

# Revista de **FOLKLORÉ**

Fundación Joaquín Díaz



Editorial .....	3
Joaquín Díaz	
Las canciones de boda del <i>Cancionero Musical de la Lirica Popular</i> .....	4
<i>Asturiana</i> de Eduardo Martínez Torner	
Ana María Botella Nicolás	
Semana Santa en Guijo de Coria (Cáceres) .....	16
José Luis Rodríguez Plasencia	
Amor, matrimonio y canción: educando a la infancia .....	35
Anna M.ª Fernández Poncela	
El carnaval herenciano y su «perlé». Una singular botarga.....	44
en el corazón de La Mancha	
Miguel Antonio Maldonado Felipe	

# SUMARIO

Revista de Folklore número 378 – agosto de 2013

Portada: La Ilustración Española y Americana – *El Ensayo del Minué*. Cuadro de Luis Jiménez (de fotografía directa)

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Edición digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Fundación Joaquín Díaz - <http://www.funjdiaz.net/folklore/>

ISSN: 0211-1810

Patrocinado por la Obra Social y Cultural de Caja España / Caja Duero

Caja España 

Caja Duero 

**L**a Constitución de 1812 decía explícitamente en su discurso preliminar: «Como nada contribuye más directamente a la ilustración y adelantamiento general de las naciones y a la conservación de su independencia que la libertad de publicar todas las ideas y pensamientos que puedan ser útiles y beneficiosos a los súbditos de un Estado, la libertad de imprenta, verdadero vehículo de las luces, debe formar parte de la ley fundamental de la monarquía si los españoles desean sinceramente ser libres y dichosos». Estas palabras venían a reflejar tanto el deseo vehementemente anhelado por los nuevos representantes del pueblo de que su voz sonara y se escuchara, como una advertencia acerca de la importancia que lo impreso habría de tener durante todo el siglo.

La prensa ilustrada española del siglo XIX ofrece sus primeras muestras en pliegos y hojas sueltas o en los grabados que acompañaban a algunos diarios y que circularon por todo el país a partir de 1808 como crítica gráfica y textual a la invasión napoleónica. Don Manuel Gómez Imaz estudió ampliamente los títulos y el contenido de esas hojas y periódicos en un trabajo impagable: *Los periódicos durante la Guerra de la Independencia*.

Tres aspectos hacen muy interesante al siglo XIX desde el punto de vista de la ilustración gráfica y satírica. El primero, tal vez por encima de los otros dos es su sentido artístico. En su conjunto, es un inventario de arte gráfico que aparentemente es efímero pero que resulta ser al final tan duradero como intemporal, aspectos que ya caracterizaron a otros trabajos anteriores y pioneros como el de Goya. Artistas como Leonardo Alenza, Ramón Cilla, *Sileno* (Pedro Antonio Villahermosa), Tomás Padró, Francisco Ortego, Daniel Perea, *Demócrito* (Eduardo Sojo) o *Mecachis* (Eduardo Saénz de Hermúa), entre otros, traducen al lenguaje de la imagen satírica (definitivamente liberada de las cadenas del texto) lo que la realidad social y política ofrecía a diario a los españoles, imponiendo por otro lado la posibilidad de influir con una cierta credibilidad en esa cotidianeidad viciada y confusa. A la constante presión a que esos artistas estuvieron sometidos por parte de la administración censora respondieron ellos con ironía y nuevas caricaturas, como en el caso de *Demócrito* que pintaba siempre que podía al jefe de policía cargando con la piedra litográfica debajo del brazo, como castigo por haberse llevado de la redacción del periódico la prueba del «delito».

Y es que lo que ven y transmiten todos esos artistas tiene tanto de caricatura como de esperpento: no ha de extrañar, ya que ambas palabras contienen el sentido de deformar la realidad para transformarla. En el caso de la caricatura, porque se cargan las tintas en lo característico (lo peculiar y destacable) ayudando a comprenderlo o analizarlo mejor y en el caso del esperpento porque contribuye, desde Pérez Galdós a Valle Inclán, a reflejar algo grotesco cuya ridiculidad, sin embargo, se atenúa y se normaliza al tener un sentido especular, es decir al mostrar por detrás de la brillante luna las deficiencias del fondo azogado cuya superficie nos devuelve algo imperfecto. Al manifestarnos sin ambages un cuerpo social achacado por una especie de deformidad que por más que queramos negarlo nos pertenece. Decía Baudelaire que el mérito de Goya estribaba en haber creado «lo monstruoso verosímil». Es decir en haber demostrado que lo absurdo también era posible siempre que tuviese que ver con lo humano y apareciese como creíble.

Finalmente, el tercer aspecto reseñable de la ilustración satírica en el XIX es que sus imágenes, pese a ir dirigidas principalmente a un estamento social cada vez más poderoso —la burguesía—, crearon un ámbito casi teatral para todos los públicos en el que los actores (protagonistas o meritorios) eran juzgados por el espectador, quien a veces también participaba en la farsa dibujado por el artista bajo el aspecto de un colectivo anónimo que aparecía **disfrazado** de león, de toro o de matrona, es decir, de España. En suma, frente a la imposibilidad de crear un Estado serio, fuerte y democrático, los caricaturistas crearon un «Estado de opinión», tan cambiante como las circunstancias, pero con el sentido común como bandera y el humor como cetro.

# EDITORIAL

# LAS CANCIONES DE BODA DEL *CANCIONERO MUSICAL DE LA LÍRICA POPULAR ASTURIANA* DE EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Ana María Botella Nicolás

## Resumen

**E**n el presente artículo se analizan, desde el punto de vista estilístico y musical, las canciones de boda que se encuentran en el *Cancionero de la Lírica Popular Asturiana*, obra del musicólogo Eduardo Martínez Torner. Además, se contextualiza y se esbozan unas líneas biográficas sobre su figura para acercarnos un poco más a la vida del folklorista asturiano.

Palabras clave: canciones de boda, música popular asturiana, folklore, Eduardo Martínez Torner.

## Introducción

La música tradicional ha sido durante muchos años uno de los campos más olvidados en el estudio de la música. A mediados del siglo XIX es cuando, a través de los movimientos nacionalistas, comienza el interés por el estudio del folclore y su recuperación.

Los nacionalismos surgen a mediados del siglo XIX como un componente del movimiento romántico que busca acentuar la individualidad y la autonomía musical y cultural de los distintos países. Este movimiento adquiere especial importancia en aquellos países que apenas han tenido peso en el desarrollo artístico, dejándose dominar por la influencia de otras naciones. Rusia, Hungría, Checoslovaquia, los países Escandinavos, España, algunos países de Hispanoamérica o Estados Unidos buscan salir de su inferioridad cultural investigando su historia y recuperando sus tradiciones.

El nacionalismo en España surgirá a finales del siglo XIX, con bastante retraso con respecto al europeo. Los compositores recuperarán la riquísima herencia del Renacimiento y buscarán en las fuentes de la música popular para iniciar, después de tres siglos, la regeneración de la música española. Utilizarán la riqueza del folclore, especialmente del andaluz, para construir un lenguaje musical propio y reconocible mediante la aplicación de rasgos rítmicos, melódicos y armónicos característicos.

La música nacionalista se caracteriza por el uso del folclore en dos formas distintas:

- A. Copiando literalmente las fuentes, por ejemplo introduciendo una melodía tradicional dentro de una obra.
- B. Imitando o recreando sus rasgos musicales característicos: escalas, ritmos, danzas, etc.

Opina Quintanal que el folclore es el resultado de una tradición musical que ha ido evolucionando y que ha sido transmitida oralmente a través de los siglos, de acuerdo con unos factores determinados<sup>1</sup>. Estos factores son de tres tipos:

*De continuidad, puesto que la evolución no es un proceso estático, es algo dinámico que va uniendo el pasado con el presente.*

1 QUINTANAL, Inmaculada. *Asturias. Canciones*. Oviedo: Gráficas Lux, 1980, p. 6.

*De variación (o modificación), que van surgiendo, precisamente, debidas a la transmisión oral.*

*De selección, hechas por la colectividad, que elige las variantes que más afines resultan a su idiosincrasia<sup>2</sup>.*

El término *folclore* proviene de la voz inglesa *folk*, pueblo y *lore*, ciencia. Fue utilizado por primera vez por el británico J. W. Thoms en 1846 para designar las costumbres, creencias y leyendas populares. Por tanto, abarca todos los ámbitos de la tradición popular, desde la gastronomía a la indumentaria, y se ocupa principalmente de su estudio.

Actualmente, la denominación que más se emplea para referirse al estudio de la música tradicional es la de *Etnomusicología*, que investiga, tomando como base el trabajo de campo, las principales manifestaciones musicales dentro del contexto cultural. Se ocupa, por tanto, del doble aspecto de la música; es decir, del cultural y de su estructura musical, cuyo propósito de estudio y orientación fundamental es el estudio de la música en sí misma y en el contexto de su sociedad.

Entre las características de la música tradicional destacamos:

1. La funcionalidad: se sabe que desde tiempos ancestrales la música siempre acompaña las labores del campo, tanto individuales como colectivas. Entre estas, están:
  - o Las funciones mágicas y rituales: para atraer la suerte, alejar los malos espíritus, curar a los enfermos, etc.
  - o Las funciones ceremoniales: bodas, fiestas, procesiones, etc.
  - o Las funciones de trabajo: para aliviar las tareas o favorecer los esfuerzos.
2. La aceptación: la música tradicional solo se sustenta si es aceptada por el pueblo, ya que parte de este y es para él.
3. Es anónima: la aceptación general de la música hace que se pierda el concepto de autor. En palabras de Quintanal, «no sabemos el nombre de los autores de miles de canciones, bien porque a través de la historia no llegaron a conocerse, bien porque el autor no se supo nunca. Es obra de un autor individual, pero termina siendo colectiva, de la comunidad»<sup>3</sup>.
4. Es de transmisión oral: la música se transmite de generación en generación de forma oral, lo que hace que sufra numerosas transformaciones a lo largo del tiempo y a la vez se vea enriquecida por esas variaciones.

Musicalmente, el repertorio tradicional se caracteriza por el uso de:

1. Melodías sencillas, cantábiles y expresivas —melismáticas o silábicas, dependiendo de la zona— que presentan un ámbito reducido y se desarrollan por grados conjuntos.
2. Ritmos regulares en cuanto al pulso, especialmente marcados en las danzas, aunque también encontramos ritmos libres que no están sujetos a compás en canciones de cuna, de trabajo a solo o en las improvisaciones.

---

2 *Ibidem.*

3 *Ibidem.*

3. Escalas modales, pero sin olvidar el uso de armonías tonales y consonantes con un mayor predominio de las tonalidades menores sobre las mayores.

## La canción popular

El canto popular es una creación anónima de las gentes, que viven unidas por lazos étnicos y que producen las manifestaciones de su sentimiento en instintivas improvisaciones, que sufren después una larga trayectoria de boca en boca, de aldea en aldea, que vuelven y retornan. Existe otra postura enfrentada a esta que dice que el origen del canto popular fue la inspiración de un individuo, mejor dotado que los demás, que le crea dándole enseguida su completa forma musical y poética<sup>4</sup>. Estamos de acuerdo con esta segunda opinión, pues pensamos que la canción popular es fruto de un individuo y no de la colectividad, si bien es verdad que la tradición oral del pueblo hará su cometido de transformación. Martínez García matiza este pensamiento al decir que:

*No se puede comprender que la creación de una canción sea el trabajo de una colectividad; eso es imposible. Por anónimo, por desconocido y por remoto que sea su origen, toda la línea melódica debe nacer forzosamente de un solo individuo, que es quien le da forma inicial; otra cosa es que su estructura o sus sentimientos se acomoden al alma colectiva de la etnia, de la comarca o de la región donde se halla inserto<sup>5</sup>.*

El origen de la canción asturiana será siempre oscuro. Se apuntan para ella de forma genérica antecedentes celtas, visigodos, árabes e incluso franceses, a través de las peregrinaciones a Santiago de Compostela. Quizá una de las hipótesis más extendida y más probable sea la que vincula sus orígenes a nuestros lejanos antepasados celtas, a la que aluden la mayor parte de los estudiosos, como Eduardo Martínez Torner en su *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (1920). El maestro Pedrell<sup>6</sup> recuerda en su monumental *Cancionero musical español* (1919-1920) que el hecho de que persistan en España en ciertos cantos populares, los orientalismos musicales, se debe a la circunstancia de la indudable influencia entre nosotros de la civilización bizantina y aquí está, sin duda, la fuente y el origen de casi toda la primitiva formación de la canción tradicional.

La música asturiana tiene una enorme variedad de estilos que son muy diferentes unos de otros: la tonada, la música de gaita, las canciones que acompañan los bailes, los ramos y canciones rituales del oriente, las añadas y los romances que a veces acompañan bailes, pues Asturias es una de las provincias que conserva bailes romancescos, como el *corri-corri*, el *pericote* o la *danza prima*.

¿Cuál es entonces el origen de la música popular? No es una pregunta fácil de responder. En palabras de Martínez Torner, el origen y proceso del desarrollo de la música popular se relaciona con:

4 MARTÍNEZ, Gabriel. «Música popular», *Enciclopedia temática de Asturias*, cap. XI, tomo 9, Etnografía y folklore II, Gijón, Silverio Cañada, editor, 1981, p. 242.

5 *Ibidem*.

6 Felipe Pedrell Sabaté (Tortosa, 1841-Barcelona, 1922), compositor, músico y musicólogo enormemente aplaudido tanto por los profesionales como por el público de la época, tuvo entre sus discípulos a intérpretes de la talla de Manuel de Falla, Isaac Albéniz o Enrique Granados. Pese a ser uno de los más tempranos y reconocidos estudiosos de la música moderna europea, fue pionero en analizar de forma rigurosa la música tradicional española, destacando entre sus numerosos tratados relativos al folclore del país su *Cancionero musical popular español*, impreso en cuatro volúmenes entre 1918 y 1922. En el primero de estos tomos, examina el autor, entre otras cuestiones, la idiosincrasia propia del canto del pueblo y el porqué de su afición a este y recoge ejemplos de rimas infantiles y de canciones de cuna, de aquellas propias de los diferentes oficios y labores y las de las numerosas festividades religiosas de la nación.

