Revista de FOLKLORE

N.º 188

Editorial

El verano puede ser, con los desplazamientos de muchas familias a los núcleos de población de donde son originarios, un tiempo adecuado para intentar solventar personalmente el problema de la transmisión de conocimientos y sobre todo de su funcionalidad. Tanto los jóvenes estudiantes como sus padres podrían aprovechar los muchos ratos de asueto que suele ofrecer la época veraniega para reencontrarse con su patrimonio más cercano. Tanto el monumental, como ese otro, menos alabado ciertamente, pero tan importante como el primero, que es el cultural. Conversaciones con abuelos y abuelas pueden ser una fuente inagotable de rica información sobre la vida del núcleo rural, las costumbres de sus habitantes, el lenguaje expresivo, el tiempo meteorológico a través de los astros, datos sobre la agricultura y la ganadería, sobre la arquitectura autóctona, sobre los materiales empleados en su construcción...

El ocio bien utilizado nos puede sumergir en ese mundo, vivo mientras vivan sus propietarios y muy nuestro desde el momento en que sus raíces son las que alimentan las ramas donde han brotado las nuevas generaciones, tantas veces ignorantes del proceso que les ha hecho crecer y del lugar de donde procede su savia.

SUMARIO

Pág.

La recopilación de canciones y bailes populares efectuada a finales del siglo XIX por José Inzenga Castellanos en tierras valencianas y murcianas (I) 3
Miguel Angel Picó Pascual

Una heroína anónima del Romancero: La princesa de *Gerineldo* 14
Enrique Baltanás

La función del Desenclavo en un cuadro de 1722. Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes 21
Antonio Sánchez del Barrio

Hendrik de Vries: Poeta holandés enamorado de España 26
J. L. Alonso Hernández y Hub. Hermans

Los 400 refranes recogidos en la aldea de Fonfría (Lugo) 30
Manuel Garrido Palacios

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1996.
DIRIGE la revista de Folklore Joaquín Díaz.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1996 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME: Gráficas Turquesa. - C/ Turquesa, Parc. 254-B, Pol. I. S. Cristóbal - VA 1996.

La recopilación de canciones y bailes populares efectuada a finales del siglo XIX por José Inzenga Castellanos en tierras valencianas y murcianas (I)

Miguel Angel Picó Pascual

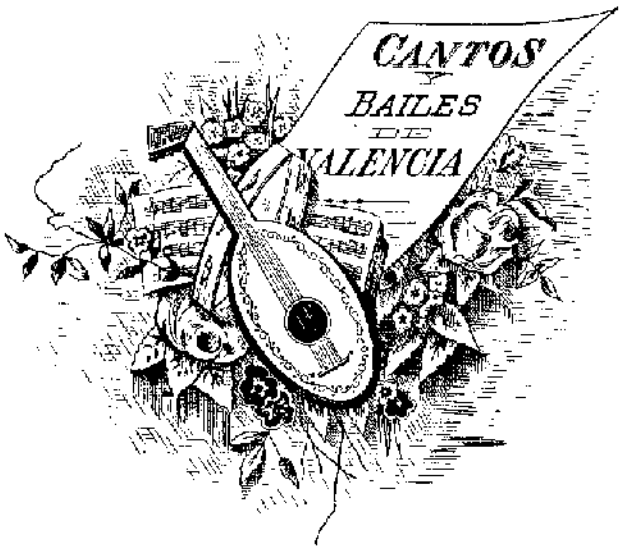
La aportación de José Inzenga constituye un jalón notable dentro de los estudios del folklore musical español. A pesar de que sus trabajos se hallan englobados en una metodología que entra a formar parte de los procedimientos de enfoque típicamente decimonónicos, un tanto periclitados, en ellos procura ir más allá, abriéndonos caminos de profundización con respecto a algunos problemas analíticos que serán tenidos en cuenta y desarrollados por futuros investigadores. A través de estas páginas observaremos su trayectoria y el ideal al que aspira en sus trabajos, fuertemente condicionados por el contexto social, deteniéndonos particularmente en su obra dedicada a las regiones valenciana y murciana.

LOS PRIMEROS TRABAJOS DE RECOPILACION MUSICAL EN LAS REGIONES VALENCIANA Y MURCIANA

Las aportaciones de los primeros pioneros en el campo folklórico musical dedicadas al espacio territorial que comprende las provincias de Castellón, Valencia, Alicante y Murcia no son nada considerables comparadas con otras regiones de nuestro país, no obstante estas recopilaciones poseen una enorme importancia, por una parte a través de estos trabajos de iniciación podemos formular estudios retrospectivos al utilizar una metodología regresiva que nos permita observar, siempre que sea posible, la evolución, los cambios y las variantes de los materiales recopilados, y por otra parte, por ser testigos directos de una época, algunos de ellos algo adulterados por manos que pretendían corregir las irregularidades naturales que desde su punto de vista presentaban. Gracias a la tarea de recolección y búsqueda de materiales de tradición oral llevada a cabo por estos primeros folkloristas se han conservado canciones y bailes que actualmente se habrían perdido, de no haberlos recogido en su momento, hoy en día los desconoceríamos por completo. Estos intermediarios culturales, colocados entre el universo de los dominantes y el de los dominados, nos hacen acceder a niveles de realidad desvanecidos; cuasi milagrosamente de un mundo desaparecido vuelven las huellas materiales de tradición oral expresadas años atrás, incluida la evanescencia infinita popular, fugaz y efímera, que quedó congelada y arropada en un mundo que no era el suyo, el burgués. Sacarla de ese silencio infinito supone escuchar en la mayor parte de los casos algo tergiversado y manipulado por un agente de contacto entre dos mundos, educado en el terreno clásico y, por ende, convencido de su superioridad. Tarea harto difícil resulta extraer de esos fantasmas lo que realmente esa música quiso expresar y despojarla de toda suciedad habitada decimonónica. Ese cruce de los dos mundos, que participa por tanto de dos sistemas completamente diferentes, el clásico y la esencia popular, tal y como nos llega, tamizado, retocado e incluso deformado, privado de su virginidad, de su pureza, de su espontaneidad y de su frescor, es hoy en día inadmisible, pero en su día satisfacía las necesidades de la desdichada sociedad burguesa española.

Las primeras recopilaciones de canciones y bailes populares están ligadas a la corriente nacionalista, la cual propició el rescate y estudio del pasado histórico y el interés por el folklore popular en el que se pretendía identificar los valores y raíces propios de la identidad del país.

En la región valenciana se propiciaron muy pocos trabajos a este respecto, en parte debido a la indiferencia y desprecio que mantuvo la burguesía de esta zona por todo aquello que tuviera sabor popular, lo cual era sinónimo, a su entender, de atraso, incultura y barbarismo. Muy poco se puede esperar de una capa social que es capaz incluso de desarrollar una política represiva contra lo tradicional. Con anterioridad al trabajo efectuado por J. Inzenga en 1888 encontramos muy pocas recopilaciones que tuvieran como objetivo la recolección de materiales de tradición oral de la región valenciana. La más antigua fue la realizada alrededor de 1820 por Mariano Cabrerizo, un librero aficionado a la música, "discreto" en palabras del barón de Alcahalí (1), de ahí que probablemente no sea inverosímil pensar que su colección careciera del más mínimo rigor científico. Este cancionero, que no se ha podido localizar hasta la fecha, llevaba por título: *Colección de cantos populares valencianos*. Con posterioridad este amateur publicó otra colección de cantos patrióticos que tituló: *Colección de canciones patrióticas que dedica al ciudadano Rafael del Riego y á los que han seguido sus huellas, el ciudadano Mariano Cabrerizo* (Valencia, 1832).



Por tanto, el único trabajo importante dedicado a la región valenciana antes de la publicación del de Inzenga es el de Eduardo Ximénez o Giménez, *Música de los cantos populares de Valencia*, obra confeccionada en 1873 que fue premiada en la Exposición Universal de Viena, según J. Ruiz de Lihory (2), y que se conserva en la actualidad en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid (sig. M–1020). Este trabajo, a pesar de que no llegó a publicarse, fue utilizado por el profesor Inzenga en su obra dedicada a esta región, de hecho en ésta presenta cuatro transcripciones debidas a aquél ("Jota del carrer", "Jota valenciana", "Jota alicantina" y "El ú y el dós"). Inzenga a pesar de que observó algunas irregularidades en varias de estas piezas, como ocurre por ejemplo en la "Jota del carrer", decidió no cambiar absolutamente nada y respetar la versión del profesor valenciano. En la mencionada pieza, en Si Mayor, Inzenga abre la siguiente nota de advertencia: "Apesar (sic) de las irregularidades que se encuentran en el acompañamiento de esta jota, me ha parecido conveniente no modificarlas para conservar en toda su pureza el efecto resultante en la guitarra según la fiel transcripción de D. Eduardo Ximenez" (3).

Por consiguiente, y a pesar de estos pormenores, la recopilación de este discípulo de Pascual Pérez y compositor de zarzuelas y obras religiosas, muerto en 1900, es la primera que se efectuó con dignidad dentro del ámbito de la región valenciana. A este trabajo le seguirían en años inmediatos, el del profesor Inzenga, publicado en Madrid el año 1888, del que tendremos oportunidad de hablar a lo largo de este artículo, el del padre Mariano Baixauli Viguer (1861 1923), que consiste principalmente en una rica colección de tocatas de danza y procesionales, que fue confeccionada durante las postrimerías del siglo pasado, y que ha sido recientemente publicada dentro del *Cancionero musical de la provincia de Valencia* de S. Seguí (4), y finalmente habría que destacar la contribución de José Ruiz de Lihory en su ambiciosa obra *La música en Valencia*, trabajo premiado en los Juegos Florales de "Lo Rat Penat" de 1900 y publicado en Valencia tres años más tarde. A pesar de que el barón de Alcahalí no era un musicólogo especializado, razón por la cual la obra presenta algún que otro error, intentó abarcar todos los campos que engloba el mundo musical y el folklore era uno de ellos. En su obra escribió los siguientes artículos acerca de esta materia: "Danza de enanos", "Danza de gigantes", "Danza de la granada", "Albaes", "Jota valenciana", "Baile de Torrente", "La Xàquera Vella", "Danzas", "Danzas en la Ribera del Júcar" y "La Muxaranga", en ellos nos proporciona descripciones y noticias importantes acerca de estos bailes, a parte de las correspondientes transcripciones musicales, algunas de las cuales presentan varias imperfecciones. No obstante, son el testimonio de una época, de ahí que deban ser utilizadas para estudios comparativos y retrospectivos.

La situación por la que atravesaba la música tradicional valenciana por estos últimos años, no era ya muy prometedora, pues tal y como nos insinúa el barón de Alcahalí en su obra, los progresos de la vida moderna, unido a la indiferencia y desprecio por lo tradicional por parte de la burguesía, e incluso del pueblo llano, condujeron a las manifestaciones folklóricas populares hacia los primeros síntomas de arterioesclerosis. Obsérvense las siguientes frases entresacadas de estos artículos: "A despecho del indiferentismo actual, que juzga de mal gusto la exteriorización de las antiguas costumbres, tratando de ridiculizarlas en todo momento, especialmente si reflejan veneradas tradiciones"; refiriéndose a las danzas nos comenta: "en la seguridad de que están llamadas á desaparecer en breve plazo, dadas las actuales tendencias de este siglo tan propenso á ridiculizar todo lo que tiene sabor arcaico o tradicional. Esta y otras manifestaciones análogas de regocijo popular quedarán borradas dentro de poco, de tal suerte, que el mañana tal vez apenas guarde memoria del hoy". No iba nada desencaminado el barón en sus afirmaciones, el proceso de abandono y olvido fue rápido.

Recapitulemos, en las postrimerías del siglo pasado, Ximénez, Inzenga, Baixauli y Ruiz de Lihory fueron los únicos intermediarios culturales que mostraron a través de sus trabajos una especial sensibilización por el folklore musical valenciano, el cual trataron de transmitir con la mayor fidelidad posible a futuras generaciones.

Con todo, la cifra de canciones populares valencianas recogidas en cancioneros impresos entre 1813 y 1913, fechas que proponían en un concienzudo trabajo efectuado hace unos años los profesores E. Rey García y V. Pliego (5), continúa siendo una de las más bajas de todo el ámbito peninsular (Islas Canarias: 6, Zona aragonesa: 20, Islas Pitiusas: 25, Región valenciana: 27) (6).

Por lo que respecta a la región murciana, el único antecedente que precedió al trabajo de Inzenga, publicado, al igual que su estudio dedicado a la región valenciana, en 1888 (7), fue la obra del también compositor de zarzuelas Julián Calvo quién en 1877 publicó en Madrid *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo, transcritas y arregladas*, trabajo del que Inzenga aprovechó las siguientes trascripciones: "Canto que entonan los labradores de la huerta cuando cojen la hoja de las moreras", "Canto de la labranza" y "Parrandas, llamadas del uno".

Con posterioridad a 1888, fecha en que Inzenga publicó su trabajo, la región de Murcia fue mucho más afortunada que la valenciana, pues vio la luz de otros trabajos de recopilación de materiales folklórico musicales. En 1897 P. Díaz Cassou, A. López Almagro y M. García López publicaron en Madrid *Pasionaria Murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia. Costumbres, romancero, procesiones, esculturas y escultores, cantos populares, folklore* donde aparecen cinco melodías adaptadas para canto y piano; en 1900 los mismos autores vieron la salida de un nuevo libro, *El cancionero panocho,* publicación que seguía la misma línea que la anterior, en esta ocasión aparecieron siete melodías igualmente adaptadas para canto y piano. Conviene apuntar antes de seguir adelante que J. Inzenga copió en su libro las siguientes transcripciones debidas al profesor Antonio López Almagro, el cual se las debió de facilitar antes de que saliera su libro, "Canto de la trilla", "Canto de cuna que usan las madres para dormir a los niños" y "Parranda del tres" (8). Y finalmente, en 1906 se publicaron dos nuevos libros: la *Colección de cánticos populares de Murcia* debida a F. Verdú, donde se recogen cuarenta melodías para canto y piano, y la *Colección de cantos populares de Murcia* de V. Llinione y Boule. Si he incluido estos últimos libros publicados ya en nuestro siglo es porque las directrices que siguen ambos están dentro de los mismos objetivos que guiaban las recopilaciones de finales de siglo. En total el número de canciones impresas es mucho más elevado que el que encontrábamos en la región valenciana, 72 (9). Ninguno de los estudios citados presenta un importante apartado analítico–científico tal y como hoy en día lo entendemos.

LA RECOPILACION DE JOSE INZENGA

El madrileño José Inzenga (1828–1891) es uno de los folkloristas más importantes de finales del siglo XIX que tuvo nuestro país. Desde 1860 fue profesor de canto en el Conservatorio de Madrid donde desarrolló una notable actividad. De joven estudió en este centro con Pedro Albéniz y más tarde, de 1842 a 1848, composición en el Conservatorio de París con el italiano M. H. F. Carafa de Colobrano (1787–1872). En la capital francesa prontamente obtuvo el puesto de maestro de coro de la Opera cómica (1847–1848), no obstante regresó casi de inmediato a España al iniciarse la revolución de febrero del 48. Una vez de vuelta jugó un destacado papel en la vida musical madrileña, emprendiendo una fugaz carrera como compositor que le llevó a estrenar varias zarzuelas entre las que destacan: El campamento (1851), El confitero de Madrid (1851), Don Simplicio Bobadilla (1853), Si yo fuera rey (1862) en las que el sabor popular está patente, formando parte de una sociedad artística entre cuyos miembros se encontraban Barbieri, Gaztambide, Hernando y Oudrid, entre otros, y cuyo objetivo era fomentar la zarzuela, desarrollando un brillante papel como organizador de conciertos en la comisión ejecutiva de la reciente creada Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, fundada en 1860, y como profesor de canto en el conservatorio madrileño.

Sin embargo, este madrileño de origen siciliano a partir de la década de los años setenta decidió abandonar por completo la composición y dedicarse casi plenamente al estudio del folklore musical de nuestro país, por el que llegó a sentir un enorme interés. A partir de 1873, con la publicación de sus *Ecos de España* (Barcelona, 1873), obra de la que el compositor ruso Rimsky Korsakov extrajo varios motivos melódicos para confeccionar su "Capricho español" (1887), inicia una andadura compleja, ambiciosa y sin precedentes: recoger y publicar lo mejor de cada región de España. Sus frutos no tardaron en aparecer: *Cantos populares de España* (Madrid, 1878), *Cantos y bailes populares de España*, desglosado en cuatro cuadernos dedicados a Galicia (10), Murcia, Valencia y Asturias (Madrid, 1888), siendo su aportación en este campo destacada, aunque todavía englobada dentro de los patrones decimonónicos, si bien se dejan entrever ciertos aires novedosos en el tratamiento de esta materia. Esta última obra tan ambiciosa no llegó a concluirla, de haberlo hecho sería la colección más importante de finales de siglo. A esta etapa pertenecen también otras publicaciones, su tratado *Arte de acompañar al Piano* (Madrid, s. f.) y los siguientes escritos: *Impresiones de un artista en Italia* (Madrid, 1876) y *La música en el templo católico* (Madrid, 1878), un estudio acerca de la música religiosa. Por su reconocido trabajo fue nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Sus trabajos de recolección de melodías populares hay que situarlos dentro de la corriente nacionalista que se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo pasado, la cual buscaba a toda costa la identidad del país en lo propio, en el pasado y en todo lo que llevara sabor popular. En los trabajos del profesor Inzenga aparece reflejada esta conciencia nacionalista, este amor por desentrañar las raíces del *volkgeist*, y que con anterioridad a él habían plasmado autores como Pelay Briz, Candi, Iztueta, Ocón, Calvo, Giménez, Taberner, Adalid y tantos otros, de quienes este madrileño aprovechó cuanto creyó útil para su trabajo, tal y como expresa en la Introducción general de su obra. Aquella llamada que lanzó el maestro Hilarión Eslava, uno de los padres de la musicología española, en 1856 en la "Gazeta Musical" de Madrid, a través de la cual reclamaba y reivindicaba la urgente necesidad de estudio del folklore musical hispánico, había surtido efecto a finales de siglo, pues un buen acopio de materiales había sido reunido y publicado. Decía así aquel prodigioso maestro. "La música popular es un ramo muy importante y merece que sobre él se hagan investigaciones históricas, que no podrán menos de interesar á los amantes del arte músico español". "Es imposible discurrir sobre ella hasta el día en que se haya recopilado cuanto de este género yace esparcido en las diversas provincias, y poseamos más datos y conocimientos de la música de los árabes, nuestros antiguos dominadores, que tanto debieron influir en nuestros cantos como en nuestras costumbres" (11).

