tambores intervinieron también en una pieza ligada al folclore vasco.

Estos testimonios sonoros, “pequeñas páginas circunstanciales” para uno de sus creadores, Rodolfo Halffter, son en la actualidad verdaderas joyas talladas con maestría. La pérdida irreparable de muchas de las partituras las hace mucho más valiosas. Con pocos medios, los maestros Halffter y Pittaluga consiguen orquestaciones excelentes. La mayor parte de las canciones que fueron grabadas surgen del folclore español: *Los cuatro muleros* o *Los cuatro generales* convertida en esta ocasión en *Coplas de la defensa de Madrid*, *Arrión* convertida aquí en *Qué será*, *Yo me subí a un pino verde* convertida en *Coplas del tren blindado*, *Si me quieres escribir*, *Els segadors*, *El trágala*, etc.

El canto popular, ligado al pueblo, es recreado en estas piezas constantemente, constituyendo un objeto de transformación y arreglo. Se crean interludios orquestales, se explota la relación alternativa de solista-coro, y se buscan efectos tímbricos y orquestaciones acordes a los estilos representativos del momento, especialmente el stravinskyniano. La adaptación de lo tradicional consigue sobrevivir mediante nuevos enfoques modernos, sin ser totalmente desfigurada. A este respecto declaró el propio Halffter a Yves-Bonnat con motivo de la grabación: “Algunas de estas canciones, son simplemente nuevas versiones de aires populares conocidos, con textos extraídos espontáneamente de la actualidad”, “La armonización y la orquestación de estos cantos, para su registro en discos, respetan el espíritu popular que los caracteriza, confiriéndoles una forma musical menos revestida”. La influencia de Falla es manifiesta en muchas de estas orquestaciones.

Las piezas que fueron incluidas en la segunda edición fueron las que se detallan a continuación. La cara A contiene las siguientes: *Himno de Riego*, el himno oficial de la República, a cargo de la Coblá de Barcelona; las *Coplas de la defensa de Madrid*, armonizadas por Gustavo Pittaluga, que como hemos indicado anteriormente se trata de un arreglo de una canción folklórica titulada *Los cuatro generales*, que fue también recogida por García Lorca; *Nous sommes les soldats du Pays Basque*, a cargo de un coro acompañado de txistus y tambores; *Ya sabes mi paradero*, una canción ligada a la guerra de África de 1920 y que en esta ocasión fue armonizada por Rodolfo Halffter; *La sardana de les monges* de Enric Morera, interpretada por la Coblá de Barcelona; *Qué será?*, una

canción folklórica que no es otra que *Arrión*, y que en esta ocasión fue armonizada por Gustavo Pittaluga; y por último, *La santa espina*, interpretada por la Cobla de Barcelona. La cara B comienza con *El paso del Ebro*, una canción popular de estilo tradicional, que no es otra que *Ay Carmela*, armonizada esta vez por Rodolfo Halffter; las *Coplas del tren blindado*, viejo aire popular andaluz que fue incluso recogido por García Lorca bajo el título *Los contrabandistas de Ronda*, y que no es otro que *Yo me subí a un pino verde*, en esta ocasión armonizado también por Rodolfo Halffter; *Coplas del frente de San Cristóbal*, armonizada también por Rodolfo Halffter; *Marineros*, un antiguo canto vasco, armonizado ahora por Gustavo Pittaluga; *El trágala*, viejo canto revolucionario que se remonta a los liberales de principios del siglo XIX y que fue recogido en el cancionero de Cabrerizo como *Canción a los Lancistas*, armonizado para esta grabación por Gustavo Pittaluga; *El pendón morado*, antiguo canto carlista, armonizado igualmente por Gustavo Pittaluga, y por último, *Els Segadors*, himno oficial de la república catalana que se remonta a la revuelta de los campesinos catalanes en tiempos de Felipe IV, y que no es más que una canción popular, ejecutada en esta ocasión, como no podía ser menos, por la Cobla de Barcelona

Las piezas armonizadas por Rodolfo Halffter fueron interpretadas por un coro y orquesta dirigidos por el propio autor y las armonizadas por Gustavo Pittaluga, por un coro y orquesta dirigido por el propio compositor.

Por lo que respecta al himno oficial de la república no estará de más recordar que se remonta a una creación ligada a los liberales progresistas de 1820. Su autor fue José Melchor Gomis Colomer, un compositor de Onteniente, siendo la primera vez que se imprimió en la *Colección de canciones patrióticas que dedica al ciudadano Rafael del Riego y a los valientes que han seguido sus huellas*, obra realizada por el librero y editor Mariano de Cabrerizo Bascuas, aparecida en Valencia en 1823. Las diferencias musicales que aparecen en esta pieza son importantes con las posteriores partituras que conocemos de la misma. Es evidente que al ser reutilizado como himno oficial de las dos repúblicas se introdujeron pequeñas transformaciones melódicas. En este mismo cancionero, que no ha sido estudiado musicalmente, aparecen otras tres canciones en partitura: la *Canción patriótica con motivo de haberse jurado la Constitución de la monarquía española*, igualmente de Gomis, y que aparece con acompañamiento de pianoforte, como la anterior, *El trágala*, *canción a los Lancistas*, y finalmente el *Himno patriótico en celebración de los días del ciudadano Rafael del Riego*. En la comunidad valenciana *El trágala* ha sobrevivido en canciones populares que se han mantenido hasta nuestros días, como por ejemplo en Cocentaina (Alicante) donde lo encontramos en la canción romance denominada *La reina estava malalta*.

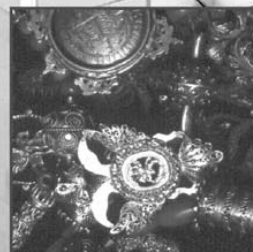
Rodolfo Halffter mantuvo a lo largo de su vida el amor por lo popular, que se manifiesta en su producción musical. A su llegada a México, tras abandonar nuestro país por cuestiones políticas, obtuvo el encargo de recopilar un cancionero con temas populares españoles que apareció en la editorial Nuestro pueblo de México D. F. en diciembre 1939 bajo el título *Cancionero musical popular español. Canciones amorosas, bucólicas, de ronda, pastoriles, infantiles, humorísticas, de marineros, de trilla, bailables, serranas, de Navidad, de columpio, de siega, de cuna y religiosas*. El músico republicano no dudaba en acompañar bajo su nombre la siguiente inscripción: “Compositor, Miembro del Consejo Central de la Música de la República española”. La impresión corrió a cargo de los talleres de la imprenta de la Escuela Rafael Dondé. La representación geográfica de las canciones aparecidas queda del siguiente modo. De Asturias incorpora *Has de venir a verme, Si la nieve resbala, Paloma del palomar, Esta calle es un jardín*; de Ávila incluye *En lo alto de aquella montaña*; de Cataluña, *El desembre congelat, Fum, fum, fum, La pastoreta, L’Hereu Riera, Els Fadrinets de Sant Boi, y El bon Caçador*; de Extremadura *Vivan los vientos morenos*; de Euskadi, *¡Boga! ¡Boga!*; de Galicia, *Canto de faenas agrícolas*; de León, *Copla bailable, dos Bailes a lo alto, Canción, y Ya se van los pastores*; de Madrid, dos coplas de corro, y canto de nochebuena; de Málaga coplas de columpio; de Murcia seguidillas; de Salamanca, *Segaba la niña*; de Santander, *Más hermosa eres que el sol*; de Sevilla, *El pastorcillo*, nana, canto de trilla y saeta; de Valencia, una cancióncilla; y de Zamora, *En la raya del monte*. La recopilación es muy reducida, respondiendo en todo momento a unos ideales de divulgación de las muestras más representativas del folclore español entre México, París y Nueva York, que en definitiva eran los puntos donde distribuía la editorial Nuestro Pueblo. Las melodías que aparecen en el cancionero ya habían sido recogidas por otros colectores que cita, y que no son otros que el P. Nemesio Otaño, Eduardo Martínez Torner, Pujol Alonso, Inzenga, Pedrell, Mariano Gallego, Rodríguez Marín y otros. La canción *Qué será?*, que había armonizado Halffter para la grabación de 1938, la incluye como *Copla de corro* de Madrid (pp. 48-49).

NOTA

(1) Igualmente prohibido fue un libro de Sergio Liberovici y Michele L. Straniero titulado *Cantos de la nueva resistencia española, 1939-1961*, que fue publicado en la colección poesía de la editorial uruguaya El siglo ilustrado de Montevideo en 1963 aparecido el año anterior en Italia en la editorial Einaudi de Turín. El indignado y perseguidor gobierno español ante tal agravio, hizo incluso reclamaciones diplomáticas ante el gobierno italiano.



MUSEO ETNOGRÁFICO
DE CASTILLA Y LEÓN
ZAMORA



Gracias a todos

Han sido años de recuperación de piezas, de documentos, de recuerdos... para formar la gran colección de etnografía de Caja España, que ahora cobra su sentido: compartir nuestra memoria.

Caja España

OBRA SOCIAL



Damos soluciones