*Sonidos toscamente modulados, exteriorización de sentimientos del hombre primitivo; perfección melódica y rítmica de estos sonidos merced a la ayuda de lenguaje articulado; invención y conservación de formas melódicas concretas, con características métricas o rítmicas*<sup>7</sup>.

Es pues, la canción popular asturiana la que Torner recoge en su Cancionero.

Pero, ¿qué elementos distinguen a la canción asturiana de la originaria de otras regiones de España? Reproducimos a continuación un extracto de la *Enciclopedia temática de Asturias* que resume, en palabras de Martínez García, su esencia:

*La primera nota de caracterización de la canción asturiana, indiscutible, ha de ser la de su esencia lírica; y ello es de notar de antiguo la abundancia de sus textos con ese color dulce, tierno y amoroso. (...) En la abundancia de la melisma en el dibujo melódico de la canción individual, que por antonomasia se llama «asturianada», está sin duda el orientalismo de su lejana procedencia, y en esa forma de cantar individual sin sujeción ritmo alguno al modo enarmónico aunque en escala atemperada, radica sin duda la originalidad más patente de la canción asturiana. (...) Aparece en general impregnada nuestra canción de un tinte melancólico o nostálgico que la distingue también... La melancolía, la tristeza, se plasma en el pentagrama con los modos menores en tanto que la alegría se resuelve en los tonos de la modalidad mayor. (...) Con frecuencia sorprende la incoherencia de los textos en sí, y de estos con la música, en una medida que no se observa en otros cancioneros regionales de España... pero es que a veces la nota de la incongruencia llega a más, y es, sin embargo, asturianísima cuando aquella es el resultado de una ruptura entre la música y el texto literario*<sup>8</sup>.

Así pues y tras la lectura del texto, podemos deducir fácilmente que las principales características de la canción asturiana pueden definirse con las siguientes palabras: lírica, nostálgica, melismática e incongruente.

## Breve aproximación a la figura de Eduardo Martínez Torner

Eduardo Martínez Torner (1888-1955)<sup>9</sup> fue un compositor dedicado por entero al estudio de la musicología y de la música tradicional asturiana, así como de la investigación folclórica. Musicólogo, folclorista, compositor, pianista y profesor, González Cobas dice de Torner, comparándolo con Edward Grieg (1843-1907) que fue:

*(...) un alma soñadora y noble, elegíaca y lírica, sentimiento profundo, delicado, poético, pintoresco, musical. Y como él, ama con ternura apasionada la melancolía de su país natal. Trabaja con placer en el campo, aislado frente al hórreo, en la braña o en la «esfoyaza»*<sup>10</sup>.

7 GONZÁLEZ, Modesto. Prólogo del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Establecimiento tipográfico Nieto y Compañía, 1920, p. 30.

8 MARTÍNEZ, Gabriel. *op. cit.*; pp. 244-246.

9 Para conocer más sobre su vida y obras consúltese, entre otros, los siguientes trabajos: 1. GONZÁLEZ, Modesto. «Eduardo Martínez Torner. De la copla a la curiosidad literaria», en *Revista Asturias, Memoria encesa d'un país*, n.º 10, (2000): Asturias, Belenos. Conceyu d'Estudios Etnográficos, pp. 34-47 y 2. GÓMEZ, José Antonio. «La España de plata de Eduardo Martínez Torner, 1888-1955», *Cuadernos de Música y Teatro*, n.º 3, 1989, pp. 53-72.

10 GONZÁLEZ, Modesto. Prólogo del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, *op. cit.*, p. 8.

Nace en Oviedo el 7 de abril de 1888 en la casa de «La Regla». Las primeras lecciones musicales las recibe de Antonio Fernández Cuesta mientras cursa estudios de bachillerato. Estudia armonía y composición con Ignacio Ruiz de la Peña y en 1910 termina brillantemente la carrera de piano en el Conservatorio de Madrid, a la edad de 22 años.

En 1912, Torner llega a París donde ingresa como alumno de Vicent D'Indy en la Schola Cantorum. Estos dos años que pasa en París le acercan al mundo de las tertulias, conciertos, veladas, conferencias y cursos de folclore musical para profundizar en el estudio de la música popular.

En 1914 regresa a Oviedo y comienza a impartir conferencias sobre folclore y música popular que lo revelan como un auténtico folclorista. El café Dindurra, el Teatro Campoamor, el Paraninfo de la Universidad de Oviedo, el Teatro Jovellanos o el Ateneo de Gijón son algunos de los escenarios donde desarrolla todo su arte.

En 1915 entra a formar parte del Centro de Estudios Históricos como colaborador de Ramón Menéndez Pidal, donde fue jefe de la sección de Folclore y director de la subsección musical del Archivo de la Palabra. La relación con Menéndez Pidal fue muy estrecha, tal y como ha quedado reflejado en una carta del propio Pidal dirigida al presidente del Ateneo de Oviedo:

*Mi relación con el ilustre musicólogo Torner fue muy intensa. Cuando le conocí tenía yo ya miles de versiones de romances inéditos recogidos en Europa, Asia y África, pero les faltaba la música, que es un factor importantísimo en la recitación oral o cantada de los romances. Torner acudió a esta tarea con la laboriosidad y el entusiasmo que le distinguían (...)*<sup>11</sup>.

En 1924 realiza una gira por América sobre recitales de música tradicional de la región, en los que acompaña al piano a los cantantes asturianos José Menéndez Carreño (Cuchichi) y su hija Faustina. En 1932 ocupa la cátedra de prácticas de Folclore del Conservatorio Nacional de Madrid. Al comienzo de la Guerra Civil, Torner se exilia a Londres, donde continúa con su labor de conferenciante y escritor hasta sus últimos días.

La obra musicológica de Torner fue muy amplia y abarcó diversos campos, como por ejemplo: el ya citado *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid, 1920); *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI. Narváez, el delphin de música* (Madrid, 1924); *Temas folklóricos: música y poesía* (Madrid, 1935); *La escuela activa; el folclore en la escuela* (Madrid, 1936); *Lírica hispánica, relaciones entre lo popular y lo culto* (Madrid, 1966) o *Cancionero gallego* (La Coruña, 1973), en colaboración con Jesús Bal y Gay<sup>12</sup>.

El 17 de febrero de 1955 Eduardo Martínez Torner muere en Londres, dejando una amplia producción, como hemos venido comentando, sobre el estudio musical y etnomusicológico de la canción tradicional. González Cobas se lamenta de la poca valoración que en vida se le hizo al compositor:

*Tenemos una deuda pergrande con Eduardo Martínez Torner....ya ye hora de finar con esa deuda. Lo que pasó cuando Torner morrió 'l 17 de febreru de 1955 foi permurnioso. N'España malapenes hebo llutu. Y n'Asturies tampocu*<sup>13</sup>.

11 MALLO, M.<sup>a</sup> Luisa. *Torner, más allá del folclore*. Universidad de Oviedo: Ethos Música, 1980, p. 45.

12 URÍA, Fidela. *Música asturiana. Entre 1860 y 1934, Vida, obra y catálogo de Víctor Sáez, Anselmo González del Valle y Baldomero Fernández*, Oviedo: Consejería de Cultura, Principado de Asturias, 1995, p. 47.

13 GONZÁLEZ, Modesto. «Eduardo Martínez Torner. De la copla a la curiosidad literaria», *op. cit.*; p. 46.

## El Cancionero de la Lirica Popular Asturiana

El *Cancionero musical de la lirica popular asturiana* es una ambiciosa obra que recopila 500 canciones populares (479 vocales y 21 instrumentales) recogidas en 70 pueblos de la región y pertenecientes a 33 municipios. Están clasificadas según el estudio de la línea melódica<sup>14</sup>. Para Martínez García, el musicólogo asturiano clasifica las canciones:

*Siguiendo el criterio del empleo, es decir, la melodía tiene un sello, una etiqueta, que se acomoda a la necesidad anímica del momento en su contenido emocional y en su ritmo; para la recogida del maíz se entona ésta y no otra; para dormir a un niño, tiene que ser ésta y no aquélla, para rondar, se precisa también determinado tipo de canciones y no otro*<sup>15</sup>.

Por otra parte, Torner manifiesta en repetidas ocasiones en la obra que la clasificación adoptada no pretende ser definitiva ni indiscutible, sino que ha de considerarse más bien como un simple ensayo de clasificación basada exclusivamente en la melodía de las canciones. Considera que la clasificación literaria de las canciones teniendo en cuenta las circunstancias en que son cantadas no puede tener un carácter estrictamente científico, argumentando esta afirmación con tres razones:

- *En primer lugar, en esas clasificaciones se tiene en cuenta solamente la letra de las melodías, cuando a nosotros lo que nos interesa son precisamente estas últimas.*
- *En segundo lugar, existe un número considerable de melodías populares que pueden ser empleadas indistintamente según el fin y que por su composición rítmica pueden cambiar la letra.*
- *En tercer lugar, suponiendo que estas razones no sean ciertas, utilizar el criterio exclusivamente literario no es suficiente para llegar a conocer el carácter musical de un pueblo, puesto que el análisis musical es esencial e imprescindible*<sup>16</sup>.

Por eso realiza una clasificación musical de las melodías en siete grupos:

- 1) Grupo primero: pertenecen 134 melodías. Lo divide en subgrupos A, B, C, D, E y F.
- 2) Grupo segundo: pertenecen 202 melodías: Lo divide en subgrupos A, B, C, D, E y F.
- 3) Grupo tercero: pertenecen 15 melodías que divide en dos subgrupos, el A y el B.
- 4) Grupo cuarto: pertenecen 23 melodías que divide en dos subgrupos, el A y el B.
- 5) Grupo quinto: pertenecen 28 melodías que divide en dos subgrupos, el A y el B.
- 6) Grupo sexto: son 56 melodías.
- 7) Grupo séptimo: melodías varias que no encajan en ninguno de los grupos citados.

Además, lleva a cabo otra clasificación de las canciones en melodías vocales e instrumentales, en función de su aplicación. Divide las primeras en nueve grupos:

14 Parece ser que Torner rompió con el criterio de agrupar las melodías por el significado de sus letras, para clasificarlas en base al estudio de la línea melódica. Esto ya fue una gran innovación en la época.

15 MARTÍNEZ, Gabriel. *op. cit.*; p. 243.

16 MARTÍNEZ, Eduardo. *Cancionero musical de la lirica popular asturiana*, Establecimiento tipográfico Nieto y Compañía, Madrid, 1920, p. 35 y ss.

- 1) De ronda
- 2) De faenas campesinas
- 3) De oficios
- 4) De cuna o añadas
- 5) De boda
- 6) Varias
- 7) De empleo indeterminado
- 8) Religiosas
  - 8.1 De Navidad
  - 8.2 Del ramo
  - 8.3 De ánimas
  - 8.4 Varias
- 9) Coreográficas
  - 9.1 Danzas
  - 9.2 Giraldillas
  - 9.3 Estribillos
  - 9.4 Corros de niñas
  - 9.5 Bailes de pollos
  - 9.6 Bailes de pandero
  - 9.7 Varias

Divide las melodías instrumentales para ser interpretadas con la gaita en tres grupos:

- 1) Pasacalles
- 2) Introducciones para cantar
- 3) Bailables
  - 3.1 Fandangos
  - 3.2 Saltones

En esta recopilación de canciones populares asturianas encontramos interesantes aportaciones de Modesto González Cobas que realiza, de manera precisa y exhaustiva, el *Prólogo* sobre la vida de Eduardo Martínez Torner, dándonos una visión más que suficiente sobre sus obras. El propio Torner desarrolla en el capítulo de la *Introducción* algunas notas sobre el origen y el ritmo en la música popular, así como un ensayo de una clasificación musical de las melodías populares. Las características de la canción asturiana centran el capítulo 4, donde se realiza un estudio pormenorizado de las melodías que componen el cancionero. Así, explica Torner de manera detallada las características musicales de todos los grupos clasificados, e incluso elabora cuadros sinópticos donde indica el número de melodías que integran cada uno de los grupos con sus correspondientes subgrupos, y el de las que en cada subgrupo corresponden a las modalidades mayor o menor o participan de ambas.

Para finalizar, dedica un breve apartado (pero no menos interesante) al folclore musical y las conclusiones de la obra, donde encontramos reflexiones que contribuyen a conocer un poco más su persona.

## Las canciones de boda del *Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana* de Eduardo Martínez Torner

Según recoge Eduardo Martínez Torner en su *Cancionero*, en otro tiempo se celebraban las bodas con cantos y fiestas en las que tomaban parte los jóvenes de los pueblos de los contrayentes. Los hombres, a pie o a caballo, formaban una comitiva que acompañaba a los novios y hacían descargas de trabucos y escopetas durante el trayecto. Las muchachas, acompañándose con panderos y castañuelas, precedían a los novios cantándoles coplas alusivas. Esto, en esencia, describe el sentir de las canciones de boda que el musicólogo recoge en su obra.

Presentamos a continuación el análisis estilístico y musical efectuado a las canciones de boda del *Cancionero musical de la lirica popular asturiana* de Eduardo Martínez Torner:

A) CANCIÓN n.º 7: Canción de boda, dictada por Manuela y Josefa Martínez Martínez, de 82 años, respectivamente, de Llanueces, en Quirós.