El objetivo que guió a Inzenga al abordar esta noble empresa fue, tal y como nos declara en la sexta parte de la Introducción general de su obra, "salvar para siempre de la acción devastadora del tiempo una de las más importantes manifestaciones de nuestra propia nacionalidad", finalidad que iba asociada a su vez a un exhaustivo descubrimiento y enaltecimiento de los valores característicos y genuinos del país, como hemos ya apuntado anteriormente. A parte de esto, Inzenga esperaba contribuir con sus trabajos a que algún día alguien pudiera escribir una historia musical del país. En la primera parte de su Introducción general manifiesta "la imperiosa necesidad de reunir toda nuestra música popular, haciendo de ella un especial trabajo, que contribuya a la realización, en su día, de una buena Historia de la música española", proyecto del que por aquel entonces empezaban a surgir las primeras contribuciones, un tanto deslavazadas y sin mucho rigor histórico por lo que atañe a siglos pasados (Eslava, Soriano Fuertes, Saldoni, etc...). Inzenga estaba convencido que no podía concebirse una futura historia de la música española sin descuidar el estudio del aporte folklórico. "Creo que, cual piedra angular de dicho edificio, el más necesario de todos ellos es, á lo que estimo, el de una extensa recopilación de todos nuestros cantos y bailes populares, en los que desde remotas épocas se hallan perpetuados los usos, costumbres y modo de ser de nuestro pueblo".

No obstante, este trabajo, al igual que otros muchos de esta índole, iba dirigido primordialmente a un mercado en auge y expansión, el de los salones de aficionados entre los que el producto era muy bien acogido, de ahí, pues, esas armonizaciones para piano, instrumento esencialmente burgués, en las que se tergiversaba la pureza originaria de los cantos, cuyo objetivo inmediato era buscar una salida mucho más comercial.

Ni que decir tiene, por otra parte, que todos estos cancioneros contribuían en cierta medida a la regeneración artístico musical del país, ya que muchos de los compositores del momento buscaban parte del material para sus creaciones en estos trabajos, ora copiando literalmente el producto, ora dejándose inspirar en él. Un vaciado en profundidad del contenido de cada uno de estos cancioneros y un estudio exhaustivo de la música de este período nos permitiría averiguar el grado

de incidencia que dichas colecciones proyectaron en los compositores y el interés que éstos mostraron en este tipo de música. En la sexta parte de la Introducción general, Inzenga se siente plenamente identificado con esta empresa, declarándonos a este respecto "haber facilitado á nuestros compositores del estudio de cuanto constituye nuestra música popular, á fin de que puedan hallar cabida y vivir en nuevas y superiores producciones artísticas cuantas ideas y formas musicales de aquel origen puedan contribuir á la realización de la ópera nacional". Con anterioridad, en la primera parte, especificaba a este respecto: "Nuestros compositores Barbieri, Gaztambide, Arrieta, Oudrid, Hernando y Fernández Caballero... han esmaltado sus zarzuelas con preciosas joyas inspiradas en este poderoso elemento".

En efecto, resulta evidente que muchos de nuestros compositores de esta época explotaran frecuentísimamente ritmos y melodías características del folklore nacional. Sin ir más lejos el propio Inzenga en su obra "Fantasía de Recuerdos de España" para orquesta, estrenada en la Sociedad de Conciertos de Madrid y en la canción que inserta en "Corona Musical de Canciones Populares Españolas" (Madrid, 1852), escrita al estilo popular, Román Jimeno en su "Fantasía imitativa de los cantos españoles", Tomás Bretón en sus "Escenas Andaluzas. Fiesta gaditana", en "Panaderos. Baile español", en "Garín, Sardana", en "Zapateado. Bailable español", A. González del Valle en su "Danza prima y Alborada asturiana", L. Mariani en sus "Recuerdos de Andalucía" y E. Ocón en su "Rapsodia andaluza", entre otros. Por consiguiente, habrá que buscar en muchas de estas composiciones orquestales los primeros brotes del nacionalismo musical español. En muchas de estas obras para orquesta que se estrenaron en la Sociedad de Conciertos de Madrid, en infinidad de piezas pianísticas, en numerosas canciones para canto y piano y en abundantes zarzuelas escritas en este final de siglo encontramos unas veces citas literales de canciones populares, en otras ocasiones imitaciones del lenguaje popular y no faltan rapsodias o potpourris sobre canciones populares diversas, muchas de las cuales fueron entresacadas, no cabe la menor duda, de cancioneros recopilados por aquellos primeros folkloristas. Por otra parte, conviene advertir que muchos motivos históricos sirven de base para la construcción de poemas sinfónicos y fantasías para orquesta, e incluso zarzuelas. El simple hecho de que muchos compositores aprovechen herencias culturales históricas como material de construcción para sus obras es un síntoma más de nacionalismo puro.

Dejemos este asunto, que al fin y al cabo no es el propósito de nuestro trabajo y sigamos adelante. No obstante antes de seguir avanzando haremos bien en señalar un hecho importante: el proceso de declive en el que entra la música tradicional durante las postrimerías del siglo XIX. Muchos recopiladores, entre ellos el propio Inzenga, lo han destacado en sus escritos. La sociedad rural poco a poco durante las últimas décadas de siglo fue saliendo de su incomunicación y arrinconamiento secular, la consecuencia más inmediata fue una cierta modernización y la adopción de nuevas pautas de comportamiento. Desde el punto de vista musical las consecuencias de esta apertura fueron principalmente la adopción de nuevos gustos con la consiguiente adopción de nuevos géneros de música que serían aplicados a la música tradicional de inmediato, y la pérdida y abandono progresivo de un repertorio secular, de longue durée, que a partir de estos momentos va a ser considerado por los propios interesados como anticuado y desfasado, y es que como decía Uffenbah "los tiempos cambian las costumbres" (13).

Inzenga señala este cambio varias veces a lo largo de su obra. En la primera parte de su Introducción general aludía al "poco aprecio en que es tenida nuestra música popular, fuente inagotable de originalidad y sentimiento"; en la cuarta parte se lamentaba profundamente de que "se vayan olvidando las canciones de la localidad, reemplazándolas por el sin número de aires de todos géneros, que á impulsos de la moda se oyen de continuo en las grandes poblaciones. De esto se desprende que la gente de dichos pueblos, que no comprende la bella sencillez de sus cantares, casi los desdeña y llega á olvidarlos, acogiendo con entusiasmo los de las grandes ciudades". En la primera parte de la introducción del cuaderno dedicado a la región murciana especificaba de nuevo: "los poderosos agentes de la civilización moderna, a la vez que difunden por todas partes sus bienhechores servicios, llevan también de unos países a otros usos, trajes y costumbres, borrando los rasgos característicos de la fisonomía de los pueblos: al influjo de la locomotora, el huertano ha abandonado su barraca, ha visto otros mundos, otras costumbres, otros trajes, y ha vuelto a la sombra de sus parrales con el botín de sus conquistas, para no ser lo que fue y para cambiar las pintorescas prendas de su típico traje con el incoloro y monótono atavío del obrero universal".

Durante este período, sobre todo a partir de 1870, la sociedad tradicional poco a poco se desestructura, liberalizándose de usos y costumbres de longue durée, de arraigadas creencias, pensamientos mágicos, tradiciones y música de continuidad secular, que hasta el momento se resistían a lo largo de las épocas a cambiar, y por tanto a desaparecer, y va absorbiendo modos y tendencias culturales hasta entonces ignoradas. Ni que

decir cabe que este proceso no se desarrolló por igual en todas las zonas, pero irremediablemente a partir de 1914–1918 cada vez más la sociedad rural tradicional repudia con mayor violencia su propia existencia y entra en un otoño del que no saldrá más tarde. Ante esta situación por la que atravesaban los modus vivendi rurales, llenos de inminentes alteraciones y variaciones, tanto Inzenga como muchos otros folkloristas interesados en la parte musical, la más efímera y fugaz, intentaron salvar cuanto pudieron del olvido y de la acción corrosiva y permutante del tiempo. En la cuarta parte de la Introducción general, Inzenga afirma a este respecto: "hallándose éstos por lo general muy ligados con ciertas costumbres, que poco á poco se van perdiendo, conviene asignarlos en el arte, antes que la imperiosa ley del tiempo y de la civilización, que todo lo cambia y asimila, los haga desaparecer para siempre".

Las recopilaciones de este período, a pesar de encontrarse bastante alejadas de nuestros trabajos de investigación actuales, marcados por el rigor científico, tienen su importancia, tal y como hemos señalado anteriormente, pues muchas de estas melodías de no haberlas recogido en su momento se hubieran perdido para siempre. Pero ¿cómo afronta el trabajo el profesor Inzenga? Comparando la recopilación efectuada por Inzenga con otros cancioneros aparecidos durante su época, nos percatamos a simple vista que si bien el aparato crítico es bastante liviano, es mucho más denso que el que aparece en otras recopilaciones contemporáneas, la mayoría de las cuales no formalizan ningún tipo de estudio serio. Aunque la aportación de Inzenga se halla todavía bastante lejos de la metódica investigación científica actual, lo cierto es que supone un gran avance con respecto a otras obras del momento. Inzenga a lo largo de la obra nos ofrece innumerables descripciones de bailes, noticias literarias, históricas y musicales que están ausentes en muchas obras de esta índole de aquel tiempo. Su edición crítica es, por ende, cuidada, hallándose preocupado por transcribir fielmente las melodías de tradición oral que había recogido, huyendo de las típicas y frecuentes manipulaciones y correcciones a que nos tenían acostumbrados los folkloristas de la época, las cuales desvirtuaban en cierta medida el espíritu puro de la música tradicional. En la cuarte parte de la Introducción general, en la que habla de los problemas de la recolección y transcripción, especifica: "he procurado anotar todos estos cantos con la mayor fidelidad... á fin de no desvirtuar lo más mínimo su primitiva sencillez y el típico carácter". No obstante, a pesar de preocuparse por presentar fielmente sus transcripciones, ofrece la mayor parte de los materiales armonizados para piano, lo cual se debe, tal y como veremos más adelante, a un fin puramente comercial: acceder a los salones burgueses.

A pesar de que en su obra no precisa en ningún momento el nombre de las personas que le transmitieron los materiales y el lugar específico donde lo recogió, en la parte de su Introducción citada anteriormente nos manifiesta de un modo global: "los he debido á la bondad y buena memoria de ancianos labradores, que felizmente los conservaban como vivos recuerdos de sus juveniles años. Otros también los he adquirido valiéndome de las mujeres de los barrios bajos, de las nodrizas, de los criados, mayorales, gentes de taller y fábrica, marineros y soldados, como asimismo de los ciegos, cantores y gaiteros, que son los que con más frecuencia y por su profesión misma asisten á todas las romerías, bodas y festejos de los pueblos y aldeas, donde dichos cantos y bailes suelen escucharse aún con la pureza y sencillez que en vano buscaríamos en las grandes poblaciones".

Más adelante, en este mismo apartado nos comenta brevemente los obstáculos que tuvo para obtener dichas informaciones. Textualmente nos dice: "es sin duda el mayor la creencia que tienen las gentes del campo de que se burlan de ellas cuando se les hace cantar y repetir las sencillas canciones". Al parecer, debió de toparse con bastante gente recelosa y temerosa de confiar sus tradiciones al foráneo. Inzenga no duda en confesarnos que obtuvo muchas de sus transcripciones a través del engaño, del halago personal e incluso del dinero.

A pesar de que el profesor Inzenga recopiló material de primera mano a lo largo de sus viajes por el país, se dejó asesorar por varios afamados profesores de cada una de las regiones que visitaba, los cuales, según manifiesta el propio autor, le facilitaron gran parte de cantos y bailes. En la Introducción general declara: "me han ayudado constantemente en mi penosa tarea, proporcionándome muchos cantos, bailes, apuntes biográficos y curiosas noticias", dando a continuación una exhaustiva lista de los profesores más importantes del momento que le facilitaron algún que otro material. Por lo que respecta a la región murciana agradece especialmente la colaboración de Antonio López Almagro, cosa que vuelve a hacer en el cuaderno dedicado a esta región, indicando en esta ocasión: "por haberme procurado la mayor parte de los cantos y noticias que acerca de ellos contiene". De este autor ofrece varias transcripciones que ya hemos apuntado anteriormente. También agradece la colaboración prestada por Manuel Fernández Caballero y Julián Calvo, de quienes igualmente copia varias transcripciones. Ciñéndonos a la región valenciana es-

pecificaremos que muestra su gratitud especialmente a Pascual Pérez Gascón, a Eduardo Ximénez y a Gregorio Fuster, quienes "con bondadosa solicitud y gran entusiasmo... tanto han contribuido a la realización de mi trabajo, procurándome no pequeña parte de las danzas y motivos que acerca de ellas contiene".

Lo que resulta algo extraño es que en un campo en el que estaba todo por comenzar, Inzenga, que como vemos tuvo tantas colaboraciones, hubiera recogido una cantidad tan reducida de melodías tradicionales. Por propia experiencia sabemos que en un trabajo de campo por corto y poco prolongado que sea, se obtienen bastantes más melodías de las que presentó Inzenga en cada una de las distintas recopilaciones que efectuó.

El profesor Inzenga, al igual que otros folkloristas de su época, presenta su colección de cantos populares armonizada, en esta ocasión con acompañamiento pianístico, la más habitual de todas. Son muy pocas piezas las que presenta sin ningún tipo de armonización, tal y como lo hacemos hoy en día (en la recopilación dedicada a la región valenciana, una, en la destinada a la región murciana, cinco). Igualmente, la mayor parte de las danzas no aparecen transcritas en su instrumentación original, sino adaptadas unas veces para canto y piano, otras para piano y tambor o tamboril; sólo en el cancionero valenciano hallamos tres ejemplos que muestran la realidad instrumental del momento, en este caso para dulzaina y tabalet ("La magrana", "Melodía de dulzaina muy usada en las procesiones religiosas" y "El faitó"). El resto de cantos y bailes aparecen acompañados por una armonización hecha para piano, sólo dos piezas están escritas íntegramente para piano, la número 18 y 19 del cancionero murciano tituladas respectivamente "Pajarito triguero" y "El carbonero".

En la parte pianística Inzenga deja rienda suelta a su imaginación y compone al estilo popular, inspirándose en todo momento de la estética tradicional, imitando incluso en algunas ocasiones el típico acompañamiento guitarrístico. A este propósito nos advierte en la cuarta parte de su Introducción general: "he procurado imitarlos por medio del piano todo lo fielmente posible", "Respecto de la mayor parte de los cantos, que nacidos sin acompañamiento alguno, y que por su interesante estructura melódica se prestaban á ser adornados con las galas del arte, no he vacilado en armonizarlos, si bien procurando que dicha armonización sea siempre sencilla, tonal y dentro del carácter ya sentimental ó alegre de dichos cantos, haciéndolos preceder muchas veces de cortos ritornellos que los preparen y completen, formando con ellos pequeñas y agradables piezas" (14).

El propósito fundamental de Inzenga al publicar sus colecciones, al igual que otros muchos folkloristas de la época, era, a parte de compilar algo que estaba en vías de desaparición, destinar dichos volúmenes al próspero mercado de géneros de salón. El propio Inzenga reconoce en la mencionada parte de su Introducción general "acaso hubiera sido más serio y artístico" presentarlos sin acompañamiento alguno, "pero no más conveniente á mi propósito, pues por complacer á los eruditos y curiosos, que son los menos, hubiera privado á los aficionados, que son los más, del inmenso placer de colocar sobre su piano este precioso ramo de variadas flores". Queda pues patente que en ningún momento le interesa dirigirse a un cenáculo restringido. A parte de esto reivindica su derecho como compositor a retocar dichos materiales. Dice así: "no pudiendo prescindir tampoco de mi carácter de compositor, deseaba imprimir en esta obra algo que me perteneciera, y no podía conseguirlo de otro modo que armonizando dichos cantos".

Por consiguiente, es, cuando menos, oportuno resaltar una vez más que los cancioneros populares que fueron publicados a lo largo del siglo XIX estaban íntimamente ligados, en gran medida, a los salones burgueses, en cuyas veladas musicales la música era concebida como mera diversión, placer y entretenimiento. Pensando en este fin, nuestros folkloristas se sintieron atraídos por recoger y publicar música de corte sencillo, agradable y fácil asimilación. La música popular armonizada, arreglada y corregida incluso en algunas ocasiones, las piezas concebidas para canto y piano, cargadas de sentimentalismo, de baja calidad estética y, en cierta manera, enraizadas con lo popular, los arreglos y transcripciones de óperas italianas y zarzuelas, presentadas en bellos álbumes de salón y las piezas para piano compuestas una gran mayoría al estilo popular, formaron parte del repertorio de salones y ateneos y academias. En el "'Canto de trilla" n.º I bis, perteneciente a su recopilación murciana, Inzenga añadió a pie de página: "Se ejecutó por la Srta. Guidotti en la sesión musical verificada en el Ateneo de Madrid en la noche del 10 de Diciembre de 1884", lo cual viene a confirmar el destino final de estas armonizaciones, escritas ex profeso para el consumo de ateneos y salones burgueses. Anteriormente, en la tercera parte de la Introducción general destacaba: "¡Cuántas veces también, en los muchos conciertos ó soireés musicales á que he asistido en París, ya como artista actuante en ellos ó bien como mero espectador, he visto hacer repetir, en medio del más indescriptible alboroto, algunas de nuestras típicas canciones, á pesar de no ser ejecutadas con todo el acento y calor que su estructura melódica requiere!".

Llegados a este punto observaremos algunas de las tesis incorrectas que sostiene Inzenga en su obra. Una de las imperfecciones más sobresalientes es la que encontramos en el apartado tercero de su Introducción general, donde pretende buscar la antigüedad y el origen de algunos bailes populares españoles en un pasado demasiado remoto, sin aportar ningún tipo de argumentación ni documentación convincentes. Veámoslo: "Aún se conservan en Cataluña, y particularmente en la provincia de Tarragona, algunas de tan remoto origen, que son un vivo recuerdo de las de Grecia", "La danza prima asturiana, según algunos escritores, se dá la mano con los coros hebráicos de que nos habla la Biblia. La muñeira gallega es también muy semejante á la danza pírrica, descrita por Homero en sus poemas. Los polos, jácaras y cañas de Andalucía son un fiel retrato de los melancólicos cantos de los árabes, y fácilmente se descubre también, en muchos de los bailes de dichas provincias, restos de las moriscas zambras, unidas acaso con otros venidos de las remotas partes de entrambas Indias. El zortzico vascongado, según otros, es una imitación de las danzas sagradas de los Faraones y Ptolomeos, y que recuerdan también las saltaciones hebráicas. Tanto el ya referido Estevanez Calderon, como el competente Iztueta, creen que no sólo en el zortzico, sino también en otras músicas marciales del país, se encuentran asimismo detalles, ecos y reminiscencias de la música y danzas célticas é ibéricas", "Las danzas valencianas, cuya gravedad, á pesar del genio alegre de sus naturales, nos dan una idea en sus pausados movimientos y monótona música de los que celebraban los israelitas delante del Arca Santa y de los que ejecutaban los egipcios en los funerales de sus difuntos". Sus afirmaciones son, como pueden comprobar, descabelladas, disparatadas y absurdas. Buscar un origen tan remoto a algunos cantos y bailes españoles es incongruente. Afirmaciones como la que vuelve a aparecer en la quinta parte de su Introducción general: "se descubre en ellos rasgos característicos de las diversas influencias célticas, griega y fenicia", son gratuitas, puesto que no son comprobables.

