Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

Revista de Folklore Nº 488

Santos y ciruelos.....3
Joaquín Díaz

Un cuento extremeño: «San Antonio y el peral». Estudio, difusión y nuevas aportaciones (y II) 4
José María Domínguez Moreno

Flores para la eternidad. Esculturas de coronas de flores en el cementerio de la Virgen del Sufragio de Benidorm (siglo XX).....29
Lola Carbonell Beviá

Diez danzas de la «Intavolatura di butta foco» de Giovanni Lorenzo Baldano (Savona, 1600). Ensayo de transcripción.....50
Ignacio Alfayé Soriano

Las marzas del 2022 en la Ribera del Duero: «Romance del prisionero».....63
María del Carmen Ugarte García

«Memorias de Leticia Valle», de la novela al cine. Rosa Chacel y su epoca 95
Eduardo Alonso Franch

El bambuco: características y etapas en la identificación musical de Colombia.....114
David Martín Sánchez

In memoriam. Juan Francisco Sans (Caracas, 17-11-1960 - Medellín, 28-08-2022) 131
Ismael Fernández de la Cuesta

Sumario

Revista de Folklore número 488 – Octubre 2022
Portada: Carle Vernet: *Marchand de figures de plâtre*, 1825
Dirige la *Revista de Folklore*: Joaquín Díaz
Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent
Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores
Fundación Joaquín Díaz - https://funjdiaz.net/folklore/
ISSN: 0211-1810

Santos y ciruelos

No sé si la iconodulia es un invento español. Evidentemente los hispanos somos especialistas en llevar la contraria al vecino inventándonos argumentos que den soporte a nuestros caprichos y apoyen nuestras ideas, pero tratándose de Dios y los santos nos llevamos la palma, que como bien se sabe es una expresión que tiene que ver con la vida eterna y con la victoria, asuntos ambos en que también estamos especializados. Otra cosa sería el asunto de la comercialización de las imágenes, cuestión que daría para varias tesis doctorales: del mismo modo que en la Rue Saint Jacques de París un peregrino podía encontrar grabados y estampas del apóstol Santiago para llevar en su escaso equipaje romero hasta Compostela, los «Tesini» o habitantes de San Pieve Tesino, cerca de Padua, consiguieron hacerse con el negocio europeo de las imágenes de santos desde que el imposible pastoreo les expulsó de su patria en el siglo XVI. Pronto encontraron en Giovanni Antonio Remondini y sus sucesores a partir de mediados del siglo XVII el mecenazgo que buscaban para distribuir por miles de pueblos en toda Europa los impresos, imágenes o cartas que deseaban adquirir las ingenuas y devotas gentes de pequeños pueblos y grandes ciudades. Establecieron un itinerario con más de 50 tiendas donde almacenaban las imágenes que necesitaban reponer o vender rápidamente y se hicieron con el mercado iconolátrico de numerosos países de Europa y América. Frente a ese negocio internacional, los artistas «locales» producían imágenes «vestideras» en las que bastaba tallar cara y manos (a veces sobre un tosco torso), pues el resto iría cubierto por una indumentaria más o menos apropiada. Esas imágenes se llamaban «de candelero» por el soporte de tablas sobre el que se clavaba el busto del santo o virgen.

El grabador Miguel Gamborino, nacido en Valencia en 1760, comenzó a publicar a finales del siglo XVIII una serie de láminas (a imagen y semejanza de otras aparecidas en Francia, Italia e Inglaterra), en cada una de las cuales aparecían cuatro personajes de los que en esa época recorrían las calles de la capital de España pregonando su mercancía para venderla. A través del fino y riguroso trabajo del grabador, podemos hoy observar no sólo la indumentaria especial de cada vendedor y el producto específico que acarreaba, sino el grito que le caracterizaba y que hacía salir sin error al posible comprador a la puerta de su casa; lástima que no incluyera Gamborino la entonación –a veces cantinela– con que cada mercadería era voceada, salmodia que, aun siendo algo personal, se ha conservado hasta nuestros días con algunas propiedades comunes y otras peculiares. A pesar de esa carencia, podemos comprobar que uno de los grabaditos representa claramente a un Tesino llevando en una especie de bandeja los famosos santos –«santi boniti e barati», reza el pie del grabado– de los que se nutrían los devotos para un uso doméstico de sus particulares preferencias.

El famoso relato –facecia, chiste o cuentecillo– que narra la forma en que una imagen de culto llega a tallarse sobre un tronco de ciruelo, tiene mucha miga. Las advertencias de Trento sobre quién debía de dar el *placet* final a esa imagen, se cumplen porque es el mismo cura el que la encarga, pero la incredulidad del paisano que reconoce el árbol del que procede la imagen y duda de los milagros que pueda hacer, es digna de un tratado de la Contrarreforma.

Carta del director

Un cuento extremeño: «San Antonio y el peral». Estudio, difusión y nuevas aportaciones (y II)

José María Domínguez Moreno

A Maribel García Paniagua

En el año 1910 Rodríguez Marín interviene en el Ateneo de Madrid en un encuentro sobre la copla, que va a suponer un revulsivo para el estudio de estas manifestaciones populares. Junto a él tomarán parte personajes de la talla de los hermanos Álvarez Quintero, Mariano Miguel de Val y Luis Maldonado[1]. Este último, catedrático de derecho y rector de la universidad de Salamanca, fue uno de los pioneros en la investigación de las tradiciones de su tierra. En su conferencia, *La copla charruna*, inserta una serie de canciones alusivas al tema que nos ocupa, aunque no señale el origen de las mismas ni aluda al cuento que las originó. Refiriéndose a la gente del campo salmantino Luis Maldonado señala:

> *… el campesino es hondamente religioso; mas, unas veces por ironía, otras por queja de mercedes no conseguidas, se indigna, ya que no contra Dios mismo, contra algún santo sordo á los ruegos, y le dedica coplas del tenor siguiente:*
>
> *¡So! ¡So! Soberano San Marcos.*
> *¡So! ¡So! Soberano Señor,*
> *que juísteis elegío*
> *para ser Madre de Dios.*
>
> *Era de nogal el santo,*
> *que lo hizo un carpintero;*
> *por eso pesaba tanto*
> *el demonio del madero.*
>
> *Era de nogal,*
> *era de nogal el santo.*
> *Era de nogal;*
> *por eso pesaba tanto*
> *aquel animal.*
>
> *San Blas bendito y glorioso,*
> *que glorioso os podéis llamar,*
> *que del pesebre de mi burro*
> *sois hermanito carnal.*
>
> *San Blas bendito y glorioso,*
> *esposo de Jesucristo,*
> *que fuisteis virgen y mártir,*
> *y luego fuisteis obispo*[2].

Es cierto que Maldonado no cita la procedencia de las referidas coplas, lo que resultaba muy normal en aquel tiempo, al contrario de lo que ocurrirá con recopiladores más tardíos de los cuentos salmantinos. Tal es el caso de José Luis Puerto, al que debemos tres versiones del sur de la provincia[3]. De Miranda del Castañar proceden estos versos:

> *Oh santos Cristo bendito*
> *vecino del Madroñal,*
> *del pesebre de mi burro*
> *vos sois hermano carnal.*

1 Los textos de las conferencias fueron publicados bajo el título «Fiesta de la Copla en el Ateneo de Madrid», en *Ateneo, Revista Mensual Ilustrada*. Tomo IX (Madrid, Enero-Junio, 1910), págs. 193-244.

2 *Ibidem*, págs. 225-226. Un resumen de la conferencia del Ateneo de Madrid, en el que se recogían las citadas coplas, publicaría Luis Maldonado en *El Adelanto, Diario de Salamanca*, con fecha de 4 de mayo de 1910.

3 PUERTO, José Luis: *Cuentos de Tradición Oral en la Sierra de Francia*. Salamanca, Caja Salamanca y Soria, 1995, págs. 178-179.

En la mayoría de las ocasiones los cuentos y chascarrillos se dirigen como puyas contra las poblaciones cercanas. Otro cuento de Mogarraz («San Valerio y el pesebre») se enmarca en la localidad de Valero. Como se hubiera deteriorado la imagen del patrón San Valerio, el cura le solicitó a un paisano un cerezo para tallar uno nuevo. Se lo dio con una doble condición: que el sobrante de la madera se la devolvería para hacer un pesebre para el burro y que él sería el encargado de recitar la primera relación el día de la fiesta. Esta fue así:

Nacistes en mi güerto
fruto nunca te vi,
los milagros que tu hagas
me los claven a mí aquí.

¡Oh San Valerio bendito,
naciste en el cerezal,
del pesebre del mi burro
eres hermano carnal.

Gran semejanza presenta otro cuento de Madroñal («San Sebastián y el pesebre»), que acerca la acción a la vecina Villanueva del Conde. El tronco de un ciruelo sirve para fabricar un pesebre y tallar la figura de San Sebastián. Durante la procesión, según lo prometido, el antiguo dueño del árbol lanza la correspondiente loa:

¡Oh glorioso San Sebastián,
del pesebre del mi burro
eres hermano carnal.
En mi huerta te criastes,
ciruelo te conocí,
las ciruelas no te las ví,
los milagros que tú hagas
que me los claven a mí aquí.

José Luis Gómez Garrido recoge en una primera publicación tres variantes del cuento que titula «En mi huerto te criaste», correspondiendo la última a Salamanca y cuya copla el informante no enmarca dentro del cuento[4]:

Santo Cristo del Ciruelo,
en mi huerto te crié
fruto nunca te vi.
Los milagros que tú hagas,
que me los cuelguen a mí
de aquí [señalándose el miembro].

Las otras dos corresponden a las localidades abulenses de San Juan de la Nava y Aliseda de Tormes. En la primera versión cortan un árbol para confeccionar el consabido pesebre y la imagen de San Sebastián, a la que se dirige el dadivoso hortelano:

San Sebastián bendito,
bendito San Sebastián,
del pesebre de mi burro
eres hermano carnal.

En mi huerto te criaste.
Fruto de ti nunca vi.
Por los milagros que te hagan,
que me los pongan a mí,
en la frente, aquí.

En el cuento de Aliseda el tronco es convertido en la talla de un Cristo y el campesino le invoca con la citada última estrofa, en la que solo varía el primero de los versos: «Árbol de mi huerto fuistes»[5].

Otros cuentos semejantes recopilaría posteriormente en la comarca de La Moraña, de la misma provincia[6]. Se trata de tres versiones que proceden de Pajares de Adaja (604: «San Pablo, hijo de una encina…»), Velayos y Mingorría (605 y 606: «Árbol de mi huerta fuiste»).

El informante de Pajares de Adaja sitúa la acción del cuento en Navalcán (Toledo), donde

4 «Cuentos orales de Ávila y Salamanca con antecedentes en la Edad Media y en los Siglos de Oro», en *eHumanista*. Departamento de Español y Portugués. Universidad de California. Volume 12 (Santa Bárbara, 2009), pág. 241.

5 *Ibidem*, págs. 240-241.

6 GÓMEZ GARRIDO, José Luis: *Recopilación y estudio de un corpus de literatura de tradición oral de La Moraña (Ávila).* Tesis doctoral. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Universidad de Salamanca, 2012, págs. 408-410.

San Pablo es patrono. De una encina de la dehesa de Calabazas alguien hizo un pesebre y de otra confeccionaron un santo.

Se pone a predicar el cura, a hablar…, dice:

—Ahí tenéis a San Pablo, hijo de una encina de la dehesa Calabaza…

Y dice el de la…, el del pesebre, dice:

—Eso es cierto, —dice—, hermano del pesebre de mi burra.

En Velayo y Mingorría únicamente recoge los versos, que apenas presentan alguna mínima diferencia con los citados de Madroñal.

Indudablemente Castilla y León es una de las comunidades donde este cuento goza de una mayor extensión y popularidad, manteniendo muy curiosas variantes. Entre estas se encuentran las escuchadas por el profesor Cortés Vázquez, por los mediados del pasado siglo en la comarca de Sanabria, en el noroeste de Zamora. Así transcribe el relato número 16, que titula «Cuento del cura y la criada», procedente de Ribadelago[7]:

Una vez un cura tenía una criada y fuoron a güerta el cura y la criada y cuandu le pareción al cura se metioron a selombra dun ciruolu. Y enriba había un rapá. Y el cura y la criada su pusioron a jugare y al cura le decía: Señor cura, señor cura, un rapá. Y el cura le decía: lu que salga, lu que salga. Y le decía a criada: señor cura, un rapá, un rapá que estaba enriba del ciruolu el rapá, pero el cura nun lo vía. Y le repitió diciendo: lu que salga, lu que salga. Después el cura se dió cuenta cuandu lo dixu a criada qu'había un rapá enriba del ciruolo y lus estaba vendu jugare. Y después el cura de verguonza cortóu el ciruolo y lo vendió pa facere santos. Y al primero santo que ficeron dal ciruolo lo pusieron pa la imagen el nome de Benjamín y le dixu el cura:

Na mi guorta te crieste,
ciruelu te coñecí,
os milagros que tú fagas
que me los cuonten a mí.

El otro cuento, recogido en Calabor[8], responde al prototipo: un aliso que es partido a la mitad para hacer un pesebre y un San Sebastián, y la loa la pronuncia el dueño del árbol:

Grorioso San Sabastián,
do pesebre da miña burra
eres hermano carnal.

No meu prao te crieste,
fruta de ti non collí,
os milagros que tú fagas
que non m'os conten a mí.

Pero el mismo pueblo conserva otra invocación dirigida al Cristo del Villar[9]:

Santo Cristo del Villar,
fuste feito d'un peral.
En peras nunca te ví…

Tenemos conocimiento dos cuentos que, aunque reseñados en lugares diferentes, fijan la acción en la provincia de Zamora. El primero de ellos refiere el suceso relatado por un vecino de Cerecinos del Campo al narrador, natural de Siete Iglesias de Trabancos (Valladolid). En el figuran los elementos esenciales: el ciruelo, el pesebre del burro, la talla del patrón San Sebas-

7 CORTES VÁZQUEZ, Luis: «Veinte cuentos populares sanabreses», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo V, cuaderno 2° (Madrid, 1949), pág.228. Este trabajo se ha reeditado formando parte de *Obra Dispersa de Etnografía. Selección de escritos de Luis Cortés Vazquez.* (Ed. Paulette Gabaudan). Diputación Provincial de Salamanca. Centro de Cultura Tradicional. Salamanca, 1996, págs. 200-270. Con el mismo título refieren posteriormente el cuento VENTURA CRESPO, Concha M. y FERRERO FERRERO, Florián: *Cuentos Zamoranos*, Zamora, Semuret, 2001, págs. 67-71, núm. 9.

8 *Ibidem*, págs. 228-229.

9 BARRIO, Herminia y ESPINA, Ángel: «Tradición oral en la frontera: Calabor (1925-1936)», en Revista de Folklore, 134 (Valadolid, 1992), pág. 60.

tián y la loa[10]. Son los mismos elementos que topamos en el otro cuento que alude a «un pueblo de Zamora» indeterminado, con la salvedad de que el ciruelo se cambia por el naranjo y San Sebastián por San Bartolomé, según una narración procedente de Pamplona y mantenida por emigrantes procedentes de la provincia castellana[11].

A Valladolid pertenece uno de los relatos recopilados por Arturo Martín Criado que concluye de la misma manera, recordando el devoto el tronco del almendro que había servido para tallar la imagen de San Sebastián[12]. Y a Joaquín Díaz debemos varios más recogidos de la tradición oral castellana: «El naranjo y el Cristo»[13] y «La Higuera»[14]. Así nos presenta el primero de ellos:

Era el alcalde, y era muy bruto, y tenía una huerta, y el cura le dice: Tiene usted que hacer un Cristo, que ese está muy mal.

Y dice el alcalde:

Tengo un naranjo en tal sitio que se le voy a mandar cortar pa hacer el Cristo, pero con la condición de que el primer sermón, cuando le destapéis, lo diga yo.

Y todos esperando a ver que decía el alcalde —ya estaba hecho el Cristo—; tiran de la cortina y dice:

En mi huerto te criaste,
naranjo te conocí,
y los milagros que tú hagas,
me les traigan a mí aquí.

El argumento apenas difiere del que encontramos en el cuento de Fonpedraza, donde un nogal arrancado en el sitio del Camadal sirve para confeccionar un pesebre y una imagen del santo patrono:

San Bartolomé Bendito
nacido en el Camadal…

De la provincia de Soria destacamos la variante de Monteagudo de las Vicarías, donde el recitante de la copla, por el hecho de ser forastero, sufre las iras de las autoridades, lo que no le impide que luego suelte otros versos:

Con vuestro Santo Patrón
no se han sabido portar,
al dejarle sin dinero
al que dice la verdad[15].

Otra versión del cuento, en el que toman protagonismo un Celipe y un Emeterio, se localiza en la burgalesa Guadilla de Villamar. Concluye con estos versos[16]:

Glorioso San Sebastián:
Si no fuera por Celipe
no estabas en el altar
y si yo no me emborracho
sostendrías mi pajar.
Del pesebre de mi burra
eres hermano carnal,
y son de tu mesma carne

10 PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel: «¿Hacen milagros los santos de madera?...», pág. 136.

11 MARTÍNEZ, María Luisa: «El Predicador», en *Gente Grande*. Bilaketa, Universidad para Mayores Francisco Ynduráin, 11 (Pamplona, 1008), pág. 15

12 «Cuentos tradicionales castellanoleoneses», en *Revista de Folklore*, 284 (Valladolid, 2004), págs. 51-52.

13 DÍAZ, Joaquín y CHEVALIER, Maxime: *Cuentos Castellanos de tradición oral*. Segunda Edición. Ambito Ediciones. Valladolid, 1985, pág. 71. *Érase que se era…* Editorial Castilla Tradicional. Urueña, 2008, pág. 199.

14 *Cuentos en castellano*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1988, págs. 92-93.

15 Es uno de los cuentos recuperados por la vecina de la localidad Felicidad Martínez.

16 DE LA FUENTE, José: «Cuentos», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, I (Madrid, 1944), págs. 334-335, núm. 3 «Gozos del Santo». ALARCÓN HERRERA, Rafael: *La huella de los templarios*, pág. 373, nota 9.

la puerta de mi corral,
el palo del gallinero
y la artesa de amasar.

También el investigador Julio Camarena nos acerca a dos cuentos leoneses de las localidades de Caboalles de Arriba y Castrocalbón. Un peral y un manzano acaban siendo la materia prima en la que el tallista moldea la figura del santo, al que en el primero de los pueblos le dedican estos versos:

¡Santo que estás aquí!,
¡primo carnal del pesebre del mio burro!,
¡los milagros que tú hagas
que me los planten a mí en el culo!

En poco difiere la estrofa de Castrocalbón, aunque el informante concluye de una forma un tanto más atrevida:

… los milagros que tú hagas.
que me los cuelguen aqui!
Y el tío cabrón apuntó a la bragueta[17].

Menos irreverente resulta el recitador «Del pesebre de mi burra», un cuento que Aurelio Espinosa escuchó en Cuéllar (Segovia), puesto que lo que se señala es la frente[18]. Este investigador da cuenta de otros dos recogidos en Asturias, aunque de ambos solamente quedan los versos que debieron servir de colofón al relato[19]. Son los enunciados como «Santo Cristo del ciruolo» (n. 421) y «San Adriano yera metsu» (n. 422). De mayor interés resulta el segundo de ellos:

San Adriano yera metsu,
madre de Nuestra Señora,
hermanu de los tsiñuelos
del forgueu de la tía santa,
que pasaba por cualquier cuenya
y non se entornaban.

El santu era de la misma madera que los tsiñuelos.

Pero no son los únicos cuentos asturianos sobre el particular, puesto que una posterior recopilación llevada a cabo por Jesús Suárez López proporciona seis versiones de otras tantas poblaciones del principado: Fontouria (Valdés), Sorfoz (Ponga), Cortines (Llanes), Premoño (Les Regueres), El Picarín (Les Regueres) y Castañéu (Grao)[20]. En ellas se maneja indistintamente el ciruelo, el manzano o el peral, terminando las narraciones con la consabida cantinela, que en la variante de El Picarín se complementa con el popular pareado:

¡Yo que te conocí de cerezo
paso por delante ti y non te rezo!

A mediados del siglo XVIII encontramos textos que evidencian la difusión de este cuento en Galicia, si bien del mismo solo se conservan las cantatas finales. En Padre Martin Sarmiento cita estos versos:

Santo San Bras de Viana,
feito de pau de amieiro,
irmán das miñas zamancas
feitas no mes de xaneiro[21].

17 *Tradiciones orales leonesas. IV. Cuentos tradicionales de León, II.* Seminario Menéndez Pidal UCM-Diputación Provincial de León. Madrid, 1989, págs. 167-169. Además de estas, conocemos otra versión procedente de Cabanillas.

18 ESPINOSA, Aurelio Macedonio (hijo): *Cuentos populares de Castilla y León.* Tomo II. Departamento de Antropología de España y América. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1997, pág. 350.

19 *Ibidem*, págs. 300-351.

20 SUÁREZ LÓPEZ, Jesús: *Cuentos del Siglo de Oro en la tradición oral de Asturias.* Museo del Pueblo de Asturias. Fuentes para el Estudio de la Antropología Asturiana. Gijón, 1998, págs. 182-185.

21 MARTIN SARMIENTO, Fray: *Catálogo de voces y frases de la lengua gallega.* Edición y Estudio por J. L. Pesando. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1973, pág. 117. VIGO TRASANCOS, Alfredo Manuel: «Fray Martin Sarmiento y la arquitectura: su propuesta para la Biblioteca Real de Madrid, en O Padre Sarmiento e o seu tempo: Actas do Congreso Internacional do

Desde entonces estas composiciones y otras semejantes fueron dadas a conocer por diferentes recopiladores de la poesía tradicional gallega. Entre ellos se cuenta con la figura de Casal Lois, que recogió cinco de estos cantos por los finales del siglo XIX, haciendo objeto de las pullas a San Antoñino, San Andrés, San Amairo de Oira, San Cayetán y Breixo de Barro[22]. Algo posterior es el recopilatorio que sobre el particular lleva a cabo Xaquín Lorenzo Fernández, aunque sus anotaciones se ciñen a una comarca concreta de Orense, rayana con Portugal. También aquí se emplea la madera de sauce («amieiro») para esculpir las imágenes de los santos Benitiño y Lucía[23]. Y necesario resulta también traer a colación las aportaciones de Laureano Prieto Rodríguez[24], Jesús Toboada Chivite[25] y Fermín Bouza Brey[26].

El propio Bouza Brey llamaba la atención de las concordancias de estos cantos gallegos con los conservados en Portugal. Un ejemplo lo constituye el canto que nos muestra Augusto César Pires de Lima:

São Gonçalo de Amarante,
feito de pao (pau) de amieiro,
irmão deste meus tamancos,
criado no meu lameiro[27].

También Leite de Vasconcellos nos acerca a otras versiones más cargadas de ironía:

Senhor São Bento do Cando,
feito de pau de piorno,
botai-me o vinho [, botai],
p'ra eu beber por este corno[28].

São Gonçalo de Amarante,
serra madeira de pinho,
dá-lhe a força no tutano,
como o porco no focino[29].

Estos últimos versos recuerdan a aquellos un tanto más desvergonzados, que en Galicia se aplicaron a cualquier santo en cuestión, una de cuyas variantes es la que el catedrático Gabriel María Vergara Martin ubicaba en Arosa:

Meu santo San Benitiño,
feito de pau de carballo;
como parco n'o fuciño,
dame forza n'o carallo[30].

Tricentenario de F. Martín Sarmiento (1695-1995), Santiago de Compostela, 19 de maio-3 de xuño de 1995. Vol. II (Historia e Ciencias Sociais), pág. 202.

22 *Colección de Cantares Gallegos*. Edición, introducción, notas e glosario por Domingo Blanco. Consello da Cultura Gallega. Santiago de Compostela, 2000, págs. 221, 251 y 259.

23 LORENZO FERNÁNDEZ, Xaquín: *Cantigueiro popular da Limia Baixa*. Editorial Galaxia. Vigo, 1973, pag. 145.

24 «Contos de Cregos (Terra de Viana do Bolo)», en *Boletín Avriense*, VIII (1978), págs. 30–31, núm. 14: «O San Sabestián».

25 *Etnografía galega: cultura espritual*. Ed. Galaxia. Vigo, 1972, pág. 174.

26 «Cántigas populares de Arousa», en *Arquivos do Seminario d'Estudos Galegos, III*. Imprenta Nos. A Coruña, 1931. Reeditado en Etnografía y Folklore de Galicia, II. Ediciones Xerais de Galicia. Vigo, 1982, pág. 108.

27 «Tradições populares de Santo Tirso», en *Revista Lusitana. Arquivo de estudos filológicos e etnológicos relativos a Portugal*, vol. 22, 1919, pág. 79, núm. 33. Estos versos serán insertados por Leite de Vasconcellos en su libro *Estudos de filologia portuguesa*. Libros de Portugal. Río de Janeiro, 1961, pág. 24.

28 *De terra em terra: excursões arqueologicò-etnograficas através de Portugal (norte, centro, e sul), I*. Imprensa nacional. Lisboa, 1927, pág 13.

29 *Etnografia portuguesa: tentame de sistematização*, Volumen 8. Imprensa nacional. Lisboa, 1982, pág. 96.

30 *Diccionario Geográfico Popular de cantares, refranes, adagios, proverbios, locuciones, frases proverbiales y modismos españoles*. Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1923, pág. 78.

A San Xulián, al que en Luaña se recurre contra la sequia, no le falta detractores que les dedican puyas, a tenor del canto[31]:

San Xulián da Luaña,
feito de pau de sanguiño,
ten máis forza no carallo
que o meu porco no fuciño.

Si en Galicia el cuento había desembocado en el mantenimiento de la cantinela de él resultante, en Cantabria, al igual que vimos en Asturias, los versos constituyen el remate al desarrollo narrativo, como se constata en este ejemplo de Cabárceno[32]:

A San Bartolo le hicieron, en Obregón, nuevo, de madera de carrasquilla, la misma madera que la del pesebre del burro.

Sermoneaba el cura de La Concha:
Glorioso San Bartolomé,
que naciste de un carrascal,
del pesebre de mi burro
eres hermano carnal.

Y esto tampoco es ajeno a otras áreas septentrionales. En Navarra, donde se cuenta con muy notables investigaciones sobre el cuento tradicional, nos encontramos con diferentes versiones, como las recogidas en Caparroso y Metauten, donde los protagonistas son San Ireneo y San Marcial. A esta última el informante le da un tinte de historicidad[33]:

Solía contar Donato, el de Mendaza, que hicieron una imagen de un santo de un cedazo suyo y lo que sobró se lo llevó él. Se la dedicaron a san Marcial y, cuando le iba a rezar, le decía…

En el análisis de este cuento el investigador Asián Ansorena atisba reminiscencias luteranas, a tenor del análisis que hace del proceso inquisitorial en el que se acusa a un rabalero vasco de «haber reprendido a unas mujeres que se arrodillaban en una iglesia ante un crucifijo, diciendo que era un pedazo de madera»[34].

Por lo que respecta a Aragón nos topamos con una referencia al cuento en relación a la localidad oscense de Naval. De la madera de un cerollero (ciruelo) hicieron un pesebre y una imagen del patrono, dando pie al cuarteto:

Glorioso San Sebastián,
fillo de mio cirgollero,
del pesebre de mi macho
primo hermano verdadero[35].

El profesor de Carlos González Sanz recoge diferentes versiones, siendo una de ellas de la provincia de Huesca, y que su momento fue dada a conocer por el etnólogo Rafael Andolz Canela[36], relativa a Valle de Hecho y con referencia a su patrona. Al tallista de la imagen es al que se hace recitador de la copla:

31 SUÁREZ, Andrés: *Luaña, mitos, costumes e crencias dunha parroquia galega*. Ed. Galaxia. Vigo, 1979, pág. 76.

32 GOMARIN GUIRADO, Fernando: «Algunos cuentos de tradición oral en Cantabria», en *Revista de Folklore*, 172 (Valladolid, 1995), pág. 111.

33 ASIÁIN ANSORENA, Alfredo: «Narraciones folclóricas navarras. Recopilación, clasificación, análisis», en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*. Año XXVIII, núm. 81 (Enero-Diciembre, 2006), pág. 230. Número 157: «El santo y el cedazo».

34 TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio: *«Catolicismo postridentino. Auto de fe en Calahorra (1566)», en Samalticensis, vol. 32, núm. 2 (1985, pág. 187. Cit. ASIÁIN ANSORENA, Alfredo:* «Símbolos y superposiciones culturales y religiosas sobre el «otro excluido» en la literatura oral navarra», en *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*. Sociedad de Estudios Vascos, Eusko Ikaskuntza, 18 (1999). Pág. 187.

35 ARCO Y GARAY, Ricardo del: *Notas de folklore altoaragones*. Biblioteca de Tradiciones Populares, I. Madrid, CSIC. Instituto «Antonio Nebrija», 1943, pág. 464.

36 *El humor alto aragonés*. Ed. Mina. Zaragoza, 1992, pág. 111. GONZÁLEZ SANZ, Carlos: «Las formas breves de la narrativa folklórica en la comarca de Valdejalón (Zaragoza)», en *Estudis de Literatura Oral Popular*. Universitat Rovira i Virgili. Núm. 2 (Tarragona, 2013), pág. 102.

Virgen Santa de Escagüés,
naixida en un fraxinal,
d'o pesebre a mía burra,
tú yes hermana carnal[37].

Una muy antigua referencia al cuento data de 1898 y aparece insertada dentro del conjunto de narraciones tituladas «Cuentos Baturros»[38], ubicando el relato en un pueblo zaragozano:

Del tronco de un peral hicieron un busto de San Bartolome y un pesebre. Al celebrarse la fiesta en Bulbuente, un bailador en el «paloteado» (danza de palos), dijo:

Glorioso Bartolomé,
sabes que fuiste peral;
del pesebre de mi burro
eres hermano carnal.

Casi por las mismas fechas volvemos a encontrarnos con esta copla, aunque cambiando el primero de los versos: «Glorioso Santo Tomé»[39]. El propio González Sanz refiere como un informante alude al cuento como un hecho anecdótico ocurrido en Urrea de Jalón[40]:

[...] vino uno de Rueda, ¡andanda! Se puso ahí en la entrada y dice: «Tú cerecero fuistes / de tus cerezas comí / los milagros que hagas tú / me los pongo yo aquí». El caballo que tenía preparao lo salvó, si no... le pegan un palizón que lo matan…

En Chiprana cuentan como un hecho anecdótico que un jotero regaló el tronco de un frutal, luego de separar una parte que convirtió en pesebre, para tallar la imagen de San Blas. Y el mismo fue el que entonó la pertinente jota durante la procesión. En Fayón un vecino sacó del Ebro un tronco que arrastraba la corriente e hizo un comedero para la burra. El cura le pidió lo sobrante para hacer un San Sebastián. Y el dadivoso vecino era el que cantaba:

En Ebro fuiste cogido,
glorioso San Sebastián;
del pesebre de mi burra
eres hermano carnal[41].

En Almonacid de la Sierra, hacen provenir a San Nicolás del tronco de un cerezo, y le dedican los referidos versos[42] junto a otros en lo que tampoco queda muy bien parado:

Glorioso San Bernabé,
que a todos favoreciste,
menos a San Nicolás
que un brazo le jodiste.

También en Carenas se conserva la copla que, con ligeras variantes, mantiene gran popularidad en toda la zona de Calatayud:

San Sebastián de Carenas,
ciruelo te conocí,
los milagros que tú hagas
me los paso por aquí[43].

37 San Sebastián y el ciruelo constituyen elementos indispensables en los cantos de este tipo que perviven en la comarca de Ribagorza.

38 NOGUÉS, Ronualdo: *Cuentos, Tipos y Modismos de Aragón*. Madrid, imprenta A. Avrial, 1898, pág. 40. También recoge el dicho popular VERGARA MARTÍN, Gabriel María: *Diccionario Geográfico Popular…*, pág. 97.

39 Mariano Miguel de Val. «La copla baturra», en *Ateneo, Revista Mensual Ilustrada*. Tomo IX (Madrid, Enero-Junio, 1910), pág. 210.

40 «Las formas breves de la narrativa folklórica en la comarca de Valdejalón (Zaragoza)», pág. 102.

41 GOMIS I MESTRE, Cels: «Folklore català». *Arxiu d'Estudis del Centre Excursionista de Terrassa* 2, núm. 14 (novembre-desembre, 1912), pág. 207.

42 IBOR MONESMA, Carolina: «Sobre dances y bailes procesionales», en *Músicas* y *palabras* en *Valdejalón*. Asociación Cultural L'Aldaba. Tintaura S.L. La Almunia de Doña Godina, 2012, pág. 313. Ver también el artículo de González Sanz en esta misma publicación (capítulo 11): «Cuentos y otros relatos folklóricos».

43 URZAY BARRIOS, José Ángel: *Cultura popular de la Comunidad de Calatayud*. Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2006, pág. 480.

En la comarca de Matarranya, en Teruel, Pasqual Vidal i Fígols recupera dos versiones bajo el título de «Sant Sebastià de Massalió». La copla, también en castellano, incide en el parentesco del pesebre con la imagen[44]. Igualmente valiosa es la aportación de Artur Quintana i Font con el cuento «Sant Bernabé del Barranc del Fontanal», recogido en la misma área geográfica[45].

Pasando a Cataluña, en la localidad gerundense de Maçanet de Cabrenys pervive el cuento que incide en la relación parental existente entre el Cristo y el demonio que tiene a sus pies San Miguel:

> *conten que, fa ja molts anys va anar a aquelles terres un escultor de gran fama, qui tot seguit va trobar feina. Lo poble d'Albanyà li va encarregar un Cristo i el de Fontfreda, un Sant Miquel. L'escultor va comprar un gros roure d'una masia d'aquells voltants i del seu tronc en va fer les dues imatges. Per això és per lo que diu la gent que el Cristo d'Albanyà i el dimoni de Fontfreda són germans*[46].

Joan Amades recoge otra versión, que enuncia como «El diable d'Albanyà i el Sant Crist de Fontfreda són germans». Los pueblos permutan las propiedades de las imágenes, y termina con la copla que apunta que el crucifijo no solo es hermano del demonio de Albanyà, sino también de los baldes del hostal de una tal Ramona[47]:

> *Ai, Senyor, qui us ha vist i qui us veu;*
> *era viu i ara sou mort;*
> *van néixer dintre el nostre hort;*
> *en sou parent i germà*
> *del dimoni d'Albanyà*
> *i també de la bujola*
> *de l'hostal de la Ramona.*

Una referencia literaria a lo anterior aparece en la novela *La puñalada* de Marià Vayreda: «Feu com el sant Crist d'Albanyà i el dimoni de Fontfreda, que tots dos són d'una mateixa fusta» (Haga como el santo Cristo de Albanyà y el demonio de Fontfreda, que ambos son de una misma madera)[48].

A Collbató, provincia de Barcelona, corresponde el cuento «La vella i el santcristo», del que da cuenta Pau Bertran i Bros[49]. Una anciana, que había donado un cerezo para fabricar un cristo, aún sobrándole una parte del mismo (tres-quartans), cada mañana se postra ante la imagen y dice:

> *¡Ay, Redentor mío, hermano de los «tres-quartans» de casa, tan buenas cerezas que dabas y te hayan puesto así!*

Igualmente en la comunidad de La Rioja coexisten algunas variantes en Aldeanueva del

44 *A la falda de la iaia. Literatura oral de Massalió.* Calaceit, Associació Cultural de Matarranya, 2005, págs. 126-127.

45 *Lo Molinar. Literatura popular catalana del Matarranya i Mequinensa: 1. Narrativa i teatre.* Instituto de Estudios Turolenses, Associació Cultural de Matarranya, Carrutxa. Calaceit 1995, pág. 210, núm. 139.

46 GOMIS I MESTRE, Cels: «Folklore català», pág. 207. Facilito la traducción: «… cuentan que, hace ya muchos años fue a aquellas tierras un escultor de gran fama, quien a continuación encontró trabajo. El pueblo de Albanyà le encargó un Cristo y el de Fontfreda, un San Miguel. El escultor compró un gordo roble de una masía de aquellos alrededores y de su tronco en hizo las dos imágenes. Por eso es por lo que dice la gente que el Cristo de Albanyà y el demonio de Fontfreda son hermanos».

47 «Refranys geogràfics», en *Bulletí del Centre Excursionista de Catalunya, Club Alpí Català, Club d'Esquí de Catalunya.* Any XLVII (Maig del 1937), núm. 504, pág. 118. *Folklore de Catalunya: Rondallística (Rondalles-Tradicions-Llegendes).* Barcelona: Selecta, 1950, pág. 823.

48 *La punyalada. Novela montanyenca.* Barcelona, Ilustració Catalana, 1904, pág. 96. Cit. SAMPER PRUNERA, Emili: *Cels Gomis i Mestre: Biografia i Narrativa Folklòrica.* Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili. Tarragona, 2013, págs. 295-296.

49 *El rondallari català.* Barcelona, R. Miquel y Planas, 1909, pág. 301, núm. 93. SERRA i MASSANSALVADOR, Jordi: *Cultura popular del Montserrat. A partir de textos recollits per Pau Bertran i Bros.* Ajuntament d'Olesa de Montserrat, Publicaciones de l'Abadía de Montserrat, 2003, pág. 255.

Ebro, Calahorra («Bendito San Bartolomé / nacido en mi melonar»), Arnedo («Bendito San Bartolomé / criado en un carrascal»)[50] y San Vicente de Munilla («Oh bendito San Vicente / nacido en un pedregal»)[51].

Si nos introducimos en Castilla-La Mancha nos topamos el cuento en la práctica totalidad de las provincias, si bien las versiones se ciñen al patrón ya conocido. Y por lo general al relato se le pretende dar un componente histórico. Así ocurre en el pueblo conquense de Alarcón[52], al igual que en El Recuenco (Guadalajara), donde se da por hecho que fue algo ocurrido en Millana[53]. Sus elementos, una vez más, son San Sebastián, el cerezo y el pesebre. Pequeña es la variante que presenta la cantinela caracense de Alcoroches[54]:

San Timoteo glorioso,
nacido en la negralera,
eres sobrino carnal
del pesebre de mi yegua.

Mayor colección de usos tiene el nogal con el que se fabricó la imagen de la Virgen en esta variante de Molina de Aragón[55]:

Gloriosa Santa María
nacida del mi nogal,
que si no es por el Casiano
no tomas forma mortal,
y si yo no me emborracho
no estabas en el altar.

Del pesebre de mi burra
eres hermana carnal,
y son de tu misma sangre
la puerta de mi corral,
el cucharón de la sopa
y la artesa de amasar,
el palo del gallinero
y los postes del pajar.

Gloriosa Santa María
nacida del mi nogal.

Toledo tampoco es ajeno a este tipo de narraciones, como en su momento pusieron de manifiesto los trabajos de Abraham Madroñal Durán[56] y José Ramón y Fernández-Oxea. Este recoge una variante en la localidad de Navalcán, al que ya aludimos en relación con Pajares de Adaja, copiando estos versos:

San Pablo de Navalcán.
el de las largas barbazas,
nacido en el Perejón,
Dehesa de Calabazas[57].

En Ciudad Real, entre otras, encontramos las variantes de Alcázar de San Juan[58], de Viso

50 ASENSIO GARCÍA, Javier: *Cuentos riojanos de tradición oral.* Piedra de Rayo, Logroño, 2006.

51 MENDOZA GARCIA, Oscar Javier: «Folklore en La Rioja, II. Presentación y transcripción de BG 913, manuscritos de Don Bonifacio Gil Garcia», en *Takushoku University*. Tokio. Núm. 16 (octubre, 2006), pág. 71.

52 VERGARA MARTÍN, Gabriel María: *Diccionario Geográfico Popular…*, pág. 59.

53 SÁNCHEZ MORENO, María José: «Cancionero de El Recuenco», en *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*. Institución Provincial de Cultura «Marqués De Santillana». Excma. Diputación. Guadalajara. Núm. 30-31 (1998-1 999), pág. 154.

54 ALARCÓN HERRERA, Rafael: *La huella de los templarios. Tradiciones populares del Temple en España.* Ediciones Robinbook. Barcelona, 2004, pág. 372.

55 *Ibidem*, 373, nota 9

56 «Cuentos tradicionales toledanos», en *Homenaje a D. Fernando Jiménez de Gregorio*. Centro. de Estudios de los Montes de Toledo. Toledo, 1988, págs. 283-299. Cuento número 16.

57 *Geografía Popular Toledana.* Cancela de Camilo José Cela. Madrid, 1965, núm. 424. Cit. RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: *Dichos, coplas y versos tópicos de La Mancha y de la provincia de Albacete.* Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel. Albacete, 2000, pág. 279. Perejón es el nombre con el que se conoce al peral silvestre.

58 DÍAZ GONZÁLEZ, Joaquín: «Canciones y cuentos», en *Revista de Folklore*, 63 (Valladolid, 1986), pág. 108.

del Marqués[59] y de Terrinches[60], bajo el mismo arquetipo. De mayor difusión goza el cuento en la provincia de Albacete. En El Bonillo se dice que fue un escultor de la localidad el que dio forma a la imagen de San Sebastián con un árbol, ciruelo o almendro, que tenía en su jardín. Algo semejante ocurre en los relatos de El Gollizo (Riópar)[61], de Pétrolas[62], con su San Andrés, el ciruelo o el albaricoque, de Chinchilla[63], Mahora[64] y de Pozuelo[65], pueblo en el que no solamente se mantiene el cuento, sino al que por lo general muchas de las versiones sitúan el acontecimiento. Muy popular es el dicho «¡Quien te conoció ciruelo, y te ve Santo Cristo en el Pozuelo!»[66], que comparte la suerte con la no menos popular copla:

¡Quién te conoció, ciruelo,
en el huerto de mi abuelo,
y ahora te ve de Santo Cristo
del Pozuelo!...
Los milagros que tú hagas,
¡pa mi abuelo!

Los versos, en opinión del vecindario, no provienen de la anécdota del árbol improductivo que sirvió para fabricar una imagen y un pesebre, sino de una puya nacida a raíz del enfrentamiento entre lugares cercanos[67]:

Parece que en las pugnas por la posesión de la imagen del Cristo del Sahúco entre Peñas de San Pedro y Pozuelo se llegó por este último pueblo a tallar un Cristo imitando al del Sahúco con madera de ciruelo.

En Valencia era conocido el cuento en la primera mitad del siglo XX. El periodista y escritor Ángel Semblancat da cuenta del mismo bajo el título «Los milagros que tú hagas…», recreándolo con una buena dosis de ironía en una revista de carácter satírico y anticlerical[68]. En un pueblo había un «santocristo» al que, en cuestiones de milagros, «en toda la redonda no

59 NUÑO, Demetrio: «Rogativas. Cosas de antaño», en *El Viso Único*. Asociación de Mayores «D. Adelaido Almodóvar», núm. 37 (Viso del Marqués, 2013), pág. 18.

60 JIMÉNEZ MONTALVO, María del Mar: *Literatura tradicional de Terrinches (Ciudad Real). Géneros, etnotextos, comparatismo*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Alcalá, 2005, pág. 940. Cit. NIEVES MARTÍN, Rafaela: *Literatura y Cultura Oral de la Comarca de San Vicente de Alcántara (Badajoz)*. Tesis doctoral. Universidad de Alcalá, 2010, pág. 373.

61 AGUILAR SERRANO, Engracia y BALLESTA SÁNCHEZ, María Mercedes: «Cuentos de tradición oral», en *Zahora. Revista de Tradiciones Populares*. Diputación de Albacete. Especial Riópar. Núm. 11 (Albacete, 2011), pág. 49.

62 ATIÉNZAR GARCÍA, María del Carmen: *Cuentos Populares de Chinchilla*. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Facultad de Filología. Tesis Doctoral, 2005-2006. Número 161, pág. 311.

63 *Ibidem*, número 160, pág. 311.

64 HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel: *Cuentos populares de la provincia de Albacete (Recogidos por los alumnos del I.E.S.. Mixto Número Cinco)*. Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel» de la Excma. Diputación de Albacete. Albacete 2001, pág. 256, núm. 191.

65 ATIÉNZAR GARCÍA, María del Carmen: «Cuentos de tradición oral recogidos en Pozuelo (Albacete)», en *Estudis de Literatura Oral Popular*. Universitat Rovira i Virgili. Núm. 4, (Tarragona, 2015), pág. 39. *Cuentos Populares de Chinchilla*, núm. 162, pág. 312.

66 SERNA, José S.: *Cómo habla la Mancha. Diccionario Manchego*. Suc. de A. González. Albacete, 1974, págs. 109-110. Lo interpreta como «frase familiar con que se censura a quien ocupa un puesto importante sin ningún mérito». CRUZ HERRERA, María de Pilar: «Diccionario de gentilicios y seudogentilicios de la provincia de Albacete», en *Zahora*, núm. 42 (Albacete, 1993), pág. 126. Algunas versiones concluyen con «los milagros que tú hagas / que me los cuelguen en los huevos».

67 RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: *Dichos, coplas y versos tópicos de La Mancha y de la provincia de Albacete*, pág. 277.

68 *La Traca*. Valencia, 10 de Febrero de 1934, núm. 142 (Segunda Época), pág. 2.

había imagen ni icono que le mojase la oreja». Un día que amenazaba tormenta acudieron a la casa parroquial «a pedirle al cura que sacase el cristo a la calle a conjurar el meteoro». Cuando regresó del paseo el granizo había asolado los campos, y los vecinos lo recibieron a pedradas, teniéndose que refugiar en la rectoral. Temiendo el asalto de los enfurecidos parroquianos, se dirigió a ellos desde la ventana:

> *¡Animales! ¡Irracionales! ¿Que milagros queréis que haga un pedazo de madera? ¿No comprendéis que no puede hacer ningún milagro? Pues sois más tarugos que él.*

En la misma comunidad encontramos versiones del cuento en Burriana[69] y Alcora[70], poblaciones de Castellón.

Murcia es una región que goza de grandes estudios sobre el cuento tradicional. En la variante de Aledo la talla de San Agustín, patrono de la localidad, fue hecha de un albaricoquero[71]. En Torre de Pacheco y en sus pedanías de San Cayetano y Dolores de Pacheco convierten en santo la madera de un pino, un ciruelo o un naranjo[72], tras compartirse para fabricar el consabido pesebre. Es el mismo guión que vemos en Doña Ines, Purias, Zarcilla de Ramos y Zarzalico, pedanías de Lorca, donde el ciruelo y el nogal son los árboles señalados para esculpir las imágenes de San Blas, San Sebastián y otros santos indeterminados[73]. También un ciruelo improductivo sirve para la sagrada imagen en el cuento recopilado por Ángel Hernández en el lugar de Jabalí Nuevo, a escasos kilómetros de la capital murciana[74]:

> *Todas las mañanas, a la salida del sol, el tío Pedro conducía sus ovejas a pastar. A unos quinientos metros a la salida del pueblo, a la derecha de la cañada, el viejo ciruelo le ofrecía sus frescas frutas, pero eso era antes: hacía dos años que un rayo dañó tan malamente su raíz que ya el tronco era sólo sombra muda de lo que antes fue. Así fue mucho tiempo, y cada mañana el tío Pedro recordaba, haciéndosele la boca agua, los jugosos frutos que el ciruelo le ofrecía.*
>
> *Grande fue su sorpresa cuando una mañana vio que el tronco del ciruelo había desaparecido. Ya en el pueblo, se enteró de que la gente importante había contratado a un escultor para hacer una imagen del santo patrón del pueblo y que el escultor había decidido hacer la*

69 ABELLA, Agustín: «Fent memoria: Resistir és vencer», en Buris-ana, Butlletí de l'Agrupació Borrianenca de Cultura, núm. 213. Burriana, 2011, pág. 26.

70 BELTRAN LLAVADOR, Rafael*: Rondalles populars valencianes: Antologia, catàleg i estudi dins la tradició del folklore universal.* Publicacions de la Universitat de València. Valencia, 2011, pág. 502.

71 GÓMEZ TORO, José María: «Aledo, villa medieval, histórica, artística y artesana», en *El Canjilón. Revista Etnográfica del Museo de la Huerta de Murcia*, núm. 25 (Alcantarilla, 2003), pág. 12.

72 RABAL SAURA, Gregorio: «Cuando la chicoria echa flor. (Etnobotánica en Torre Pacheco)», en *Revista Murciana de Antropología*, 6. Universidad de Murcia, 1999, págs. 117-118. SÁNCHEZ FERRA, Anselmo José: «Camándula. (El cuento popular en Torre Pacheco)», en *Revista Murciana de Antropología*, 21. Universidad de Murcia. Murcia, 2014, págs. 203-204. ÁLVAREZ ARIAS, Beatriz Teresa: *Nombres vulgares de las plantas en la Península Ibérica e Islas baleares.* Tesis doctoral Universidad Autónoma de Madrid-Facultad de Ciencias-Sección Biológicas-Departamento de Biología-Unidad de Botánica. Madrid, 2006, pág. 879.

73 SÁNCHEZ FERRA, Anselmo José: «El cuento folclórico en Lorca, 2», en *Revista Murciana de Antropología*, 21. Universidad de Murcia. Murcia, 2014, págs. 654-67.

74 «Cuentos humorísticos y seriados en la pedanía murciana de Javalí Nuevo», en *Revista de Folklore*, núm. 291 (Valladolid, 2005), págs. 100-101. Posteriormente lo ha editado en el artículo «Rogando por la lluvia al santo (cuento tradicional y obsesión por el agua en el Campo de Cartagena)», en *Revista Murciana de Antropología*, núm. 15 (2008), págs. 304-305.

escultura con la madera del ciruelo. Y así se hizo.

Andando el tiempo, una terrible sequía tenía agostados los campos y las bestias; el polvo y las moscas eran los dueños. Las rogativas simples del cura y de las viejas beatas no dieron resultado. Se pensó hacer una procesión solemne con la imagen del santo patrón que, ya terminada, presidía misas y rosarios en un lugar preferente de la iglesia. La rogativa se anunció de vecino a vecino, pero como el pueblo era pequeño, todos se enteraron y se dispusieran a acompañar al patrón con sus galas de fiesta, aunque no pudieron asearse por aquello de la sequía.

La comitiva recorrió el pueblo calle a calle y hasta casa a casa pero ni una pequeña nubecilla apareció en todo el horizonte. El tío Pedro mira y remira el santo y entre dientes recita:

Yo te conocí, ciruelo,
y de tus frutos comí;
los milagros que tú hagas
que me los claven aquí —en la frente.