Música:

7 *96 = ♩*

Sa . le, ni . ña, de la i . gle . sia — que te es . ta . mos es . pe . ran . do — pa dar .

te la no . ra . bue . na — que se . a por mu . chos a . ños, —

Texto:

*Sale, niña, de la iglesia  
que te estamos esperando  
pa darte la norabuena,  
que sea por muchos años.*

*Cuando del altar bajaste  
toda vestida de negro,  
me pareciste una estrella  
de las más altas del cielo.*

*Tente, puente, tente, puente,  
de cal y canto y arena;  
deja la novia pasar,  
la gente que va con ella.*

*La calle por donde vamos,  
calle de la Verde Oliva,  
todos son duques y condes  
y parientes de la niña.*

*La calle por donde vamos,  
calle del Verde Romero,  
todos son duques y condes  
parientes del caballero.*

*Entren los recién casados  
por bajo de los leones;  
que salgan a recibirlos  
los más tiernos corazones.*

*Al señor novio le encargo  
con toda la confianza  
que mire por esa niña,  
que fue moza de importancia.*

*Al señor novio le encargo,  
y al señor padrino digo,  
que le deje de las arras  
para la niña un vestido.*

*Hoy nel día te despides  
de la flor de nuestro bando;  
pon el pañuelo en los ojos,  
no digan que vas llorando.*

*Casada ya estás casada  
por los libros de san Pedro;  
la Virgen te haga dichosa  
y los ángeles del cielo.*

*Adiós casa de tus padres,  
ventana de cuatro esquinas;  
para ti que se acabaron  
las entradas y salidas.*

*La madrina es una rosa  
y el padrino es un clavel  
y la novia es un espejo  
y el novio se mira en él.*

Esta letra, al parecer, se cantaba al salir los novios de la iglesia. Había coplas para cada uno de los momentos de la fiesta, tales como estas:

Invitación a la novia para que salga de la casa de sus padres

*Casadina, pon bandera  
que es tiempo de caminar;  
la casa de los tus padres  
ya la puedes olvidar.*

Simulación de despedida de la novia de la casa paterna

*Adiós casa de mis padres,  
ventanas y cuatro esquinas;  
para mí ya se acabaron  
las entradas y salidas.*

Dirigiéndose al novio

*Caballero, donde entraste,  
buena palomba sacaste.  
Caballero, donde entró,  
buena palomba sacó.*

Esta canción pertenece al grupo primero (subgrupo A) junto con 133 melodías más, que en palabras de Torner se caracterizan por *residir en todas ellas un mismo sentimiento musical y por la identidad de sus dibujos, aunque el ámbito que alcanzan no es siempre del mismo valor de aquí la división de estas melodías en varios subgrupos*<sup>17</sup>.

---

17 MARTÍNEZ, Eduardo, *op. cit.*; p. 37.

Melódicamente, la canción en modalidad menor comienza con un salto de tercera menor ascendente y discurre por grados conjuntos. Posee un ámbito reducido de cuarta (Sol-Do) y gira en torno a la nota Si bemol que, junto con el Do agudo, es un apoyo en el discurso melódico. Realiza continuos ascensos y descensos sobre la escala diatónica. Además, el compás ternario en el que está escrita la pieza agiliza el discurso melódico y le confiere un aire más popular, si cabe. Las apoyaturas sobre las notas blancas hacen de descansos o reposos, precipitándose hacia el final con un descenso floreado hacia la tercera que resulta ser un motivo ligeramente melismático.

B) CANCIÓN n.º 142: Canción de boda, transcrita en Cangas de Tineo.

Música:

142

Ca . ba . lle . ro, don.de en . tres . ti, bue . na pa . lom . ba se . gues . ti.

Texto:

*Caballero, donde entresti, / buena palomba saquesti.*

Esta canción pertenece al grupo segundo (junto con 201 melodías más) y, dentro de este, al subgrupo A, y se caracteriza por tener un fondo melódico común y por la identidad de sus dibujos. Comprende un intervalo de 4.<sup>a</sup> a partir de la tónica Sol, haciendo una escala diatónica ascendente-descendente, llegando hasta la nota sensible, bien sea en la cadencia o semicadencia, o en cualquiera de los grupos rítmicos de la frase. La melodía se mueve prácticamente por grados conjuntos, siendo la 3.<sup>a</sup> el intervalo que más se usa.

Está en modalidad mayor y concretamente en el tono de Sol. Aclara Torner que «estas melodías comprenden un intervalo de cuarta... considerando la sensible como una nota de paso —cuyo único objeto es el de dar mayor precisión a la tonalidad melódica— a fin de hacer ver de una manera más clara la analogía que existe entre este grupo y el anterior y sus respectivos subgrupos»<sup>18</sup>. Además, respecto a la métrica, tiene alternativamente una medida en el género yámbico y otra en el trocaico, o sea, respectivamente, una nota breve y una larga, y viceversa.

C) CANCIÓN n.º 374. Canción de boda, transcrita en Leitariegos.

Música:

374

Bue . nos dí . as, los pa . dri . uos, los no . vios y el se . ño  
cu . ra, que a la ver . dad re . pre . sen . tan  
vir . tud, a . ñor y her . mo . su . ra.

18 MARTÍNEZ, Eduardo, *op. cit.*; p. 38.

Texto:

*Buenos días, los padrinos,  
los novios y el señor cura,  
que a la verdad representan  
virtud, amor y hermosura.*

Esta canción, en la tonalidad de Sol menor, pertenece al grupo cuarto y se caracteriza por hacer un dibujo descendente-ascendente, bien al final de la frase o de alguno de sus períodos, que va desde la tónica a la dominante de la escala inmediata inferior y desde esta a la primera. El resto de la frase tiene un sentimiento melódico análogo al de los dos primeros grupos. Además, está dentro del subgrupo B, que significa que hace uso de la nota sensible diferenciándose del subgrupo A en el que no se utiliza. Dice Torner que el sentimiento musical dominante en las canciones asturianas es el representado en el grupo segundo y, dentro de este, en el subgrupo B<sup>19</sup>.

Presenta un ámbito melódico reducido, apenas sobrepasa la 8.<sup>a</sup>, que es una característica común de la canción popular asturiana. Comienza en la nota sensible y termina en la tónica, lo que crea mayor tensión que dulcifica con descansos en la subdominante y dominante (4.º y 6.º compás respectivamente).

## Conclusiones

No cabe duda de que el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* es la obra cumbre dedicada al folclore de la cultura asturiana, que recoge, clasifica, y describe hasta un total de 500 canciones y que supone la más ingente y rigurosa labor que se haya hecho hasta la fecha. Su trascendencia es enorme. Su método de trabajo de campo influyó en un importante número de grupos de investigación folclórica. Martínez Torner ha sabido plasmar con verdadera elegancia las características estéticas y musicales de un repertorio folclorista que enriquece la etnomusicología española. Hoy en día, la figura de Torner continúa necesitando de una monografía que sirva para descubrir sus interesantes y variadas aportaciones, entre ellas, por supuesto, las realizadas a la música tradicional.

Dra. Ana María Botella Nicolás  
Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal  
Facultad de Magisterio-Universidad de Valencia

---

19 MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, *op. cit.*; pp. 39 y 40.

## BIBLIOGRAFÍA

GÓMEZ, José Antonio. «La España de plata de Eduardo Martínez Torner, 1888-1955», *Cuadernos de Música y Teatro*, n.º 3, 1989, pp. 53-72.

GONZÁLEZ, Modesto. Prólogo del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Establecimiento tipográfico Nieto y Compañía, Madrid, 1920.

GONZÁLEZ, Modesto. «Eduardo Martínez Torner. De la copla a la curiosidad literaria» en *Revista Asturias, Memoria encesa d'un país*, n.º 10, Asturias, Belenos. Conceyu d'Estudios Etnográficos, 2000, pp. 34-46.

MALLO, M.<sup>a</sup> Luisa. *Torner, más allá del folklore*. Universidad de Oviedo: Ethos Música, 1980.

MARTÍNEZ, Eduardo. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto y Compañía, 1920.

MARTÍNEZ, Gabriel. «Música popular», en *Enciclopedia Temática de Asturias*, cap. XI, Tomo 9, Etnografía y folklore II, Gijón, Silverio Cañada, editor, 1981, pp. 241-254.

QUINTANAL, Inmaculada. *Asturias. Canciones*. Oviedo: Gráficas Lux, 1980.

URÍA, Fidela. *Música asturiana. Entre 1860 y 1934, Vida, obra y catálogo de Víctor Sáez, Anselmo González del Valle y Baldomero Fernández*, Oviedo: Consejería de Cultura, Principado de Asturias, 1995.

## SEMANA SANTA EN GUIJO DE CORIA (CÁCERES)

José Luis Rodríguez Plasencia

**R**aro debe de ser el pueblo de España, y por ende de Extremadura, que no conserve entre sus tradiciones festivas, civiles o religiosas —y no digo populares, porque tanto los festejos de una u otra índole tienen como denominador común la característica de *popular*; es decir: que en ellos participa todo el pueblo— aunque, como nota particular tales eventos se enlacen de una u otra forma con celebraciones eclesiales: llámense romerías, procesiones, santos patronos... o incluso la llamada *fiesta del emigrante* donde, en algunos pueblos, han sacado de sus fechas originarias las celebraciones patronales para hacerlas coincidir —del mes de agosto en adelante— con el regreso al pueblo de los vecinos emigrados a otras comunidades.

Cierto es también que algunas de estas celebraciones campesinas —algunas curiosas— poco divulgadas en su momento fueran perdiéndose como parte de un acervo cultural y etnográfico que venía de siglos. Pérdida propiciada unas veces por la propia incuria popular, otras por la apatía de eclesiásticos nada enraizados con sus parroquias u obsesionados con ver solo lo profano —pagano— en cualquiera de esas celebraciones y, cómo no, por el abandono del solar patrio de una juventud obligada a emigrar.

En el presente artículo pretendo dar a conocer un acopio musical que perdura todavía hoy en el pueblo cacereño de Guijo de Coria; reserva lírica que no deja de sorprender, dada su existencia en una comunidad que no llega a los trescientos vecinos. El motivo de mi trabajo es, pues, divulgativo, esperando que futuros musicólogos puedan encontrar en él paralelismos suficientes como para profundizar en un estudio más amplio de la música religiosa popular, relacionada con la Semana Santa en este caso.

Pero antes de pasar a la parte musical, haré referencia a unas costumbres, ya perdidas, que tenían lugar no solo en Guijo de Coria, sino en todas las municipalidades extremeñas y españolas durante dicha Semana, como la obligación que tenían las mujeres de ir a la iglesia con la cabeza cubierta por un velo negro. Aunque solo sea como nostálgica memoranda.

A Guijo de Coria —como a otros muchos pueblos—, cuando se acercaba la Cuaresma llegaban los llamados *Padres misioneros*, que durante esos días penitenciales acudían para ayudar a los párrocos en confesiones, charlas y sermones. Estos misioneros realizaban su labor, mereciendo a veces el respeto y el cariño de sus feligreses ocasionales que, como despedida, solían recitarles:

Padre misionero,  
no se vaya usted,  
que chicos y grandes  
lloran por usted.

En Guijo de Coria hubo una temporada durante la cual asistían al sacerdote local dos misioneros, llamados padre Tarín y padre Milán. Y los guijeños les cantaban:

Con alegría y contento  
salimos todos a recibir  
al hombre sabio de más talento:  
a nuestro noble padre Tarín.

Con alegría y gran contento  
salimos todos a esperar  
al hombre sabio de más talento:  
a nuestro noble padre Milán.

Ya durante la Cuaresma se comenzaban a cubrir las imágenes y los retablos de la iglesia con sábanas negras en señal de dolor, luto que desaparecía con la celebración de la Resurrección del Señor en la Vigilia Pascual o en la eucaristía del Domingo de Pascua, ceremonias durante las cuales se alzaban estas colgadas en el momento del Gloria<sup>1</sup>; el morado presidía desde entonces los ropajes eclesiales y las campanas silenciaban sus sonos, para dejar paso unas veces al sacristán y otras a los monaguillos que recorrían las calles convocando a los files a los oficios con el eco seco de la matraca.



Matraca (Guijo de Coria)

Tanto el uno como los otros eran acompañados por la caterva animosa de una desigual chavalería que, a su vez, hacían sonar sus carracas<sup>2</sup>.

Era costumbre en el pueblo que los quintos colgasen de un antiguo olmo, hoy desaparecido, que había en el atrio de la iglesia un monigote representativo de Judas. Las anderas, por su parte, hacían una pequeña bolsa de tela, donde introducían treinta monedas hechas con cartón. El muñeco sería quemado, finalmente<sup>3</sup>.

Por lo referente al trabajo laboral, el Jueves Santo se reducía a media jornada. Por otra parte, las tabernas y bares no abrían o —en caso de hacerlo— permanecían cerrados durante los oficios y las procesiones.

Esta fiesta religiosa se iniciaba en Guijo con una novena, que tenía lugar ocho días antes del Domingo de Ramos.

He aquí la novena:

1 Fue a partir del siglo XVI cuando se impuso la costumbre de cubrir retablos e imágenes durante la Cuaresma y Semana Santa, cuando la iglesia Católica reaccionó ante la Reforma Protestante con la Contrarreforma.

2 Aunque matraca y carraca suelen referirse a un mismo instrumento musical, en Guijo de Coria, Cilleros y otros municipios de Sierra de Gata, la matraca es un tablero de madera con unas aldabas metálicas móviles, provista de un mango para sujetarla, por donde se sujeta para hacerla girar a derecha e izquierda. Entonces, las aldabas golpean contra la madera produciendo un sonido seco y estridente. Por el contrario, la carraca, mucho más pequeña que su hermana mayor, está formada por una rueda de madera con dientes, los cuales, al hacerla girar sobre el eje que le sirve de mango, tocan una lengüeta flexible y produce un sonido semejante al otro.

3 Numerosas son las interpretaciones que los estudiosos hacen de este pelele: de las que lo relacionan directamente con el apóstol traidor —entonces por qué lo queman, si Judas se ahorcó—, de los que ven en ello un paso del invierno —simbolizado por el pelele— a la primavera (Dominguez Moreno, pp. 211-212) —cristianización del *Annus pagano*, paso de lo viejo a lo nuevo—; o de los que creen descubrir en ello *la pervivencia del sustrato judeo-converso y de la Inquisición* (Flores del Manzano, tomo VI, p. 120), caso del Judas de Cabezuela del Valle.