Dentro de esta búsqueda de elementos arcaicos en la música de tradición popular, una auténtica obsesión que persigue el profesor Inzenga es la influencia morisca. Cualquier melodía que tuviese ornamentos melismáticos, elementos o figuraciones armónico o rítmicas extrañas inmediatamente es identificada como morisca. Por lo que atañe a la recopilación efectuada en la región valenciana, esta influencia cultural la encuentra en las albadas ("al son de la morisca música") y en el baile de Torrente en el que pretende ver "restos de los bailes moriscos". Esta influencia en estas piezas es de muy difícil comprobación, prácticamente inexistente, pero el profesor Inzenga, no duda, va mucho más allá de estas afirmaciones al observar en los propios valencianos los rasgos fisonómicos propios de los árabes ("los valencianos, como los musulmanes, de quienes más inmediatamente proceden y de quienes conservan rasgos característicos"). No es de extrañar que Inzenga se dejara influenciar por los escritos de un tal Roque Barcia a quien cita en su cancionero señalando precisamente esta frase tan irracional: "veremos en las labradoras de la huerta el tipo árabe más puro y perfecto". Ni que decir tiene que semejantes afirmaciones son disparatadas. Del mismo modo, en su cuaderno dedicado a la región murciana una vez más ve en los murcianos los típicos rasgos árabes, obsérvense las siguientes frases: "conserva en su fisonomía, en sus maneras, en su traje y en muchas de sus costumbres, la originalidad de los árabes, antiguos moradores de esta región. Imposible es dar un paseo por ella sin que un recuerdo morisco se presente a la vista", "asemejando la errante sombra del solitario moro", "se observan vestigios de los usos y costumbres moras, de cuyo carácter están también impregnados los cantos populares, que son el fiel reflejo de la fisonomía y del carácter de los pueblos". No obstante, de todas las melodías que incluye en su cancionero, únicamente observa esta influencia morisca en una, el canto de trilla que presenta al principio, donde llega a especificar: "es una melodía del estilo morisco más puro". Sin embargo, para apoyar su afirmación no argumenta absolutamente nada, únicamente se deja llevar por la intuición. Durante esta época existe una auténtica obsesión por la influencia árabe, que si bien es cierto que existe, no conviene exagerarla, cosa que hicieron aquellos primeros historiadores de la música y folkloristas españoles, quienes hallaron influjos moriscos en piezas que en realidad no lo tenían.

Entraremos ahora a abordar otro aspecto no menos interesante, la clasificación que adopta Inzenga. En su obra se aprecian tres partes claramente diferenciadas, una Introducción general que es común a todos los cancioneros, una introducción al cancionero, en la que a su vez se distinguen tres secciones: una primera en la que Inzenga nos ofrece la impresión que le da la región estudiada, y datos acerca de sus gentes, el clima, los productos, etc..., una segunda en la que establece una superficial clasificación de la música popular de la región y describe someramente los elementos que la constituyen y los instrumentos que son utilizados para acompañarla y, una tercera parte donde nos refleja sus comentarios y las descripciones de los bailes o cantos populares más importantes de la provincia. En el cancione-

ro de la región valenciana se detiene particularmente en los siguientes: Danza de las Torres, El Torneo, Baile de Torrente, Baile de los infantillos del Colegio del Patriarca de Valencia, Diálogos, La cantá del segos, apartado éste último donde incluye el extenso "Rahonament y coloqui nou de Nelo el Tripero" y "Trobos nous pera esplayar el animo *cantant els nobios á les nobies*", El Viático, La paella y La Bendición del hinojo. En el de la región murciana nos ofrece importantes pormenores acerca de los siguientes: Bailes de ánimas, El Desperfollo y Los Auroros. Y finalmente la última parte es "Descripción é ilustraciones de los cantos y bailes", distinguiéndose a su vez en ella dos secciones diferenciadas, una en la que incluye las transcripciones musicales y otra en la que nos ofrece diversos datos y comentarios acerca de cada una de las piezas presentadas anteriormente. Respecto a las transcripciones hay que advertir que no expone ninguna clasificación sistemática, Inzenga ordena las melodías a su antojo, sin ningún tipo de agrupación o división y sin atenerse a ningún criterio. Así, pues, a una seguidilla le sigue un aguinaldo, a un canto de labranza, una parranda, etc... Sin embargo, conviene apuntar algo novedoso, Inzenga comprendió el valor que poseen las variantes en la música tradicional, razón por la cual incluyó en el cancionero de la región murciana un ejemplo, tras presentar la danza del Paño, escribió otra versión de la misma que recogió.

Antes de pasar adelante nos detendremos, aunque sea brevemente, en observar algunas de las clasificaciones adoptadas por Inzenga. En primer lugar hay que señalar que éstas son en todo momento sencillas y superficiales. Observamos por ejemplo la división que hace de los cantos populares, la cual aparece reflejada en la quinta parte de la Introducción general: "1.º los que se cantan sin acompañamiento alguno; 2.º los que se cantan sirviendo de acompañamiento al baile, y 3.º los que participan del triple carácter de música vocal, instrumental y de baile". Ateniéndose a esta división, clasifica la música popular murciana *en dos secciones: música cantable y música bailable*. Observemos a continuación la división que establece de las danzas valencianas a las que distribuye en antiguas y modernas en base a la siguiente argumentación: "Las primeras, en tiempo pausado y de carácter grave, tienen bastante semejanza con las de ceremoniosas marchas y minués del país vascongado", "las danzas de Bocayrente, la Magrana y el Baile del Copeo parecen de fecha más moderna, como lo indican su melodía, tonalidad y alegre ritmo, en compás de seis por ocho". El razonamiento no tiene una sólida base.

No obstante, a pesar de establecer teóricamente todas estas divisiones, al presentar las transcripciones de canciones y bailes, tal y como hemos advertido anteriormente, no sigue ninguna de las clasificaciones formuladas.

Al estudiar los elementos que constituyen la música popular valenciana encuentra los siguientes: "la antigua tonalidad del canto llano, la poderosa influencia de la larga dominación árabe y, por último, la alegre movilidad de algunos cantos de Castilla y Aragón". Tal y como era de esperar insiste particularmente en la segunda, a pesar de que no aporta ningún ejemplo de ninguna de ellas. Su único razonamiento es el que sigue, por lo que respecta al elemento árabe: "¿quién no recuerda el carácter distintivo de los árabes, de esa raza meridional, que en medio de sus fiestas y zambras dejaba vislumbrar la sombra taciturna de sus pasiones?. Su gran influencia, que aún se refleja en sus usos, costumbres y trajes de sus moradores, necesariamente había de dejar tam*bién imperecederos rastros en la música*", rematando finalmente que los cantos de los huertanos, especialmente los de las faenas agrícolas, se originaron de los árabes.

Seguidamente detallaremos el contenido de cada cancionero. En primer lugar especificaremos el título completo, después el tiempo y finalmente la adaptación instrumental que elige Inzenga.

Las piezas que forman la colección de Valencia son las siguientes:

I. Albáa. Moderato. Canto, Piano.

II. El Chiste. Allegro moderato. Canto, Piano.

III. Jota del Carrer (Jota de la calle). Vivo. Canto, Piano. Transcriptor: E. Ximénez.

IV. Jota Valenciana. Allegro. Canto, Piano. Transcriptor: E. Ximénez.

V. La Alicantina. Moderato. Canto, Piano. Transcriptor: E. Ximénez.

VI. El ú y el dos (El uno y el dos). Moderato. Canto, Piano. Transcriptor: E. Ximénez.

VII. Canción. Allegretto. Canto.

VIII. La Xaquera vella (La jácara antigua). Tambor, Piano.

IX. La Magrana (La granada). Baile. Allegro. Dulzaina, Tambor.

X. Marcha de los enanos. Moderato. Tambor, Piano.

XI. Toque de dulzaina y tambor en la fiesta del día de inocentes. Allegretto. Tambor, Piano.

XII. Danza de los enanos en la víspera del Corpus. Allegro moderato. Tambor, Piano.

XIII. La Mogiganga, Baile. Moderato. Tambor, Piano.

XIV. Danza de Bocayrente n.º 1. Andante magestuoso. Tamboril, Piano.

XV. Danza de Bocayrente n.º 2. Andante magestuoso. Tamboril, Piano.

XVI. Baile del copeo. Allegro. Canto, Piano.

XVII. Melodía de dulzaina muy usada en las procesiones religiosas. Dulzaina, Tabalet.

XVIII. El faitó (El barbero), Episodio de la danza titulada Ball de Torrent. Dulzaina, Tabalet.

Como habrán podido comprobar, la mayor parte de las piezas recopiladas por Inzenga son bailes valencianos y de la provincia valenciana, la provincia de Alicante sólo está representada por un baile y la de Castellón es totalmente discriminada, al no incluir ningún material procedente de la misma.

Las piezas que integran la colección de Murcia son las que a continuación detallo:

I. Canto de la trilla. Largo (M.=60). Canto. Transcriptor: A. López Almagro.

I bis. Canto de la trilla. Larghetto. Canto, Piano.

II. Canto que entonan los labradores de la huerta cuando cojen la hoja de las moreras. Canto. Transcriptor: Julián Calvo.

III. Canto de cuna que usan las madres para dormir a los niños. (M.=168). Canto. Transcriptor: A. López Almagro.

IV. Canto de la labranza. Canto. Transcriptor: J. Calvo.

V. Parranda del tres. Allegro non troppo (M.= 144). Canto, Piano. Transcriptor: A. López Almagro.

VI. Parrandas, llamadas del uno. Allegro. Canto, Piano. Transcriptor: J. Calvo.

VII. Parranda del campo de Lorca. Allegro. Canto, Piano.

VIII. Las Torrás. Allegro. Canto, Piano. Transcriptor: M. Fernández Caballero.

IX. Seguidillas del Jó y Já. Animado. Canto, Piano.

X. Aguinaldo del pueblo. Andante (M.=108). Canto, Piano.

XI. Aguinaldo de la huerta y el campo. Andante mosso. Canto, Piano.

XII. Aguinaldo del campo de Mula. Andante. Canto, Piano.

XIII. Pasión. M.=60. Canto, Piano.

XIV. Canto de la Aurora. Andantino (M.= 108). Contralto, Tenores, Bajos, Campana.

XV. Rosario de la Aurora. Moderato. Canto, Piano.

XVI. El Paño. Allegro mosso. Canto, Piano.

XVII. El Paño, otra versión. Allegretto. Canto, Piano.

XVIII. Pajarito triguero. Canción antigua dialogada. Moderato. Piano.

XIX. El Carbonero. Canción antigua casera (final del siglo pasado). Moderato. Piano.

XX. Atajad la calle. Canción cual la cantan los niños de Murcia desde muy antiguo. Canto.

NOTAS

(1) RUIZ DE LIHORY, J.: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Establecimiento Tipográfico Domenech, 1905.

(2) *Op. cit.*

(3) INZENGA, J.: *Cantos y bailes populares de España. Valencia*, A. Romero, Madrid, 1888.

(4) SEGUI, S.: *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, Institución Alfons el Magnànim, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1980. La colección de Baixauli, que se encontraba hasta fecha reciente en el archivo del Colegio de Jesuitas de Valencia comprende los siguientes materiales: cuatro canciones de ronda: dos albadas (Alboraya), Albá (Turís), Albá (Valencia) y treinta y tres tocatas de dulzaina: A Falt (Algemesí), Ball de plaça (Cuart de los Valles), Ball de Negritos (Alcudia–Alcira), Cavalleis (Valencia), Danses (Bocairente), Dansa (Llombay–Alfarp–Catadau), Dansa de la magrana (Valencia), Dansa de la Moma (Valencia), Dansa dels Alcides (Silla), Dansa dels Nanos (Valencia), El negrito (Algemesí), Daranya (Algemesí), La corredora (Algemesí), La Defensa (Algemesí), La dels colpets (Algemesí), La fuga (Algemesí), La marixera (Algemesí), La Muixeranga (Algemesí), La Taina (Turís), La xàquera de Torrent (Torrente), La xàquera vella (Valencia), Llauradors (Valencia), Palos i planxes (Algemesí), Pas de processó (Cuart de los Valles), 4 Pasos de processó (Valencia), Pas dels Gegants (Valencia), Pasacalle (Cuart de los Valles), Pastorets (Valencia), Set i vint–i–u (Algemesí) y Turcs (Valencia). Conviene destacar aquí que Baixauli presenta estos materiales sin ningún tipo de arreglo ni siquiera con acompañamiento pianístico, sino tal y como los oyó en su tiempo.

(5) REY GARCIA, E. y PLIEGO DE ANDRES, V.: *La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: Cien cancioneros en cien años*, en RdM, Vol. XIV n.º 1–2, Madrid, 1991.

(6) A los dieciocho materiales recopilados por Inzenga habría que sumar los nueve que presenta la obra de Ruiz de Lihory, si bien esta última no es un cancionero propiamente dicho.

(7) INZENGA, J.: *Cantos y bailes populares de España. Murcia*, A. Romero, Madrid, 1888.

(8) La transcripción de "Las Torrás" que figura en la obra de J. Inzenga es de M. Fernández Caballero.

(9) REY GARCIA, E. y PLIEGO DE ANDRES, V: *Op. cit.*

(10) VARELA DE VEGA, J. B.: "Un castellano, pionero en la recopilación del folklore musical gallego", en *Revista de Folklore*, n.º 99. Valladolid, 1989.

(11) Cit. por J. INZENGA: *Op. cit.* (Introducción general). Tanto H. Eslava como otros músicos inciden mucho en el pasado árabe, razón por la cual van a encontrar esta influencia en muchos cantos y bailes que en realidad no la tienen.

(12) SOBRINO, R.: "Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid", *Anuario Musical*, n.º 45. Barcelona, 1990.

(13) Cit. en J. NEUBAUER: *La emancipación de la música*, Madrid. 1992.

(14) Inzenga, a pesar de ser un amante de la cultura popular, cosa que demostró en sus trabajos, establece una división jerarquizada entre la música popular, perteneciente a las clases bajas del pueblo, y la clásica, "la que constituye el verdadero arte" (Introducción, II). Esta distinción, hoy en día absurda, era habitual en aquella época, las expresiones musicales populares eran consideradas inferiores y atrasadas musicalmente con respecto a la música culta. Afortunadamente en la actualidad la creencia ciega en la superioridad de nuestro propio lenguaje es una pura utopía.

UNA HEROINA ANONIMA DEL ROMANCERO: LA PRINCESA DE *GERINELDO*

Enrique Baltanás

Desde el siglo XIX, cuando, de la mano de Bartolomé Esteban Gallardo (1825) y Serafín Estébanez Calderón (1847), se redescubre la oralidad del Romancero y se constata su pervivencia entre gentes modestas y sectores populares, la crítica viene ocupándose de estos textos tradicionales básicamente desde tres perspectivas: los orígenes (teorías épicas, individualistas, románticas, neotradicionalistas, etc...), la difusión geográfica (el llamado método geográfico) y la poética (apertura de los textos, tradicionalidad, estilo oral formulaico, etc...). Aunque se han ensayado, ocasionalmente, otros métodos de acercamiento (desde el psicoanálisis a la sociología), puede decirse que pocas veces los romances han sido considerados en su dimensión autosuficiente de obra literaria, analizando lo que significan por sí mismos y en sí mismos como tales poemas, es decir, como acuñaciones de sentido. La tónica general ha sido tomar el texto como pretexto, el texto como pie para encaramarse en las alturas de discursos teóricos en sí mismos interesantes y necesarios, pero insuficientes para considerar el texto concreto. Se explica así el hecho de que numerosos romances tradicionales modernos carezcan aún de un mínimo estudio en cuanto a su contenido y permanezcan inexplicados de manera plausible, o como si esa explicación no fuera necesaria tratándose de poemas populares.

Lo cierto es que si estos textos siguen cantándose –y lo siguen, por mucho que continuamente se proclame su desvanecimiento o se profetice su aniquilación–, debe de ser porque dirán algo válido o de interés para sus cantores y oidores, es decir, para el pueblo que los prohija y los continúa acogiendo en su memoria y en sus labios.

Un caso sumamente curioso, y ejemplar a este respecto, es el del romance de *Gerineldo*. Paradójicamente, se trata de uno de los romances más estudiados, además de ser uno de los más extendidos por toda la geografía baladística hispánica. Desde que Ramón Menéndez Pidal lo utilizó para ejemplificar su método geográfico, muchos han sido los estudiosos que lo han abordado en diferentes aspectos. Pocos, sin embargo, se han parado a reflexionar en lo que el texto dice, en su carga de sentido, y los pocos que lo han hecho, de lleno o de pasada, lo han traducido –o descodificado, por utilizar una terminología más en boga–, a nuestro juicio, de forma insuficiente cuando no errónea. En las líneas que siguen nos proponemos llevar a cabo una nueva lectura de *Gerineldo*, a partir de las lecturas anteriores y de su depuración y crítica.

Antes de seguir adelante debemos aclarar que nos referiremos siempre a la forma más difundida en que el romance se encuentra hoy, es decir, en contaminación con el romance de *La boda estorbada* o *La condesita*, que le sirve como desenlace. Diego Catalán (1976), al editar este romance, decidió separar en volúmenes distintos lo que en el canto del informante era un solo y único texto: "la existencia de un solo romance, que empieza con el tema de *Gerineldo* y concluye con el de *La condesita*, ni supone, sin embargo, que los dos romances se hayan fundido en una estructura de tema único (como en otros casos de contaminación); las «dos» partes del romance conservan su independencia". Cabe preguntarse si este modo de descoyuntar la fábula no es también una excelente excusa para desentenderse de su sentido. Por nuestra parte, hemos preferido no hacer esta distinción (que, por otra parte, no hacen los informantes) precisamente para subrayar la coherencia total del texto. Y, en realidad, más que de contaminación, preferiríamos hablar de refundición (¿o refundación?) en un solo tema de varios.