El propio autor da cuenta de diferentes variantes compiladas en refraneros y cancioneros de Murcia[75], destacando las de Carpés, en las que el devoto se dirige al santo para increparle, pero solo después de haber hecho oídos sordos a la solicitud de ayuda[76]:

Quien te conoció ciruelo
en medio de mi bancal,
un hijo tengo en una quinta,
¿me lo quieres librar?

Quien te conoció ciruelo
en medio de mi bancal,
un hijo que tengo mío libre
te lo has tenío que llevar.

El que te sacó ciruelo
y fruto no te cogí,
los milagros que tú hagas
que me los claven aquí.

También en otras imágenes, entre las que se citan las de Jesucristo y San Sebastián, transformaron las gubias, formones y escoplos los correspondientes troncos de ciruelo en los pueblos del área de Cartagena, al decir de los cuentos de Cuesta Blanca, Puertos de Santa Bárbara, El Algar, La Palma, los Dolores y la Puebla[77]. Y ciruelo es igualmente el árbol del que en Mazarrón se hace provenir la talla de San Agustín, que tampoco sale bien parado con los versos[78].

La proliferación murciana contrasta con la escasez de recopilaciones de variantes del cuento en las provincias orientales andaluzas. Por lo que respecta a Granada nos topamos con la versión de Restábal. El narrador termina con el «Santo mío, no te rezo, / que te conocí cerezo». Al mismo tiempo se constatan dos variantes, procedentes de Villa de Otura y de Huéscar[79], lugar este último al que corresponde la siguiente narración:

75 GUERRERO RUIZ, Pedro y LÓPEZ VALERO, Amando: *Poesía popular murciana*. Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1996, pág. 232. RIQUELME SÁNCHEZ, Escolástico, *Cancionero-refranero y anecdotario poético popular (Recopilación del sentir popular huertano)*. Murcia, 2002, pág. 79. MARTÍNEZ MARÍN, Carmelo y CARRILLO TORRANO, José Antonio *De memoria. Tradición oral en Lorquí.* Lorca: Ecxmo. Ayuntamiento, 2002, pág. 109. SEVILLA, Alberto: *Cancionero popular murciano*. Murcia, Imp. Sucesores de Nogues, 1921, pág. 355.

76 JORDÁN MONTES, Juan Francisco, SÁNCHEZ FERRA, Anselmo J. y GARCÍA HERRERO, Gregorio: «La memoria de Caprés», *Revista Murciana de Antropología*, 4 (Universidad de Murcia, 1999), págs. 186-187.

77 SÁNCHEZ FERRA, Anselmo José: «El cuento folclórico en Cartagena», en *Revista Murciana de Antropología*, 7 (Universidad de Murcia, 2010), págs. 460-462.

78 GARCÍA, Mateo: «San Agustín», en *La Voz de Mazarrón, Periódico Independiente Comarcal.* Año VI (14 de febrero de 2006), núm. 145, pág. 13.

79 Rodríguez, Federico: «El tronco de cerezo», *en*

La iglesia por aquella época y debido a la guerra, andaban algo escasos de imágenes y aceptaron el «san Antonio» del joven escultor como agua de mayo, aún siendo un trabajo pésimo…

El joven ebanista, marchó a trabajar a Murcia, y aprendió con cierta maestría el arte de la talla… Un verano regresó al pueblo y se encamino a la iglesia a ver su primer trabajo, cuál fue su sorpresa al comprobar que no estaba el santo en su pedestal, preguntó a las beatas y le comentaron que el san Antonio era muy feo y lo habían sustituido por otro de escayola con mejor presencia, le indicaron que el antiguo estaba en las escaleras de subida a la torre…

El joven ebanista muy enojado, por la suerte de su primera obra, se colocó unas rodilleras de goma y se hizo dos muletas, fue arrastrando las rodillas a la iglesia como un parapléjico, se acerco con dificultad hasta la entrada de las escaleras de la torre. Después de permanecer un buen rato ante la imagen de su san Antonio, aprovechando el final de la misa, salió andando y gritando, ¡milagro! ¡milagro! ¡milagro! Al tiempo que lanzaba las muletas para llamar la atención de la gente.

La noticia se extendió como la pólvora por toda la comarca, al domingo siguiente se organizó una misa en honor a san Antonio «el milagroso». Habían limpiado la imagen, le dieron dos manos de barniz y lo vistieron con una bonita tunica de terciopelo. Estaba colocado en un pedestal preferente junto el altar.

El artista antes de regresar a Murcia pasó un día por la iglesia, se acercó a su «san Cerezo» y le dijo: –Los humanos estamos para ayudarnos, yo ya hecho mi parte, ahora te toca a ti.

Revista Cuadernillo de La Sagra, núm. 224 (Huescar, 2016), pág. 8.

En Jaén destacamos las versiones de Porcuna, de Noguerones y la que en Bailén dedican a «San Ciruelete»[80]. Y en la provincia de Córdoba es singular el relato de Almodóvar del Río acerca de la imagen de San Marcos hecha de un ciruelo que un aparcero vende apremiado por las dificultades económicas[81], al igual que el de Hinojosa del Duque, donde es San Bartolomé el producto de un moral, o Montilla. Aquí es el esculpido con el tronco de una higuera es el Niño Jesús. En Los Pedroches se conservan los postreros versos del cuento:

En el huerto de mi abuelo te criaste
y tu fruto nunca vi;
los milagros que tu hagas,
que me los cuelguen de los huevos a mí.

Lo mismo sucede en Priego[82]. Además del santo en cuestión, aluden también a la talla de un crucificado[83]:

Quién te vio
y te ha visto,
antaño ciruelo
y hogaño cristo.

80 LINARES LUCENA, Francisco Antonio: *El cancionero y el folclor tradicional en Bailén: recopilación y estudio*. Bailén (Jaén), 2005, pág. 31.

81 ALARCÓN HERRERA, Rafael: *La huella de los templarios*, pág. 331.

82 ALCALÁ ORTIZ, Enrique: *Cancionero Popular de Priego (poesía cordobesa de cante y baile), III*. Cordoba (Enrique Alcalá Ortiz), 1984, núm. 2355, pág. 500.

83 ESTEBAN, José: *Refranero anticlerical*. Ediciones Vosa, Col. La Nave de los Locos. Madrid, 1994, pág. 112.

En la provincia de Málaga existen versiones del cuento en las localidades de Archidona[84], Alora y Frigiliana[85].

Una de las más interesantes variantes del relato es la recogida en El Palomar-Paradas, de la provincia de Sevilla, por José Luis Agúndez García y que responde al título de «San Nicolás»:

Un hortelano que tenía un naranjo, un naranjo, un naranjo agrio, pero no había echado nunca naranjas y se secó. El naranjo estaba seco. Pero iban a hacer un santo. Le decían san Nicolás. Y era un santo ¡muy grande! Entonces los de la Hermandad dicen:

—¡Oye! ¿Pues tú no sabes dónde hay un árbol muy bueno para hacer ese santo? Ése lo tiene Fulano en la huerta.

—Vamos a ir por él.

Dice:

—Bueno, a ver si nos lo quiere vender —dice—. Está seco, pero si ahora mismo…

Y le dijeron:

—¿Nos va usted a vender el naranjo este, que vamos a hacer un santo, san Nicolás, que se ha averiado?

Dice:

—¡Huy! Sí, sí.

—Pues venga.

—Y no lo voy a vender: lo voy a dar —dice—; pero os voy a decir una cosa. De los lados me tenéis que dejar para hacerme un pesebre a la burra.

Dice:

—Bueno, pues entonces… ¡vale, vale! Yo lo…, lo dejamos.

—Pero cuando el santo esté hecho, me tenéis que llamar para verlo yo, porque yo tengo que decirle una cosa.

Y cuando ya el santo lo tenía hecho, le llamaron. Él ya, él ya había hecho el pesebre para la burra y todo. Cuando el santo estaba hecho y todo, le llamaron, y le dijo…, se puso debajo del santo y le dijo:

Del pesebre de mi burra,
eres hermano carnal.
En mi huerto te crié
y fruto no comí.
Los milagros que tú hagas,
que me los cuenten a mí[86].

Por su parte, Antonio Rodríguez Almodóvar nos ofrece el cuento con el título «Los milagros que tú hagas», que ya escuchaba en su infancia en Alcalá de Guadaira[87].

En la provincia de Cádiz ha pervivido alguna variante, como la rescatada por Arcadio Larrea

84 «Un recorrido por la música tradicional archidonesa», en *Aproximación al patrimonio natural y cultural de Archidona: aplicaciones didácticas a todos los niveles educativos (estudio de Geografía, Naturaleza, Historia, Economía, Arte, Música, Antropometría cultural y Didáctica).* (Coord. María del Carmen Moreno Martín). Junta de Andalucía, Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía, 2011, pág. 136.

85 En este pueblo se utiliza un algarrobo para tallar la imagen de una virgen.

86 *Cuentos Populares Sevillanos (en la tradición oral y en la literatura).* Tomo II. Fundación Machado. Sevilla, 1999, págs. 284-285. Al mismo se refiere en otros trabajos: «Ritmos, rimas y canciones en cuentos populares», en *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar «in memorian». Actas del Congreso Internacional «Lyra minima oral III. Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001.* (Coord. Pedro Piñero Ramírez). Sevilla, 2004, pág. 310. «Cuentos populares andaluces», en *Revista de Foklore,* 317 (Valladolid, 2007), pág.175.

87 *Cuentos al amor de la lumbre, II. Cuentos de costumbres y de animales.* Madrid, Anaya Editorial, 2011, pág. 53, núm. 73,

Palacín con el título de «San Sebastián»[88]. En Beneocaz es una higuera la que sirve para confeccionar la imagen de San Blas y el consabido pesebre para una burra. El mismo esquema es el que siguen las versiones de Paloma Alta[89], Algeciras[90] y otras poblaciones del Campo de Gibraltar[91].

En la provincia de Huelva del cuento se conserva con forma el fandango dedicado al patrón San Sebastián en Villanueva de Cruces:

San Sebastián de Vizcaya
naranjo te conocí
veinte años te regu
y fruta no te cogí…

Con mayor fortuna se ha conservado el relato en Rosal de la Frontera y en algunos puntos de la Sierra de Aroche.

III. El cuento en Extremadura y nuevas versiones

Los trabajos llevados a cabo en Extremadura sobre la narrativa popular han dado sobrado frutos por lo que respecta a la recuperación, al conocimiento y a la divulgación de los cuentos tradicionales[92]. Sin embargo, han sido escasas las aportaciones acerca del relato que nos ocupa, lo que no significa una menor difusión en relación con otras comunidades. El profesor Juan Rodríguez Pastor ha recogido en la provincia de Badajoz una versión, bajo el título de «El hortelano y el nogal», que proviene de la localidad de Fregenal de la Sierra[93]:

Era un hortelano que tenía una güerta, un güerto; y en el había un nogá hermoso, pero jamás daba fruto. Y entonces, como no daba fruto, nunca lo había dao ningún año, fruto, pues lo cortó, lo cortó.

Y mandó hacé de parte del nogá, pues, mandó hacé un pesebre en la cuadra donde tenía, donde guardaba, donde encerraba la burra, una burra que tenía.

Y claro, pues, le quedó la mitá del nogá. Y la otra mitá, pues, lo cogió, y er cura de la iglesia que había en el pueblo, pues, le dijo que si se lo daba pa hacé un santo, que er santo se yamó San Sebastián; hizo un santo de la madera aqueya, que se yamaba San Sebastián.

De manera que el hombre, cuando iba a la iglesia, pos se quedaba fijo, contemplando er santo, y lo miraba y le decía:

Hermoso San Sebastián,

88 *Cuentos Gaditanos, I.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1959, págs. 139-140.

89 PÉREZ PALOMARES, Juan Ignacio: «Los cuentos de tradición oral en el Campo de Gibraltar: Un primer acercamiento a esta forma de literatura popular», en *Almoraima. Revista de Estudios Campogibraltareños,* 16 (Algeciras, 1996), pág. 109.

90 PÉREZ, Juan Ignacio y MARTÍNEZ, Ana María: *Debajo del Puente. Adivinanzas tradicionales recogidas en el Campo de Gibraltar.* Asociación Lit.Oral. Algeciras, 2002, págs. 113-114.

91 RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús: *La tradición oral del Campo de Gibraltar.* Cádiz, Diputación Provincial, 1995, pág. 168.

92 Sin pretender ser exhaustivo, he aquí un listado de personas que se han ocupado de estos menesteres: ÁLVAREZ DURÁN, Cipriana; BARCIA MENDO, Enrique; BARRANTES MORENO, Vicente; BARROSO GUTIÉRREZ, Félix; CORREAS, Gonzalo; CURIEL MERCHÁN, Marciano; FERNÁNDEZ OXEA, José Ramón; FLORES DEL MANZANO, Fernando; GALLARDO DE ÁLVAREZ, Isabel; GARCÍA PLATA DE OSMA, Rafael; GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano; HERNÁNDEZ DE SOTO, Sergio; LAHORASCALA, Pedro; LEITE DE VASCONCELLOS, José; MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio; MARCOS ARÉVALO, Javier; MARCOS DE SANDE, Moisés; MARTOS NÚÑEZ, Eloy; MONTERO MONTERO, Pedro; PEDROSA, José Manuel; RAMÓN MARTÍNEZ, Matías; REYES HUERTAS, Antonio; RODRÍGUEZ PASTOR, Juan; VEGA, María José, y VELASCO, Honorio.

93 *Cuentos Populares Extremenos y Andaluces.* Recopilados por los alumnos del I.B. Eugenio Hermoso, de Fregenal de la Sierra. Diputaciones Provinciales de Badajoz y Huelva. Badajoz, 1991, pág. 315, núm. 89 (informante: Nicasio Mayal).

del pesebre de mi burra
eres hermano carná.
En mi güerto te criastes
y el fruto no te lo vi,
los milagros que tu hagas
que me los cuerguen a mí.

Emilio Díaz Díaz sitúa el siguiente canto, semejante al último cuarteto, como propio de Oliva de la Frontera y de la comarca de Tierra de Barros:

En mi huerto te crié,
el fruto nunca te vi;
los favores que tú hagas
que me los cuelguen a mí.

Y acto seguido da la interpretación del mismo:

Cuentan del labrador que tenía un nogal o castaño para que un imaginero hiciera un san Antonio. El árbol nunca había dado fruto y el labrador desconfiaba de los milagros que pudiera hacer el san Antonio[94].

A San Vicente de Alcántara pertenece una copla con la que se pretende comparar los poderes prodigiosos de Santa Ana con los de algún cristo de alguna población innominada, cuyas virtudes son mínimas por haberse esculpido de un roble[95]:

Si quieres milagros
rézale a Santa Ana,
que ella hace milagros
de buena gana.
El cristo de tu pueblo
lo hicieron de un roble,
así que no le pidáis
los milagros al pobre.

Como sigue siendo habitual en este tipo de relatos, también en esta provincia nos encontramos con la versión que califica el cuento como un hecho real. Así sucede en Malpartida de la Serena[96]. En los años de la posguerra hubo un incendio en la iglesia, quedando reducida a cenizas la imagen de San Sebastián. Un vecino, un tanto descreído, donó un ciruelo estéril para que un escultor de la vecina localidad de Quintana tallara un nuevo santo. En este relato supuestamente histórico se interpolan elementos propios del cuento: el donante utiliza parte de la madera para fabricar un pesebre para la mula, el santo hace oídos sordos a los ruegos de los devotos y el que conocía bien el árbol acaba recitando los consabidos versos:

… Los milagros que tú hagas
que me los cuelguen de aquí.

Y dicho esto, llevose la mano a la entrepierna y sin más se levantó, salió del templo y no volvió a él hasta que llegó el día de las alabanzas…

Anotemos, por último, que pervive en las localidades pacenses de La Lapa, Calzadilla de los Barros, Orellana la Vieja y Don Álvaro, a cuyo patrón se refieren con estos versos:

Dichoso san Bernabé,
criao en mi rabanal,
los milagros que tú hagas
que me los cuelguen aquí atrás.

Por lo que respecta a la provincia de Cáceres conocemos una versión del cuento publicado por Rafael García-Plata de Osma en 1899[97] y vuelto a imprimir un año más tarde[98]. Aunque

94 *Refranero popular extremeño*. Biblioteca Popular Extremeña. Universitas Editorial. Badajoz, 1991, pág. 187.

95 Lo escuché recitar a un vecino de San Vicente de Alcántara cuando sacaba corcha en la dehesa de Valverde, de Ahigal, en el año 2015.

96 CRUZ GONZÁLEZ, Juan: «La Colmena: El milagro de San Sebastián», en *Salud Extremadura. Periódico del Servicio Extremeño de Salud*. Año III, núm, 21, enero 2005, pág. 5.

97 «Cuentecillo sobre el san Sebastián de Arroyomolinos de Montánchez», en *El Partido Liberal*, Cáceres. 22 de febrero de 1899, núm. 399.

98 «Invierno Popular. Apuntes recogidos en Alcuéscar», en *Revista de Extremadura*, Tomo II, cuad. III.

recogido en Alcuéscar, apunta el relato como propio de la vecina localidad de Arroyomolinos de Montánchez y lo presenta en los siguientes términos:

San Sebastián bendito,
carambanero,
se celebra su fiesta
beinte d'Enero.

Este cantar procede de Arroyomolinos de Montánchez, de cuyo pueblo es patrón y sobre el cual refieren el siguiente humorístico cuento:

Tenían un San Sebastián tan viejo y deteriorado que resolvieron sustituirlo por otro que pudiera lucirse en la procesión anual. Pero como no querían ó no tenían dinero para hacer grandes dispendios, encargaron la obra á un artífice o carpintero habilidoso. Este compró en el pueblo un grueso tronco de naranjo é hizo una efigie que, si no era modelo de arte, servía al menos para reemplazar con ventaja á la antigua. El vendedor del tronco quedóse con las ramas sobrantes y con ellas compuso un pesebre que en su casa tenía en mal estado. Cuando el nuevo santo quedó instalado en su ermita acudió á verle todo el pueblo, quien se deshacía de elogios para el constructor al par que lloraban y rezaban con el mayor fervor. También estaba presente el vendedor del tronco, y fuera por ser hombre de poca fé ó porque se acordara de la procedencia humilde de aquel San Sebastián, dicen que exclamó:

¡Glorioso San Sebastián,
criado en mi naranjá,
del pesebre de mi burro
eres hermano carná...
Los milagros que tu hagas...
(Hay asonantes 'muy duros' para escritos).

Cáceres, Tip., Enc. y Lib. de Jiménez, 1900, pág. 116.

Han de pasar ocho décadas para que Rodríguez Pastor nos informe acerca de otra versión cacereña, en este caso de la localidad de Alía, en la comarca de las Villuercas. Se trata de una curiosa variante que conserva las formas dialectales no solo en los versos (como la de García-Plata de Osma), sino también en la totalidad del cuento[99]:

Pues es que había un hombre que tenía en su güerto un ciruelo mu grande que no había echao nunca una ciruela, ni una; y ya se secó. Y entonces vino un cura nuevo y le dijo, dice:

—¡Dies, qué ciruelo más bueno tiene usté ahí!

Dice:

—Pos qué lástima, se ha secao.

—Áber, pos si quiere usté –dice–, lo que podemos hacer es un santo de él.

Bueno, pues nada, se le llevaron al carpintero y preparó un santo. Y luego claro, el amo del güerto fue y le vio allí ¡y tú verás si conocía el ciruelo!, y dice:

—Quien te conoció ciruelo...,
los milagros que tú hagas
que me los cuelguen a mí
de los güevos.

Entre las versiones de este cuento que he recopilado en la provincia de Cáceres destaco la de Cerezo:

Esto qu'era un hombre que tenía asín un corral, qu'eso contaban de p'atrá. Y tenía un burro en el corral, qu'estaba asín como tos los burrus, ansomao p'ajuera, con la cabeza p'ajuera ansomao. Pos tenía una toza mu grande, mu pesona, pero se conoce que la paré no estaba de bien

99 *Cuentos extremeños obscenos y anticlericales.* Colección Raíces. Diputación de Badajoz. Departamento de Publicaciones. Badajoz, 2001, pág. 318 (150.23 «El ciruelo»).

y s'esfarrungó. Y la toza, pos que la toza le jarreó en la cabeza del burru y lo mató. Y p'allí pal corral queó la toza, qu'era una toza d'encina… y aluego puso una toza d'alamo. Pos esto que llega el cura y estaba la toza caía, y le dice el señol cura al amo:

—Este (como se llamara), si no quies la toza pos a mí me va mu bien.

Asín que el cura se llevó la toza da. Aluego vino uno qu'era carpintero y le jizo un santo pa la iglesia, qu'era San Juan. Pero el de la toza es que nunca iba pa la misa y no sabía na de la jechura. Pa la fiesta toa la gente, ¡amus pa la iglesia, c'hay un santo nuevo! Pos él tamién pa la iglesia. Y el cura en el sermón, venga y dale:

—Qu'es un santo nuevo, qu'es un santo milagrero, que no mos costó una perra, polque s'ha jecho con la toza de este (como juera el nombre), y que si p'acá y que si p'allá.

Y ya salta el de la toza:

—Señol cura, ¿me deja usté dicile un reflán al santo?

Y va el cura:

—Pos claritu, que pa esu me disti la toza.

Entonces salta:

—P'alla va el reflán:

Santo que mata un burro
no pue jacel milagro nenguno.

Se dice en Cadalso que a un campesino le compraron una encina para hacer una imagen de Santa Bárbara para entronizarla en su ermita. La vendió con la condición de que le dejaran una rama gorda para convertirla en tuero, leño que permanecía durante todo el año en la cocina, encendiéndose cuando amenazaba una tormenta por considerar que alejaba el rayo de la casa. Hizo lo propio cuando atisbó una tempestad, sin que ello impidiera que una centella penetrara por la chimenea. Tampoco los rezos dirigidos por el vecindario a Santa Bárbara fueron capaces vencer la fuerza de los rayos, unos de los cuales descuajó la techumbre de su ermita. Ello valió para que el descreído vendedor equiparara las virtudes de la santa con las de su leño, declamando estos versos ante la sorprendida vecindad:

Santa Bárbara bendita,
que antes fuiste encina,
que eres toíta hermana
del tuero de mi cocina.
Los milagros que tú hagas
que me los carguen encima.

Muy semejante al anterior es el cuento «Los milagros de San Bartolo» que se escucha en Montehermoso. Incluso la cantinela apenas muestra variantes:

San Bartolo bendito,
que saliste de una encina
y eres hermano mellizo
del tuero de la mi cocina.
Los tus milagros no valen
pa usarlos pa melecina.

Junto a la encina en los cuentos extremeños nos encontramos otros árboles para la confección de las más dispares imágenes religiosas. Algunas de ellas se reflejan en un cuento de Guijo de Granadilla, al que tratan de darle un toque de veracidad.

Con motivo de una enorme sequía diferentes pueblos de las Tierras de Granadilla hicieron las oportunas rogativas, en las que no faltaron las procesiones con sus santos abogados: San Marcos (Guijo de Granadilla), San Ildefonso (Mohedas de Granadilla), San Roque (Cerezo), San Miguel (Palomero), Santiago (Marchagaz) y el Cristo de los Remedios (Ahigal). Las plegarias no surtieron efecto, de modo que el irreverente de turno, convencido que las imágenes de madera no hacen milagros, puso en danza el cacumen hasta crear la consiguiente copla:

Cuando jizon a San Marcos
lo jizon de un alcornoque,
de una encina a San Ilfonso,
de un ciruelo a San Roque,
a Santiago de un laurel,
lo mismo que a San Miguel,
al cristo de Ahigal de un olivo,
lo mismo que el gamellón
en donde comen los chivos.
Es que si no está de agua
no hay troncones que nos valgan.

Tampoco falta el melocotonero a la hora fabricar una imagen piadosa, como se especifica en esta versión de Zarza la Mayor:

En un pueblo de pal lao de Coria no tenían un santo y querían un santo pa que hiciera milagros y pa lo que fuera. Entonces llegó un cura nuevo:

—En este pueblo no tenéis santo ni na, y despué queréis milagros. Si me dais un árbol gordo yo mismo os preparo el santo.

De manera que uno tenía un melocotonal mu gordo, que no daba na, y lo serró y se lo dio pal cura. Pos un vecino sabía que el melocotonal no daba na. Total que fue al cura:

—Que el santo no va a dar resultao… Que ese melocotonal no vale pa na.

Es que ni caso. Ya un día estrenaron el santo y despué tos a rezale pa que lloviera, y ni una gota. Antoces iba la procesión y va él y se sube en el brocal de un pozo, que la gente echaba consejas en el camino, y soltó esta conseja:

Fuiste malagatonero,
y nunca diste malagatones,
que los milagros que tú hagas,
que me los cuelguen de los cojones.

El carácter irreverente también lo encontramos en otro cuento de Ahigal, donde salen a relucir una higuera[100], San Blas y la desenfadada complilla:

Era c'había una mujel qu'hereó una jiguera de los tatarabuelos o p'allá. Y era que los quintos querían jacel un san Blas y aballaron con la jiguera, y sin dicili na a la probe mujel. Lo mesmu se l'había dao, pero no le dijon y s'enfaó. Pero ella chitón, aguardando pa la fiesta. Ya que salían con el santo en la sanda se pone asín, en jarra delantre del santo, y aluego va y l'espeta:

Santo San Blas gargantero,
del palo de la mi jiguera,
los milagros que tú jagas
me cogen en la faldiquera.

Y esto jue verdá porque al santo lo quitaron, y tos s'olviaron de San Blas, hasta c'aluegu un cura compró uno de yeso.

En este tipo de cuentos no faltan alusiones a la higuera como elemento para la talla religiosa. Conociendo la nula idoneidad de este árbol para tal práctica, queda patente que la inclusión en el relato tiende a aumentar las dosis de ironía. En alguna versión extremeña el cuento finalizaba con esta cuarteta, muy popular por los inicios del pasado siglo:

Yo te conocí siendo higuera
y ahora santo coronado,
no olvides que eres madera
y tu fruta yo he catado[101].

En Torrejoncillo se afirma, no sé si con total rigor histórico, que la pequeña ermita de San Albín, situada dentro del núcleo urbano, se quemó y, aunque reparada, sufrió un total abandono, hasta el punto de ser desacralizada y vendida en la década de 1970. Los vecinos habían perdido la confianza en el santo e, incluso, les negaban sus virtudes milagrosas, por cuanto

100 En alguna versión es un madroño.

101 ALARCÓN HERRERA, Rafael: *La huella de los templarios*, pág. 372.

había sido incapaz de contrarrestar el poder de las llamas. Así que del percance surgió la copla:

Se quemó el pobre santo
por ser de jiguera;
no s'habiera quemao
si de jierro fuera.

Si a lo anterior se le da tinte de hecho histórico, en la misma localidad se mantiene un cuento en el que no sale favorecido San Sebastián, que es el titular de otra ermita sita en el barrio de la Cruz de Lata. Sería interesante conocer si en algún momento el cuento y las coplas se usaron como puyas entre dos barriadas del pueblo.

En esta narración torrejoncillana un matrimonio cede un nogal para la talla del mártir, luego de separar unas ramas con las que hacer un pesebre para la burra. Solo ponen una condición, que es aceptada: ser mayordomos vitalicios de San Sebastián. Cada año, para recordar este derecho, el marido el día de la fiesta declamaba estos versos:

Glorioso San Sebastián
que saliste de un nogal,
eres hermano mellizo
del pesebre del mi corral.

Volviendo a la higuera apuntemos que en Calzadilla, sin apoyo cuentístico, que seguramente sí lo tuvo en su momento, se mantiene otra curiosa copla:

Al son que no dabas jigos
no te quise de jigüera,
pero agora qu'eres santo
no quedrás que yo te quiera.

En Serradilla nos topamos con una versión del cuento que participa de otra tipología (ATU, 1476). Tras el intento fallido de conseguir los favores del santo mediante la lisonja se pasa al improperio. Trata el mismo de un enamorado no correspondido, que acude a la ermita para solicitar a San Antonio que haga todo lo que está en sus manos para que una mozuela responda a sus requiebros. Se le dirige en estos términos:

¡Oh San Antonio bendito,
el mejor santo del mundo!,
jal que me quiera la Juana,
la hija del tío Segundo.

Tras las calabazas de la muchacha, el demandante vuelve ante la imagen para recriminarle su nula capacidad para mudar la voluntad de la pretendida:

San Antonio chiquinino,
jecho de una jiguera,
que no has tenío ni albeliá
pa que la Juana me quiera.
San Antonio, jiquero,
ni pa pesebre te quiero.

Entre las muchas actuaciones carnavalescas en todo el norte extremeño destacaron las «relaciones», composiciones que, con rimas más o menos acertadas, se dirigían a personajes destacados de cada localidad y que se recitaban en público. Tanto servían para caricaturizar actuaciones como para ironizar sobre tópicos que personalizaban en un determinado individuo. Esto último ocurría, por lo general, cuando la referencia iba hacia el cura. En estos casos solían ponerse en versos cuentos de un marcado carácter anticlerical. Esta «relación» la escuché en la alquería hurdana de El Castillo, en el carnaval de 2010, y hace referencia a la negativa del cura de cortar un ciruelo propiedad de la parroquia para tallar la imagen de un santo y, por el contrario, aceptar la higuera que le dona un vecino:

Agora sos cuento, señores,
las cosas de cura del pueblo,
que de una jiguera boba
que le regaló un güertero
jizo un san Antonio to nuevo,
un nial pa las gallinas
y una puerta pal gallinero,
y de las tablas sobrantes,
un pesebre pal muleto.

Pos toitas cuatro cosas
han servío pa lo mesmu:
el santo no jace ni un pelo,

las gallinas ponin pal suelo,
la puerta está toa empochá
y las zorras entran por los bujerus,
y lo últimito de to,
que la mula le s'ha muerto.

Qu'es que la jiguera boba
no l'ha traío na güeno.
Asín qu'el cura ha pensao
jacer otro santo nuevo,
y toas las mujeres del pueblo
están locas de contento,
porque le ha dicho el señor cura
que l'echen mano al su ciruelo.

El sentido erótico que se percibe en los últimos versos, como ya hemos tenido ocasión de ver, es bastante común en este tipo de cuentos, donde el ciruelo actúa como un símbolo fálico. El siguiente cuento, de Malpartida de Plasencia, que recuerda la versión sanabrensa de «El cura y la criada», es bastante elocuente en este sentido:

Estaba la criá pal güerto del cura y aluego ya llegó el cura, y se ponen a jacer lo que ya sabes, ¿no? Pos se ponen a jacelo al sombreao de un ciruelo. Y es que un muchacho, un monaguillo o asín, qu'estaba subío en el ciruelo, qu'iba to los días a robar ciruela. El muchacho arriba callaíto, callaíto, y los dos abajo al ñaca ñaca.

Güeno, pos ella abrió los ojinos, qu'ella estaba debajo y asin que miró p'arriba, y que vio agazapao al muchacho, y ella:

—Señol cura, mire el su ciruelo, mire el su ciruelo.

Y el cura:

—¿Cómo quieres que me mire el ciruelo si lo tengo encajao?

Y ella:

—Que no es ese ciruelo, qu'es el otro ciruelo, c'hay uno subío.

Cuando el cura se quiso racear el otro ya se había escabullío. Y entonces se pone el cura:

—Pos voy a cuertar el ciruelo pa que naide mos guipe cuando te atorte el moño.

Asín que puso el ciruelo patas arriba. Y aluego jizon un santo, qu'era San Ciruelo, que como era de un ciruelo el nombre suyo queó San Ciruelo, y lo estrenaban pa la fiesta. Asín qu'estaba metío pa la casa del cura y empezaron [a decir] que era mu milagroso pa eso de tener hijos, y toas las mujeres iban pa la casa del cura a la cosa de San Ciruelo, asín que toas estaban con la barriga cargá. En que llegó la fiesta, con el santo de prosición, y era echar los versos al santo. Y ya que le tocó al monaguillo echar el verso:

Santo, santo bendito,
que andas por las alturas:
¡qué grandes milagros jace
el San Ciruelo del cura!

Ves tú, los milagros pal santo de maera. Amos, que los milagros los jacía el ciruelo del cura. Y los maríos a dos velas.

En un cuentecillo de Zarza de Granadilla también encontramos el doble significado del ciruelo. En él vemos que mientras la gente del pueblo lo interpreta como un santo, el párroco lo identifica con el miembro viril. En la víspera de la fiesta un grupo de feligresas se presentaron al cura, que acaba de tomar posesión, con el fin de preparar a San Sebastián, al que todos llamaban San Ciruelo, en atención a la madera de la que fabricaron su talla. El santo estaba recogido durante el año en un cuarto de la iglesia:

—Señol cura, mos saque a San Ciruelo.

—Hijas, que eso es pecao.

—¡Cómo va a ser pecao, si el otro cura mos lo sacaba! Mos lo saque, que se lo vamos a quear brillante.

En otro cuento de la misma localidad es una anciana la que va a casa del cura a quejarse porque las mujeres más jóvenes la quieren relevar de la mayordomía del santo, que ha ejercido durante medio siglo:

—Es que las mozas no quieren que yo agarre a San Ciruelo. Es que yo sin San Ciruelo me muero.

El cura empieza:

—Señora, no sea usté tan viciosa. Deje eso pa las nuevas, que tienen maríos, que usté ya está viuda y es mu vieja.

—¿Qué tienen que ver los años? ¡Anda que no tienen que aprender esas pa manejar al San Ciruelo como yo!

Hay dichos populares que inciden en este sentido, como es el conocido de «San Ciruelo, es al santo que más quieren las mujeres de mi pueblo», al igual que diferentes coplas de carácter anticlerical:

Los curas de Ceclavín,
de Acehúche y Portezuelo,
de Arquillo y Cañaveral
tienen que mucho salero
pa lo qu'es bajar las bragas
con la punta del ciruelo.

El ciruelo del cura
es mu gordo y mu largo,
que bien pudiera valer
pa tentemozo del carro.

El cura (de) Romangordo
duerme en el suelo
porque ha roto la cama
con el ciruelo[102].

Dejando a un lado el elemento sexual, es cierto que en los cuentos cacereños de este tipo el ciruelo es el árbol más recurrido para la confección de tallas religiosas. Por mi parte, en su momento me hice eco de unos versos muy populares en el área más septentrional de Extremadura, aunque sin aludir al cuento, ya que, a pesar de conocer diferentes versiones del mismo, no era el momento de detenerme en ello:

¡Quién te conoció ciruelo!
¡Hermoso San Sebastián!
Del pesebre de mi burro
eres hermano carnal.
En mi huerto de criaste,
fruto no cogí de ti.
Los milagros que tú hagas
que me los claven a mí[103].

En Arroyomolinos de la Vera aún se puede escuchar esta curiosa variante:

San Sebastián glorioso,
pontón de mi gallinero,
pesebre de la mi burra,
primo hermano de un ciruelo.

A la comarca de La Vera corresponde el siguiente relato:

… que un hombre tenía un corpulento ciruelo y que un buen ebanista y tallador de imágenes le compró el árbol para cortarle y de su tronco hizo un Cristo que colocaron después en la Iglesia del lugar. Pasado no mucho tiempo, los parroquianos le tomaron mucha devoción e incluso le atribuían milagros y el número de devotos era muy grande; pero el antiguo dueño del ciruelo, cuando veía a la gente rezar ante la imagen exclamaba: «¡Quién te conoció ciruelo!», y aquello otro de «Los milagros que tú hagas que me los cuelguen a mí»[104].

102 GALÁN RODRÍGUEZ, Carmen: «Coplas lascivas y jocosas (Navalmoral de la Mata)», *Antropología Cultural de Extremadura*, Asamblea de Extremadura, Mérida, 1989, pág. 590.

103 DOMÍNGUEZ MORENO, José María: *Fiestas Populares en la Provincia de Cáceres*. Salamanca, Caja Salamanca y Soria, Colección Temas Locales, 1997, pág. 37. «La fiesta de los Santos Mártires en la Alta Extremadura», en *Revista de Folklore*, 181 (Valladolid, 1996), pág. 3.

104 MERCHAN TORRALVO, Luis (coord.):

En una versión del cuento que hace varias décadas recogí en Aldea del Obispo abunda en los milagros atribuidos a un San Roque de madera de ciruelo y de cómo quienes creen en el prodigio se desengañan:

Era que era en Trujillo, que a las monjas del convento se quemó San Roque como pa junio, y la fiesta de San Roque es pa agosto. Así que fueron a uno de Huertas a que le vendiera un árbol. Fue y le cortó un ciruelo, canchú como una persona, y se lo llevó pal convento. Pos le encargaron a una monjina, que es que no tenía na que hacer, y preparó un San Roque pa la fiesta. Toa la iglesia llena a ver a San Roque. Resulta que con el calor la maera soltaba la savia, y las monjas se pensaban que San Roque sudaba. Y la madre del convento:

Milagro, milagro,
que el santo San Roque
está sudando.

Después ya se enteró el del ciruelo y se fue al convento, que ya estaban las monjas solitas. Lo primero fue untarse el deo en el sudor del santo y chuparlo. Claro, le daba el gusto de moje de árbol. Las monjas como que na, y él es que no sabía cómo hacerlas entender, y empieza:

—Mi abuelo tiene un ciruelo que está mu seco, y ese no suda. Pero yo tengo un ciruelo que todavía esta verde y me suda una cosa mala. Sos lo voy a enseñar para que se convenzan.

A lo mejor las mojas se pensaban otra cosa, pero va el bicho, que se llamaba Casiano, va el bicho y se desabrocha los botones de la bragueta y se pone a escarbar, y la monja:

Casiano, Casiano,
que ya te hemos entendido,
así que saca la mano.

En Ceclavín, aunque sin registrar versiones del cuento, existen unos versos que señalan al ciruelo como materia prima para la fabricación de una imagen:

Con el tronco de un ciruelo
jizon un San Antonio;
por eso dice la gente:
¡lo que pesa el so demonio!

Por el contrario, en Santa Cruz de Paniagua el protagonista del cuento es San Sebastián y lo relacionan con Hernán Pérez. Dicen que el santo fue tallado de un ciruelo que regaló un vecino. Previamente había separado algunas ramas gruesas para usos particulares. Años después, en la víspera de la fiesta, alguna vela colocada junto a la imagen provocó que esta ardiera. Todo el pueblo lloraba compungido y el donante del ciruelo, que días antes había sufrido un incendio en el corral, le pidió al cura permiso para recitar unos versos que, sin duda, levantarían el ánimo de los devotos:

Bendito San Sebastián,
eras hermano carnal
del pesebre del mi burro,
de la puerta del pajar,
del mango del azaón
y del tranco del corral,
que no hace una semana
se llevó la jogará.
Asín que, Santo Bendito,
esto es un mal familiar.

En Mohedas de Granadilla se contaba en relación a la localidad de Palomero que a un vecino el cura se negó a casarlo por sostener públicamente que el demonio y San Miguel eran hermanos. Como viniera el obispo al pueblo, el hombre acudió a él para que le levantara la prohibición del cura, pero manteniendo su afirmación:

—Mi agüelo tenía un alcornoque y se cayó. Como era mu mañoso, con un cacho del troncón preparó un San Miguel y con el otro cacho preparó el demonio

Enciclopedia de la Vera y Sierra de Gredos. Vol. 1. Ediciones La Vera. Jaraíz de la Vera, 1994, pág. 175.

que está al pie de San Miguel. Dambos son del mesmo árbol. Diga usté sin son o no son hermanos.

Y dice el obispo:

—Ties razón: San Miguel y el demonio son hermanos. Y los dos son primos del cura que no te quiere casar, porque es otro alcornoque.

Por último cabe reseñar algunos dichos populares que, lejos de ser autóctonos, se aplican en Extremadura a determinados santos de madera recurriendo a la rima fácil con el pueblo que lo acoge: «Antes te vi jiguera que San Marcos de Holguera», «Antaño eras ciruelo, y hogaño Santo Cristo de Pozuelo», «Primero fuiste cerezo que San José en el Cabezo», «Los mismos milagros hace en Baños el San Ramón que el castaño».

Flores para la eternidad. Esculturas de coronas de flores en el cementerio de la Virgen del Sufragio de Benidorm (siglo XX)

Lola Carbonell Beviá

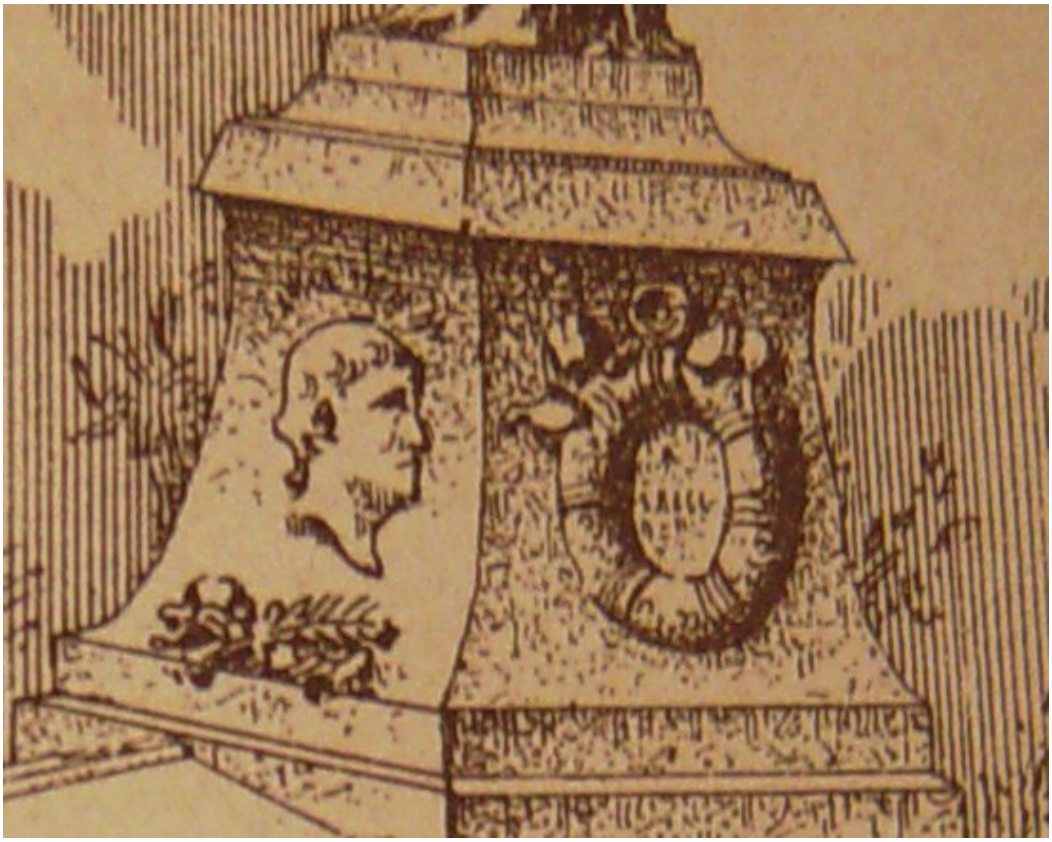
Jaime Lloret Lloret y Vicente Zaragozá

Foto izquierda: Retrato del escultor funerario vilero Jaime Lloret Lloret (1890-1969), apodado «El Pedrapiquer», o también «Lectorante». De él se decía que tenía «manos de plata» para la escultura de la piedra. Las obras realizadas en Villajoyosa fueron firmadas con las siglas J.LL; o L. Lloret; pero cuando sus trabajos iban destinados a otras poblaciones, junto a la firma, añadía el topónimo «Villajoyosa». Las obras de Jaime Lloret que se encuentran en el cementerio de la Virgen del Sufragio no llevan el sufijo «Villajoyosa», solo su firma. (Fuente y foto: LLORET MAURI, Ángel Tomás. Arquitecto técnico. «Estudio del estado actual y propuesta de intervención del panteón: El Cristo Crucificado». Villajoyosa, Mayo. 2004. Nieto del escultor).

1. La autoría escultórica de Jaime Lloret Lloret (1890-1969)

Jaime Lloret Lloret nació en Villajoyosa en 1890 y, murió en su ciudad natal en 1969, a la edad de 79 años. El propio Jaime Lloret Lloret esculpió su sepultura, en el cementerio de Villajoyosa: Un panteón culminado con un gran Cristo crucificado (1).

El padre de Jaime Lloret Lloret era chocolatero, de oficio. Pero Jaime no quiso continuar con la tradición familiar del chocolate (2), puesto que su destacada maestría en el dibujo, le hizo ingresar -a la edad de entre 16 y 20 años-, en el taller del maestro en Bellas Artes (3) establecido en Villajoyosa, José Zaragozá Martínez.



Coronas de flores francesas en las que se inspiraron los escultores funerarios vileros

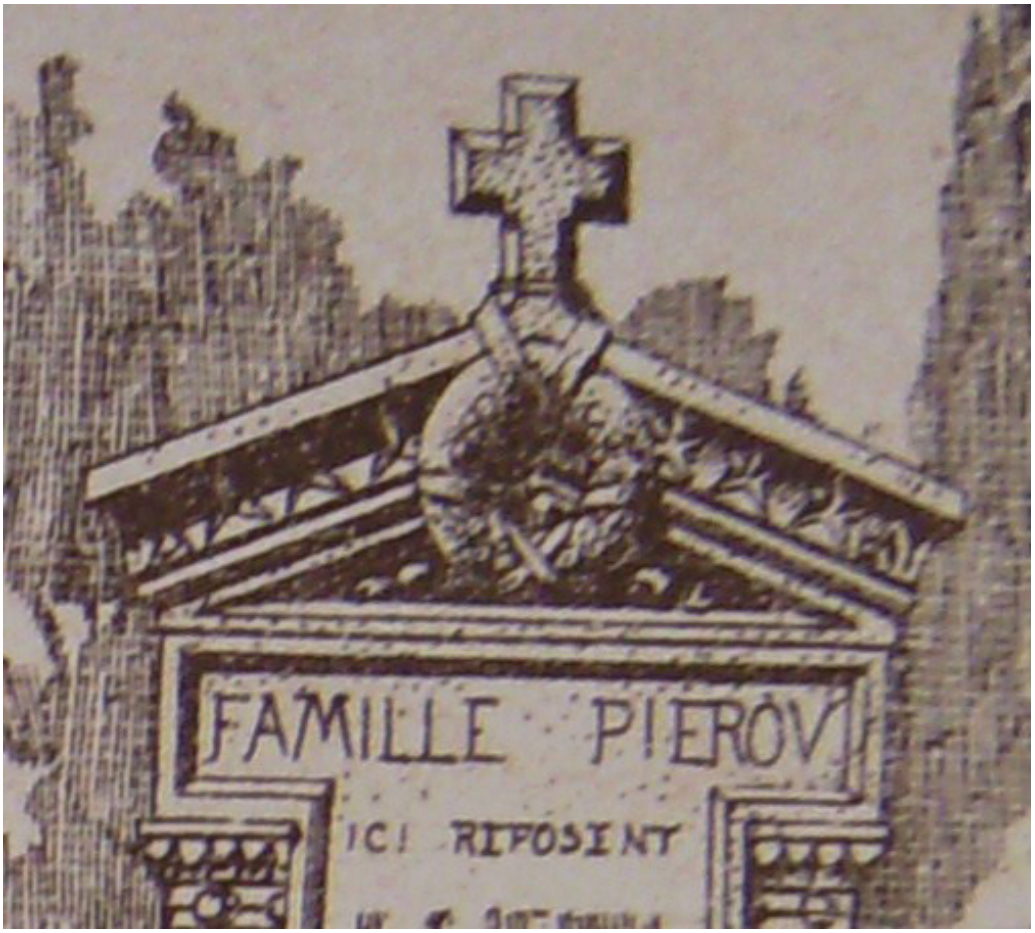
1908 sería la fecha aproximada en la que Jaime Lloret comenzó su andadura en el taller de José Zaragozá Martínez, –ubicado en la calle Cervantes de Villajoyosa–, cuando éste tenía 18 años y, su maestro 39 años (4). A priori, José Zaragozá Martínez tuvo que disponer de libros de Arte, donde inspirarse, pues él había estudiado la carrera de Bellas Artes, en Valencia. Y esa fue la fuente de donde obtuvieron las ideas para los temas funerarios, tanto el maestro José Zaragozá Martínez, como su discípulo Jaime Lloret Lloret.

Jaime Lloret Lloret trabajó durante diez años en solitario con su maestro. En 1918 vio nacer a Vicente Zaragozá Ferrer (5), el primer hijo varón que continuaría los pasos escultóricos funerarios de su padre José Zaragoza Martínez, que se incorporó en 1928, –a los diez años–, como ayudante de su padre (6).

Posiblemente 1928 fuese la fecha en la que Jaime Lloret Lloret se independizara y trabajase en solitario en el taller de su propia vivienda ubicado en la calle Colón nº 2, cuando no lo hacía «in situ» en el propio cementerio (7). Su trabajo consistía en levantarse muy temprano, para empezar a trabajar a las 6 de la madrugada en el camposanto, donde en ocasiones, el sepulturero llegaba a esconder las llaves, para que el escultor vilero no pudiera acceder, a dicha hora (8).

Durante el periodo 1928–1936, Jaime Lloret Lloret adquirió un automóvil Ford, con el que se desplazaba por las poblaciones de la Marina Baja para hacer su trabajo, pero al estallar la Guerra Civil se lo incautaron y, desde 1936 utilizaba una bicicleta para sus desplazamientos (9) a los cementerios de Villajoyosa, Benidorm, La Nucía, Finestrat y, Callosa d´En Sarrià (10).

Aunque Jaime Lloret Lloret trabajaba en solitario, puntualmente se apoyó en un familiar para realizar funciones de operario. Fue Juan Bautista Lloret Ferrer (11). Y posteriormente, en



Coronas de flores francesas en las que se inspiraron los escultores funerarios vileros

su propio hijo Juan Lloret Ferrer, cuya función ejercida fue la de escultor funerario, cuando sus estudios de Ingeniería Agrónoma, se lo permitían (12).

Jaime Lloret Lloret, se apoyaba en el transportista vilero «Toni, la Palla», para desplazarse hasta las canteras de Monóvar y Novelda donde compraba la piedra y, con el camión las trasladaban hasta Villajoyosa, así como para llevar las obras terminadas a los cementerios (13), que previamente habían sido firmadas con las siglas J. Ll., o J. Lloret (14). Y cuyas referencias todavía existen en el cementerio de la Virgen del Sufragio de Benidorm, así como en el cementerio de La Nucía y el de Villajoyosa.

Jaime Lloret Lloret fue conocido con los apodos de «El pedrapiquer», «Lectorante» (15) y, «Manos de plata» (16).