Oboè  
Si las dul - ces pa - la - bras del An - gel i - nun - da - ron de  
go zo tu al - ma °de/un pro - fe - ta la fu - ne - bre ca -  
ma la lle - no de/a - mar - gu - ra/y do - lor

Te predijo que a Aquel que en tus brazos  
presentabas al tiempo piadosa  
en la cima de un Gólgota umbrosa  
te llenó de amargura y dolor. (bis)

Si los Reyes de Oriente adoraron  
al infante Dios, hombre en pobreza,  
un tirano con odio y vileza,  
degollar los infantes mandó.

Ob.  
Por tus do-lo - res  
ten com - pa - sion - pi - de y/al - can - za nues - tro per - don nues - tro per -  
don nues - tro per - don

Y del fiel corazón traspasado,  
las maternas entrañas sustentas  
y al Egipto, Señora, te ausentas,  
con el Hijo que al mundo salvó. (bis)

¿Quién es esa mujer que angustiada,  
vacilante y llorosa camina?  
¿Quién esa mujer celestial?

Por tus dolores ten compasión  
y pide alcanzar nuestro perdón,  
nuestro perdón.

Esa triste mujer es María  
que en el templo perdió a su Hijo amado  
y en el rostro divino ha grabado  
la congoja su huella fatal. (bis)

Por tus dolores ten compasión...

Si en el Santo Lugar le perdiste  
a tu amado Jesús allá luego  
y escuchaste su voz en el fuego,  
a los sabios sapiente orgullo.

En la calle Amargura, ¡oh, María!  
ya le encuentras rendido y cansado,  
con el peso del leño sagrado  
de aquel leño fatal espiró. (bis)

Por tus dolores ten compasión...

Oscurécese el sol de repente;  
se cumplió la fatal profecía;  
mira, mira a tu Hijo, María;  
mira, mira, qué cadáver está.

Ya lo descienden del Árbol Sagrado  
y en tus brazos le ponen, Señora;  
ese pecho que amante le adora  
el puñal del dolor hiere ya. (bis)

Por tus dolores ten compasión...

Del discípulo amado en compañía  
desolada tu Hijo seguiste,  
y de agudo dolor presa fuiste  
cuando al monte Calvario llegó.

Allí el eco repite el sonido  
de martillos, clarines y voces.  
Le suspenden, ¡oh, Madre!, y entonces,  
a Dios Justo clavado se vio. (bis)

Por tus dolores ten compasión...

«¡Hijo mío! —clamaba—. ¿Quién pudo  
consumar tan terrible martirio,  
cuando al ver de su madre el delirio  
darte muerte intentaba el traidor?».

Del sepulcro la losa le oculta  
a sus ojos que anéganse en llanto.  
Sola quedo, Hijo mío, y por tanto,  
sola espero morir de dolor. (bis)

Por tus dolores ten compasión...

La procesión del Domingo de Ramos se realizaba antes alrededor del templo. Actualmente se va a la conocida como Huerta del Cura, donde se bendicen los ramos. Desde allí se sale en procesión hasta la iglesia cantando:

Las calles entapizadas  
con muchos rasos y telas;  
las capas se las quitaban  
tirándolas por la tierra  
por donde el Señor pasaba.

Fueron muchos los obsequios  
y grandes recibimientos  
de nuestro Padre amoroso.  
«Santo, santo rey del cielo»;  
«Santo», repitieron todos.

Y todos en procesión  
le siguieron muy contentos.  
No te cause admiración,  
que hasta los niños de pecho  
alababan al Señor.

Con sus lenguas tiernecillas  
dejándose de mamar,  
decían: «¡Viva el Mesías  
que nos vino a rescatar  
nuestras almas este día!».

Tenor

8 Je-sús que triun-fan-te/e!-tró - do-min-go/en Je-ru-sa-lén

6 T. 8 por Me-si-as se/a-cla-mó y to-do/el pue-blo/en tro-pel - a re-

12 T. 8 ci-bir-lo sas-lió con mu-chos ra-mos y pal-mas con jaz-

18 T. 8 mi-nes y vio-le-tas que sem-bra-ban por la tie-rra por don-

23 T. 8 de/el Se-ñor pa-sa-ba se/a-bri-an to-das las puer-tas

Con grande triunfo y amor  
hasta el templo lo llevaron  
y las puertas se cerraron,  
pero las abrió el Señor;  
los judíos se pasmaron.

Por este raro misterio,  
dulce Pastor de las almas,  
concedednos la victoria  
y llevadnos entre palmas  
a gozar la eterna Gloria.

Dos entradas se le hicieron  
con notable variedad:  
el domingo entró con palmas  
y volvió el jueves a entrar  
con las manos maniatadas.

Los principales momentos de la Pasión —salvo el Vía Crucis— eran cantados dentro de la iglesia por un coro formado por dos grupos distintos que se situaban en un principio a ambos lados del altar, cobijados por el velo que cubría el retablo, y que se alternaban en el canto de las estrofas. Cuando el retablo dejó de cubrirse, el coro pasó a la tribuna situada al fondo de la iglesia. Actualmente el coro se acomoda en los bancos situados junto a la tumba de la conocida como *Sabia de Coria*, la venerable María de Jesús, nombre religioso de María Ruano Gutiérrez, nacida en Guijo de Coria en marzo de 1616 y coetánea que fue de Teresa de Ávila.

Tenor

8 Je-sus tran-qui-lo fue a o - rar por la gra-ciaa-re-ba-ta - do y qui -

5 T. 8 so/al fin de - rra-mar su san-gre por res-ca-tar al hom-bre por su pe - ca -

9 T. 8 do su san-gre por res-ca-tar al hom-bre por su pe - ca - do A su

14 T. 8 pa-dre/en o - ra-cion se di - ri-ge-fer-vo-ro - so pi - die - do de co-ra-zon

19 T. 8 del hom - bre la sal - va - cion con un a - cen-to/a-mo-ro - so

### Lunes Santo

Probó la Santa Virtud  
por culpa de los mortales,  
martirizado en la cruz,  
sufriendo grande inquietud  
y tratamientos fatales.

Sus palabras amorosas  
al Eterno dirigidas,  
cual plegarias amorosas  
en las regiones gloriosas  
fueron al fin atendidas.

Cristiano: si consideras  
lo que Jesús padeció  
y la salvación esperas,  
arrepíentete de veras  
pues por tu culpa murió.

Y con la misma música utilizada para el Lu-  
nes, se cantaba:

### Martes Santo

Martes Santo se juntaba  
en la casa de Caifás  
la sinagoga malvada,  
que a Jesús, sin más ni más  
darle muerte intentaba.

Allí todos contestaron  
si merecía la muerte.  
Varios juicios se formaron  
y por fin de aquesta suerte  
«que muera Jesús» clamaron.

Uno dice: «Decir va,  
mi parecer es que muera,  
porque predicando está  
y nuestra ley verdadera  
pronto la derribar».

Otro dice: «No tardarse,  
que muera según la ley,

que la doctrina que esparce  
prohíbe al César ser rey  
y Él por rey quiere ensalzarse».

Otro dice con porfía:  
«Que muera es mi parecer,  
porque predicó estos días  
queriendo hacernos saber  
que es verdadero Mesías».

Por fin todos a una voz  
prorrumpieron: «¡Muera, muera!».  
¿Qué cometiste, mi Dios,  
contra esta gente tan fiera  
que todos van contra vos?

#### Miércoles Santo (venta de Jesús)

Miércoles Santo salió  
Judas, con falsos intentos,  
en casa de Caifás entró  
y juntos los fariseos  
de esta suerte les habló:

«Príncipes, ¿qué es lo que hacéis?  
¿Estáis de Jesús tratando  
y el cómo lo prenderéis?  
Yo lo pondré en vuestras manos  
si algo me prometéis».

«Y si no le conocéis  
una señal también dejo:  
para que sepáis quién es  
al que habéis de prender».

«No penséis que esto es engaño,  
de mi Maestro maldigo  
boca, lengua, pies y manos».  
Respondió el falso concilio:  
«Treinta dineros te damos».

Dice Judas: «Me contento;  
pero tengo algún recelo  
y el alma se me inquieta,  
que juntos mis compañeros  
me han de dar muerte alevosa».

«Judas, no tengas temor,  
que soldados de valor  
bien armados te daremos  
para prender al traidor».

Fue donde estaba la Virgen  
y con una sonrisa falsa,  
le dice: «¿De qué te afliges  
si conmigo solo basta  
para que tu hijo se libre?».

Del gozo que recibió  
aquella Virgen Sagrada  
de cenar muy bien le dio.  
Fue la cena tan colmada  
que ninguna falta le halló.

¡Oh, Judas, falso, traidor!  
Tú pagarás el pecado  
de haber vendido al Señor  
en quien todos confiamos  
que nos dé su salvación.

#### El lavatorio

Cuál humilde y amoroso  
tomó una blanca toalla  
el Señor, y puesta al hombro  
y una bacía con agua  
para hacer el lavatorio.

Púsose a los pies de Pedro  
el Señor, para lavarlo.  
Al punto se arrojó al suelo,

diciéndole: «Maestro amado,  
eso yo no lo consiento».

«Eso de lavar los pies  
para mí, Señor, se queda.  
Soy un pobre pecador  
que vengo de baja estofa,  
mas no vos, mi Redentor».

«Vos sois un señor tan grande,  
y yo cual vil gusanillo.  
Primero prefiero que antes  
sea de fieras comido  
que consentir que me laves».

Lo miró el Señor y dijo:  
«Si no te dejas lavar,  
no me tendrás por amigo,  
ni menos podrás gozar  
del eterno Paraíso».

Al punto arrojose al agua  
diciendo: «Lava mis pies  
y todo mi cuerpo lava.  
Señor, aquí me tenéis,  
vuestra voluntad se haga».

#### La cena

Jueves por la noche fue  
cuando Cristo enamorado  
con todo el pecho abrasado  
quiso darnos de comer  
su Cuerpo Sacramentado.

Sentose Cristo a la mesa  
con todo el apostolado;  
tomó y con su mano diestra  
un pan fue consagrado

que a todos les repartiera.

Pero aquel manso Cordero,  
con todo el poder y gracia  
quiso darnos por entero  
su glorioso Cuerpo y Alma;  
mas le dio a Judas primero.

Antes de haber comulgado  
a todos los pies lavó.  
También a Judas malvado  
un sermón le predicó,  
mas poco le ha aprovechado.

Judas desoyó el sermón,  
pues ya tenía tratada  
la venta de su Señor  
con el senado inhumano  
para darle muerte atroz.

Se salió desesperado  
y marchó a Jerusalén,  
diciendo al pueblo malvado:  
«Salid, salid a prender  
a mi Maestro, el falsario».

¡Oh, Judas, falso, traidor!  
Tu pecho la infamia abriga;  
entregas al Creador  
a gente vil y lasciva  
sin usar de compasión.

Entró el Señor en el huerto  
a orar a su Eterno Padre,  
alzó los ojos al cielo,  
sudó raudales de sangre  
afligido y sin consuelo.

Por vuestra santa oración,

digna de eterna memoria,  
que nos queráis perdonar  
y nos llevéis a gozar  
con los santos en la Gloria.

El prendimiento

Estando el Rey Celestial  
en el huerto en oración  
llegó Judas infernal  
con su lucido escuadrón,  
siendo de ellos capitán.

Entraron con gran silencio  
al huerto de Getsemaní,  
saliéndoles Cristo al encuentro.  
«¿A quién buscáis, gente vil?».

«Buscamos al Nazareno».  
Díjoles luego: «Yo soy».  
Al punto todos cayeron  
en pasmosa confusión,  
como muertos, en el suelo.

Luego el Señor, al instante,  
dio licencia al escuadrón  
para que se levantase,  
y con grande indignación  
le embistieron como alardes.

Con rabia ensoberbecidos  
le dieron fuertes puñadas;  
san Pedro, que aquesto vido,  
sacó su arrogante espada  
con un ánimo atrevido.

Dice el Señor: «Tente, Pedro,  
que si la defensa quisiera

ángeles tengo en el cielo  
que a defenderme vinieran».

«Pero es preciso morir  
y que derrame mi sangre  
para el hombre redimir,  
que si yo quisiera huir  
el poder tengo bastante».

Las siete palabras

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

La primera fue rogar  
por sus propios enemigos.  
¡Oh, caridad singular,  
que a los que fueron testigos  
mucho les hizo admirar!

La segunda: un ladrón hizo  
su petición especial,  
la que Jesús satisfizo  
diciéndole: «Hoy serás  
conmigo en el Paraíso».

A su Madre la tercera  
palabra le dijo,  
diciéndole «recibirás  
por hijo a Juan», y añadió  
que por madre la tuviera.

La cuarta, a su Padre amado  
dirige con afecto pío,  
viéndose tan angustiado  
dijo dos veces: «¡Dios mío!  
¿Por qué me habéis desamparado?».

La quinta estando sediento  
por estar tan angustiado  
dijo, casi sin aliento:  
«Sed tengo». Y allí le fue dado  
hiel y vinagre al momento.

La séptima con fervor  
su espíritu entrega en las manos  
de su Padre, con amor.  
De esta manera, cristianos,  
murió nuestro Redentor.

La sexta, habiendo acabado  
y plenamente cumplido  
todo lo profetizado  
dijo muy enternecido:  
«Todo está ya consumado».

Y cuando se vuelve de la procesión del Jueves Santo dentro de la iglesia se canta esta

### Despedida

Oboè

O - ye, al - ma de tris - te - za tan a - mar - ga des - pe - di - da  
Con - tem - plad cuan do - lo - ri - da Nues - tra Ma - dre so - be - ra - na

Ob.

7 que la ma - dre de pu - re - za - hi - zo de Je - sus su vi - da  
llo - ran - do se des - pe - dí - a del Hi - jo de sus en - tra - ñas

Ob.