Las incorporaciones o refundiciones que experimenta un romance nunca son, por lo general, gratuitas. Poseen una lógica interna que es preciso descubrir. Es curioso que Menéndez Pidal, el primer gran estudioso del *Gerineldo*, no la atisbara siquiera. El veía la fábula así: "Es el romance de *Gerineldo* una fresca historia de amor que pasa entre la infanta y un pajecillo del rey: la más ingenua pasión de los amantes ignora y arrolla todos los obstáculos que las conveniencias sociales y la moral misma les oponen. El poeta que primero versificó esta leyenda se esforzó desde el principio en poner de manifiesto la idea del imperio triunfante del amor, haciendo que en el diálogo inicial la infanta abra ancho camino a la timidez del paje" (1958:70). Desde estos presupuestos apenas si se comprende lo esencial del poema y, ni mucho menos, su "vida tradicional". De ahí que a don Ramón le chocasen las modificaciones y refundiciones de los cantores populares, a las que desdeña y, en definitiva, condena: "Parece que los recitadores sucesivos habían de contentarse con esta expresión clara y feliz; pero, muy al contrario, sintiéndose excitados por ella, se divirtieron en variarla a su gusto. [...] Si tomamos como punto de comparación el desenlace, que según el espíritu de la poesía acaba con el perdón

otorgado por el rey a los dos amantes, vemos que sobre este final se añadieron dos variantes, con la misma tendencia a moralizar la antigua hipótesis del amor triunfante. En una de ellas, relegada al noroeste de la Península, el paje al oir el perdón del rey, lamenta su pobreza, que será como un castigo de privaciones para la infanta con quien se va a casar. En otra, propia del sur, del este y del centro de España, se estropea más hondamente el pensamiento fundamental del romance, haciendo que el paje rechace despectivamente el matrimonio con la infanta... [...]; el romance, en el curso de su trasmisión ha cambiado el giro de su idea, pero ahora no ha sido para mejorarla, sino para echarla a perder" (70–71). Se nota aquí claramente que al erudito no le encaja la realidad de sus esquemas, por lo que decide que la realidad debe ser condenada porque está echada a perder por el mal gusto o la arbitrariedad del pueblo. Sorprende esta actitud en alguien que, como don Ramón, dedicó tantos años de su fecunda vida al estudio de estos textos populares (que él prefería llamar "tradicionales", con elección léxica no desde luego inocente).

Como referencia base de nuestro comentario, vamos a reproducir a continuación una versión oral andaluza, en la que se funden los romances de *El Conde Niño, Gerineldo* y *La boda estorbada*. Por supuesto, habremos de confrontarla con otras versiones pues, dada la naturaleza del texto oral, ninguna versión recoge todos los sentidos potenciales del poema. He aquí una versión inédita andaluza, recogida en Los Marines, provincia de Huelva, el veinticuatro de mayo de 1991 por Ricarda Remen y Enrique Baltanás, de labios de una mujer de setenta años:

Mañanita, mañanita, mañanita de San Juan,
se pasea Gerineldo por la orillita del mar.
–Mientras el caballo bebe, yo me echaré a cantar.
Todas las aves que vuelan se paraban a escuchar.
Por uno de los balcones la princesa está asomá:
–Gerineldo, Gerineldo, mi camarero pulido,
¡quién te pudiera tener tres horas en mi albedrido!
–Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
–No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.
–Pues dígame usted, señora, a qué hora voy al castillo.
–A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido.
Entre las diez y las once, Gerineldo en el castillo,
con zapatitos de seda para que no sea sentido.
A eso de la medianoche el rey pide su vestido.
No se lo han querido dar, él solito lo ha cogido.
Subió al cuarto (d)e la princesa, se encuentra los dos dormidos:
–Ay, qué me hago yo ahora, ay, qué me hago, Dios mío.
Cómo mato a Gerineldo, si lo crié desde niño,
y si mato a la princesa, queda mi reino perdido.
Pondré la espada en el medio, pa que sirva de testigo.
A lo frío de la espada, la princesa lo ha sentido:
–Levántate, Gerineldo, mira que somos perdidos,
que la espada de mi padre está sirviendo (d)e testigo.
Se ha levantado una guerra entre Francia y Portugal.
Se llevan a Gerineldo de capitán general:
–Si a los siete años no vengo, niña, te podrás casar.
Pasan cinco, pasan seis los siete pasaron ya.
Se ha vestido de romera y lo ha salido a buscar.
Ha andado los siete reinos, no lo ha podido encontrar.
Y a la vuelta, de regreso, se ha encontrado una vacá:
–Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad,
¿de quién son estas vaquitas con tanto reino y señal?
–Son del Conde Gerineldo que pronto se va a casar.
Se ha caído rondo al suelo y se ha vuelto a levantar:
–Toma a este niño de plata y lléveme usted allá.
–Ay, señora, mis vaquitas se me van a extraviar.
–Toma a este niño de oro y lléveme usted allá.
La ha cogido por la mano y la ha puesto en el portal:
–Ay, qué rubia tan preciosa, ay qué rubia tan salá,
se parece a una de aquellas que yo tenía por allá.

–Soy la misma, Gerineldo, soy la misma de verdad,
que el niño que me dejaste ya me está pidiendo pan
y la fiesta y los tornedos no se pueden olvidar.

Sin duda, debe de haber alguna razón que explique el hecho de que muchos cantores, añadiendo otros romances como presentación y desenlace del de *Gerineldo,* los unan y los consideren como un solo poema.

Estas razones no pueden estribar en una aleatoria combinación de simples estructuras formales, sino en algo que concierne al sentido profundo del poema. El cantor no se limita a pegar o combinar trozos, sino que intenta que su texto agote o despliegue su mundo significativo, aumentando así el valor de la fábula como respuesta a los conflictos de la vida que refigura. Más que un co–autor, el cantor es un lector activo o, incluso, y la comparación sería más adecuada, un intérprete, el intérprete de una partitura. En este sentido, es claro, al menos para nosotros, que el romance de *Gerineldo,* en su versión "simple", tenía que resultar insatisfactorio e insuficiente para muchos cantores. Y de ahí que se buscaran antecedentes y desenlaces más explícitos.

Como romance exento, el de *Gerineldo* se limita a contar la historia de una princesa que seduce a un paje y, cuando ambos son descubiertos por el rey, es decir, por el padre de la muchacha, este plantea la solución matrimonial, lo que unas veces es aceptado por el paje, aunque no sin excusas ni peros, y otras, las más, explícitamente rechazado: "Tengo hecho juramento a la Virgen de la Estrella/ de no casarme con dama que haya dormido con ella", dice una versión de Castañuelo (Huelva) recogida por nosotros en 1992 (inédita, AFM (1)). Los interrogantes se plantean al principio y al final, allí precisamente donde la historia queda más abierta.

Parece, en efecto, muy fuerte el que el romance se inicie con una invitación tan explícita por parte de la doncella. El que la mujer tome la iniciativa en la relación erótica no es cosa ni caso raro en el romancero ni en la lírica tradicional (2). Por ello no resulta caprichoso que la mayoría de los editores clasifiquen nuestro romance en el apartado de "mujeres seductoras", junto a *La dama y el pastor, La bastarda y el segador* y algunos otros menos extendidos (3). Pero, en cualquier caso, sigue siendo un comienzo demasiado abrupto, aparentemente inmotivado e, incluso, chocante en cuanto que no es lo típico de la conducta de las jóvenes, al menos en la sociedad tradicional. Algunas versiones, sin recurrir a importar fórmulas y motivos de otros temas romancísticos, motivan más el inicio de la historia. Así dice una versión palentina: "Gerineldo, Gerineldo, paje del rey muy querido/ ¡cuántas damas y doncellas desean dormir contigo!/ Y yo también Gerineldo, quiero que seas mi marido!" (Tomo el texto de M. Débax, 1982, p. 390). En este caso, el comienzo es menos poético pero más explícito. En primer lugar, revela el atractivo del personaje masculino, así como la estrecha relación afectiva que mantiene con el padre de la joven, lo que explicaría las posteriores vacilaciones de éste al descubrir el caso. En segundo lugar, demuestra que la intención de la doncella no es sólo erótica, sino amorosa, con clara intención de emparejamiento o de matrimonio. Estos dos motivos de la princesa explican la aparición de las contaminaciones como desarrollos lógicos de la fábula.

El atractivo de Gerineldo, explícito en este comienzo, pasa a poetizarse y a revelarse de forma más velada e implícita en las versiones que arrancan con el *Conde Niño* como exordio lírico:

Mañanita, mañanita, mañanita de San Juan,
se pasea Gerineldo por la orillita del mar.
Mientras su caballo bebe echó una copla a cantar;
la princesa, que lo ha oído, se ha quedado enamorá.

(Versión de Corterrangel, Huelva, inédita, 1992, AFM).

Lo que antes se mostraba de forma especular a través de las damas de la corte, ahora se expresa a través del poder del canto (M. Débax, 1994) y de la atmósfera mágica de la estación del amor y, en concreto, de la mañana de San Juan. Este comienzo confirma además la intencionalidad bastante más que simplemente erótica de la princesa. Lo que surge no es el deseo, sino el amor (que, por otra parte, claro

está, implica deseo). Recordemos que el romance del *Conde Niño* es un romance de amor (más allá de la muerte, nada menos).

Nuestra princesa, pues, no es una mujer ligera que se lleva a los hombres a la cama así como así. No es la calenturienta bastarda que agota al segador, ni la morbosa dama que hace indecentes proposiciones al pastor. Nuestra princesa invita a su lecho a Gerineldo porque quiere casarse con él o, por lo menos, que vivan como marido y mujer. Resulta difícil calibrar cuánto hay de perentorio deseo y cuánto de recurso para cazar novio –para comprometerlo– en la atrevida proposición de la joven. Pero las intenciones están claras, y además desde el principio.

Así las cosas, la problemática que plantea el romance no es el de la seducción en sí, ni el de la oposición mentira–verdad, ni la del poderoso frente al débil, sino otra más vulgar y consueta: la de las relaciones sexuales prematrimoniales. ¿Debe entregarse una doncella a su novio antes de recibir las bendiciones canónicas? ¿Cómo suelen reaccionar los novios que disfrutan de esta dádiva? ¿Y cómo los padres al enterarse de los hechos? ¿Qué conducta debería seguir la doncella en cualquiera de estos casos y, sobre todo, como aquí sucede, en el de que el novio se niegue a cumplir los compromisos? Porque el romancero no es poesía gratuita ni palabrera: es poesía que tiene que ver con la vida, con la vida del pueblo, para ser más exactos. Y esto es algo que a veces se olvida por algunos especialistas que sólo parecen atender a estos poemas como puzles donde encajar figuras retóricas o motivos folklóricos desgajados de cualquier realidad humana. Lo que aquí se dirime, una vez más, es el papel de la mujer (y del hombre, claro es) en las relaciones sociales y, más en concreto, en las relaciones amorosas, siempre desde una óptica marcadamente femenina, por no decir feminista (4) (Rodríguez Baltanás, 1989).

En cuanto a la parte central del poema, lo que podríamos llamar el *Gerineldo* propiamente dicho, sólo comentaremos aquí algunos pasos muy discutidos. Es el caso, por ejemplo, del verso "Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo", que frecuentemente se ha visto como una indicación de la desigualdad social. A mi entender, se trata más bien de la expresión de la sorpresa con que el joven recibe la descarada proposición de la doncella. No es un comportamiento frecuente, y de ahí la incredulidad. Los pajes y servidores de los monarcas eran nobles distinguidos: no se trata de un criado en la acepción corriente de la palabra. La posición social de ambos jóvenes resulta bastante pareja, por más que ella sea hija del rey. Pertenecen a la misma esfera social. De hecho, Gerineldo es una especie de ahijado del rey, un paje de su confianza, con el que tiene trato íntimo, familiar, cotidiano, afectuoso. Nótese que es uno de los motivos que aduce el rey para no imponer un castigo ejemplar o terrible: "Cómo mato a Gerineldo, si lo crié desde niño". Por lo demás, el hecho de que el romance nos hable de un rey, de una princesa o de un conde no es más que un recurso para sacar a los personajes de lo cotidiano, para reforzar su carácter ejemplar. Y no hay pues, que interpretarlo *ad litteram*. Los reyes, condes, marqueses, princesas, etc... de los romances y de los cuentos populares no son más que trasposiciones poéticas de la cotidianeidad, personajes que encarnan a personas corrientes y molientes, y no verdaderamente títulos políticos o jurídicos.

Ninguno de los personajes, por lo demás, salvo el mismo Gerineldo, ve en su pobreza (relativa) un obstáculo insalvable. Es cierto que la pobreza del paje (no su linaje o posición social) resulta alegada como impedimento u obstáculo para el matrimonio en no pocas versiones:

...si fueras rico en hacienda como eres galán pulido,
dichosa fuera la dama que se casase contigo.
–Señora, como soy pobre, señora burláis conmigo.

(*Romancero general de León*, 191, p. 207)

Pero hay que pensar que este inconveniente se introduce en orden a justificar unos amoríos secretos, a espaldas de la familia, porque, en todo caso, una vez descubierto el hecho por el rey–padre, éste no pondrá ninguna dificultad, antes al contrario, a la boda de los jóvenes. Y es entonces Gerineldo el único que insiste en su pobreza como impedimento para la boda ("Ni me he de casar con ella/ ni le he de buscar marido// que todo lo que yo tengo/ no tien para ella un vestido"), lo que es inmediatamente negado por el rey, que remueve cualquier freno o traba en este sentido: "La vestirás de sayal/ pues que ella así lo ha querido". Con lo cual la alegación a la pobreza de Gerineldo para no casarse, cuando precisamente tanto la hija como el padre lo aceptan ("por donde quiera que vaigas/ te llamarán yerno mío") parece quedar en lo que realmente es: sólo una excusa. No hay pues, desigualdad social esencial entre el paje y la infanta. Ni impedimento jurídico o económico. Los que teóricamente debía poner obstáculos no los ponen, y el que debería estar contento parece contrariado. Por eso es sumamente discutible señalar que la negativa a casarse de Gerineldo "puede encubrir una reacción de clase contra esa caprichosa y descocada «señorita» que, para satisfacer sus apetitos, utiliza a su criado y lo pone en peligro" (Catalán, 1982:103).

La solución, pues, no va a ser, no puede ser el castigo, sino la boda, es decir, la sanción social de la iniciativa de los jóvenes. La boda constituiría el paso del amor al matrimonio, de la juventud a la adultez, de las premisas a las consecuencias, de lo subjetivo a lo social, de lo momentáneo a lo permanente. En definitiva, estamos ante uno de los "ritos de paso" más importantes de la vida humana.

Es importante subrayar que la relación amorosa establecida no puede mantenerse en el secreto o la privacidad. Trasciende a la pareja y se hace visible socialmente. Es algo tan profundo que pasa de la psique al soma, del alma al cuerpo, como antes ha pasado de éste a aquélla. Es un paso que falta en la versión de Los Marines, pero que aparece en muchas otras: "–¿De dónde vienes, Gerineldo, tan blanco y descolorido?/ –Vengo del jardín del rey de coger rosas y lirios;/ la fragancia de la rosa mi color se lo ha comido". Podría pensarse que lo de "coger rosas y lirios" es motivo redundante de la desfloración y del acto carnal que ya se ha producido, pero no es así porque, por su parte, añade algo nuevo al aportar un matiz no sin importancia: destacar lo que marca una relación amorosa, que, insistimos, resulta imposible disimular o guardar en secreto. Porque es verdad que el padre lo ha visto con sus ojos, al sorprender dormidos a los amantes, pero no es menos cierto que la turbación y el desasosiego se transparentan en el semblante de Gerineldo. Este, por su parte, lo mismo que será incapaz de cumplir un compromiso o de guardar fidelidad, será incapaz de guardar un secreto.

A partir de aquí, pueden ocurrir básicamente dos cosas: o que Gerineldo acepte la boda o que la rechace o la eluda. Lo más frecuente suele ser esto último (incluso cuando la acepta no es sino a regañadientes, como un castigo). Buen puede rechazarla explícitamente, argumentando que una mujer que se da una vez puede darse ciento y que no entra en sus expectativas la de casarse con una mujer que no llegue virgen al matrimonio; bien puede eludir el compromiso, alejándose en el espacio y en el tiempo a través del motivo de la guerra y aplazando así la boda prácticamente *sine die*, tal como ocurre en las versiones que se continúan en *La condesita:*

Se ha declarado una guerra entre Francia y Portugal
y a Gerineldo he nombrado por capitán general.
–Si a los siete años no vuelvo, niña, te puedes casar.
Han pasado uno y dos, los siete han pasado ya,
y Gerineldo no ha vuelto de Francia ni Portugal.

Las versiones truncas y exentas del romance concluyen con la boda o con la negativa del paje. Incluso cuando acaban en boda esto no sucede sino después de mil y un inconvenientes y reparos por parte del paje, que pone toda clase de excusas (entre ellas, la de su pobreza). Está claro que el paje es remiso a la boda. Por eso las versiones dobles y triples desarrollan el romance. Los versos añadidos procedentes de *La condesita* no constituyen un postizo, sino un desarrollo lógico del romance de *Gerineldo*. Fue la princesa la que tomó la iniciativa amorosa, y es ahora la princesa la que persigue al mariposón de Gerineldo, al que descubre justo en el momento en el que, olvidando sus compromisos anteriores, está a punto de contraer matrimonio con otra mujer. Gerineldo es un Don Juan *sui generis*, siempre dispuesto a dejarse seducir por las primeras faldas que se crucen en su camino. Se ve muy claro en nuestra versión de Los Marines:

–Ay, qué rubia tan preciosa, ay qué rubia tan salá,
se parece a una de aquellas que yo tenía por allá.

Pero la princesa de nuestro romance no es simplemente "una de aquellas". En primer lugar, ella ha elegido a Gerineldo, lo ha buscado, lo ha hecho su marido, y no está dispuesta a renunciar a él así como así. En segundo lugar, de esta unión –como se apunta en numerosas versiones– ya ha nacido un hijo. En suma, que hay cosas de las que uno no puede olvidarse, ni pasar la página como si tal cosa:

–Soy la misma, Gerineldo, soy la misma de verdad,
que el niño que me dejaste ya me está pidiendo pan
y la fiesta y los tornedos no se pueden olvidar.

Y de ahí la crítica femenina hacia la conducta de Gerineldo:

–¿De Gerineldo, señora, qué se cuenta por allá?
–De Gerineldo, señor, poco bien y mucho mal:
que ha dejado a la su esposa y a Córdoba fue a casar.
Si no lo quieres creer, aquí traigo esta señal,
el anillo que me diste para irnos a casar
y aquella cadena de oro que me diste por señal.