Profesionalmente Jaime Lloret Lloret trabajó hasta la década de 1950, clausurando su carrera en 1955, a los 65 años, cerrando su taller y, quedando exclusivamente en Villajoyosa, el taller de Vicente Zaragozá Ferrer (17).

2. El origen divino de las coronas de flores

Se tiene conocimiento de la utilización de coronas de flores en rituales funerarios desde la Protohistoria egipcia, ligadas como ofrendas fúnebres a las deidades. Se trata de las llamadas *«camas de Osiris»* o restos florales que adornaban el sarcófago del difunto, como en el caso del faraón Tutankhamon (18).

Solo los dioses llevaban coronas de flores sobre sus cabezas. El caso más antiguo conocido es el del dios Osiris que llevaba una corona

de tréboles, que cayó de su cabeza, cuando Tifón lo asesinó (19).

Posteriormente en el tiempo, los dioses griegos y romanos también llevaban coronas de flores sobre sus cabezas (20). Generalmente eran los dioses a los que se les rendía culto en los «misterios religiosos», tales como Minerva (21), Mercurio (22), Apolo (23) y, Baco (24). Y, a las deidades que tenían su morada en el Hades, como Plutón (25) y, Saturno (26).

Para la religión judía, eran las almas de los «justos», los portadores de coronas de flores en la cabeza, que se sentaban ante la «Divina Presencia» en un lugar espiritual conocido como la «morada final de los justos» o morada de «Yaweh», ubicado en el Jardín del Edén Superior (27).

3. Sincretismo religioso: El paso de las coronas de flores al cristianismo

La utilización de coronas de flores fue pasando a los largo de la Historia de las religiones. De ser empleadas por las deidades, pasaron a llevarlas también en la cabeza las almas de los «justos», es decir las almas de los difuntos que después de pasar por el acto del «Juicio Divino», han sido destinados a un espacio celestial denominado «Jardín del Edén», el cual se divide en inferior y superior. Cuando el alma ya se ha elevado espiritualmente y pasa del «Jardín del Edén Inferior», al «Jardín del Edén Superior», es cuando se coloca la corona de flores en la cabeza, ante la presencia divina.

Ese mismo concepto es el que aparece representado en la escultura religiosa funeraria del cementerio de la Virgen del Sufragio de Benidorm, donde la religión cristiana Católica tomó el símbolo de la corona de flores, para sugerir, –a través de la figura escultórica del ángel–, que el alma del finado ya había llegado al «Cielo». Y donde, dicho ángel acompaña al alma hasta la «visión de Dios», entregándole una corona de flores para que se corone como un nuevo miembro «justo».

4. Flores para la eternidad. Esculturas de coronas de flores en el cementerio de la Virgen del Sufragio de Benidorm (siglo xx)

En el cementerio de la Virgen del Sufragio de Benidorm se pueden hallar coronas de flores diversas, tales como: rosas, *«botones»* o frutos de siempreviva mayor, amapolas, hojas de laurel, margaritas grandes, margaritas pequeñas, dalias, adormideras y, hoja de palma.

Desde la Antigüedad Tardía, pasando por la Edad Media, Renacimiento y, Edad Contemporánea, las flores han tenido un simbolismo funerario que se ha ido manteniendo a través de los siglos.

Supóngase que los libros de la carrera de Bellas Artes desarrollada por José Zaragozá Martínez, contenían una emblemática que se correspondía con el simbolismo de la tradición. El maestro escultórico José Zaragozá Martínez se lo enseñó a su discípulo Jaime Lloret Lloret. Y ese fue el modo de cómo llegó el concepto simbólico de las flores, al arte cementerial existente en el camposanto de la Mare de Dèu del Sofratge de Benidorm. Por ello, pueden aparecer flores cuyo significado no tiene nada que ver con el simbolismo funerario, ya que la bibliografía original no era específica para las artes cementeriales.

Ahora bien, el significado de las flores representadas en las coronas de dicho cementerio, son las siguientes:

Rosas: Renacimiento y vida eterna en la religión cristiana católica. Los sufrimientos de la Virgen ante la Pasión de su hijo fueron representados por la rosa roja; los padecimientos secretos, por la de color rosa; y la posesión de secretos ocultos por la amarilla. Pero además, por los colores de la flor, tienen varios significados: Si es amarilla: «Celos e infidelidad». Si es blanca: «Sigilo». Si es blanca deshojada: «Votos de castidad». Y si es blanca marchita: «Antes morir que perder la inocencia» (28).

«Botones» o frutos de siempreviva mayor: Su significado literal es «Te declaro la guerra» (29).

Amapolas: Significa el sueño eterno (30).

Hojas de laurel: También tiene varios significados. Si se trata de hoja de laurel significa «No cambiaré nunca». Si se trata de la representación del árbol de laurel: «Gloria, victoria». Y si se representa una corona de laurel: «Premio por méritos» (31).

Margaritas grandes: Tienen diferentes significados dependiendo del color de la flor. Si es amarilla: «¿Me amas?». Y si es blanca: «Olvido lo pasado» (32).

Margaritas pequeñas: Igualmente también tienen diferentes significados dependiendo de su color. Si es amarilla: «Lo pensaré». Y si es blanca: «Inocencia» (33).

Dalias: Tiene varios significados, dependiendo del color de las flores. Si es amarilla: «Unión recíproca». Si es encarnada: «Tus ojos abrasan». Si es matizada: «Mirada engañosa». Si es morada: «Ten piedad de mí». Y si es rosada: «Delicadeza» (34).

Adormideras: Significa consuelo, si la flor es blanca, e indiferencia, si la flor es roja (35).

Hoja de palma: Su significado en bienvenida y respeto en la recepción de dignatarios y reyes (36).

5. Conclusiones

Tan solo se tiene constancia de que hubo un escultor que trabajó para el cementerio de la Mare de Dèu del Sofratge de Benidorm, en el siglo XX. Se trata del vilero Jaime Lloret Lloret (1890–1969), discípulo del Licenciado en Bellas Artes, José Zaragozá Martínez, (1869–1949), nacido en Alboraya (Valencia) y, establecido en Villajoyosa, desde el año 1898, hasta que falleció.

Ahora bien, Jaime Lloret Lloret fue discípulo de José Zaragozá Martínez desde el año 1908, hasta 1928, en que se independizó abriendo su propio taller en Villajoyosa.

Su maestro José Zaragozá Martínez, no trabajó nunca para el cementerio de Benidorm, ni el hijo del mismo y continuador del oficio, Vicente Zaragozá Ferrer, apoyado por su hermano en el negocio, Antonio Zaragozá Ferrer.

En cambio, sí que lo hizo, Jaime Lloret Lloret. Para sus observaciones y medidas, –durante el periodo entre 1928 y 1936–, el escultor vilero Lloret Lloret, denominado popularmente como «El pedrapiquer», «Lectorante» y, «Manos de plata» adquirió un vehículo Ford con el que se desplazaba al cementerio de Benidorm, hasta que durante la Guerra Civil le fue incautado. A partir de 1936 en adelante utilizó una bicicleta para sus desplazamientos al cementerio de la Mare de Dèu del Sofratge de Benidorm. En cambio, cuando tenía que trasladar la piedra de la sepultura, se apoyaba en el camión de transporte de su amigo «Toni, la Palla».

La obra de Jaime Lloret Lloret existente en el cementerio de la Mare de Dèu del Sofratge de Benidorm comprende el periodo que abarca desde 1928 a 1955, en que se jubiló. Y todavía se puede observar una corona de flores en una sepultura del cementerio de Benidorm, en la que junto a la misma aparece la firma de Jaime Lloret Lloret, como *«Lloret»*. Ello no significa que la totalidad de las esculturas del cementerio de Benidorm sean de dicho escultor vilero, pero sí que parte de su obra persiste todavía en la actualidad.

En cuanto a la tipología de flores esculpidas en las coronas líticas del cementerio de Benidorm, aparecen las siguientes: rosas, *«botones»* o frutos de siempreviva mayor, amapolas, hojas de laurel, margaritas grandes, margaritas pequeñas, dalias, adormideras y, hoja de palma.

El concepto simbólico debió tomarlo Jaime Lloret Lloret de la bibliografía especializada en Arte de su maestro, libros que no eran específicos para el arte funerario, pero de los que se sirvió para copiar la emblemática de algu-

Guirnalda de rosas, emblema de la vida eterna y el renacimiento tras la muerte. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 de agosto, 2019)

nas flores. Igualmente Lloret Lloret se inspiraba en la propia naturaleza y, como ejemplo fue la copia de un lagarto, que utilizó como modelo natural, para una sepultura del cementerio de Villajoyosa. Por lo tanto, Jaime Lloret Lloret representó fidedignamente la tipología de flores, mientras que pudo desconocer plenamente, su significado simbólico.

Citas bibliográficas

(1). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 179. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.2. La obra arquitectónica y escultórica de Jaime Lloret Lloret (1890–1969).* «(…) Fue denominado por los marmolistas alicantinos que habían trabajado con él como «manos de pla-

ta». Jaime Lloret Lloret, nacido en 1890 en Villajoyosa, y fallecido en 1969, a los 79 años, en su población natal, se encuentra enterrado en un panteón, –construido por él–, y presidido por un gran Cristo crucificado, del que una leyenda local asegura que la posición de su cabeza, hace referencia a una disposición corporal satánica, / (Página 180) como refiere su nieto Ángel Lloret Mauri, –Arquitecto Técnico, de profesión–, en su «Estudio actual y propuesta de intervención del panteón: El Cristo Crucificado» (…)».

(2). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 179. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.2. La obra arquitectónica y escultórica de Jaime Lloret Lloret (1890–1969).* «(…) Era hijo de un chocolatero, pero él no quiso seguir los pasos de su padre, debido a su destacada maestría en el dibujo, especialidad que desarrolló en el taller de los «Zaragoza», ya que comenzó a trabajar de aprendiz junto a José Zaragoza, a la edad de 16–20 años: «Mi padre trabajaba sólo, no tenía ayudantes (…)».

(3). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 173. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.1.1. La escuela funeraria de José Zaragoza Martínez: 1898– 1949.* «(…) Nacido en Alboraya (Valencia), en el año 1869, llegó a Villajoyosa en 1898, a la edad de 29 años, estableciéndose en la población y creando las bases de una escuela de arte funerario que heredaron sus descendientes (357): «(…) Estudió Bellas Artes en Valencia. Llegó a Villajoyosa para hacer un encargo en el cementerio de Villajoyosa: el panteón de la familia Urrios, que le llevó dos o tres meses de trabajo. Durante su estancia de trabajo en Villajoyosa conoció a una muchacha oriunda de Sella, Mari Pepa Ferrer Miralles, y en poco tiempo se casaron. La joven Mari Pepa tenía 24 años cuando se casó con Pepe Zaragoza. Y murió 4 años antes que él (…)». (357). ZARAGOZÁ BALDÓ, Antonio. Nacido en 1959. 3ª generación de artistas funerarios de Villajoyosa. Entrevista realizada el 17 de enero de 2009.

(4). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 173. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.1.1. La escuela funeraria de José Zaragoza Martínez: 1898– 1949.* «(…) El matrimonio se instaló en una casa ubicada en la calle Cervantes, y dentro de la vivienda Pepe destinó una zona de la misma situada en la puerta principal para taller, además del espacio que había delante de la puerta de entrada –en lo que actualmente es acera– (…)».

(5). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 174. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.1.2. El legado artístico de José Zaragoza Martínez: Vicente y Antonio Zaragozá Ferrer: 1918–2000.* «(…) Nació en Villajoyosa en 1918, y falleció en el año 2000, a los 81 años. Se encuentra enterrado en el cementerio de Villajoyosa, y su mausoleo todavía se halla en proyecto (…)».

(6). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 173. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.1.1. La escuela funeraria de José Zaragoza Martínez: 1898– 1949.* «(…) Pepe Zaragozá trabajó sólo, hasta que comenzó a ayudarle su hijo

Corona de flores denominada de «botón» con lazada en la parte inferior. Los «botones» se corresponden con los frutos de la siempreviva mayor, cuyo significado simbólico es: «Te declaro la guerra». Dicha corona era un clásico en el arte floral del siglo XIX. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

Corona de rosas, amapolas y laurel cuyo significado reside en el triunfo, gloria o victoria de la vida eterna y renacimiento sobre la muerte que es el sueño eterno representado por la emblemática de las amapolas. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

Vicente, con diez años de edad, en el taller de la calle Cervantes. Murió en 1949 (…)».

(7). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 179. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.2. La obra arquitectónica y escultórica de Jaime Lloret Lloret (1890–1969).* «(…) «Mi padre trabajaba sólo, no tenía ayudantes. Trabajaba siempre en el cementerio, excepto las figuras que las hacía en casa –calle Colón nº 2–, y luego las llevaba al cementerio para su colocación. Tardaba un mes en hacer una escultura, o un poco más (…)».

(8). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 179. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.2. La obra arquitectónica y escultórica de Jaime Lloret Lloret (1890–1969).* «(…) Se levantaba tempranísimo, sobre las seis de la mañana para trabajar, e incluso el propio sepulturero tenía que dejarle las llaves del cementerio escondidas para que no lo abriera el mismo (…)».

(9). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 179. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.2. La obra arquitectónica y escultórica de Jaime Lloret Lloret (1890–1969).* «(…) Antes de la guerra mi padre se pudo comprar un coche Ford, que fue el segundo que entró en Villajoyosa, pero cuando entró la Guerra Civil se lo quitaron, y luego iba a trabajar en bicicleta, por todos los pueblos de la zona (…)».

(10). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 179. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.2. La obra arquitectónica y escultórica de Jaime Lloret Lloret (1890–1969).* «(…) Jaume Llorca Llorca, no trabajó sólo para el cementerio de Villajoyosa, sino para otras poblaciones de la comarca de la Marina Baja, como fueron los cementerios de Benidorm, Finestrat, y Callosa d´En Sarriá (…)».

(11). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 179. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.2. La obra arquitectónica y escultórica de Jaime Lloret Lloret (1890–1969).* «(…) Durante un tiempo, –antes de la Guerra–, con mi padre trabajó un primo hermano mío, Juan Bautista Lloret Ferrer, que tiene quince años más que yo, como marmolista (…)».

(12). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 179. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.2. La obra arquitectónica y escultórica de Jaime Lloret Lloret (1890–1969).* «(…) Cuenta su hijo Juan Lloret Ferrer, quien ayudó a su padre en las labores de escultor funerario, cuando sus estudios de ingeniería agrónoma se lo permitían, que: «En los días de lluvia o de mal tiempo, mi padre y yo comíamos dentro del sepulcro cuando lo estaban construyendo, pero cuando el tiempo era bueno, salíamos fuera del cementerio a comer» (364) (…)». (364). LLORET FERRER, Juan. Nacido el 17 de enero de 1934. Hijo del marmolista y escultor vilero Jaime Lloret Lloret. Entrevista realizada el 25 agosto, 2009. Villajoyosa.

(13). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 179. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.2. La obra arquitectónica y escultórica de Jaime Lloret Lloret (1890–1969).* «(…) Jaume «El Pedrapiquer», buscó siempre la colaboración del transportista vilero «Toni, la Palla», para sus desplazamientos hasta Monóvar y Novelda para adquirir la piedra. Allí cargaban y la traían hasta el taller de Jaume Llorca. Igualmente, para llevar las esculturas hasta el cementerio –ya que habían sido trabajadas en el taller de su propiedad–, buscaba la colaboración de dicho transportista (…)».

(14). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 179. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.2. La obra arquitectónica y escultórica de Jaime Lloret Lloret (1890–1969).* «(…) Las obras realizadas en Villajoyosa fueron firmadas con las siglas de J.LL; o J. Lloret; pero cuando sus trabajos iban destinados a otras poblaciones, junto a la firma, añadía el topónimo "Villajoyosa" (365)».

«En el cementerio–museo funerario de Villajoyosa se pueden observar las obras de Jaume Lloret Lloret, realizadas en bulto redondo, y altorrelieve: «El Corazón de Jesús», «San José y el Niño», «Cruz Latina sobre montículo de piedras», «El Lagarto junto a hojas de adormidera» – único vestigio de reptil funerario existente en toda la provincia de Alicante, y que fue realizado mediante el retrato de un auténtico lagarto que cogió Jaume Lloret Lloret, por los alrededores, el cual ató a un palito para que no se moviera, y así poderlo copiar. Su nieto Ángel Lloret Mauri,

Corona de rosas, símbolo de la vida eterna y renacimiento tras la muerte. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

Corona de «botones» de siempreviva mayor. Los botones tienen el significado simbólico de: «Te declaro la guerra». (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

añade: «años más tarde y durante cuatro años consecutivos, el antiguo sepulturero me contó, que un reptil visitaba la tumba, permaneciendo quieto a las pies del panteón, como esperando que se moviese el de piedra» (366)».

«Así como panteones de casetones, fundamentalmente de estilo Neogótico, siendo su gran obra maestra el perteneciente a la familia "Beneito"».

Cita Lloret Mauri, que (367): «(…) La mayor parte de las obras que hoy perduran, las realizó en la década de los 60 (…). Son fáciles de distinguir todas sus obras, si bien ha empleado siempre la misma piedra, también tiene otros distintivos como son: Caligrafía: Empleaba una caligrafía característica suya, a partir de unas plantillas que se había fabricado propiamente [en las que son muy característicos la grafía de los números 4 y 5; y de las letras mayúsculas "A, M, S, T, Z"]. Zócalos: Empleaba zócalos del mismo pétreo en los panteones de caseta y en lugares singulares como son escalones dentro del panteón o peana. Esta loseta es una caliza macrocristalina, que podía estar acabada superficialmente con un abujardado que era lo más común. Firma: En las imágenes anteriores hemos visto los tres tipos de firma que empleaba. J. LL; J. Lloret Villajoyosa; o J. LL. Villajoyosa. Ponía el nombre de Villajoyosa a los panteones que firmaba en otro pueblo (…)». (365). LLORET MAURI, Ángel Tomás. Nacido el 6 de mayo, 1979. Nieto de Jaume Lloret Lloret. Entrevista realizada el 25 agosto, 2009. Villajoyosa. LLORET MAURI, Ángel Tomás. Arquitecto Técnico. «Estudio del estado actual y propuesta de intervención del panteón: El Cristo Crucificado». Villajoyosa. Mayo 2004. (366). Ibídem. (367). LLORET MAURI, Ángel Tomás. Arquitecto Técnico. «Estudio del estado actual y propuesta de intervención del panteón: El Cristo Crucificado». Villajoyosa. Mayo 2004. Página 24.

(15). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 179. 9. *Arquitectura, escultura*

y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.2. La obra arquitectónica y escultórica de Jaime Lloret Lloret (1890–1969). «(…) Jaume Lloret Lloret fue conocido por sus dos apodos "El Pedrapiquer", o "Lectorante" (…)».

(16). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 179. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.2. La obra arquitectónica y escultórica de Jaime Lloret Lloret (1890–1969).* «(…) Fue denominado por los marmolistas alicantinos que habían trabajado con él como «manos de plata» (…)».

(17). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 174. 9. *Arquitectura, escultura y artes industriales en el cementerio nuevo de Villajoyosa. 9.1.2. El legado artístico de José Zaragoza Martínez: Vicente y Antonio Zaragozá Ferrer: 1918–2000.* «(…) Pero llegada la década de los años cincuenta, Jaime "El Pedrapiquer" se retiró, y quedó únicamente el taller de Vicente Zaragozá (…)».

(18). CARDONA ARENAS, Beatriz. «Envejecer en el Antiguo Egipto. Una perspectiva médica, farmacéutica y cultural». Tesis doctoral dirigida por Dr. Francisco Bosch Puche, bajo la tutoría de Dr. Josep Cervelló Autuori. Programa de Doctorado en Egiptología. Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona. Marzo, 2013. www.bca1de1.pdf Página 121. Capítulo II. *Introducción a la Medicina Egipcia*. 5.3. *Drogas*. 5.3.1. *Origen vegetal*. «(…) En los ajuares funerarios tenemos constancia de la inclusión de elementos vegetales, como las semillas de las llamadas "camas de Osiris" o los restos florales que adornaban al difunto. Un claro ejemplo de esta práctica lo constituye el enterramiento de Tutankhamon. En concreto, sobre la frente del primer sarcófago había sido colocada una pequeña corona de flores y sobre el pecho del segundo sarcófago se dispuso un gran collar hecho de hojas de olivo y sauce, acompañadas de flores de loto azules. Sobre el pecho y en los laterales de la peluca del tercer sarcófago se halló otro collar de flores sobre un fondo de plantas de pájaro (…)».

(19). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Coronas de flores. Arte lítico en la Marina Baja (siglos XIX y XX)». Villajoyosa. 2019. www.Coronas de flores. Arte lítico en la Marina Baja (siglos XIX y XX).pdf Página 10. 3. *Origen histórico de las coronas de flores*. «(…) La confección de coronas de flores están unidas a las deidades desde la Protohistoria y, su finalidad era servir como ofrendas a las mismas, en los rituales funerarios.

Egipto: En los ajuares funerarios egipcios han aparecido restos de coronas de flores –de pequeño tamaño–, que fueron colocadas en su momento, sobre la parte superior del sarcófago (44), puesto que estaba relacionado con el dios Osiris, coronado por una corona de tréboles en su cabeza, la cual cayó cuando Tifón le dio muerte (45) (…)». (45). PUTZ, Rodolfo. «Botánica oculta. Las plantas mágicas según Paracelso». Valladolid. Editorial Maxtor. 2006. Página 6. «(…) Y a partir del año 1510 fue conocido bajo el nombre de Paracelso (…)». Ibídem. Página 304. *Pequeño diccionario de botánica oculta. Relación de los autores consultados para la redacción del presente diccionario: Agrippa, Alberto el Grande, Dioscórides y el Divino Paracelso*. «(…) Trébol (Trifólium pratense). Hay varias especies y tienen muy poca aplicación en Medicina. Las fumigaciones de trébol calman los ataques de asma. Botánica oculta: En mística, es el emblema de la Trinidad. Es creencia muy extendida que el que halla y coge para sí mismo un trébol de cuatro hojas, será afortunado en los juegos de azar. (…) Dice H. P. Blavatsky, en su Glosario teosófico: "Trébol o Trifolio": Como el trifolio irlandés, tiene un significado simbólico: el misterio de Tres en Uno. El trébol coronaba la cabeza de Osiris y, la corona cayó cuando Tifón dio muerte al dios radiante. Algu-

Ramo de margaritas. Como no se sabe el color en que pudo haberse inspirado el escultor, el significado de las mismas es el siguiente: Amarilla: ¿Me amas?; blanca y grande: Olvido lo pasado. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

Corona de rosas, símbolo de vida eterna y renacimiento tras la muerte. Pero además, dependiendo del color de la flor puede significar celos o infidelidad si es amarilla; sigilo si es blanca; voto de castidad si es blanca deshojada; y pérdida de la inocencia antes de morir si es blanca y marchita. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

nos ven en esto un sentido fálico, pero nosotros negamos tal cosa en ocultismo. Era el trébol la planta del espíritu, del alma y de la vida. Planeta: Mercurio. Signo zodiacal: Acuario (…)».

(20). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Coronas de flores. Arte lítico en la Marina Baja (Siglos XIX y XX)». Villajoyosa. 2019. www.Coronas de flores. Arte lítico en la Marina Baja (Siglos XIX y XX).pdf Página 10. 3. *Origen histórico de las coronas de flores*. «(…) 3.2. Grecia y Roma. Griegos y romanos continuaron con la tradición de confeccionar coronas con carácter funerario. A Plutón se le ofrecían coronas de ramaje de ciprés, que colocaban sobre la frente de la estatua del dios (46). A Minerva consagraban coronas y ramos de olivo, símbolo de la paz (47). / (Página 11). Con ramas de laurel se coronaban los adivinos, pitonisas, sibilas y sacerdotes de Apolo (48). Saturno era coronado por los romanos, con hojas de higuera. Lo mismo hacían los griegos con Mercurio y, los espartanos con Baco (49). Griegos y romanos consagraban a Mercurio y Baco, coronas confeccionadas con hiedra (50). Los romanos consagraban coronas de espino a Saturno, costumbre que fue empleada para coronar a Jesús el Cristo, de modo burlesco (51). De las hojas de un helecho denominado "culantrillo del pozo", se confeccionaban coronas a Plutón, versus Hades, deidad de las regiones infernales (52). Y por último, de díctamo blanco, o fresnillo, una hierba ramosa con hojas semejantes a las del fresno, se confeccionaban guirnaldas, que eran colocadas sobre la cabeza de una persona magnetizada, ya que potenciaba la clarividencia en sonámbulos (53) (…)».

(21). PUTZ, Rodolfo. «Botánica oculta. Las plantas mágicas según Paracelso». Valladolid. Editorial Maxtor. 2006. Página 6. «(…) Y a partir del año 1510 fue conocido bajo el nombre de Paracelso (…)». Ibídem. Página 287. *Pequeño diccionario de botánica oculta. Relación de los autores consultados para la redacción del presente diccionario: Agrippa, Alberto el Grande, Dioscórides y el Divino Paracelso*. «(…) Olivo

(Olea europea). La flor y el fruto (aceituna) se hallan solamente en los tallos que tienen dos años. (…) / (Página 288) Botánica oculta: Los antiguos consagraron el olivo a la diosa Minerva. Un ramo de olivo es el emblema de la paz. El aceite es un condensador poderoso de la luz; es de gran utilidad en la medicina y se emplea en diversas operaciones mágicas. Si se escribe con tinta celeste la palabra ATHENA sobre una hoja de olivo y se ata esta a la cabeza, hace desvanecer toda clase de inquietud, malhumor e ideas negras. Planeta: Júpiter. Signo zodiacal: Piscis (…)».

(22). PUTZ, Rodolfo. «Botánica oculta. Las plantas mágicas según Paracelso». Valladolid. Editorial Maxtor. 2006. Página 6. «(…) Y a partir del año 1510 fue conocido bajo el nombre de Paracelso (…)». Ibídem. Página 261. *Pequeño diccionario de botánica oculta. Relación de los autores consultados para la redacción del presente diccionario: Agrippa, Alberto el Grande, Dioscórides y el Divino Paracelso*. «(…) Higuera (Ficus carica). Botánica oculta: Con las hojas de este árbol se coronaba a Saturno y, era sagrado entre los romanos. Los griegos lo dedicaron a Mercurio; los espartanos a Baco. En la India estaba consagrado a Vishnu. Un ramo de higuera cogido bajo el aspecto planetario conveniente, calma la furia de los toros. La Sycomancia constituía una adivinación mediante las hojas de higuera. Se escribía la pregunta sobre una hoja y, según el tiempo que tardaba en secarse, se sacaba el vaticinio. El fruto blanco pertenece a Júpiter y Venus. El fruto negro, a Saturno. Signo zodiacal: Acuario (…)». PUTZ, Rodolfo. «Botánica oculta. Las plantas mágicas según Paracelso». Valladolid. Editorial Maxtor. 2006. Página 6. «(…) Y a partir del año 1510 fue conocido bajo el nombre de Paracelso (…)». Ibídem. Página 310. *Pequeño diccionario de botánica oculta. Relación de los autores consultados para la redacción del presente diccionario: Agrippa, Alberto el Grande, Dioscórides y el Divino Paracelso*. «(…) Yedra común (Hederta hélix). Todas las partes de esta planta son útiles. Los frutos, a la dosis de 10 a 12 bayas, constituyen un purgante enérgico, del que abusan demasiado las gentes del campo. (…) Botánica oculta: Planta consagrada a Mercurio. Con ella se tejía la corona de Baco. Los naturales del Montenegro, el día de la Datividad, adornan las puertas de sus casas con ramos de yedra; de este modo se ven protegidos, durante todo el año, de las maquinaciones de sus enemigos que poseen poderes ocultos. En ciertos pueblos de Alemania, subsiste todavía una costumbre / (Página 311) ancestral muy curiosa; esta consiste en que la primera vez que se extraen leche de una vaca (acontece siempre en primavera), practican la operación a través de una corona de yedra. Obrando de esa forma creen que el animal seguirá dándoles el precioso alimento sin experimentar enfermedad alguna. Fría y seca. Signos zodiacales: Tauro o sagitario (…)».

(23). PUTZ, Rodolfo. «Botánica oculta. Las plantas mágicas según Paracelso». Valladolid. Editorial Maxtor. 2006. Página 6. «(…) Y a partir del año 1510 fue conocido bajo el nombre de Paracelso (…)». Ibídem. Página 268. *Pequeño diccionario de botánica oculta. Relación de los autores consultados para la redacción del presente diccionario: Agrippa, Alberto el Grande, Dioscórides y el Divino Paracelso*. «(…) Laurel común (Laurus nóbilis). La denominación latina de «laurel noble» indica la diferencia que existe entre éste y el anterior. Las propiedades del Laurel común son carminativas, digestivas, estomacales y nervinas. Se utilizan las hojas en infusión. (…) Esta infusión se emplea, asimismo, en inyecciones vaginales contra la relajación de los órganos sexuales y, en baños por todo el cuerpo para combatir la debilidad general de los niños. (…) / (Página 269) Botánica oculta: Árbol consagrado a Apolo. La Dafnomancia es una de las diversas formas de magia adivinatoria, muy usada en la antigüedad. El material empleado en esta ceremonia eran las ramas de laurel, con la cual se coronaban los adivinos. Practicábase de dos maneras. La una consistía en echar al fuego una rama seca y, por el chisporroteo, el centelleo y por el humo producidos durante la quema, se sacaban los presagios. Estos eran inciertos cuando la rama se consumía sin hacer ruido alguno, más se vaticinaba con toda certi-

Pequeña corona de margaritas. Si las flores fuesen blancas y pequeñas simboliza la inocencia. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

Guirnalda de rosas y dalias, emblema de la vida eterna y renacimiento tras la muerte, para la rosa. Y, de unión recíproca (dalia amarilla); piedad (dalia morada) o delicadeza (dalia rosada). (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

dumbre cuando chisporroteaba ruidosamente, las chispas eran abundantes y se obtenía una finísima humareda. Era, además, todo esto, un buen augurio. La otra manera de producir consistía en mascar unas hojas tiernas de laurel; el augur cerraba los ojos y empezaba el trabajo de concentración mental; y al cabo de un tiempo, / (Página 270) más o menos largo, dada la respuesta a la consulta que se le había hecho. Esta última forma de adivinación es la que practicaban las Pitonisas, las Sibilas y los Sacerdotes de Apolo y, por esto eran llamados dafnéfagos, es decir, comedores de laurel. Cálido y seco. Sol en Leo o Luna en Piscis (…)».

(24). PUTZ, Rodolfo. «Botánica oculta. Las plantas mágicas según Paracelso». Valladolid. Editorial Maxtor. 2006. Página 6. «(…) Y a partir del año 1510 fue conocido bajo el nombre de Paracelso (…)». Ibídem. Página 261. *Pequeño diccionario de botánica oculta. Relación de los autores consultados para la redacción del presente diccionario: Agrippa, Alberto el Grande, Dioscórides y el Divino Paracelso*. «(…) Higuera (Ficus carica). Botánica oculta: Con las hojas de este árbol se coronaba a Saturno y, era sagrado entre los romanos. Los griegos lo dedicaron a Mercurio; los espartanos a Baco. En la India estaba consagrado a Vishnu. Un ramo de higuera cogido bajo el aspecto planetario conveniente, calma la furia de los toros. La Sycomancia constituía una adivinación mediante las hojas de higuera. Se escribía la pregunta sobre una hoja y, según el tiempo que tardaba en secarse, se sacaba el vaticinio. El fruto blanco pertenece a Júpiter y Venus. El fruto negro, a Saturno. Signo zodiacal: Acuario (…)».PUTZ, Rodolfo. «Botánica oculta. Las plantas mágicas según Paracelso». Valladolid. Editorial Maxtor. 2006. Página 6. «(…) Y a partir del año 1510 fue conocido bajo el nombre de Paracelso (…)». Ibídem. Página 310. *Pequeño diccionario de botánica oculta. Relación de los autores consultados para la redacción del presente diccionario: Agrippa, Alberto el Grande, Dioscórides y el Divino Paracelso*. «(…) Yedra común (Hederta hélix). Todas las partes de esta planta son útiles. Los frutos, a la dosis de 10 a 12 bayas, constituyen un purgante enérgico, del que abusan demasiado las gentes del campo. (…) Botánica oculta: Planta consagrada a Mercurio. Con ella se tejía la corona de Baco. Los naturales del Montenegro, el día de la Datividad, adornan las puertas de sus casas con ramos de yedra; de este modo se ven

Rosas junto a una cruz. Emblema de la vida eterna y renacimiento tras la muerte. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

Ramo de rosas, símbolo de la vida eterna y renacimiento tras la muerte. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

protegidos, durante todo el año, de las maquinaciones de sus enemigos que poseen poderes ocultos. En ciertos pueblos de Alemania, subsiste todavía una costumbre / (Página 311) ancestral muy curiosa; esta consiste en que la primera vez que se extraen leche de una vaca (acontece siempre en primavera), practican la operación a través de una corona de yedra. Obrando de esa forma creen que el animal seguirá dándoles el precioso alimento sin experimentar enfermedad alguna. Fría y seca. Signos zodiacales: Tauro o sagitario (…)».

(25). PUTZ, Rodolfo. «Botánica oculta. Las plantas mágicas según Paracelso». Valladolid. Editorial Maxtor. 2006. Página 6. «(…) Y a partir del año 1510 fue conocido bajo el nombre de Paracelso (…)». Ibídem. Página 237. *Pequeño diccionario de botánica oculta. Relación de los autores consultados para la redacción del presente diccionario: Agrippa, Alberto el Grande, Dioscórides y el Divino Paracelso*. «(…) Ciprés (Cupressus sempervirens). El fruto de este árbol resinoso consiste en piñas o agallas. Su decoración conserva los cabellos en su color primitivo, pues evita las canas hasta una edad muy avanzada. Botánica oculta: El ciprés es el símbolo de la muerte. Con su ramaje se coronaba la frente de Plutón. La madera de este árbol sirve para la construcción de la mesa triangular que se empleaba en determinadas operaciones de brujería, como en la imprecación de los «responsos al revés» y otras de la misma naturaleza. También se utiliza la madera / (Página 238) para echarla a la lumbre, junto con hierbas y drogas, en ciertas evocaciones a los elementales (…)».PUTZ, Rodolfo. «Botánica oculta. Las plantas mágicas según Paracelso». Valladolid. Editorial Maxtor. 2006. Página 6. «(…) Y a partir del año 1510 fue conocido bajo el nombre de Paracelso (…)». Ibídem. Página 243. *Pequeño diccionario de botánica oculta. Relación de los autores consultados para la redacción del presente diccionario: Agrippa, Alberto el Grande, Dioscórides y el Divino Paracelso*. «(…) Culantrillo (A diánthum capillus). Conocido con el nombre de Culantrillo de pozo. Es un helecho que crece en las paredes de los pozos y en las fisuras de las rocas húmedas. (…) Botánica oculta: De las hojas de esta planta estaba formada la corona de Plutón, divinidad mitológica que preside y gobierna las regiones infernales. Su nombre griego es Hades. Planeta: Saturno (…)».

Corona de rosas y dalias con lazada, símbolo de vida eterna y renacimiento tras la muerte y, de unión recíproca, delicadeza y piedad. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

Corona de rosas con una sola margarita, emblema de vida eterna y renacimiento tras la muerte y, del olvido del pasado. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

(26). PUTZ, Rodolfo. «Botánica oculta. Las plantas mágicas según Paracelso». Valladolid. Editorial Maxtor. 2006. Página 6. «(…) Y a partir del año 1510 fue conocido bajo el nombre de Paracelso (…)». Ibídem. Página 250. *Pequeño diccionario de botánica oculta. Relación de los autores consultados para la redacción del presente diccionario: Agrippa, Alberto el Grande, Dioscórides y el Divino Paracelso.* «(…) Espino cerval (Rhamnus catharticus). Las bayas de este arbusto despiden un olor muy desagradable y constituyen un purgante enérgico. Se utilizan como derivativo intestinales en los cardiacos y en los urámicos. (…) Botánica oculta: Cálido y seco. Planta consagrada a Saturno. / (Página 251) Emblema de la envidia. Se utilizó para tejer la corona de espinas de Nuestro Señor Jesucristo. En ciertos ritos simboliza la Virginidad, el Pecado, la Humillación. Sus ramas, con sus frutos (bayas), colgadas en puertas y ventanas de una casa paralizan los esfuerzos de los brujos e impiden la entrada de los malos espíritus. Signo zodiacal: Libra (…)».

(27). GROF, Stanislav. «El viaje definitivo. La consciencia y el misterio de la muerte». Prefacio de Huston Smith. Barcelona. Editorial La liebre de marzo. 1ª Reimpresión (febrero 2009). Página 78. Capítulo 5. *El viaje póstumo del alma. Cielo, Paraíso y el Tema del Juicio Divino.* «(…) El concepto de la morada final de los justos después de la muerte –Cielo y Paraíso– aparece en múltiples variantes. Los antiguos hebreos imaginaban el Cielo como el mundo de arriba (Shamayim) y lo consideraban la morada de Yahweh. En la tradición judía, el Jardín del Edén tenía distintos niveles: un Jardín del Edén inferior y un Jardín del Edén superior. En el Jardín del Edén inferior, las almas ocupaban los cuerpos del mismo modo que durante la vida del difunto y experimentaban diversas clases de placeres espirituales. En el Jardín del edén superior,

Corona o ramo de rosas, símbolo de vida eterna y renacimiento tras la muerte. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

Corona de amapolas abiertas, con un rostro en el centro de Jesús El Cristo. Su significado reside en que Jesús El Cristo es el redentor del sueño eterno de la muerte. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

las almas moraban en su verdadera esencia y disfrutaban de varias clases de placeres espirituales que eran mayores y más gloriosos que los placeres del Jardín inferior. Cuando alguien moría, el alma (nefesh) ascendía al Jardín del Edén inferior. El cuerpo que ocupaba era de una naturaleza muy refinada: simplemente una forma de energía que no necesitaba ni comida ni bebida física. Recibía su sustento mediante una forma elevada del sentido del olfato. Luego, el alma ascendía hasta el jardín del Edén superior (Neshamah), donde se sustentaba con el brillo de la Divina Presencia. Los justos se sentaban con coronas en cabezas, deleitándose con la incandescencia de la Divina Presencia. Obtenían placer por la vista y no necesitaban comer o beber. Los relatos de la tradición mística judía suelen presentar lugares semejantes al Cielo y al Purgatorio cristiano, almas en pena y reencarnación (…)».

(28). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa. pdf Página 213. 10. *Metafísica y esoterismo: El Conocimiento a través de la simbología*. 10.5.3. Florarios. «(…) El renacimiento y la vida eterna (507): «(…) Rosa. (…) La rosa ha sido utilizada por diversas órdenes religiosas y por organizaciones iniciáticas desde tiempos inmemorables. En la cultura cristiana ha simbolizado a la flor mística por excelencia, símbolo del renacimiento y de la vida eterna. Los sufrimientos de la Virgen ante la Pasión de su hijo fueron representados por la rosa roja; los padecimientos secretos, por la de color rosa; y la posesión de secretos ocultos por la amarilla (…)». (507). MUSQUERA, Xavier. «Ocultismo medieval. El mensaje de los constructores». Colección Año/Cero. Madrid. América Ibérica S.A. 2003. Página 56. CIRCULO DE LECTORES. «El lenguaje de las flores». Ilustrado por Kate Greenaway. Barcelona. Círculo de Lectores. 1983. Sin paginar. Introducción. «(…) Las flores más representativas de la emblemática funeraria son el acanto que representa a las artes; la adormidera blanca el consuelo; la adormidera encarnada, la indiferencia; el álamo temblón, la lamentación; el álamo blanco, el tiempo; la amapola, el sueño; la belladona, el silencio; el botón de azucena, perdón; el botón de rosa blanca, corazón que no ha amado; el botón de rosa rosada, juventud; (…).el capu-

Corona de adormideras abiertas, símbolo del sueño eterno de la muerte. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

Corona de dalias, emblema de la piedad y de la unión recíproca. En esta escultura todavía pervive la firma de su autor, Jaime Lloret Lloret, de Villajoyosa. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

llo blanco de rosa, niñez; la rosa blanca, sigilo;(…)». PANIZO RODRÍGUEZ, Juliana. «El lenguaje de las flores y algunos refranes alusivos a las rosas». Revista Folklore N° 217. Valladolid. 1999. www.rf217.pdf Página 34. «(…) La costumbre de expresar pensamientos y sentimientos por medio de las flores procede de Oriente. Pero esta tradición se ha ido perdiendo en los tiempos modernos y solo nos quedan ciertas formas que nos hacen compañía en los momentos más importantes de nuestra vida: la rosa para la persona amada, el ramo de azahar para la novia, la corona dedicada a los difuntos… y, sin embargo, ¡qué poco sabemos de su lenguaje! Pretendemos, con este artículo, contribuir al conocimiento del significado de algunas de las flores más usuales en Castilla y León. (…) Rosa amarilla: celos, infidelidad. Rosa blanca: Sigilo. Rosa blanca deshojada: Votos de castidad. Rosa blanca marchita: Antes morir que perder la inocencia (…)». PUTZ, Rodolfo. «Botánica oculta. Las plantas mágicas según Paracelso». Valladolid. Editorial Maxtor. 2006. Página 297. *Pequeño diccionario de botánica oculta. Relación de los autores consultados para la redacción del presente diccionario: Agrippa, Alberto el Grande, Dioscórides y el Divino Paracelso.* «(…) Rosa (Rosae vulgaris). Se usa muy poco en la terapéutica moderna. (…) Botánica oculta: La rosa era una flor iniciática en diversas órdenes religiosas de la antigüedad. Actualmente el arte sagrado sigue considerando la rosa como el emblema del amor, de la paciencia, del martirio, de la Virgen (Rosa mística) (…)».

(29). CIRCULO DE LECTORES. «El lenguaje de las flores». Ilustrado por Kate Greenaway. Barcelona. Círculo de Lectores. 1983. Sin paginar. Introducción. «(…) la siempreviva, te declaro la guerra;(…)». GARRIDO, Gloria. «Gran diccionario de las plantas medicinales. Propiedades curativas». Colección: Grandes diccionarios botánica. Madrid. Editorial Libro Hobby Club. 2008. Página 273. Siempreviva mayor. «(…) Sempervivum tectorum. Familia: Crasuláceas. Antiséptico. Descripción: Herbácea rastrera que se conserva siempre verde / (Página 274) brillante y tiesa. Sus hojuelas forman unas cabezuelas que sobreviven en las condiciones más adversas.

Hábitat: Cualquier tipo de terreno, muros, tejados, entre rocas. También en macetas.

Coronas de adormideras abiertas, símbolo del sueño eterno de la muerte. (Fotos: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

Floración: A fines de primavera y durante el verano (…)».BERDONCES, José Luís. «Gran diccionario ilustrado de las plantas medicinales. Descripción y aplicaciones». Colección Océano. Barcelona. Grupo Océano. 2009. Página 1046. Siempreviva mayor. «(…) Sempervivum tectorum L. Montañas de Europa Central y Meridional.

Nombres: Siempreviva mayor, hierba puntera, piñuela, alcachofera de gatos, barba de Júpiter, hierba puntera, hierba de fuego, matafuego, naulós, dos puntos, hierba de la punta, hierba de los callos, cepeira, hierba de las nacidas.

Botánica:

Familia: Crassulacea.

Descripción: Las flores son de color rosado, con 12 pétalos, en el extremo del tallo floral. Es fruto de esta planta es un folículo. Se usa como planta ornamental y se reproduce en grupos numerosos (…)».

(30). CIRCULO DE LECTORES. «El lenguaje de las flores». Ilustrado por Kate Greenaway. Barcelona. Círculo de Lectores. 1983. Sin paginar. Introducción. «(…) la amapola, el sueño (…)».PANIZO RODRÍGUEZ, Juliana. «El lenguaje de las flores y algunos refranes alusivos a las rosas». Revista Folklore N° 217. Valladolid. 1999. funjdiaz/folklore/pdf/rf217.pdf Página 34. «(…) La costumbre de expresar pensamientos y sentimientos por medio de las flores procede de Oriente. Pero esta tradición se ha ido perdiendo en los tiempos modernos y solo nos quedan ciertas formas que nos hacen compañía en los momentos más importantes de nuestra vida: la rosa para la persona amada, el ramo de azahar para la novia, la corona dedicada a los difuntos… y, sin embargo, ¡qué poco sabemos de su lenguaje! Pretendemos, con este artículo, contribuir al conocimiento del significado de algunas de las flores más usuales en Castilla y León. (…) Amapola: Sueño (…)».

(31). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 228. 10. *Metafísica y esoterismo: El Conocimiento a través de la simbología*. 10.7.1. Florarios: Reminiscencias de la Edad Media. «(…) las hojas de laurel, no cambiaré nunca; el árbol de laurel, gloria, victoria; la corona de laurel, premio por méritos; (…)». BERDONCES, José Luís. «Gran diccionario ilustrado de las plantas medicinales. Descripción y aplica-

Corona de laurel con amapolas y hojas de palma, emblema de que a través de la religión se sale triunfante, victorioso y glorioso sobre el sueño eterno de la muerte. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

Corona de amapolas y pequeñas margaritas, con lazada inferior. Simboliza inocencia en el sueño eterno de la muerte. (Foto: Lola Carbonell Beviá. 9 agosto, 2019)

ciones». Colección Océano. Barcelona. Grupo Océano. 2009. Página 659. Laurel. «(…) Laurulus nobilis L. Mediterráneo. Nombres: Laurel, llorer, llaurer.

Famila: Lauraceae.

Distribución: Árbol originario de bosques y espesuras de la cuenca mediterránea.

Descripción: Árbol pequeño, de 10 m., de altura o más, con corteza de color gris verdoso oscuro y ramas verdosas. Las hojas son perennes, pecioladas, alternas, coriáceas, persistentes, lanceoladas y enteras, con margen algo ondulado, de color verde oscuro, brillante por el haz y mate por el envés. Las flores son dioicas, blanquecinas o amarillentas, agrupadas en pequeñas umbelas axiliares. El fruto es una drupa oval, de color púrpura oscuro (…)».

(32). PANIZO RODRÍGUEZ, Juliana. «El lenguaje de las flores y algunos refranes alusivos a las rosas». Revista Folklore N° 217. Valladolid. 1999. funjdiaz/folklore/pdf/rf217.pdf Página 34. «(…) La costumbre de expresar pensamientos y sentimientos por medio de las flores procede de Oriente. Pero esta tradición se ha ido perdiendo en los tiempos modernos y solo nos quedan ciertas formas que nos hacen compañía en los momentos más importantes de nuestra vida: la rosa para la persona amada, el ramo de azahar para la novia, la corona dedicada a los difuntos… y, sin embargo, ¡qué poco sabemos de su lenguaje! Pretendemos, con este artículo, contribuir al conocimiento del significado de algunas de las flores más usuales en Castilla y León. (…) Margarita grande amarilla: ¿Me amas? Margarita grande blanca: Olvido lo pasado (…)».

(33). PANIZO RODRÍGUEZ, Juliana. «El lenguaje de las flores y algunos refranes alusivos a las rosas». Revista Folklore N° 217. Valladolid. 1999. funjdiaz/folklore/pdf/rf217.pdf Página 34. «(…) La costumbre de expresar pensamientos y sentimientos por medio de las flores procede de Oriente. Pero esta tradición se ha ido perdiendo en los tiempos modernos y solo nos quedan ciertas formas que nos hacen compañía en los momentos más importantes de nuestra vida: la rosa para la persona amada, el ramo de azahar para la novia, la corona dedicada a los difuntos… y, sin embargo, ¡qué poco sabemos de su lenguaje! Pretendemos, con este artícu-

lo, contribuir al conocimiento del significado de algunas de las flores más usuales en Castilla y León. (…) Margarita pequeña amarilla: Lo pensaré. Margarita pequeña blanca: Inocencia (…)».

(34). PANIZO RODRÍGUEZ, Juliana. «El lenguaje de las flores y algunos refranes alusivos a las rosas». Revista Folklore Nº 217. Valladolid. 1999. funjdiaz/folklore/pdf/rf217.pdf Página 34. «(…) La costumbre de expresar pensamientos y sentimientos por medio de las flores procede de Oriente. Pero esta tradición se ha ido perdiendo en los tiempos modernos y solo nos quedan ciertas formas que nos hacen compañía en los momentos más importantes de nuestra vida: la rosa para la persona amada, el ramo de azahar para la novia, la corona dedicada a los difuntos… y, sin embargo, ¡qué poco sabemos de su lenguaje! Pretendemos, con este artículo, contribuir al conocimiento del significado de algunas de las flores más usuales en Castilla y León. (…) Dalia amarilla: Unión recíproca. Dalia encarnada: Tus ojos abrasan. Dalia matizada: Mirada engañosa. Dalia morada: Ten piedad de mí. Dalia rosada: Delicadeza (…)».

(35). CIRCULO DE LECTORES. «El lenguaje de las flores». Ilustrado por Kate Greenaway. Barcelona. Círculo de Lectores. 1983. Sin paginar. Introducción. «(…) la adormidera blanca el consuelo; la adormidera encarnada, la indiferencia; (…)». CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa.pdf Página 228. 10. *Metafísica y esoterismo: El Conocimiento a través de la simbología*. 10.7.1. Florarios: Reminiscencias de la Edad Media. «(…) Las flores más representativas de la emblemática funeraria son el acanto que representa a las artes; la adormidera blanca el consuelo; la adormidera encarnada, la indiferencia (…)».

(36). CARBONELL BEVIÁ, Lola. «Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa (1815–1970)». Villajoyosa. 2015. www.Emblemática funeraria y artes industriales en el cementerio viejo de Villajoyosa. pdf Página 213. 10. *Metafísica y esoterismo: El Conocimiento a través de la simbología*. 10.5.3. Florarios. «(…) Bienvenida y respeto (504): «(…) Palmera. (…) La palmera ha sido un símbolo sublime para numerosas culturas paganas y, como no podía ser de otra forma, el cristianismo adoptó su imagen. Cuando contemplamos una hoja de palma en una iglesia, estamos viendo una representación del Árbol del Paraíso, en el concepto de la iconografía cristiana medieval. Esas ramas de palmera eran utilizadas como signo de bienvenida y respeto en la recepción de dignatarios y reyes (…)». (504). MUSQUERA, Xavier. «Ocultismo medieval. El mensaje de los constructores». Colección Año/Cero. Madrid. América Ibérica S.A. 2003. Página 51. CIRCULO DE LECTORES. «El lenguaje de las flores». Ilustrado por Kate Greenaway. Barcelona. Círculo de Lectores. 1983. Sin paginar. Introducción. «(…) la palma común, victoria; (…)».BERDONCES, José Luís. «Gran diccionario ilustrado de las plantas medicinales. Descripción y aplicaciones». Colección Océano. Barcelona. Grupo Océano. 2009. Página 853. Palma de dátil. «(…) Phoenix dactylifera L. Nombres: palma de dátil, datilera. África y Asia tropicales.

Botánica: Familia: Palmae /Arecaceae.

Distribución: Palma originaria del norte y centro de África y Asia Occidental.

Descripción: Palma de hasta 30 m., de altura, con hojas terminadas en la parte terminal, persistentes, glaucas y pinnadas, con un peciolo planoconvexo y foliolos de hasta 40 cm., de altura de longitud, rígidos y lineal–lanceolados, con el raquis prominente. Las flores son amarillentas y pequeñas y, se agrupan en un espádice coriáceo. Los frutos son drupas de hasta 5 cm., de longitud, en racimos de hasta 200 frutos (…)».

Diez danzas de la «Intavolatura di butta foco» de Giovanni Lorenzo Baldano (Savona, 1600). Ensayo de transcripción

Ignacio Alfayé Soriano

Presentación

Bajo el título *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline* (Savona 1600) se conserva en la Biblioteca del Seminario Vescovile de Savona un manuscrito autógrafo del noble Giovanni Lorenzo Baldano (1576-1660), que constituye la única fuente conocida hasta la fecha de música escrita para sordellina y buttafuoco. La edición facsímile realizada en Savona en 1995, acompañada de una serie de estudios introductorios a cargo de diversos expertos, permitió al gran público el acceso a un repertorio inédito, aunque anotado en un sistema de tablatura cifrada desconocido. Sin embargo, las explicaciones contenidas en el mismo manuscrito acerca de la afinación de la cornamusa conocida como sordellina permitieron al estudioso John Henry van der Meer descifrar la notación musical plasmada en sus hojas y proponer una transcripción al pentagrama de 89 de las 160 composiciones que el noble dedicó al instrumento.

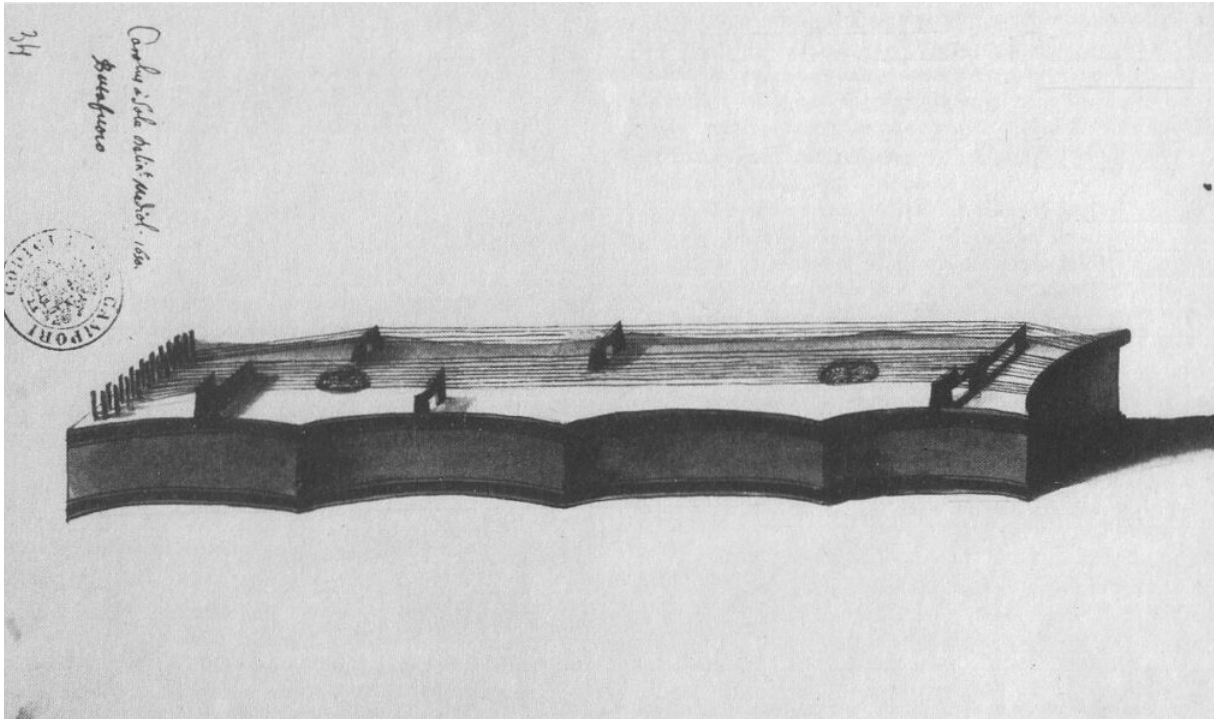
Lo que permaneció incógnito todavía fue la traducción del cifrado empleado en las últimas hojas del manuscrito para anotar 36 piezas instrumentales dedicadas al buttafuoco, otro instrumento en uso en vida de Baldano, que, debido principalmente a la ausencia de indicaciones de medida rítmica sobre las cifras, quedó al margen de cualquier intento de transcripción. En aquel momento, las dudas de van der Meer acerca de la correcta identificación del instrumento le aconsejaron no abordar un trabajo que habría sido realizado bajo una gran incertidumbre.

Hoy, el estudio del sistema de escritura musical utilizado por Baldano, junto a las numerosas noticias disponibles acerca del buttafuoco, nos permiten afirmar que su *intavolatura* fue dedicada a una flauta de tres agujeros, a la cual el tambor de cuerdas (buttafuoco), interpretado por el mismo músico, serviría como acompañante, de manera que podemos, ayudados también por la consulta de otras colecciones musicales y dancísticas de la época, proponer una transcripción posible al pentagrama musical para algunas de las piezas, en concreto las que tienen que ver con una práctica interpretativa más extendida, tanto en el tiempo como en el espacio geográfico.

El instrumento

Las noticias acerca del buttafuoco se encuentran esparcidas en textos italianos desde aproximadamente 1534 hasta la segunda mitad del siglo siguiente (Degli Esposti s.f.), refiriéndose explícitamente en muchos casos a su uso junto al siscariello o flauta de tres agujeros en un área geográfica que recae frecuentemente en el antiguo Nápoles de los siglos XVI y XVII, al sur de la península itálica.

Pero es sin duda en el terreno de la iconografía donde encontramos la representación más clara del instrumento, plasmada en un dibujo de Carlo da Sole para el catálogo del coleccionista Manfredo Settala (Milán, 1600-1680), conservado en la Biblioteca Estense de Módena. Por encargo del científico y canónigo, algunos de los más notables artistas del ambiente milanés del momento realizaron una serie de ilustraciones de los objetos más interesantes y significativos



Buttafuoco de la colección de Manfredo Settala (Carlo da Sole, 1650)
https://www.goffredodegliesposti.it/buttafuoco-2/

de su colección, entre las cuales se encuentra, datada en 1650, la de un buttafuoco, denominado así en la lámina, un auténtico salterio de forma rectangular con entrantes curvados y una serie de juegos de cuerdas dispuestos a lo largo de todo el instrumento, algunos de los cuales están montados sobre puentes en diversas partes de la tabla de resonancia.

Pocos años después de la creación de esta ilustración, concretamente en 1664, apareció un catálogo de la colección de Settala, redactado en latín por Paolo Maria Terzago. Bajo el número 32 describe un «Instrumentum Calabrensibus familiare quam ludrica (sic) lingua, Buttafuoco dicunt Africanibus quoque notum». Por lo tanto, el instrumento que vemos en la imagen anterior, que recibía, de manera coloquial, el nombre de buttafuoco, era familiar en Calabria, dato que nos remite nuevamente al sur de la península itálica, pero además se dice que era conocido también por los pobladores del continente africano. A partir de este último detalle, los estudios de van der Meer se centraron en la búsqueda de un instrumento utilizado en la costa norte de África al que pudiera adaptarse la notación musical utilizada por Baldano. De ahí que sus conclusiones acabaran por asociar la *intavolatura* a un instrumento de la familia de los aerófonos de dos tubos provistos de lengüeta simple o doble, ante la imposibilidad de localizar flautas de tres agujeros en el área del norte de África.

Sin embargo, se pasó por alto la inmensidad geográfica del continente africano, y las relaciones comerciales y culturales entre amplias zonas de África y el área mediterránea europea desde tiempos prehistóricos, así como las que generó el tráfico de esclavos. En el caso concreto de Nápoles y su zona de influencia, las huellas evidentes que dejaron tanto en la lengua como en la música y la danza han sido profusamente estudiadas (Ferrari Barasi 2018), así que deberíamos buscar el buttafuoco «…Africanibus quoque notum» más allá de la costa mediterránea, extendiendo nuestra mirada hacia una amplia zona ocupada por la familia de las liras del nordeste africano, en un extenso territorio ocupado hoy por numerosos estados, entre los cuales

se encuentran Egipto, Sudán, Etiopía y Kenya (Shiverenje Igobwa 2004). Aquí encontramos una variada representación de liras en diversos formatos y con diferentes nombres: krar, begena, kissar, thum, tom, etc., algunas de ellas con extraordinario parecido al buttafuoco setaliano.

Begena etíope en el museo Linden (Stuttgart, Alemania). Daderot, CC0, via Wikimedia Commons

De la misma manera que los tambores de cuerdas y flautas de gran tamaño y sonoridad grave han mantenido un uso ritual en Europa, el begena etíope, modalidad de lira de gran tamaño, formato cuadrado o rectangular y registro sonoro grave, es un instrumento semisagrado, reservado para los cantos dirigidos a la loa de Dios, que fue creado por éste para que el rey David se acompañara con él al entonar sus cantos de alabanza, y así ha permanecido hasta hoy (Kebede 1977, 381).

Un instrumento como éste era conocido, con forma similar e iguales connotaciones rituales, en las colonias griegas del Asia menor, asociado a menudo a los músicos ambulantes, con el nombre de barbitos (Gastellu Etchegorry 2011, 3-4). A partir de entonces, podemos encontrar diferentes variantes del instrumento en Europa a lo largo de la historia, denominadas con términos como symphonia, altobasso o chorus. Este último nombre nos parece particularmente interesante por su relación fonética con otra palabra, kora, que se utiliza para llamar a un instrumento de cuerda pulsada y forma similar al barbitos griego, cuyo uso se ha mantenido de manera tradicional en África occidental. Los músicos que lo interpretan son auténticos «hombres-libro», poseedores de un saber basado en la oralidad, al igual que sucede con aquellos que interpretan el kissar, heredero de la lira nubia, en los actuales Sudán y Egipto.

The Blind Musician
Probablemente una lámina no publicada, realizada para el libro Souvenirs d'Egypte, París, ca. 1851, de Alexandre Bida y E.Barbot. Victoria and Albert Museum (Londres)

Los indicios de similitudes entre la práctica musical africana y la europea no se detienen en la morfología de algunos de sus instrumentos. En un trabajo anterior ya señalamos la cercanía entre el tetracordo *diatonon homalon*, definido por el sabio egipcio Ptolomeo en el siglo II como de carácter rústico y popular, y la afinación tradicional del chiflo altoaragonés. Similares sistemas de afinación basados en la división de la octava en siete tonos aproximadamente iguales están presentes todavía, hoy en día, en amplias áreas del África subsahariana (Chalmers 1993, 14).

Disponemos también de la lingüística para mostrarnos cómo las semejanzas van más allá, hasta la misma forma de poner nombre al instrumento. Para los Luo, en Kenya, thum es la palabra genérica aplicada para referirse a un instrumento musical. Ttun-ttun se utiliza en la región vasco francesa como nombre para el tambor de cuerdas, y el junjun aparece en el tomo VII de *El viagero universal*[1] (Estala 1796, 143) como un instrumento de cuerda golpeada por una varita de cinco o seis pulgadas, empleado por las mujeres khoikhoi del área del Cabo de Buena Esperanza. También entre las poblaciones Mandinka, Bamana, Soninke, y Xasonke de Malí, Senegal, Gambia, Guinea y Costa de Marfil se conoce con el nombre de dunun, dundun y junjun un tambor cilíndrico de membrana que se percute con una baqueta recta o curva (Bermúdez 2002, 33).

No cabe duda, con todos estos datos, que la relación de parentesco entre el buttafuoco y las liras africanas es más que plausible, lo que refuerza en el terreno de la música la aportación de la cultura africana a la cultura universal, aspecto éste que se extiende a todos los campos del conocimiento, pese a su consciente e histórico menosprecio y ocultamiento. Esta afirmación no excluye de ninguna manera la posibilidad de que la asociación entre la flauta de una mano y el tambor de cuerdas tuviera lugar por primera vez en el continente europeo, pese a que hoy en día parece poco probable que la pareja instrumental viento + tambor de parche haya visto la luz por primera vez en Europa, como parecen demostrar múltiples hallazgos (Mitjans Berga y Soler Llobet 2010, 70).

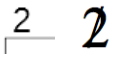
Mujer del pueblo Khoikhoi interpretando el Junjun. *El viagero universal* (Fotografía cortesía de Antonio Javier Lacasta Maza)

La intavolatura

El primer obstáculo en la interpretación de la tablatura empleada por Baldano para anotar las piezas para el buttafuoco radica en su

1 *El viagero universal ó noticia del mundo antiguo y nuevo* es una reelaboración de *Le voyageur françois, ou la connoissance de l'ancien et du nouveau monde*, del abad Joseph de Laporte, realizada por el presbítero Pedro de Estala y editada entre 1795 y 1801 en 39 volúmenes. Se trata de una extraordinaria colección de libros de viajes que vino a llenar el hueco editorial que a finales del siglo XVIII existía en el mercado español en ese género literario concreto.

simplicidad misma, determinada por un sistema bilineal horizontal, en el cual la línea inferior contiene prácticamente solo las cifras 3 y 0. En dos ocasiones aparece la cifra 2, que van der Meer interpretó acertadamente como un más que probable error del autor, ya que en otras dos ocasiones más aparece la corrección del 2 en un 3. Por su parte, la línea superior contiene básicamente las cifras 2, 1 y 0. En una única hoja contiene los siguientes símbolos que probablemente indican digitaciones especiales:

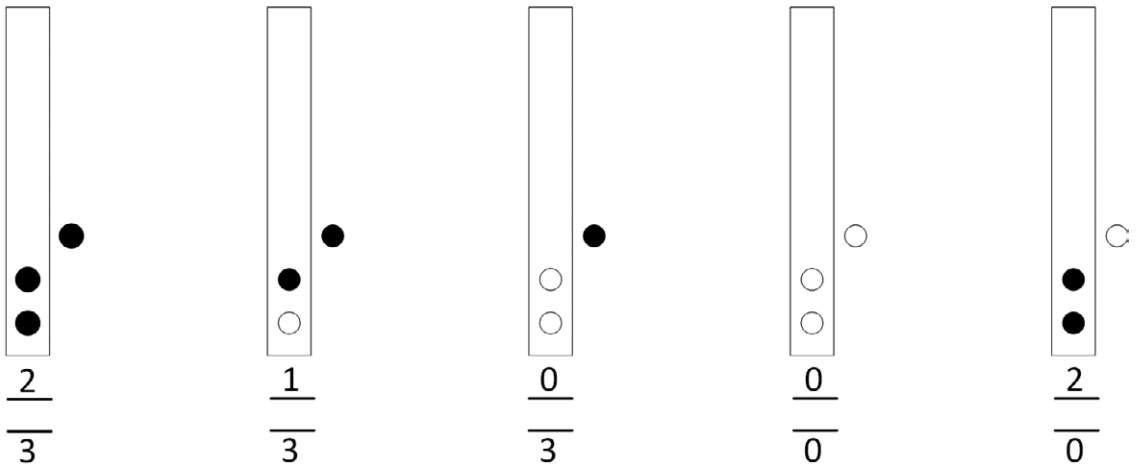


Obviamente, esta notación solamente tiene lógica si pensamos que la línea inferior representa un único agujero que puede estar cerrado o abierto, y la superior la posibilidad de tener cerrados dos agujeros, uno o ninguno. Todas estas condiciones únicamente se dan en una flauta de tres agujeros diseñada para ser tocada con una mano, ya que la otra queda reservada, como no puede ser de otra manera, para acompañar con el buttafuoco o tambor de cuerdas. Con esto tenemos definitivamente despejada la duda acerca de la correcta identificación del instrumento musical para el que fueron escritas las *intavolaturas*: no pudo ser otro que la pareja flauta de tres agujeros – tambor de cuerdas.

Pero todavía quedan por dilucidar dos aspectos más: ¿cuál es la medida rítmica de las melodías anotadas? Y ¿a qué digitación corresponden las cifras escritas sobre las dos líneas?

Para la primera de las cuestiones, el autor no aporta ninguna indicación, al contrario que en la parte dedicada a las piezas para sordellina. Las hojas con la *intavolatura* para buttafuoco contienen solamente largas series de números separadas nada más que por el título de cada pieza y unas líneas verticales que de tanto en cuanto van cruzando el sistema horizontal. Éstas últimas las interpretaremos como separadoras de períodos melódicos con entidad propia, marcados por una pausa interpretativa o una cadencia melódica. En cuanto a la ausencia de indicaciones sobre el ritmo o la duración de las notas, éste ha sido el motivo por el que hemos elegido centrarnos en aquellas piezas cuyos títulos hacen referencia a danzas ampliamente practicadas durante el Renacimiento y el Barroco en los bailes europeos, preferentemente aquellas que sabemos que lo fueron en la Península Ibérica de la época. Su recurrente aparición en tratados instrumentales y dancísticos de los siglos XVI, XVII y XVIII, principalmente, nos facilita el intento de reconstrucción de las melodías anotadas por el noble savonés. Queremos recalcar que se trata en todo caso de una propuesta, ante la imposibilidad de reproducir exactamente las notas que el ingenio de Baldano plasmó sobre el papel. Queda, por lo tanto, terreno abierto a la subjetividad y la variación, tal y como sucedía, de hecho, en la práctica de la música antigua europea. Nuestra conclusión es, también, que la música anotada por Giovanni Lorenzo Baldano para la flauta de tres agujeros, por su simplicidad, no pretendía ofrecer melodías fijas y cerradas, sino que se trata más bien de breves esquemas melódicos que el instrumentista, haciendo gala de su talento, debía glosar y desarrollar, en una tradición que dan a entender los numerosos tratados y colecciones musicales de la época, testigos del arte de la variación sobre los ostinati o motivos repetitivos.

La segunda cuestión a resolver, relativa a la digitación y los sonidos obtenidos con la flauta, nos llevará a desviar nuestra mirada hacia los tratados organológicos renacentistas y barrocos. La práctica totalidad de ellos, exceptuando el de Sebastian Virdung (1511), emplean las cifras para indicar la cantidad de agujeros a tapar, lo que nos lleva a la traducción de las cifras 2, 1 y 0, respectivamente, como los dos agujeros superiores cerrados, solamente el más cercano a la boca del instrumentista cerrado, o los dos abiertos. En el caso de la línea inferior la solución es más sencilla si cabe: el 3 indica que el agujero inferior estará cerrado, mientras que el 0 indica que deberá abrirse. Gráficamente quedaría así:



Respecto al último aspecto, el que atañe a los sonidos que corresponderían a cada posición de la digitación, pensamos que existen varias interpretaciones posibles. Tradicionalmente viene asignándose un sistema de afinación tetracordal básico para las flautas de tres agujeros en función del período histórico del que tratemos. De acuerdo con esta idea, las flautas cultas de la Edad Media y el Renacimiento producirían un tetracordo grave jónico (Tono – Tono – Semitono). A partir del Barroco la tendencia habría girado hacia la afinación sobre un tetracordo dórico (Tono – Semitono – Tono) y, finalmente, en torno al final del siglo XVIII se habría impuesto el tetracordo lidio (Tono – tono – tono) que se utiliza, por ejemplo, en el galoubet provenzal. Pero todas estas afirmaciones están sustentadas sobre unos débiles fundamentos, que reposan en las escasas indicaciones de unos pocos autores que no se centraron exclusivamente en el instrumento, sino que dedicaron voluminosos tratados a la organología universal o a la explicación de las danzas y sus músicas acompañantes (Mersenne, Arbeau). Por otro lado, las composiciones dieciochescas de compositores como Marchand, Lavallière o Lemarchant no nos parecen suficiente carga de prueba para demostrar el cambio de afinación a un sistema dórico. En todo caso, servirían únicamente para el área geográfica concreta de Francia.

Con todo esto, y por razones puramente empíricas, hemos optado por apostar por un tetracordo básico jónico, frente a los otros dos, por el simple motivo de que éste arroja unas transcripciones al pentagrama más musicales y creíbles que las otras. Además, por pura convención, hemos elegido Sol como altura tonal para la transcripción, con la sola intención de facilitar así la lectura a los intérpretes de chiflo y/o txistu, acostumbrados a leer en este sistema.

Las transcripciones

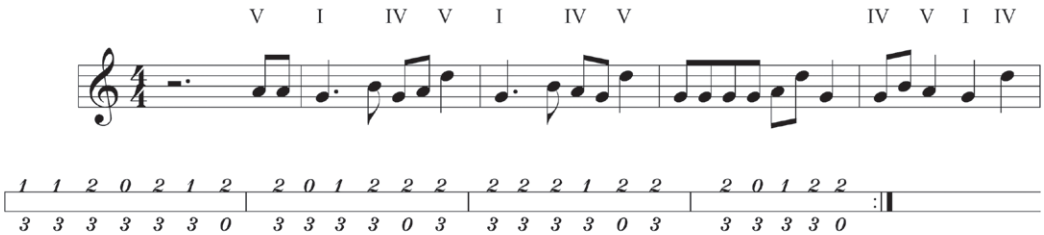
A continuación ofrecemos nuestra personal propuesta de transcripción para diez de las danzas anotadas por Baldano para el buttafuoco, en concreto aquellas que responden a formas musicales que gozaron de gran popularidad y práctica en el continente europeo entre los siglos XVI y XVIII. La mayoría de ellas (Ruggiero, Tordione, Españoleta, Villano…) aparecen mencionadas, en relación con el buttafuoco, en las dos obras literarias más importantes del escritor en lengua napolitana Giambattista Basile (1575 – ca. 1632). Se trata de *Lo cunto de li cunti overo Lo trattenemiento de' peccerille*, también conocido como *Pentamerone*, y *Le Muse napolitane*. Es particularmente interesante que aparezcan mencionadas en la primera de las dos obras, por tratarse de una recopilación de fábulas de origen popular, lo que puede indicar el arraigo de estas danzas entre una parte muy importante de la sociedad, la de extracción económica más humilde.

Todas nuestras transcripciones van acompañadas, debajo del título, del número de orden

asignado por su autor a cada una, así como de una copia de la *intavolatura* original bajo el pentagrama. Además, hemos querido aportar, en unas pocas líneas, una breve reseña de los rasgos generales más característicos de cada danza y las fuentes utilizadas como apoyo.

Ruggiero

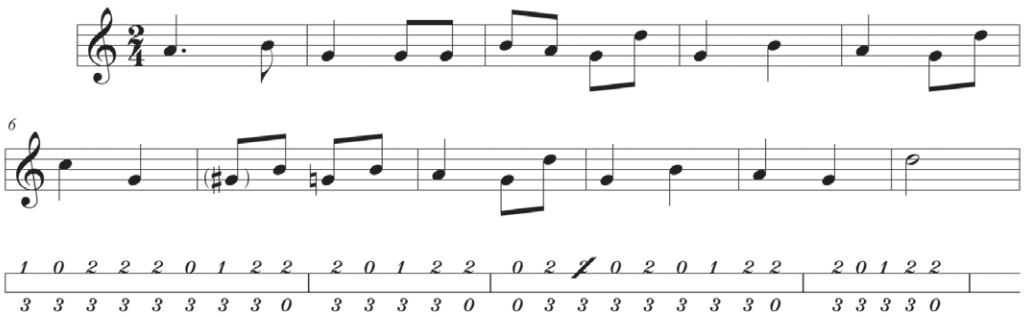
1



El ruggiero parece haber sido uno de los múltiples bassi ostinati (Ferrari Barassi 1971) (Kirkendale 1972) o fórmulas melódico-armónicas difundidas en el campo de la música instrumental de los períodos renacentista y barroco como patrones de desarrollo para la composición y la improvisación. Así aparece por primera vez en el *Trattado de Glosas* (Roma, 1553) del toledano Diego Ortiz, utilizado como esquema para componer sobre él una recercada o variación para viola da gamba sobre un bajo cuyo movimiento responde al cifrado armónico que hemos apuntado sobre la melodía del pentagrama. Quizás a este ostinato pudo responder también el Glosado de Rugier, de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557), contenido en el *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela* editado en 1944 por el maestro de musicólogos Higinio Anglés, y fue practicado por otros compositores posteriores, como el italiano Tarquinio Merula y el aragonés Gaspar Sanz, que publicó una pieza con ese título en el segundo volumen de su *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1675).

Girometta

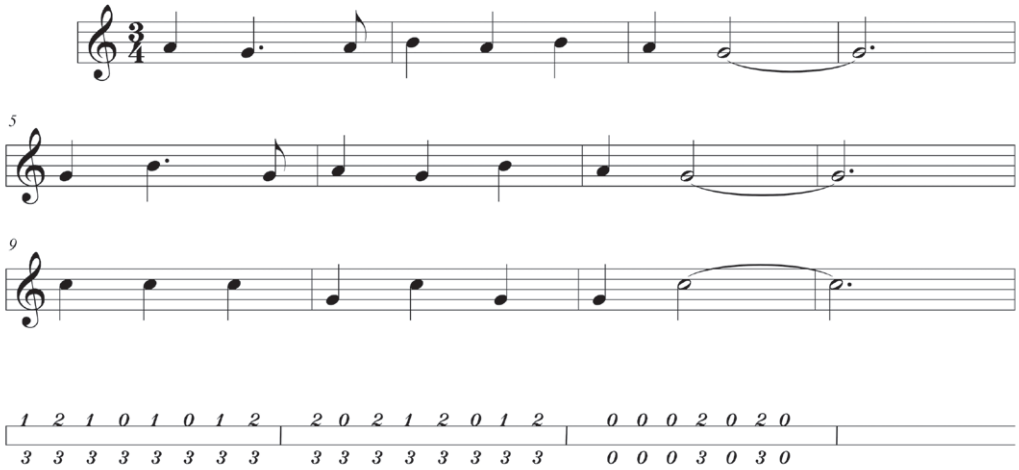
3



La Girometta ha llegado hasta hoy como canción en el Piamonte, pero a mediados del siglo XVI ya era practicada como danza cantada o tocada por instrumentos (Pratella 1938, 16), y el documento histórico más antiguo con su melodía y letra se encuentra en la página 284 del Libro 8° de *Istituzioni armoniche* de Joseffo Zarlino (Venecia, 1558).

Tempi di Saravanda

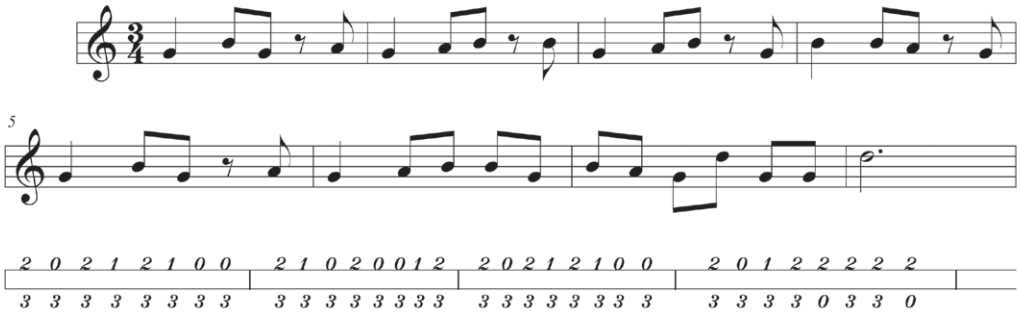
4



La zarabanda ha sido sin duda una de las danzas más presentes en la literatura musical, desde las primeras menciones allá por 1583 hasta las últimas referencias ya bien entrado el siglo XVIII. Desdoblada, como tantas otras, en danza de corte y baile popular, éste último sufrió una feroz persecución por las autoridades, debido a su gran popularidad (Moreno Muñoz 2010). En su versión para la alta sociedad llegaría a Francia, donde pasó a ser una de las piezas imprescindibles de la forma concertística conocida bajo el nombre de *suite*. Así la usó, por ejemplo, Händel, en el cuarto movimiento de su *Suite para clave en Re menor*, HMV 437. Se caracterizaba por un ritmo ternario, estando el segundo y el tercer tiempo ligados, rasgo éste que hemos intentado respetar en esta transcripción.

La follia

5



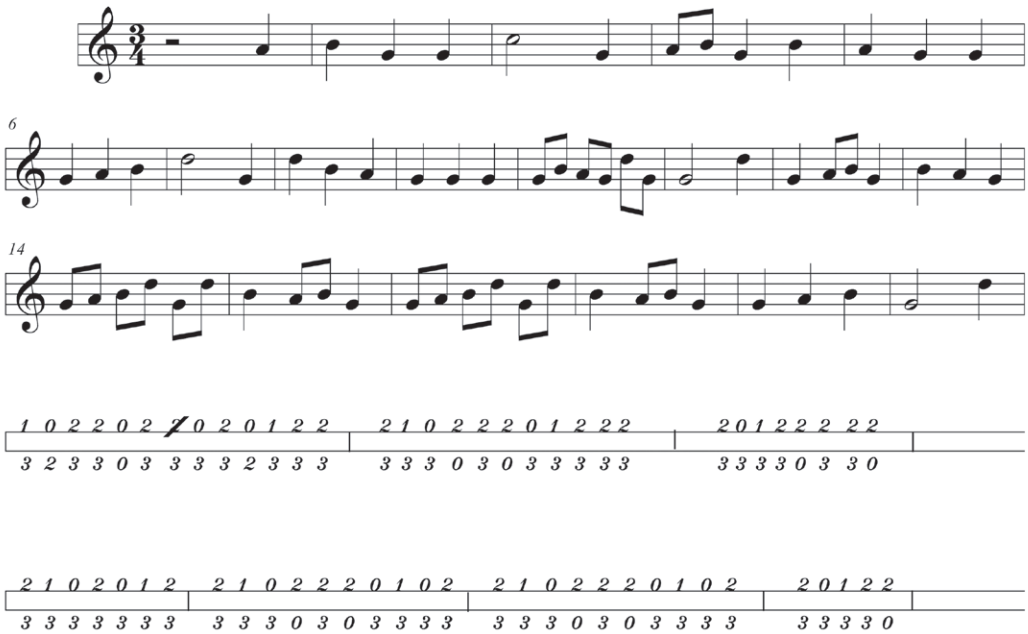
Uno de los esquemas armónico-melódicos más ampliamente estudiados en la actualidad es el de la folía, cuya presencia ven algunos estudiosos ya en el *Cancionero Musical de Palacio* (Fiorentino 2009, 68), por lo que su origen podría remontarse al menos al último cuarto del siglo XV, de ser cierta la relación que tradicionalmente se ha venido estableciendo entre esta

obra y las cortes de los Reyes Católicos o del segundo duque de Alba. Sin embargo, la primera asociación entre el término folía y una transcripción musical la encontramos en *De musica libri septem* (Salamanca, 1577) de Francisco Salinas.

Nosotros seguimos aquí la tesis de Juan José Rey, que define la folía en su origen como un conjunto de elementos (danza, música, texto y jolgorio) que evolucionaron cada uno por separado, manteniendo sin embargo el nombre que en un principio se refería a la conjunción de todos ellos (Rey 1978, 53). A esto se añadiría, en el aspecto puramente musical, un ostinato que acabaría por caracterizarla inevitablemente, primero bajo el esquema conocido como "folía temprana", que se encuentra sobre todo en las fuentes italianas hasta la segunda mitad del siglo XVII, y posteriormente, con pequeñas variaciones armónicas que se han dado en llamar "folía tardía", la podemos encontrar con el título de *Follia di Spagna*. Este último patrón armónico es el que se inmortalizaría a partir de la primera edición de las *Folies d'Espagne* de Jean- Baptiste Lully en 1672, al que después emularían otros compositores: Corelli, Händel, Vangelis (banda sonora original del film *1492: la conquista del paraíso*), etc.

Gagliarda

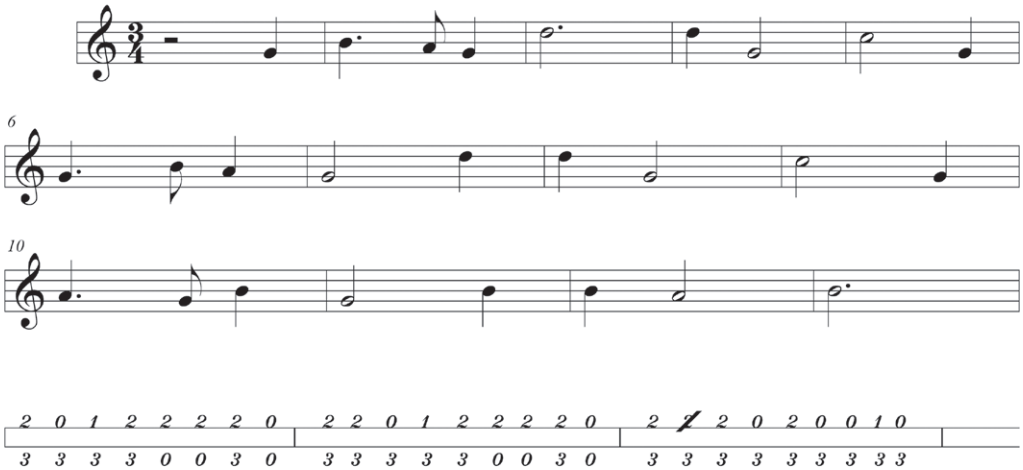
7



De probable origen italiano, la gallarda es una de las composiciones más presentes en los tratados editados en los países europeos durante el Renacimiento y el Barroco, desde las *Six Gaillardes et Six Pavannes* (París, 1530) del impresor Pierre Attaignant, hasta las contenidas en el *Liber Primus Leviorum Carminum* (Lovaina, 1571) de Pierre Phalèse, o la importantísima para nosotros incluida en el tratado de danza de Fabritio Caroso da Sermoneta (Venecia, 1581), que nos ha sido de gran ayuda para nuestra transcripción, por ser la más cercana al manuscrito savonés, tanto en el espacio como en el tiempo. Además, también es especialmente interesante la prolija descripción de los pasos de baile que hizo Thoinot Arbeau en su *Orchesographie* de 1588.

Tempi di Canario

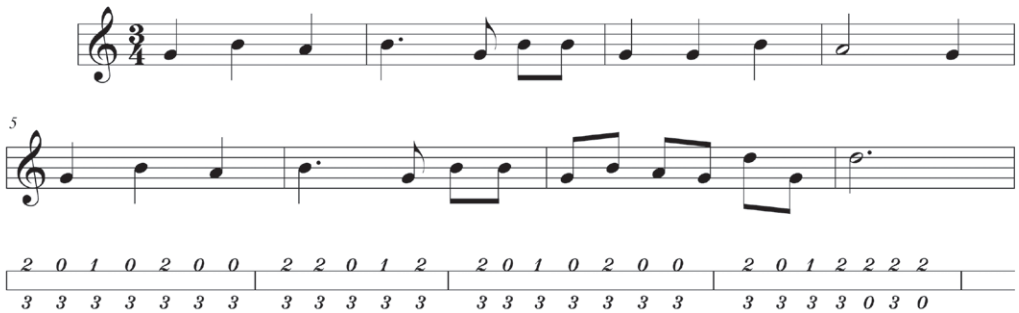
8



La primera descripción coreográfica del canario aparece en la que acabamos de mencionar como obra de referencia fundamental para nuestro estudio, *Il ballarino* de Caroso. Su popularidad debió ser tal que no dejamos de encontrarla en los principales manuales de danza de los años siguientes, como la *Orchesographie*, *Le gratie d'amore* de Cesare Negri (Venecia, 1602), el *Libro di mutanze di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, canari e passegi* (Palermo, 1600) de Livio Lupi da Caravaggio, así como en las recopilaciones instrumentales de los más destacados maestros (Gaspar Sanz, Francisco Guerau, Antonio Martín y Coll, Santiago de Murcia, etc.) Como tantas otras danzas de origen hispánico, se caracteriza por un ritmo ternario con alternancia de acentuación binaria y la presencia de constantes hemiolias.

Tordione

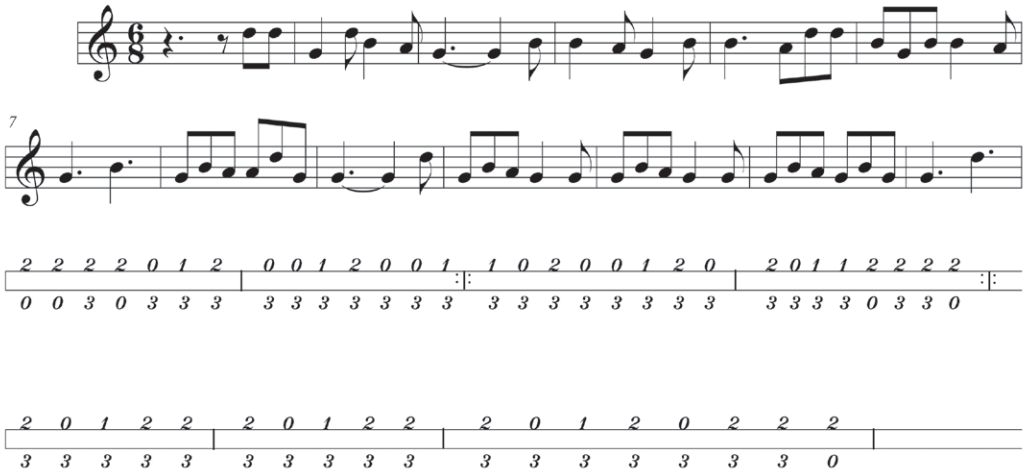
19



Entre las danzas descritas en la tercera jornada del *Pentamerone* de Basile se encuentra ésta, denominada en la obra del escritor napolitano como stordiglione, otro de los nombres bajo los que era conocida, así como tordiglione, título con el que aparece en una de las tablaturas para guitarra del maestro italiano del Seicento Carlo Calvi. El baile, acompañado de música, fue descrito por Arbeau.

Spagnoletto

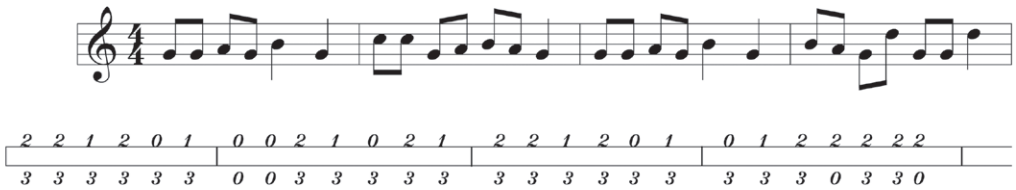
20



Entre las varias danzas de probable origen hispánico a las que quiso dedicar un espacio Giovanni Lorenzo Baldano en su manuscrito se presenta este spagnoletto (españolito). Con el mismo nombre, pero en género femenino, spagnoletta, se halla en *Il ballarino*. En este mismo tratado se describió por primera y única vez la coreografía del baile y se anotó una melodía que, con ligeras variaciones, encontramos con el transcurrir de los años en otras españoletas de autores como Luis de Briceño, Michael Praetorius, Gaspar Sanz o Francisco de Tejada, todas ellas en compás ternario de agrupación binaria (6/8) y con un aire muy similar al que presentan otras tonadas escritas bajo el paraguas de las coplas de Marizápalos.

Villano

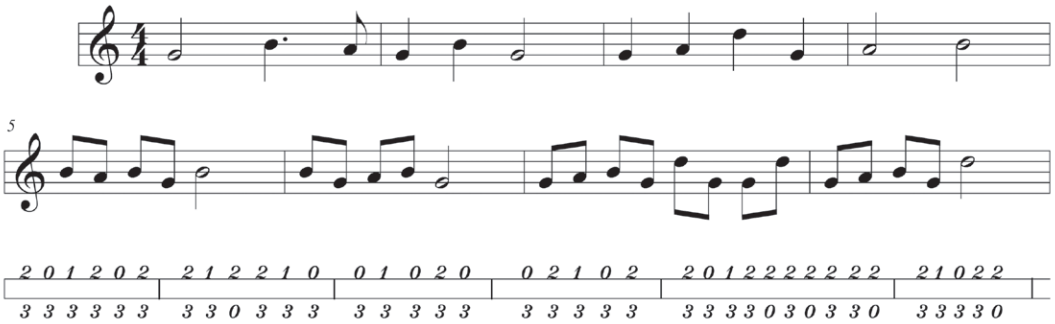
21



Si existe una danza presente sobremanera en el contexto de las danzas antiguas en la Península Ibérica, ésa es el villano, que encontramos en el manuscrito del músico italiano en una forma extremadamente esquemática y breve, pero que sirve, pese a todo, para que nos hagamos idea de la popularidad de la que gozó también en Italia.

Pavaniglia

23



Para finalizar, una pavaniglia, o, como la designaron Arbeau y Praetorius, una pavana de España, danza apreciada en la corte y basada en la forma de tema con variaciones. Fabritio Caroso y Cesare Negri la incluyen también en sus obras dedicadas al baile, en los años 1581 y 1602, respectivamente.

Conclusión

El *Libro per scriver l'intavolatura* […] de Giovanni Lorenzo Baldano constituye una fuente única e insustituible de conocimiento acerca de dos instrumentos que gozan de muy pocas referencias más, por lo que las músicas anotadas en sus hojas son un auténtico tesoro que merece la pena intentar descifrar, para saber cómo era su interpretación, más allá de sus características organológicas.

Por otro lado, el contexto histórico y cultural al que pertenecían nos proporciona otro tipo de información acerca del uso que se les daba, su función y el rol que tenían en la sociedad, así como algunos indicios de posibles relaciones con instrumentos lejanos en el tiempo y el espacio en cuanto a su génesis.

Las danzas transcritas, unidas a otras piezas de canto y baile a cuya transcripción animamos a futuros investigadores, nos hablan en todos los casos de un instrumento, el buttafuoco, que, al igual que se puede ver en el trabajo de van der Meer para la *intavolatura* de sordellina, se prestaba a su utilización para el acompañamiento del baile, tanto en ambientes cortesanos como populares, y cuyas melodías se inscribieron, en torno al año 1600, en un estilo extendido por toda Europa occidental, basado en formas musicales y ritmos comunes a todos los reinos de la época. El paso de las décadas y las centurias acarrearía consigo el declive de la pareja flauta de tres agujeros + tambor de cuerdas, pero a pesar de esto su función de acompañar las danzas de los grupos humanos ha perdurado, en ocasiones, incluso, con un marcado carácter ritual, como sucede en el caso de las localidades altoaragonesas de Jaca y Yebra de Basa. Quizás este rasgo quede, pues, para la reflexión de todos acerca de las condiciones necesarias para la supervivencia a largo plazo de esta extraordinaria pareja instrumental.

Agradecimientos

A Enrique Bayona Benedé (Jaca) y Antonio Javier Lacasta Maza (Sabiñánigo), por su ánimo y ayuda incondicional para realizar este trabajo, eterno agradecimiento y amistad.

BIBLIOGRAFÍA

ANGLÉS, Higinio. *La música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del «Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela» de Luys Venegas de Henestrosa. (Alcalá de Henares, 1557).* Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1944. http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=994

ARBEAU, Thoinot. *Orchesographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances.* Langres: Jehan des Preyz, 1589. https://graner.name/nicolas/arbeau/index.html

BALDANO, Giovanni Lorenzo. *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline (Savona, 1600).* Savona: Associazione Ligure per la Ricerca delle Fonti Musicali - Editrice Liguria, 1995. Facsímil del manuscrito y estudios introductorios a cargo de Maurizio Tarrini, Giovanni Farris y John Henry van der Meer.

BERMÚDEZ, Egberto. «Poro-Sande-Bunde: vestigios de un complejo ritual de África occidental en la música de Colombia.» *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 7, nº 7 (2002): 7-56. https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/52172

CAROSO, Fabritio. *Il Ballarino.* Venecia: Francesco Ziletti, 1581. http://www.pbm.com/~lindahl/caroso/

CHALMERS, John H. *Divisions of the Tetrachord: A Prolegomenon to the Construction of Musical Scales.* Hanover: Frog Peak Music, 1993. http://lumma.org/tuning/chalmers/DivisionsOfTheTetrachord.pdf

DEGLI ESPOSTI, Goffredo. *Buttafuoco (tamburo di corde).* s.f. https://www.goffredodegliesposti.it/buttafuoco-2/

ESTALA, Pedro de, ed. *El viagero universal ó Noticia del mundo antiguo y nuevo.* Madrid: En la Imprenta de Villalpando, 1796. http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/image/CSIC000681325_V07/1/

FERRARI BARASI, Elena. *A proposito di studi sulla moresca nel '500.* Vol. II, de *Cara scientia mia, musica: studi per Maria Caraci Vela*, de Angela Romagnoli, Daniele Sabaino, Rodobaldo Tibaldi y Pietro Zappalà, 835-879. Pisa: Edizioni ETS, 2018.

FERRARI BARASI, Elena. «A proposito di alcuni bassi ostinati del periodo rinascimentale e barocco.» *Quadrivium* XII (1971): 347-364.

FIORENTINO, Giuseppe. *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación.* Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2009. http://hera.ugr.es/tesisugr/17804802.pdf

GASTELLU ETCHEGORRY, Marcel. «Essai sur les origines du tambourin à cordes.» 2011. http://www.museearudy.com/uploads/file/ESSAI-SUR-LES-ORIGINES-DU-TAMBOURIN-A-CORDES.pdf

KEBEDE, Ashenafi. «The Bowl-Lyre of Northeast Africa. Krar: The Devil's Instrument.» *Ethnomusicology* 21, nº 3 (1977): 379-395. DOI: 10.2307/850725.

KIRKENDALE, Warren. *L'Aria di Fiorenza id est il Ballo del Gran Duca.* Firenze: L.S. Olschki, 1972.

MERSENNE, Marin. *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique.* París: Sébastien Cramoisy y Pierre Ballard, 1636-1637. https://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_(Mersenne,_Marin)

MITJANS BERGA, Rafel, y Teresa SOLER LLOBET. «El conjunt instrumental individual {vent + percussió}.» *Col·loquis del flabiol.* 2010. 67-95. https://raco.cat/index.php/ColFlab/article/view/372963

MORENO MUÑOZ, María José. *La danza teatral en el siglo XVII.* Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2010. https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/3448

NEGRI, Cesare. *Le gratie d'amore.* Milán: Pacifico Ponte y Giovanni Battista Piccaglia, 1602. http://www.pbm.com/~lindahl/negri/

ORTIZ, Diego. *Trattado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz.* Roma: Valerio Dorico y Luis su hermano, 1553. https://imslp.org/wiki/Trattado_de_Glosas_(Ortiz%2C_Diego)

PRAETORIUS, Michael. *Terpsichore, musarum aoniarum.* Wolfenbüttel: In Verlegung des Autoris, 1612.

PRATELLA, F. B. «La Girometta.» *Lares* 9, nº 1 (1938): 5-27. http://www.jstor.org/stable/26238560

Liber Primus Leviorum Carminum. Lovaina: Pierre PHALÈSE, 1571.

REY, Juan José. *Danzas cantadas en el renacimiento español.* Madrid: SEdeM, 1978.

SALINAS, Francisco. *De musica libri septem.* Salamanca: Mathias Gast, 1577.

SHIVERENJE IGOBWA, Everett. *Thum Nyatiti: a study on the transformation of the bowl lyre of the Luo people of Kenya.* North York, Ontario: Library and Archives Canada, 2004.

ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. *Gaspar Sanz, el músico de Calanda.* Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1999. https://www.fundacioncai.es/portal2006Files/UserFiles/File2/21.%20GASPAR%20SANZ.pdf

Las marzas del 2022 en la Ribera del Duero: «Romance del prisionero»

María del Carmen Ugarte García

Ilustración 1: Baños de Valdearados 24-06-2022

Las marzas pospandemia en la Ribera del Duero

Pasadas las restricciones impuestas por la pandemia de covid en 2021, en el 2022, las marzas han vuelto por sus fueros en la mayor parte de los pueblos de la Ribera del Duero. Como decía uno de los marzantes en uno de los vídeos que se difundieron el año pasado: «Cantarlas bien o cantarlas mal, lo importante es cantarlas».

El hecho de que este año el 28 de febrero haya caído en lunes ha propiciado que el canto de las marzas, como vienen haciendo ya en varios pueblos, se haya trasladado al fin de semana siguiente. También se retomaron los encuentros previos «para hablar sobre las marzas», que se iniciaron en el 2020 en Villanueva de Gumiel. El pueblo anfitrión este año fue Baños de Valdearados, de la mano de Elena Martínez y Manuel Martínez, de la Asociación Cultural Dios Baco. La conferencia tuvo lugar en los salones de dicha asociación el jueves 24; asistieron una trein-

tena de personas, con representación de varios pueblos, entre ellos Arauzo de Miel y Villanueva de Gumiel (ver la ilustración 2). Impartió la conferencia Gumersindo Ontañón Ontañón, que ya había liderado el encuentro del 2020 y que es uno de los primeros autores en escribir sobre las marzas en la Ribera (Ontañon, 1989). Hubo aportaciones de todos los presentes, y se hicieron votos por la buena salud de la tradición y por seguir avanzando en su estudio.

Ilustración 2: Representantes de Villanueva de Gumiel y Arauzo de Miel junto a los organizadores

Tratando de ahondar en ese conocimiento, en las líneas que siguen nos centraremos en el *Romance del prisionero*.

Las marzas y el *Romance del prisionero*

En una colaboración anterior (*Revista de Folklore*, 2021, n.° 475), prestamos atención a las paremias, preferentemente de tema agrícola, que se encuentran inmersas en los textos de esta tradición en la Ribera del Duero; textos que habían contribuido a mantener vivas dichas paremias, de tal forma que podríamos decir, que las paremias alimentaron a las marzas, y a su vez, estas contribuyeron a mantener vivas las paremias en la lengua.

Con un punto de arranque similar, hoy nos detendremos en ver cómo las marzas han servido para perpetuar en la memoria de los ribereños un romance antiguo, conocido a través de los textos escolares, pero no demasiado vivo fuera del ámbito escolar, el *Romance del prisionero.*

Sin salirnos del ámbito de la Ribera del Duero, hemos preguntado a algunos de nuestros informantes habituales, si conocían este romance. Nuestra sorpresa ha venido en un doble sentido: el desconocimiento fuera de los pueblos donde se siguen cantando las marzas, salvo algún caso

excepcional proveniente del ámbito escolar; y su reconocimiento donde se cantan las marzas, pero sin identificarlo con un romance exento, sino como parte de esas letras tradicionales. Otros testimonios recogidos por investigadores contemporáneos, como veremos más adelante, refuerzan esta observación.

La presencia de este romance en la tradición de las marzas ha sido considerada por la mayoría de los autores como una glosa al mes de mayo, precisamente por el primero de sus versos: *Mes de mayo, mes de mayo...* Pérez Rivera (2015: 966) ve extraña la inclusión del romance en un ambiente festivo, pero la «justifica», además de por el encabezamiento, por la aparición de conceptos tales como el «granar de cebadas» y la aparición de las «flores», que ya estaban presentes en los cantos de los meses. El simbolismo de frutos, flores y aves dentro del romance fue analizado minuciosamente por McGrady (1992); nosotros añadiremos que ese simbolismo es extensible a su aparición en las marzas, así como otros elementos poéticos.

Más allá del simbolismo de estos elementos, las distintas variantes, que se presentan en todos los pueblos, vienen a reforzar las finalidades que se han dado a las marzas: propiciar las buenas cosechas, canciones de ronda y petitorias. Perdiguero (1993: 4) es de la opinión de estar ante «un canto de ronda, de carácter amoroso, que encierra un canto a la vida». Todo ello está presente también en las distintas manifestaciones del *Romance del prisionero*.

Podemos considerar que marzas y mayas (o mayos) han formado, de algún modo, parte de la misma tradición como cantos propiciatorios en diferentes momentos de la primavera, ya que los textos comparten elementos comunes. Temiño López-Muñiz (1982) considera tanto a las marzas como a las mayas componentes de una tradición amoroso-festiva, que termina con la inevitable petición de viandas. La erección de un árbol, normalmente un pino, en la plaza del pueblo o en un lugar destacado, el primero de mayo, se sigue manteniendo en muchos pueblos de la Ribera; sin embargo, el canto de las mayas solo parece haberse conservado en Caleruega. Comparando los textos de marzas y mayas en este pueblo, bien podríamos decir que la letra de una versión amplia de las marzas se ha dividido entre las dos celebraciones, siendo además la puesta en escena y la música muy similares en ambas tradiciones. Concretamente el *Romance del prisionero* queda dividido de la siguiente forma:

Marzas:

Yo tenía un pajarito,
Un domingo mientras misa
Si lo hacía por las plumas,
Si lo hacía por la carne,
Si lo hacía por la caza,
de las aves el mejor.
me lo mató un cazador.
plumas le hubiese dao yo.
no pesaba un cuarterón.
mala dicha le dé Dios.

Mayas:

Mes de mayo, mes de mayo,
cuando las cebadas granan,
cuando los bueyes van gordos,
cuando los enamorados
Unos regalan con rosas,
otros con verdes naranjas
otros con palabras dulces
otros con buenos dineros,
mes de los grandes calores,
los lirios ya están en flores,
los caballos corredores,
andan en busca de amores.
y otros con rosas y flores,
y otros con agrios limones,
que roban los corazones,
que aquéllos son los mejores.

En algún otro pueblo reducen el *Romance del prisionero* a los pocos versos que cantan la desgracia del prisionero, cuya única alegría es el canto de un pajarillo que al final resulta abatido. ¿Se cantaba esa parte que falta en los mayos? ¿Es el *Romance del prisionero* dentro de las marzas una fusión de las dos tradiciones?

Preguntas que de momento no intentaremos responder, pero que dejamos planteadas para futuras investigaciones.

La situación del romance dentro de la larga tira de versos puede darnos también algunas pistas acerca de cómo ha llegado a formar parte indiscutible de ellas en esta parte de la provincia de Burgos.

Del ayer al hoy del *Romance del prisionero*

La primera versión escrita conocida del *Romance del prisionero* la encontramos en el *Cancionero General* (fols. CXXXVIr y CXXXVIv) recopilado por Hernando del Castillo en los inicios del siglo XVI, que lo titula simplemente «Otro romance»:

Que por mayo, era por mayo
cuando los grandes calores
cuando los enamorados
van servir a sus amores,
sino yo triste mezquino
que yago en estas prisiones,
que ni sé cuándo es de día
y menos cuándo es de noche
si no es por una avecilla
que me cantaba al albor
matómela un ballestero
dele Dios mal galardón.

Esta sencilla y esquemática versión, que siguió Dámaso Alonso (1969: 188), apenas se separa del principal hilo argumental: Mientras el amor bulle fuera con la llegada de mayo, un hombre solo en prisión encuentra consuelo en el canto de una avecilla que, para su desgracia, termina muerta por el disparo de un ballestero.

Sin embargo, esos «silencios» (McGrady, 1992) presentes en el poema se han apresurado a llenarlos algunos de sus intérpretes. Recordemos, por ejemplo, la muy citada glosa de Azorín al *Romance*:

> *Es por el mes de mayo. La tierra respira vitalidad y sensualidad. Ya los árboles están cubiertos de follaje nuevo. La luz tiene una viveza que antes no tenía; las sombras –la del alero de un tejado, la de un viejo muro– adquieren imperceptibles colores: sombras rojas, sombras violetas, sombras azules. Canta el agua como antes no cantaba, y sentimos un irreprimible deseo de ahondar las manos en las fuentes claras, límpidas y frescas. Los insectos zumban; pasan rápidos en el aire los panzudos y torpes celonios que van a sepultarse en el seno de las rosas...*

¿De dónde sale esa profusión de elementos de la naturaleza descritos de forma tan sensorial? Nada nos impide pensar que provenían de la propia historia del romance, y de las muchas versiones que sin duda correrían de boca en boca en tiempos del escritor.

Por su parte, Menéndez Pidal (2010: 210-211) incluía, sin mencionar la fuente, aunque se presume contemporánea, una versión que introduce cuatro versos sobre la versión de Del Castillo, ampliando la glosa del inicio al incluir dos elementos de la naturaleza: el vegetal (los trigos), y el animal (los pájaros).

Que por mayo, era por mayo, *cuando hace la calor,*
cuando los trigos encañan, y están los campos en flor,

cuando canta la calandria, y responde el ruiseñor[1],
cuando los enamorados, van a servir al amor;
sino yo, triste, cuitado, que vivo en esta prisión;
que ni sé cuándo es de día, ni cuándo las noches son,
sino por una avecilla, que me cantaba al albor.
Matómela un ballestero; dele Dios mal galardón.

Notamos también un lenguaje algo más moderno, y quizá por ello, y por ser ampliamente difundida entre los escolares, es considerada por muchos estudiosos la versión «canónica», si al hablar de poesía tradicional, puede establecerse este concepto. Así la considera Rodríguez Urriz (1988: 198) en su artículo sobre las marzas de Villanueva de Gumiel, en el que se lamenta de que la letra actual de las marzas en esa localidad haya perdido poeticidad respecto a la versión de Menéndez Pidal.

Volviendo al siglo XVI, es preciso recordar la versión ampliada que se publicó después, dentro del *Romancero viejo*:

Por el mes era de mayo, cuando hace la calor,
cuando canta la calandria, y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados van a servir al amor,
sino yo, triste cuitado, que vivo en esta prisión,
que ni sé cuándo es de día, ni cuándo las noches son,
sino por una avecilla, que me cantaba al albor.
Matómela un ballestero. ¡Dele Dios mal galardón!
Cabellos de mi cabeza lléganme al corvejón,
los cabellos de mi barba por manteles tengo yo;
las uñas de las mis manos por cuchillo tajador.
Si lo hacía el buen rey, hácelo como señor,
si lo hace el carcelero, hácelo como traidor.
Mas quien ahora me diese un pájaro hablador,
siquiera fuese calandria, o tordico, o ruiseñor,
criado fuese entre damas y avezado a la razón,
que me lleve una embajada a mi esposa Leonor:
que me envíe una empanada, no de trucha, ni salmón,
sino de una lima sorda y de un pico tajador:
la lima para los hierros y el pico para el torreón.
Oídolo había el rey, mandóle quitar la prisión.

Como podemos ver, en la primera parte se han incorporado dos versos que luego figurarán en otras versiones; pero sobre todo se ha incorporado una amplia segunda parte, sobre la que la crítica viene a convenir que desmerece en mucho la sencillez y el lirismo de la primera (McGrady, 1992; Díez, 2008). Quizá por ello, las versiones posteriores más difundidas han sido las más próximas a la primera versión publicada.

Debido a sus primeros versos, el *Romance del prisionero* siempre se ha consideredo muy unido a los mayos, tradición que ya había dejado su impronta en la literatura culta de la Edad Media. Veamos dos testimonios en los que podemos encontrar coincidencias o antecedentes de versiones del romance que podrían estar conviviendo con la que se llevó a la imprenta a comienzos del siglo XVI.

1 Marcamos en letra recta las variaciones, generalmente versos añadidos, respecto a la primera versión escrita. Veremos que estos versos sí son recogidos en algunas de las marzas actuales.

La primera es una de las piezas que componen las *Cantigas de Santa María* (Alfonso X, 2003: 272 -273), que lleva como título *Es primeira é das mayas.* La influencia popular es clara, y en ella, entre las sucesivas loas a la Virgen, vemos aparecer elementos que llaman a la exhuberancia de dones que trae el mes de mayo:

Ben vennas, Mayo, | e con alegría;
poren roguemos | a Santa Maria;
[...]
Ben vennas, Mayo, | con muitas requezas;
e nos roguemos | a que á nobrezas
[…]
Ben vennas, Mayo, | coberto de fruitas;
e nos roguemos | a que senpre duitas.
[…]
Ben vennas, Mayo, | con bõos sabores;
[…]
Ben vennas, Mayo, | con muitos gãados;
[…]
Ben vennas, Mayo, | con pan e con vĩo;
[…]
Ben vennas, Mayo, | con bõos manjares.

Riquezas compuestas de frutas, ganados, pan y vino, manjares, en definitiva con «bonos sabores». Igualmente, en el *Libro de Alexandre* (estrofas 1950-1954) aparece reflejada esta abundancia y alegría primaveral:

El mes era de mayo,
cuando fazen las aves
son cubiertos los prados
da sospiros de dueña,
Tiempo dulç' e sabroso
ca lo tempran las flores
cantan las donzelletas
fazen unas a otras
Fazen en el sereno
entran en flores las mieses
fazen las dueñas triscas[2]
entonç casan algunos
Andan moças y viejas
van coger en la siesta
dizen unas a otras
e aquellos más tiernos
Los días son bien grandes,
son los paxarïellos
un tiempo glorioso
un solaz deleitoso
de vestido fermoso,
la que non ha esposo.
por bastir casamientos,
e los sabrosos vientos;
sus mayos a convientos,
buenos pronunciamientos.
las buenas ruçiadas,
ca son ya espigadas;
en camisas delgadas
que pues messan las barvas.
embueltas en amores,
a los prados las flores,
buenos pronunçiadores[3]*,*
tiénense por mejores.
los campos reverdidos,
de mal pelo exidos,

2 Brincos.

3 Noticias, palabras.

los távanos que muerden *no son aún venidos*
luchan los monagones[4] *en bragas, sin vestidos.*

El canto de las aves se suma a la abundancia de flores, y las prometedoras mieses animan a gozar de los amores, que también florecen.

Ilustración 3: Cartel anunciador - Asociación Cultural Dios Baco

Dentro de la tradición sefardí se han conservado, igualmente, versiones del *Romance del prisionero*, por lo que su circulación antes de 1492 parece plausible. Alvar (1971: 135) difundió una versión recogida en Salónica, que, si bien difiere bastante de la recogida en el *Cancionero general*, nos da unas cuantas pistas de que algunos elementos, que luego encontraremos en las marzas, ya podían estar presentes en versiones primitivas del romance.

De día era, de día, *de día y no de noche,*
cuando los belos mancebos *servían a sus amores;*
quien los vence con naranjas, *quien los vence con limones,*
quien los vence con manzanas, *qu'es el fruto de los amores.*
Triste lo digo, el mezquino, *que cayí en estas prisiones;*

4 Monaguillos.

ni sé cuándo es de día *ni menos cuándo es de noche.*
Tenía tres avesicas, *me cantaban rojioles,*
la una era de prima, *la otra de medianoche,*
la más chiquitica d'ellas *me cantaba al albores.*
Agora, por mis pecados, *no se quién me las llevó.*
Si me las llevó el buen rey *tiene mil pares de razón,*
si me las llevó la reina, *el Dió que sea pagador,*
si me las mató el carcelero, *él que tenga gualadrón.*

Una de las críticas más frecuentes a las versiones de las marzas es la ampliación a tres aves de la avecilla primitiva, algo que restaría dramaticidad al hecho de que desaparezca una de ellas, pues quedarían aún otras dos; sin embargo, vemos que en esta versión sefardí son tres aves también las que consolaban al prisionero, siendo las tres las desaparecidas. ¿Fue la versión del *Cancionero General* una simplifiación? ¿Pueden ser las tres aves que aparecen en la mayoría de las marzas una muestra de su antigüedad, anterior incluso a la primera versión escrita que nos ha llegado?

No tenemos respuestas precisas para estas preguntas, pero es claro que muchos de los motivos que aparecen en las marzas hoy circulaban ya en la Edad Media.

Versiones en la segunda mitad del siglo XX

Sin duda la publicación de Menéndez Pidal influyó en las versiones más conocidas o reproducidas del siglo XX entre los escolares, pero también en las que impulsaron los cantautores en la segunda mitad del siglo XX.

Entre estas últimas, cómo no mencionar la que Joaquín Díaz (1967) incluyó en su álbum *Recital*, y cuya letra se aproxima a la de Ménendez Pidal con supresión de dos versos en la primera parte.

Sí, por mayo era por mayo, *cuando hace más calor,*
cuando los trigos encañan, *y están los campos en flor.*
Cuando los enamorados, *van a servir al amor.*
Pero yo, triste y cuitado, *me veo en esta prisión,*
que ni sé cuándo es de día, *ni cuándo las noches son*
si no fuera una avecilla *que me cantaba al albor.*
Matómela un ballestero, *déle Dios mal galardón.*

Prácticamente la versión de Menéndez Pidal es la que recogieron Amancio Prada (*Canciones de amor y celda*, 1979) y Paco Ibáñez (*A flor de tiempo*, 1979).

Que por mayo, era por mayo, *cuando hace la calor,*
cuando los trigos encañan, *y están los campos en flor,*
cuando canta la calandria, *y responde el ruiseñor,*
cuando los enamorados *van a servir al amor;*
sino yo, triste y cuitado, *que vivo en esta prisión*[5]*;*
que ni sé cuándo es de día, *ni cuándo las noches son,*
sino por una avecilla, *que me cantaba al albor.*
Matómela un ballestero; *dele Dios mal galardón.*

5 En Prada: que yago en esta prisión.

Ilustración 4: Villanueva de Gumiel - 2022

Al principio mencionábamos una pequeña encuesta entre informantes de la Ribera, tanto en pueblos donde se seguían cantando las marzas, como no. Entre estos últimos hemos recogido dos testimonios que declaran haberlo aprendido en el colegio. Comparamos estas dos versiones y vemos que difieren básicamente entre ellas en la supresión de dos octosílabos del principio, sin que hayamos podido verificar, si responden a un fallo de memoria ocasional, o a una versión así consolidada[6].

Que por mayo, era por mayo,
cuando los trigos encañan,
cuando canta la calandria,
cuando los enamorados
sino yo, triste y cuitado,
que no sé cuándo es de día,
si no fuera por una avecilla,
Matómela un ballestero,
cuando hace la calor,
y están los campos en flor[7],
y sonríe el ruiseñor,
van a servir al amor,
que estoy aquí en esta prisión[8]*,*
ni cuándo las noches son,
que me canta al albor.
dele Dios mal galardón.

6 Se trata de M. C. C. (1953), natural de Gumiel de Mercado –localidad donde no se han cantado las marzas–, que estudió el bachillerato en Aranda de Duero, donde aprendió el romance; y N. S. B. (1971), nacida en Madrid, pero que estudió igualmente en Aranda de Duero.

7 Versos suprimidos en la versión de N. S. B. Sobre él hemos podido comprobar que tampoco viene en muchos textos escolares.

8 En N. S. B: vivo en esta prisión.

Por otra parte, si hacemos una búsqueda en la base de datos Pan-Hispanic Ballad Project, encontramos 46 versiones, de las cuales son 1 de Uruguay, 1 de Argentina, 1 de Venezuela, 1 de Marruecos, 12 de Portugal y 30 de España. No vamos a comentar estas versiones, salvo por dos aspectos: Primero, que en algunos casos aparecen en combinación con otros romances, hecho constatado en general por los estudiosos (p. ejp. Alvar, 1971: XIII-XIV); y segundo, que una de las versiones registradas corresponde a las marzas de Pinillos de Esgueva (ficha n.° 9432).

Igualmente, una somera incursión en la base de audios de la Fundación Joaquín Díaz, albergada en Wikimedia, nos devuelve versiones recogidas en distintos puntos de España: Burgos, Salamanca, León, Córdoba... Parecidos resultados devuelve la búsqueda en el *Fondo de Música Tradicional* que incluye el fondo de la Fundación Joaquín Díaz. Estamos ante versiones muy cortas, que muestran pequeñas o grandes variantes respecto al modelo de Menéndez Pidal. Igualmente aparecen unidas a recitados de otros romances, así como por lo menos cinco versiones que incluyen marzas, todas de la provincia de Burgos: Villalmanzo, Quintanilla del Agua y tres de Mecerreyes, con distintos informantes y compiladores.

Precisamente, de Mecerreyes, cuyas marzas son consideradas por los estudiosos unas de las más completas, recogió Díaz Viana (1990: 19) su version del *Romance del prisionero*.

Mes de mayo, mes de mayo,
los bueyes se muestran gordos,
Cuando las cebadas granan,
cuando los enamorados
Unos halagan con rosas,
otros con gallinas pintas,
Unos con naranjas dulces,
otros con buenos dineros,
En la enramada las aves
¡Oh, triste de mí, cuitado!,
sin saber cuándo es de día
Si no por tres pajaritos
el uno es la tortolilla,
El otro es un pajarillo
y volando va diciendo:
Mal haga aquella escopeta
que ha matado un pajarillo
Si lo hacía por la carne,
si lo hacía por la pluma,
el de los bellos calores,
los caballos corredores.
los linos están en flores,
andan en busca de amores.
otros con rosas y flores,
otros con gallos capones.
otros con agrios limones,
aquéstos son los mejores.
cantan sus trinos de amores...
metido en estas prisiones,
y apenas cuándo es de noche.
que me cuentan sus amores:
el otro es el ruiseñor.
que canta al caer el sol.
–Libertad es lo mejor.
y mal haga el cazador,
de las aves la mejor.
no pesaba un cuarterón,
mejor se la diera yo.

Esta versión, como veremos a continuación, recoge muchas de las variantes que, un poco más al sur, en la zona de la Ribera del Duero, presentan las marzas.

Finalmente, Alonso de Martín (2019, 2020, 2021), que recorrió, desde los años 90 hasta nuestros días, los pueblos de la cuenca del Arlanza y de la Ribera del Duero a la búsqueda de romances aún vivos, solo registra el *Romance del prisionero* en Baños de Valdearados y Villalbilla de Gumiel, precisamente dentro del canto de las marzas.

Ilustración 5: Baños de Valdearados - 2022

Las versiones sobre las marzas que recogieron Olmeda (1992 [1903]: 70-71) y Hergueta Martín (2010 [1934]: 220-221) incluyen, lógicamente, los versos correspondientes al *Romance del prisionero*, pero no se refirieron a él como una romance independiente, y tampoco mencionan las localidades donde se recogieron, por lo que los dejaremos fuera de nuestra revisión, aunque todos los indicios apuntan a que fueron recogidos en el sur de la provincia de Burgos.

Variantes del *Romance del prisionero* en la Ribera del Duero

Examinar todas y cada una de las variantes del *Romance del prisionero* en los pueblos en los que se cantan las marzas de la Ribera del Duero resultaría enormemente tedioso, sobre todo para el lector. Intentaremos resumir estas variantes y darles un significado dentro de la tradición.

Para ello empezaremos, por subdividir la zona en varias zonas coincidiendo con el curso de los ríos. Empezando por la parte más septentrional, contemplaremos los pueblos en torno al valle del Esgueva, subdividiendo a su vez en tres partes. En la primera parte estarían los situados al norte del Esgueva: Ciruelos de Cervera, Pineda Trasmonte y Pinilla Trasmonte; en la zona media, situados en la A-1: Bahabón de Esgueva y Oquillas; y al oeste, en el curso medio del Esgueva, todavía en la provincia de Burgos: Santibáñez de Esgueva[9], Pinillos de Esgueva[10], Terradillos de Esgueva, Villatuelda y Torresan-

9 No nos consta que se sigan cantando. La letra y la música la recoge Manzano (2003: 281).

10 En la ficha que se incluye en el *Romancero panhispánico*, el recopilador, José Manuel Fraile, incluye la siguiente nota: «Un largo canto de aguinaldo –las marzas– preceden y rematan el romance».

Ilustración 6: Arauzo de Miel - 2022

dino[11]. La segunda zona la situaríamos en los cursos del Bañuelos y del Gromejón, con Hontoria de Valdearados, Caleruega, Valdeande, Villalbilla de Gumiel, Tubilla del Lago, Baños de Valdearados y Villanueva de Gumiel. La tercera zona sería la más oriental, en parte coincidente con los cursos del Arandilla y del Aranzuelo: Arauzo de Miel, Arauzo de Torre, Brazacorta y Coruña del Conde[12], para finalizar en Aranda de Duero, cuyas marzas son una refundición de las marzas de distintos pueblos llevada a cabo por los habitantes del barrio de Santa Catalina[13].

Dejamos fuera de este viaje las marzas de Boada y Pedrosa de Duero, estas últimas recogidas por Manzano (2003: 279), ambas en la parte oeste de la comarca, por no incluir el romance que estamos estudiando y tener características peculiares en sí, siendo excepcionales dentro de la tradición.

11 Fraile Gil, en las notas incluidas al recoger el romance en el vecino pueblo de Pinillos de Esgueva incluye la siguiente nota curiosa: «Explica la recitadora: "Aunque yo soy de Torresandino –que aunque es también de Burgos allí no cantaban las marzas–, cuando me casé me fui a vivir a Pinillos, y allí aprendí yo estas que te voy a cantar. La ultima noche de febrero se juntaban los mozos en dos o tres grupos, según los que hubiera, y marchaban por todas las casas cantando esto en dos coros, contestándose unos a otros. Luego les daba la gente lo que podían, dinero poco, más bien huevos, como dice el cantar, o cosas de la matanza que va estaba hecha por entonces». Aparte de resaltar el carácter petitorio, llama la atención que se diga que no se contaban en Torresandino, donde según distintas fuentes se han cantado siempre.

12 No se cantan en la actualidad. Letra incompleta y música recogidas por Manzano Alonso (2003, 255-256).

13 Este barrio tuvo un gran desarrollo y crecimiento durante los años 60 del siglo XX, al instalarse en él buena parte de los habitantes de los pueblos de la comarca que emigraron a Aranda para trabajar en la industria.

Ilustración 7: Terradillos de Esgueva - 2022

Estudiaremos varios aspectos, empezando por los más globales, como por ejemplo la longitud del romance dentro de las marzas, la situación dentro del texto, las supresiones, etc. Para ver las variaciones respecto a los modelos tradicionales, principalmente respecto a la versión de Menéndez Pidal, partiremos de la versión *ad hoc* acumulativa –*refundida* en palabras de su autor– de Perdiguero (1993: 168-169).

Recordemos que el canto de las marzas se estructura en la zona de la Ribera en seis partes: 1. saludo y permiso; 2. canto de los meses; 3. *Retrato de la dama*, que no aparece en todas las versiones; 4. *Romance del prisionero*; 5. petición de dones; y 6. despedida. A su vez, y a efectos de facilitar el análisis, subdividiremos el *Romance del prisionero* en cinco partes: 1. glosa del mes de mayo; 2. galanteo de los enamorados; 3. presentación del prisionero; 4. muerte de la avecilla y 5. maldición final.

En general, todas las versiones tienen un tamaño mayor que el modelo pidaliano, pues han añadido versos en alguna o varias de las cinco partes, aunque también se aprecian supresiones. El pueblo de Tubilla del Lago presenta una versión más corta que el resto, al suprimir las partes primera y segunda; y de igual forma, Arauzo de Torre suprime todo lo relativo al prisionero, siendo la parte primera la glosa correspondiente al mes de mayo, intercalada entre el resto de los meses, es decir, entre abril y junio. También encontramos una sustancial variación en el orden de las estrofas en Pinillos de Esgueva: primero se da cuenta de las desventuras del prisionero (estrofas 24 a 32) y a continuación se empieza con la glosa de mayo y los dones que presentan los enamorados (estrofas 33 a 40). La versión refundida de Aranda de Duero no incluye tampoco la muerte del pájaro.

Respecto al lugar en el que aparece el romance, por lo general se canta tras el canto de los meses; de ahí que algunos autores lo consideren una glosa ampliada del mes de mayo, pese a que se vuelva atrás en la narracción. El llamado *Retrato de la dama*, de carácter opcional, puede aparecer antes o después. Hontoria de Valdearados nos presenta una excepción curiosa, pues intercala estrofas del *Romance del prisionero* y del *Retrato de la dama*. Lo más frecuente es que tras el *Romance del prisionero* se enlace con las peticiones para terminar el canto. No en todos los casos está tampoco claro dónde termina el romance y dónde empiezan las secciones siguientes. Algunos pareados nos presentan dudas de si pertenecen a las maldiciones por la muerte del pajarillo, o las maldiciones por no haber recibido los regalos esperados. Dedicaremos también atención a estos versos que llamaremos de *enlace*.

Dentro del marco de las marzas y su temática, quizás sea el principio del romance, allí donde se incluye una glosa más o menos extensa del mes de mayo, lo más significativo.

La versión refundida por Perdiguero reproduce casi al pie de la letra las versiones más extendidas; sin embargo, este autor no incluye versos, que marcamos en cursiva, que sí estaban en la versión pideliana, y que sí se cantan en distintos pueblos: Brazacorta, Arauzo de Miel, Ciruelos de Cervera, Pineda Trasmonte, Hontoria de Valdearados y Caleruega; como vemos todos ellos muy próximos.

Mes de mayo, mes de mayo,
cuando los trigos encañan
cuando canta la calandria
cuando los bueyes engordan
cuando las cebadas granan,
mes de los grandes calores;
y están los campos en flor,
y responde el ruiseñor
y los caballos corredores[14]
los trigos andan en flores.

14 En Villanueva de Gumiel y Coruña del Conde se sustituyen los bueyes por las yeguas.

Ilustración 8: Villanueva de Gumiel - 2022

Siguiendo el estilo propio de las marzas, vemos paralelismos, antítesis y complementos, que junto a la rima van a propiciar la memorización: caballos y bueyes, cebadas y trigos; engordar y correr, granar y florecer. En los versos marcados, dos son los elementos propios del mes de mayo –las flores y los pájaros–, mientras el resto de los versos se decantan por poner de relieve las prometedoras cosechas, de trigo y de cebada, y la de la ganadería mayor, que nos recuerdan los versos medievales citados arriba. También detectamos alguna contaminación fonética, al sustituir en algunos casos *trigos* por *linos* o por *lirios,* propios de textos que se transmiten de forma oral.

Por otra parte, estos versos son buena antesala para la segunda parte del romance dentro de las marzas, parte que hemos denominado de galanteo, pues adelantan, o resumen, los dones que los enamorados pueden ofrecer a las damas dentro de la ronda.

Seguimos con Perdiguero para esta segunda parte y vemos que los dones ofrecidos van desde lo inmaterial –*dulces palabras*–, hasta lo más material –*el dinero*[15]–, pero normalmente buscando una gradación:

Cuando los enamorados *andan en busca de amores,*
unos se sirven de rosas *otros de rosas y flores,*
unos con dulces naranjas *otros con agrios limones,*
otros con gallinas pintas *y otros con gallos capones.*
Otros con buenas palabras roban los corazones.
Otros con buenos dineros aquellos son los mejores.

Solo en el pueblo de Coruña del Conde no aparece una relación de obsequios para las damas de los enamorados[16]; sin embargo, no todos presentan los mismos dones. En cuanto a la gradación, se empieza quizá por lo más poético y típico de mayo –*las flores*–; se sigue por los frutos –*naranjas y limones*–; y le siguen los productos del corral –*gallinas y capones*–. Luego hay una inflexión hacia lo inmaterial –*las dulces palabras*–, para finalizar en una oposición total y su mucho de ironía, en lo más material –*los buenos dineros*–.

Nos llama la atención que las frutas ofrecidas sean frutas típicas de invierno, recordemos que estamos todavía en él, por más que la primavera se anuncie, y que tanto las naranjas como los limones no son frutos que se den en estas tierras, por lo que, si cabe, son por ello más apreciados.

Una vez más son de destacar las oposiciones complementarias: *dulces naranjas* frente a *agrios limones*, *gallinas pintas* frente a *gallos capones*, en la que los paralelismos presentes en todas las marzas están, sin duda, haciendo su trabajo, para facilitar la memorización.

Quedan así las damas, que son las receptoras principales de estas marzas, bien dispuestas con las promesas de recibir buenos dones de los rondadores. Sin embargo, estos gozos se ven suspendidos, o al menos pospuestos, al entrar de pleno en las cuitas de un hombre preso.

15 Como curiosidad, en Villalbilla de Gumiel sustituyen el *dinero* por *pesetas*. Ello podría darnos una pista sobre la antigüedad de las letras, no tanto de las marzas, pero sabemos que son textos dinámicos, que van sufriendo pequeñas adaptaciones a lo largo del tiempo, por lo que la sustitución se puede haber producido en fechas relativamente recientes.

16 Tampoco, lógicamente, en el pueblo de Tubilla del Lago, que ya hemos visto que suprime la primera parte del romance.

En este punto, quizá deberíamos detenernos en el orden, ya mencionado, de los versos en Pinillos de Esgueva. Primero se cantan las cuitas del prisionero, después la glosa a mayo con su presentación de los enamorados, para enlazar con una larga sucesión de versos con claro carácter de ronda y petitorios. Si le damos a las marzas este carácter, el petitorio, este orden tendría mucha lógica, aunque resulte excepcional en su entorno.

La tercera parte de este *Romance del prisionero* dentro de las marzas nos presenta al prisionero y su estado, según la versión de Perdiguero:

Y yo triste de mí, metido en estas prisiones,
sin saber cuándo es de día, tampoco cuándo es de noche;
sino por tres pajarillos, que me cantan mis amores.

Recordemos que Pérez Rivera (2015: 966) encuentra «muy extraño que un romance con la temática del que se cantaba como episodio de las marzas forme parte de una manifestación festiva»; sin embargo, otros autores se plantean: ¿Cuál es realmente la *temática* del romance? ¿A quién se dirige el prisionero? ¿Qué o quién le ha puesto en prisión? ¿Qué recados le llevan a su encierro esas avecillas?

Preguntas que los críticos (McGrady, 1992) han tratado de responder por vía de presumir lo que oculta el lirismo contenido de las primeras versiones del romance. Una amada lejana parece ser la destinataria de los lamentos del prisionero, al que sin duda han sido razones de amor las que han causado su desgracia, y esas avecillas que le cantan al albor sus amores, lo que le llevan son, precisamente, las respuestas de su amada. Muerta la avecilla, su relación amorosa se termina al romperse el hilo conductor.

Perdiguero ha elegido por tercer dístico de esta parte de las marzas: «sino por tres pajarillos, que me cantan mis amores». No es solo una de las fórmulas más repetidas, sino que además recoge plenamente la tradición amorosa presente en el *Romance del prisionero*, trasladada también a las marzas. Unida a las abundancias de dones de mayo, esta visión del romance refuerza la idea de que las marzas tienen un componente amoroso importante, incluso en estas partes que parecen más alejadas de la tradición festiva.

Hay pueblos que suprimen esta autopresentación del prisionero enamorado: Coruña del Conde, Caleruega, Baños de Valdearados (parcialmente), Valdeande, Tubilla del Lago, Santibáñez de Esgueva, Villatuelda y Torresandino. Las razones pueden haber sido de distinta índole, aunque lo más probable es que sean simplemente fallos en la memoria en la transmisión oral. Nótese también que, como podemos observar en otros casos, hay una cierta semejanza entre pueblos muy próximos.

Por otro lado, otro aspecto que se puede destacar es la aparición en un principio de tres pajarillos que terminarán en uno solo como en el romance primitivo. Seguimos con Perdiguero.

El uno es la tortolita y el otro es el ruiseñor;
el otro es un pajarito que canta al salir el sol.
No se posa en rama seca, ni tampoco en verdor,
que se posa en la tierra, a la sombra de un terrón.
Me lo mató un caballero en la raya de Aragón.

Antes de continuar con los siguientes versos, veamos cómo empiezan las versiones que han suprimido los versos anteriores de esta parte del romance.

Ilustración 9: Arauzo de Miel - 2022

Así vemos una coincidencia plena en tres pueblos muy próximos: Caleruega, Valdeande y Tubilla del Lago:

Yo tenía un pajarito,
un domingo mientras misa
de las aves el mejor,
me lo mató un cazador.

Nos vamos hacia la parte oeste de la comarca, al curso del Esgueva, en Terradillos, Villatuelda y Torresandino, para encontrar variantes que podríamos calificar de mixtas y que muestran diferencias con las más orientales y con la de Perdiguero. Invitamos a descubrirlas en las trascripciones al final del artículo.

Solo señalaremos como excepción el curioso preludio que introduce el pueblo de Terradillos de Esgueva, una especie de admonición para los cazadores, en realidad labradores descuidados, que matan pajarillos:

Cazador, que vas de caza
así te darán el pago
teniendo hierba en las viñas,
cuando vayas a vendimias;

En general, volvemos a ver confusiones fonéticas, en algún caso propiciadas por la vecindad, como es el caso de sustituir *Aragón* por *Espejón* (Arauzo de Miel). También, como ocurre en las variantes de casi todos los romances, estas son mayores a medida que avanzan los versos. Sin duda, la memoria, o su falta, obra a favor de estas numerosas variaciones que sufren los versos, algunas sin mucho sentido, y otras tratando, precisamente, de restituirlo con los elementos más próximos y conocidos.

¿No querrán concretar las marzas el origen del caballero –la raya de Aragón– como el posible origen de la rivalidad amorosa entre ambos? ¿No sería el pérfido caballero un enemigo en la guerra antes que rival amoroso? De lo que no cabe duda es de que los *ballesteros* del romance primitivo han sido sustituidos por *caballeros* o mayormente por *cazadores*, algo mucho más próximo a la *cotidianeidad* de estos pueblos en el siglo XX.

Volvemos a la versión refundida de Perdiguero, para ver la parte final en la que el prisionero se lamenta por la pérdida y se pregunta por las razones que ha tenido el cazador, que en algunos lugares se encumbra a caballero, para actuar así. Nótese que estos versos son añadidos por las marzas respecto a la versión primigenia del romance, pues allí no se cuestionan las razones para el abatimiento del ave:

si lo hizo por la carne, no pesaba un cuarterón;
si lo hiciera por la pluma, yo le diera otra mejor.
Si yo le pillara aquí, le daría galardón:
los domingos sin camisa y la Pascua sin jubón.
Que amanezcan vuestras hijas con ruecas en las cintas;
que amanezcan vuestros hijos con puñales en los cintos.

Y añade como posibles versos de enlace con el Retrato de la dama:

Debajo de esos quinzales hay unos lindos rosales;
debajo de esas tres puertas hay unas chicas muy frescas.

Perdiguero ha optado por una versión muy simplificada, y quizás algo más literaria, que las numerosas condiciones –*si*– que encontramos en los distintos pueblos: *pico, pinta, caza, dicha, venganza*... No siempre queda claro a qué se están refiriendo ni la resolución de los condicionales. Las contaminaciones, probablemente de origen fonético –*galardón* por *gallardón* y *jubón por jugón*–, y la mezcla de dísticos en esta parte son abundantes, llegando en algunos casos, como en Ciruelos de Cervera a versos sin ningún sentido:

si lo hacía por la carne, carne de mi galardón,
y el domingo sin camisa, y la Pascua sin jugón.

El premio (galardón), que ha de recibir el cazador, tiene un claro sentido irónico, ya que la maldición más plausible –mala dicha le dé Dios– se convierte en una serie de desgracias de índole distinta.

No falta entre ellas el fallo de la escopeta en el futuro, como por ejemplo en Brazacorta:

mala hallase la escopeta, mala hallase el cazador,
mala ya sea la escopeta, que no le falló el pistón.

En la mayoría de las marzas, que se cantan estrofa tras estrofa sin solución de continuidad, es difícil saber en algunos casos dónde termina el *Romance del prisionero* y dónde empiezan el resto de las secciones. La melodía, que suele ser igual, y la distribución entre grupos no ayudan tampoco a esta división. Así nos podemos encontrar estrofas de las que no sabríamos decir si son premios o castigos. ¿Cómo interpretamos esos versos que encontramos en Pineda Trasmote de *ruecas* y *puñales* que escogió Perdiguero?:

Que amanezcan vuestras hijas con ruecas en las cintas,
que amanezcan vuestros hijos con puñales en los cintos.

En otros casos, no sabemos muy bien si las maldiciones van dirigidas al cazador o son para aquellas personas que no han sido lo suficientemente generosas con los marzantes. Por su singularidad, destacamos estos versos de Valdeande y Tubilla del Lago:

Dios le dé tanta salud, como a aquel burro moreno,
que siete años tuvo sarna, y otros siete tuvo muermo.

Ilustración 10: Terradillos de Esgueva - 2022

A manera de resumen

Tras este repaso, y la reproducción de las letras del *Romance del prisionero* dentro de las marzas, que añadimos al final, podríamos intentar despejar algunas de las incógnitas que nos planteábamos al principio y a lo largo del texto.

Sin lugar a dudas, por un lado, el *Romance del prisionero* forma parte imprescindible, aunque sea en una mínima expresión, de las marzas en aquellos pueblos donde se cantan; pero por otra, en esos pueblos, el romance es en sí inseparable de las marzas. Lo demuestran tanto las encuestas espontáneas que hemos realizado, como los testimonios recogidos por Fraile y Alonso Martín.

Lo más probable es que el romance fuera introducido en manifestaciones primitivas de la tradición, aunque desde el primer momento se empezaron a añadir elementos que perte-

necían a los otros componentes: glosa especial para el mes de mayo como crucial para las cosechas, abundancia de dones que los enamorados pueden ofrecer a las amadas en las rondas. Se espera que la dama acepte las promesas de esos dones a cambio de regalos inmediatos. La maldiciones aplicadas al cazador pueden identificarse con esos malos vecinos que no van a contribuir con aguinaldos a la petición de los mozos.

No debe descartarse, como se ha visto en su momento, que los lamentos del prisionero por la pérdida del amor, no sean también un lamento de los mozos, que ven cómo su amor puede ser desdeñado por las damas.

En aspectos más externos, se aprecia claramente una proximidad en las letras entre pueblos vecinos. La copia es más probable que el desarrollo paralelo, y sin duda las lagunas producidas en la memoria se subsanan mediante el auxilio del pueblo de al lado. En algún caso, sobre todo en los más recientes de restauración de la tradición, tenemos testimonios directos de que así ha sido. Los errores producidos por esta transmisión oral no siempre se restauran, quedando algunos como auténticas reliquias fósiles.

Un estudio detallado de todas y cada una de las variantes puede descubrinos nuevos matices dentro de la tradición festiva. Y por supuesto, en ningún modo deben primarse unas versiones sobre otras, pues todas son importantes.

Romance del prisionero en las marzas

Ciruelos de Cervera

Mes de mayo, mes de mayo,
cuando las cebadas granan,
cuando los bueyes engordan,
cuando los enamorados
unos se sirven de rosas,
unos con naranjas dulces,
otros con palabras dulces
otros con buenos dineros,
¡oh de mí!, triste cuitado,
sin saber cuando es de día,
sino es por tres pajarillos
Uno es la tortolilla,
el otro es el ruiseñor,
el otro es un pajarillo,
y el domingo al ir a la misa,
Si lo hiciera por el pico,
si lo hacía por la pluma,
si lo hacía por la carne,
y el domingo sin camisa,

mes de los grandes calores,
los trigos andan en flores,
los caballos corredores,
andan en busca de amores,
y otros de rosas y flores,
y otros con agrios limones,
que roban los corazones,
aquellos son los mejores.
metido entre estas prisiones,
y menos cuando es de noche
que me cantan mis amores.
que canta al romper el día,
que canta al salir el sol,
de las aves la mejor,
me lo mató un cazador.
pico le hubiera dado yo;
pluma le hubiera dado yo,
carne de mi galardón,
y la Pascua sin jugón.

Y la Atocha está en Madrid
y la Virgen de las Viñas

y la Sagrada en Toledo,
está en Aranda de Duero.

Pineda Trasmonte

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores,
cuando los bueyes engordan, los caballos corredores,
de que las cebadas granan, los trigos andan en flores,
de que los enamorados andan en busca de amores.
Unos se sirven de rosas, y otros de rosas y flores,
unos con dulces naranjas, y otros con agrios limones,
otros con gallinas pintas, y otros con gallos capones,
otros con mucho dinero, aquellos son los mejores.
Y yo triste de mí, metido en estas prisiones,
sin saber cuando es de día, tampoco cuando es de noche.
Gracias a tres pajarillos que me cantan mis amores.
El uno es la tortolilla, el otro es el ruiseñor.
el otro es un pajarillo, que canta al salir el sol,
no se posa en rama seca, ni tampoco con verdor,
que se posa en la tierra a la sombra de un terrón.
Me lo mato un caballero a la raya de Aragón.
Si lo hizo por la carne, no pesaba un cuarteron;
si lo hizo por la pluma, yo le diera otra mejor.
Si yo le pillara aquí, le daría gallardón,
los domingos sin camisa, y la Pascua sin jubón.

Que amanezcan vuestras hijas con ruecas en las cintas,
que amanezcan vuestros hijos con puñales en los cintos.

Pinilla Trasmonte

Este pueblo tiene la peculiaridad de cantar en tres grupos en vez de dos grupos; sin embargo, este hecho no parece influir en la distribución de versos y estrofas.

Mes de mayo, mes de mayo, cuando los grandes calores
cuando las cebadas granan, los trigos andan en flores,
cuando los bueyes engordan, los caballos corren, corren,
cuando los enamorados andan en busca de amores,
unos se sirven con rosas, otros con rosas y flores,
unos con dulces naranjas, otros con agrios limones,
otros con palabras dulces, que roban los corazones,
otros con gallinas pintas, otros con gallos capones,
otros con buenos dineros, aquellos son los mejores.
¡Ay de mis tristes cuidados, metido en estas prisiones!,
sin saber cuándo es de día, apenas cuándo es de noche,
sino por tres pajarillos que me cantan sus albores.
El uno es la tortolita, el otro es el ruiseñor,
el otro es un pajarillo de las aves el mejor,
no se posa en rama seca ni tampoco en la de flor,
que se posa en tierra llana a la raya de un terrón.
Me lo mató un caballero a la sombra de Aragón.

Si yo le pillase aquí, *le diera su galardón.*
Los domingos en camisa *y las Pascuas en jubón.*

Para las Pascuas floridas, *para las Pascuas en flor.*
Debajo de tus quiciales *hay unos frescos rosales.*

Bahabón de Esgueva

Mes de mayo mes de mayo, *el de los grandes calores,*
cuando los bueyes están gordos, *los caballos corredores,*
cuando los enamorados *andan en busca de amores.*
Unos se sirven de rosas, *otros de rosas y flores,*
otros con gallinas pintas, *otros con gallos capones,*
otros con dulces palabras, *que roban los corazones;*
otros con buenos dineros, *aquellos son los mejores.*

La mujer con su marido en el monte tiene abrigo.
Triste de mí, cuitado, *metido en tantas prisiones.*
sin saber cuándo es de día, *tampoco cuándo es de noche,*
sino por tres pajarillos, *que cantan los mis amores.*
El uno es la tortolilla, *el otro el ruiseñor,*
el otro es un pajarillo, *de las aves el mejor.*
ni se posa en rama seca, *ni tampoco en rama en flor,*
que se posa en tierra llana, *a la sombra de un terrón.*
Me lo mató un caballero *a la raya de Aragón.*
Si yo le pillara aquí, *le diera galardón;*
Si de la prisión saliera, *el galardón yo le diera.*
El domingo sin camisa *y la Pascua sin jubón.*

Para la Pascua de flores, *para la pascua de flor.*
Debajo de tus quiciales, *hay unos frescos rosales.*

Oquillas

Mes de mayo, mes de mayo *cuando los grandes calores,*
cuando las cebadas granan, *los trigos andan en flores,*
cuando los bueyes engordan, *los caballos corredores,*
cuando los enamorados *andan en busca de amores.*
Unos se sirven de rosas, *otros de rosas y flores,*
unos con gallinas pintas, *otros con gallos capones,*
otros con buenos dineros, *aquellos son los mejores .*
Y yo triste de mí *metido en estas prisiones,*
sin saber cuándo es de día, *tampoco cuándo es de noche,*
solo por tres pajaritos *que me cantan los albores.*
El uno es una tortolilla, *el otro es un ruiseñor,*
y el otro es un pajarillo *que canta al salir el sol.*
No se posa en rama seca, *ni tampoco con verdor,*

que se posa en el verano *a la sombra de un terrón*
Un domingo mientras misa *me lo mató un cazador.*
Me lo mató un caballero, *a la raya de Aragón.*
Si lo hacía por la pinta, *pinta le daría yo;*
si lo hacía por la pluma, *pluma le daría yo;*
si lo hacía por la carne, *no pesaba un cuarterón;*
si lo hacía por la dicha, *mala dicha le dé Dios.*
Si yo le pillara aquí, *le daría un galardón.*

Que ponía un huevo *y a la mañanita dos,*
Y con esto adiós, adiós.

Santibáñez de Esgueva

Mes de mayo, mes de mayo, *cuando los grandes calores,*
cuando las cebadas granan, *los trigos andan en flores,*
cuando los enamorados *andan en busca de amores,*
unos sirven con rosas, *y otros de rosas de flores,*
otros con buenos dineros, *y esos serán los mejores,*
otros con gallinas pintas, *y otros con gallos capones,*
otros con naranjas dulces, *y otros con agrios limones.*
Ese pajarillo, madre, *que canta al salir el sol,*
el uno es una tortolilla, *el otro es el ruiseñor,*
Ese pajarillo, madre, *me lo mató un cazador,*
a la raya de Aragón.
Si lo hacía por la pluma, *mala dicha le dé Dios,*
si lo hacía por la carne, *no pesaba un cuarterón.*
Ese pajarillo, madre, *no se posa en ramas verdes,*
que se posa en el verano *a la sombra de un terrón.*

Pinillos de Esgueva

La mujer con su marido *en el monte tiene abrigo,*[17]
y harina en carro molido.

¡Oh triste de mi cuitado *metido en tantas prisiones!,*
sin saber cuándo es de día *y menos cuándo es de noche,*
si no es por tres pajarillos *que me cantaban los albores.*
El uno es la tortolilla *y el otro es el ruiseñor,*
El otro es pajarillo *que canta al salir el sol.*
Estos tres pajarillos, madre, *me los mató un cazador,*
a la raya de Aragón.
Si yo le pillara aquí , *yo le diera el galardón.*
El galardón yo le diera, *si de la prisión saliera;*

17 Estos versos ya los hemos visto en mitad del *Romance del prisionero* en Bahabón de Esgueva. Nótese el orden de las estrofas, con relación al orden clásico.

el galardón yo le diese, si de la prisión saliese.
Mes de mayo, mes de mayo, cuando los grandes colores,
cuando los bueyes están gordos, los caballos corredores,
cuando las cebadas granan, los trigos andan en flores,
cuando los enamorados andan en servir de amores,
Unos se sirven con rosas, y otros con rosas y flores,
otros con gallinas pintas, pintas, y otros con gallos capones,
otros con naranjas dulces, y otros con agrios limones,
otros con buenos dineros, aquellos son los mejores.

Aquí vive y aquí mora y aquí vive una señora,
aquí vive un hombre honrado, que es es el señor de éste barrio.

Terradillos de Esgueva

Mes de mayo, mes de mayo, el de los grandes calores,
cuando las cebadas granan, los trigos andan en flores,
cuando los bueyes engordan, los caballos, corredores;
cuando los enamorados tratan de atender a amores:
unos se sirven de rosas, otros de rosas y flores;
unos, con naranjas dulces, otros, con agrios limones;
unos, con buenas gallinas; otros, con gallos capones;
y, si es a buenas mujeres, aquellos son los mejores.

Cazador, que vas de caza teniendo hierba en las viñas,
así te darán el pago cuando vayas a vendimias.

¡Ay de mi pobre morada, metida en tantas prisiones
sin saber cuando es de día, tampoco cuando es de noche,
sino por tres pajarillos que cantan a los albores!
El uno es la tortolilla, el otro es el ruiseñor,
el otro es el avecilla que canta al salir el sol

Ese pajarillo, madre, me lo mató un cazador,
a la sombra de un terrón, la raya de Aragón.
Si lo hizo por la pluma, pluma le daría yo.
Si lo hizo por la carne, no pesaba un cuarterón.
Si a ese señor yo le viera, el galardón yo le diera.
Si a ese señor yo le viese, el galardón yo le diese.

Asomaros, damas, a vuestras ventanas;
abriréis las arcas, nos daréis castañas.

Villatuelda[18]

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores,
cuando las cebadas granan, los trigos están con flores,
cuando los bueyes van gordos, los caballos corredores,
cuando los enamorados, andan en busca de amores.
Unos de sirven de rosas, otros se sirven de flores,
unos con dulces naranjas, otros con agrios limones,
otros con palabras tiernas, que roban los corazones,
y otros con buenos dineros, aquellos son los mejores.
Yo tenía un pajarillo, que me cantaba al albor.
Aquel pajarillo, madre, me lo mató un cazador.
Si lo hizo por la pluma, plumas le daría yo;
si lo hizo por la carne, no pesaba un cuarterón,
Si lo hizo por venganza, mala dicha le dé Dios.

En esta calle que estamos, hay un señor que es muy bueno,
que tiene tierras y viñas, y también tiene dinero.

Torresandino

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores,
cuando las cebadas granan, los trigos andan en zores[19]*,*
cuando los bueyes van gordos, los caballos corren, corren,
cuando los enamorados andan en busca de amores.
Unos con dulces naranjas, otros con agrios limones,
unos tien' buenas gallinas, y otros los gallos capones;
otros con buenos dineros, y aquellos son los mejores.
Yo tenía un pajarillo, me lo mató un cazador,
a la sombra de un terrón, a la raya de Aragón.
Si lo hizo por la pluma, pluma le daría yo;
si lo hizo por la carne, no pesaba un cuarterón;
si lo hizo por venganza, mala dicha le dé Dios.
Y con esto adiós, adiós.

Levantaos, damas, de esas lindas camas.
Y oiréis cantar estas lindas marzas.

Hontoria de Valdearados

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores,
cuando las cebadas granan, los trigos andan en flores,
cuando los bueyes engordan, los caballos corren, corren,

18 Suprimido en una de las dos versiones que se conservan.

19 Uno de nuestros informantes nos decía que nunca supo a qué se refería ese *zores*. Claramente es una corrupción de *flores* que se ha fosilizado.

cuando los enamorados andan en busca de amores.
Unos regalan con rosas, otros con rosas y flores,
otros con gallinas pintas, otros con gallos capones,
unos con verdes naranjas, otros con agrios limones,
otros con palabras dulces, que roban los corazones,
otros con buenos dineros, aquellos son los mejores.

[Sigue el Retrato de la amada.]

¡Ay pobre de mí cuitado!, metido en tantas prisiones,
sin saber si es de día, ni apenas si es de noche,
sino por tres pajaritos, que cantan en los albores.
El uno es la tortolilla, el otro es el ruiseñor,
el otro es un pajarito, de las aves el mejor,
y le mató un caballero, a la raya de Aragón.
Si lo hacía por la carne, no pesaba un cuarterón,
si lo hacía por las plumas, no tenía ni un cañón.

A la mocita garrida, ya la haremos levantar,
que nos ponga un par de huevos, para mañana almorzar.

Caleruega

Como hemos dicho más arriba, el romance queda dividido entre marzas y mayas. Para facilitar la comparación con otros pueblos empezamos por estas.

Mayas:
Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores,
cuando las cebadas granan, los lirios ya están en flores,
cuando los bueyes van gordos, los caballos corredores,
cuando los enamorados andan en busca de amores.
Unos regalan con rosas, y otros con rosas y flores,
otros con verdes naranjas y otros con agrios limones,
otros con palabras dulces que roban los corazones,
otros con buenos dineros, que aquéllos son los mejores.

Marzas:
Yo tenía un pajarito, de las aves el mejor.
Un domingo mientras misa me lo mató un cazador.
Si lo hacía por las plumas, plumas le hubiese dao yo.
Si lo hacía por la carne, no pesaba un cuarterón.
Si lo hacía por la caza, mala dicha le dé Dios.

Dios nos dé buenos corderos, cornigachos y morenos.
Dios nos dé buenas colmenas hasta los témpanos llenas.

Valdeande

Como se ha dicho arriba, la estructura de las marzas de Valdeande, en lo referente al *Romance del prisionero*, aparecen intercaladas entre las otras estrofas de los meses, –la primera como glosa de mayo– en una anárquica mezcla. Según fuentes contemporáneas de esa localidad, la tradición de las marzas se recuperó recientemente gracias a la memoria de una informante, y con el apoyo de pueblos vecinos. Ambos hechos parecen reflejarse en esta letra desordenada de las marzas de Valdeande. De las estrofas 26 a 38, las cuatro últimas dobles, extraemos lo correspondiente al *Romance del prisionero* más los versos de enlace.

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores,
cuando los enamorados andan en busca de amores.
Unos con dulces naranjas, otros con agrios limones.
Yo tenía un pajarito, de las aves el mejor,
Y un domingo mientras misa, me lo mató un cazador.
Si sería por las plumas, plumas le daría yo;
si sería por la carne, no pesaba un cuarterón;
si sería por la envidia, mala dicha le dé Dios.
Mala dicha a la escopeta, mala dicha al cazador.

Dios le dé tanta salud, como aquel burro moreno.
que siete años tuvo sarna, y otras siete tuvo muermo.

Villalbilla de Gumiel

Mes de mayo, mes de mayo, cuando los grandes calores,
cuando los enamorados andan en busca de amores
cuando las yeguas relinchan, los caballos corren corren,
cuando las cebadas granan, los trigos andan en flores.
Unos se sirven de rosas, otros de rosas y flores,
otros de dulces naranjas, otros de agrios limones,
otros de gallinas pintas, otros de gallos capones,
otros con buenas doncellas, que aquellas son superiores,
otros con buenas pesetas, que aquellas son las mejores.
Aquí me tenéis metido, metido en estas prisiones,
sin saber cuándo es de día, ni apenas cuándo es de noche,
sino por tres pajarillos que me cantan sus amores.
Una es la tortolilla, que canta al venir el día,
otro es el ruiseñor, que canta al salir el sol,
el otro es un pajarillo, de las aves el mejor.
El domingo mientras misa, me lo mató un cazador.
Si lo hacía por la carne, no pesaba un cuarterón,
si lo hacía por la caza, caza le hubiera dado yo,
si lo hacía por el ave, mala dicha le dé Dios.
Maldita fue la escopeta, que no le falló el pistón.
Si él estuviera aquí, le daría un galardón.

El domingo sin camisa, y la Pascua sin jergón.
Sabadito por la tarde, por tu puerta me paseo.

Tubilla del Lago

Yo tenía un pajarito, de las aves el mejor,
y un domingo mientras misa, me lo mató un cazador.
Mala dicha la escopeta, mala dicha el cazador.
Si sería por la pluma, pluma le daría yo;
si sería por la carne, no pesaba un cuarterón;
si sería por la envidia, mala dicha le dé Dios,
mala dicha la escopeta, mala dicha al cazador.

Dios le dé tanta salud, como a aquel burro moreno,
que siete años tuvo sarna, y otros siete tuvo muermo.

Baños de Valdearados

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores,
cuando las cebadas granan, los linos andan en flores,
cuando las yeguas relinchan, los caballos corren, corren,
cuando los enamorados andan en busca de amores.
Tenía tres pajarillos que cantaban mis amores.
El uno es una tortolilla y el otro es el ruiseñor,
el otro es un pajarillo, que canta al salir el sol.
Y una mañana de domingo me lo mató un cazador.
Si lo hizo por la pluma, pluma le hubiera «dao» yo;
si lo hizo por la carne, no pesaba un cuarterón;
Si lo hizo por venganza, mala dicha le dé Dios.

Si nos dais un huevecito, de la gallinita pinta,
de la más juntita al gallo, de la más coloradita.

Villanueva de Gumiel

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores,
cuando las cebadas granan, los trigos andan en flores,
cuando los bueyes engordan, los caballos corren, corren,
cuando los enamorados andan en servir amores.
Unos se sirven con rosas, otros con rosas y flores,
otros con dulces naranjas, y otros con agrios limones,
otros con palabras dulces, que alegran los corazones,
otros con buenos dineros y aquellos son los mejores.
¡Ay de mis tristes cuidados!, metidos en las prisiones,
sin saber cuando es de día, sin saber cuando es de noche,
sino por tres pajarillos, que me cantan los albores.
La una es la tortolilla, que canta al salir el día;
el otro es el ruiseñor, que canta al salir el sol;
el otro es un pájaro, de tres aves el mejor.
El domingo mientras misa, me lo mató un cazador.

Si lo hizo por la pluma, pluma le hubiera dado yo;
si lo hizo por la carne, carne le hubiera dado yo.
si lo hizo por la caza, mala dicha lo dé Dios.

Ya vienen las ovejitas preñaditas y muy buenas.
También vienen los carneros, con su vellón y cencerros.

Arauzo de Miel

¡Mes de mayo, mes de mayo! Cuando los grandes calores.
Cuando los bueyes están gordos, los caballos corren, corren.
Cuando las cebadas granan, los lindos andan en flores.
Cuando los enamorados andan en busca de amores.
Unos se sirven de rosas y otros de rosas y flores.
Otros con naranjas dulces y otros con agrios limones.
Otros con gallinas pintas y otros con gallos capones.
Otros con palabras dulces que roban los corazones.
Y otros con buenos dineros que aquellos son los mejores.
Yo de mi, tristes cuidados, metido en tantas prisiones
Sin saber cuando es de día, sin saber cuándo es de noche,
sino por tres pajarillos, que me cantan mis amores.
La una es la tortolica, que canta al salir el día;
el otro es un ruiseñor, que canta al salir el sol;
el otro es un pajarillo, de las aves el mejor.
Le ha matado un cazador a la raya de Espejón.
Si lo hizo por la caza, caza le hubiese dado yo;
si lo hizo por la pluma, mala dicha su fortuna;
si lo hizo por la carne, no tenía un cuarterón.

Esa es tu cabeza, ¡oh qué pequeñita!,
en ella se forma y una palomita.

Arauzo de Torre

Mes de mayo, mes de mayo, cuando los grandes calores,
cuando las cebadas granan, los trigos andan en flores,
cuando las yeguas relinchan, los caballos corren corren,
(V. Los bueyes se muestran gordos, los caballos corredores)
cuando los enamorados andan en busca de amores.
Unos se regalan rosas, y otros se regalan flores,
otros con dulces naranjas, y otros con agrios limones,
otros con palabras dulces, que alegran los corazones,
otros con buenos dineros, y aquellos son los mejores.

Sale mayo y entra junio con las hoce en el puño.
Con bien vengan las cebadas altitas y bien granadas.

Brazacorta

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores,
cuando los enamorados andan en busca de amores.
Unos adornan con rosas, otros con rosas y flores,
otros con naranjas dulces, otros con agrios limones,
otros con grandes dineros, aquellos son los mejores.
Yo tengo tres pajaritos, que me cantan mis amores,
la una es la tortolita, el otro el ruiseñor,
el otro es un pajarito, que canta al salir el sol.
Este pajarito, madre, me lo mató un cazador.
Si lo haría por la pluma, pluma le daría yo;
si lo haría por la carne, no pesaba un cuarterón;
si lo haría por venganza, mala dicha le dé Dios,
mala hallase la escopeta, mala hallase el cazador,
mala ya sea la escopeta, que no le falló el pistón.

Y con esto ea, ea, y con esto adiós, adiós.
Esta noche un huevecito, y a la mañanita dos.

Coruña del Conde

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores
cuando las cebadas granan, los linos andan en flores,
cuando las yeguas relinchan, los caballos corren, corren.
cuando los enamorados andan en busca de amores.
Tenía tres pajarillos que cantaban mis amores;
el uno es la tortolilla y el otro es el ruiseñor,
y el otro es un pajarillo que canta al salir el sol,
y una mañana, domingo, me lo mató un cazador.
Si lo hizo por la pluma, pluma le hubiera da'o yo;
si lo hizo por la carne, no pesaba un cuarterón;
si lo hizo por venganza, ¡mala dicha le dé Dios!

Aranda de Duero

Mes de mayo, mes de mayo, mes de los grandes calores,
cuando las cebadas granan, los linos andan en flores,
cuando están los bueyes gordos, los caballos corredores,
cuando los enamorados andan en busca de amores.
Unos los buscan con rosas, otros con rosas y flores,
unos con naranjas dulces, y otros con agrios limones;
unos con gallinas pintas, otros con gallos capones;
unos con palabras dulces, que roban los corazones;
otros con buenos dineros, y aquellos son los mejores.
¡Ay de mí tristes cuidados, metido en estas prisiones!
Sin saber cuándo es de día, y apenas cuándo es de noche;
solo por tres pajarillos, que me cantan los albores.

El uno es la tortolilla,
y el otro es un pajarillo,
el otro es el ruiseñor;
de las aves, la mejor.

Y vosotras las mujeres,
parecéis a las perdices,
cual gallinas encarnadas,
cuando van por las cañadas.

Fuentes e informantes

ARANDA DE DUERO: http://www.arandahoy.com/archivos/marzas2009.pdf, [consulta: 30-03-2021], más entrevista telefónica realizada a Angelina, de la Asociación de Vecinos de Santa Catalina en febrero de 2020.

ARAUZO DE MIEL: Dolores Merino e Isidro Ferreras.

ARAUZO DE TORRE: http://terra.es/personal7/asctorre/canciones/CANCIONE.doc, [consulta: 01-09-2011].

BAHABÓN DE ESGUEVA: *Asociación Bahabón va Bien* a través de su web https://bahabonvabien.com/las-marzas/, [consulta: 28-03-2021].

BAÑOS DE VALDEARADOS: www.banosdevaldearados.es/marzas.pdf, [consulta: 01-09-2011].

CALERUEGA: www.caleruega.es/files/fiestas/lasmarzas.pdf, [consulta: 01-09-2011].

CIRUELOS DE CERVERA: Grabación de 2019: https://www.youtube.com/watch?v=uqhF6zTVwK8, [consulta 03-03-2021].

HONTORIA DE VALDEARADOS: http://hontoriadevaldearados.burgos.es/municipio/tradiciones/las-marzas, [consulta: 01-09-2011].

OQUILLAS: Sergio Lázaro y Noelia Muñoz.

PINEDA TRASMONTE: http://www.pinedatrasmonte.com/pineda/lonuestro_lasmarzas.htm, [consulta: 01/09/2011].

PINILLA TRASMONTE: Ramón Arribas.

PINILLOS DE ESGUEVA: Grabación de 2021: https://www.facebook.com/watch/?v=127903355864603, [consulta 03-03-2021] y Lourdes Núñez.

TERRADILLOS DE ESGUEVA: http://club.telepolis.com/jcabanes/fiestas/marzas.htm, [consulta: 24-03-2008], José María Cabañes, Montserrat Monje y María Jesús Íñiguez.

TORRESANDINO: Montserrat Román, Cristina Otero y Alejandro Casado (correos electrónicos).

TUBILLA DEL LAGO: www.tubilladellago.com/marzas.html, [consulta: 28-03-2021].

VALDEANDE: Letra facilitada por la Asociación Cultural «El Moral» en septiembre de 2020.

VILLALBILLA DE GUMIEL: http://usuarios.multimania.es/gutiruben/marzas.html, [consulta: 01-09-2011].

VILLANUEVA DE GUMIEL: Gumersindo Ontañón Ontañón.

VILLATUELDA: http://villatuelda.wordpress.com/2010/01/21/tradiciones-populares-las-marzas/, [consulta: 28-03-2021].

Fotografías facilitadas por Montserrat Monje, Isidro Ferreras, Auri Cuesta y la Asociación Cultural Dios Baco.

BIBLIOGRAFÍA

ALFONSO X EL SABIO (2002 [1988]): *Cantigas*. Ed. de Jesús Montoya. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas. 3.ª Edición 2002. pp. 272 -273.

ALONSO, Dámaso (1969): *Cancionero y romancero español*. Madrid. Biblioteca Básica Salvat.

ALONSO DE MARTÍN, Salvador (2019): *Selección de romances del bajo Arlanza*. CD. Ediciones DISPERSAS S. L. y TECNOGASA S. A.

ALONSO DE MARTÍN, Salvador (2020): *Selección de romances del alto Arlanza*. CD. Edición del autor.

ALONSO DE MARTÍN, Salvador (2021): *Romances de la Ribera del Duero y cantos de Cuaresma y Semana Santa*. Libro + USB. Edición del autor.

ALVAR, Manuel (1971): *Poesía tradicional de los judíos españoles*. México: Editorial Porrúa.

DEL CASTILLO, Hernando (1511): *Cancionero General*. Versión facsímil. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-general--0/html/ [consulta: 06 -05 -2022].

DÍEZ R., Miguel (2008): «Del romancero viejo al moderno», *Letralia*, https://letralia.com/181/ensayo02.htm, [consulta: 06 -05 -2022].

DÍAZ, Joaquín (1967): «Romance del prisionero» en *Recital*. https://funjdiaz.net/joaquin-diaz-canciones-ficha.php?id=842, [consulta: 06 -05 -2022].

DÍAZ VIANA, Luis (1990): *El romancero*. Anaya.

Fondo de Música Tradicional. Institució Milà i Fontanals. CSIC. https://musicatradicional.eu/home, [consulta: 13-6-2022].

HERGUETA Y MARTÍN, Domingo (2010 [1934]): *Folklore burgalés*. Copia digital disponible en la Biblioteca Digital de Castilla y León, [consulta: 19-06-2022].

Libro de Alexandre (1978). Ed. de Jesús Cañas Murillo. Madrid: Editora Nacional (p. 316).

MCGRADY, Donald (1992): «Misterio y tradición en el romance del *Prisionero*» en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: Barcelona 21-26 de agosto de 1989 / coord. por Antonio Vilanova Andreu, Vol. 1, pp. 273-282.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (2010 [1938]): *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa Calpe.

MANZANO ALONSO, Miguel (2003): *Cancionero popular de Burgos. Canciones del ciclo anual y vital*. Tomo V. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.

OLMEDA, Federico (1992 [1903]): *Folklore de Burgos*. Burgos, Diputación de Burgos, 3.ª ed. (2.ª facs.), prólog. de Miguel Manzano.

ONTAÑÓN ONTAÑÓN, Gumersindo (1989): «Las marzas en Villanueva de Gumiel», *Revista de Folklore*, https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=777&NUM=105, [consulta: 23-03-2021].

Pan-Hispanic Ballad Project. Universidad de Washington. https://depts.washington.edu/hisprom/router.php, [consulta: 08-05-2022]

PERDIGUERO VILLARREAL, Hermógenes (1993): «El texto de las Marzas», *Biblioteca: Estudio e Investigación*, n°. 8, pp: 161-176.

PÉREZ RIVERA, María Dolores (2015): *El repertorio vocal profano en Castilla y León a través del trabajo de campo realizado para elaborar los programas* Raíces *y* El Candil *de Radio Nacional de España. 1985-1994*. Tesis doctoral. Matilde Olarte Martínez (dir.) Universidad de Salamanca. https://gredos.usal.es/handle/10366/128529, [consulta: 22- 5- 2022].

PÉREZ SOLANA, Juan José (1978): «Villatuelda y sus "marzas"», *Diario de Burgos*, 05-03-1978, pág. 13.

RODRÍGUEZ URRIZ, M.ª Begoña (1988): «Las "marzas" de Villanueva de Gumiel (Burgos)», *Letras de Deusto*, vol. 18, n.° 42, septiembre-diciembre 1988, pp. 193-200.

Romancero viejo(1945). Madrid: Atlas. Biblioteca Cervantes Virtual. https://www.cervantesvirtual.com/obra/romancero-viejo--0/, [consulta: 18 -9 - 2022]

TEMIÑO LÓPEZ-MUÑIZ, María Jesús (1982): «Dos cantos amorosos de primavera. Marzas y mayas», *Narria*, n.° 28, pp. 34 -38. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=254693

«Memorias de Leticia Valle», de la novela al cine. Rosa Chacel y su epoca

Eduardo Alonso Franch

Rosa Chacel y Valladolid

Rosa Chacel Arimón nació en Valladolid el 3 de junio de 1898. Solitaria, su instrucción, debida exclusivamente a su madre, era extraordinaria, a juicio de todos, cuando tenía nueve años. Cumplió los diez en Madrid, y su vida sufrió un cambio total. Entonces empezó a escribir y puede decirse que a leer[1].

Su libro *Desde el amanecer* es la autobiografía de los diez primeros años de la vida de la escritora. El período evocado, entre los años 1898 y 1908. La escritora revive su infancia desde un tiempo de exilio y de distancia. En agosto de 1967, el libro estaba concluido. Ya en 1922, Rosa Chacel se había mostrado devota de Freud. Y no permanecerá inmune a dicha influencia, perfectamente visible en *Desde el amanecer*. El fondo trágico de la vida está cifrado para Rosa Chacel en la crueldad, lo execrable o el horror. En su autobiografía, Rosa Chacel retrocede hasta un tiempo anterior al de su existencia. La madre era la alegría y el padre, el orgullo. Otros elementos –religión, moral, costumbres– cimentarán el sistema personal de la futura escritora. Al colegio solo acudió durante tres meses –de septiembre a diciembre de 1904–, experiencia que recuerda en la novela *Memorias de Leticia Valle*, autobiografía apócrifa de esta escritora. Recuerda las representaciones teatrales, la música, grabados, lecturas, el francés, dibujo, cine… Fue fundamental la experiencia de Rodilana (1905), pequeño pueblo vallisoletano, adonde se desplazó por problemas de salud y en donde permaneció un verano entero. El escenario vallisoletano enmarcó la niñez de Rosa Chacel. Madrid, el *Barrio de Maravillas* y la experiencia relatada en esa novela autobiográfica, donde la artista nos brinda su personal retrato de la artista adolescente, es el tramo que sigue a la infancia vallisoletana, presidida por una nota: la soledad[2].

Rosa Chacel comienza *Desde el amanecer* confesando su orgullo por haber nacido en el 98. Nació en Valladolid ese año, el 3 de junio. En la época de las lluvias el agua caía a raudales y la escuela estaba en la misma calle de su casa. Esto debió ocurrir hacia el año 84. Sobre su casa se cernía el nublado de la pobreza. Su padre le hizo hablar a los cinco meses. En Valladolid tenía su casa en la calle Núñez de Arce, pero Rosa nació en la calle Teresa Gil, nada más entrar de los soportales. Aquella fue su casa hasta que salió de Valladolid, en 1908. En junio de 1901 cumplió los tres años. Su madre rebosaba juventud y todas las gracias concebibles. Su madre y Rosa iban al cementerio con frecuencia para rezar junto a la tumba de su hermano fallecido tempranamente y a la de Zorrilla, su tío, que estaba enterrado en el panteón de hijos ilustres. Zorrilla había hecho viajes fantásticos y había escrito versos. El personaje ilustre, glorificado a la entrada del Campo Grande sobre un pedestal, era un ser muy próximo para ella[3].

1 CHACEL, Rosa: «Esquema biográfico». *El País*, 28 julio 1994.

2 RODRIGUEZ FISHER, Ana: Prólogo en Rosa Chacel: *Desde el amanecer. Autobiografía de mis primeros diez años.* Barcelona: Círculo de Lectores, 1997.

3 Ibid.

Su abuelo José Arimón hizo amistad con Zorrilla, amistad que era un verdadero culto literario. Su abuelo murió muy joven, y Zorrilla se ocupaba de su viuda y de cinco niñas. Su casa de la calle Núñez de Arce, viniendo de la glorieta del Museo (Santa Cruz), quedaba en la acera de la derecha y era el segundo portal, con una puerta al fondo que daba al patio. La gran transformación de su casa fue en 1905. Rosa empezó a leer a los tres años. Su madre tenía todas las habilidades, sabía de todo. Su padre era inaguantable, violento, disparatado; tal como era Rosa Chacel. Los dramas de Zorrilla pasaban íntegros por su alcoba. Rosa tenía predilección por *El puñal del godo*. Su paseo en las horas de sol era por San Isidro. Pero recuerda también el camino hasta la ermita de la Victoria, las Moreras, los márgenes del río, el Puente Mayor y el agua densa del Pisuerga embalsándose junto a la fábrica de harinas, la carretera hasta el Canal de Castilla… El Canal estaba cortado por la carretera, detenido en un remanso turbio contra la compuerta; viviendas miserables, pero graciosas, y en la orilla izquierda, alzándose, la Cuesta de la Maruquesa.

Aquella casa de cuatro mujeres estaba sostenida por la pensión de un coronel. En el gabinete había una fotografía muy grande de la estatua del conde Ansúrez. Las Navidades se celebraban en casa. A veces, se quedaban un rato en silencio, viendo caer la tarde sobre el Cerro de San Cristóbal. El colegio de las Carmelitas tenía la ventaja de estar a la vuelta de la esquina. Un breve recuerdo de este colegio se esbozó, cuarenta años más tarde, en *Memorias de Leticia Valle*, apócrifas, de hecho. Rosa tenía conciencia de la pobreza de sus padres. Era seria y juiciosa. También obedecían las alternativas de su carácter a la irregularidad de su salud. Pero un día sonó un nombre: Rodilana. Su madre había ido varias veces a América. El padre había ido a Rodilana, pero también a Simancas y a la Cistérniga.

Su cultura amorosa era extensísima, pero sacada de la literatura, del teatro, de las canciones. Su madre le inculcó la piedad y el respeto por los miserables. Rosa solo adoraba a los caballeros con barba. En mayo se fue, con su madre y sus tías, a Rodilana; y volvió a los tres meses. Junio, julio y agosto culminaron en una merienda a orillas del Adaja. Volvió de Rodilana rebosando salud. Fueron tres meses menos cinco días. Rosa creía y pensaba, pero dudaba. Sus padres tenían su biblioteca secreta. Frecuentemente, hablaban entre ellos de sus lecturas. Su madre se creía afecta a Rousseau y su *Emilio*, pero tenía una fe ciega en la ciencia. Pero la fascinación por el cine no era comparable con nada. Y al fin se inauguró el Cine Pradera y fueron los tres. Las luces se veían desde la calle Santiago y se oía la música. Dentro todo era simple y pobre. Y todo ello era tan deslumbrante, pero en blanco y negro. Salieron embriagados, pero suponían que en Madrid sería mejor. Pero ese viaje no sería como la ida a Rodilana, una mañana de sol por la llanura; sería muchas horas de tren, tal vez toda la noche. De Valladolid a Madrid había túneles.

El colegio de las Carmelitas tenía la ventaja de estar a la vuelta de la esquina. La gran fachada, amarillenta, formaba el lado derecho de la plaza. Su padre escogió unas cuantas estrofas del poema de Zorrilla *María*, y empezó a enseñárselas. Hacía poco que su madre le leía *Las mil y una noches*. Esto, unido a las morerías de Zorrilla, disparó hacia el Oriente su apasionada imaginación. Los relatos de guerras o de aventuras le apasionaban. Llegó septiembre y entró en el colegio. Leía mejor que las demás. La mayor de la clase tendría un par de años más que Rosa y se llamaba Leticia. Era preciosa. Aquel nombre le parecía maravilloso.

Al mismo tiempo que el dibujo, tomó seriedad el estudio del francés. Era una cabeza de siete años afilada en el cultivo del insomnio. Terminó el verano y el frío empezó a crear los consabidos problemas. No había cumplido los nueve años. Cuando Rosa ha triunfado alguna vez, cree que ha sido por imposición e influencia de su personalidad. Se enseñoreaban de su casa las figuritas modernistas, y Rosa las encontraba encantadoras. Las disputas y peleas

menudeaban. La milicia rondaba en torno a su familia. El perro fue siempre su animal preferido. En Madrid, y tal vez en Valencia, todo sería más caro. Todo su sistema de relaciones humanas cambió. Las chicas eran muy guapas, fuertotas. La pequeña tenía su edad y la otra, un par de años más. No solo las chicas le gustaron, sino que la idea de jugar en una sola de aquellas galerías, que siempre le parecieron lo más bonito de las casas de Valladolid, le atrajo mucho. Ya estaría empezando diciembre; hacía buen tiempo, un poco frío pero con sol, así que salían como siempre hacia San Isidro, a primera hora de la tarde.

Tomaron el tren. Cuando se empezó a ver Madrid ya se encendían las luces, y llegaron a la Estación del Norte ya oscurecido. En Valladolid siempre había desayunado chocolate; desde aquel día, 3 de marzo de 1908, fue café con leche. El trabajo siempre fue un juego para ella y el juego, trabajo. Entre los juegos que la intrigaban primaban el teatro, los cuentos y canciones, grabados, cuadros. En Valladolid sí quedaba huella. La luz de Castilla, la acacia del jardín contiguo asomando sobre la tapia podían ser la continuación de todo aquello. Aquel concierto de pobretería disimulada y seria se extendía por el barrio de Maravillas. La tía Juana, viuda de Zorrilla, vivía de una pensión que le pasaba la reina María Cristina, además de los derechos de las obras de su marido, que se representaban de vez en cuando. Y su soberbia acumulaba en su fondo una gran melancolía: ella ya no era el centro de nada. Valladolid, su casa y sus gentes se agigantaban en su recuerdo, o más bien se intensificaban y se depuraban. Seguía viviendo entre mayores, entre gente vieja. En casa del tío no había pequeñeces mujeriles y había libros: un despacho con las paredes cubiertas de libros hasta arriba y, como ellos dormían la siesta, cuando iba a comer allí se encerraba después en el despacho y leía lo que se le antojaba. Leía muchas cosas, pero solo recuerda el día que leyó *Don Álvaro o la fuerza del sino*. En ella lo único destacable era el carácter - vivo retrato de su padre – y la pésima educación. La tía Juana añoraba la escena porque su matrimonio había sido lo suficientemente teatral: viajes a Roma y París, coronación del poeta en Granada, etc. Pero su abuela no había salido de su modesta clase media. Luego, la viudez había llegado a tomar carácter de empresa. El drama debió de ser pavoroso: al aludir a él Zorrilla en sus *Recuerdos* le da categoría de catástrofe. En la casa de Valladolid, la situación de Rosa había sido privilegiada. Cumplió los diez años el 3 de junio. Con frecuencia, decía que añoraba Valladolid y que encontraba Madrid detestable.

Rosa Cruz Arimón Pacheco, madre de Rosa Chacel, nace en Caracas en 1878 en el seno de una familia criolla. Su madre, Julia Pacheco, era hermana menor de Juana Pacheco, casada con el ilustre poeta José Zorrilla. Cuando muere el padre, José Arimón, de pulmonía y a los 42 años, Rosa Cruz, que tiene 14, pasará, junto a su madre y sus cuatro hermanas, a la protección de Zorrilla. En el 1892, llegan a Valladolid y Rosa Cruz empieza a cursar la carrera de maestra. Su matrimonio a los 19 años resulta tempestuoso, pero la esperanza de vida era muy inferior a la actual. El nacimiento de Rosa marcó en la joven madre un intento de retomar y proyectar en su hija las ilusiones propias. Aquella mujer moriría el año 1933, a los 55 años de edad. Rosa Clotilde Cecilia María del Carmen Chacel Arimón nació en Valladolid el 3 de junio de 1898. Su madre Rosa Cruz Arimón Pacheco, sobrina nieta de José Zorrilla, y su padre Francisco Chacel Barbero, se hicieron cargo de su educación y enseñanza. También marcaría su infancia el traslado a Madrid a casa de su abuela materna en 1908. En 1927 conoce a Ortega y Gasset, al que profesa una gran admiración, y colabora en la *Gaceta Ilustrada* de Ernesto Giménez Caballero. Poco después del nacimiento de su hijo Carlos, asistirá entusiasmada a la llegada de la Segunda República. En 1933, Rosa marcha a Berlín, en donde conocerá a Rafael Alberti y María Teresa León. Sale con su hijo de España en 1937 en dirección a París. La década de los ochenta estuvo repleta de reconocimientos y premios a

su labor. Muere el 27 de julio de 1994, a los 94 años de edad[4].

Rosa Chacel, nacida en Valladolid, ha sido reconocida como una de las personalidades más acusadas entre los prosistas de la llamada Generación del 27. Aunque empezó su carrera literaria antes de la Guerra Civil, aquella se consolida con su regreso a España. Toda su obra es como una lucha contra el olvido de España y su tierra aflora en algunos de sus más entrañables libros como *Memorias de Leticia Valle* y *Desde el amanecer.* Si encuentra sus antecedentes en Dostoievski y James Joyce, supone un anticipo del llamado «Nouveau roman», especialmente de Michel Butor[5].

Su padre, José Arimón, había entablado amistad con José Zorrilla, vate romántico bastante mayor que él, casándose ambos con dos hermanas: Juana y Julia Pacheco. Las sobrinas de Zorrilla eran bonitas, altas, con la educación de las familias criollas cultas. Zorrilla era considerado la mayor gloria del país y de la ciudad, pese a la pública y notoria dificultad económica del viejo poeta y, por último, la muerte de este en enero de 1893. Los Chacel eran también clase media. Rosa Clotilde Chacel Arimón nació en Valladolid el 3 de junio de 1898. En una casa de la calle Teresa Gil – la primera a la derecha al doblar los soportales de la calle Ferrari -. La escritora despierta a la vida en la casa de la calle Cárcava. A la llegada se han instalado dos mejoras importantes: la luz eléctrica y el retrete. La geografía urbana de Valladolid de la niña Rosa Chacel se reduce a un rincón no muy lejano de la inacabada Catedral, a espaldas de la Universidad, asomándose a la Glorieta del Museo, en Santa Cruz entonces. La Plaza Mayor, el flamante y sugestivo Pasaje Gutiérrez, los mercados del Val y del Campillo son los confines de una niña solitaria y enfermiza, ilusionada y de sueños traumatizantes. Las visitas familiares, casi las únicas, forman parte del ritmo cotidiano. Rosa Chacel sufría frecuentes gastritis y las nieblas vallisoletanas sobresaltaban todos sus inviernos. Habrá que ir a Madrid, después… La casa va a ser levantada en marzo de 1908: es el viaje.

En el Barrio de Maravillas, en el que se acurrucaba una modestísima burguesía, se instalan en una provisionalidad que será más larga de lo deseable para todos, Rosa y su madre. Rosa Chacel va descubriendo Madrid. Habrá que pensar cuánto hay en la vida secreta del coronel Valle y en la dolorida y obstinada memoria de Leticia.

Timoteo Pérez Rubio, rural y extremeño, se había librado del servicio militar pero no de la gripe española. Anglada Camarasa, Valle Inclán o Romero de Torres figuran entre el profesorado de la Escuela recordado. A principios del 16, la relación entre Rosa y Timo se hace más estrecha. Rosa va imponiendo su voluntad y él trabaja. Leen a Maeterlink, a Dostoievski… En la primavera de 1922, Rosa Chacel Arimón y Timoteo Pérez Rubio salen para su aventura romana. Se han casado en Madrid. Timoteo pinta a Rosa. En el otoño de 1927, Rosa y su marido vuelven a Madrid. La obra de Marcel Proust y el *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, traducido por Dámaso Alonso, son invitaciones excitantes para los novelistas- Rosa Chacel debió leer este libro durante su último año de estancia en Roma.

Leticia Valle decidirá su destino. *Teresa* llega a su fin como novela. Rosa Chacel se apartó de la exigencia biográfica creando un personaje femenino trasunto de su propia y compleja personalidad. El libro se iba a publicar en 1936. La idea de otra novela, sugerida en Roma, surge de los comentarios sobre la lectura de la confesión de Stravoguin en *Endemoniados* de Dostoievski, la seducción de la niña por el adulto y el suicidio de esta. La historia conocida por la Chacel es la que prevalece sobre el relato dostoievskiano, convertido por ella en anécdota o punto de partida. Así nacería el plan primitivo

4 TORRECILLA HERNANDEZ, Luis: *Valladolid: Femenino singular. Semblanzas en la niebla*. Valladolid: Diputación, 2004.

5 SALCEDO, Emilio: *Rosa Chacel*. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial, 1983.

de las *Memorias de Leticia Valle*. La Guerra Civil llegó por sorpresa. Rosa y su hermana Blanca fueron como enfermeras al Hospital de Sangre instalado en la Residencia de Estudiantes. En Valencia colabora en *Hora de España* y Francisco Ayala la recuerda en compañía de Concha de Albornoz. Rosa Chacel y su hijo se van a París en marzo de 1937.

Rosa va a Buenos Aires. Mientras surgen cada vez más perfiladas otras novelas, retoma lo publicado en *Sur* como *Memorias de Leticia Valle*. Apunta en varias ocasiones que tiene un fondo autobiográfico y no solo porque sea una historia sucedida en Sardón de Duero y que oyó comentar en su infancia. Traslada la acción a Simancas, la evocación del colegio en Valladolid, las matizaciones de la luz en el Pasaje Gutiérrez y, sobre todo, el recitado de Zorrilla. En el colegio había recitado un poema del tío de tono religioso, pero en la novela hace de otro instrumento de seducción y encuentro amoroso de maestro y alumna. No solo es la historia de la seducción cuyo desenlace se precipita a causa del coronel Valle, al que se le levantan fantasmas del pasado; es la traición de Leticia a su amistad con Luisa, a quien deja de visitar en su habitación de enferma cada vez que va a clase. Todo está vagamente aludido: el suicidio de Daniel; la real locura del coronel Valle que vivió algo parecido y por eso se fue al Rif, y su reiterada entrega a Margarita Velayos como refugio (la otra vez antes de huir a África y ahora) y Leticia ya en Suiza.

El exilio se ha manifestado de forma dramática en el ámbito familiar porque se han impuesto la soledad y la incomunicación, hasta en ese nivel. Buenos Aires es una jungla en la que las mujeres escritoras se despedazan. Pero Rosa jugará aún temerariamente la carta de su soledad. En junio del 64 regresa a Brasil. Poco más tarde, se refugia en su pasado y comienza las memorias de su vida hasta los diez años, *Desde el amanecer*. Rosa Chacel sufre mareos, caídas; se refugia en la contemplación del cine como el personaje de su primer cuento. Son dificultades que irá superando y cada libro o su reedición es toda una aventura, no siempre rentable. Volverá a España en 1971, recalando por Valladolid. Y en 1974 parece asentarse ya poniendo fin a su exilio.

Para Clara Janés, sus obras capitales son: *La sinrazón, Barrio de Maravillas, Memorias de Leticia Valle* o la trilogía constituida por *Barrio de Maravillas, Alcancía* y *Ciencias naturales*, y sus magníficos diarios[6].

Nació en Valladolid (1898) en el domicilio familiar situado en la calle de Teresa Gil. En la progresión continuada que fue la infancia de Rosa Chacel, escritora casi autodidacta, influyen el clima artístico – literario reinante en el ámbito familiar; los dichos, objetos, grabados, láminas… que funcionarán como apoyaturas de la memoria o recortes del recuerdo cuando la novelista se proponga transmutar la experiencia personal en obra literaria. Datan también de estos años las primeras lecturas significativas y el cine. El 3 de marzo de 1908, la familia Chacel viaja de Valladolid a Madrid. Rosa logra imponer su voluntad e iniciar una trayectoria personal regida por su voluntad artística. Esta etapa de la vida de la escritora ha quedado magistralmente narrada en *Barrio de Maravillas.* El tiempo cronológico por el que se desliza la trama abarca los tres años anteriores al estallido de la Primera Guerra Mundial. Elena es el personaje en quien Rosa Chacel se autorretrata como artista adolescente[7].

En *Timoteo Pérez Ruiz y sus retratos del jardín*, Rosa Chacel traza la biografía de su esposo, el pintor y compañero de generación, nacido en Oliva (Badajoz) y autor del célebre *Retrato* (1925) de la escritora. Ramón Gómez de la Serna influyó precipitando a los jóvenes en la novedad. Unamuno y Ortega son otras dos sendas por las que discurre la obra de Rosa Chacel. Dostoievski, a quien ella leyó con pasión en su

6 RODRIGUEZ FISHER, Ana: *Vida y obra de Rosa Chacel*. Madrid: EILA, 2014. Clara Janés: Prólogo.

7 RODRIGUEZ FISHER, Ana: *Vida y obra de Rosa Chacel*. Madrid: EILA, 2014.

juventud, era otro ejemplo a seguir y verdadero punto de partida para desarrollar *Memorias de Leticia Valle.* Más allá de un argumento novelesco, que Rosa Chacel invierte, y más allá de un título análogo (*Memorias…*), los puntos de confluencia con la obra de Dostoievski son significativos: los personajes solitarios abiertos al fondo confesional, la exploración en las capas profundas de la conciencia, la inmersión en los abismos o el descenso al subsuelo, el pathos del conocimiento, los arrebatos místicos o el éxtasis, el sentimiento de culpa, el doble o la voluntad escindida, lo bello y lo sublime, el bien y el mal, las ensoñaciones y el terror, el autobiografismo, son temas y elementos que afloran en las obras de la escritora vallisoletana. A su vez, la lectura de Joyce supuso el descubrimiento de la novela en todas sus posibilidades. Marcel Proust inauguraba otro de esos caminos posibles hacia la novela moderna y los jóvenes de la generación lo leyeron con enorme interés.

El período europeo de Rosa Chacel arroja un saldo muy favorable: la puesta en marcha de su obra literaria, el conocimiento de y la meditación sobre el pensamiento de Ortega, la lectura de Proust y la experiencia vital de importantes fenómenos de nuestra época: a un lado, el fascismo y el futurismo; al otro, el surrealismo. Rosa Chacel regresa a Madrid en septiembre de 1927. Empieza a publicar en *La Gaceta Literaria, Meseta* y *Revista de Occidente.* Son muy esclarecedores el conjunto de ensayos que Rosa Chacel dedicó a hablar y analizar aquel tiempo, así como los que tratan específicamente de la obra de los poetas y escritores de la generación, como Jorge Guillén. El clímax o el pulso vital de aquellos años es lo que Rosa Chacel nos da en *Acrópolis,* el segundo volumen de la trilogía iniciada con *Barrio de Maravillas.* Luis y Ramón representan el fenómeno universitario emergido durante los años de la Dictadura: los estudiantes rebeldes, progresivamente politizados, que leen y discuten qué hacer.

En las páginas finales, los vemos a todos reunidos en la Granja El Henar. La breve experiencia berlinesa tuvo salida, años más tarde, en *La sinrazón.* Rosa Chacel emprendió, durante esta nueva década (1931 – 1939), la escritura de *Teresa*, biografía novelada de la célebre amante del poeta José de Espronceda. Rosa Chacel prestó sus servicios como enfermera en un hospital de Madrid. Cuando se empezó a hablar de la necesidad de evacuar Madrid, Rosa Chacel abandonó la capital con su hijo, ambos rumbo a Barcelona. De Barcelona, Rosa Chacel se traslada a Valencia. En julio de 1937, la escritora llevaba ya cinco meses residiendo en París. Allí permaneció hasta el otoño de 1938. Sabemos que en París escribió sus dos últimos artículos para *Hora de España*, y cabe suponer que trabajó bastante en su segunda novela, *Memorias de Leticia Valle*. Rosa Chacel y su familia se dirigen, desde Burdeos, a Sudamérica. Durante la etapa del exilio (1939-1973), Rosa Chacel no calla y prosigue con su proyecto literario. No tardarán en publicarse las dos novelas escritas con anterioridad pero aún inéditas: *Teresa* y *Memorias de Leticia Valle*, tercera novela de Rosa Chacel, que es a la vez el retrato de una adolescente y la crónica de una seducción. La idea de escribir esta novela se le ocurrió a Rosa Chacel durante su período romano. Un hecho acontecido en un pueblo vallisoletano sirve para trazar la historia o argumento, enmarcada en Valladolid durante las primeras páginas y, más adelante, el recorrido urbano de unas calles y comercios ajetreados ante las fiestas navideñas. El resto del libro tiene como escenario Simancas con su Archivo y su paisaje.

El fondo personal de la autora asoma en *Memorias de Leticia Valle*, novela que contiene una buena dosis de material autobiográfico. En Nueva York, su vida cobró los tonos de la hispanidad exiliada. *Barrio de Maravillas* gozó de una mayoritaria aceptación. El azar posibilitó un segundo viaje a España en 1970. La escritora pronuncia conferencias y empiezan a reeditarse algunas de sus obras, además de publicarse otros libros inéditos. De las primeras, *La sinrazón, Memorias de Leticia Valle…* Libros publicados entonces fueron la autobiografía *Desde el amanecer* y los ensayos *La confesión* y *Saturnal.* Y una novela suya, *Memorias de Leticia Valle*,

fue llevada al cine. Es otra etapa, más sosegada e increíblemente fecunda, de la vida de la escritora. En pocos años, Rosa Chacel deja de ser una extraña para convertirse en una figura conocida y respetada en nuestro panorama literario. La altura intelectual y literaria de Rosa Chacel queda ampliamente probada en una obra que recorre todo nuestro siglo XX y que explora todos los géneros literarios.

El viernes 29 de julio de 1994, los restos mortales de Rosa Chacel tornaban a su Valladolid natal. Su literatura nos habla del amor, de la piedad, de la culpa, de la duda, de la razón, de la moral, del arte, de la soledad, de la fe, del tiempo, de la pasión, del cine, de España, de las madres…

Barrio de Maravillas, título de una novela que recoge sus vivencias de niña y adolescente. El citado barrio es coloquialmente denominado Barrio de Malasaña. La obra de Sigmund Freud (1856-1939) tuvo gran influencia en la Generación de 1927. Rosa Chacel es considerada discípula de José Ortega y Gasset (1883-1955). José Zorrilla (1817-1893), autor romántico español, cultivó todas las modalidades literarias, pero fue reconocido por su obra teatral *Don Juan Tenorio*, versión de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina[8].

Valladolid y la novela de Rosa Chacel

En la época Valladolid era una capital con unos 70.000 habitantes. Soldados y estudiantes alegraban la vida de las calles de la ciudad. Las calles estaban aún sin asfaltar en su mayoría. La que hoy es la Plaza Mayor fue desde siempre lugar de reunión y, especialmente, de mercado o de encuentro. El nuevo edificio del Ayuntamiento no se terminaría hasta 1908. En 1901 se termina la estatua dedicada al conde Ansúrez, obra de Aurelio Rodríguez Carretero. Fue inaugurada, junto con las obras de alcantarillado, en 1903. El recién estrenado Ayuntamiento acababa de inaugurarse en 1908 en el nuevo edificio. A la mitad del soportal estaba el Teatro de Zorrilla. Se había inaugurado este edificio en 1884, con la asistencia del propio poeta José Zorrilla, a quien se dedicó el teatro, representándose su obra *Traidor, inconfeso y mártir*. Zorrilla, admirado y querido en Valladolid, tuvo que salir a saludar y fue obligado por las ovaciones a leer una composición propia que había escrito para el acto y que se titulaba *Nadie es profeta en su tierra*. En 1887 se inauguró oficialmente el alumbrado eléctrico en Valladolid[9].

La electricidad empezaba a entrar en todos los hogares y la profesión de electricista era una ocupación de futuro. La plaza de Zorrilla, urbanizada a partir de 1894, era un nudo de distribución de calles. Por su situación e importancia se juzgó lugar adecuado para erigir una estatua al poeta vallisoletano, puesto que era la entrada al Paseo que ya llevaba su nombre. Aunque la idea surgió en 1895, hasta cuatro años más tarde no se llevó a cabo. La estatua, inaugurada en 1900, trataba de representar al poeta en actitud de declamar algo que acababa de leer. Era popular en esta época por el conjunto de su obra dramática y poética, pero principalmente por ser el autor de *Don Juan Tenorio*, obra que escribió, según él mismo decía, en treinta días.

El Salón Pradera destacaba por su programación: buscaba películas de actualidad y se dirigía a sectores determinados de público. Hasta que fue derribado, ya como Teatro Pradera, en 1967. En la parte izquierda del Paseo de Zorrilla según se iba hacia la Rubia, estaba el Campo Grande. Durante todo el siglo XVIII y tres cuartas partes del XIX, el paseante que seguía por la carretera de Simancas (o sea, por el Paseo Zorrilla) se topaba con la puerta del Carmen o de Madrid, arco triple que fue derribado en 1873. El paseo se iniciaba con la Academia de Caballería. El Campo Grande se integró en la trama urbana de Valladolid a partir del siglo XVIII. La luz, el agua y los tranvías parecían ser las claves del futuro industrial en la urbe. Aunque el fe-

8 Glosario. Ibid.

9 DÍAZ, Joaquín: *Valladolid hace 100 años.* Urueña: Castilla Tradicional, 2008.

rrocarril llegó a Valladolid en 1860, hasta 1891 no se edificó la estación del Norte tal y como la conocemos en la actualidad. Desde la Plaza de Colón hasta la Plaza de Zorrilla se extendía el paseo de Recoletos, al lado del cual se hallaba el Hospital de la Resurrección. En 1908 se sustituyó el alumbrado de gas por el eléctrico.

Mientras los vallisoletanos se decidían entre el coche de caballos y el automóvil, podían darse unos breves paseos en bicicleta. Se llega, mediada la calle de Miguel Íscar, a la Casa de Cervantes. La identificación de una de las casas de la Plazuela del Campillo del Rastro, la número 14, como la residencia de Miguel de Cervantes durante su estancia en Valladolid, se debió a José Santa María. Tras ellos, un cervantista, Mariano Pérez Mínguez, se preocupó de adecentar la casa y convertirla en un museo. Benigno de la Vega Inclán adquirió la casa en 1912 en nombre de Alfonso XIII, quien la cedería al Estado en 1915, y las dos construcciones colindantes.

La calle del Duque de la Victoria vino a adquirir esta denominación en 1854 para honrar al general Baldomero Espartero, que visitó Valladolid en 1854 para inaugurar las obras del ferrocarril en nombre de Isabel II. *El Norte de Castilla* celebraba en 1908 su 50 aniversario. En el 6, el Círculo de Recreo, obra de Emilio Baeza, se construyó en 1900. La Calle de Gamazo se diseñó al llegar el ferrocarril a Valladolid con el objeto de unir el centro de la ciudad con la estación, aunque no se llegó a abrir hasta 1890, cuando se iniciaron las obras de la estación nueva.

Felipe II encargó a Juan de Herrera los planos de un enorme templo que nunca llegaría a terminar. Una de las torres se hundió en 1841 y la que se podía observar hace cien años se alzó a finales del siglo XIX. En 1908, las facultades de Derecho y Filosofía y Letras ocupaban el importante edificio barroco de la Universidad. Por la Calle de la Librería, se llegaba a la llamada Plaza del Museo y actualmente Plaza de Santa Cruz. Santa Cruz se inició en el estilo gótico, pero pronto pasó a construirse en el del Renacimiento. Durante mucho tiempo, fue la sede del Museo provincial, pero en 1933 el Museo fue instalado en el Colegio de San Gregorio. El edificio del Colegio San José fue construido por el arquitecto Jerónimo Ortiz de Urbina, terminándose las obras en 1884.

Aunque la Antigua fue una de las iglesias que mandó construir el Conde Ansúrez en el siglo XI, la torre, tal como se podía ver en 1908, era del siglo XVIII y el claustro e iglesia los que se habían levantado en el siglo XIV. En 1895 se colocó en la casa donde había nacido el poeta José Zorrilla una placa conmemorativa. Enfrente de la iglesia de las Angustias estaba el Teatro Calderón. El edificio se inauguró en 1864. Se construyó sobre el antiguo Palacio del Almirante de Castilla y en su época fue considerado uno de los mejores de España por su acústica y adelantos técnicos. En septiembre de 1898, se inauguró la nueva iluminación.

Siguiendo por la Corredera de San Pablo, se llegaba a la Plaza de San Pablo. La sede de la Diputación Provincial fue un palacio perteneciente a Bernardino Pimentel, regidor de Valladolid en tiempos de Carlos V, siendo adquirida en 1875 por la institución provincial. En la Calle Cadenas de San Gregorio se llegaba al Colegio del mismo nombre. Frente al Museo y en la misma Calle de Cadenas de San Gregorio, se encontraba el Palacio de Villena, que perteneció en el siglo XVIII al marqués de Villena. También se denominó a veces de Velasco o de Alonso Pesquera por el apellido de algunos de sus dueños. En 1908 era Gobierno Civil. El Palacio o Casa del Sol, al final de la calle Cadenas de San Gregorio, estaba en venta en 1908. A la casa se añadía la iglesia contigua. A finales del siglo XVI, pasó a Diego Sarmiento, conde de Gondomar.

En 1907 se habían concluido las obras del nuevo Instituto José Zorrilla. El edificio se había construido sobre unos terrenos cedidos por los Dominicos de San Pablo. En 1908 el recorrido hacia la Calle de la Platería tenía que hacerse por la calle del León hasta llegar a la Plaza de San Miguel. Desde la Plaza de San Miguel –una de las pocas en que los niños podían jugar libremente y sin peligro en la ciudad– se continuaba hasta la antigua Plaza del Conde de Niebla

(ahora, de los Arces). El mercado del Val fue inaugurado en 1882. En el antiguo Monasterio de San Benito, el pórtico fue proyectado por Rodrigo Gil de Hontañón. En 1808, el edificio era el Cuartel de San Quintín.

En la Plaza del Teatro estuvo el de la Comedia, que tuvo una importante actividad hasta que en la década de los años 80 del siglo XIX los coliseos de Calderón, Lope y Zorrilla le restaron público y categoría. En el mismo 12 de la Calle María de Molina estaba el Teatro Lope de Vega. Se inauguró a fines de 1861 según proyecto de Jerónimo de la Gándara. Este edificio vino a sustituir el antiguo Corral de Comedias en el que se desarrollaba la actividad teatral en Valladolid desde el siglo XVI. El llamado Puente Mayor es el más antiguo de Valladolid, pues comenzó a construirse en 1080. Sucesivas reformas, a mediados del siglo XIX, dejaron su estructura tal y como la conocemos. Durante mucho tiempo, y mientras existió muralla en Valladolid, una de las puertas de la ciudad estuvo a la entrada del puente.

Tras la exclaustración del monasterio de Santa María de Prado, se comenzó a usar como prisión provincial en 1851, acabando como manicomio: en 1908, lo ocupaban más de mil enfermos. El puente colgante fue diseñado en 1860, para ser montado en 1864. Y se le consideró una muestra más de la arquitectura del siglo XIX denominada «del hierro». Valladolid ha sido residencia y lugar de paso, aldea y Corte, incómodo muladar y ciudad elegante, mercado y templo, bastión y villa abierta, sede real y asiento gremial, inspiración y desesperación, personas y personajes …

El Pabellón Morisco del doctor Moreno, situado en el Camino Viejo de Simancas, era una de las construcciones de verano de las clases pudientes vallisoletanas del siglo XX. En aquel paraje, levantaron quintas y villas que solían ocuparse principalmente en verano. Situada en el actual número 15 del Camino Viejo de Simancas, queda en pie uno de los edificios más singulares de la ciudad: la casa mora del doctor Moreno. Rosa Chacel recuerda en su autobiografía *Desde el amanecer* (1972) su visita de niña a la consulta del doctor Moreno. 1912 es el año que puede leerse sobre la verja verde de la puerta de la entrada principal del edificio situado en la actualidad en el número 15 del Camino Viejo de Simancas[10].

Pepo Paz Saz analiza la ciudad de Valladolid en relación con *Memorias de Leticia Valle*, de Rosa Chacel (1945). Su alter ego, la casi adolescente señorita Valle, muestra la firme obstinación de «pensar por cuenta propia». Es la protagonista de su segunda novela, *Memorias de Leticia Valle*, que se publicó cuando la autora contaba ya la edad de 47 años, en Buenos Aires. En esta obra alguno ha querido ver los rasgos de una Lolita pucelana. La génesis había sido durante los años de su estancia en Roma, cuando su marido Timoteo Pérez Rubio y un amigo le hablaron de una historia que Joyce menciona en su *Retrato del artista adolescente*: la de un señor que seducía a una jovencita. Al parecer, y según sus propias palabras, ella les contestó que algún día escribiría el relato de una niña que seduciría con su inteligencia y capacidades a un adulto. En *Memorias de Leticia Valle* no estaba escarbando en su memoria personal, sino en alguna trama que unía recuerdos de sucesos truculentos acaecidos en Valladolid y que ella recordaba de su niñez[11].

La guerra con Estados Unidos y la pérdida de las colonias ultramarinas había sumido en una profunda crisis a la capital harinera del reino, de la que no conseguiría salir hasta los años de la Primera Guerra Mundial. Por el Valladolid de principios del siglo XX circulaban aquellos tranvías que nos muestran en antiguas fotografías, una metrópoli de avenidas despejadas y con alumbrado público. Era una urbe que, desde el último tercio del XIX, había ido adornándose con algunas de las infraestructuras y zonas verdes que conocemos: la calle Santiago; el Paseo

10 QUINTANA, Sonia: «El Pabellón Morisco del doctor Moreno». *El Norte de Castilla*, 18 enero 2022.

11 PAZ SAZ, Pepo: *Un país de novela. 15 destinos literarios de España*. Madrid: Grupo Anaya, 2021.

Zorrilla; la llamada Estación del Norte, que aún conserva la fachada y las formas que le diera Enrique Gasset Echevarría, el ingeniero franco español, en 1895 (aunque el ferrocarril de Madrid había llegado a la ciudad tres décadas antes); el Campo Grande se convirtió en el jardín romántico que paseamos en la actualidad también en los últimos años del siglo XIX. La arquitectura del hierro, al estilo modernista, tuvo tres grandes epígonos en el Valladolid de la época: los mercados de abastos del Val, de Portugalete y del Campillo de San Andrés. El único superviviente de aquel patrimonio cultural es el mercado del Val.

La novela fue construida por su autora a la manera de un diario confesional escrito por la pequeña Leticia Valle desde Suiza, refugio al que la ha conducido su tío paterno tras el trágico desenlace de lo inaudito. Lo inaudito es una relación entre la protagonista y su instructor don Daniel; relación que no solo involucra a Leticia y al responsable del Archivo de Simancas, sino también a su esposa doña Luisa en un contexto social muy provinciano. Entorno frente al que Leticia se rebela. Hay ciertos paralelismos autobiográficos entre Chacel y Valle; entre las pequeñas Rosa y Leticia. La novelista nunca acudió al colegio debido a su frágil salud: su educación corrió a cargo de los padres, principalmente de su madre, que era maestra y le inculcó el amor por la lectura (al parecer, la niña aprendió a leer recitando los versos de José Zorrilla; la propia Leticia recita de memoria en un pasaje de la novela en la que se homenajea a una maestra de Simancas). Su posterior formación extraescolar en Simancas será el germen de la turbulenta relación que recorre la obra. Rosa Chacel vivió en Valladolid los primeros ocho años de su vida, casi una vida paralela a la de Leticia de la ficción. Hay en ambas una visión un tanto melancólica de su ciudad natal, tamizada por el discurrir del tiempo y la distancia.

El Valladolid de Leticia Valle es un territorio céntrico. Chacel nació en una casa de la calle Teresa Gil de la capital vallisoletana, aunque vivía no lejos de allí, en Núñez de Arce: pero en su obra casi está mejor perfilada la vida en Simancas, su archivo y sus solitarias calles empinadas, el puente romano sobre el Pisuerga y la mancha verde del Pinar de Antequera, al otro lado del río. Además de algunas alusiones al callejero capitalino y a la iconografía de la ciudad (estatuas de Zorrilla y de Cristóbal Colón), hay otras pinceladas locales: la vieja Universidad de mediados del siglo XIV y el Pasaje Gutiérrez, otra de las singulares herencias de la arquitectura de finales del XIX que conserva Valladolid. Conserva en la rotonda central la escultura de Mercurio, dios romano del comercio.

Rosa Chacel (Valladolid, 1898 - Madrid, 1994), adscrita a la denominada Generación del 27, cultivó la novela, el ensayo, el relato y la poesía, y está considerada una de las principales escritoras españolas del siglo XX. Fue nombrada doctor honoris causa por la Universidad de Valladolid en 1989. *Memorias de Leticia Valle* se publicó por vez primera en 1945, durante su exilio argentino, y no vería la luz en España hasta 26 años después, en 1971.

Rosa Chacel nació en Valladolid y, aunque se crió en esta tierra, intentó evocar el alcance sugestivo –imagen del mundo total– que rebullía en su patio de la calle Núñez de Arce, entresuelo. Era un portal tan grande como para haber entrado, tiempo atrás, coches de caballos. Al fondo del patio, dos pequeñas cuadras; también había un pozo al que a veces la niña se asomaba. La riqueza de aquel mundo, sus hierbas, sus hormigas, que ya contemplaba con el mismo arrobo que los que se alcanzaba a ver del exterior; por ejemplo, la torre mocha de la catedral. Pero en 1908 salieron ella y su familia hacia Madrid, a la casa de su abuela en el Barrio de Maravillas. En 1930 nació su hijo. Timoteo, enrolado por la República en la dirección de la Defensa del Tesoro Artístico, la llevó con su hijo a París y él volvió a soportar la guerra… Y en junio de 1940, salen hacia América desde Burdeos. Su carrera literaria afrontó la etapa editorial[12].

12 CHACEL, Rosa: Discurso leído en la entrega

Ya afincada en Madrid, en sus primeros años de Maravillas, al llegar las vacaciones hacía visitas a la abuela, excursiones a tantos pueblos… Llevó a Simancas una insensata historia de amor, pero otros menos gloriosos le han inspirado a veces versos inesperados. Del maravilloso Santibáñez de Valcorba, Sardón de Duero, Traspinedo… Prodigioso vivir el verano entre los mozos; en Rodilana, a sus 7 años, su amor era Victoriano el Grande.

Rosa Chacel construye con maestría una novela a partir de los jirones de la memoria de una niña de 11 años, a punto de cumplir 12, en cuyo lapso de meses vivirá un acontecimiento lamentable que deviene en desgracia. Un descubrimiento trágico que la impulsa a escribir los pasajes de ese diario que ella escribe desde Suiza. Leticia narra en su impronta rebelde y personal sabiendo que siempre irá en la dirección opuesta a los convencionalismos que la rodean. Rosa Chacel pertenece a la generación del 27 y estuvo largamente exiliada en Brasil y Argentina tras la Guerra Civil. *Memorias de Leticia Valle*, de 1945, se escribió y se editó en el destierro, siendo la edición española posterior, de 1971. En su larga trayectoria fue una autora prolífica, que explotó varios géneros: novela, cuento, ensayo y poesía. Además, destaca la correspondencia con Ana María Moix, *De mar a mar*[13].

La novela cuenta la historia de una púber sin madre, pero con un padre que acaba de regresar mutilado de la guerra en Marruecos. Los malestares del padre motivan la migración de la ciudad, Valladolid, a Simancas. La vida de pueblo cambiará la dinámica familiar y abrirá otros horizontes a Leticia. Ahí está la pasión por la música, por las caminatas al río, por conocer a las mujeres adultas, por el piano y más. Don Daniel, el archivero, se sumará para impartirle sesiones individuales en tanto que alumna aventajada. Leticia es una chica madura, precoz. Nota que su figura cambia, que resulta deseada por otros. Se da cuenta de que su inteligencia es atractiva para los adultos. Es una novela hecha de secretos que ni siquiera se desvelan a los lectores. Muchas veces, el maestro se convierte en el primer amor platónico. La relación con Don Daniel tendrá carácter competitivo y tensión emocional.

Es la voz de la niña, como en *Memorias de Leticia Valle*, enmarcada en los géneros menores de la autobiografía, las memorias, el cuaderno, la que guía el relato y nos hace seguir su interpretación de los hechos. Aquí es un hombre, un maestro adulto que no soporta el dolor y la humillación que significa haberse enamorado de una niña. Es memorable el tenso duelo verbal final entre el padre de Leticia y Don Daniel. Leticia Valle ha descubierto que provoca deseo, fascinación, pero también dolor y horror.

La novela comienza cuando Leticia afirma que el 10 de marzo próximo cumplirá 12 años. Está finalizando octubre. Las vertientes se cubrirán de nieve y tiene que aprender alemán para seguir los estudios con Andrea. Cuatro o cinco años se pasó oyendo sin comprender que su padre había ido a África para hacerse matar por los moros. A ella le gustaba, sobre todo, tener que ir a la farmacia; se paseaba por el pasaje en donde estaba la farmacia. Aquel pasaje tenía cuatro estatuas que representaban las estaciones y, en medio, una de Mercurio. La historia, desde allí, le parecía algo divino. Descubrió que ya no era una niña. Cuando cambió todo, fue a la vuelta de su padre. Las peripecias de la campaña, sus sufrimientos en el hospital, la amputación, las curas horribles le daban ocasión de hablar. Así pasó el invierno. Luego empezó a salir y a decir que no podía soportar la ciudad. Al final decidió salir de Valladolid, arreglar la casa que tenían en Simancas y encerrarse para siempre en ella. Salieron por la mañana y llegaron en una hora; hacía mucho calor. Pero

de la Medalla de la provincia de Valladolid, en *Astillas*. Madrid: Fundación Banco Santander, 2013.

13 JEFTANOVIC, Andrea: Prólogo. La pupila inaudita en Rosa Chacel: *Memorias de Leticia Valle*. Barcelona: Comba, 2017.

Leticia empezó a tener una libertad que antes no había tenido[14].

El 1 de septiembre se abrió la escuela, pero a mediados de mes se desencadenó una racha furiosa de tormentas. Su aprendizaje de la música quedó reducido a lo mínimo. En la estación de Valladolid había cuatro cajones de libros que se depositaron en un palomar abandonado que había en el fondo del jardín. Hacía frío, su calle era estrecha y oscura. Repasaba en su memoria todos sus libros. Después, repasaba todos los versos que sabía de memoria. De los 7 a los 9 años hacía esto con frecuencia. Su profesor dijo que, en aquellos días que no tenía que ir al archivo, podía ocuparse más de ella ... Estaban ya en la Rubia. El sol estaba alto, pero no calentaba. Cuando llegaron, cerca ya de las 10, el frío era horroroso pero las calles hervían de animación... Fueron enseguida al mercado del Val, y del Val al Campillo. Volvieron a remontar la calle de Santiago hasta el primer trozo. El día había sido feliz. Los dos primeros meses, llovió y nevó. El mes de marzo ya fue diferente. En los primeros días hacía todavía un frío horroroso, pero la luz era ya de primavera y se atrevía uno a desafiarlo. Todo el día había estado el cielo cubierto, y al ponerse el sol asomaba por entre unas ráfagas de nubes que parecían las últimas y que fueron las últimas del invierno. Como Don David no había vivido nunca en Valladolid, empezó por describirle su barrio, su casa en la calle que antiguamente se llamaba de la Cárcava y las historias que se murmuraban por ahí de todos los vecinos. Su tía no pensaba quedarse en Valladolid; ya había visto el Museo y las iglesias, y tenía el proyecto de irse con su hija en el coche recorriendo toda España hasta el mes de septiembre, en que se volvería a Berna con o sin su marido. Su tía Frida había venido a ver el Archivo; quería ver el pueblo, iba a ver después toda España. Salieron al fin con las dos señoras y vieron calles en cuesta desde donde se divisaba la ribera del Pisuerga. Vieron la iglesia por los cuatro costados y algunos paredones de casa señoriales; después, fueron a ver el Archivo.

Su padre parecía uno de esos galos vencidos que se ven en las láminas. Las huellas de Adriano tardaron en borrarse de Simancas. El médico adulaba constantemente a Don Daniel. A última hora de la tarde empezaba el suplicio. La sonrisa de Don Daniel se había congelado en su boca. Era la sonrisa de un lobo. Recitó el poema entero. Pero a las 10 de la mañana empezaron a aparecer en la plaza los coches que llegaban de Valladolid, y en uno de ellos se presentó su profesora. Desplegó el papel y empezó a recitar. El día de la fiesta ella tenía 15 o 20 años; al día siguiente, 5 o 6. Volvió al puente; sobre el agua del río iban las hojas recién caídas de los álamos. Ella se pasaba el día entero con Luisa. Tenía junto a ella una novela inglesa y un diccionario. Aprendió enseguida a leer música. Luisa sabía romances en número incalculable, melodías de todos los pueblos. Don Daniel volvió a emanar desconfianza, ironía, acritud. Ella no hacía más que invocar al dolor. Más tarde ve que no era el dolor lo que ella invocaba, sino más bien el horror. Don Daniel abrió: era su padre.

Era su tío Alberto. Se metieron en el coche y echaron a andar hacia Valladolid. Estaban ya en el mes de marzo. Han pasado cinco meses; ha estudiado con Adriana y se ha dejado deslizar por la nieve como los demás. Su tía Frida sigue creyendo que es una buena chica. En lo que habían hecho bien era en quitar la casa de Simancas. Al entrar en su cuarto, se acordó que al día siguiente era el 10 de marzo.

Simancas. Su historia y el Archivo

Pasear por sus calles significa reencontrarse con la Castilla medieval. De origen probablemente neolítico, la villa de Simancas es la Sentenica de los celtíberos y la Septimanca de los romanos. La villa de Simancas fue castro vacceo. Posteriormente, fue romanizada y utilizada como guarnición y paso obligado en la calzada romana que iba de Emerita a Caesaraugusta. Poblada en época visigoda, se convierte en la

14 Ibid.

alta Edad Media en punto estratégico para la defensa del reino astur-leonés. Repoblada en 899 por Alfonso II fue hasta su repoblación definitiva en el siglo XI, escenario de luchas y posesión alternativa de musulmanes y cristianos. En el año 939 tuvo lugar la famosa batalla de Simancas, con resultado favorable a los cristianos frente a Abderramán III. En el siglo XI es repoblada definitivamente, constituyendo junto a Cabezón el núcleo más importante de población de la provincia, hasta que en el siglo XIII pierde importancia frente a Valladolid, a cuya jurisdicción la incorpora el rey Alfonso X el Sabio. Durante la Guerra de las Comunidades, Simancas se mantuvo fiel al bando del emperador[15].

En 1979, la villa es declarada Conjunto Histórico-Artístico y es en esta década de los setenta cuando una serie de artistas y artesanos vallisoletanos comienzan a instalar sus estudios y talleres al abrigo de sus entrañables calles y edificios. Simancas se asienta en un lugar privilegiado, un altozano a cuyos pies discurre el Pisuerga poco antes de dar sus aguas al Duero, en el lugar llamado Pesqueruela. A la villa, situada a 10 kilómetros de Valladolid, se accede por la autovía de Castilla (N – 260). También se accede a Simancas por la margen izquierda del río Pisuerga, por el camino viejo. Pasear por Simancas significa reencontrarse con la Castilla medieval, con sus calles tortuosas y empinadas. Descendiendo por la calle del Arrabal, apreciaremos al final de la misma los restos del arranque del Arco del Arrabal, puerta que fue de la antigua muralla. Bajando desde este punto hasta el río, nos encontraremos con el bello puente medieval, que la tradición popular califica como romano.

Simancas tiene una intensa vida cultural, al tratarse de un centro de reunión de intelectuales y artistas, y es punto de presentación de novedades culturales, libros o lecturas de poesía.

El castillo de Simancas fue construido en bloques regulares de piedra de color blanco. Utilizado durante algún tiempo como prisión, esta fortaleza guarda desde la época de Felipe II el Archivo General del Reino en 1540. El castillo de Simancas consta de dos recintos. En esas espaciosas dependencias se guardan documentos y papeles que reflejan la historia de España[16].

A mediados del siglo XV, Simancas constituía un enclave poblacional de gran importancia en las tierras del Duero. En aquellos años, además de la iglesia del Salvador, contaba con otra parroquia dedicada a Nuestra Señora del Arrabal, junto con todo su vecindario y las ermitas de Santa María, San Sebastián y San Esteban. La iglesia de Nuestra Señora del Arrabal, junto con todo su vecindario y las ermitas de San Sebastián y San Esteban, quedaron fuera de las fortificaciones y murallas que se levantaron en torno a la villa con motivo de las guerras que asolaron los campos de Castilla en la primera mitad del siglo XV. A esta parte de la villa que había quedado aglutinada en torno a la iglesia de Nuestra Señora del Arrabal se le denominó «el Arrabal». En 1465, estalla la revuelta de la alta nobleza vallisoletana contra Enrique IV. Simancas permanece fiel al rey legítimo y es sitiada en el mes de julio de ese mismo año. Los débiles muros del Arrabal son destruidos junto con la iglesia de Santa María y la totalidad del caserío que la integraba, teniendo que refugiarse los vecinos y clérigos de la parroquia del Arrabal en el interior de la villa. Los orígenes de la primitiva iglesia del Arrabal se sitúan hacia los siglos XII y XIII[17].

Los datos referentes a su reedificación son abundantes. La vieja iglesia fue derribada. La bendición de la nueva iglesia del Arrabal tuvo lugar el 24 de agosto de 1766, coincidiendo

15 «Simancas. Historia medieval de una leyenda». *El Mirador de Valladolid*, enero de 1996, nº 4, pp. 12 – 15.

16 «Castillo de Simancas. Una fortaleza para guardar la historia de España». *El Mirador de Valladolid*, enero de1996, nº 4, pp. 30 – 31.

17 CARBAJO CABALLERO, Miguel A.: *Historia breve de la ermita de Ntra. Sra. del Arrabal, patrona de la villa de Simancas*. Simancas: Ayuntamiento, 1990.

con el periodo histórico de mayor prosperidad desde el punto de vista político, económico y demográfico desde los «buenos tiempos» de mediados del siglo XVI. Poco después, se iniciaría un grave declive que sumiría a la villa en un hundimiento social tan profundo que aún persistiría a mediados del siglo XX. La permanencia de las tropas francesas y los desastres de la guerra afectaron gravemente a la población. La venerable ermita no pudo con la incomprensión y la barbarie de algunos munícipes simanquinos que ordenaron su demolición en medio de la carrera destructiva que sacudió a Valladolid y pueblos limítrofes en los años sesenta del siglo XX. En el lugar del antiguo templo de estructura neoclásica que tanto costó levantar en el siglo XVIII, aparece un sencillo edificio de pobre construcción, donde se conservan las imágenes de Nuestra Señora del Arrabal, algunos restos del retablo y algunos otros de culto y adorno.

La fortaleza del castillo custodia uno de los fondos documentales del siglo XVI al XIX más relevantes del mundo. Las murallas cobijan un edificio que guarece en siete plantas 75.000 legajos y documentos históricos. Carlos V, el 16 de septiembre de 1540, mandaría depositar en uno de los cubos del castillo un importante conjunto de documentos relativos al gobierno de la Corte. Pero su impulsor más tenaz fue Felipe II. En 1572 ordena a Juan de Herrera que diseñe las trazas del que se convertiría en el primer edificio construido para archivo de la época moderna. Siete plantas repletas de estanterías al cobijo de solidos muros de piedra guardan toda la documentación generada por los organismos de gobierno de la monarquía hispánica desde la época de los Reyes Católicos (1475) hasta la entrada del régimen liberal en 1834. El Archivo conserva legajos que retroceden en el tiempo hasta el siglo XIII[18].

Los rodilarejos (vecinos de Rodilana) han convertido el lavajo de la iglesia en un parque que lleva el nombre de Rosa Chacel. La escritora acudía de niña para curar una sombra pulmonar con dos tías ávidas de amor, que enseguida se echaron de novios a chicos del pueblo. El barrio del Pipaire, frente a las eras, atesora el oleaje de aquel mar de sol y nostalgia. En Rodilana la niña esbozó un universo fascinado de andanzas y calores agraces[19].

Miguel Delibes acompañó a Rosa Chacel a la calle Núñez de Arce, la casa en donde vivió, y el piso estaba desocupado. Rosa Chacel se dirigió a la parte trasera de la casa, que accedía a un minúsculo jardín. Al día siguiente, 17 de junio, él y su mujer acompañaron a la escritora a Rodilana, un pueblecito de barro, perdido entre las generales Adanero-Gijón y Madrid-La Coruña. Rosa Chacel, mujer no muy abierta según el novelista vallisoletano, escasamente sociable, era delicadamente sensible y con una memoria inmediata de su infancia y de las personas y cosas que le rodearon. Rosa les puso previamente en antecedentes, pero sí quedaba rastro[20].

Valladolid y el cine: *Memorias de Leticia Valle*, de Miguel Ángel Rivas

Desde Orson Welles, numerosos directores han elegido Valladolid como escenario de rodaje. El Pasaje Gutiérrez es, sin duda, uno de los lugares más emblemáticos de Valladolid, unas galerías comerciales modernistas que estrenaron la luz eléctrica y lograron unir el gusto decimonónico con los avances que anunciaba el siglo XX. En 1980, Miguel Ángel Rivas lo eligió como uno de los escenarios de *Memorias de Leticia Valle*, adaptación de la novela homónima de Rosa Chacel, lo que permitió a la escritora vallisoletana encontrarse, varios años después, con su personaje, interpretado por una jovencísima Emma Suárez. El pasaje Gutiérrez se con-

18 BOMBIN, Jesús: «El castillo de Simancas echa la red». *El Norte de Castilla*. Domingo 28 noviembre 2010, p. 74.

19 ESCAPA, Ernesto: *Tierra de horizontes. Viajando por la provincia de Valladolid*. Valladolid: Diputación, 2009, pp. 394 – 395.

20 DELIBES, Miguel: «Recuperar el pasado». Del libro *Un año de mi vida. Notas* (1971). *El Norte de Castilla*, 28 julio 1994. Especial Rosa Chacel, p. VIII.

vierte en el lugar favorito para cuantos deciden hacer una película en Valladolid[21]. *Memorias de Leticia Valle* es una producción en la que su joven protagonista tiene que emigrar a Suiza debido al suicidio de su profesor, con el que había tenido un amorío[22].

En *Memorias de Leticia Valle* aparece al comienzo Emma Suárez escribiendo. Es el texto de la novela en voz en off. Destacan también actores como Fernando Rey, Jeannine Mestre, Ramiro Oliveros, Héctor Alterio... Fue la primera aparición de Suárez en la pantalla. También está entre el reparto Esperanza Roy. El guion lo escribieron Rivas, Alberto Porlan y Maribel Alonso. La música es de Alberto Bourbón. Emma Suárez aparece despertando en la cama. Es morena y de rostro aniñado. Lleva el pelo largo cubriendo cabeza y parte del camisón. Pero ya tiene los pechos casi desarrollados. Viste traje de marinero. Muestra cierta madurez en su hablar. Tiene aire de ninfa encantadora y canta bien. La maestra le sugiere estudiar música. Aparecen la entrada al Archivo y el archivero de traje blanco. Vista del Pisuerga desde el mirador, con nubes y alguna niebla. En primer plano, Leticia y la verja de hierro. Fernando Rey es el padre de Leticia y Esperanza Roy, la tía. Jeannine Mestre acoge a Leticia como profesora de música. Tiene un piano y hay otras alumnas. El archivero lleva chaqueta blanca, es elegante y elocuente, moreno y con barba. Pasea junto al médico. A la orilla del río, en un pinar, Leticia y Jeannine Mestre miran el paisaje: el río Pisuerga pasado Simancas.

La ermita del Arrabal. La tía, la profesora y Leticia. Travelling con la fachada al fondo. Las tres se acercan. El Archivo. Vienen por el puente el médico y el archivero, esposo de la profe. El médico lleva sombrero canotier y bigote. Los diálogos son monótonos y deslavazados. Don Pablo y el archivero cotillean. Al archivero le ofrecen educar a Leticia. El archivero aparece en la cocina. Él y Leticia suben las escaleras. En la mesa de un despacho que parece un desván, con unos travesaños en lo alto del cuarto (en el techo), se encuentra el archivero tras un flexo antiguo. La música sustituye su perorata. Leticia, en la cama, piensa de noche. En su casa se usan velas como iluminación. Se levanta y abre la ventana: es un amanecer en paisaje montañoso. Enciende una luz eléctrica y se lava. Lleva una bandeja a su padre, interpretado por Fernando Rey. Entre las obras que este lee se cita *Las flores del mal*. La casa es elegante, con escalera de madera que une ambos pisos.

En la escuela, charla con un traje nuevo. El archivero y su mujer hablan ante Leticia. Ella y Leticia se van. El padre fuma y lee bajo una lámpara de pie. El archivero no cobra por sus lecciones, pero el padre desconfía de él. El padre estuvo en Melilla durante la guerra. Es militar, pero lee porque se aburre. Falta ya poco para la Navidad. El padre bebe café ante la hoguera de la chimenea. Camino de Valladolid en la tartana, para hacer las compras de Navidad. Atraviesan un pinar por un camino de tierra. Cuatro caballos tiran de la tartana. Leticia y su compañía descienden. Es una venta con una fuente en primer plano. Sale el sol sobre la montaña. Aparece el Pasaje Gutiérrez en travelling. En estas escenas está la autora, Rosa Chacel. Globos y figuración. Travelling de retroceso de Leticia y su tía. Pasan bajo el Mercurio y conversan sobre amoríos de Leticia. Interior de una tienda y panorámica del Pasaje Gutiérrez.

De noche, la esposa del archivero, su marido y Leticia. Preparativos de Nochebuena. Y el médico. Hablan sobre el bombo de Jeannine Mestre. Y el archivero la mira. El médico, bebido, acompaña a Leticia. Viento, de noche. Ladridos de perro. La esposa acaricia a un perro. La mujer está celosa. Primer plano del archivero, leyendo a Leticia algún texto sobre oratoria antigua. Le entrega unas fotos y Leticia las mira. Sus padres tienen olivares en una finca. Leticia y él en el sofá. Leticia le habla de Valladolid sobre

21 VILORIA, María Aurora: «Una ciudad de película». *El Norte de Castilla*. Valladolid ciudad de cine, 30 diciembre 2017, p. 4.

22 SIMON ASTUDILLO, Iris: «El espectador a pie de rodaje». *El Norte de Castilla*, 12 agosto 2019, pp. 4 -5.

un joven estudiante de Farmacia parecido a Alfonso XIII. Se oye de fondo música de organillo. Se levanta y él la agarra del cuello.

Comida familiar. Aparece, encantado, Héctor Alterio. Bebe y solicita un poder. Quiere que lo firme el padre. La tía es rubia y bastante guapa, peinada con el pelo recogido en la cabeza y rizado. Desdeña Valladolid y quiere llevar a Leticia de viaje por España. Leticia con su prima Andrea, ambas en camisón. Andrea baila y gesticula. Coloca a Leticia un canotier en el pelo. Y baja la escalera bailando música española que recuerda a Falla. Se ve una cámara dinámica de fotos. El tío tiene tierras. Jeannine Mestre es guapa, peinada como la Dama de Elche. Suenan las campanas de la iglesia y vemos una calle con muros antiguos. La tía Frida quiere ver el Archivo y Leticia y otra persona le acompañan por una calle estrecha. Andrea, su prima, toca el piano. Suena la música de A. Bourbón. Héctor Alterio es el tío de Leticia y vive en Suiza con Frida. Es padre de Andrea. Desayuno al aire libre de una mujer de la familia. La mujer del archivero y este discuten. El viento mueve los muebles (una lámpara superior). Las tres mujeres entran en casa del archivero. Andrea toca el piano, con Leticia sentada a su lado, una melodía triste y armoniosa. La esposa del archivero y Frida toman café en una mesita, al aire libre, con la música de fondo, tocada muy bien por Andrea.

El archivero y D. Pablo charlan en la biblioteca de aquel. Se fueron los familiares de Suiza. Bonito plano medio de Leticia ante la ventana con barrotes de hierro. Lee un libro antiguo sobre Sócrates en el despacho del archivero. Este descubre una lámina sobre Daniel y los leones, de Leticia. El archivero presiente un futuro pesimista, aunque Leticia le dice palabras amables. Los dos se miran. D. Pablo abre la puerta de la iglesia y encuentra al padre afuera. El cura le recibe muy bien y D. Pablo dice que lleva 15 años sin confesarse. Leticia recita un poema. Y D. Pablo la aborda. La mujer del archivero recibe en el velador a Leticia. Esta le confiesa que D. Pablo la descubrió. Ensaya para una fiesta. La esposa del archivero se queja de las manos, que han tocado mucho el piano. Leticia la coge del brazo y aparece el archivero, que la reclama.

Puerta del castillo y luego la torre. El archivero, en su despacho, mira por la ventana. Patio con fuente. El sale por el puente y vista del Archivo desde fuera. Música de piano y el archivero, tumbado, no puede leer. Intenta dormir y su mujer le dice que está falta de entrenamiento. Va a tocar en la fiesta. Cae un cuadro y se rompe, dejando la marca en la pared. Música de banda. El Ayuntamiento: baile y mujeres elegantes, vestidas y peinadas como a comienzos del siglo XX. Rosa Chacel hace de condesa, muy bien caracterizada, y charla con el alcalde. Margarita Velayos es amiga del padre de Leticia. Se trata de una joven encantadora. Se miran sin hablar. Esperanza Roy prepara café y se aparta. Se marcha sin decir palabra. Durante la fiesta, Jeannine Mestre toca la melodía de la película. Leticia la observa en silencio. Toca muy bien. Es un salón del Ayuntamiento y el público aplaude. Leticia está encantada. Se levanta y recita la poesía. Se ve en primera fila a la condesa (Rosa Chacel). El archivero la observa. Una bella mujer se va. Rosa Chacel la mira, admirada. Está en primera fila, sentada. Leticia mueve los brazos mientras recita. Describe una tormenta de invierno. La mujer de negro baja unas escaleras mientras Leticia recita. Aplausos cerrados.

Daniel es mencionado, como Luisa, por Emma Suárez en off. El accidente de la mujer del archivero hace que vayan de madrugada a Valladolid. Se cae y Leticia queda sola, mirando desde un puente. Se trata de un río verde y estrecho. Se apoya en el pretil. El río arrastra hojas y vegetación. Leticia viste de verde, muy elegante, y observa desde el mirador de la verja sobre el Pisuerga y la vega de Simancas. La caída ha afectado en la cabeza del fémur a la esposa del archivero. El archivero la riñe por carta. Se ve llorar a Leticia a través de la ventana de un cuarto con legajos. El archivero (Ramiro Oliveros) la toma en sus brazos y la besa, mientras le dice que la va a matar. Apoya la cabeza en su hombro y la acaricia. Ella consiente (le toca) y

se besan. Luisa (su esposa) sigue en casa, pero Leticia no vuelve. Aparecen un lavadero y lavanderas junto al estanque, con agua y jabón.

El padre de Leticia quiere salir para ver al archivero. Fernando Rey se prepara y va al pueblo. Baja mal las escaleras y se apoya en un bastón. El archivero, de pie, abraza a Leticia. El padre le riñe y amenaza con pedir su destitución. Fernando Rey cuenta que mató a un hombre en África que iba armado. Fue militar en Marruecos. Hablan con circunloquios. Leticia les observa mientras conversan. No parecerían enemigos de no ser por el padre, que le grita. Leticia se va. Ellos parecen de acuerdo en algo que no se menciona, pero suena un disparo y parece que el archivero se ha suicidado. Leticia ve a llegar a su padre desde la ventana del balcón. El tío Alberto (Héctor Alterio) aparece para llevársela en tren a Suiza. Leticia deja sus libros, su canotier y unas rosas en su mesa. Los dos en un coche amarillo, delante del Archivo. La acción sigue en 1912, en Suiza. Es mayo. Hablan del escándalo. La mujer (Jeannine Mestre) murió de un infarto. La casa está decorada con gusto, con un cuadro familiar. Leticia lleva un traje de falda y peto con camisa. Va a cumplir 14 años y se sienta en una silla tocando un velador. Está mayor, más seria, de pelo corto y con ojeras, pero con dos pendientes en las orejas.

La película se dedicó a Rosa Chacel. Clara Carrasco y Puri Bodelón fueron ayudantes de dirección. Esta película se rodó en Cuenca, El Espinar (Segovia), Valladolid, Valsaín y Simancas.

El director

Miguel Ángel Rivas Granados (Madrid, 1947), en su primer largometraje, *Borrasca* (1977), denuncia un caso de abuso de poder en los años treinta del siglo XX como metáfora del clima político que se vivía en la transición a la democracia. Posteriormente adaptó *Memorias de Leticia Valle* (1979), crónica de época centrada en una adolescente de principios del siglo XX, procedente de la novela homónima de Rosa Chacel. Tras la realización de *Otra vez adiós* (1980), abandonó el cine comercial para dedicarse a la publicidad[23]. Rivas tuvo que optar por el difícil y lento aprendizaje de la profesión. Fue ayudante de Bardem, Berlanga, Summers, Aranda, Gil, Corbucci … Tras cinco semanas de trabajo en Cuenca, Segovia, Valladolid y Simancas, ha completado su segunda película, *Memorias de Leticia Valle*, según informa Fernando Trueba. En su guion trabajaron Alberto Porlán, Maribel Alonso, Miguel Ángel Rivas y la propia Rosa Chacel. Ambientada a finales de 1912 y comienzos de 1913, *Memorias de Leticia Valle* es la crónica del despertar de una niña al mundo de los adultos[24].

Miguel Ángel Rivas pertenece a la más tormentosa promoción de la Escuela Oficial de Cinematografía, la que quedó cortada por el cierre de esta. Rivas tuvo que optar por el difícil y lento aprendizaje de la profesión. En ese momento, Rivas declaró que «El proyecto de hacer eta película existe desde hace dos años. Mi amigo Alberto Porlán me habló de la novela, de la posibilidad de hacer con ella una película y de que yo la dirigiera. Leí la novela y me interesó mucho. Era la descripción de un universo cerrado. Luego empecé a trabajar en el libro y me encariñé con él». *Memorias de Leticia Valle* era la primera novela de Rosa Chacel que se llevaba al cine. «Desde el primer momento pedí que Rosa Chacel colaborara en el guion y, sobre todo, en la construcción de los diálogos. Así que impuse, en cierta forma, su presencia, aunque ella en principio no estaba muy convencida de entrar en esta empresa, ya que estaba muy delicada de salud y además confiaba plenamente en Alberto Porlán», señalaba Rivas. «El proceso de adaptación ha sido muy radical. La película posee siete secuencias que no existen en la novela, y unas ochenta pági-

23 RIAMBAU, Esteve: «Rivas, Miguel Ángel» en *Diccionario del cine español* / Dirigido por José Luis Borau. Madrid: Alianza, 1988, pp. 753 – 754.

24 «*Memorias de Leticia Valle*, segunda película de Miguel Ángel Rivas». *El País*, 21 julio 1979.

nas de esta han desaparecido en la película. Yo creo que todo este tipo de modificaciones es mejor discutirlo con el autor. Todos los cambios los hemos hecho de mutuo acuerdo. La versión que se ha rodado es el octavo guion, ya que durante todo el tiempo que la película tardó en mostrarse hemos podido ir perfeccionándole con mucha tranquilidad»[25].

«En la novela – comenta Rivas – hay una cosa muy clara, que es la formación de un triángulo integrado por la niña y sus dos educadores. Un triángulo muy sutil que se va reforzando a lo largo de la historia y que ha de estallar de algún modo. La contención erótica sugerida durante toda la novela era lo que más me atraía convertir en imagen. Creo que *Memoria de Leticia Valle* es una película erótica, pero en la que no hay ninguna concesión de imagen al erotismo. Leticia es un personaje enormemente complicado. Es un personaje victorioso desde el principio, una niña que sabe utilizar a los adultos. La película es la historia de una adolescente que, en una época conservadora, en un pueblo de Castilla, tiene la fuerza suficiente como para involucrar a los adultos en su juego. Y esto no está en la novela».

El País de 28 de febrero de 1980 informaba de que en aquella semana se había estrenado la película. Esta supuso dos años y nueve versiones de guion realizado hoja por hoja entre la propia autora y los guionistas Maribel Alonso y Alberto Porlán. Y en régimen de autogestión se comenzó la preparación de la película[26].

Según el portal Sensacine, *Memorias de Leticia Valle* se anunciaba para su estreno en cines el 25 de febrero de 1980. Se calificaba la película como drama y se mencionaba en el reparto a Emma Suárez, Fernando Rey y Héctor Alterio. En la sinopsis se afirma que en un pueblo de Castilla, en 1912, Leticia Valle es una adolescente que pertenece a una familia de clase alta. La educación de Leticia es responsabilidad de un matrimonio. Entre los tres se establece una tensa relación. Leticia y su tutor sienten una atracción mutua. El profesor se suicida y la muchacha es llevada a casa de sus tíos, en Suiza[27].

Miguel Ángel Rivas, profesor de dirección y producción de la Escuela de Cine de Ponferrada, espiró tras una larga carrera. Jorge Villa le define como un hombre serio, visceral en ocasiones y algo tímido[28]. Miguel Ángel Rivas, de 55 años, era profesor de la Escuela de Cine de Ponferrada. La muerte le sobrevino en su domicilio de Madrid tras sufrir un paro cardiaco. Fue el descubridor de Emma Suárez como actriz. Rivas, que pertenecía a la nueva generación del cine español de los 70, participó en un gran número de films, como ayudante de dirección y como productor, tarea esta última que llevó a cabo en las primeras películas de José Luis Garci[29].

M.A. Rivas nació en 1947 y falleció en Madrid en 2003 (55 años). Era una enamorado de Cassavettes y Mankiewitz. Trabajó con lo más histórico y olvidado del cine español. Presumía de que empezó con Luis García Berlanga en una película maldita como él, *La Boutique*. Estuvo en los principios de gente como José Luis Garci o Fernando Colomo y dirigió tres películas llenas de sensibilidad y melancolía:

- *Una mirada a Venecia* (corto, 1974)
- *Borrasca* (1978)
- *Memorias de Leticia Valle* (1979)
- *Otra vez adiós* (1980)

25 Ibid.

26 «*Memorias de Leticia Valle*, una película autogestionada». *El País*, 28 febrero 1980.

27 *Memorias de Leticia Valle* (Sensacine).

28 VILLA, Jorge: «Miguel Ángel Rivas». *Diario de León*, 12 julio 2003.

29 Ennio: «Miguel Ángel Rivas». *Diario del Bierzo*, 1 julio 2003.

Leticia Valle es una adolescente de 14 años en 1912. Leticia es trasladada con sus tíos a Suiza, donde comienza a escribir sus memorias[30].

El debut de Emma Suárez y el recorrido de la película

Ramiro Oliveros trabajó como intérprete en varias películas, entre ellas: *Los viajes escolares*, dirigida por Jaime Chávarri en 1974; *La leyenda del alcalde de Zalamea*, dirigida por Mario Camus en 1973. La distribución de la película supuso 81.372 espectadores y una recaudación de 69.787´52. La duración es de 93 minutos. Y a continuación, Rivas dirigió y escribió el guion de *Otra vez adiós* con actores como Irene Gutiérrez Caba, Héctor Alterio, Charo Soriano, Ana Obregón y Beatriz Elorrieta[31].

La fecha del estreno de *Memorias…* fue el 25 de febrero de 1980. Duración: 1 hora y 41 minutos. Drama. En el reparto se menciona a Esperanza Roy como Amelia, Emma Suárez como Leticia. Ramiro Oliveros es Don Daniel, Jeannine Mestre, Queta Claver, Fernando Rey, Héctor Alterio, Helga Liné y Mª Elena Flores[32].

Decenas de estrellas cinematográficas han sido descubiertas prácticamente por azar. Icíar Bollaín explica que probablemente no se dedicaría al cine si Víctor Erice no hubiera rastreado minuciosamente los colegios de su barrio en busca de la niña ideal para protagonizar *El Sur*. Algo parecido le pasó a Emma Suárez, que a los 14 años se vio viviendo en un mundo de adultos cuando la eligieron para intervenir en *Memorias de Leticia Valle*[33]. Emma Suárez nació en Madrid el 25 de junio de 1964. María Antelo la define como un «talento discreto». Cuando debutó en el cine, a Emma le quedó claro lo que quería ser de mayor. Inició una carrera con paso firme; su talante siempre brilla en cada uno de sus proyectos. *La ciudad de los prodigios*, de Mario Camus, fue otro título en el que Emma Suárez seguía confirmando su talento. Su trabajo destaca por encima de la media y su talento, nada desdeñable, es una garantía de éxito[34].

Emma Suárez Bodelón (Madrid, 1964) fue ganadora de dos Premios Goya a la mejor interpretación femenina protagonista y uno a la mejor interpretación femenina de reparto, y reconocida con la Medalla al Mérito en las Bellas Artes (2002). Es actriz desde 1979. Durante la década de 1990 se sucedieron sus éxitos cinematográficos. En lo personal, estuvo casada con el realizador Juan Estelrich Jr.[35]

30 «Miguel Ángel Rivas». *Enciclopedia del cine español*, 7 noviembre 2019.

31 De Películas gratis.com. *Memorias de Leticia Valle. Película.*

32 *Memorias de Leticia Valle*. (IMBD Wikipedia. Datos de Wikipedia)

33 *¿Y tú cómo comenzaste en el cine?* Canal TCM, 2 octubre 2014.

34 ANTELO MEDINA, María: «Emma Suárez». *DE CINE. Diario digital de cine y series,* 17 febrero 2009.

35 *Emma Suárez* (Wikipedia).

El bambuco: características y etapas en la identificación musical de Colombia

David Martín Sánchez

Bambuco colombiano. Amaury Laporte, «Colombian Dance 03», tomada el 26 de septiembre de 2015, bajo licencia CC BY-NC 2.0, https://www.flickr.com/photos/alaporte/23823152940/in/photostream/**, [consulta: 24-06-2022]**

Como señalan Yépez y Cárdenas, el bambuco es un género musical vinculado a la danza presente en países como Méjico, Venezuela y Colombia, siendo en este último donde se ha convertido en el elemento musical identificador de la nación[1]. En ese sentido, Cruz González señala que los musicólogos consideran el bambuco como la música más representativa de los colombianos, pero no explican suficientemente cómo ese producto de la cultura popular se convierte en símbolo de la nación. En su opinión, esto se debería a que la especificidad de la musicología no ofrece una mirada de conjunto[2]. Por ello, en el presente artículo nos proponemos establecer las etapas del bambuco en la identificación musical de Colombia, partiendo de sus características en el contexto de la música colombiana y teniendo en cuenta aspectos fundamentales de la historia del país,

1 Benjamín Yépez y Rocío Cárdenas, «Bambuco. I. Colombia», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999), vol. 2, 129.

2 Miguel Antonio Cruz González, «Folclore, música y nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano», *Nómadas* 17 (2002): 220.

como son las principales constituciones y la llegada de los medios de comunicación y las discográficas.

1. El bambuco en el contexto de la música colombiana

Según Castro Contreras, la música popular colombiana consta de variados géneros, ritmos y formas cuyo origen y transformaciones han venido determinadas por el proceso de formación de la nación. Entre las influencias más destacadas, señala las de origen nativo, europeo y africano, siendo las aportaciones españolas las más numerosas (por el largo periodo de dominación) junto con las africanas (por la llegada de esclavos para trabajar en las minas), dando como resultado un gran mestizaje en el que, dependiendo de la zona que se analice, predominarán unas influencias u otras[3].

A la hora de clasificar los distintos géneros musicales, Varney señala que, en la música latinoamericana, no siempre es fácil distinguir entre música culta y música tradicional, debido a que muchos géneros musicales comparten características de ambas categorías. Esto sucede con el bambuco, que igual puede encontrarse como obra escrita, técnicamente exigente e interpretada en auditorios con público sentado (integrando en ocasiones instrumentos indígenas con instrumentos sinfónicos occidentales), como interpretado de oído por músicos autodidactas con instrumentos de elaboración artesanal. Hasta tal punto se produce una interrelación entre la música culta y la popular que, en ocasiones, las variaciones melódicas realizadas popularmente acaban por imponerse a la versión escrita[4].

Por todo ello, Varney defiende el gran potencial de investigación del bambuco desde múltiples aspectos. Entre ellos destaca su notación musical, las diferencias entre las manifestaciones urbanas y rurales, las funciones de los diferentes instrumentos en cada conjunto, su presencia en otros países como Venezuela y su relación con otros géneros colombianos. Asimismo, permite estudiar las influencias que se producen entre la música escrita y la música de transmisión oral, que en el bambuco no están completamente separadas, al tiempo que se trata de uno de los pocos géneros musicales en los que se pueden encontrar influencias de las culturas amerindia, europea y africana. En su opinión, tiene ciertas características diferenciadoras, como su presencia a lo largo de toda la región andina, su utilización en contextos tanto rurales como urbanos, así como su existencia independiente como género musical o como danza, puesto que, en forma de danza, puede ser acompañada por otra música que no sea un bambuco, pudiendo rastrearse su cronología hasta el periodo colonial[5].

En opinión de Santamaría Delgado, es el hecho de ser un saber mestizo lo que conlleva la dificultad de clasificar el bambuco como música folclórica, popular o académica, lo que plantea la duda de si puede ser estudiado, por qué disciplina, con qué métodos y para responder a qué preguntas[6]. En ese sentido, señala cómo en algunas universidades norteamericanas se ha tratado de fusionar la musicología histórica con la etnomusicología, con el fin de superar el tradicional eurocentrismo y evitar que el prefijo «etno» se emplee para casi todas las músicas que no pertenecen al canon musical europeo. Además, plantea cómo la aportación de los estudios poscoloniales latinoamericanos permitiría crear el marco teórico apropiado para

3 Ignacio Castro Contreras, «Colombia. VI. Música popular», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999), vol. 3, 826-827.

4 John Varney, «An Introduction to the Colombian *Bambuco*», *Latin American Music Review* 22, núm. 2 (2001): 123.

5 *Ibid.*: 123-126.

6 Carolina Santamaría Delgado, «El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos», *Revista de Música Latinoamericana* 28, núm. 1 (2007): 6.

analizar críticamente cómo se ha construido la musicología latinoamericana[7], en cuyo contexto el bambuco está presente por su papel en la construcción de la identidad musical colombiana.

1.1. Descripción de la música

En opinión de Yépez y Cárdenas, los colombianos califican al bambuco de música íntima y alegre. Para los investigadores, partiendo de la dificultad que supone establecer los orígenes del bambuco con claridad, plantea el problema de establecer sus características definitorias, por ser habitual la mezcla de ritmos binarios y ternarios, así como el uso de frecuentes síncopas[8].

Según Gradante, originalmente era una canción de serenata para voz solista, pero el bambuco moderno suele cantarse en forma de dúo con acompañamiento rasgueado de tiple, guitarra y bandola. Respecto al texto, es frecuente el uso de décimas (estrofas de diez versos octosílabos con rima consonante), a menudo con melodías descendentes, drásticas modulaciones hacia tonalidades menores y ritmos de hemiola. Los temas tratados suelen referirse a ensalzar la belleza de la mujer, un amor idílico, dolor por un amor frustrado y orgullo de ser colombiano o de alguna región concreta. Otros temas tratan sobre sucesos cotidianos, afirmaciones filosóficas de la vida diaria y luchas del campesinado, inspirando a finales de la década de 1940 algunos «bambucos de protesta»[9].

En cuanto a los instrumentos empleados, Varney señala que pueden ser muy variados, aunque se presentan como conjuntos estandarizados en cada uno de los contextos sociales en que se interpretan. Señala dos ejemplos, la estudiantina, formada por instrumentos de cuerda de origen español y la chirimía, formada por flautas de caña y percusión, más vinculados a la cultura indígena[10].

Requinto, bandola y tiple. Nathanm, «Requinto, bandola y tiple de Colombia», Museo de Instrumentos Musicales de Phoenix (EEUU), tomada el 19 de julio de 2010, bajo licencia CC BY-NC-SA 2.0, https://www.flickr.com/photos/nathanm_mn/5035455113/in/photostream/, [consulta:26-06-2022]

1.2. Descripción de la danza

Según List, el bambuco es la danza característica de la región andina de Colombia. En ella se representa el cortejo de la mujer por parte del hombre, al igual que en la cumbia y el currulao. En este caso, cuando él avanza, ella retrocede y cuando él se retira, ella le sigue. Ambos llevan las manos en las caderas y bailan cara a cara, uno al lado del otro con el contacto de los codos, para después girar mientras se miran a los ojos. Al final, él se quita un pañuelo del cuello, se lo ofrece a modo de compromiso, hinca

7 *Ibid.*: 2.

8 Benjamín Yépez y Rocío Cárdenas, «Bambuco. I. Colombia», *Op. Cit.*: 129.

9 William Gradante, «Bambuco», en *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01926.

10 John Varney, «An Introduction to the Colombian *Bambuco*», *Op. Cit.*: 124.

Paso de la arrodillada. Amaury Laporte, «Colombian Dance 04», tomada el 26 de septiembre de 2015, bajo licencia CC BY-NC 2.0, https://www.flickr.com/photos/8283439@N04/23492010773, [consulta: 24-06-2022]

una rodilla y va doblando y desdoblando una de las esquinas del pañuelo, aunque el número de pasos y la música empleada varía en el bambuco de la costa del Pacífico[11]. Una buena descripción de la esencia de la danza la ofreció Rafael Pombo en la segunda parte de su poema *El Bambuco*:

> *¡La eterna historia de amor!*
> *¡Ley que natura instituye!*
> *La mujer siguiendo al que huye*
> *y huyendo al perseguidor*[12].

Gradante añade que esta danza de cortejo o persecución se caracteriza por un delicado baile de puntillas tanto del hombre como de la mujer. Señala que consta de ocho pasos básicos, que pueden tener variaciones, a los que asigna los siguientes nombres: invitación (inicio de la danza), ochos (ambos bailan siguiendo la figura del número ocho), codos (el hombre y la mujer bailan tocándose con el codo), coquetos (cuando el hombre intenta conseguir un beso de ella), perseguida (el hombre va tras la mujer en círculos), pañuelo (el hombre agita el pañuelo mientras baila), arrodillada (la mujer baila en círculo alrededor del hombre arrodillado sobre una pierna) y abrazo (el hombre coloca su mano derecha en la cintura de la mujer y la lleva a la posición original)[13].

11 George List, «Colombia, Republic of. II. Traditional music. 3. The Andean region» en *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06137.

12 Rafael Pombo, *El Bambuco*, https://www.poeticous.com/rafael-pombo/el-bambuco?locale=es, [consulta: 21-06-2022].

13 William Gradante, «Bambuco», *Op. Cit.*

1.3. Variantes

Para entender las variantes del bambuco es necesario hacer una breve referencia a las características geográficas del país. Como explica Yépez, la orografía de Colombia viene determinada por la división de la cordillera de los Andes en las cadenas occidental, central y oriental, aunque más de la mitad de la superficie total del país corresponde a los llanos y la selva virgen, situados en la zona oriental, y en los que habita menos del cinco por ciento de la población. Por todo ello, se trata de un país con gran diversidad de climas y hábitats en el que, hasta la llegada de las mejoras en las comunicaciones en el siglo XX, las diferentes poblaciones tenían escaso contacto entre sí[14], de manera que, como señala Varney, el bambuco se asocia con la región andina central, los valles de los ríos Cauca y Magdalena y las llanuras adyacentes[15].

En el desarrollo histórico del bambuco, Areiza Londoño y García Castro destacan la aparición de rupturas espacio-temporales que son muestra de las rupturas sociales, puesto que los intérpretes de bambucos eran músicos ambulantes que se desplazaban por distintas zonas del país. Tales desplazamientos estaban vinculados a los primeros procesos de comercialización y dieron lugar a variedades del bambuco que hoy se consideran formas autónomas[16]. Siguiendo la clasificación de Davidson de 1970[17],

Orografía de Colombia. Milenioscuro, «Topographic Map of Colombia», creado el 24 de febrero de 2022, bajo licencia CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=115522497, [consulta: 24-06-2022]

Yépez señala cuatro tipos en función de la zona geográfica y que denomina de plaza, vallecaucano, viejo y andino, siendo este último el que considera representativo de Colombia y que, a su vez, cuenta con los subgéneros fiestero, paisa y sureño, presentes en diferentes departamentos. En cuanto a las diferencias entre los bambucos urbanos y rurales, Gradante afirma que el bambuco urbano tiene su contrapartida rural en el bambuco sanjuanero y la rajaleña, que muestran características africanas más pronunciadas, aunque, al analizar la coreografía, afirma que se observa una clara influencia hispánica en los textos, estilos vocales, instrumentación y función musical[18].

14 Benjamín Yépez, «Colombia. I. Generalidades», en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999), vol.3, 808.

15 John Varney, «An Introduction to the Colombian *Bambuco*», *Op. Cit.*: 124.

16 Lorena Andrea Areiza Londoño y Juan Fernando García Castro, «Los nuevos bambucos, entre la tradición y la modernidad», en *Actas del X Congreso Nacional de Sociología* (Cali: ICESI, 2011), 1458-1459.

17 Harry C. Davidson, *Diccionario folklórico de Colombia*, (Bogotá: Banco de la República, 1970), citado por Benjamín Yépez, «Bambuco. I. Colombia», *Op. Cit.*, 130.

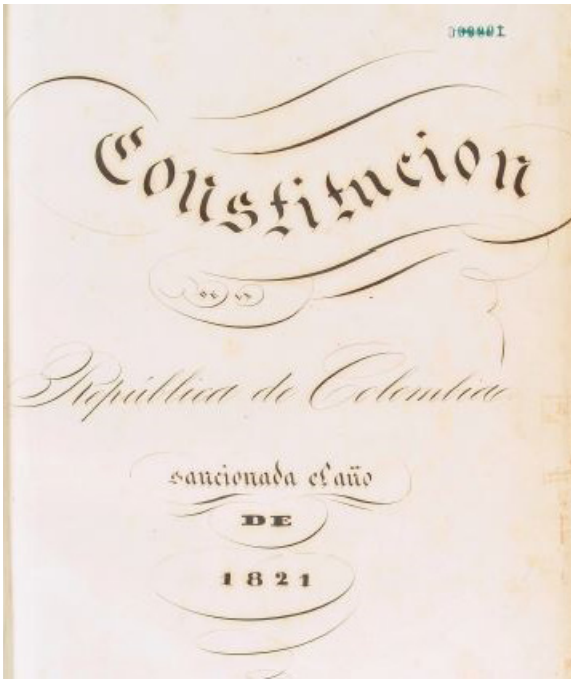
18 William Gradante, «Bambuco», *Op. Cit.*

2. Desarrollo del bambuco como elemento musical identificador de Colombia

Siguiendo la periodización de la historia de la canción colombiana realizada por Añez en 1951[19], Varney divide la historia del bambuco en las mismas cuatro etapas: el periodo formativo (hasta 1837), en el que las composiciones eran anónimas, el periodo emergente (1837-1890), en el que pueden identificarse los primeros compositores, la edad dorada (1890-1930), en el que aparecieron los primeros maestros que compusieron las canciones que han llegado hasta hoy, y el periodo contemporáneo (a partir de 1930), en el que se introdujeron innovaciones por autores modernos[20]. Tal periodización se refiere a la historia del bambuco desde el punto de vista musical por lo que, a fin de analizar el proceso por el que llegó a convertirse en el elemento identificador de la nación, se hace necesaria una nueva periodización en la que se tengan en cuenta los principales momentos en la historia del país. Estos vienen determinados por la aprobación de las principales Constituciones, cambios sociales y la llegada de los medios de comunicación y las grabaciones.

2.1. La formación de la Gran Colombia (hasta 1821)

La Constitución de Cúcuta de 1821 creó la Gran Colombia, mediante la unificación de territorios de las actuales Panamá, Venezuela, Colombia y Ecuador, y ratificó a Simón Bolívar como su presidente[21], de manera que se iniciaba la independencia del país, poniéndose fin al virreinato al año siguiente.



Constitución de Cúcuta. Archivo General de la Nación. Colombia. *Constituciones de Colombia*, https://www.archivogeneral.gov.co/Constituciones-de-Colombia, [consulta:26-06-2022]

En este periodo, la primera referencia por escrito al término bambuco aparece, según Varney, en una carta de 1819 del General Santander al General París, quien se encontraba en la región del Cauca. En tal ocasión, el General Santander le sugería que disfrutara de lo mejor que podía ofrecerle la zona, entre lo que incluía el bambuco[22].

Según Miñana Blasco, el bambuco en sus comienzos estuvo vinculado a la música militar. En ese sentido, señala que los ingleses apoyaban los movimientos independentistas de los criollos y por eso estaba de moda la contradanza inglesa (*country dance*), que sonaba para celebrar las victorias de Bolívar, negando así la música

19 Jorge Añez, *Canciones y recuerdos*, (Bogotá: Imprenta Nacional, 1951), 45, citado por John Varney, «An Introduction to the Colombian *Bambuco*», *Op. Cit.*, 128.

20 John Varney, «History of the bambuco», en *Colombian Bambuco: The Evolution of a National Music Style*. Tesis doctoral (Griffith, Universidad de Griffith, 1999), 52, https://doi.org/10.25904/1912/3480.

21 Archivo General de la Nación. Colombia. «Constitución de 1821», en *Exposición virtual Las constituciones de Colombia*, https://www.archivogeneral.gov.co/sites/default/files/exposiciones_patrimonio/ConstitucionesColombia/1821/Texto1821.pdf, [consulta: 21-06-2022].

22 John Varney, «An Introduction to the Colombian *Bambuco*», *Op. Cit.*, 128.

española y reflejando el apoyo inglés. Cuando se quiso encontrar un equivalente criollo para animar en la batalla se eligió el bambuco, por estar relacionado con el pueblo y tener fuerza rítmica y percutiva[23]. Desde un enfoque sociológico, Quintero Rivera señala que el hecho de que el bambuco se empleara para acompañar al ejército y fuera interpretado por indígenas y negros daba a entender dos aspectos. Por un lado, que las bandas militares eran una forma de ascenso social para los mulatos y los negros libres y, por otro, que el bambuco pasó a identificarse como la música del pueblo[24].

2.2. La época de movilidad social (1821-1886)

En la época comprendida entre la Constitución de Cúcuta de 1821 y la Constitución «de la República de Colombia» de 1886, se produjo el periodo conocido como de la Regeneración[25], en el que se buscó convertir al país en una República Federal. Fue la época en que Venezuela y Ecuador se separaron, se produjeron varias guerras civiles, se abolió la esclavitud en 1851 y se posibilitó una gran movilidad social.

Según Cruz González, aunque la mayoría de las menciones escritas al bambuco son posteriores a 1840, época en que empieza a ser construido el mito de la nacionalidad, algunos años antes ya se podía observar su ascenso en la sociedad. Esto se explicaría por la movilidad social que se produjo en aquel momento y que puso en contacto las formas de la cultura popular y de la elite. Así, cita una descripción de 1823 del viajero inglés Charles Stuart Cochrane quien, en uno de sus paseos por la capital, tuvo ocasión de escuchar canciones populares con carácter patriótico, tanto entre las gentes del pueblo como entre las clases dirigentes[26].

Según Areiza Londoño y García Castro, a lo largo del siglo XIX la música popular en Colombia buscó la negación de la historia colonial. En el caso del bambuco, se produjo una separación de la corporalidad y de las agrupaciones instrumentales tradicionales, dando lugar a bambucos para piano como música de salón destinada a la clase alta[27]. Según González Espinosa, la llegada de los primeros pianos a Bogotá marcó la dicotomía entre lo popular y lo culto, puesto que el piano es sinónimo de música culta, mientras que el resto de instrumentos pasaron a ser populares, aunque la integración de personas del sector popular en el sector culto dio lugar a la aparición de bambucos y de otros ritmos populares para piano. Además de símbolo de clase, también era símbolo económico, puesto que a su precio había que incluir el transporte desde Inglaterra o Estados Unidos, los cargos en los puertos de Santa Marta o Barranquilla, el transporte por el río Magdalena y después a lomos de mula hasta el interior del país[28].

Mientras tanto, el bambuco siguió utilizándose como música militar, como muestra la que, en opinión de Varney, es la primera referencia del bambuco como símbolo nacional colombiano. Tal hecho tuvo lugar el 9 de diciembre de

23 Carlos Miñana Blasco, «Los caminos del Bambuco en el siglo XIX». *A Contratiempo: revista de música en la cultura* 9 (1997): 10.

24 Ángel Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, (México: Siglo XXI Editores, 1998), citado por Lorena Andrea Areiza Londoño y Juan Fernando García Castro, «Los nuevos bambucos...», *Op. Cit.*: 1459.

25 Archivo General de la Nación. Colombia. «Constitución de 1886». *Exposición virtual Las constituciones de Colombia*, https://www.archivogeneral.gov.co/sites/default/files/exposiciones_patrimonio/ConstitucionesColombia/1886/Texto1886.pdf, [consulta: 21-06-2022].

26 Miguel Antonio Cruz González, «Folclore, música y nación...», *Op. Cit.*: 225.

27 Lorena Andrea Areiza Londoño y Juan Fernando García Castro, «Los nuevos bambucos...», *Op. Cit.*: 1455-1456.

28 Jesús Emilio González Espinosa, «*No doy por todos ellos el aire de mi lugar»: la construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX.* Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006: 87 y 90, http://hdl.handle.net/10803/5195.

***La batalla de Ayacucho*. Antonio Herrera Toro (según un boceto de Martín Tovar y Tovar), *La batalla de Ayacucho*, (1890) dominio público. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Batalla_de_Ayacucho_by_Mart%C3%ADn_Tovar_y_Tovar_(1827_-_1902).jpg, [consulta: 25-06-2022]**

1824 en la batalla de Ayacucho, que puso fin a la Guerra de Independencia de Perú, cuando una división española avanzó hacia Colombia y un batallón contratacó mientras sonaba un bambuco, capturando al virrey de Perú José de la Serna[29].

Según Rodríguez Melo, al bambuco se le atribuyó la carga emocional que contribuyó al triunfo del general Córdoba, como recogió el militar e historiador López Borrero (1803-1891):

> *Imagínese la belleza de aquel general de veinticinco años en ese instante sublime. Con su ligero uniforme azul [...] sus palabras vibraron como rayos por entre aquel horizonte de pólvora y de truenos en que íbamos a envolvernos. Repetida por cada jefe de cuerpo la inspirada voz, la banda de Voltíjeros, rompió el bambuco, aire nacional colombiano con que hacemos fiesta de la misma muerte; los soldados, ebrios de entusiasmo, se sintieron más que nunca invencibles; y entre frenéticos vivas a la libertad y al Libertador, que eran nuestro grito de guerra, avanzó rectamente esa cuádruple legión de enconados leones, reprimida hacía casi dos horas por la diestra mano de su amo*[30].

29 John Varney, «An Introduction to the Colombian *Bambuco…*», *Op. Cit.*: 128.

30 Manuel Antonio López Borrero, *Recuerdos históricos* (Popayán: Academia Alternativa de la Historia, Fundación Caucana de Patrimonio Intelectual, 2010), 253, citado por Martha Enna Rodríguez Melo, «El bambuco, música 'nacional' de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo». Conferencia para la *8ª Semana de la Música y la Musicología*, Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, 4 de noviembre de 2011, DOI:10.13140/RG.2.1.4968.4880.

El bambuco entre las clases populares. **Ramón Torres Méndez (1809-1885), *Baile de campesinos*, bajo licencia CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baile_de_campesinos.jpg, [consulta: 25-06-2022]**

Según Varney, en este periodo se produjo el establecimiento, reconocimiento y aceptación del bambuco junto a géneros de origen específicamente europeo, así como el papel del bambuco en la formación de una cultura musical nacional independiente de la europea. Este proceso aparecería documentado a través de citas de periódicos, novelas, composiciones musicales e iconografías que muestran cómo el bambuco fue aceptado y fomentado como símbolo musical de Colombia en todos los estratos sociales. Asimismo, se atribuye por primera vez al bambuco un origen africano, al no mostrar parecidos con la música aborigen americana ni tampoco con la española, por lo que tendrían que haber sido los esclavos africanos llevados a la región del Cauca quienes lo hubieran importado. Además, Bambouk, que significa país de portadores a la espalda, era una nación africana al oeste de la actual Mali, Bambuco es una ciudad de Eritrea y en Angola hay una ciudad llamada Bambuca que está próxima a otra llamada Cauca[31].

Diversas menciones al bambuco en este periodo aparecen recogidas por Cruz González, quien señala que fue a partir de 1840 cuando empezó a adquirir fuerza el ingreso de la música popular y del bambuco entre las clases altas, en su opinión, debido a que el Romanticismo y el liberalismo favorecieron la permeabilidad social. A pesar de ello, señala que no todo el mundo lo veía con buenos ojos puesto que, en 1849, uno de los fundadores de la sociedad filarmónica consideraba que los bailes populares,

31 John Varney, «An Introduction to the Colombian *Bambuco…*», *Op. Cit.*, 128-131.

El bambuco entre las clases altas. Ramón Torres Méndez, *El Bambuco. Bogotá*. (ca. 1860), Colección del Banco de la República en Colombia, número de registro: AP1332, https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/el-bambuco-bogota-ap1332, [consulta: 25-06-2022]

entre los que incluía el bambuco, no eran más que una parodia salvaje de los bailes españoles para que resultaran más llamativos para el pueblo[32].

Bermúdez coincide en que el bambuco se cantaba tanto entre las clases humildes como entre las clases media y alta, y menciona que, en 1852, Manuel Pombo incluía en el relato de su viaje desde Medellín a Bogotá los textos de un bambuco que cantaron a dúo los arrieros que le acompañaron, mientras que algunos años después, su hermano Rafael, que vivía en Nueva York, recogía en 1856 en su diario cómo sus amigos colombianos improvisaban seguidillas sobre un acompañamiento de bambuco[33]. Respecto a Rafael Pombo, Cruz González señala cómo en 1873 utilizó el bambuco para realizar un discurso nacionalista, al defender que su carácter popular, anónimo e identitario permitía comunicar la nación[34].

32 Miguel Antonio Cruz González, «Folclore, música y nación...», *Op. Cit.*, 225.

33 Egberto Bermúdez, «From Colombian 'national' song to 'Colombian song': 1860-1960», *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* / Populäres Lied in Lateinamerika / Popular Song in Latin America 53, ed. Max Matter y Nils Grosch (2008): 215.

34 Rafael Pombo, «El Bambuco», *En la América* (Bogotá, año I, 1873), 26, citado por Miguel Antonio Cruz González, «Folclore, música y nación...», *Op. Cit.*, 227.

2.3. La creación de la República de Colombia (1886-1929)

La Constitución de 1886 o «de la República de Colombia» señalaba que la nación era mestiza y centralista[35] y supuso la apertura de un nuevo ciclo en la historia nacional colombiana bajo la idea de un Estado central fuerte, que representara a todo el pueblo y que cerrara enfrentamientos bélicos[36]. Según Varney, en este momento el bambuco se convirtió en el género colombiano predominante, con el fin de representar la cultura colombiana a nivel nacional, dando como resultado la aparición de muchos de los bambucos que hoy son considerados clásicos y definitorios del género[37].

En opinión de Añez, la llegada a Bogotá del compositor Pedro Morales Pino (1863-1926) fue de vital importancia, puesto que jugó un papel fundamental en la escritura en partitura del bambuco, al lograr representar con gran precisión el fraseo presente en la interpretación. En 1897 organizó varias agrupaciones en forma de «estudiantinas», bajo el nombre de «La Lira Colombiana», en las que instruyó a las nuevas generaciones de bambuqueros, contribuyendo a la difusión del género[38].

35 Hernán Alejandro Olano García, «Historia de la regeneración constitucional de 1886», *Revista IUS* 13, núm. 43 (2019): 161-178.

36 Archivo General de la Nación. Colombia, «Constitución de 1886», *Exposición virtual Las constituciones de Colombia*, https://www.archivogeneral.gov.co/sites/default/files/exposiciones_patrimonio/ConstitucionesColombia/1886/Texto1886.pdf, [consulta: 21-06-2022].

37 John Varney, «An Introduction to the Colombian *Bambuco…*», *Op. Cit.*: 135.

38 Jorge Añez, *Canciones y recuerdos* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1951), 46, citado por John Varney, «An Introduction to the Colombian *Bambuco…*», *Op. Cit.*: 131-134.

***La Lira Colombiana en 1899*. Archivo particular de los herederos del compositor. Tomado de: Ellie Ann Duque, «Pedro Morales Pino». En *Compositores Colombianos*, editado por Ellie Anne Duque y Jaime Cortés, https://web.archive.org/web/20140227180441/http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0006_7.html, [consulta: 25-06-2022]**

Como documenta Restrepo, mientras en Bogotá el bambuco iba madurando, en otros lugares iba logrando reconocimientos. Así en Méjico apareció la primera grabación sonora en 1908, en Nueva York vio su primera emisión por radio en 1926 y en la Exposición de Sevilla de 1929 se utilizó para representar a Colombia, a partir de la cual, su popularidad comenzó a decaer[39].

2.4. La llegada de los medios de comunicación y las grabaciones (1929-1991)

Según Areiza Londoño y García Castro, con la llegada de la radio y el fonógrafo en las décadas de 1920 y 1930, así como de la televisión en la de 1950, las distintas músicas llegaron a todo el país. En su opinión, resulta paradójico que los esfuerzos de modernización del país estuvieran vinculados a la búsqueda de lo exótico en el folclore, aunque obedecería al interés por mostrar la diversidad para configurar una imagen de nación[40]. Según Restrepo, la ausencia de empresas discográficas locales obligaba a los músicos colombianos a ir a Estados Unidos, donde el auge del jazz y del tango argentino dificultó su expansión. Además, la industria discográfica tenía que competir con el auge de la radio, que no fomentaba la venta de grabaciones, a diferencia de lo que ocurre ahora, a lo que se une el reducido número de reproductores domésticos, cuya calidad de sonido era inferior a la que proporcionaba la radio[41].

Victrola. Joe Ross, «Victrola in main living area», Casa Museo Rafael Núñez (Cartagena, Colombia), tomada el 19 de enero de 2016, bajo licencia CC BY-SA 2.0, https://www.flickr.com/photos/59398780@N00/24710147191, [consulta: 26-06-2022]

En este periodo, Santamaría Delgado señala que la principal controversia fue el problema de transcripción del bambuco, dado que no encajaba bien en ninguna métrica, lo que dificultaba ponerlo por escrito. Esto impedía hacer arreglos orquestales para la radio y dificultaba la grabación de discos, que se hacía en el extranjero. La razón estaba en que la lógica métrica del bambuco se aproxima a la superposición de diferentes niveles rítmicos, aspecto característico de numerosas tradiciones musicales africanas, lo que hacía que el concepto europeo de métrica que jerarquiza tiempos fuertes y débiles no se adaptara[42].

39 Hernán Restrepo Duque, *A mí cánteme un bambuco* (Medellín: Autores Antioqueños, 1987), 190 y ss., citado por John Varney, «An Introduction to the Colombian *Bambuco…*», *Op. Cit.*: 135.

40 Lorena Andrea Areiza Londoño y Juan Fernando García Castro, «Los nuevos bambucos...», *Op. Cit.*: 1459-1460.

41 Hernán Restrepo Duque, *A mí cánteme un bambuco*, *Op. Cit.*, 276, citado por John Varney, «An Introduction to the Colombian *Bambuco…*», *Op. Cit.*: 136.

42 Carolina Santamaría Delgado, «El bambuco, los saberes mestizos...», *Op. Cit.*: 13 y 16.

Según Wade, la imagen nacionalista del bambuco no tiene que ser vista únicamente en el contexto del nacionalismo musical presente en toda América Latina, sino también en la internacionalización de la música popular que permitió la incipiente industria discográfica. Con la creación de la Victor Talking Machine Company en 1901 y de la Columbia Gramophone Company en 1903, los gramófonos comenzaron a estar disponibles en los países latinoamericanos y, aunque su precio restringía su compra, podían escucharse en lugares públicos. A ello siguió la radio, que en Colombia tuvo sus primeras emisoras a finales de la década de 1920. Desde el principio, las discográficas estadounidenses grabaron música latinoamericana que vendían tanto en Estados Unidos como en Latinoamérica. En Colombia, la primera discográfica, Discos Fuentes, se creó en Cartagena en 1934 y la segunda, Discos Tropical, se creó alrededor de 1945 en Barranquilla. A comienzos de los 50 llegó la industria de grabación a Medellín, principal centro industrial del país. En ese momento, el bambuco había perdido su popularidad, aunque conservaba cierto estatus como música colombiana original, puesto que Colombia ya no estaba representada, ni dentro ni fuera del país por un estilo asociado al interior de los Andes, sino por la música de la costa caribeña, que era considerada más caliente y negra. Dicha región estaba mejor comunicada con Estados Unidos y Europa, siendo Barranquilla la ciudad más moderna del país[43].

Según Bermúdez, la internacionalización de los repertorios colombianos se consolidó en la década de 1930 y llegó hasta los 50, a través de cantantes españoles y mejicanos que incluyeron bambucos en sus grabaciones. En este periodo, Bermúdez destaca la grabación en Nueva York en octubre de 1937 del bambuco instrumental titulado *La Guaneña*, por ser un ejemplo de elaboración cultural e histórica que era reconocido como un himno de guerra en el departamento de Nariño, en la frontera con Ecuador. En los años 40, fueron artistas colombianos en el extranjero y otros foráneos los que dieron forma a la canción colombiana que se estandarizó en el mercado musical colombiano, entre los que señala a los Hermanos Hernández, Nano Rodrigo y Sarita Herrera[44]. Según Waxer, fue Sarita Herrera una de las primeras, y también de las últimas, intérpretes comerciales del bambuco, quien grabó a finales de la década de 1930 y principios de los 40. Desde su punto de vista, el bambuco sirvió para reforzar la imagen de la cultura nacional blanca-mestiza, en contraposición con las raíces africanas e indígenas de Colombia[45].

Respecto al cine sonoro colombiano, Bermúdez destaca cómo el bambuco tuvo un papel fundamental en su desarrollo durante las décadas de 1940 y 1950, puesto que se incluyó en películas como *Allá en el trapiche* (1943), *Golpe de gracia* (1944), *Antonia Santos* (1944), *Bambucos y Corazones* (1945) y *Sendero de luz* (1945). A pesar de estar en blanco y negro, *Colombia Linda* (1955) fue la más importante, por contar con los más destacados miembros de la escena artística de Medellín, centro de las industrias de radio y grabación del país. En ella se representaban bambucos como muestra de la riqueza cultural de Colombia[46].

Por otro lado, Ochoa Gautier señala cómo se dio la paradoja de que, en la primera mitad del siglo XX, se habían creado unos cánones, asociados a sentimientos patrióticos, sobre cómo debía sonar esa música, mientras que, a finales de la década de 1960, el bambuco quedó relegado a un segundo plano en los medios

43 Peter Wade, «Music, Blackness and National Identity: Three Moments in Colombian History», *Popular Music* 17, núm. 1 (1988): 8-10.

44 Egberto Bermúdez, «From Colombian 'national' song…», *Op. Cit.*: 191 y 232.

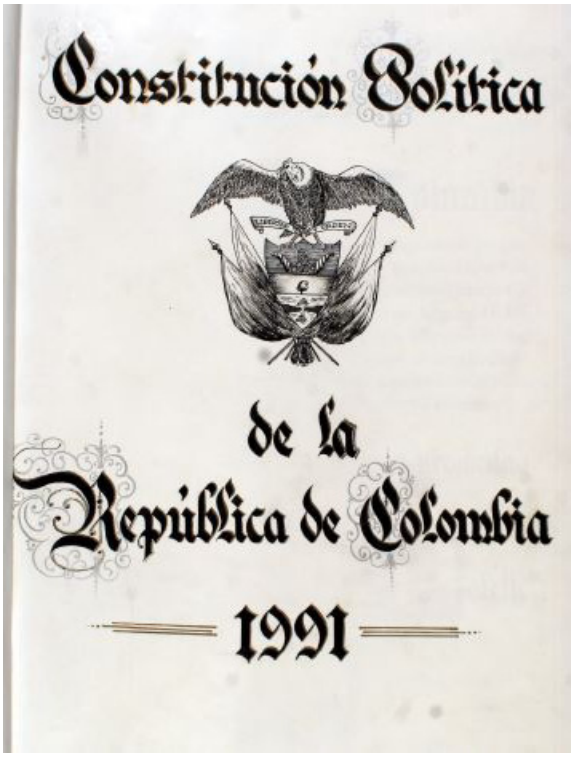
45 Lise Waxer, «Colombia, Republic of (Sp. República de Colombia). III. Popular Music», en *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06137

46 Egberto Bermúdez, «From Colombian 'national' song…», *Op. Cit.*: 211-213.

de comunicación, debido a la preferencia por otros géneros transnacionales como el tango, la ranchera y las músicas afrocubanas. Por todo ello, los compositores se quedaron fuera tanto de instituciones como conservatorios o teatros de concierto, como de la industria musical[47].

2.5. La descentralización del país (a partir de 1991)

Según Hernández Salgar, en la década de 1990, con el desarrollo del discurso global del multiculturalismo, el panorama de asumir las músicas regionales como el pasado inferior de las músicas más artísticas comenzó a cambiar. De hecho, la Constitución Política de 1991 reconocía por primera vez que Colombia es una nación pluriétnica y multicultural, en lugar de una nación mestiza y centralista como recogía la de 1886, lo que coincidía con el auge de las músicas locales en el mercado discográfico global. Estas se salían del purismo folclórico para adaptarse a la industria, de manera que músicas que anteriormente eran excluidas, pasaron a ser valoradas como un recurso de explotación[48]. En ese sentido, para Santamaría Delgado la Constitución de 1991 supuso la ruptura con el proceso homogeneizador en el que, a través de la consolidación de géneros musicales nacionales, se había hablado de que el bambuco representaba a los colombianos, con el fin de crear una nación homogénea con un único género musical nacional. Con el nuevo concepto de nación multicultural, se produjo el rechazo de un género musical nacional único y la disolución de las fronteras entre géneros musicales locales[49].



Constitución de 1991. Archivo General de la Nación. Colombia. *Constituciones de Colombia*, https://www.archivogeneral.gov.co/Constituciones-de-Colombia, [consulta: 26-06-2022]

Desde otra perspectiva, para Wade el intento del Estado por redefinir el país como una nación multicultural buscaría dar respuesta tanto a décadas de movilizaciones indígenas como a la reputación internacional de país violento con violaciones de los derechos humanos, al tiempo que serviría para legitimar la democracia. En su opinión, el giro hacia el multiculturalismo posmoderno en América Latina presentaba dos aspectos. Por un lado, buscaba evitar la erradicación de identidades étnicas y racionales frente al dominio euroamericano y, por otro, daba lugar a una mercantilización de lugares y tradiciones como nueva fuente de ganancias[50].

Según Béhague, la difusión de música comercial internacional no impidió que los países latinoamericanos desarrollaran su propia música popular local, con ninguna o escasas influencias de tales tendencias internacionales. En su

47 Ana María Ochoa Gautier, «Tradición, género y nación en el bambuco», *A Contratiempo: revista de música en la cultura* 9, (1997): 39-40.

48 Óscar Hernández Salgar, «Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia», *Latin American Music Review* 28, núm. 2 (2007): 258 y 260.

49 Carolina Santamaría Delgado, «La 'Nueva Música Colombiana': La redefinición de lo nacional en épocas de la world music», *El Artista* 4 (2007): 10-11.

50 Peter Wade, *Música, raza y nación: música tropical en Colombia* (Bogotá: Multiletras Editores, 2002 [2000]), 289.

opinión, la mayoría de los géneros musicales folclóricos importantes han sido utilizados en el establecimiento de una música popular nacional, como la samba en Brasil, la chacarera en Argentina y el bambuco en Colombia[51].

Para Varney, en la actualidad ese estatus de símbolo nacional sirve para salvaguardar el respeto que se le tiene, aunque no sirve para garantizar el entusiasmo de la población hacia él. Desde su punto de vista, suele verse como una pieza de museo, reservada para ocasiones especiales y guardada después, a pesar de que se sigue escribiendo sobre él y continúa siendo interpretado en contextos folclóricos recreados artificialmente, a modo de piezas de concierto[52]. En ese sentido, en la última revisión de los trabajos fin de máster y tesis de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, encontramos cincuenta y nueve textos que mencionan de alguna manera este género, entre los que predominan la creación de obras didácticas para diversos instrumentos[53].

3. Conclusiones

Una vez realizada nuestra propuesta de etapas por las que pasó el bambuco, podemos concluir que ejerció su función de elemento musical identificador de Colombia mientras se produjo la consolidación de la nación. En ese sentido, coincidimos con Cruz González[54] en que fue la dominación de la región andina, donde apareció el bambuco, sobre otros territorios el aspecto determinante. Sin embargo, cuando ese predominio se trasladó a la costa caribeña, más próxima al ámbito internacional, el bambuco pasó a ser sustituido por otros géneros musicales como el vallenato o la cumbia a la hora de identificar musicalmente al país. Asimismo, la llegada de los medios de comunicación y la aparición de la industria discográfica tuvieron un papel fundamental. No fue casualidad que las primeras discográficas colombianas se establecieran en Cartagena y Barranquilla, ciudades de la costa caribeña, más próximas a las influencias tanto musicales como comerciales del Caribe, en el que géneros como la salsa adquirieron gran difusión internacional. Como hemos señalado, las características musicales del bambuco, entre las que destacan la simultaneidad de ritmos ternarios y binarios y la presencia de hemiolas, dificultaban la posibilidad de realizar versiones comerciales para ser difundidas tanto por la industria discográfica como por la radio, por lo que los ritmos más sensuales de la cumbia y el vallenato posibilitaban una mayor difusión de los bailes colombianos. Estos se difundieron entre salas de baile y escuelas de danza, quedando el bambuco limitado a certámenes y encuentros de tipo folclórico.

51 Gerard Béhague, «Latin America. IV. Urban popular music.1. Historical overview», en *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16072.

52 John Varney, «An Introduction to the Colombian *Bambuco*…»: 138.

53 *Cf.* Universidad Pedagógica Nacional. Repositorio Institucional de Trabajos y Tesis de Grado, http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/33/discover?rpp=10&etal=0&query=bambuco&group_by=none&page=1, [consulta: 21-06-2022].

54 Miguel Antonio Cruz González, «Folclore, música y nación...», *Op. Cit.*: 228 y 229.

BIBLIOGRAFÍA

AREIZA LONDOÑO, Lorena Andrea y García Castro, Juan Fernando. «Los nuevos bambucos, entre la tradición y la modernidad». En *Actas del X Congreso Nacional de Sociología*, 1454-1473. Cali: ICESI, 2011.

BÉHAGUE, Gerard. «Latin America. IV. Urban popular music.1. Historical overview». En *Grove Music Online* (2001), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16072.

BERMÚDEZ, Egberto. «From Colombian 'national' song to 'Colombian song': 1860-1960». En *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, Populäres Lied in Lateinamerika / Popular Song in Latin America, editado por Max Matter y Nils Grosch, 53 (2008): 167-261.

CASTRO CONTRERAS, Ignacio. «Colombia. VI. Música popular». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, vol. 3, 826-829. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999.

CRUZ GONZÁLEZ, Miguel Antonio. «Folclore, música y nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano». *Nómadas* 17 (2002): 219-231.

GONZÁLEZ ESPINOSA, Jesús Emilio. *No doy por todos ellos el aire de mi lugar": la construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo* XIX. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2006, http://hdl.handle.net/10803/5195.

GRADANTE, William. «Bambuco». En *Grove Music Online* (2001), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01926.

HERNÁNDEZ SALGAR, Óscar. «Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia». *Latin American Music Review* 28, núm. 2 (2007): 242-270.

LIST, George. «Colombia, Republic of (Sp. República de Colombia). II. Traditional music. 3. The Andean region». En *Grove Music Online* (2001), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06137.

MIÑANA BLASCO, Carlos. «Los caminos del bambuco en el siglo XIX». *A Contratiempo: revista de música en la cultura* 9 (1997): 7-11.

OCHOA GAUTIER, Ana María. «Tradición, género y nación en el bambuco». *A Contratiempo: revista de música en la cultura* 9 (1997): 34-46.

OLANO GARCÍA, Hernán Alejandro. «Historia de la regeneración constitucional de 1886». *Revista IUS* 13, núm. 43 (2019): 161-178.

RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna. «El bambuco, música 'nacional' de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo». En Conferencia para la *8ª Semana de la Música y la Musicología*, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 4 de noviembre de 2011, DOI:10.13140/RG.2.1.4968.4880.

SANTAMARÍA DELGADO, Carolina. «El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos». *Revista de Música Latinoamericana* 28, núm. 1 (2007): 1-23.

_____ «La 'Nueva Música Colombiana': La redefinición de lo nacional en épocas de la world music». *El Artista*, 4 (2007): 6-24.

Varney, John. «An Introduction to the Colombian *Bambuco*». *Latin American Music Review* 22, núm. 2 (2001): 123-156.

_____*Colombian Bambuco: The Evolution of a National Music Style*. Tesis doctoral, Universidad de Griffith (Australia), 1999, https://doi.org/10.25904/1912/3480.

WADE, Peter. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Multiletras Editores, 2002 [2000].

_____ «Music, Blackness and National Identity: Three Moments in Colombian History». *Popular Music* 17, núm. 1 (1988): 1-19.

WAXER, Lise. «Colombia, Republic of (Sp. República de Colombia). III. Popular Music». En *Grove Music Online*, (2001), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06137.

YÉPEZ, Benjamín y CÁRDENAS, Rocío. «Bambuco. I. Colombia». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, vol. 2, 129-131. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999.

YÉPEZ, Benjamín. «Colombia. I. Generalidades». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, vol.3, 808-811. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999.

Otras fuentes

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. Colombia. *Constituciones de Colombia*, https://www.archivogeneral.gov.co/Constituciones-de-Colombia, [consulta: 21-06-2022].

DUQUE, Ellie Ann. «Pedro Morales Pino». En *Compositores Colombianos*, editado por Ellie Anne Duque y Jaime Cortés, https://web.archive.org/web/20140227180441/http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0006_7.html, [consulta: 25-06-2022].

LAPORTE, Amaury. «Colombian Dance 03», tomada el 26 de septiembre de 2015, bajo licencia CC BY-NC 2.0, https://www.flickr.com/photos/alaporte/23823152940/in/photostream/, [consulta: 24-06-2022].

LAPORTE, Amaury. «Colombian Dance 04», tomada el 26 de septiembre de 2015, bajo licencia CC BY-NC 2.0, https://www.flickr.com/photos/8283439@N04/23492010773, [consulta: 24-06-2022].

MILENIOSCURO. «Topographic Map of Colombia», creado el 24 de febrero de 2022, bajo licencia CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=115522497, [consulta:24-06-2022].

MUSICAUSTRALIA.ORG.AU. *John Varney*, https://musicaustralia.org.au/author/johnvarney/, [consulta: 21-06-2022].

NATHANM, «Requinto, bandola y tiple de Colombia», Museo de Instrumentos Musicales de Phoenix (EEUU), tomada el 19 de julio de 2010, bajo licencia CC BY-NC-SA 2.0, https://www.flickr.com/photos/nathanm_mn/5035455113/in/photostream/, [consulta:26-06-2022].

POMBO, Rafael. *El Bambuco*, https://www.poeticous.com/rafael-pombo/el-bambuco?locale=es, [consulta: 21-06-2022].

ROSS, Joe. «Victrola in main living area», Casa Museo Rafael Núñez (Cartagena, Colombia), tomada el 19 de enero de 2016, bajo licencia CC BY-SA 2.0, https://www.flickr.com/photos/59398780@N00/24710147191, [consulta: 26-06-2022].

TORRES MÉNDEZ, Ramón. *Baile de campesinos*, bajo licencia CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baile_de_campesinos.jpg [consulta: 25-06-2022].

Torres Méndez, Ramón. *El Bambuco. Bogotá*. Colección del Banco de la República en Colombia, número de registro: AP1332, https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/el-bambuco-bogota-ap1332, [consulta: 25-06-2022].

TOVAR Y TOVAR, Martín. *La batalla de Ayacucho*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Batalla_de_Ayacucho_by_Mart%C3%ADn_Tovar_y_Tovar_(1827_-_1902).jpg, [consulta: 25-06-2022].

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL (Colombia). *Repositorio Institucional de Trabajos y Tesis de Grado,*

http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/33/discover?rpp=10&etal=0&query=bambuco&group_by=none&page=1, [consulta: 21-06-2022]

In memoriam. Juan Francisco Sans (Caracas, 17-11-1960 - Medellín, 28-08-2022)

Ismael Fernández de la Cuesta

Escribo esta nota necrológica para comunicar con infinito pesar el fallecimiento en Medellín del gran músico y querido amigo venezolano Juan Francisco Sans, domingo 28 de agosto de 2022. Había conversado con él una semana antes de esta funesta fecha, interesándome por su proyecto de venir a España en septiembre de este año 2022 para dictar un curso de Música Iberoamericana en la Universidad Complutense. En diciembre de 2021 había viajado a Sevilla con el fin de pasar con sus hijos las navidades, luego de varios años que no se habían juntado y antes de aceptar la oferta de realizar el citado curso en la Complutense.

En la conversación que mantuve con él me confesó que estaba afectado por una terrible enfermedad. Le di mucho ánimo comentando que, dos años atrás, un familiar mío muy cercano había superado sin demasiadas secuelas su misma terrible enfermedad, de tal manera que en la fiesta de la Virgen de la Asunción patrona de mi pueblo de Neila, el 15 de agosto pasado, habíamos bailado y danzado él y yo con nuestras respectivas esposas en la plaza de nuestro pueblo y, asimismo, habíamos participado en la danza típica de la procesión de San Roque, cuya fiesta se celebra el día siguiente. A pesar de la información positiva que le estaba proporcionando relativa a mi familiar, Juan Francisco se mostró desesperanzado, aunque con palabras de buen tono me reiteró lo que semanas antes me había comunicado por escrito en respuesta a mi felicitación de Pascua Florida:

Lunes 18 de abril de 2022

Querido maestro:

Muchas gracias por sus afectuosos recuerdos, siempre tan bienvenidos, y por sus buenos deseos para la Pascua Florida. Se los retribuimos con creces.

Aprovecho de informarle de algo, ya que me comenta la posibilidad de encontrarnos prontamente en España. Uno dispone, pero Dios dispone. A mediados del año pasado enfermé, fui operado aquí en Medellín, y luego de una larga rehabilitación, salí con bien de todo ese proceso, al punto de que en diciembre pude pasar unas maravillosas navidades con mis hijos en Sevilla, luego de varios años que no podíamos juntarnos, y aceptar la oferta de ir a la Complutense a partir de septiembre. Pero en marzo comencé a hacerme los exámenes de chequeo, y la enfermedad ha recurrido. Me encuentro ahora sometido desde hace tres semanas a una dura rehabilitación, que por supuesto, ha echado por tierra todos los planes que teníamos. A Dios gracias, aquí funciona muy bien el sistema de salud, y no hemos tenido ningún apuro al respecto (en Venezuela, hubiese simplemente muerto de mengua el año pasado...). Así las cosas, pues mi futuro dependerá de cómo salga de esto. Terminaré los tratamientos en julio aquí, y si todo va bien, pues es muy probable que me traslade a España, a estar al lado de mis hijos que viven todos en Europa, quizá ya sin mayores responsabilidades, porque en

este estado no puedo comprometerme a nada. Le cuento esto para que sepa por mí mismo la noticia, porque seguramente se enterará por alguna otra vía.

Yo me encuentro muy bien anímicamente, aunque muy estropeado corporalmente. Pero lo importante es conservar el espíritu, como decía Hannah Arendt: prepararse para lo peor, esperar lo mejor y aceptar lo que venga. Un gran abrazo, y mis afectuosos saludos.

Estas palabras tan positivas frente a la vida son también fiel testimonio de su compromiso como profesional, compositor, intérprete, estudioso y editor de la música.

A lo largo de la historia de la música, especialmente de los tiempos modernos, es raro encontrar a músicos profesionales con un perfil tan completo. El acreditado *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* incluye a Juan Francisco Sans como destacada personalidad, cuando todavía no había cumplido cuarenta años. Transcribo el texto literal de la entrada que firma Roberto Cedeño:

Juan Francisco. Caracas, 17-11-l960. Compositor pianista y pedagogo. Comenzó sus estudios en la Escuela de Música Juan Manuel Olivares, donde fue discípulo la profesora Gerty Reskova de Haas y se tituló en 1982 como profesor ejecutante de Piano. Entre 1983 y 1987 en el Conservatorio Juan José Landaeta, realizó el curso de perfeccionamiento pianístico con la profesora Harriet Serr. En esta institución estudió dirección de orquesta con Pablo Castellanos y música electroacústica con Eduardo Kusnir. Comenzó su instrucción formal en composición con Primo Casale, Ángel Sauce, Héctor Tosar, y principalmente con Antonio Mastrogiovanni, graduándose en 1987 como maestro compositor. Estudió también en la Universidad Central de Venezuela, donde obtuvo el título de licenciado en Artes, mención Música, en 1984. Su tesis de grado recibió una mención de honor en el Premio Casa de Las Américas de Habana, en el área de Musicología.

Ha desempeñado una labor amplia en la radio venezolana en lo que a programas culturales se refiere, siendo productor y locutor desde 1983 de «Tema con variaciones», Radio Capital, Caracas; en 1983-84 de «Montesacro», Radio Uno Caracas; desde 1990 de «Compositores de América», Radio Nacional de Venezuela, y productor desde 1992 de «Arte, música e ideas», Emisora Cultural de Caracas. Ha publicado numerosos artículos sobre música en El Diario de Caracas; La Voce d›Italia, Música y Ensayo; y Papel Musical, revista de la Comisión Consultiva Latinoamericana de Juventudes Musicales, en donde se encargó además de Asuntos Latino-americanos. En 1986 fue director artístico del I Festival de Música de Cámara Latinoamericana realizado en el Ateneo de Caracas; en 1990 fue elegido secretario general de Juventudes Musicales de Venezuela y en 1993, presidente de esa asociación.

Es un pianista de sólida formación. Ha actuado junto a Luis Gómez-Imbert (Dúo Imbert Sans) y el flautista Omar Acosta (Dúo Acosta Sans), y junto a su esposa, también pianista, Maria Antonia Palacios (Dúo Sans Palacios). También ha acompañado a importantes solistas internacionales entre los que se pueden citar a Ludovic de San, Bélgica; Jeff Bradetich, Estados Unidos, y el Ensemble Galzio de Roma. En1988 fue premiado por primera vez su talento compositivo al otorgarle una mención honorífica en el Premio Municipal de Música de Caracas por su Triptico para el día de Corpus Christi. En 1990 su obra Seis por ocho obtuvo el Premio de Composición para Música Coral de Seguros Caracas.

Dentro de la actividad académico-administrativa ha ejercido cargos relevantes,

tales como director del Conservatorio Italiano de Música, 1981-89; jefe del departamento de música, 1990-92, y profesor de Estética, Crítica y Análisis Musical de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, desde 1985, y profesor de Análisis Musical y Composición y director de la Orquesta del Conservatorio Nacional Juan José Landaeta, desde 1988. En esta institución ha legado una escuela de prometedores jóvenes dedicados a la labor compositiva.

Transcurridos veinte años desde la publicación del referido *Diccionario*, a la espera de que se realice la amplia monografía que merece tan insigne músico venezolano, un perfil biográfico de Juan Francisco, a mi modo de ver, amplio, bien elaborado y actualizado puede leerse en Wikipedia abriendo el siguiente enlace:

https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Francisco_Sans

Además de su relevante actividad como pianista, flautista, sólido compositor, orquestador, locutor, crítico, etc., es preciso destacar su extraordinaria labor como musicólogo, investigador, editor y difusor de la música venezolana e iberoamericana en general. Entre otros méritos distinguidos debe señalarse también el de haber sido fundador, con otros colegas, de la Sociedad Venezolana de Musicología. Prueba inequívoca de su interés por la musicología histórica es, entre otros escritos suyos, el que lleva por título «Estrategias retóricas en los compositores de la Escuela de Chacao», investigación presentada en el Simposio Internacional sobre Artes, ciencias y letras en la América colonial celebrado en Buenos Aires los días 23, 24 y 25 de noviembre de 2005. Las actas de este evento fueron publicadas por los buenos oficios de Roberto Casazza, Javier Storti, Lucía Casasbellas Alconada, Gustavo Ignacio Míguez, (editores): *Artes, ciencias y letras en la América colonial*, tomo II, Buenos Aires (Teseo) 2010, págs. 273-284. Esta investigación incluye ejemplos musicales con arreglos y comentarios suyos muy pertinentes.

En fin, Juan Francisco Sans fue director de importantes instituciones en Venezuela e Iberoamérica, notablemente de la Fundación Vicente Emilio Sojo, del Instituto Nacional de Música de Costa Rica, etc. En los últimos años, ha desarrollado una destacada tarea académica en el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín.

Descanse en Paz

Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net