13 pos - tra - daan - te su gran - de - za  
dees - ta suer - te le de - ci - a

Hijo, que a morir te vas,  
adiós, fin de mi suspiro,  
ya no te veré jamás,  
pues nací para serviros  
y para penar no más.

Adiós, lucero inmortal,  
adiós, lumbre de mis ojos,  
que me dejas cual rosal

entre espinas y entre abrojos  
y en una pena mortal.

Adiós, Jesús amoroso,  
adiós, claro sol del alma,  
adiós, celestial esposo  
de mi virginal palma,  
de mi vientre fruto hermoso.

Según escribe Antonio Lorenzo Vélez —*Simbología del número en el folklore y en la canción tradicional*, pp. 28-29—, nuestro cancionero tradicional cuenta con numerosos ejemplos «donde se comparan motivos no religiosos (barajas, arados, plantas...) con elementos cristianos», tales como la Pasión de Cristo, los Mandamientos, los Sacramentos... Este es el caso del romance anónimo popularmente conocido como *La baraja de los naipes*, una adaptación «a lo divino» de un tema profano (Lorenzo Vélez, *Fuentes documentales de algunos temas seriados profanos-religiosos*, p. 61) incluido en el ciclo de cuaresma en numerosos pueblos tanto españoles como americanos, y cacereños como el Piornal, Portaje y Guijo de Coria, donde se sigue entonando el Viernes Santo cuando se vuelve de la procesión.

Oboè

La ba - ra - ja de los nai-pes a - qui la voy a/es-pli - car pa - ra

Ob.

que de Dios tea - cuer-des cuan - do va - yas a ju - gar Es-tan -

Ob.

do/un sol-da - do/en mi - sa con su nai-pe/en-tre - te - ni - do - le/ha re -

Ob.

ni - do su sar - gen-to se/ha hecho - el de - sen - ten - di - do

En el as yo considero,  
yo considero en el as,  
que es la carta más hermosa  
y en ella no puede haber más.

En el dos yo considero,  
que son dos cartas frondosas,  
toda la pasión de Cristo  
angustiada y dolorosa.

En el tres yo considero  
que son aquellos tres clavos  
los que traspasan a Cristo  
sus pies y dolorosas manos.

En el cuatro considero  
que son los cuatro Evangelios,

los que conservan las leyes  
de nuestros padre primeros.

En el cinco considero  
que son las cinco llagas,  
las que traspasan a Cristo  
aquella divina espalda.

En el seis yo considero  
que son las seis espinas,  
las que traspasan a Cristo  
aquellas sienas divinas.

En el siete considero  
que son las siete palabras,  
las que Cristo dio en la Cruz  
a su Madre soberana.

En la sota considero  
aquella mujer piadosa  
que con un paño limpió  
a Jesús su cara hermosa.

Al caballo lo cogieron  
rendido y avergonzado,  
porque vive por las leyes  
y muere por el pecado.

En el rey yo considero  
que es aquel manso cordero,  
que amarrado a la columna  
muerte alevosa le dieron.

La baraja de los naipes  
ya la tenéis explicada:  
toda la pasión de Cristo,  
dolorosa y angustiada.

### Viacrucis

Primera estación: Jesús es condenado a muerte.

Oboè

A - com - pa - ña/a tu Dios - al - ma - mi - a - cual vil a - se - si - no lle -

Ob.

va - do/an - te/el juez y/alau - tor de la vi - da con - tem - pla por

Ob.

ti con - de - na - do a muer - te cru - el Dul - ce Re - den - tor pa - ra

Ob.

mi e - ra la pe - na de muer - te ya llo - ro mis cul - pas y/os pi - do per - don

Ob.

Ma - dre/a - fi - gi - da de pe - na/hon - do mar lo - grad - nos la gra - cia de

Ob.

nun - ca pe - car



Segunda estación: Jesús sale con la cruz a cuestas.

Con la cruz de tus culpas cargado,  
exhausto de fuerzas camina tu Dios.  
Y al subir la pendiente le impelen  
por fuerza sayones, por dentro tu amor.  
Dulce Redentor,  
mi pecado esos hombros oprime.  
Ya lloro mis culpas y os pido perdón.  
Madre afligida...

Tercera estación: Jesús cae por primera vez.

Con sus alas de nieve los ángeles  
pasmados de espanto, cubriendo su faz,  
bajo el tosco y pesado madero  
en tierra caído su Dios al mirar.  
Dulce Redentor,  
por mis yerros caísteis en tierra.  
Ya lloro mis culpas y os pido perdón.  
Madre afligida...

Cuarta estación: Jesús se encuentra con su Madre.

Del calvario subiendo a la cumbre  
el Reo Divino a su Madre encontró,  
y una espada de filos agudos  
del Hijo a la Madre hirió el corazón.  
Dulce Redentor,  
yo esa herida causé a vuestra madre.  
Ya lloro mis culpas y os pido perdón.  
Madre afligida...

Quinta estación: El Cirineo le ayuda a llevar la cruz.

Porque al monte con vida llegase  
los duros escribas, con saña infernal,  
a Simón Cirineo obligaron  
a que a Cristo ayudase la cruz a llevar.  
Dulce Redentor,  
yo también quiero ser Cirineo.  
Ya lloro mis culpas y os pido perdón.  
Madre afligida...

Sexta estación: La Verónica enjuga el rostro de Jesús.

Con ternura y piedad la Verónica  
el rostro de Cristo sangriento enjugó  
y entre los pliegues del lienzo, por premio,  
grabada la imagen llevó del Señor.  
Dulce Redentor,  
en mi pecho grabad vuestra imagen.  
Ya lloro mis culpas y os pido perdón.  
Madre afligida...

Séptima estación: Jesús cae por segunda vez.

Otra vez el señor de los Cielos  
volvió fatigado el polvo a besar,  
y otra vez los esbirros crueles  
en Él desfogaron su ira y crueldad.  
Dulce Redentor,  
nunca más caeré yo en pecado.  
Ya lloro mis culpas y os pido perdón.  
Madre afligida...

Octava estación: Jesús habla a las hijas de Jerusalén.

Vio Jesús que unas cuantas mujeres,  
movidas a lástima, lloraban por Él  
y les dijo: «Llorad por vosotras,  
piadosas mujeres, por mí no lloréis».  
Dulce Redentor,  
vuestras penas taladran mi pecho.

Ya lloro mis culpas y os pido perdón.  
Madre afligida...

Novena estación: Jesús cae por tercera vez.

Con sus duras caídas, cristiano,  
las tuyas pretende Jesús resarcir.  
A tu Dios por tercera vez mira  
de polvo y de sangre cubierto por ti.  
Dulce Redentor,  
vuestro amor del infierno me libra.  
Ya lloro mis culpas y os pido perdón.  
Madre afligida...

Décima estación: Despojan a Jesús de sus vestiduras.

Con furor los vestidos quitaron  
del monte en la cumbre, al paciente Jesús.  
Y por no iluminar tanta afrenta  
las puras estrellas negaron su luz.  
Dulce Redentor,  
ya no más liviandad ni impureza.  
Ya lloro mis culpas y os pido perdón.  
Madre afligida...

Undécima estación: Jesús es clavado en la cruz.

Ya, alma mía, en la cruz, duro lecho,  
sus miembros sagrados extienden, mi Bien.  
Y con clavos agudos taladran

los viles soldados tus manos y pies.  
Dulce Redentor,  
yo esos clavos clavé en vuestros miembros.  
Ya lloro mis culpas y os pido perdón.  
Madre afligida...

Duodécima estación: Muerte de Jesús.

Tiembla el orbe y el sol se oscurece  
al ver en un palo expirar a su Dios.  
Rompe en llanto también tú, alma mía,  
pensando que muere Jesús por tu amor.  
Dulce Redentor,  
mis pecados os dieron la muerte.  
Ya lloro mis culpas y os pido perdón.  
Madre afligida...

Decimotercera estación: Jesús muere en brazos de su Madre.

De Jesús el cadáver sagrado  
María en sus brazos, llorando, tomó,  
y con voz de dolor le decía:  
«¿Quién muerte te ha dado, mi bien y mi amor?».  
Dulce Redentor,  
respondedle que aquí está el culpable.  
Ya lloro mis culpas y os pido perdón.  
Madre afligida...

### Procesión del Jueves Santo

La procesión sale de la iglesia y se dirige a la ermita del Cristo, donde María se «encuentra» con su Hijo. Cuando el tiempo está lluvioso, los cánticos se entonan dentro de la iglesia.

Virgen de la Soledad,  
dónde vas con tanto entierro.  
«Voy en busca de mi Hijo (bis)  
que lo suben al madero».

Virgen de la Soledad,  
no tengáis pena ninguna,  
que a tu Hijo lo verás (bis)  
entre las doce y la una.

(Se intercala *Perdona a tu pueblo*)

8 Don - de vas pa - lo - ma blan - ca a don - de vas con

7 pe - nas do - bles - Voy en bus - ca de mi hi - jo -

14 Voy en bus - ca de - mi - hi - jo - que - loen - tie - rran es -

22 ta no - che Quien me pres - tau - naes - ca - le - ra -

28 pa - ra su - bir al ma - de - ro - A qui - tar - le las es -

35 pi - nas A qui - tar - le las - es - pi - nas - a Je -

43 sus el Na - za - re - no

Muy triste y muy dolorida  
a ver a su Hijo ha llegado,  
con lágrimas de dolor (bis)  
y el corazón traspasado.

«Adiós, claro sol del alma,  
que penas por ti suspiro.

Me voy muy desconsolada (bis)  
llorando por tus martirios».

(Intercalan *El Rey del cielo*)

Estrellas de dos en dos,  
luceros de cuatro en cuatro,

alumbrad bien al Señor (bis)  
la noche de Jueves Santo.

Por el calvario se oía  
el eco de un moribundo  
y en su lamento decía:  
«Me encuentro solo en el mundo (bis)  
con mi cruz y mi agonía».

Ya llegó al monte Calvario  
la madre del Afligido,  
limpiando su bello rostro (bis)  
con el corazón partido.

(Se concluye con *Oye alma de tristeza*).

Con la misma música del Jueves Santo se entonan los cantos del Viernes.

Virgen de la Soledad  
dónde vas con tanto llanto:  
«Voy en busca de mi Hijo (bis)  
que lo están crucificando».  
Muy triste y muy dolorida  
a ver a su Hijo ha llegado.  
Con lágrimas de dolor (bis)  
se despide de su lado.

Ya vienen las golondrinas,  
ya vienen de dos en dos,  
a quitarle las espinas (bis)  
a Jesús, Hijo de Dios.

La Virgen bordó su manto  
y le quedó muy bonito  
que lo estrenó en Viernes Santo (bis)

en el entierro de Cristo.

Ya vienen las golondrinas  
con el pico ensangrentado,  
de quitarle las espinas (bis)  
a Jesús Sacramentado.

Ya vuelve la pobre madre;  
entra muy triste en su casa  
al ver que queda su Hijo (bis)  
metido entre dos lanzas.

La Virgen subió a los cielos  
a cambiar su manto azul  
por uno de raso negro (bis)  
para el luto de Jesús.

El Domingo de Resurrección, los fieles salen de la iglesia divididos en dos grupos: uno que acompaña a la Virgen, que es portada por los anderos del año —es decir, por los muchachos y muchachas que cumplen veintiún años— y otro, que sigue un itinerario distinto, al Resucitado, a hombros de los padres y madres de aquellos, para encontrarse ambos en una de las plazas del pueblo, donde se ha levantado un arco floral y donde una de las anderas le cambia a la Virgen el manto negro que la cubre por otro de color encarnado. Luego, ambos pasos continúan juntos hacia la iglesia, entonando nuevos cantos, estos de gozo y esperanza por la resurrección de Cristo.

## Cantos de la Procesión de Pascua

Oboè

An - tes de/a - yer mu - rió Cris - to en-tre/an - gus - tias y fa -  
Es - ta Rei - na so - be - ra - na sa - le hoy en pro -

Ob. 4

ti - gas y pa - ra - re - me - dio nues - tro ge - ne - ro - so re - su -  
ce - sion en - bus - ca - de su/hi - jo/a - ma - do que por los hom - bres mu -

Ob. 8

ci - tò y pa - ra - re - me - dio - nues - tro ge - ne - ro - so re - su - ci - ta  
ri - o en bus - ca - de su/hi - jo a - ma - do que mu - rió por no - so - tros

Después de muerte en la cruz  
que los judíos le dieron,  
fue bajado y sepultado  
por José y Nicodemo.

Herido de amor divino  
le va a buscar al sepulcro  
para ver si en él encuentra  
al que en él era difunto.

En la calle se encontraron  
María y su Dulce Prenda.  
Se ha trocado en alegría  
la amargura de sus penas.

El manto negro le quitan  
a la Virgen del Rosario,  
el manto negro le quitan  
quedándole el encarnado.

Regina Caeli le dicen  
a esta Reina Soberana.  
Cantemos con alegría  
en esta alegre mañana.

Hoy nuestra Madre la Iglesia  
con ostentoso agravado  
celebra y hace gran fiesta  
a Cristo resucitado.

Resucitó nuestro bien,  
hoy de la Madre la vida  
sanando de aquesta suerte  
de nuestra culpa la herida.

Alegrémonos, señores,  
de aquesta resurrección.  
Nos hemos quedado libres  
de aquella infernal prisión.

Al resucitar hoy Cristo  
fue por nuestra conveniencia.  
Razón es le alabemos  
con caridad y conciencia.

Corred, señores, corred,  
invitando a Juan y a Pedro  
por haber resucitado  
hoy nuestro querido dueño.

Salió del sepulcro alegre  
hoy nuestro querido dueño  
y de Dios nos ha alcanzado  
el perdón de nuestros yerros.

Dios con su vista alegría  
a todo el género humano,  
pues con su resurrección  
nos redimió del pecado.

Dio libertad a los justos  
que estaban depositados

en aquel seno de Abraham  
para a la gloria llevarlos.

Glorioso subió a los cielos  
cumplidos cuarenta días,  
y en este valle nos deja  
llenos de gozo y alegría.

Desde el trono de su gloria,  
que Él mismo gobernará,  
para vencer al demonio  
buenas armas nos dará.

El lunes siguiente al Domingo de Resurrección se celebraba en Guijo el conocido como *Lunes de Cruces*—Lunes de Pascua o *in albi*— con una procesión que, partiendo de la iglesia parroquial, se dirigía a la ermita de Santa María con la imagen de la Virgen. Tradición con igual nombre en la próxima Coria—donde igualmente se conocía como *día de las roscas* por bendecirse las que llevaban los niños durante la visita a las cuatro cruces de la ciudad— o en el Casar de Cáceres.

En Guijo se cantaba:

Al pie de esta Cruz bendita,  
ha llegado el Sol hermoso  
con la Virgen del Rosario  
y todo el pueblo devoto.

La gracia de Eva  
bajó a entretenerse  
entre las verdades  
que pena merece.

Tenor

8 1 2 3 4

A-dios Cruz ben - di-ta te - so-ro de Dios - has-ta0 - tra ma - ña - na

5 6 7 8 9

que da - ros con Dios has-ta/o - tra ma - ña - na - que - da - ros con Dios pa-ja -

10 11 12 13 14

ro que can - tas - en la ver-deo - li - va di-ga - le/a la Vir - gen - co - sas pe - re -

15 16 17 18

gri - nas di - ga - le/a la Vir - gen - co - sas pe - re - gri - nas

Ese *Lunes de Cruces* se hacían bailes en los salones del pueblo y a ellos acudía la juventud de otros pueblos próximos, como Calzadilla, Pozuelo o Villa del Campo, que, una vez terminaba la sesión matutina del bailoteo, se iban al campo a comer, para volver más tarde al casco urbano, cuando el baile se iniciase de nuevo.

La tradición guijeña de *Cruces* se enlazaba indirectamente con la fiesta de Todos los Santos, ya que el 1 de noviembre las mozas daban a los mozos las castañas para que ellos los asaran en comunal *calbotada*. En *las Cruces* los mozos devolvían el regalo a las féminas en forma de huevos pintados. Para ello, los cocían con mondas de cebolla, para que su cáscara adquiriese un tono rojizo oscuro; con lirios, o con lanas de distintos colores. Por eso, en Guijo se dice —incluso hoy en día— que en los Santos, las muchachas daban a los muchachos *la castaña* —eufemismo del órgano genital femenino— y el *Lunes de Cruces* los muchachos estaban obligados a darle los *huevos* a las mozas, sugestión relacionada con los genitales masculinos. Lo que alude indudablemente al sentido fecundador que algunos aplican a esta celebración, puesto que el traslado de las imágenes a los campos tenía como objeto la bendición de estos para que la tierra fuese fecunda y diera frutos abundantes.

Por último, quisiera agradecer a Diego Galindo y a José Sudón la ayuda prestada en la transcripción al pentagrama del cancionero guijeño, ya que sin su ayuda no podría ofrecer a los lectores de *Revista de Folklore* y a los posibles musicólogos interesados en el item, un acervo musical tan interesante. Igualmente, quiero expresar mi agradecimiento a José Córdoba y a su mujer Carmen Roncero, y a mi mujer Emilia y a su hermana Mercedes Gutiérrez por haber puesto voz a las letras que componen el cancionero de su pueblo.

## BIBLIOGRAFÍA

DOMÍNGUEZ MORENO, J. M. *Fuegos rituales extremeños: Entre San Antón y el tiempo Pascual*. Revista de Folklore. Anuario 2010. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid, 2010.

FLORES DEL MANZANO, F. *Gran Enciclopedia Extremeña*, tomo VI. Mérida, 1991.

LORENZO VÉLEZ, A.

\**Fuentes documentales de algunos temas seriados profanos-religiosos*. Revista de Folklore, n.º 20. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid, 1982.

\**Simbología del número en el folklore y en la canción tradicional*. Revista de Folklore, n.º 3. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid, 1981.

# AMOR, MATRIMONIO Y CANCIÓN: EDUCANDO A LA INFANCIA

Anna M.<sup>a</sup> Fernández Poncela

## A modo de presentación

**E**l estudioso de la música Vicente Mendoza de Puebla reflexiona en torno al folclore infantil: «El folclore infantil candado forma un acervo de melodías, rimas y coplas que entonan los niños desde Baja California hasta Yucatán. Una gran parte procede de diversas provincias españolas, especialmente de Soria. Estas rimas que son la delicia de nuestros pequeñuelos comprenden tanto los arrullos desprendidos de los villancicos de Navidad, cuanto las coplillas de escolares; el siempre vivo ingenio de los chicuelos con novedades y aciertos imprevistos, despierta sugerencias en la mente de los adultos al recordar: Doña Blanca, San Serafín del Monte, La viudita de Santa Isabel, La muñeca vestida de azul, La pájara pinta, La víbora de la mar y tantos otros» (Mendoza, 1962: 483).

Y es que la música y las canciones son tan antiguas como la humanidad, muchas de ellas han sobrevivido durante siglos, algunas han surcado nuestra infancia y varias, tal vez, se quedaron sumergidas en nuestro cerebro dentro de alguna neurona o en un charco endocrino. Ya que todo acto de conocimiento es a la vez biológico, cerebral, espiritual, lógico, lingüístico, cultural, social e histórico (Morín, 1999).

Sin embargo, hay que reflexionar en torno a si la canción tradicional popular está vigente o no, y si esta narrativa social tiene o no influencia entre la infancia.

En primer lugar, se dice que se están perdiendo las tradiciones; sin embargo, la infancia sigue aprendiendo y reproduciendo el amplio acervo musical existente. Canciones antiguas y tradicionales, conjuntamente a nuevas letras, son utilizadas por niños y niñas todos los días. Si la televisión y los videojuegos ganan espacio, no por ello se deja de emplear el canto, tanto para la instrucción formal como en la recreación informal, ambos, campos de reproducción de conceptos y prácticas (Puerto, 1998). Es más, la música es un medio educativo en el desarrollo psicomotriz en las formas jugadas, juegos, actividades gimnásticas, rítmicas y expresivas, sin olvidar por supuesto el lenguaje y la expresión oral, que se realiza dentro de las actividades escolares (Aquino, 2001, 2002). Canciones grabadas y difundidas por la industria discográfica, la radio, el cine, el teatro y la televisión.

A pesar de la actitud pasiva y narcotizada que provocan en el niño mexicano las historietas y la televisión, se conserva aún una gran riqueza de canciones y rondas infantiles tanto en la capital como, particularmente, en las pequeñas ciudades de provincia y en los pueblos. En el ámbito escolar (jardines de niños y primeros años de primaria), se enseña la docena de rondas más conocidas, al lado de insulsas canciones hechas exprofeso para los pequeños alumnos con contenidos moralizantes, didácticos y patrióticos. Pero fuera de la escuela se practican, en hogares, vecindades y calles, muchos antiguos juegos en que la parte cantada es fundamental... Si bien hay sectores pesimistas al respecto: «Lamentablemente, muchos niños mexicanos ya solo cantan los anuncios presentados en radio y televisión» (Reuter, 1994: 115, 122).

En segundo lugar, las canciones no son algo inocuo, se trata de un medio de reproducción social. Una narrativa que crea, recrea, reproduce, y a veces cambia y trastoca, el discurso hegemónico cultural de una sociedad dada en un momento determinado, así como a lo largo de su historia; donde el sistema normativo de referencia moldea el discurso dominante o institucional con unos valores y una ideología hegemónica. El proceso de difusión de las normas tiene lugar por diversos canales o vías, encargadas de reproducir los mensajes. La canción es una vía de endoculturación social en general, y en particular esto parece claro en la infancia, donde se moldean las mentes infantiles, cuando se configura su cultura sociopolítica y la formación de ideas político-sociales tiene lugar, entre otras cosas (Delval, 1999). A través de las letras infantiles, niños y niñas absorben el mundo que los envuelve (Díaz Roig y Miaja, 1996). Hay estudios sobre la psicología de la música en el campo del aprendizaje infantil, circunscritos a las metodologías y técnicas educativas musicales (Lacárcel, 1995); sin embargo, no los hay sobre el impacto de los mensajes de las canciones en las mentes infantiles.

Pero, centrándonos en el presente artículo: ¿qué mensajes de género contiene la canción infantil?, ¿qué letras de canciones educan y socializan a nuestra infancia?, ¿son similares a la canción para adultos o son diferentes?, ¿a qué modelos hegemónicos socioculturales pertenecen?, ¿reproducen o subvierten el orden social? Muchas son las preguntas que guían este artículo en torno a la canción tradicional y popular infantil en lengua española —de España y México—; sin embargo, nos circunscribiremos al tema del amor y el matrimonio, y nos centraremos en los discursos, mensajes y letras que la canción infantil presenta sobre ambos temas.

### Amor idealizado en las letras de la canción infantil

El amor aparece en numerosas ocasiones, seguramente como reminiscencia de antiguas canciones de adultos reconvertidas en algún momento en melodías infantiles, como sucediera con los viejos cuentos populares europeos o las leyendas de las antiguas culturas mesoamericanas, que transitaron de un público adulto a uno infantil.

El amor insertado en el cancionero popular es asunto de la lírica tradicional y a su vez de la infantil. Canciones de romería, de trabajo, pastoriles, con serranas, de San Juan<sup>1</sup> —como la siguiente— han llegado hasta nuestros días como tonadas que cantan niños y niñas, en ambos márgenes del Atlántico —México y España—. El amor, siempre y en todo momento en un tono idealizado. El amor soñado y anhelado.

«Y al pasar por el cuartel,  
se enamoró del coronel» (*El farolero*, canción de corro, España)

«Al pasar el trébole, el trébole, el trébole,  
al pasar el trébole en la noche de San Juan.

Al pasar el trébole, el trébole, el trébole,  
al pasar el trébole los mis amores van» (*Qué quieres que te traiga*, canción, España)

Amor, amor, posiblemente el mayor inspirador de letras de canciones, su sugeridor por excelencia. En general, el amor está en muchas melodías relacionado con el canto a la belleza de la mujer, otras con metáforas alegóricas de la naturaleza, flores y frutos principalmente, y de esta forma también llegan a las canciones que tararean niños y niñas. Si bien con una letra e intención más ingenua, en este aspecto, que por ejemplo los sonos jarochos o el huapango, llenos de picardía y de expresiones sexuales aunque sea de forma implícita (Fernández Poncela, 2002a). Parece haber cierta preponderan-

1 Entonadas alrededor de la festividad de San Juan.

cia —como en la canción de adultos, aunque no tanto— de un sujeto narrador masculino, y un objeto narrado y anhelado o deseado, femenino.

«A mí no me mata el toro,  
ni tampoco los toreros;  
a mí me mata una niña  
que tenga los ojos negros» (*Han puesto una librería*, canción de corro, España)

«Toda la noche estoy  
niña pensando en ti;  
yo de amores me muero  
desde que te vi,  
morena, salada,  
desde que te vi» (*Eres alta y delgada*, canción, España)

Un amor, como en los cuentos de hadas tradicionales, donde hay muchachas pobres que sueñan con valientes príncipes azules. Así es usual oír a niñas que quieren ser princesas, vestir y lucir como ellas, las de los cuentos, por supuesto. Así, ellas esperan la llegada de este personaje: el hombre idealizado.

«Desde la mañanita  
hasta el anochecer  
ni un momento se quita  
del balcón la niña Esther;  
aún no tiene catorce,  
brilla de juventud,  
pero la chiquita  
quiere un príncipe azul» (*Teté*, canción, Cri-cri, México)

En las letras de adultos, como el bolero y la ranchera, incluso el romance y el corrido, lo que realmente predomina en las llamadas canciones de amor, en realidad, es el desamor. Aquí, en alguna ocasión, hay relatos en los cuales aparece de forma muy quedita el desamor, en el sentido de desacuerdo entre la pareja, de mentiras y engaños. Todo lo cual nos recuerda a las viejas traiciones de los romances y los corridos, o de las rancheras mexicanas de época posterior, donde este tema es una constante (Fernández Poncela, 2002a).

«En mi corazón  
amores  
y en el tuyo falsedades» (*En el campo*, canción, España)

También existe el amor que se rompe con la muerte de uno de los cónyuges, como en la romance moderno y popular del siglo XIX en torno al fallecimiento de la joven esposa del rey Alfonso XII que ha quedado grabado en la lírica popular de varios países latinoamericanos y en numerosas y variadas versiones, a pesar de tratarse de un tema originalmente de adultos, como tantos otros.

«Pues Mercedes ya está muerta,  
ayer tarde yo la vi» (*Alfonso XII*, canción, España)

## Elección masculina y destino femenino: el matrimonio en los mensajes de la canción infantil

También el matrimonio está presente, como marcando el destino de los pequeños, y entonan no solo amores y desamores, sino ansias de casamiento cuando cuentan con tan solo unos pocos años de edad. Por una parte, es posible pensar que se trate de reminiscencias de coplas y romances que por azar llegaron a ser canciones infantiles; por otra, ya se está endoculturando a la infancia para ese paso o rito de tránsito social que está inscrito en el deber ser de hombres y mujeres para alcanzar su adultez unos y su valoración las otras. Mensaje que aparece en otras narraciones populares, tales como los cuentos y leyendas.

Así, en varias tonadas de corro, para saltar a la comba, cantos de juegos en general y canciones en particular, e incluso en alguna canción de cuna o arrullo, aparece la temática del matrimonio. Si bien, como se sabe, el primer paso es el noviazgo. El sujeto hablante en este caso, a veces es masculino, y en ocasiones, femenino.

«Que la mano me da,  
que la mano me dio,  
una niña morena  
que es la que quiero yo  
...que es la que he de querer,  
esa niña morena,  
que ha de ser mi mujer» (*Al olivo, al olivo*, canción de corro, España)

«Para escribir una carta  
a mi querido Manuel,  
para decirle que venga  
para casarme con él» (*Pluma, tintero y papel*, canción, España)

Hay una insistencia en el deseo, y casi necesidad más que anhelo, en el matrimonio, y especialmente es así en boca de mujeres, y cuanto antes mejor. No importa si los personajes son niñas o jóvenes, solteras o viuditas.

«Eres más chica que un huevo  
y ya te quieres casar.  
Anda, ve y dile a tu madre  
que te enseñe a remendar» (*Eres más chica que un huevo*, canción, España)

«Para decirle que venga  
para casarme con él» (*Una, dos, tres*, canción de corro, España)

«La señora Paca  
casarse quiere» (*Al pimiento colorado*, canción de comba, España)

Se observa incluso cierta reiteración en la necesidad del matrimonio, transmitido de madres a hijas, como ocurre en la canción popular en general.

«Al jardín de la alegría  
quiere mi madre que vaya

por ver si me sale un novio,  
el más bonito de España» (*Al jardín de la alegría*, canción de corro, España)

El matrimonio pactado por los padres aparece en estas letras; se trata de una costumbre de otras épocas en la cultura occidental que el cancionero recoge y recuerda, y quizá también advierte de alguna manera. Matrimonios por conveniencia. Hay que decir también que el dinero forma parte de las canciones infantiles de varias maneras, pero sobre todo como objeto de transacción de compra y venta, incluso chantaje hacia los más chicos<sup>2</sup>. Además, y por supuesto, de los fantásticos tesoros y el oro y la plata parte del folclore infantil inscrito en los cuentos y las canciones. Pero en este caso particular, si los futuros maridos son ricos, mejor; y si son militares, mucho mejor todavía. Volvemos al tema de los soldados tan apreciado en las canciones infantiles. El papel de hombre proveedor es importante, y la mujer ha de tenerlo en cuenta; aunque esto sea un mensaje de otros tiempos, todavía existe como tal.

«Estrellitas hay en el cielo,  
mi madre a mí me casó  
con un chico marinero  
que tenía más pesetas  
que estrellitas en el cielo» (*La espada de este cadete*, canción, España)

Alguna vez, se observa oposición hacia el mandato paterno, que mucho tiene que ver con los romances viejos de la España antigua. Y es que el amor «a lo Romeo y Julieta» es un tópico, pero también es cierto que la oposición de los padres lo aviva.

«Contigo me he de casar  
aunque me cueste la vida» (*Papá si me deja usted*, canción de corro, España)

«Si es la voz del conde Olinos  
yo le mandaré matar;  
que para casar contigo  
le falta sangre real.  
La infantina con gran pena,  
no cesaba de llorar.  
Él murió a la media noche  
y ella, a los gallos cantar» (Romance del conde Olinos, canción, España)

Otra de las salidas de las mujeres, además del matrimonio, podía ser el convento, como dejan bien claro las leyendas y aparece en alguna tonada (Fernández Poncela, 2000).

«Yo me quería casar  
con un mocito barbero  
y mis padres me querían  
monjita en un monasterio» (*Monjita en un monasterio*, canción, España)

No hace falta decir que la canción acaba con su ingreso al convento. Por otra parte, el papa de Roma y la iglesia católica juegan un importante papel en este rito social.

---

2 «Si este niño se durmiera / yo le daría un real» (canción de cuna, España).

«Hacia Roma caminan  
dos peregrinos,  
a que los case el papa  
porque son primos» (*Los peregrinos*, canción, España)

Y sobre todo el tema de las viudas y las solteras, que siempre se quieren casar tanto en los refranes (Fernández Poncela, 2002b) como en los romances (Fernández Poncela, 2002a), algunos de los cuales son populares tonadas infantiles.

«Yo soy la viudita  
del conde Laurel  
que quiero casarme  
y no encuentro con quién.  
Escojo a esta niña  
por ser la más bella,  
la dulce doncella  
de mayo y abril» (*Yo soy la viudita*, canción de corro, España)

En México también está la canción de corro *La viudita de Santa Isabel* que se quiere casar y no halla con quién. El caso es que entra en amores con el mozo del cura y «Mi madre lo supo, ¡qué palos me dio!». La violencia y maltrato infantil aparecen de manera explícita, como un mensaje bien claro para cantores y auditorio. Se trata de consejo y justificación a la vez.

«La viudita se quiere casar.  
Con el conde, conde Cabra,  
conde Cabra se casará» (*La viudita del conde de Cabra*, canción de corro, España; y *La carbonerita*, canción, México)

En una de las versiones mexicanas que existe se mezclaron estrofas procedentes de dos canciones.

«Eres alta y buena moza,  
no te lo presumas tanto,  
que también las buenas mozas ¡ay!  
se quedan "pa" vestir santos» (*De la uva*, canción, España)

Lo que destaca más es la insistencia en «me quiero casar», que niños y niñas tararean entre la inconsciencia y la precocidad, pero que seguramente se introyecta como parte de la construcción de sus mentes infantiles y posiblemente en la configuración de su deber ser adulto como hombre o como mujer, y quizá en la proyección a la hora de establecer o intentar formar relaciones de pareja. *Arroz con leche*, con innumerables versiones en diferentes épocas y países, es quizá de lo más emblemático sobre el tema.

«Arroz con leche,  
me quiero casar  
con una señorita  
de este lugar.  
Que sepa coser,

que sepa bordar,  
que sepa abrir la puerta  
para ir a jugar.  
Con esta, sí.  
Con esta, no.  
Con esta señorita  
me caso yo» (*Me quiero casar*, canción de corro, España)

Hay otras letras de esta misma canción, algo menos conservadoras que, si bien mantienen en alto el tono moral y pedagógico del asunto, cambian o añaden la obligación de las tareas domésticas por las escolares. Esto es: las niñas —futuras esposas— no solo deben saber coser y bordar, también han de aprender a leer y a escribir.

«Con una señorita de este lugar,  
que sepa leer,  
que sepa escribir,  
que sepa la tabla de dividir» (*Me quiero casar*, canción de corro, España)

En la versión mexicana de esta muy popular canción, se encuentran interesantes y curiosas variaciones; entre ellas, se especifica la nacionalidad del futuro cónyuge, y se habla del rey —en un país republicano, con breves períodos monárquicos—. Pero, quizá, lo más curioso de esta letra es que el sujeto es la mujer que expresa su deseo de casarse, mientras en la mayoría de las versiones existentes de la canción este anhelo usualmente se pone en voz y boca masculina.

«Arroz con leche,  
me quiero casar  
con un mexicano  
que sepa cantar.  
El hijo del rey  
me manda un papel,  
me manda decir,  
me case con él» (*Me quiero casar*, canción de corro, México)

El matrimonio desde la voz de los niños, o su elección, viene íntimamente ligado al saber cumplir de las niñas con las tareas domésticas asignadas tradicionalmente al género femenino, con lo cual es una doble endoculturación de lo que la mujer debe hacer: el trabajo doméstico y casarse, mientras el hombre es el que elige, o sea, el activo en esta situación, y ha de escrutar el buen desenvolvimiento doméstico de su futura pareja. Muchas veces pareciera que para las mujeres el matrimonio es como un destino, una necesidad apremiante, mientras que para los hombres es una elección cuidadosa y pensada. Ellas lo desean, ellos lo necesitan; para las primeras es como un ideal simbólico, para los segundos, algo así como un cálculo racional y lógico.

«Arroz con leche,  
me quiero casar,  
con una muchacha  
de la sociedad.

Que sepa planchar,  
también cocinar,  
que sepa lo mismo  
jugar y cantar...  
Que sepa barrer,  
que sepa trapear,  
asear la cocina  
bordar y escombrar» (*Me quiero casar*, canción de corro, México)

Hay que dejar claro que todo mundo, o casi todo el mundo, se casa, y si no que se lo pregunten *Al piojo y la pulga* (canción, España y México) o al *Ramo y la mejorana* (canción, México) o a *La señora luna y al pajarito de plata y coral* (canción de arrullo, México). Pero es sin duda el *Casamiento de los palomos* de Cri-cri una expresión exponencial de este tema, o la del osito que se va a casar con la muñeca rubia de *Canción de las brujas*, también de este cantautor.

Respecto a esta temática, hay varias melodías que no son propias de los infantes, algunas de forma más clara que otra, reminiscencia (como ya se ha dicho en varias ocasiones) de canciones de adultos que se han retomado en el mundo infantil.

«Me casó mi madre...  
con un muchachito  
que yo no quería...  
A la media noche,  
el picarón se iba...  
le seguí los pasos,  
por ver dónde iba...  
Y le vide entrar  
en casa de su amiga...  
Y le oí decir,  
estas palabritas...:  
A ti te he de dar  
mantón y mantilla...  
Pero a mi mujer,  
palos y mala vida...  
Me volví a mi casa

triste y afligida...  
Me puse a coser,  
coser no podía...  
Me puse a bordar,  
bordar no podía...  
Y le vi venir...  
Venía diciendo,  
—Ábreme, María...  
que vengo cansado  
de ganar la vida...  
—Sé de donde vienes:  
de casa de tu amiga...  
Me tiró una silla,  
me dejó tendida...»

(*Mariquita la casada*, canción, España)

«*Mariquita la casada* es una de las canciones infantiles más populares y queridas. En realidad, como puede comprobarse en el texto, no se trata de una historia propia para menores de edad: casamiento pactado por los padres, infidelidad conyugal, amantes, violencia doméstica y prendimiento inquisitorial... El tema de la malcasada, tan querido en la cultura popular, vuelve a mostrarse aquí en toda su crudeza» (Calles Vales, 2000: 192). El autor transcribe aquí una versión del siglo XVIII y subraya que en la actualidad hay diversas versiones, varias de las cuales tratan de evitar las escenas más violentas.

El maltrato intradoméstico de los hombres hacia las mujeres, así como la poliginia, aparecen con claridad en esta canción que entonan niños y niñas. Pero eso es ya temática para otro texto. Hasta aquí un breve repaso en torno a la imagen que del matrimonio y el amor retratan las canciones infantiles populares, imagen creada con palabras, que se entonan una y otra vez en la casa, la escuela, la calle, en los modernos medios de comunicación. Y si una imagen vale más que mil palabras, mil palabras crean una imagen, y quizá una creencia, una actitud, una idea, un comportamiento, un modelo de ser, una forma de vida...

Anna M.<sup>a</sup> Fernández Poncela  
Docente e investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco (México)

## BIBLIOGRAFÍA

- AQUINO, Francisco. *Cantos para jugar 1 y 2*. México: Trillas (con CD), 2001-2002.
- CALLES VALES, José. *Cancionero popular. Recopilación de las canciones populares y romances tradicionales de todos los tiempos*. Madrid: Libsa, 2000.
- DELVAL, Juan. *El desarrollo humano*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1999.
- DÍAZ ROIG, Mercedes; Miaja, María Teresa (Selección, prólogo y notas). *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. México: COLMEX (con CD), 1996.
- FERNANDEZ PONCELA, Anna M.<sup>a</sup>. *Protagonismo femenino en cuentos y leyendas de México y Centroamérica*. Madrid: Narcea, 2000.
- Id. «Pero vas a estar muy triste, y así te vas a quedar» en *Construcciones de género en la canción popular mexicana*. México: INAH, 2002.
- Id. «Charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos y cornudos» en *Estereotipos y roles de género en el refranero popular*. Barcelona: Anthropos, 2002.
- LACÁRCEL MORENO, Josefa. *Psicología de la música y educación musical*. Madrid: A. Machado Libros, 1995.
- MENDOZA, Vicente T. «La Música tradicional» en *México, cincuenta años de revolución. IV La cultura*. México: FCE, 1962.
- MORIN, Edgard. *El método. Conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra, 1999.
- PUERTO, José Luis (edición). *Cancionero para niños*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.
- REUTER, Jas. *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Panorama Editorial, 1980.

## EL CARNAVAL HERENCIANO Y SU «PERLÉ». UNA SINGULAR BOTARGA EN EL CORAZÓN DE LA MANCHA

Miguel Antonio Maldonado Felipe

**H**erencia es un pueblo enclavado geográficamente dentro del Campo de San Juan, en el centro de la emblemática y novelesca comarca de La Mancha, y es precisamente el carnaval la festividad más significativa e importante de su calendario lúdico-festivo. Carnaval que, en esta población, resulta tremendamente participativo, tomando como principal protagonista la *mascarita* callejera. Además de esto, las carnestolendas herencianas disponen de numerosos aspectos originales que le confieren cierta distinción del resto, hecho que le han supuesto el reconocimiento de Fiesta de Interés Turístico Regional, con aspiraciones a elevar el rango a Nacional.

En su espacio temporal, el carnaval herenciano presenta la particularidad de adelantar su comienzo al domingo anterior del establecido oficialmente, que no es otro que el domingo de quincuagésima (*Domenica ante carnes tollendas*), esto es, domingo anterior a la retirada de la carne, en clara alusión al periodo de cuaresma, y que en la comarca de la Manchuela albacetense lo acreditan popularmente con esta copla: *Ganada la batalla y prisionero ya Don Carnal, es tiempo de Cuadragésima y de tortas de sardinas «salás»*. Así pues, el primer desfile de carnaval se realiza en Herencia el conocido popularmente como domingo de las «deseosas» o de «sexagésima», de cuya celebración se tienen referencias desde 1901. Se da la circunstancia de que, de igual modo, en poblaciones distantes muy pocos kilómetros, la celebración de las fiestas de carnaval no se corresponden con las fechas oficialmente designadas. Alcázar de San Juan celebra el «antrujeo» último del año, comenzando el 25 de diciembre para darle fin el 28; en cambio, en el pueblo toledano de El Toboso las carnestolendas resultan ser las primeras, coincidiendo con la festividad de San Antón.