(*Romancero general de León*, 1991, p. 211)

Creemos que la crítica ha hecho muy poca justicia al romance de *Gerineldo*. En primer lugar, al titularlo así, cuando la verdadera protagonista de la historia, la que desde el principio adopta un papel activo y congruente, es ella (aunque innominada en la inmensa mayoría de las versiones) y no él. Gerineldo no es más que un guaperas inconstante, un Don Juan que

no seduce activamente sino que se deja seducir, un personaje cuya única conducta activa es la huida: deja plantada a la princesa y, posteriormente, dejará plantada asimismo a la mujer con la que va a desposarse. La verdad es que Gerineldo es casi poco más que un pelele. En todo caso, un machista impenitente. Un machismo que, en contra de lo afirmado por algunos (Schiavo, 1979:194), no creemos que sea privativo de Castilla ni de Andalucía, ni de ninguna otra región del planeta, sino propio de varones inmaduros o cínicos de cualquier país, aunque esencialmente, claro, arraigado en aquellas sociedades en las que la mujer aún no ha adquirido un status jurídico y laboral parejo al de los hombres.

Pero Gerineldo no es sólo un pelele, falto de voluntad, sino que es también un cobarde y un hipócrita. Al ser sorprendido por el padre, se humilla hasta extremos degradantes, parece aceptar la boda, pero, a las primeras de cambio, pondrá pies en polvorosa sin siquiera decir si te vi no me acuerdo. Esto es muy patente en esta versión recogida en 1930 en Cortelazor la Real por E. Martínez Torner (*Romancero tradicional de las lenguas hispánicas,* 1976, pp. 54-55):

–¿A dónde vas, Gerineldo, tan triste y descolorido?
–Vengo del jardín, buen rey, de coger rosas y lirios;
la fragancia de una rosa el color me lo ha comido.
–No ha sido mala la rosa la que contigo ha dormido.
–Mi buen rey, yo soy el pan, usté ha de ser el cuchillo;
parta por donde quisiere, que bien me lo he merecido.
–No te mato, Gerinedo, que te crié de chiquito,
y si mato a la princesa queda mi reino perdido;
para mañana a la noche seréis mujer y marido.
Se ha publicado una guerra entre Francia y Portugal;
nombran al conde Lidós de capitán general.
La reina, como era niña, todo se le va en llorar.
Pasan días, pasan meses, pasan años por allá;
han pasado los seis años del conde sin saber ná.

Por otro lado, sentimos discrepar también de aquellos críticos que han visto a la princesa de nuestro romance como una *caprichosa y descocada "señorita",* que merece un cierto castigo. Caprichoso puede ser Gerineldo, pero no esta princesa. Lo suyo no es un capricho o, por lo menos, no un capricho pasajero ("Pasan cinco, pasan seis, los siete pasaron ya"). La infanta es atrevida, sí, y apuesta fuerte. Pero no es mudable ni casquivana. Es cierto que la joven propone a Gerineldo que yazcan juntos, no que se casen, literalmente hablando (5). Pero si desde el primer momento se le hubiera propuesto matrimonio a Gerineldo, nos habríamos quedado sin romance, o sería otro muy distinto. Pero lo que, más allá de la literalidad, busca la princesa no es "dos o tres horas a mi albedrío", sino mucho más. En el romance triple no cabe lugar a dudas, al arrancar con los versos iniciales de un romance de amor fiel.

Leda Schiavo ha escrito que "la clave fundamental para la integración del romance de *Gerineldo* es su ambigüedad" (Schiavo, 1979: 186). Nosotros esta ambigüedad no la vemos por parte alguna. El romance que habitualmente titulamos como *Gerineldo* es la historia de una chica que se enamora de un chico y que se entrega a él hasta las últimas consecuencias, pero el chico, cuando el hecho se hace público, rehúsa comprometerse y pone tierra por medio: entonces la muchacha lo seguirá para recordarle sus compromisos, presentarle las consecuencias de sus actos y exigirle el matrimonio. Sólo ante la insistencia y el esfuerzo de la muchacha se casará Gerineldo con ella (olvidando, por cierto, nuevas y recientes promesas a otra mujer). Y esta historia la podremos hallar más o menos circunstanciada, en textos que detallan o se detienen más en unos pasos y menos en otros. Pero la historia es unívoca (lo que no excluye que sea connotativa y sugerente) y en todas partes la misma, desde León a Sevilla y desde tierras cántabras hasta la Sierra de Aracena.

El romance triple (*Conde Niño + Gerineldo + La Condesita)* es básicamente el romance de *Gerineldo,* pero desarrollado a través del recurso retórico de la *amplificatio.* Hay quien ha propuesto la mayor antigüedad de esta forma (Galmés de Fuentes, 1972), hipotéticamente proviniente de una canción de gesta titulada *Horn et Romenhild,* aunque tal propuesta no ha sido en general aceptada por los estudiosos, por falta de pruebas fehacientes. Nosotros no estamos en condiciones de pronunciarnos sobre esta sugestiva hipótesis, pero en lo que sí insistiremos es en que tanto las versiones simples como las dobles o triples son un solo y único tema romancístico. Las versiones dobles y triples amplifican, desarrollan, explicitan lo que ya estaba en el *Gerineldo* simple. La mezcla no llega a ser fusión total desde un punto de vista formal, pues se mantiene la distinta asonancia, que casi denotan planteamiento, nudo y desenlace de una misma historia, de un mismo poema lírico–dramático.

— —

NOTAS

(1) Empleo la sigla AFM por "Archivo de la Fundación Machado (Sevilla)".

(2) ALVAR, Carlos: "El amor en la poesía española de tipo tradicional y en el Romancero", en *Revista de Occidente,* n.º 15–16 (1982), pp. 133–146.

(3) Vid., por ejemplo, Pedro M. Piñero y Virtudes Atero. Romancero de la tradición moderna. Sevilla. Fundación Machado. 1987. pp. 170–181.

(4) RODRIGUEZ BALTANAS, Enrique J.: "El Romancero. ¿femenino o feminista? (Notas a propósito de *La doncella guerrera*), en *Draco.* Revista del Area de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz. 1 (1989), pp. 51–62.

(5) No obstante, recuérdense antiguas costumbres de cohabitación prenupcial, como las que describe Enrique Casas Gaspar en su libro *Costumbres españolas de nacimiento, noviazgo, casa-*

miento y muerte (Madrid, 1947, pp. 160–165). Por otra parte, la pérdida de la virginidad, si ha sido con el novio, rara vez aparece como obstáculo para la boda, sino, en todo caso, como hecho coadyuvante: cfr. *Usos y costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte en Salamanca*, ed. de Juan Francisco Blanco, Salamanca, Diputación, 1986, pp. 61–64.

BIBLIOGRAFIA

ALONSO HERNANDEZ, José Luis: "Análisis psicocrítico del «Romance de Gerineldo», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuet, 1989, pp. 291–301.

BALTANAS, Enrique: "El romance triple de Gerineldo, ayer y hoy. (Versiones de la Sierra de Aracena)", en *Actas de las XI Jornadas del Patrimonio de la sierra de Huelva*, en prensa.

CATALAN, Diego: *Catálogo General del Romancero Panhispánico. Teoría General, 1*, Madrid, SMP, 1982.

CRIVILLE I BARGALLO, Josep: "Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance de *Gerineldo: El paje y la infanta*", en *Anuario Musical*, Barcelona (1987), pp. 59–69.

CRUZ, Anne J.: "The Princess and the Page. Social Transgression and Marriage in the Spanish Ballad Gerineldos", en *ARV. Scandinavian Yearbook of Folklore*, 46 (1990), pp. 33–46.

DEBAX, Michelle: *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1982.

"Histoire(s) de famille dans le romancero traditionnel. Les amours de l'infante et du page dans le romance de *Gerineldo*", en *Le texte familial. Textes hispaniques*, Toulouse, Université de Toulouse–Le Mirail, 1984, pp. 35–58.

"Análisis del motivo del Poder del canto en tres romances: *Conde Arnaldos, Conde Olinos, Gerineldo*", en Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano (eds.), *De balada y lírica. 3.° Coloquio Internacional del Romancero*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, t. I, pp. 285–297.

FERNANDEZ GONZALEZ, J. Ramón: "El romance doble de Gerineldo+La boda estorbada de Sorbeira (Valle de Ancares, León)", en *Archivum*, Oviedo, n.º 33 (1983), pp. 323–351.

GALMES DE FUENTES, A.: "La vitalidad de la tradición romancística", en *El romancero en la tradición oral moderna*, Madrid, 1972, I, pp. 117–126.

KOPPENKAVER, John: "Estudio estilístico sobre el romance de Gerineldo" en *Hispanófila*, LXIX (1980), pp. 1-7. Pero véase lo que dice de este estudio S. G. Armistead en su "Bibliografía crítica del Romancero (1979–1983)", incluida en *De Balada y lírica, 1. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, p. 152.

LEON FELIPE, Benigno: "La tradición canaria del romance de Gerineldo", en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV coloquio Internacional del Romancero*, eds. Pedro M. Piñero *et alii*, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989, pp. 693–699.

LIBROWICZ, Oro Anahory: "Gerineldo: A la recherche des souvenirs perdus...", en *La Voix de Sepharad*, Montreal (1987), pp. 20–21.

MENDOZA DIAZ–MAROTO, Francisco: "Para el Romancero albacetense, 1: *Gerineldo y La condesita*", en *Al–Basit*, V (1979), pp. 21–59.

MENENDEZ PIDAL, Ramón: "Poesía popular y poesía tradicional en el literatura española", en *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa–Calpe, 1958, col. Austral n.º 55.

Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español, portugués, catalán, sefardí). Colección de textos y notas de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1957... Desde esa fecha hasta ahora han aparecido once volúmenes de los que aquí nos interesan los siguientes:

– VI, *Gerineldo el paje y la infanta, 1*, eds. Diego Catalán y Jesús Antonio Cid, con la colaboración de Margarita Pazmany y Paloma Montero, Madrid, SMP–Gredos, 1975.

– VII, *Gerineldo el paje y la infanta, 2*, los mismos eds. y colaboradores, Madrid, SMP–Gredos, 1975.

– VIII, *Gerineldo el paje y la infanta, 3*, ed. Diego Catalán, con la colaboración de Robert Nelson, Francisco Romero, Margarita Pazmany, Jesús Antonio Cid, Ana Valenciano, con ilustraciones musicales de Antonio Carreira, Madrid, SMP–Gredos, 1976.

– y Alvaro Galmés de Fuentes y Diego Catalán Menéndez Pidal, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid, CSIC, 1954.

PRAT FERRER, Juan José: "Gerineldo, Gerineldo", en *Revista de Folklore*, Valladolid, n.º 93 (1988), pp. 86–108.

ROMERO, Francisco: "Hacia una tipología de los personajes del romancero", en *El romancero, hoy: Poética*, eds. D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo, Madrid, CSMP–University of California–Gredos, 1979, pp. 251–273.

SCHIAVO, Leda: "Apuntes para un estudio de las «transformaciones» en el romance de Gerineldo", en *El romancero, hoy: Historia, Comparatismo y bibliografía crítica*, eds. S. G. Armistead, A. Sánchez Romeralo y D. Catalán, Madrid, Gredos, 1979, pp. 183–195.

La función del Desenclavo en un cuadro de 1722. Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes

Antonio Sánchez del Barrio

En la clausura del convento de Santa María Magdalena de MM. Agustinas, en Medina del Campo, se conserva un lienzo (194x194 cm.) en el que aparece representada la escena del Desenclavo de Cristo tal como se efectuaba en la citada villa vallisoletana hasta el tiempo de la exclaustración de 1835 (1). Dejando a los historiadores del arte el estudio de las calidades pictóricas de la obra –su autor es un artista local, desconocido hasta ahora, que firma *"El mudo Neira faciebat"*–, hemos de destacar sobre otros aspectos el altísimo interés iconográfico de la misma: en primer lugar, por ser éste del Desenclavo un tema prácticamente inédito en el arte español (2) y, en segundo término, por la forma precisa y pormenorizada de narrar la escena, con la aparición de personajes principales y secundarios, cada cual ocupado en su cometido o simplemente posando para dejar constancia de su participación en otras partes de la ceremonia general; incluso, es representado el mobiliario litúrgico –la urna del Cristo y las andas de la Soledad (3)– que será utilizado en la posterior procesión del Santo Entierro. Por si hubiera dudas de localización, en la parte baja del cuadro puede leerse la leyenda:

"ESE QVADRO MANDO PINTAR FRANZ^co BVENO Y ROSA GOMEZ SV M^GER POR TENER DEVOZION CON ESTE SANCTO PASO QUE SE EGECVTA EL VIERNES SANCTO EN EL CONVENTO DE SAN AVGVSTIN DESTA VILLA DE MEDINA DEL CAMPO. ANNO DE 1722"

Estamos, por tanto, ante un documento gráfico excepcional que nos informa, al modo de una "fotografía de época", no sólo de la escena representada sino también de otros aspectos añadidos que abordaremos más adelante.

EL CUADRO: LA ESCENA REPRESENTADA Y SUS PERSONAJES

Como es bien sabido, la "Función del Descendimiento" o representación dramática del acto del desenclavo de *Cristo crucificado fue una de las ceremonias religiosas* más extendidas en la península, sobre todo a partir del impulso dado a este tipo de actos piadosos por el Concilio de Trento (1545–1563). Son numerosos los artículos y monografías que han abordado tan interesante rito (varios de ellos en esta misma revista), analizando sus antecedentes, formas particulares y vestigios tardíos, por ello no insistiremos en sus generalidades; sin embargo, sí comentaremos, muy resumidamente, la forma en que se realizaba esta representación en Medina del Campo cada Viernes Santo, a la luz de las informaciones que, fundamentalmente, nos ofrece el cuadro en cuestión.

Cuadro del Desenclavo de Cristo. Convento de MM. Agustinas (Medina del Campo)

En el crucero de la iglesia conventual de los agustinos de N.ª Sra. de Gracia se instalaban, no sabemos con qué ceremonial (4), un Cristo crucificado con los brazos articulados y dos escaleras tras la cruz; a su lado izquierdo una imagen vestidera de la Virgen de la Soledad sobre unas andas. Durante el sermón de este señalado día y llegado el pasaje del descendimiento del Señor, varios frailes, dos de ellos encaramados en las escaleras, seguían los pasos marcados por el predicador quien, tradicionalmente por este orden, ordenaba retirar la corona de espinas de la cabeza del crucificado, los clavos de las manos derecha e izquierda y, por último, el de los pies (dos en *nuestro caso); paso a paso, corona y clavos eran entregados* al oficiante principal –el que aparece arrodillado y revestido con capa pluvial– y éste los presentaba a la Virgen mientras el orador hacía un comentario piadoso alusivo a cada elemento pasional. La imagen de Cristo, una vez desenclavada y sostenida con una sábana por el torso, era descendida, presentada a la Dolorosa y por último depositada en una urna (5). Acabada la escenificación, ambas imágenes, el ahora Yacente y la Dolorosa de

bastidor, saldrían en andas por las calles cercanas al convento en comitiva fúnebre rememorando el Entierro de Cristo. En la procesión de este nombre participarían, junto con los religiosos agustinos, los hermanos de la cofradía de la Virgen de la Misericordia y San Nicolás de Tolentino –hermandad establecida en dicho convento (6) así como los restantes personajes representados en el cuadro: tres hombres tocados con amplios sombreros, velo negro sobre el rostro en señal de luto, banda roja sobre el pecho y varas floreadas en las manos, que pueden ser identificados con los "soldados", "romanos" o "judíos" de otros lares, aunque cabe la posibilidad de que se trate de los tres oficiales (alcalde–mayordomo, mayordomo del lecho y mayordomo de penas y demandas), vestidos para la ocasión, que tenía la citada cofradía de la Misericordia; por último, aparecen, al pie del púlpito, tres niños que portan en sus manos un paño y algunos de los instrumentos de la Pasión (una lanza el de la izquierda y las escaleras los dos restantes) cuyas características estudiaremos a continuación con más detenimiento.

La mención más antigua de esta ceremonia y la consiguiente procesión en Medina data de 1626, año en el que el monasterio de N.ª Sra. de Gracia vende una capilla de su iglesia, titulada del Sepulcro, al Dr. Baltasar Tapia Balttodano y su esposa Antonia de Espinosa Vergara, entre cuyas cargas se halla la de *"hazer todos años la procession del entierro de Xptto"* (7); también conocemos al respecto una noticia trágica ocurrida durante el desenclavo ritual celebrado tres años más tarde (8).

LOS OBJETOS MAGICOS Y SIMBOLICOS DE "LOS NIÑOS DE LA PASION"

A. *Los amuletos*

De este lienzo, aparte de lo ya comentado, nos ha interesado en particular el atuendo y los elementos simbólicos que lucen los tres niños. Respecto a la indumentaria vemos cómo se cubren con coronas doradas que contienen elementos de pedrería y están rematadas por una cruz; la del niño situado bajo el púlpito se cierra con bonete mientras que las de los dos restantes se hace con plumas. Los trajes son propios de la época y están compuestos por: chaquetilla ajustada a la cintura, con amplias mangas vueltas y realizada en tejido brocado de seda de color salmón (de color marrón la del niño de la izquierda); faldón hasta los pies del mismo color (de bandas verticales verdes y rosadas el mismo niño de la izquierda) y, al igual que la chaqueta, posiblemente ornamentado con labores de brocado en plata a base de rameados; sobrepuesto en la delantera, un mandil de hilo rematado con un bordado y a la cintura un *dijero;* las zapatillas son blancas y lucen sobre el empeine una banda transversal de color.

Los elementos que penden del dijero, nos informan de un mundo mágico y simbólico, propio de una religiosidad popular ya perdida (9). En principio, señalemos que las sartas de amuletos que lucen dos de los "niños de la Pasión" constan en ambos casos de las mismas piezas, curiosamente dispuestas en forma inversa o especular (una respecto a la otra) y que son: una higa de azabache, una campanilla con vástago, una bolsita de tela con tres borlas que identificamos como "los evangelios" y otra higa de coral; excepto la campanilla del niño que aparece a la derecha, que cuelga de una cadena plateada, los restantes elementos penden de cintas encarnadas a juego con las prendas del traje.

La *higa* o figa es la representación de una mano cerrada con el pulgar colocado entre los dedos índice y corazón (10); rechaza el mal de ojo y protege en general a los niños de poderes hostiles y maléficos. La realizada en azabache es reconocida como típicamente hispánica (11). Conocemos una referencia directa de sus poderes protectores, en Medina del Campo, gracias a las respuestas dadas en la Encuesta hecha por el Ateneo de Madrid en 1901 (12): Sobre el temido mal de ojo, los medinenses consultados entonces afirmaban creer en él y *"como prevención, recomiendan no sacar al niño a paseo siendo guapo, sin que lleve pendiente del pecho alguna medalla con la Virgen o Santo, escapulario, etc. Otras veces se le pone un cuernecito de ciervo y antes se usaba un objeto de azabache que dicen se quebraba al hacer mal de ojo"* (13).

Las *ramitas de coral* alargadas, talladas en forma de higa (14), además de sus consabidos poderes contra el aojamiento, previenen a los niños contra los vómitos, el rayo y los torbellinos (15). El hermoso color rojizo del coral le confirió, desde muy antiguo, virtudes fantásticas como restañar la sangre en las heridas de difícil curación, contra los males de estómago, etc., siendo considerado más como "piedra preciosa" que atendiendo a su origen orgánico (16).

Niños de la Pasión. Cuadro del Desenclavo (detalle)

La *campanilla*, quizá el elemento que nunca falta en las representaciones de amuletos de esta índole, aparece aquí en tanto que su tintineo ahuyenta a brujas, demonios y demás seres y espíritus malignos (17); también se cree que su sonido protege a los niños contra los males de oído. A veces sustituidas por cascabeles o figuras de sirenas, estas campanillas "brujeriles", casi siempre con vástago, solían ser de plata o de bronce y eran heredadas o encargadas para la ocasión con inscripciones alusivas.

Los *"evangelios"* son pequeñas hojitas varias veces plegadas conteniendo un texto sagrado impreso, generalmente con fragmentos de los cuatro Evangelios, aunque es muy frecuente encontrar ejemplares sólo con el comienzo del de San Juan, invocaciones y conjuros, "Consejos de una madre a su hijo", la regla de San Benito, etc. (18). Estas hojitas, guardadas dentro de una bolsa de tela bordada y decorada –en nuestro caso de color carmesí y con cinco borlas– servían, en su calidad de textos sagrados, como "detente" o escudo protector del niño frente a los males que le pudieran suceder en sus primeros meses de vida (19). La creencia en los textos sagrados como talismán ante espíritus malignos es común a casi la totalidad de las religiones antiguas: la práctica pagana de portarlos sobre el pecho no cabe duda que fue asimilada por el Cristianismo desde sus primeros tiempos (20) y su arraigo en toda España ha sido notable hasta hace poco, como hizo notar Gabriel Llompart en su citado artículo. Concretamente en la zona medinense, hasta hace apenas treinta años era una práctica común en todas las familias sea cual fuere su estrato social.

B. *El modelo iconográfico de los niños: "El Niño Jesús de la Pasión"*

El modelo iconográfico de estos niños portadores de elementos pasionales –y, como hemos visto, de amuletos , hay que buscarlo en los llamados "Niños Jesús de la Pasión", cuyo origen, según Mâle, arranca de las palabras de San Agustín alusivas al primer pensamiento –la Cruz– que tuvo Jesús (21). En el ámbito de la piedad popular aparece en los comienzos del siglo XVI y se extiende enseguida –sobre todo en comunidades religiosas femeninas– con la idea de asociar los misterios de la Infancia y la Pasión de Jesús; de aquí se entiende que dichas comunidades encargaran un buen número de pequeñas esculturas del Niño Jesús, que eran vestidas de forma diferente en consonancia con el tiempo religioso del año; del mismo modo, se comprende la existencia en muchos conventos femeninos de un amplio vestuario infantil para una misma pieza de este género, que abarca desde el pasaje del Nacimiento hasta los de la Muerte y Resurrección (22).

Estas ingenuas imágenes infantiles de un Jesús protagonista los diferentes episodios de la Pasión, se pueden encontrar aún en infinidad de templos y clausuras conventuales, vestidas con atuendo religioso propio de la época en que fueron realizadas y, en muchos casos, provistas de los citados cinturones dijeros con varios amuletos y talismanes. Así en Medina del Campo, en el mismo convento de agustinas donde se conserva el lienzo del Desenclavo, se halla otro cuadro que representa al Niño Jesús de la Pasión, vestido de religioso, flanqueado por dos ángeles músicos que tocan uno la flauta travesera y otro el tamboril; porta una banderola blanca que contiene la Santa Faz rodeada por símbolos de la Pasión y, sobre su escapulario blanco, más elementos pasionales y una campanilla con vástago que cuelga de una cinta y llega a la altura de las rodillas (23). De factura similar son, por ejemplo: el cuadro del Niño Nazareno conservado en el monasterio leonés de S.ª María de Carrizo, en cuyo escapulario, además de varios instrumentos de la Pasión, aparece un dijero ceñido a la cintura del que penden una campanilla, una higa de coral, un relicario y lo que parece una piedra horadada (24); o las esculturas exentas del Niño que se conservan en el convento vallisoletano del Corpus Christi, o en la iglesia parroquial de la Pedraja de Portillo, obras, al igual que las anteriores, del siglo XVII (25).

Cuadro del Niño Jesús de la Pasión. Convento de SM. Agustinas (Medina del Campo)

C. *Otras representaciones de niños con amuletos*

Representaciones pictóricas del género de las que hemos tratado, en las que aparecen niños luciendo este tipo de conjuntos al tiempo mágicos y ornamentales son abundantes en el marco del arte español. Dentro de la obra de grandes pintores son muy conocidos: los de las infantas Ana y María de Austria, hijas de Felipe III, pintados en Valladolid en 1602 por Juan Pantoja de la Cruz, donde *"María lleva un cuernecillo de coral sujeto por*

triple cadena, bolita de perfume y gran castaña con aro de plata; de una cadena más larga pende la campana con vástago; la mano derecha levanta otra cadena con un ramito de coral. Su hermana ostenta parecidos amuletos y ambas llevan grandes relicarios en medio del pecho. Ana en forma de cruz y María redondo" (26); el magnífico retrato del príncipe Felipe Próspero de Velázquez donde el malogrado personaje luce sobre el pecho una cinta cruzada con una joya, en su hombro izquierdo una higa de azabache y colgadas de la cintura una pata de tejón, una campanilla de plata y una bola horadada protectora (27); o el cuadro, también velazqueño, de D.ª Antonia de Ipeñarrieta y Galdós con su hijo Luis del Corral, quien luce una campanilla de plata colgada de una larga cadenita (28), etc.

Entre las pinturas anónimas y populares de los siglos XVI, XVII y XVIII, encontramos muchas realizadas como exvotos que recogen motivos similares, como los publicados por Juan Francisco Blanco en su obra citada sobre la brujería (29), procedentes de la ermita del Cristo de Hornillos de Arabayona de Mógica (Salamanca), en los que aparecen niñas que muestran dijeros ceñidos a la cintura con diversos amuletos: higa, bolsita de tela con Evangelios, campanilla, pata de tejón o "pezuña de la gran bestia", cruz, chupador, cuerno, coral, etc. Su representación ofrece gran similitud con los que lucen nuestros niños de la Pasión del cuadro del Desenclavo, sobre todo la higa de azabache y la bolsita con borlas que contiene los evangelios.

NOTAS

(1) El primer estudio de esta obra ha sido llevado a cabo en el libro de reciente aparición: M. Arias Martínez, J. I. Hernández Redondo y A. Sánchez del Barrio: *Semana Santa en Medina del Campo*. Medina del Campo, Junta de S. Santa, 1996, pp. 38–40 y 75–77.

(2) De hecho no conocemos ninguna representación pictórica o gráfica semejante con el tema concreto de la función del Desenclavo.

(3) Las piezas originales aún se conservan en el convento, respectivamente, en el coro alto y en una de las dependencias de la clausura.

(4) Era frecuente "robar" la noche anterior las imágenes y trasladarlas a toda carrera hasta otro templo, por parte de los denominados "romanos" o "judíos"; en la cercana villa de Olmedo así se hacía. A. Sánchez del Barrio: "El rito del descendimiento en la villa de Olmedo (Valladolid)", en *Revista de Folklore*, n.º 127, 1991.

(5) Los religiosos encargados de realizar la ceremonia eran denominados en muchos lugares San Juan, Nicodemo, José de Arimatea, etc. A veces, la imagen de la Virgen era también articulada moviendo sus brazos para recibir el cuerpo de su Hijo.

(6) *Idem*, nota (1). Véase el capítulo dedicado a las cofradías penitenciales históricas.

(7) *Ibidem*., p. 39.

(8) El derrumbe de las bóvedas de la iglesia agustina, ocurrido el Viernes Santo, 13 de abril de 1629, tuvo lugar precisamente al comenzar la función del *"Venerable Entierro de Christo"*, oficiada aquel año por fray Juan Deça; la repercusión del suceso fue tal que una curiosa relación impresa del mismo llegó incluso a circular como pliego suelto con el título: *"Relación del lastimoso sucesso, que por secretos juyzios de Dios, sucedio Viernes Santo treze de Abril, deste Año de 1629, dia del glorioso San Hermenegildo, en el Conuento de San Agustin de la Villa de Medina del Campo"*. Impreso en casa de Juan Bautista Varesio, año de 1629. 2 ff. Ejemplar adquirido en 1995 por el Archivo Municipal de Medina del Campo (leg. 408, caja 568). El manuscrito original de este texto se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (c. 1016–n.4–v).

(9) Junto con otras obras que hemos citando de forma concreta, véanse al respecto los artículos de Juan Francisco Blanco: "Magia y simbolismo en la indumentaria tradicional", en *Moda en Sombras*. Madrid, M. de Cultura, 1991, pp. 40–47, y Concepción Alarcón: "Amuletos españoles", en *Koiné. Revista de Patrimonio Histórico*, 6. Madrid, 1986, pp. 33–41.

(10) El gesto de "hacer la higa" ha sido interpretado como símbolo obsceno y representación del acto sexual. Vid. Hans Biederman: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós, 1993, p. 227.

(11) BAROJA, Carmen: *Trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español. Catálogo de la colección de amuletos*. Madrid, 1945, p. 16.

(12) Véase respecto a esta Encuesta la introducción que hace Pilar Romero de Tejada al libro dirigido por J. Fco. Blanco: *Usos y costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte en Salamanca*. Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, 1986.

(13) Encuesta del Ateneo de Madrid. Cit. en Juan Francisco Blanco: *Brujería y otros oficios populares de la magia*. Salamanca, Ambito, 1992, pp. 112–113.

(14) La del niño de la izquierda, sobre todo, es absolutamente similar a las conservadas en el hoy reconvertido Museo del Pueblo Español, con los números de catálogo 1.840 y 10.359, (como puede verse en citado *Catálogo...*, lám. XIV); también a las del Museo de la catedral de Astorga recogidas en el libro de Concha Casado: *La indumentaria tradicional en las comarcas leonesas*, León, Dip. Prov., 1991, fig. 63, p. 38.

(15) Carmen Baroja: *Ob. Cit.* p. 17.

(16) ARFE, Juan de: *Quilatador de oro, plata y piedras...* (Valladolid, 1572). Valencia: Ed. fac. de Lib. París–Valencia, 1985.

(17) Creencia extendida en todas las culturas de todos los tiempos, como bien puede verse en el último capítulo de la clásica obra de J. G. Frazer: *El folklore en el Antiguo Testamento*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 558–586; especialmente p. 579.

(18) Gabriel Llompart estudió este tipo de *nóminas* estableciendo como selección evangélica más repetida la siguiente: Jn. 1, 1–14; Lc. 1, 26–38; Mt. 2, 1–12 y Mc. 16, 14–20, todas alusivas a la Epifanía y voluntad salvadora de Jesús. De otra parte apunta que: *"el evangelio de San Juan gozó de una consideración particular, por su contenido cristológico, durante toda la Edad Media, siendo su lectura valorada como una verdadera bendición. Este era el*

criterio de la Cristiandad románica". G. Llompart: "Dos notas de folkore religioso levantino: "Evangelios de bautizo» y «Peregrinos de representación» en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Madrid, CSIC, 1966, t. XXII, c. 1.º y 2.º, p. 13. En este artículo se relacionan los "evangelios" con los ritos del bautismo y la bendición de los campos.

(19) Concretamente, respecto a sus poderes contra el aojamiento y el "alunamiento", véase J. Fco. Blanco: *Brujería... Ob. Cit.*, p. 146.

(20) CASADO, Concha: *El nacer y el morir en tierras leonesas* (León, Santiago García, 1992, pp. 28–30), recoge un fragmento de una predicación de San Juan Crisóstomo (s. IV) en Antioquía donde decía: *"¿No ves cómo las mujeres y los niños pequeños se cuelgan al cuello los evangelios, a modo de gran protección, y los llevan consigo a donde quieran que van?"*

(21) MÂLE, Emil: *L'art religieux de la fin du XVe siécle, du XVIIe siécle et du XVIIIe siécle*. Paris, Armand–Colin, 1951. Cit. en: M.ª Teresa de Vega Giménez: *Imágenes exentas del Niño Jesús. Historia, iconografía y evolución (Catálogo de la provincia de Valladolid)*. Valladolid, C. de Ah. Prov., 1984, p. 41. Véase lo escrito sobre los "Niños Jesús de Pasión" en pp. 41–43.

(22) La tipología fue estudiada, especialmente para el caso vallisoletano, por M.ª Teresa de Vega, *Ob. Cit.* Una buena colección de estas imágenes, con un variado repertorio de atuendos (de Pasión, de peregrino, dormido, triunfante, resucitado, etc.) puede verse en el Museo de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid. Agradezco a José Ignacio Hernández Redondo sus acertados consejos acerca de esta iconografía.

(23) Aparece en la portada del programa de mano de la Exposición "Testimonios inéditos de la Semana Santa de Medina del Campo", Medina del C., marzo–abril, 1996.

(24) CASADO, Concha: *La Indumentaria...*, *Ob. cit.*, fig. 64, p. 38.

(25) VEGA, M.ª Teresa de: *Ob. cit.*, p. 127 (fig. abajo, izquierda) y p. 134 (fot. arriba, derecha) respectivamente.

(26) BAROJA, Carmen: *Ob. cit.*, p. 9 y láms. I y III. También se recoge el cuadro de la infanta Ana en la *Ob. cit.* de Concha Casado, fig. 65, p. 39.

(27) Conservado en el *Kunsthistorichos Museum* de Viena, puede verse en: *Velázquez* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado). Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 51.

(28) *Ibid.*, p. 194.

(29) *Brujería... Ob. Cit.* Fotografías de detalle entre las pp. 96 y 97.

HENDRIK DE VRIES: POETA HOLANDES ENAMORADO DE ESPAÑA

J. L. Alonso Hernández y Hub. Hermans

Todos los países conocen sus enamorados de España. En Holanda ocupa entre todos ellos un lugar especial el poeta Hendrik de Vries. Sobre este poeta (1896–1989), contemporáneo de la española Generación del 1927, dice uno de los grandes manuales de la Historia de la literatura neerlandesa: "la visión del mundo que emana de la obra de De Vries se fundamenta en una noción vital central: la abrumadora sensación de la omnipotencia oscura de la fuerza vital". Y efectivamente, la poesía expresionista de Hendrik de Vries es uno de los fenómenos más peregrinos que se han dado en el período del «interbellum», a causa de su sumisión a dos enormes fuerzas: la forma se amolda por completo a la de Bilderkijk (máximo representante en Holanda de un Romanticismo algo retórico) y a la de los grandes escritores del siglo XVII (el Siglo de Oro de la literatura holandesa); el contenido queda predominantemente determinado por sueños, mitos, pesadillas, visiones, noches oscuras, representaciones diabólicas y otras manifestaciones de la vida psicológica del subconsciente, que el poeta complementa a sabiendas mediante el estudio del *folklore*, la *creencia popular* y la *mitología*. A pesar de su inspiración en la literatura neerlandesa, alemana e inglesa (el mundo brumoso de Poe) el romanticismo visionario, impetuoso, barroco y expresionista de las primeras obras de De Vries, se asemeja mucho al estilo de Goya o de Valle–Inclán. La obra posterior del vate holandés es algo más sobria y sencilla, hecho que algunos críticos atribuyen a la influencia decisiva en esta segunda época de la poesía popular española.

Tratando de escapar del mundo calvinista y burgués que le rodeaba en su ciudad natal Groninga, el joven poeta empieza a descubrir la cultura y la literatura españolas como alternativa para la austeridad que reinaba a su alrededor y que le ahogaba. Su padre, que era un filólogo eminente y un políglota, siempre se había negado a estudiar español, y esto, según confiesa el propio poeta, por odiar profundamente la nación católica y hegemónica que durante la Guerra de Flandes había impedido el nacimiento de un estado liberal y protestante. Su hijo, por el contrario, empieza a estudiar español por su cuenta (ya había abandonado el colegio y trabajaba de funcionario en el archivo de Groninga) y empieza a visitar España en las pocas semanas que duraban en aquel entonces las vacaciones de un funcionario. En el poemario *Iberia* (1964) relata su atracción de niño escolar hacia España:

Sentados en los banquillos
menester fue odiar España
por su mala conducta de siglos.
Yo la quise con calurosa deferencia.
Vivía día tras día, burlado
preferiblemente solo,
y mira: entre tantas naciones y banderas
la más bella fue la española (...).
Siempre quedé fiel, lleno de orgullo,
al alegre rojo gualdo rojo.

Ya de niño prefería la soledad de la lectura al alboroto de los demás chiquillos: se refugiaba en esos episodios de que la historia holandesa está cuajada, que narran las hazañas de los holandeses contra las bestialidades de los españoles, y el niño sensible no podía sino reaccionar a su manera. En su rica imaginación la nación española iba representando cada vez más todo lo que echaba tanto de menos en Holanda. ¡Cuán diferentes eran la pasión y el contraste del sol y sombra que marcan la vida española y la monotonía gris de la vida holandesa! Entre 1924 y 1936 el poeta hará doce viajes a España, visitando casi todos los rincones de la península, aunque con una ligera preferencia por el Este y el Sur. La España que vio no sólo fue la España tal como él la había soñado; también fue la España *tal como él la quiso ver*. El *mito*, la magia, el calor y el color de España le proporcionaban el decorado fastuoso y fantástico que necesitaba para sus sueños, protegiéndose de esta manera contra el mundo privado que tanto miedo le inspiraba. El ya mencionado libro autobiográfico *Iberia* y su *Novela de la vida*, son testigos de ello. Durante sus viajes compró discos, libros y todo tipo de material referente a la música, la poesía y la literatura popular españolas. Hizo miles de apuntes y transcripciones de coplas. Entre la herencia del poeta destacan todos estos tesoros vivos y simples de sus viajes: colecciones de hojillas volantes, pliegos de cordel, cartas, fotos y dibujos. (De Vries fue también un gran dibujante y pintor). La última guerra civil puso un fin brutal a los viajes anuales: aunque apenas comprometido políticamente, De Vries no quiso poner pie en tierras del dictador. En 1975 el poeta ya se sentía demasiado viejo como para volver al país que durante largos años había seguido queriendo con locura.