Otro de los aspectos a destacar es que, junto al carácter profano propio del carnaval, en Herencia se configura además un elemento religioso vinculado a «las ánimas del purgatorio», que le confiere una mezcla en la cual lo grotesco se funde con lo solemne, poniendo en valor esa verdadera esencia que le dio su singular razón de ser. La coincidencia de las fiestas de carnaval con la salida de las cofradías de ánimas es un fenómeno que podemos encontrar en numerosos lugares de la geografía nacional. Hasta tal punto están relacionadas estas cofradías con las diversiones carnavalescas que en Herencia, originalmente, tomaba el nombre de «Función de Animeros en Carnestolendas», como figura en el inventario de cofradías y funciones correspondiente al año 1770 donde aparece por vez primera una reseña sobre la celebración del carnaval en esta ciudad manchega. Del mismo modo, en la palentina Alba de Cerrato se denominaba carnaval a «la fiesta de la cofradía de las ánimas»<sup>1</sup>, en Valdeverdeja (Toledo) aún se mantiene la denominación de «carnaval de ánimas» y en Villar de Pedroso (Cáceres) se conocía simplemente como «fiesta de ánimas». En otros lugares donde igualmente nunca dejaron de celebrarse las fiestas propias del carnaval, se enmascararon bajo la denominación de «fiestas de invierno». Tanto es así, que es creencia común en la ciudad el hecho de que gracias a esa mezcla religiosa y profana en Herencia fue posible burlar las prohibiciones de las carnestolendas en los últimos cien años. Para la investigadora Ramona Ciudad, que ha estudiado la fiesta de ánimas

1

María A. Luz y C. Priero: «Palabras más típicas de Palencia», RDTP, n.º 1 (3 y 4), 1945: 670.

de Almedina, las cofradías fueron el marco legal utilizado por las personas de una colectividad para impulsar fiestas de escaso carácter religioso<sup>2</sup>.

La coincidencia intencionada de estas dos festividades tan heterogéneas puede explicarse a través del común y tradicional uso de prácticas sincréticas de corte sociológico y, sobre todo, religioso. La predisposición a lograr que dos o más tradiciones culturales diferentes sean capaces de crear un ámbito de cohabitación en armonía es una de las máximas de este sincretismo religioso. Una de las prácticas sincréticas comunes para mantener un ritual es, simplemente, el de trasladar su fecha de celebración para desligarlo de su sentido original y atribuirle a continuación un sentido más o menos deformado pero acorde con la hagiografía de la nueva fecha; en los casos extremos, esto puede llegar a producirse en sentido inverso, como es el caso herenciano y el de otras tradiciones: esto es, se modifica la hagiografía correspondiente a la celebración escogida para acoger el sentido presente en el ritual trasladado<sup>3</sup>.

Las cofradías de ánimas y su protagonismo en la celebración de los carnavales fue a partir del siglo XVIII un denominador común en la historia etnográfica y antropológica de la gran comarca manchega. Una de las cofradías de ánimas documentada más antigua que se conocen en España es precisamente la de Pedroñeras (Cuenca), fundada en el siglo XIV, que en los días anteriores al carnaval formaba una comitiva compuesta por el diablo grande, seis diablejos y los alabarderos, que recorrían los caseríos cercanos para recolectar con qué costear el culto a las ánimas<sup>4</sup>. Siguiendo en la provincia de Cuenca, más concretamente en Carboneras de Guadazaón, está acreditado que en tiempo de carnaval salía una cofradía de ánimas para recolectar dinero, con un diablo que remedaba al cura y golpeaba a las mujeres<sup>5</sup>. Así pues, y como hemos visto anteriormente, a pesar de tener certificadas en España cofradías de ánimas desde el s. XIV, es dos siglos después cuando la proliferación de estas se hace patente en la sociedad española. Diferentes historiadores coinciden en señalar el Concilio de Trento (1545-1563) como el verdadero artífice e impulsor de la aparición de numerosas cofradías de este tipo, sobre todo en el medio rural peninsular<sup>6</sup>. Según el *Censo de Gremios, Cofradías y Hermandades* redactado por el Conde de Aranda en la segunda mitad del siglo XVIII, las cofradías de ánimas existentes en la provincia de Ciudad Real entre 1770-1771 eran 34, incluyéndose la herenciana, fundada el 16 de febrero de 1766.

Hace décadas que no existe en Herencia tal cofradía, tan solo se mantiene un vestigio de la misma que ha servido de garante testimonial de dicha tradición como es el estandarte de ánimas que presidía el ofertorio y las misas de difuntos, elemento recuperado recientemente para la fiesta. Por otro lado, y como bien apuntaba el maestro Caro Baroja, los carnavales rurales españoles están cargados de simbolismos y llenos de personajes singulares; entre los elementos identificativos propios del carnaval

2 Teresa del Pozo y Francisco Asensio: *Las cofradías de Ánimas en la Provincia de Ciudad Real. El caso de la «borrica» de Torrenueva* (I parte), p. 9.

3 Del Arco, Eduardo; González Casarrubios, Consolación; Padilla, Carmen; Pía Timón, María: *España: Fiesta y Rito. Fiestas de invierno*. Tomo I, pp. 299-300.

4 Brisset Martín, Demetrio E.: «Fiestas y cofradías de Inocentes y Ánimas, en Granada. Análisis de las fiestas de Granada» en *Gaceta de Antropología*, 1988.

5 Caro Baroja, Julio: *El carnaval*, p. 331.

6 Martín Viveros, Antonio; Prado, Juan Francisco; Fernández-Caballero, Claro Manuel; Fernández, María Dolores: *El Carnaval de Herencia, sentimiento y tradición. Estudio histórico acerca del Carnaval herenciano*, pp. 16-17.

herenciano encontramos uno de esos personajes con un curioso y muy particular nombre de «perlé». Actor singular y exclusivo, ya que su caracterización tremendamente cómica con indumentaria de fantoche no mantiene réplicas conocidas. Para poder hacer una interpretación más o menos formal del personaje, debemos comenzar por acercarnos a la raíz semántica del nombre, intentando desentrañar su porqué. La definición que da el *Diccionario de la Lengua Española* sobre la palabra «perlé» es la de fibra de algodón brillante, más o menos gruesa, que se utiliza para bordar, hacer ganchillo y tejer ropas propias de bebés. Y con ese significado se concibe en herencia el personaje, vestido con un pijama de bebé a rayas azules y blancas de dos piezas (pantalón y blusón) y cubierto con una dormidera del mismo color. Con significado muy diferente encontramos la palabra «perlesía» (de parálisis), que atiende a una privación o disminución de movilidad en alguna de las partes del cuerpo. Debilidad muscular producida por la mucha edad o por otras causas y acompañada de temblor. Cervantes se hace eco de esta enfermedad en tono burlesco recreándola en el capítulo XLVII de la segunda parte del Quijote a través de la ridiculizada familia de los *perlerines*. Y nos preguntamos si no tendría algo que ver esta última acepción con la actitud persecutoria con que identifican y entienden los más jóvenes a los que nunca consigue alcanzar en sus carreras. La cuestión queda ahí lanzada.



Carnaval de Herencia 2004 (Foto: Maldonado)



«Perlé». Herencia 2011 (Foto: Maldonado)

Lo cierto es que la figura del «perlé» se encuentra íntimamente ligada al carnaval herenciano. Se trata de una mascarada local que presenta semejanzas con otras propias del ciclo invernal, si bien no atiende al modelo tradicional de máscara fustigadora, ya que no porta ningún tipo de careta o máscara que le oculte el rostro, ni mucho menos presenta apariencia demoníaca como otras botargas; muy al contrario, su aspecto resulta cómico y ridículo, siendo objeto de risión y bromas por parte de la chiquillería a la que, como se ha señalado, se encarga de perseguir y espantar utilizando para ello un látigo de cuya punta pende una alpargata de cáñamo. Su misión es clara: preservar el orden en los desfiles y actos en los cuales participa. Y es que, no cabe duda, estas prácticas se ajustan en líneas generales a viejos modelos de figurantes como *morraches*, *botargas* y *zagarrones* que, según recoge Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana*, «en tiempo de carnaval sale con mal talle y mala figura. Haciendo ademanes algunas veces de espantarse de los que topa, y otra de espantarlos»<sup>7</sup>.

7 Sebastián de Covarrubias, Horozco: *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 262.

En un primer momento se podría establecer cierto paralelismo, si bien de manera superficial, con los *lupercos* romanos de la época republicana, ya que nuestro «perlé» presenta coincidencias tanto en la temporalidad como en su faceta o condición de azotador, a pesar de que los *lupercos* tenían otros fines más bien relacionados con la fertilidad<sup>8</sup>. Caro Baroja profundiza en su análisis admitiendo que: «este tipo de máscara fustigadora es, o puede ser o puede convertirse en efecto, en un funcionario municipal de carácter transitorio»<sup>9</sup>. Y es precisamente ese rol de funcionariado el que más se corresponde con la figura del «perlé», que si bien a primera vista podría parecernos una máscara más del desfile, la posición que ocupa en el mismo, encabezándolo como máxima representación de la autoridad y el orden, marcando el itinerario a seguir, y su disposición, hacen ver al curioso que se trata de un personaje principal. La actitud que muestra es tranquila, sin amedrentar a los transeúntes y curiosos; esta tranquilidad se ve truncada en el momento que él cree oportuno, emprendiendo una carrera a toda prisa y esgrimiendo su látigo en persecución de toda la chiquillería que a distancia conveniente no cesa de increparle con provocaciones y gritos como el tradicional: «Perlé, por a'ónde... por la botica de Conde» o el de «Perlé pincha huevos». Al contrario que otras botargas, no realiza cuestación entre los vecinos, pero sí interviene de forma activa en el ofertorio del Martes de Carnaval tratando de poner orden a los numerosos oferentes entre los cuales destacan las «jinetas», personajes igualmente particulares de este carnaval que en representación de los diferentes gremios participan, junto a los gigantes y cabezudos, activamente en el mismo.



Carnaval de Herencia 2004 (Foto: Maldonado)

El hecho de no encontrar en la tradición de toda la comarca personajes similares al «perlé», nos lleva a la conclusión de que se trata de un personaje importado, seguramente por el que fuera boticario y entusiasta impulsor del carnaval herenciano, Ángel Fernández-Conde, figura notable en la vida social y política herenciana. Del tiempo en que fue delegado consistorial y posteriormente alcalde de la ciudad, en la década de los años cuarenta del pasado siglo, datan (como así mantienen distintos investigadores locales) las primeras referencias documentadas sobre él contenidas en un libro de ferias y fiestas de 1948, en el cual ya es considerado como personaje típico<sup>10</sup>. Anteriores a estos no se conocen testimonios ni referencias sobre la presencia de esta botarga en Herencia. Tanto es así, que en los últimos cincuenta años la relación de figurantes se reduce a tan solo dos personas distintas, teniendo en cuenta que la nominación tiene carácter indefinido, mientras el sujeto pueda desarrollar el cometido propio del personaje.

8 Plutarco: *Rómulo*, XXI. Citado por Julio Caro Baroja, *El carnaval*, pp. 341-342.

9 Caro Baroja, Julio: *El carnaval*, capítulo X («Máscaras fustigadoras»), p. 355.

10 Martín Viveros, Antonio; Prado, Juan Francisco; Fernández-Caballero, Claro Manuel; Fernández, María Dolores: *Opus cit.*, p. 48.

Esa mezcla de solemnidad y burla que tradicionalmente se ha venido mostrando en el carnaval herenciano se ve reflejada en su emblemática botarga, considerada actualmente como la representación del *alter ego* de Don Carnal, y que en otro tiempo mantuvo gran afinidad con la cofradía de ánimas, portando, colgado del cuello a modo de escapulario, una calavera.

Aprovechando esta magnífica ilustración de Jacob de Gheyn titulada *Música de Antruejo*, nos despedimos con una popular coplilla dieciochesca recogida en la comarca manchega que con clara referencia a la villa objeto de estudio venía a decir:

*Asnis, burris, majaderis,  
borrico de poca ciencia.  
Que camino tomaremos  
«pa» la villa de Herencia.*



**MÚSICA DE ANTRUEJO.** Jacob de Gheyn. Febrero, ca. 1600.

## BIBLIOGRAFÍA

ARCO, Eduardo del; GONZÁLEZ CASARRUBIOS, Consolación; PADILLA, Carmen; PÍA TIMÓN, María: *España: Fiesta y rito. Fiestas de invierno*. Tomo I. Ed. Merino. Madrid, 1994.

BRISSET MARTÍN, Demetrio E.: «Fiestas y cofradías de Inocentes y Ánimas, en Granada. Análisis de las fiestas de Granada». *Gaceta de Antropología*, 1988, 6.

CARO BAROJA, Julio: «El carnaval (análisis histórico-cultural)». Ed. Taurus. Madrid, 1965.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Con privilegio. Luis Sánchez Impresor del Rey N. S. Madrid, 1611.

DEL POZO, Teresa; y ASENSIO, Francisco: «Las cofradías de Ánimas en la Provincia de Ciudad. Real. El caso de la “borrica” de Torrenueva» (1ª parte). Universidad Abierta, *Revista de Estudios Superiores a Distancia*, n.º 7. 1987.

GONZÁLEZ CASARRUBIOS, Consolación: *Fiestas populares en Castilla-La Mancha*. Ed. Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Ciudad Real, 1985.

LUZ MARÍA, A.; PRIETO, C.: «Palabras más típicas de Palencia» en *Revista de Tradiciones Populares*, n.º 1 (3 y 4), 1945.

PRADO, Juan Francisco; FERNÁNDEZ-CABALLERO, Claro Manuel; FERNÁNDEZ, María Dolores. Prólogo de Antonio Martín Viveros: *El carnaval de Herencia, sentimiento y tradición*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Herencia, Centro de Estudios Herencianos. Ciudad Real, febrero 2010.

# Lámalo compartir Lámanos futuro

**Caja España y Caja Duero** hemos dicho sí a crear juntas un gran futuro. Nace una nueva Caja, abierta a todos, en la que sumamos nuestras fuerzas para ofrecerte cada día el mejor servicio.

**Caja España** 

**Caja Duero** 