Durante sus viajes Hendrik de Vries se descubre a sí mismo como traductor. Las colecciones de coplas que iba reuniendo en forma de libros, hojillas y transcripciones, le servirían de fondo para sus propios poemas, pero sobre todo le servirían para ofrecerle al pueblo holandés una prueba de su declaración de amor hacia España. De Vries también tradujo a algunos de sus escritores preferidos: Lope, Calderón, Espronceda, Echegaray, Unamuno, Machado, Lorca, pero sus textos más queridos eran los versos populares del poeta–pueblo español. Ha publicado cuatro libros de coplas españolas (en total más de mil), todas en una traducción impecable, llenas de gracia y argucia, y siempre lo más fiel posible a la rima y al metro. Las traducciones no son siempre literales, hecho que justifica el poeta argumentando que nunca hay que atenerse demasiado al texto que uno ha encontrado casualmente, ya que es más importante tratando de imitar el espíritu y la tradición general del que procede. Ante la crítica de un poeta contemporáneo de que una copla traducida y escrita pierde su interés ya que hay que escucharlas, mientras que, además obligan al traductor a utilizar rima en vez de asonancia y medida en vez del cómputo silábico, De Vries se defiende ferozmente, aduciendo que justamente había utilizado la rima y la medida para poder ajustar el holandés al ritmo natural y la sonoridad de la lengua española. En un artículo sobre la canción popular del Sur de España dice De Vries: "Los que sólo se interesan por este arte a base de motivos folklóricos, patológicos o científicos, no experimentan nada de su significado esencial: la expresión de todo lo que hace de poesía poesía y todo lo que hace al hombre más que un hombre (...). Estos poemas traducidos muy a menudo se consideran mi obra vital; y lo serán, porque he metido en ellos mi alma, como en el resto de mis poemas, y al mismo tiempo son la expresión auténtica de la esencia de un pueblo entero. Se encontrarán en ellos el éxtasis religioso, la adoración amorosa, la mofa, la desesperanza y la burla frívola". Para Hendrik de Vries la literatura popular española fue, al igual que la magia de la corrida o el encanto del baile flamenco, la forma de expresión más auténtica del carácter paradójico de la pasión humana y de la vida misma. Gracias a De Vries la copla se ha hecho popular en Holanda. Además de muchas traducciones hay también bastantes poetas que, siguiendo los pasos de De Vries, trataron de hacer coplas auténticas. El resultado de todo ello merecería un estudio aparte.

Tanto la construcción métrica como la rima juegan un papel importante en la obra de De Vries, aunque su función suele ser más ornamental que servil. Pero en su poema «Credo» escribe: "Medida y rima son tambores mágicos, lengua y lengua musical son conjuro". Y en una carta de 1964 a su editor añade: "Creo que en la música de mis versos predominan el «tremolo» y el «martellando», y que en ella las funciones de sonidos son tan imprescindibles como la virtuosidad de las castañetas en el baile flamenco". Durante su «auto–exilio» de España, nuestro poeta creyó también que había llegado el tiempo de poner en práctica sus conocimientos de autodidacta de la lengua y la música españolas. Prueba de ello es un curioso librito titulado: *Cantos Extraviados del español groninguense Enrique de Vries* (1971). Modestamente envió el librito al hispanista Van Praag, poniendo al frente del envío de estos poemas los versos siguientes:

Si yo al Parnaso español
Puedo enriquecer, se pruebe;
Otro idioma siempre puede
Aunque amigo, ser traidor.

En este libro, del que existe ahora también una traducción al holandés, hay algunos poemas autobiográficos que parecen versiones libres de *Iberia* y de otros poemarios. He aquí un ejemplo que parece retomar libremente el poema que citamos anteriormente en versión traducida:

Fue mi tierna primavera
Sol brillante y nube oscura.
Mucha flor y mucho abrojo
Magia de la tierra ibera
Dio delicia en tal ventura.
Dio consuelo en tanto enojo
¡Su bellísima bandera!
Sí: la quise con locura:
¡Fuego rojo, gualdo, rojo!

Es evidente que De Vries, a pesar de su admiración por la República, sólo quiso ver la bandera española tal como la recordaba de su juventud. Esta mezcla de dolorosa experiencia personal y de amor ilimitado hacia España también se desprende de algunas de las coplas que figuran entre los *Cantos Extraviados:*

Has de saber lo que valgo.
Hay que desliar hez y mosto
Yo también soy «hijo de algo»
Hijo soy del mes de agosto.
¡Fuera la canalla! ¡Atrás!
¡Que mi voz bien se distinga!
Soy El Niño Enrique, el más
Flamenco de mi Groninga.

De la faceta de recopilador de folklore de Hendrick de Vries tenemos que destacar varios aspectos. En primer lugar su pasión por la copla que, como ya hemos señalado, llega a influenciar su propia poesía en neerlandés. Pasión que le lleva a anotar multitud de coplas según las va oyendo cantar, con vacilaciones y variantes, imitando, en

ocasiones, en ortografía fonética, el acento especial del cantaor:

Para los hombres se hisieron
Los griyos y las caenas;
¡Biba tô aquer que las sufre
por una cara morena!
Por aqueya cruz bendita
Qu'está en aquer campanario,
No m'orbíes, hermanita,
Que con otra no m'apaño.
Ya yo no bibo'ner mundo
Er día me parese poco
Pâ pensa'n esta flamenca
Que m'está gorbiendo loco.
Al arto sielo subí
Jise escritura con Dios
Qu'er día que tú te mueras
Me tenga de morir yo.

Teniendo en cuenta el perfecto español que maneja habitualmente de Vries, queda bastante claro que la imitación fonética estaba motivada por la modulación musical que quería imprimir a su transcripción. En ocasiones, si se ve obligado a modificar lo que escucha o lee por razones de métrica o lógica, lo hace pero señalándolo y dando las explicaciones oportunas. A propósito de unos *Cantares andaluces,* de Núñez de Prado, dice:

Me sacan del calabozo
me llevan a otro más malo
aonde no se diquelaban
los langustos é la mano.

Y en nota: "El original dice: me meten en, pero el verso resulta imposible de este modo. En caló, diquelar es ver. Langustos, en caló, dedos de".

Aunque su predilección por la copla andaluza es evidente, no rechaza el anotar las que se encuentre en gallego o valenciano, por ejemplo, dando a veces la traducción:

Fui á fonte beber agua
Debaixo da flor da murta;
Fui só por ver os teus olhos,
Que a sêde não era muita.
Morte negra, morte negra.

Cura de dôres e enganos
¿Por qué non mata las mozas
antes que as maten os anos?

Mare de Deu de la Palma
glorios San Salvador
guardanemen las safranorias
que jo pugi engreixar lo baco.

Desde un punto de vista temático el amor, la muerte, los celos, de tema religioso o histórico son recogidas por igual aunque quizá se observe una tendencia hacia las coplas de tema jocoso:

Cásate con un cochero
no te faltarán propinas
ni trampas en la taberna
ni palos en las costillas.
Anoche me salió un novio
y lo puse en un fogón,
y se lo comió mi gato
creyendo que era un ratón.

Como resulta imposible en poco espacio dar cuenta de la curiosidad de De Vries que recopiló en sus viajes más de mil coplas, terminaremos con otro registro, el del cuento infantil contado por niños, para el que incluso había creado un título o apartado, el de *Gente menuda:*

Cuento. 8 Diciembre 1935

Había una vez una princesa muy guapa y buena. Un mago la cogió y la encerró en una torre muy alta que sólo tenía una ventana en lo alto. El Rey dijo que el que la salvase se casaría con ella.

Todos los que fueron volvieron tristes y solos, hasta que un día llegó un príncipe que fué al castillo, sin armas, sólo con una rosa y un pito. Cuando llegó al castillo o torre donde estaba la princesa metió el rabo de la rosa en la tierra y la rosa creció tanto que llegó a la ventana. Entonces el príncipe subió por las espinas y cogió a la princesa y bajó con ella. Entonces volvía el mago y el príncipe, antes de que llegase, tocó el pito y vino un pájaro grande, se montaron encima y llegaron al reino, donde se casaron y vivieron felices.

Carmencho Besne. Ocho años.
San Sebastián

La Ranita. 5 Enero 1936

Era una ranita que estaba en un estanque, y un día fueron unos nenes y se llevaron una caña de pescar, y la pescaron a la ranita, y después la ranita les dice: "¿Qué queréis?" Y ellos dicen: "Pues yo quiero una muñeca". Y el nene dice: "Pues yo quiero un auto". Y la ranita se va y trae un paquete, y el nene abre y le sale su auto. Después se va la ranita y trae un cajón lleno de paquetes, y los nenes lo abren y salen muchos juguetes. Y después la ranita les dice: "¿Queréis más cosas?". Y dicen: "No, gracias". Y ellos se van a su casa, y le dicen a su mamá: "Mira qué cosas nos ha dado una rana...". y su mamá les dice: "¿La habéis pescado? y ellos dicen: "No, no te cuento eso de la rana". Y ellos dicen: "Pues ahora me iré a pescar", Y se van a pescar y pescan muchos pescados, y vuelven a su casa con toda la cesta llena de pescados... y su mamá les dió muchos besos, y fueron muy felices.

Amparín Ventura. Seis años.
Villajoyosa (Alicante)

BIBLIOGRAFIA

HERMANS, Hub.: "De Hispanolitis van Enrique de Vries" en *Hendrik de Vries 90 jaar*, Gronigen 1986, pp. 1–20.

KNUVELDER, Gerard: *Handboek tot de moderne Nederlandse letter-kunde*: s-Hertogenbosch, 1964.

LORDA, Felipe M.: *Hendrik de Vries* (Charla para "Radio Nederland", 19 de julio de 1950).

VERSPOOR, Dolf: "Enrique de Vries, en. Francisco Carrasquer, *Embajadores de las letras*, Caracas, 1960, pp. 11–15.

VRIES, Hendrik de: *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, 1993. (Contiene la poesía completa y todas las colecciones de coplas, además de una traducción al neerlandés de los «Cantos extraviados», a cargo de Hub. Hermans y Ard Posthuma).

VRIES, Enrique de: *Cantos extraviados del español groninguense Enrique de Vries*, Zaandijk, 1971.

LOS 400 REFRANES RECOGIDOS EN LA ALDEA DE FONFRIA (LUGO)

Manuel Garrido Palacios

Dedicado a Herminio Villaverde, músico de birimbao

Este trabajo cerraba el primer capítulo de un libro que publiqué en 1994 (1). Lo retomo aquí para que –aparte de darle más difusión: que lo que es común, lo sea aún más– refleje alguna corrección hecha.

En las visitas que hice a la aldea –fuera con trastos de cine o con lápiz y papel– fui sacando de las memorias este refranero –tesoro etnográfico a ritmo de palabra revuelta y otros asuntos en las voces de Herminio y su mujer, Carmen Témez, el hijo, tres vecinos y el que aparecía con su morral de vivencias.

Cuando el soporte era película, ellos iniciaban a hablar en castellano para ir pasando, en una transición dulce, al gallego, donde ya se expresaban con total fluidez. Las filmaciones mantenían un sentido lineal del tiempo, sin florituras de planos, contraplanos ni efectos de tres al cuarto en los que un botón lo hace todo. Un simple travelling dominaba en semicírculo la mesa donde se fraguaba el documento y otra cámara fija cubría generalidades. Como resultado, las lindes de ambas lenguas se fundían de manera natural, bella, tal y como pasa en los caminos cuando uno habla con gente a cada trecho y van cambiando los acentos. A pesar de hacer años de esto, aún escucho celebrar este sistema al profesor Juan Pedro Garrido Roig, lo que me satisface.

En cuanto al idioma, Herminio pensaba que el gallego no lo sabía nadie. Según sus palabras: «lo que se habla es lo que luego recogen los académicos, pero no hay en toda Galicia una zona que sirva de patrón; los rurales disfrutaron del idioma siglos, por su marginación y por no saber castellano; ahora, por no saber gallego; ya dice el refrán: somos galegos e non nos entendemos. A algunos, hasta vergonza lles da falar a fala que falan seus país. Cuando le preguntaron a uno por qué no hablaba en gallego dijo que en galego non s'escreben os recibos das contribucións».

De la cosecha pasé copia a mi amigo Benedicto –cantautor al que tuve el honor de hacerle un capítulo de la vieja serie «Yo canto»– para que le diera una corrección, que bien está aquello de «falar ben non custa un carallo», convencidos ambos del dicho de Juan de Valdés: «Lo mejor que los refranes tienen es ser nacidos en el vulgo».

Al hablar con Herminio entendí la admiración que despertó en Julio Caro Baroja la señora Margarita Bowie, de Alosno (Huelva), madre de Manuel Lisardo, de la que decía que era un laboratorio etnográfico, ya que, quitando todo un compendio de Cruces de Mayo, Sanjuanes y un repaso exhaustivo a las fiestas del año, le llegó a dictar en una tarde 131 recetas de medicina popular.

Así que ahí van los refranes, que, aunque recogidos en Fonfría, según Herminio «son comunes al sentir del hombre, sea de donde sea, que de refrán y afán pocos se librarán».

1. *Falar ben non custa un carallo.*
2. *Donde letras falan barbas calan.*
3. *Predicar en deserto sermón perdido.*
4. *Somos galegos e non nos entendemos.*
5. *Non todos os martes son días de entroido.*
6. *Aguardente e viño pon o vello mociño.*
7. *Bota–las contas sen a taberneira.*
8. *O viño frío e as mulleres quentes.*
9. *O tolo e o borracho di o que ten no papo.*
10. *A mellor seña dauga e non ter cartos pra viño.*
11. *Convidoume tío Romeu e o viño pagueino eu.*
12. *Primo eiqui, primo acolá, bótame un vaso máis que meu primo pagará.*
13. *O taberneiro ó ver que perdía tamén bebía.*
14. *O que convida ó taberneiro ou tá malo ou lle sobra ó diñeiro.*
15. *Bebida fría e comida quente nunca fixeron bon ventre.*
16. *Cando o taberneiro vende a bota ou sabe a pez ou tá rota.*
17. *O que da pan da enseño.*
18. *O que anda tarde non oe misa nin come carne.*
19. *Come ben e non mires a costa de quen.*
20. *Díxolle o pote ó caldeiro: tente pra aló que me luxas.*
21. *Pan de coxo, pan de demo e can rabilo pra fodelo.*
22. *De cerdo azucarado e de tarde amamantado, líbrenos Dios.*
23. *Aixada pequena e merenda grande.*
24. *Aquel que lle fixeron comer as papas á forza, que dixo: «Comerei, comerenas, pro masticar, no as masticó».*

25. *Ti cala e come o que che den.*

26. *«Aleluia», dixo o cura por comer a carne crúa, a criada dixo «amén» por comela ela tamén.*

27. *Sardiña que leva o gato, tarde o nunca volve o prato.*

28. *O que non ten pan xa cenou.*

29. *A compra dos touciños cantan pais e cantan fillos, á hora de pagar todos somos a chorar.*

30. *Os que en pelos reparan nunca boa carne comen.*

31. *Non tanto asada que se queima.*

32. *Sempre o porco máis ruín come a mellor bellota e inda gorda.*

33. *O que cristos come cristos caga.*

34. *Papas pra un home de oficio, pa o demo que as fixo.*

35. *Isto é como un bon proveito en aiunas.*

36. *Vale máis pan duro que pedras blandas.*

37. *Pan con pan comida de bobos.*

38. *Según queiras comer tes que entrillar.*

39. *Así comas entrilla.*

40. *O que come a sobra doutro come moito e luce pouco.*

41. *O que come po la man doutro come moito e engorda pouco.*

42. *En caldo feito non hai aforro.*

43. *Se non enfermas non comes galiña.*

44. *Vale máis a salsa có peixe.*

45. *O que non come por haber comido non ten mal de peligro.*

46. *Tanto da o verán como come o inverno.*

47. *Carne de calceta que a coma quen a meta.*

48. *Comer e rascar todo é empezar.*

49. *As cousas craras e o chiculate espeso.*

50. *Andar de montería e morrer de fame é perde-lo día.*

51. *O que ten pan no lle falta can.*

52. *E moi grande o pote e pouca a manteiga pra que saian boas as papas.*

53. *Máis sabe o demo por vello que por demo.*

54. *A onde non chega a vella chega a pedra.*

55. *A vella escarmentada pasa o río arregazada.*

56. *Non cansa a vella co que pra casa leva.*

57. *Estima tanto a vella a súa vez como a nova as tres.*

58. *Quen de novo baila ben de vello inda o fai ben.*

59. *Non hai peor cousa que unha filla de vella criada a man.*

60. *O que de novo non traballa de vello dorme na palla.*

61. *En casa vella todo son goteiras.*

62. *O sol da serra engaña á vella.*

63. *Cuanto máis vella máis leva (pelella).*

64. *Romerías as de Louxe: dixo una vella.*

65. *Unha porta vella pra espetar un cravo nunca faltou.*

66. *O que trata coas ánimas sempre anda pedindo.*

67. *Mal largo a morte no cabo.*

68. *En morrendo non fan falta Sacramentos.*

69. *Novos morren moitos e vellos non queda un.*

70. *Nin morre padre nin comémo-los cachos.*

71. *O que queira ter bon horto, que o prante no mes morto, que o sache cada mes e abone de cada tres.*

72. *Vale máis perder un minuto na vida que a vida nun minuto.*

73. *O malo é cando o difunto non da pró enterro.*

74. *Por San Mateo vendima ti e vendimarei eu.*

75. *Desde San Miguel do maio a San Miguel das uvas a nebra polas alturas, e desde San Miguel das uvas a San Miguel do maio a nebra polo baixo.*

76. *As mulleres cando paren acórdanse de San Ramón e pra facelo nin santo nin devoción.*

77. *Por San Andrés nevaradas tres.*

78. *Por Santos a neve ós campos.*

79. *O que queira mel por San Miguel e o que queira abellas por Candelas.*

80. *Por San Miguel mete o viño no tonel.*

81. *San Miguel das uvas maduras, que tarde vés e que pouco duras.*

82. *Polo San Martín o neve no camín.*

83. *Líbrenos Dios dun pobre cheo de papas.*

84. *Por Santa Lucía mengua a noite e crece o día.*

85. *Non hai santo que non faga seu milagro.*

86. *O santo que non suda o demo que o limpe.*

87. *Entre Santos e San Andrés labra o teu pan mirandés.*

88. *Sea o santo que sea ora pro nobis.*

89. *Non hai santo que non manteña un ladrón.*

90. *Cando cura vai a peces que farán os feligreses.*

91. *A nevada por San Juan quita o viño e non da pan.*

92. *Acórdase un de Santa Bárbara cando trona.*

93. *Costa abaxo todos os santos axudan.*

94. *Por San Juan tanto queixo como pan.*

95. *Padre nuestro sin voluntá tanto da aquí como acolá.*

96. *Primeiro e Dios que os santos.*

97. *Morreu Cristo, acabouse a Pasión.*

98. *O que non se fai o día de Santa Lucía faise outro día.*

99. *O credo non quita a salve.*

100. *Fíate en Dios e non corras.*

101. *Sempre da Dios fame a quen non ten que comer.*

102. *Por San Juan québralle a primeira raíz ó pan, por San Pedro québralle a do medio, e por Santiago québralle a do rabo.*

103. *Carallo prás monxas e prás putas un rosario.*

104. *Bon xaneiro e bon San Juan os teus ollos non o verán.*

105. *Pola Candelaria mitá de inverno fóra.*

106. *San Antonio bendito pro a xato hai que agarralo.*

107. *En San Xuán as nove con día dan.*

108. *Po la Santa Mariña deixa a sacha e colle a fouciña.*

109. *Puta con puta non gana nada.*

110. *Pra ser puta e non ganar nada vale máis ser muller honrada.*

111. *Ama de cura puta segura.*

112. *Chámalle puta antes de que che chame.*

113. *Ano de erba ano de merda.*

114. *Non hai mal que cen anos dure.*

115. *En xaneiro vai o leiro, e se ves verdegar ponte a chorar, e se ves mourear ponte a cantar.*

116. *A mediados de xaneiro media tuña e medio palleiro.*

117. *A verdura de xaneiro non mantén o terneiro.*

118. *Febreiro frebas da á entrada ou áa saída, xa as demostrará.*

119. *–E vaite marzo gafo que non me deixas ovella nin cordeiro nin orella o pigureiro.*

Pois cala que con dez días que me faltan e dez que me ha prestar meu hirmao abril de min non tas de rir.

120. *Dicen as patacas: Lábresme en marzo, lábresme en abril, hasta maio non me verás salir.*

121. *Se entre marzo e abril non sale o cuco do cubil, ou morreu ou non quer vir.*

122. *En marzo un paso.*

123. *O sol de marzo queima a dama no pazo.*

124. *Marzo marzán cara de can.*

125. *Pascuas marzales ano de pestes o enfermedades.*

126. *Cando en marzo mallea, en maio marcea.*

127. *En abril espigas mil e en maio todo espigado.*

128. *Auga de abril enche o carro e o carril.*

129. *Cando a sapo canta antes do abril, a maio nevarada inda da por vir.*

130. *A noada de abril mata o cocho no cubil e a de maio anque sea dun ano.*

131. *En abril canta auga queira vir.*

132. *A mosca de abril, inda non é de vir.*

133. *Enjambre de abril pra mí, de maio pra mi hermano, de junio pra ninguno.*

134. *Hasta o coarenta de maio non quites o saio.*

135. *Tú has de ganar o que gana a burra no mes de maio.*

136. *Que chova en maio máis que non chova en todo ano.*

137. *Enxame de maio vale un cabalo.*

138. *Agosto pasou quen mallou.*

139. *O auga de agosto e ó polvo de abril, inda non hei de ir.*

140. *Por xuilín fouzo e foucín por agosto, dalle co trocho e por septembro verás o que vende.*

141. *Péxagos en flor e péxagos maduros, días e noites todas son unhos.*

142. *O que en agosto empreña en maio retorce a orella.*

143. *A lúa de septembro ou seca as fontes ou leva as pontes.*

144. *En octubre sembra e cubre.*

145. *En noviembre cume o vende e que non sea tanto o vender que non deixes de comer.*

146. *Ano bisesto promete e non da.*

147. *O que non quer unha taza dánselle dúas.*

148. *Estás na parra e non ves as uvas.*

149. *O que fai fillos na muller de outro perde os fillos e a feitura.*

150. *Casamento e fillos as en quente.*

151. *Pra todo fai falta maña menos pra foder que fai falta gana.*

152. *Ai, pobre do pobre, que quer foder e non pode.*

153. *O ruin fodedor hasta os pelos lle estorban.*

154. *Parir sen tempo e como limpar sen vento.*

155. *O que non ten fortuna párelle a porca no maio e a muller na seitura.*

156. *Muller encrenque muller pra sempre.*

157. *Home casado, burro atado.*

158. *Muller parida, home de parto.*

159. *A muller que zurra ó home fai ben se pode.*

160. *O que ten unha muller boa e a perde non sabe o que gana.*

161. *O que ten suerte hasta a muller lle empreña doutro.*

162. *Fagas o que fagas pon as bragas.*

163. *Casaraste e arrepentiraste.*

164. *O casado queda pra sempre cazado.*

165. *O que ten fillos ten merda e o que ten prados ten herba.*

166. *Unha vez te casarás e mil te arrepentirás.*

167. *Home casado burro acabado.*

168. *As palabras de casamento danse ó aire e levan o vento.*

169. *Cuanto máis prima máis se lle arrima.*

170. *Está enseñándolle ó pai a facer fillos.*

171. *O mal de pai co fillo vai.*

172. *Enséñalle a teu pai a facer fillos.*

173. *O vello por non poder e o novo por non saber as ocasiós deixan perder.*

174. *Maruxiña espérame eiquí que se non atopo outra agarrome a ti.*

175. *Tiran máis dúas tetas que dúas carretas.*

176. *Trece e martes non te cases nin te embarques.*

177. *Os fillos da miña filla meus netiños son e os fillos do meu fillo ou serán ou non.*

178. *O casado casa quer e o solteiro quer muller.*

179. *O home hasta os sesenta e a muller mentras alenta.*

180. *Acabouse a fariña no fole riñe a muller e o home.*

181. *Pra moda un corno.*

182. *O cornudo sempre é o último que se entera.*

183. *O que ten padriño bautízase.*

184. *Un pan de punta e unha muller deitada poden unha burrada.*

185. *Unha muller deitada e un pan de punta non rompen nunca.*

186. *O que non cré en boa madre ten que crer en mala madrasta.*

187. *Os que dormen no mesmo colchón vólvense da mesma condición.*

188. *A madrastra xa o nombre lle basta.*

189. *O cariño máis verdadeiro entra polo mexadeiro.*

190. *O que lexos vai casar trampa leva ou vai buscar.*

191. *Carallo pra monxas que ben o comen crú.*

192. *O trato foi foder pró sen arrancar os pelos.*

193. *Enemigo lexos e a novia na palleira.*

194. *No país dos cegos o torto é rei.*

195. *Cando cago tres labores fago: cago, mexo e raspo o pelexo.*

196. *Pra cagar con esmero e non ensuciar o retrete, hai que poñer o ojete enfrente do agujeiro.*

197. *Desde que está o peido dado non serve apartar o rabo.*

198. *Ti non diferencias o mel de merda.*

199. *O que ten o cu de estopa ten medo ó lume.*

200. *Mexar sen botar un peido e tocar a gaita sen tamborileiro.*

201. *O que ten cuten medo.*

202. *Ten máis que dicir o que caga na cama que o que a limpa.*

203. *A merda cuanto máis se desabola máis cheira.*

204. *Caga ben, caga lento, pero caga dentro.*

205. *Non ten que ver o cu coas témporas.*

206. *Labor feito non ten presa: dixo o que limpou o cuantes de cagar.*

207. *O que non ten cu non pode cagar.*

208. *Por ben que te laves meu ollo do cu de quen es non salirás tu.*

209. *O que limpa o cu cunha pedra limpa o cu e deixa merda.*

210. *O que queira ver á muller cagar que queime leña de cerixal.*

211. *O primeiro ano bico con bico, o segundo cu con cu, e o terceiro ¿que trouxeche tu?*

212. *O peor dos males é pelear con animales.*

213. *A porca e a ladra tres meses tarda.*

214. *O porco non pregunta por ano senón por amo.*

215. *Deixas as moscas que che coman o cu por non dar ó rabo.*

216. *O que non ten bois ara antes o despois.*

217. *O xato que berra xa vai á vaca.*

218. *Dun a ovella pillar a corda e marchar por ela.*

219. *Besta de moitos cómena os lobos.*

220. *En boca pechada non entra mosca nin nada.*

221. *Oíche un galo cantar e non soupeche en que lugar.*

222. *Cando a galiña pica o galo, malo.*

223. *Cando o gallo pica á galiña, aínda.*

224. *Cando a semana está de polos non sirve lava la camisa.*

225. *Andes todas: dixo o cordeiro.*

226. *Se non fora o vilaro non marcha a ovella.*

227. *Non hai que poñer o carro diante dos bois.*

228. *Poltro de poltrela e xato de vaca vella.*

229. *A home pequeno, burro grande.*

230. *Burro morto cebada ó rabo.*

231. *Burros nos corrales todos iguales.*

232. *O máis burro vale pra alcalde.*

233. *O que ten burra e muller monta cando quer.*

234. *Moitos burros nun corral todos cantan o mesmo cantar.*

235. *Hai moitas formas de prende–la burra e deixala solta.*

236. *A burro falso pouca cebada.*

237. *Vente becerro por onde eu veño.*

238. *En abellas non metas o que teñas e non teas sen elas.*

239. *Se non fora polo rabo empreñaba a vaca.*

240. *Non todos os que levan lá son carneiros.*

241. *O que queira peces que molle o cu.*

242. *Nin caza a beira do río nin viña ó pé do camiño.*

243. *Bicho pequeno todo veleno.*

244. *Non é pola ovella é pola pelella.*

245. *Compro a vaca polo que vale.*

246. *Polo rabo da cucha vai o gato á ola.*

247. *De noite todos os gatos son pardos.*

248. *Bestia de toxo bestia de noxo.*

249. *Con capa de lobos rouban os máis todos.*

250. *Cría corvos e sacaranche os ollos.*

251. *Toda a caza tira ó monte.*

252. *Díxolle a cerna ó crabo: cuando te vaias as deixa–lo rabo.*

253. *Cada can que lamba a sú caralla.*

254. *O can máis ladrador non é o máis mordedor.*

255. *De tal casta é o can pra non roe–los osos.*

256. *A vida dun can é tres anos cuzo, tres anos can e tres anos melandrán.*

257. *De neno rei, de mozo capitán, de vello can.*

258. *Cada can no seu palleiro vale por dous.*

259. *Fai o que lle vexas facer ó vicín menos sega–lo pan verde.*

260. *Prá misa e pró mulín non esperes polo vicín.*

261. *Sempre a vaca da veciña deu máis leite ca miña.*

262. *Chora coa boca pechada pra que os veciños non sepan nada.*

263. *Sobre o mal do veciño e líbrate doutro máis maliño.*

264. *Non dure máis a mala veciña ca neve marceliña.*

265. *Tú pensas que o pínfano é gaita pro eche un ferrón que toca.*

266. *Chámolle tía pra que me día e se non me da a tía Antoña dacolá.*

267. *Home cargado de ferro cargado de medo.*

268. *O que pra pobre tá apuntado tanto lle ten traballar como estar deitado.*

269. *Parentela por fandangada non é parentela nin e nada.*

270. *Vale máis tarde que nunca.*

271. *Abellas habería ou non se non fora a cubilón.*

272. *Sempre a un lle cadróu bailar oa máis fea e pagar a música e a peza máis larga e onde o vexan todos.*

273. *Cando chove e quenta o Sol anda o demo por Ferrol.*

274. *Cando está o aire de Carnota, dalle a troita co rabo á miñoca.*

275. *Entre coser e descoser gástanse as liñas.*

276. *O que pela calvo a pelín a pelín va pelando.*

277. *Corre o ouro prô tesouro.*

278. *A mentira e o señor cuanto máis grande mellor.*

279. *Trampas non pagan deudas.*

280. *Arde a casa quentarse os cangos.*

281. *O que ten pescozo non tá libre de forca.*

282. *Po las tuas abeas mides a dos máis as cheas.*

283. *Pola caridá entra a peste.*

284. *Xente nova e leña verde, todo é fume.*

285. *Fóra da auga todo mundo nada ben.*

286. *Tódalas as escobas novas varren ben.*

287. *O que ten ollos a Roma vai.*

288. *Saca–la cobra da silveira coa man allea.*

289. *Sempre os cachos tiran ás olas.*

290. *Contra o vicio de pedir tamén hai virtú de non dar.*

291. *Canto máis pobre menos limosna.*

292. *A porta do rozador non poñas o trigo ó sol, e do que non reza nada nin trigo nin cebada.*

293. *Non hai peor cuña que a do mesmo pao.*

294. *Por moito madrugar non amanece máis cedo.*

295. *Cambiarás de muiñeiro pero de ladrón non.*

296. *Labra tarde e non a veces.*

297. *Hai máis na ola que cebola.*

298. *Día de moito víspora de nada.*

299. *Sempre o forno lle chamou ó mulín queimado sendo el o máis abrasado.*

300. *Cada mestriño ten o seu libriño.*

301. *Nunca digas deste auga non beberei.*

302. *Do carro entornado non faltan carrieiras.*

303. *Por onde se vaia a ola que se vaia a tapadeira.*

304. *Se o traballo é salú que traballen os enfermos.*

305. *Carballo en terra todos á leña.*

306. *Non hai peor sordo que o que non quere oír.*

307. *O que non se vai en lágrimas vaise en suspiros.*

308. *Moitas veces vai o xarro á fonte e dunha vez rompe.*

309. *Toda a manta é pelo.*

310. - *¿Pra que aforras traballador?*
– *Pra quen dorme e tá ó sol.*

311. *Lei feita trampa armada.*

312. *O que fixo a lei fixo a trampa.*

313. *Feixe o do eixe.*

314. *Río revolto ganancia de pescadores.*

315. *Cada un fala da feira como lle vai nela.*

316. *Por mala feira a corda baleira.*

317. *O que non chora non mama.*

318. *A boa vida fai á moza garrida.*

319. *A camiño longo pasos pequenos.*

320. *Vai despacio que chegas antes.*

321. *A boa esencia ven en frascos pequenos.*

322. *Quen moito abarca pouco apreta.*

323. *Home de moitos oficios burro en tódolos os sitios.*

324. *Plomo, nivel e cuerda e o demais mándalo á merda.*

325. *O que ha de levar o demo poñerllo á porta.*

326. *«Cada un o seu», dicia o que roubaba.*

327. *O que primeiro nace primeiro pace.*

328. *O que foi a Castilla perdou a silla e o que foi e volveu non a perdeu.*

329. *Non todo monte e ourego.*

330. *Fai máis quen quer que quen pode.*

331. *Nin ferra nin deixa o banco.*

332. *Todos somos galegos menos o capitán que é de Muros.*

333. *De escrupulosos tá o inferno cheo.*

334. *Luma pouco é pólvora vendela.*

335. *Ocurríuselle ó que asou a manteiga.*

336. *Non che mando levantarte pro a roupa téla aí.*

337. *As cousas de Xan son como as fan.*

338. *Lábrame no corpo e de min non teñas dolo.*

339. *Encargo sen diñeiro queda no primeiro regueiro.*

340. *Non se foi a Roma nun día nin se fixo Zamora todo nunha hora.*

341. *Contra sete vicios hai sete virtudes.*

342. *Contra o vicio de pedir hai a virtú de non dar.*

343. *Non hai vida como a dun solo levándose ben.*

344. *Deixa aquí e atende alí que como é tolo igual o corta todo.*

345. *Mans que non dadas que esperadas.*

346. *Cando eu trato en puchos nacen os nenos sen cabeza.*

347. *Máis vale un tigo na terra que unha fanega no ceo.*

348. *O que foi e non é como se non fora.*

349. *Vale máis o que fai o sol que o que auga deixa.*

350. *Auga detida mala bebida.*

351. *O que paga e minte o bolso llo sinte.*

352. *O que ten rabo de estopa ten medo ó lume.*

353. *Non creo nas bruxas pro haber hainas.*

354. *A casa que non mantén un folgazán no é casa.*

355. *Non digas desta auga non beberei.*

356. *Dime tolo e dame pan.*

357. *O que traballa moito non é de boa casa.*

358. *Acabou o día, acabou a romería.*

359. *Non ves tres curas encima dun montón de cal.*

360. *Os raios son pra cando trona.*

361. *O que pensa e pensa mal cansa e arrecúa.*

362. *A leña de xesta ten o demo na testa.*

363. *Máis sabe o demo por vello que por demo.*

364. *Tras do pobre anda o demo.*

365. *Custureira sen dedal cose pouco e faio mal.*

366. *Ano da meixas ano de queixas.*

367. *Neva menudo cebada ó burro.*

368. *Unha cousa é poñer ovos e outra é cacarear.*

369. *Sempre saliu o medo dun canto oscuro.*

370. *A auga non a alabes non a bebas nin te laves.*

371. *Da maza prá rebola veña o demo e escolla.*

372. *En cada terra o seu uso e en cada roca seu fuso.*

373. *O cousador do convento quita unha goteira e fai un cento.*

374. *Home madrugón ou pobre ou ladrón.*

375. *Cada cousa prá que é.*

376. *A sustancia ó gusto do enfermo.*

377. *Desde que chega a sazón polo malo e polo bon.*

378. *Preguntalle a Mateo, que minte como eu.*

379. *Na semana de ramos lava os teus panos, que na da pasión ou os lavarás ou non.*

380. *Non sirvas a quen serviu nin pidas a quen pediu.*

381. *Amigo guardía un peso falso no bolso.*

382. *E como Pedro Tonado, nin comelo nin dalo.*

383. *O tolo que se hazaña perde máis que gaña.*

384. *O que non traballuca non mercaduca.*

385. *O que escoita nunca ben de si oe.*

386. *Xa comín era gaiteiro.*

387. *A razón queima o torrón.*

388. *O tolo pola pena é cordo.*

389. *O que fai un cesto fai un cento dándolle bringas e tempo.*

390. *Ten Xan que máis che darán.*

391. *A ocasión fai ó home ladrón.*

392. *E como o que ten tos e rasca os collóns.*

393. *Cerca do mal está o remedio.*

394. *Os nabos e o señor canto máis raros mellor.*

395. *Agora queren facer dun demo dous e do máis pequeno tres.*

396. *Pra cestear fan falta latas e casqueiros.*

397. *Moito me tirou da lingua, pero non pudo saber o que eu tiña no papo.*

398. *O que cedo adenta, cedo aparenta.*

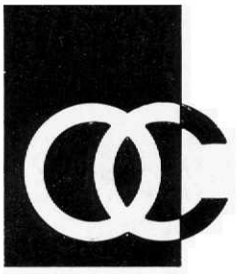
399. *Se a Candeloria chora, mitá do inverno vai fora; Se rí, está por vir.*

400. *Que ría, que chore, ou que deixe de chorar, mitá do inverno está por pasar.*

La primera vez que visité la aldea fue en 1976. La última, en 1987. Cuando Herminio y Carmen gastaban el tiempo en la labranza y en el ganado, él aún añadía a este *todo* la música de su birimbao –trompa, arpa de boca–, cuyo *¡ding dang!* fue durante décadas el latido del paisaje.

NOTA

(1) *Aún existen pueblos*, Centro de Cultura Tradicional. Salamanca, 1994.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID