Revista de FOLKLORE

N.º 75

Editorial

El baile es una manifestación más de la tradición en la que el especialista o marginal ocupa un lugar destacado. Con su labor al introducir nuevos pasos o variaciones, crea dentro del «estilo» tradicional una corriente de renovación, impidiendo de vez en cuando que determinados bailes se anquilosen o degeneren por falta de nueva savia. El mayor peligro que su trabajo encierra no es de orden personal: Sabemos que en los bailes rurales siempre hubo quien destacó por sus cualidades, siendo admirado y respetado por el resto de convecinos. El problema surge cuando se trata de elevar esos conocimientos particulares a la categoría de universales, creando un grupo; viene entonces la primera tentación: conseguir que todas las parejas hagan lo mismo (incluso que se vistan igual), desvirtuando el carácter del baile y «normalizándolo», como el ballet o la danza, que responden a principios distintos y requieren una uniformidad o disciplina para obtener un efecto estético; se mezclan así estilos y modos distintos de concebir el movimiento y la propia vida: Uno, el baile, nacido de una necesidad de expresión corporal o ritual y ajustado a un mínimo número de normas; otro, la danza, producto de una coreografía y con una base académica o de Escuela. Entre los «profesionales» de la danza se suele observar (ya desde el siglo XVII, época en que se crean escuelas que darán origen al «baile español» más o menos representativo) un cierto menosprecio hacia formas de expresión rurales que califican de «pintorescas» o «rústicas» por no ajustarse a sus normas. Como en otros casos (instrumentos o música popular, por ejemplo) reivindicamos una cierta espontaneidad para el baile, así como una permisividad —dentro de ese cauce o «estilo» a que nos referíamos anteriormente— para la improvisación. ¿Qué diferencia hay, si no, entre un grupo folklórico de un pueblo y un cuerpo de ballet ordenado, vestido a la usanza de ese mismo lugar? Ninguna, salvo en la preparación física o en el resultado espectacular que mostrará el segundo.

Atañe, sin duda, a cada grupo analizar qué es lo esencial en el tipo de baile que desea poner en práctica, eliminando lo superfluo o aquello que no se ajuste al modelo que quiere representar.

SUMARIO

Pág.

Folklore: ¿Lo auténtico contra lo bello? ... 75
Dionisio Preciado

Noticias para la historia del encaje 81
Natividad Villoldo Díaz

Los catecismos y las oraciones en verso ... 86
Luis Resines

Las bodas populares cacereñas 98
José M.ª Domínguez Moreno

Valencia: Campanarios, campanas 104
Francisco José Llop Lluch

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1987

DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1987

Los Cantos Folklóricos. ¿Lo auténtico contra lo bello? Un nuevo concepto de música folklórica

Dionisio Preciado

Preámbulo

A mediados del siglo pasado, *concretamente* en 1848, el gran folklorista alemán Ludwig Erk (1807-83) escribió un ensayo lleno de indignación contra su compatriota, también gran folklorista, Wilhelm von Zuccalmaglio (1803-69). Zuccalmaglio había publicado, pocos años antes, una extensa colección de cantos populares alemanes.

Erk sostenía en su escrito que las canciones y textos presentados por Zuccalmaglio no eran *auténticos cantos folklóricos. Zuccalmaglio los* había falsificado; no los había tomado del pueblo; *los* había modificado e, incluso, el mismo recopilador había inventado algunos.

Por eso escribía Erk que de las muchas colecciones de cantos folklóricos alemanes, ninguna había hecho tanto daño al verdadero folklore alemán como la de Zuccalmaglio.

Esta opinión del folklorista alemán Erk fue compartida por otros investigadores. En los cantos recogidos por Zuccalmaglio había muchos espúreos, que no eran verdaderos cantos folklóricos, según ellos.

Sin embargo, un hombre cuya autoridad en la materia rayaba a tanta o más altura como el propio Erk, intervino en la polémica folklórica. Se llamaba Johannes Brahms.

¿Por qué el compositor Brahms intervino en esta polémica y a favor de Zuccalmaglio? Sencillamente, porque gran parte de las melodías folklóricas que Brahms armonizó estaban sacadas de la colección de Zuccalmaglio.

Brahms protestó enérgicamente contra la opinión de Erk. Para el compositor alemán, las *melodías de la colección Zuccalmaglio eran tan* genuinas y auténticas como las recogidas por el propio Erk y Emil Böhm (1839-1909).

La polémica folklórica se había agrandado. Ahora eran cuatro folkloristas alemanes enfrentados: Erk y Böhm, por una parte, contra Zuccalmaglio y Brahms, por otra. ¿Quién tenía la razón?

No es fácil saber quién tenía la razón o, por lo menos, toda la razón. Como escribe Walter Wiora, el gran folklorista alemán contemporáneo, los estudiosos no se han puesto de acuerdo en darnos una definición sobre la autenticidad de la canción folklórica. La razón principal estriba en que todavía no hay un estudio sistemático de los principios fundamentales del folklore y de la sociología del canto folklórico.

En vez de seguir empleando los términos de «folklore» y «música folklórica», sería necesario analizar la realidad social y el mundo mismo de las ideas. Aquí hallaríamos lo que es auténtico en la música folklórica.

Hoy día, para muchos folkloristas, lo auténtico del canto folklórico es el «hecho real» en sí, prescindiendo de si es bello o no. Para ellos, un canto callejero, tabernario y cuartelero es —*puede ser*— un *auténtico canto folklórico*, porque nace de la entraña del pueblo.

Este concepto se opone al concepto tradicional y romántico de canto folklórico, que debe llevar siempre, dentro de sí, algo de inspirado, tradicional y bello.

Sobre estos dos conceptos en pugna, según el criterio que se siga, me extenderé un poco.

Concepto romántico y tradicional

Los estudios folklóricos nacen con el Romanticismo del siglo pasado. Y fueron los folkloristas románticos quienes fueron impregnando los hechos folklóricos de un halo de poesía, idealismo y belleza.

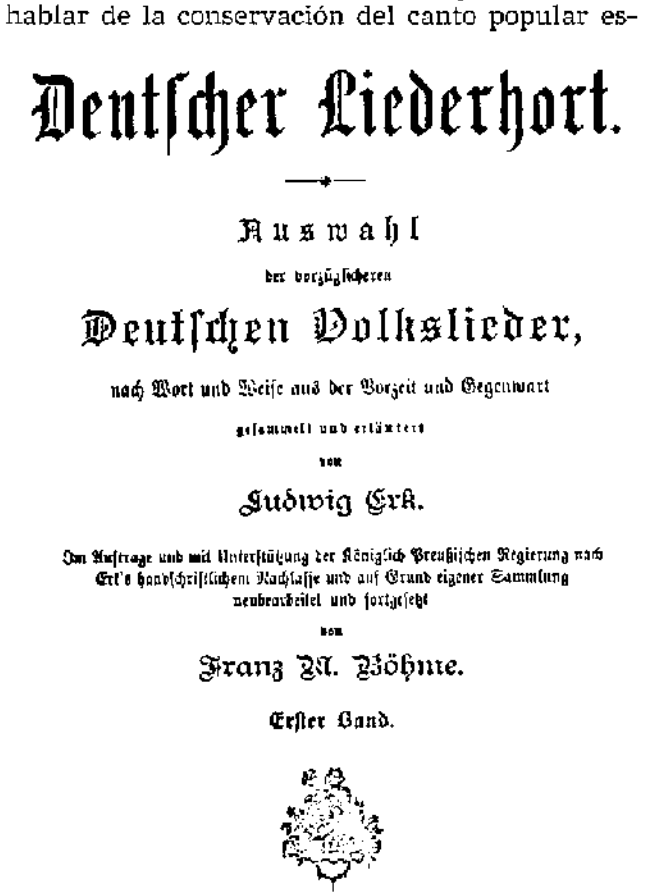
Para que un canto folklórico mereciere el título de tal, debía cumplir ciertas condiciones. *Con ellas adquiría la canción popular el sabor*cillo de lo añejo y tradicional.

En mi libro **Folklore Español** doy y explico la definición tradicional y romántica de canción folklórica, que ahora la repito: «La canción *folklórica es* un canto de hecho anónimo, creado por el pueblo y transmitido por el mismo pueblo, oralmente.»

El Congreso Internacional de Sao Paulo, en Brasil, había adoptado también la siguiente definición, que, en el fondo, es la misma que recojo en mi libro: «Música folklórica es el producto de una tradición musical que ha ido evolucionando y transmitiéndose oralmente.»

Tres factores señalan las definiciones dadas: **continuidad, variación y selección.** La definición de Sao Paulo, que orilla el problema del origen del canto folklórico, pone de relieve la continuidad de la evolución musical, que va ligando el pasado con el presente, las variaciones que van surgiendo de la aportación individual o de grupo y la selección de la comunidad, que elige instintivamente las variantes que más le cuadran.

Ya lo había dicho nuestro Felipe Pedrell, al hablar de la conservación del canto popular español: «Creación viva y renovada» (1). Y García Lorca dedica un recuerdo a los inolvidables «cantaores» del canto andaluz, «merced a los cuales se debe que el **cante jondo** haya llegado renovado hasta nuestros días» (2). Con lo que está diciendo el gran poeta gitano que era necesario la tradición renovada.



Deutscher Liederhort.

Auswahl

der vorzüglicheren

Deutschen Volkslieder,

nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart

gesammelt und erläutert

von

Ludwig Erk.

Im Auftrage und mit Unterstützung der Königlich Preußischen Regierung nach Erk's handschriftlichem Nachlasse und auf Grund eigener Sammlung neubearbeitet und fortgesetzt

von

Franz M. Böhme.

Erster Band.

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1893.

Portada del vol. I del cancionero de música tradicional alemana de Franz Magnus Bohme (1827-1898), impreso en Leipzig en 1893. Sus tres valúmenes contienen más de 2.000 canciones alemanas. Fue dedicado por su autor el Kaiser Wilhelm II. Este cancionero de F M. Bohme está hecho a base del imponente legado (más de 20.000 canciones), dejado por el gran folklorista alemán, Ludwig Erk (1807-1883)

Cecil J. Sharp, autoridad máxima en música folklórica inglesa, compara la evolución de la música folklórica con el vuelo de los estorninos, tan abundantes en aquellas islas. Todos vuelan en bandadas, según un impulso colectivo bien definido. Pero, si observamos atentamente, la bandada no tiene contornos precisos, como suele ocurrir con el vuelo en formación de otras aves. Ello se debe a los conatos de algunos estorninos por abandonar el grupo general. Cuando estos conatos individuales coinciden con el gusto de la mayoría, la bandada cambia de rumbo, pero siempre en bloque. Fue necesario que las invitaciones y sugerencias individuales fueran aceptadas por la mayoría de la bandada. Lo expuesto, dice Sharp, es una imagen muy exacta del proceso evolutivo de la música folklórica (3).

Con la imagen del vuelo de los estorninos queda aclarado el problema de la evolución del canto folklórico en sus variantes. Estas son producto del individuo; la dirección total es de la masa.

El problema de las variantes en la canción popular ha sido tratado muy bien por Juan Tomás Parés (4). Viene a decir el folklorista catalán que el que tiene buena memoria repite sin variar el canto aprendido. En cambio, el que la tiene mala, varía el canto, sin pretender variarlo y creyendo que lo repite tal como lo aprendió. Al no repetir el canto tal como le enseñaron, lo varía a impulsos de su fantasía creadora. Ambos individuos son necesarios para la transmisión de la canción folklórica: el que la varía y el que no la varía.

A través del estudio comparativo de las variantes de una misma canción, se puede llegar a reconstruir una canción **tipo.** Este estudio está todavía muy atrasado en España y fuera de España.

No conozco, dentro de los estudios folklóricos españoles, más que un trabajo de tipología musical, y éste es debido al alemán Marius Schneider (5). En él estudia el gran folklorista y etnomusicólogo alemán los tipos de canciones de cuna españolas. Después de examinar 358 canciones de cuna, las reduce todas a 28 tipos o modelos.

La tipología musical ha sido empleada también para hacer la última catalogación del gran **Archivo Alemán de la Canción Folklórica**, existente en Friburgo de Brisgovia (Alemania).

Dicho archivo folklórico, con más de 200.000 melodías populares, es el más grande de Alemania, y quizá también del mundo. En 1976 comenzaron a editarse los cuadernos de dicha catalogación, a base de las melodías tipo (6).

Respecto al primer autor de las canciones populares, hay diversas opiniones, dentro del concepto tradicional que estudiamos.

De hecho, las melodías folklóricas, según el concepto tradicional, son anónimas. ¿Quiere esto decir que no tuvieran un primer autor? ¿Nacieron por generación espontánea? ¿Tuvieron autor personal o colectivo?

Los hermanos Grimm mantienen la teoría de la creación colectiva. «Pero los hermanos Grimm mantienen esta teoría por afirmación, más bien que por argumento», escribe Cecil Sharp (7).

Generalmente, se admite que la creación popular en materia de canciones es individual. Las melodías que hoy vemos en los cancioneros musicales debieron tener algún principio personal. La masa nada crea, como no sea transformando lo ya recibido. La inspiración artística siempre es personal, aunque, en el caso del folklore, puede ser con miras y destinación colectivas.

El pueblo es autor de sus canciones en cuanto admite una melodía creada por alguno; la va repitiendo y modificando a su manera y según sus gustos. Este proceso creativo es lento y largo, y se va consolidando con el paso de los años.

En este proceso surgen muchas variantes, en la manera dicha. La canción admitida y modificada por el pueblo es la canción creada por el pueblo. Si resucitara el primer autor, no la reconocería.

Nos podemos imaginar un caso hipotético. Si alguien enseñara una canción a todos los pueblos y regiones de España, esta única canción quedaría modificada y diversificada, según los gustos filarmónicos e inclinaciones musicales de cada región española. Los vascos, por ejemplo, la convertirían en canción silábica y con ritmo, quizá, de zorcico. Los andaluces la convertirían en canción melismática y con ritmo de petenera, por señalar algún ritmo.

Johannes Brams

Por eso, la canción popular es el exponente de los gustos e inclinaciones musicales de cada pueblo. Por el análisis de las canciones populares podemos inferir algunas cualidades artísticas y aun sicológicas de las razas humanas. No andaba del todo descaminado el musicólogo François Joseph Fétis, uno de los padres de la Etnomusicología, cuando en su **Historia General de la Música** (1869-76) clasifica las razas humanas según el empleo que hacen de las escalas musicales. Según este criterio, Fétis dice que los chinos son de la misma raza que los peruanos (razas incainas), porque usan la misma escala pentáfona.

Lo expuesto refleja básicamente el concepto romántico y tradicional de la canción folklórica. Si el pueblo hace suya una canción y la asimila a través de los años, va dejando su impronta en ella, va dejando pedazos de su alma, de sus gustos y sentimientos. Estos reflejos o retratos siempre son bellos y queridos.

Junto a este concepto tradicional, romántico y bello de la canción popular, hay otro más reciente y más real que expongo a continuación.

Nuevo concepto de la música folklórica

Un nuevo concepto de la canción popular resulta de la revisión de las palabras «pueblo» y «canción popular». Walter Wiora ha desarrollado este concepto en un trabajo escrito hace algunos años (8).

Según el citado folklorista contemporáneo alemán, «pueblo» debe de significar «el estrato básico de la sociedad». No debe significar preci-

samente un grupo determinado de la sociedad, como podría ser el sector agrícola, sobre el que ha gravitado tradicionalmente el peso de la canción folklórica.

Según esta opinión, en una sociedad primitiva pueblo es toda la población. En nuestro tiempo, en que este tipo de sociedad ha desaparecido o va desapareciendo, al pueblo no sólo lo encontramos en la clase agrícola y/o trabajadora, sino que se encuentra también en la clase media, dirigente y clase alta.

La música folklórica hoy día sería la música no profesional, del «lego» en materia de música, en contraposición de la música del perito y profesional. En materia musical, las clases altas pueden ser aldeanas, y las clases bajas pueden ser peritas y cultivadas.

Por lo tanto, la palabra «pueblo» no significaría solamente población rural y agrícola. La palabra «canto popular» tampoco significaría *canto aldeano*. El canto popular puede florecer tanto en el campo como en las calles y avenidas ciudadanas.

El elemento musical folklórico de las antífonas gregorianas probablemente no es elemento rural —**pagano**, en el sentido etimológico de la palabra—, sino urbano, de la ciudad. Lo mismo se podría afirmar de muchas melodías folklóricas del Renacimiento español, italiano, alemán, etc. Ellas no son melodías aldeanas, sino cultas, urbanas y cultivadas. Piénsese, en el caso español, en algunas melodías unidas a los viejos romances y **cantus firmus** en organistas, vihuelistas y polifonistas.

Cada uno de nosotros lleva dentro de sí el «estrato básico de la sociedad humana» del que habla Walter Wiora. Los reyes, príncipes y presidentes, así como los terratenientes y banqueros pueden ser legos y analfabetos musicales.

Y, más todavía, un buen músico profesional puede dejar aflorar en sus horas de asueto y diversión su «estrato básico». Cuando los músicos en tiempo de J. S. Bach dejaban sus compromisos oficiales de capillas eclesiásticas y principescas, cantaban sus **quodlibeta,** es decir, aquello que les placía en el momento. No otra cosa significa esa palabra latina.

Otro caso curioso de sacudirse las trabas musicales académicas ocurría en Munich, años antes, con los músicos del príncipe bávaro, dirigidos por Orlando di Lasso. Cuando éste licenciaba a sus músicos y éstos se veían libres de las trabas académicas y cortesanas, se iban a cantar también lo que les placía —sus **quodlibeta**— en las cervecerías de la capital bávara.

Y, sin salirnos de nuestras fronteras peninsulares, los cabildos de algunas catedrales españolas tuvieron que sancionar, más de una vez, a sus músicos. Estos, después de cumplir con su catedral, se iban a casas particulares y a tabernas, para cantar y tañer también sus **quodlibeta** a la española, es decir, seguidillas, romances, etcétera.

Este descender de las altas cumbres musicales a las concesiones filarmónicas del «estrato básico del hombre» tiene su paralelismo en los carnavales de la sociedad europea. Aquí, las personas más encumbradas descienden de sus altas esferas de la civilización y educación, al nivel puro (o impuro) de su naturaleza.

Y, en otro orden de cosas, también la severa liturgia católica ha solido dejar puertas abiertas en sus gregorianos y latines, para que se *oyeran villancicos alegres y cascabeleros* en tiempo de Navidad.

Otra aclaración que se debe hacer a la palabra «pueblo», en relación con la canción popular, es la siguiente. «Pueblo» no significa necesariamente comunidad, colectividad. Tampoco «canto folklórico» debe significar necesariamente «canto colectivo». Un canto individual puede ser canto folklórico.

La música es común al individuo y a las masas. Hay ciertos esquemas de música popular que los puede utilizar el individuo, improvisando sobre ellos. El resultado será un nuevo canto individual popular.

Recuérdese, por ejemplo, el patrón melódico-rítmico de la jota aragonesa. Sobre él puede el cantor popular improvisar un canto individual popular. Por consiguiente, canto folklórico no se opone a canto individual o no colectivo.

También podríamos traer a colación las **ragas** indostánicas y los **maqans** árabes, que son esquemas musicales sobre los que el cantor particular va improvisando su nuevo canto popular. El mismo gregoriano tiene sus esquemas melódicos de recitación salmódica.

También conviene recordar, para ilustrar esto de canción popular individual, la costumbre de algunos antiguos pueblos primitivos. Había canciones de propiedad individual. Los brujos y shamanes tenían las suyas propias. Estas canciones podían ser vendidas, y sólo entonces el nuevo propietario podía utilizarlas.

Podemos seguir discurriendo sobre la nota de universalidad o no de la canción folklórica. En el concepto tradicional, el canto popular es patrimonio de todos; todos lo pueden cantar, más o menos bien. Sin embargo, hay géneros musicales populares que sólo los cultiva una pequeña minoría dentro del pueblo y comunidad. Por ejemplo, el cante jondo, para el que se necesitan dotes especiales de voz, sentimiento, etcétera, que la mayor parte del pueblo no las tiene.

También podemos recordar, a este propósito, los cantos melismáticos de individuos bien dotados y el modo de cantar de algunas gentes de los Alpes, sin olvidarnos de los extraordinarios violinistas populares escandinavos. Todo ello robustece la idea de que para ser canción popular no es necesario que sea canción colectiva.

Pruebas de un genuino canto folklórico no son, como vamos viendo, ni el **anonimato** ni las muchas **versiones** ni el **ser patrimonio universal** de todo el pueblo. Tampoco se necesita la transmisión oral. Puede haber canción folklórica sin que ésta pase de boca en boca.

Para justificar esta última afirmación, hay que recordar que la música sabia oriental se transmite oralmente y que existen muchas versiones de la misma. Y por lo que nos afecta más a nosotros, los occidentales, no hay que olvidar que la música folklórica se transmite también por la imprenta, recurriendo a los cancioneros impresos. En muchos casos, sólo por la imprenta conocemos canciones folklóricas antiguas. Recuérdese las recogidas por Francisco de Salinas.

Felipe Pedrell

Tampoco se debe confundir lo «auténtico» con lo «antiguo». Un canto folklórico puede ser auténticamente popular sin ser antiguo. Y el mérito y valor de una canción folklórica no se mide por su antigüedad, sino por su vitalidad e interés musical. De poco o de nada le serviría a una canción folklórica el demostrarse que la cantó Noé y su familia dentro del arca, para entretener su ocio, si la melodía es ramplona y sin ningún mérito musical.

Cecil Sharp escribe que en los cantos folklóricos hay versiones y variantes que son como ramas secas y podridas de un árbol, que conviene hacerlas desaparecer. Han quedado desgajadas de la savia fecunda del tronco original.

¿Con qué grado de intensidad debe la música folklórica estar unida al pueblo para poder ser llamada con verdad música popular? En esto, como en todo, hay categorías.

Una canción puede ser popular si alguien del mismo pueblo la crea y éste la reproduce y conserva dentro de su repertorio.

También puede llegar a ser popular una canción creada por alguien que no es del pueblo y que pertenece, socialmente hablando, a una cultura más alta.

Recuérdese el famoso villancico, hoy extendido por todo el mundo, **Noche de paz.** Sus compositores son bien conocidos. José Mohor, rector de la iglesia católica de San Nicolás, del pueblo austríaco de Olendorf, compuso la letra. Su organista y maestro de escuela, Franz Gruber, compuso la melodía, valiéndose de su guitarra. El órgano, aquellas Navidades de 1818, no pudo ser reparado. La falta del órgano engendró, en esta circunstancia, el villancico más universal que hoy se conoce.

Una canción venida de fuera del pueblo, no importa su origen primero, puede llegar a ser popular si el pueblo la acepta y la modifica según sus gustos musicales. Algunas de las mejores melodías del folklore vasco son venidas de afuera. Por ejemplo, el **Oi! Betlemm**, tan hermosamente armonizado por el P. Donostia, es una melodía angevina, que ya la bautizó César Franck en sus piezas para órgano. También el primer número del primer cuaderno de **Preludios Vascos,** del P. Donostia, es una conocida melodía de Europa Central. También la conocida canción vasca **Uso suria** es conocida en Francia, según D. Resurrección de Azkue (9).

Más se puede afirmar. Una canción sagrada en lengua latina puede llegar a hacerse popular. Recuérdese el **Pange, lingua** «more hispano», llamado también de Urrede, que, desde tiempo inmemorial, viene cantándose hasta hoy en las iglesias. Sobre esta melodía sagrada y popular han compuesto mucha música organistas y polifonistas hispanos.

También pueden llegar a ser música popular algunas canciones compuestas por músicos profesionales, que arraigan fuertemente en el pueblo. Recuérdese algunos trozos de zarzuelas españolas.

Lo mismo se diga de ciertas canciones ligeras que, gracias a los poderosos medios audiovisuales de comunicación, logran imponerse como canciones de moda.

Sólo teniendo en cuenta las sugerencias precedentes, podremos obtener una nueva definición satisfactoria de «música folklórica». Walter Wiora sugiere esta nueva definición de música folklórica, atendiendo a las consideraciones precedentes:: «Música folklórica es la música cantada o tocada por miembros del estrato básico de la sociedad y que le es usual y familiar.»

En esta música folklórica así definida hay, como es natural, diferentes grados de autenticidad. El grado depende de la estima y uso que el pueblo —el «estrato básico del pueblo»— haga de sus músicas.

Conclusión

Los folkloristas antirrománticos consideran la música folklórica como «un simple hecho folklórico». Aseguran que el «valor estético» de un canto popular nada tiene que ver con su «autenticidad». Aseguran también que fue un error del Romanticismo el ver, en el canto folklórico, algo misterioso, sacado de las profundidades del espíritu humano. Los antirrománticos en canto folklórico son unos iconoclastas, que tratan de desacralizar el concepto tradicional de canción folklórica. ¿Tienen razón? ¿Tienen toda la razón? Pertenecen al grupo de Erk-Böhn o de Zuccalmaglio-Brahms?

---

(1) PEDRELL, Felipe: *Cancionero musical popular español* t. I, pág. 26.

(2) GARCIA LORCA, Federico: "Arquitectura del cante jondo", en *Obras Completas*. Ed. Aguilar, Madrid ,pág. 1541.

(3) Cf. SHARP ,Cecil: *English folk song*. Mercury Books, London, pág. 39.

(4) Cf. TOMAS PARES, Juan: "Las variantes en la canción popular", en *Anuario Musical* XIV (1959) 195-205.

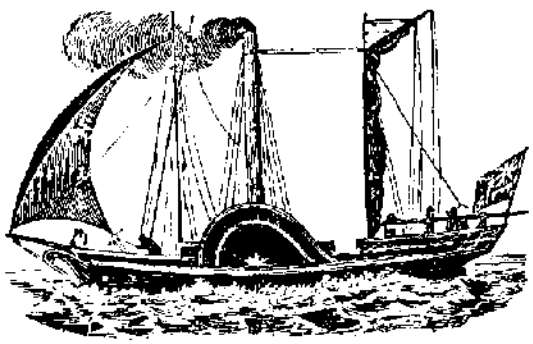
(5) Cf. SCHNEIDER, Marius: "Tipología musical y literaria en la canción de cuna en España", en *Anuario Musical* III (1948), 3-58.

(6) Cf. SUPPAN, Wolfgang und STIEF, Wiegand: *Melodietypen des Deutschen Volksgesanges*. Band I (1976), Band 2 (1978). Verlegt bei Hans Schneider - Tutzing.

(7) SHARP, Cecil: *Ibidem*, pág. 11.

(8) Cf. WIORA, Walter: "Concerning the conception of authentic folk music", en *Journal of the International Folk Music Council* I (1949), 14-19.

(9) Cf. GASCUE, Francisco: "Origen de la música popular vascongada", en *Revue International des Etudes Basques*, t. VII (1913), 39.



NOTICIAS PARA LA HISTORIA DEL ENCAJE

Natividad Villoldo Díaz

El encaje tiene unos orígenes históricos no esclarecidos todavía y difíciles de resolver. Algunos autores opinan que no existieron hasta el siglo XV, pero está demostrado que se hacían con anterioridad, remontando su existencia a tiempos antiquísimos. Sí aparecieron en esa época las denominaciones «puntas», «randas» y «encajes», y por tanto no hay referencias reflejadas en documentos bajo esa denominación anteriormente.

Encaje y bordado se confundían primitivamente, quedando englobados ambos en los pasamanos. Según Carmen Baroja de Caro, en España se llamó generalmente pasamanos a los encajes de oro, plata y sedas, y puntos de randa a los de hilo blanco, algunas veces mezclados con hilos de color y metal.

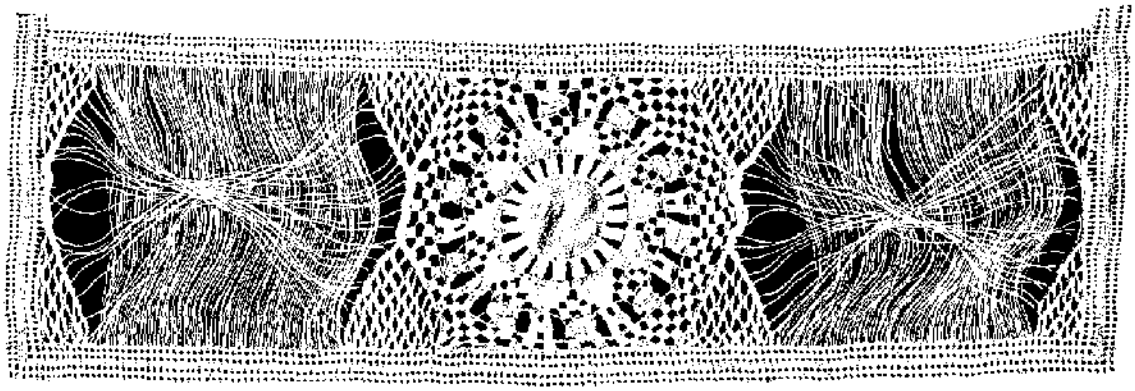
Se clasifican en dos grupos todos los encajes: aguja y bolillo. La técnica del encaje a la aguja es distinta a la del bolillo.

La aguja conduce un único hilo de un punto a otro con un elemento esencial: el punto de festón. En los bolillos corren sin interrupción por todo el encaje diversos hilos, enrollados a unos palitos (bolillos) que se entrecruzan, sujetándolos a una almohadilla mediante alfileres y trabajando sobre un patrón. En los bolillos domina el movimiento; en la aguja, lo apacible y limitado.

Las puntillas al bolillo fueron anteriores a las de aguja. Isaías, en el «Libro de los Reyes», cita «entrelazados» en forma de malla pertenecientes al templo de Salomón. En las tumbas egipcias se encontraron momias con cofias y finas túnicas adornadas con trabajos atribuidos a los bolillos, e incluso se conserva el hilo que había servido para ejecutar la labor. Según Chevalier, estos trabajos fueron llevados a Italia cuando Egipto pasó a ser colonia romana. Hasta el siglo XIII faltan documentos que acrediten la evolución.

Del siglo XIV se conservan en el Monasterio de Pedralbes (Barcelona) preciosos encajes de bolillo que pertenecieron a la reina Elisenda de Moncada, esposa de Jaime II. Son de hilo de oro, seda color carmesí, perlas y granates, existiendo polémica entre los autores más cualificados en cuanto a la procedencia de dichos encajes. La opinión más generalizada es que se introdujeron en España a través de Italia, que fue la cuna del encaje, tanto de aguja como de bolillo. Sin embargo, el primer libro de dibujos para encajes se remonta a 1527, y fue impreso en Colonia. De cualquier modo, el dibujante más apreciado por los patrones fue Vinciolo, proveedor oficial de cuellos plegados nombrado por Catalina de Médicis.

Estamos convencidos, además, de la existencia anterior de otra corriente procedente de los países orientales, cuyas características, bien distintas a las del encaje italiano, arraigaron en nuestro país con más fuerza, evolucionando de forma admirable, dando lugar a que los puntos de España se hicieran famosos en toda Europa. Antes de que los árabes nos influyeran en estos trabajos, ya los iberos hacían cordones trenzados y filigranas. Los adornos de la Dama de El-

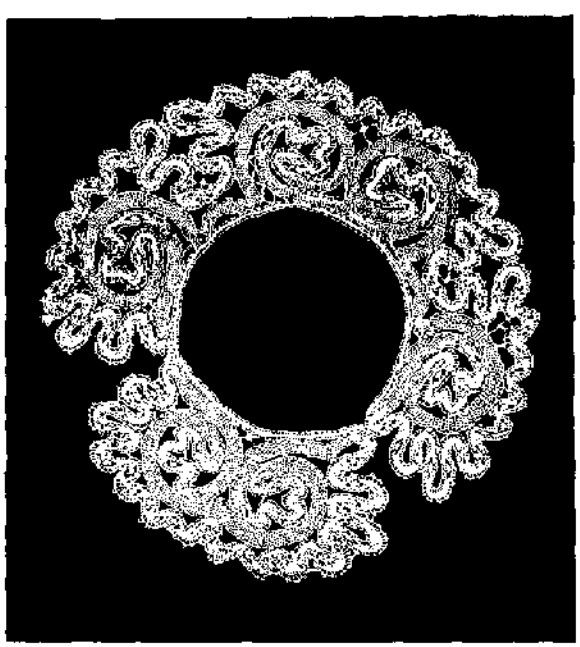


1. Soles salmantinos en período de ejecución, para facilitar la comprensión de su evolución

che tienen un marcado estilo griego. Fueron traídos de Oriente por *fenicios y cartagineses*, y son, sin duda, los precursores de los encajes de oro españoles.

No podemos discutir la supremacía del encaje de este o aquel país. La palabra «pasamano» por sí sola demostraría que el origen del encaje europeo estuvo en España, ya que ha sido traducida literalmente a todos los centros encajeros. Sea cual fuere, antes o después, lo que sí puede demostrarse es que España alcanzó *gran perfección en la ejecución de los encajes*, llegando a ser nuestras blondas las preferidas en Europa. Los «*puntos de España*» se introducen en otros países durante los siglos XVI y XVII, luciéndose en *las grandes fiestas*, especialmente por Francia e Inglaterra. Eran de gran fastuosidad, y la aristocracia de estos países abusó de ellos, incluso usándolos en la ropa interior. La técnica de estos encajes es diferente a la de los demás conocidos, guardando gran semejanza con encajes persas y turcos en cuanto a materiales, sedas polícromas, oro y plata; pero tienen carácter propio que se debe tanto a las técnicas diferentes de ejecución como a sus dibujos.

En España se han hecho toda clase de encajes. Los de bolillos en un principio eran metálicos, combinados con sedas y ricas policromías, *muchos de ellos numéricos y de tipo torchón*. Se trabajó muchísimo en blondas durante los siglos XVII y XVIII, generalmente destinadas *a mantillas y paños de altar, y en el llamado* ret-fi catalán, de envidiable finura y perfección, diferenciándose de las blondas en que aquéllas se realizaron con sedas, y este último, siempre con hilo.



2. Encaje de cinta al bolillo. Cuello a tamaño muy reducido. Realizado por María Teresa García García y diseñado por Natividad Villoldo Díaz. Año 1986

Fueron los grandes reyes de España quienes lo potenciaron, dictando exacciones y rebajando impuestos. Hemos atravesado una época de franca decadencia del encaje, desde la revolución industrial hasta nuestros días, porque estos trabajos, eminentemente artesanos, han sido muy poco protegidos.

Las damas del cortejo de los fúcares (siglo XVI) importaron las labores de los Países Bajos, que se realizaban en aquella época en sus lugares de origen, agregando los estilos característicos de sus encajes a los variados que ya existían en España y con técnicas diferentes, como fueron: viejo Flandes de Bélgica, Brabante, Binche, Malinas, Rosalina y Duquesa de Brujas. Mientras tanto, pasaban a los Países Bajos los famosos puntos de España al bolillo y los anillados, filigranas y frisados españoles, desarrollados los primeros en las juderías toledanas, y este último, en Valladolid, en los conventos de clausura, perteneciendo estos últimos a los encajes de aguja.

Los centros más afamados de encajes estuvieron en Almagro (Ciudad Real).

Cataluña tuvo una gran tradición encajera, y es el lugar de España donde más se está trabajando para su recuperación, a lo que ayuda el ya creado Museo del Encaje en Arenys de Mar.

En la región valenciana tuvieron gran importancia encajera Monovar y Novelda. En Madrid, y en la Corte de Isabel II, muy amante de estos trabajos, existieron encajeras de gran renombre, incluso con derecho a usar armas reales en sus establecimientos.

En Galicia, el centro encajero más notable fue Camariñas, cuya producción era muy alta, pero de calidad inferior. También se están realizando en esta región grandes esfuerzos para recuperar una tradición que había decaído.

Como quiera que lo que me motiva a escribir estas líneas es el afán de hacer resurgir los encajes castellanos, paso a detallar los más importantes.

Si bien en Castilla se realizaron todo tipo de encajes, los que tuvieron características propias fueron: los soles de Salamanca y el frisa-

do de Valladolid, situándose ambos entre los «encajes a la aguja».

Respecto al bolillo, se hicieron sobre todo encajes numéricos y torchón, y aunque menos frecuentes, preciosas puntillas de Flandes que vemos rematando algunas piezas de soles que coincidieron a finales del siglo XVII. No debemos dejar al margen las blondas, que si bien no se conoce su industrialización, se realizaron con mucha profusión, existiendo modelos de diseño muy bonito y perfecta ejecución.

Por regla general, se trataba de las blondas: castañuela, dos tonos, ligera, y la más bella, la «morenilla», tradicional mantilla con motivos floridos y brillantes, diferenciándola de cualquier otro encaje extranjero.

Son muy pocas las casas que no posean alguna labor de malla, generalmente zurcida, y en este campo existen auténticas obras de artesanía, así como numerosísimos flecos de macramé destinados de forma habitual a toallas y paños dedicados al culto.

Si lo característico, esencial de Castilla, son los soles y el frisado de Valladolid, se tratará de explicar lo más destacado de cada uno de ellos.

Soles salmantinos: Estos soles se realizaron en Salamanca y, por derivación, en toda la zona limítrofe, trascendiendo al resto de España, con especial incidencia en Cataluña, donde en un principio se les designó con el nombre de puntos de Castilla, y en la actualidad se opina (de manera injustificada) que tuvieron allí su origen.

Están ejecutados con aguja. Respecto a este trabajo, hay diversidad de criterios, inclusive entre los autores más acreditados, que se contradicen, pero nada más positivo que realizarlos para comprender que derivan de los deshilados; por tanto, la opinión de algunos autores al manifestar que se realizan sobre almohadilla no es aceptable, porque sus conclusiones quizá están basadas por comparar los soles con los de Tenerife, y ambos encajes presentan diferencias muy contradictorias.

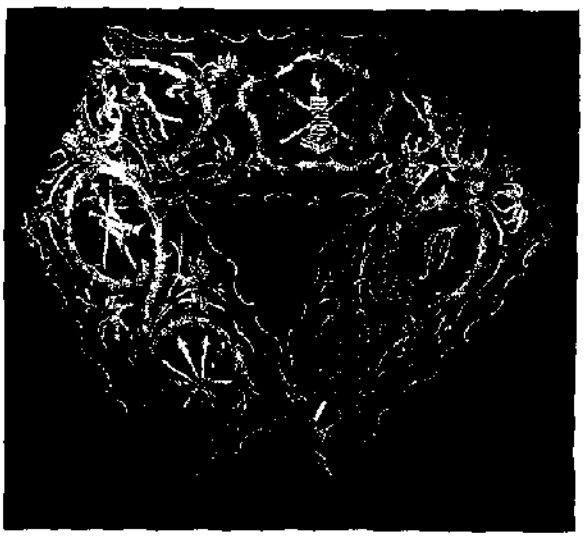
Para su ejecución se comienza sacando los hilos de la franja en su entramado, quedando únicamente los de la urdimbre, que se cortarán después de haber reforzado los bordes, excepto unos centímetros entre cuadro y cuadro que se respetan y dejan en reserva.

La dificultad se presenta en la ejecución de los hilos de reserva, de los que han de partir los radios hasta conseguir un entramado de forma circular, formando con la urdimbre que quedó después de trabajarla, una «espiga» que a veces adopta formas que no son triangulares. Una vez trazados los radios, habremos salvado una de las mayores dificultades. Aunque existen muchos modelos de «soles», todos se basan en puntos de guipur y anudados, agrupando, separando los radios y haciendo nutridos o calados en torno al punto central que une todos los hilos.

Una vez terminados, no puede dejarse al descubierto ninguna parte de los radios que van trabajados por completo, quedando así un encaje muy consistente, que es otra de sus características. Los soles de Cataluña se realizan de modo análogo, pero se observa que están más elaborados en cuanto a dibujos y formas en la «espiga», no en el sol propiamente dicho.

Por derivación se realizan en Tenerife, constituyendo una industria próspera, debido principalmente a que difieren por completo en su ejecución de los anteriores.

Se hacen por medio de una almohadilla llamada «pique», dejando los radios prácticamente sin cubrir y distinguiéndose por su escasa solidez al lavado. También el «ñanduti» es un encaje de Tenerife, llevado a Paraguay por los misioneros, que lo enseñaron a los indios en las reservas. La diferencia radica en que allá lo ejecutan con una fibra natural teñida con colores llamativos denominada ñanduti, la cual da nombre a este encaje.



3. Encaje de aguja. Paño procesional del paso de las Angustias de Tordesillas. Ejecutado por doña Carmen Coello. El diseño de bellísima factura fue realizado por su padre, el arquitecto don José Coello. Mide 3,10 × 0,40 metros

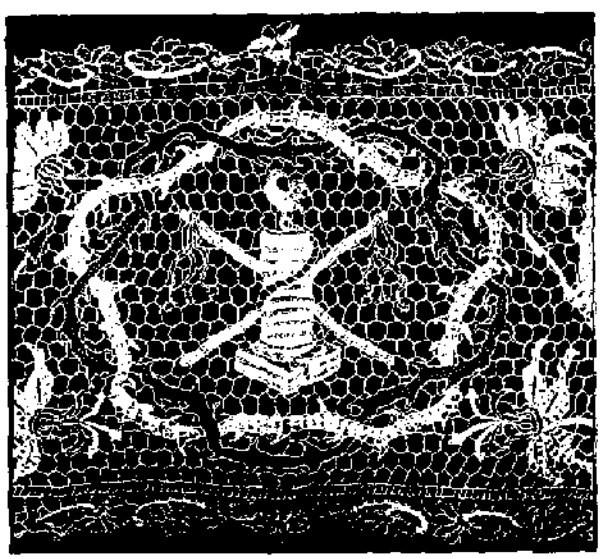
Frisados de Valladolid: Ya en el «Cantar del Mío Cid» tenemos confirmación de «un brial primo de xidaton obrado es con oro, sobresto *una piel vermeja las bandas d'oro son*». Aunque no se especifica la técnica empleada, bien pudo *ser el predecesor de los puntos* de España (estos, de bolsillo), de los que contó Castilla con un verdadero tesoro.

Asombra la gran cantidad de puntos de plata y oro salidos de España con destino a museos y *colecciones extranjeras*, aprovechando el momento y circunstancias de que aquí no se apreciaba ni se le daba *el suficiente valor artístico*-patrimonial.

La inmensa riqueza y variedad de dibujos que se *advierte en algunos* trabajos, causan admiración a los estudiosos de este encaje, pues hay puntos de oro y plata que pueden considerarse como auténticos y tal vez únicas maravillas, por desgracia, insisto de nuevo, pertenecientes a museos particulares o extranjeros.

El frisado de Valladolid se sitúa entre los siglos XVI y XVII. Es un encaje de *aguja* que halla sus preferencias y lugar en el culto religioso; si bien ya durante la época de los Reyes Católicos la nobleza vivía con gran lujo, tanto Felipe II como Felipe III dictaron leyes limitando el uso del encaje. Fue en los conventos y obradores de las catedrales donde alcanzaron elevadas cotas los encajes de oro, plata y sedas.

Los frisados de Valladolid, sin duda, tienen sus orígenes en los conventos de dicha ciudad,



4. Fragmento del sudario, en el que aparece la firma de la autora. Tardó seis años (1908-1914) en su ejecución con dedicación exclusiva. Ha sido cedido para esta publicación por doña Rosa Coello, sobrina y nieta de los autores

ya que para su ejecución se precisa de muchísima paciencia, pero con ella se logra un encaje suntuosísimo que adorna y decora los templos, conjugando con estofados y policromía de los mismos.

Se utilizaron también para lencería de gran lujo, ya que las prendas interiores se adornaban con sedas y metales preciosos. Es un encaje a la aguja, que se diferencia de los demás porque nunca se perfilan los motivos, y carece a su vez de hilo de contorno. El relleno es de punto botonero, y otra de sus diferencias es que *lleva una hebra de oro o plata en su interior*. El frisado, repito, es un encaje muy suntuoso, que le viene dado por *unas anillas o frisado* que se hacen en los tupidos de festón, sujetándolos con la seda, lo que a primera vista da la impresión de cepillos de anillas.

Respecto al colorido, solían realizarlo en dos tonos de rosas, verdes o grises, aunque también se empleó una policromía muy variada, sobre todo en la época más influenciada por los árabes.

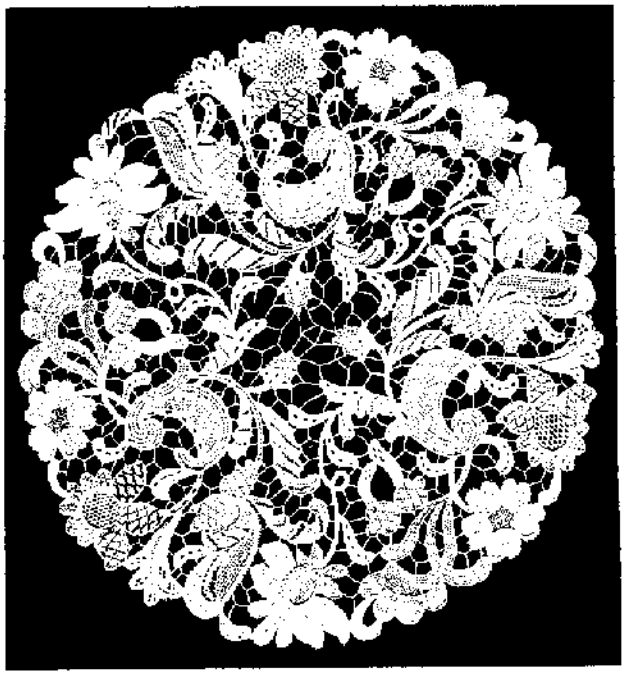
También se hicieron en Castilla infinidad de encajes de filigrana, utilizando hilo de plata, tanto para la fijación de la hebra interior, como para los anillados de unión de motivos, labor reservada en especial a verdaderos artistas.

Tanto unos como los otros, son genuinamente españoles.

Uno de los problemas para la *realización* de encajes con estilos definidos en la actualidad, es la falta de dibujantes y diseñadores, ya que cada uno de los encajes presenta unas técnicas bien definidas y, para realizar los diseños, es necesario dominar los secretos de su ejecución, debiendo conocer además muy a fondo la historia del encaje. *También nos encontramos* con grandes dificultades para conseguir los materiales apropiados, en especial los hilos finísimos y sedas que ya no se fabrican.

Algunos encajes son verdaderas obras de arte. Es un trabajo que, aparte de la ya comentada paciencia, también requiere habilidad y poseer un gran sentido artístico-creativo, fantasía y entrega absoluta a fin de no caer en un vulgarismo que terminaría *con esta* bellísima muestra de artesanía popular, y para que ésta no desaparezca, habrán de hacerse titánicos esfuerzos con el firme propósito de recuperar una tradición casi extinguida.

Con la tendencia hacia la recuperación de tradiciones, podrá conseguirse que el encaje sobreviva. Como arte popular se vuelve a impo-



5. Encaje a la aguja, realizado por Teresa Sáez, y diseñado por Natividad Villoldo en 1986. Mide 70 cms. de diámetro. Horas aproximadas de ejecución: 1.000

ner más el bolillo que la aguja, debido a que esta última ha sido más olvidada. Es tiempo de revitalizar las artesanías populares como manifestación de cultura, y que pueda ayudar a la creación de puestos de trabajo, aunque para lograrlo sea necesario mucho tiempo, ya que si bien el encaje se considera artesanía popular, su correcto aprendizaje exige algunos años de práctica y estudio.

Tarea ingente hay por delante: la de inculcar hasta su revitalización con espíritu ilusionado, imaginación y amor a las nuevas encajeras que están surgiendo arrastradas por las escasas profesionales cualificadas, que se dedican a este arte por pura sensibilidad a lo bello.

Nos preocupa la decadencia del encaje en general, aunque en algunos países y otras regiones ajenas a Castilla, se están promocionando con amplios medios para su recuperación.

Es en Castilla, donde hay inminente peligro de su desaparición, al carecer de subvenciones y no estar protegido por ningún organismo oficial. Pero por otro lado, podría demostrarse que en la actualidad muchas personas están interesadísimas en dar impulso a nuestras perdidas tradiciones, y concretamente a los encajes.

BIBLIOGRAFIA

HUGUET y CREXELLS, Pilar: *Historia y técnica del encaje.* Madrid, 1914. Publicaciones Renacimiento.

RAVENTOS, Antonia y Montserrat: *Puntas.* Barcelona, 1967. Escola de Puntaires.

BAYARD, Emile: *L'art de reconnaître les dentelles.* París, 1914. R. Roger et F. Chernoviz.

GONZALEZ MENA, Angeles: Catálogo de encajes. Madrid, 1976. Instituto Valencia de Don Juan.

BAROJA DE CARO, Carmen: *El encaje en España.* Barcelona, 1933. Ed. Labor.

A. CARLIER DE LANTSHEERE: *Trésor de l'art dentellier.* Bruxelles, 1922. Libraire nationale d'Art et d'Histoire. G. Van y Cie.

GONZALEZ MENA, Angeles: *Revista Narría,* núm. 21. "Un encaje castellano, el frisado de Valladolid". Madrid, 1981. Museo de Artes y Tradiciones populares.

FARRE DE RUIZ, Adelaida: *Revista Arts i Bells Oficis.* "Punta al boixet. Les randes". Barcelona, 1928.

Los Catecismos y las Oraciones en verso

Luis Resines

Con relativa frecuencia, los autores de catecismos y publicaciones similares destinadas a la educación de la fe del pueblo sencillo han echado mano de un recurso tan simple como el verso. Se trata de composiciones exentas de complicaciones y con estrofas también fáciles —generalmente, cuartetas— que se prestaban a una fácil retención memorística, para que las afirmaciones transmitidas fuesen no sólo repetidas, sino también comprendidas. Ahora bien, ocurre que las exigencias de la métrica y del hipérbaton, así como las mismas licencias poéticas hacen que en ocasiones los vocablos empleados resultaran en la práctica inasequibles al pueblo al que se destinaban.

En la misma línea de recursos pedagógicos, el verso aportaba otra posibilidad: la de ser cantable añadiéndole melodías sencillas, generalmente tomadas de otras composiciones, pero que en todo caso tenían un hondo sabor popular y, en consecuencia, un arraigo y difusión notables. Las menos de las veces disponían de música propia, porque ello requería un esfuerzo adicional que iba en perjuicio de la finalidad pretendida, como es la amplia difusión de la doctrina cristiana. De esta forma, estamos muy cerca de un estilo de catequesis que hunde sus raíces en el siglo XVI y que casi ha pervivido hasta nuestros días, como veremos por la fecha de publicación de los versos que itemos presentando. Además, habrá que resaltar que también estamos muy cerca de las «coplas de ciego» en cuanto al procedimiento, con la única diferencia de que, en general, el verso suele ser de mejor calidad intrínseca, y el mensaje presentado tiende a ofrecer un contenido más depurado y mucho más elaborado que en aquéllas.

En la línea de la versificación habría que dejar constancia de los esfuerzos por hacer una presentación íntegra de la fe cristiana a través de la rima, pero no es éste ni el momento ni el espacio indicado; más bien nos vamos a ceñir a una faceta, como es la de versificar las más conocidas oraciones. Es claro que la intención no es la de suplantarlas, sino, al contrario, acompañarlas de una explicación complementaria, o de un formulario paralelo al usual, ya que en la mayor parte de los casos que hemos recogido constan las formulaciones usuales en prosa junto a las otras manifestaciones en verso.

Otra indicción introductoria, que no entra en contradicción con lo anteriormente afirmado respecto a la fecha de publicación, es la difícil localización de la fecha de composición de tales rimas: no es siquiera sencillo seguirles la pista, y la fragmentaria reconstrucción que hemos realizado no es más que una parte mínima de la labor que se podría llevar a cabo en caso de disponer de todos los ejemplares de catecismos que sería necesario reunir para remontarse a su origen primero. De ahí que tengamos que conformarnos con la fecha de publicación, como el único indicio cronológico disponible.

Punto y aparte constituye la cuestión de la autoría, pues, salvo algunas raras excepciones, resulta poco menos que imposible su resolución. El hecho de que figuren en el catecismo de un determinado autor no resulta indicativo de su paternidad, pues la inmensa mayoría de las veces constituye un apéndice al propio catecismo, sin ulterior indicación que pudiera apuntar a un autor concreto. Y tampoco se puede echar mano del socorrido recurso de asignarlo a un autor popular anónimo: una cierta calidad intrínseca al verso denota la mano en cierto modo maestra del autor de cada una de las composiciones. Hoy por hoy no se puede ir más lejos y no queda otro recurso que acogerse al anonimato como única designación de tan variada y pintoresca literatura. Sin más comentarios, nos adentramos en ella.

EL PADRENUESTRO

Por seguir un orden, vamos a atenernos al más tradicionalmente repetido, razón por la cual comenzamos por el Padrenuestro. De él disponemos de seis distintas versiones. La primera es como sigue:

Desde ese cielo, Señor,
ampáranos con tu mano,
porque aquí yace el humano
lleno de pena y dolor.

Tan sólo al oir tu nombre
cuando a la tierra llegamos,
todos le santificamos
como de Dios y de hombre.

Al oir, Dios de piedad,
tu acento desde este suelo,
decimos con humildad:
hágase tu voluntad
en la tierra y en el cielo.

Y con amoroso afán
los que en la tierra te amamos
con gran fervor te imploramos
que nunca nos falte el pan.

Y fiando en los favores
de tu celeste corona,
como nos a los deudores,
Tú nuestras deudas perdona.

Y si al camino del bien
nos guiare el corazón,
líbranos de tentación
por siempre jamás Amén (1).

Además del quinto verso forzado en la estrofa tercera para completar la frase usual, algunas expresiones aparecen bastante confusas, como es el caso de santificar el nombre de Dios «como de Dios y de hombre»; *también resulta difícil el significado exacto* de «los favores de tu celeste corona», que más probablemente obedece a las exigencias de la rima que al sentido originario de la oración.

La segunda versión, por el contrario, se ajusta mucho más al sentido y a la letra del Padrenuestro:

¡Oh, tú, nuestro padre;
Que estás en el cielo,
Sea santificado
Tu nombre supremo;

Míranos clemente,
Venga a nos tu reino,
Y tu voluntad
Hagan tierra y cielo.

El pan cuotidiano
Que a tu amor debemos,
Dánosle por hoy,
Dios del Universo.

Las deudas perdónanos
Como prometemos
De nuestros deudores
Perdonar los débitos.

Haz que nunca oigamos
La voz del infierno:
Mas libra de males
Señor a tu siervo. Amén (2).

Una tercera versificación del Padrenuestro es la que ofrecemos a continuación, con la peculiaridad de que se trata de un fragmento de todo un catecismo en verso, de bastante dudosa calidad, aun siguiendo el hilo de la oración a lo largo de las ocho estrofas (una para cada petición, más otra centrada en la invocación inicial):

El Señor es nuestro padre
que nos aguarda en los cielos,
este dulce pensamiento
llena al alma de consuelos.

Que los fieles de la tierra
tu santo nombre bendigan
y los ángeles y santos
tus loores siempre sigan.

Por los ámbitos del mundo
tu dulce reino se extienda
y así los hombres no vean
el horror de la contienda.

Los que aquí peregrinamos
hagamos tu voluntad
como la hacen en el cielo
los que gozan tu bondad.

Te pedimos que nos des
cada día el alimento
para el alma el de la gracia
y para el cuerpo el sustento.

Que nos perdones, Señor,
nuestras deudas te pedimos
así como perdonamos
todo el mal que recibimos.

De corazón te pedimos
que no nos dejes caer
en los lazos que el demonio
suele a nuestros pies tender.

Te pedimos que nos libres
del maligno y sus argucias
para así poder ser salvos
de sus perversas astucias (3).

Se aprecia el forzado «relleno» de algunas estrofas a fin de presentar una idea para la que no encuentra el poeta fluidez suficiente más que a base de circunloquios: es el caso de las estrofas 3.ª, 7.ª y 8.ª Y si, como parece, se destinan a un público infantil, cabe formular unas serias reservas sobre su comprensión.

La cuarta versión, por el contrario, procedente también de un catecismo en verso, tiene mucha mayor calidad en sí misma, así como en comparación con la precedente, ya que el autor, Teodoro Domínguez de Valdeón, dispone de una apreciable cualidad en este sentido que le lleva a formular en verso la totalidad del mensaje cristiano sin que ello desdiga en cuanto al fondo y a la forma. El presente es un ejemplo que se verá corroborado más adelante con otros:

Padre nuestro, que en los cielos
De gloria estás rodeado,
Por siglos eternos sea
Por siglos eternos sea
Tu nombre santificado.

Venga a nosotros tu reino,
Y acá en la tierra hagamos
Tu voluntad, como la hacen,
Siempre en el cielo los Santos.

El pan o sustento nuestro,
Que tu bondad nos envía,
Con soberano poder
Danos, Señor, este día.

Perdónanos nuestras deudas
Humildes te suplicamos,
Como a los deudores nuestros
Generosos perdonamos.

No nos dejes sucumbir
En tentación o pecado,
Y de todo mal nos libre
Omnipotente tu mano (4).

Y de nuevo vemos descender la calidad de la versificación en el ejemplo siguiente, el quinto de la serie que aborda la oración del Padrenuestro en la forma siguiente:

Señor que me habéis criado,
Agradecido me muestro;
De su imagen fue formado
Verdadero Padre Nuestro.

Treinta y tres años anduvisteis
Con fatigas y desvelos
Por redimir nuestras almas
Señor que estáis en los cielos.

Nacisteis, Jesús amado
De pureza por el hombre
Por siempre santificado
Sea Jesús el tu nombre.

Tres reyes os adoraron
Cuando nacisteis Niño Dios,
Por reyes sea adorado
El tu reino venga a nos.

Padre de misericordia,
Humilde y manso cordero,
Vuestra voluntad se cumpla
en la tierra y en el Cielo.

Oh Dios de inmensa bondad
Dulce Padre de mi vida,
Dadme el precioso sostento (sic)
Que es menester cada día.

Por este mísero destierro
Tus pasos siguiendo voy
Para servirte y amarte
Dulce gracia dánosle hoy.

Al ponerte la corona
Pasaste muchos dolores,
Perdónanos nuestras deudas
Así como a nuestros deudores.

Y no nos dejes caer
Señor en la tentación,
Líbranos de todo mal
Y danos la salvación (5).

Ahora bien, en este último caso, ya no es únicamente la forma (la métrica es deficiente en varias ocasiones), sino el mismo fondo transmitido resulta seriamente defectuoso, pues con el mayor de los despropósitos (o quizá de las ignorancias), la oración enseñada por Jesús se dirige al mismo Jesús, mezclando sin necesidad algunos acontecimientos referidos a su infancia, así como a su pasión, resultando un extraño conglomerado que más bien constituye una adulteración que una explicación de la oración del padrenuestro.

Cerramos este apartado con la reproducción en pliego separado de una explicación completa del padrenuestro en forma de «aleluyas» con sus correspondientes viñetas, que constituyen un todo en que la explicación escrita (destinada a ser repetida) se complementa en muchos casos en la explicación gráfica. En una verdadera lástima que de esta explicación de la doctrina cristiana dispongamos únicamente de la parte correspondiente al padrenuestro, sin que haya sido posible localizar otras muestras, ni menos aún la colección entera, que hubiera sido digna de una reproducción completa.

EL AVE MARIA

Son menores en número las composiciones que recogen en verso el Ave María, y en algunos casos obedecen a la misma mano que ha redactado alguna de las versiones del padrenuestro, razón por la cual participan de idénticas cualidades o defectos; las poesías que van a continuación completan en algunos casos las oraciones del cristiano, como parte integrante de un todo: tal es el caso de las que van en segundo y cuarto lugar; no así las otras, que constituyen piezas aisladas. La primera muestra dice así:

Los cielos y la tierra
Y el mismo Jehová
Aclaman, Señora,
Tu gloria inmortal.

Llena eres de gracias.
De dicha sin par,
Y Dios es contigo,
Contigo su paz.

Bendita entre todas
Las hijas de Adán.
Bendito es el fruto
Que tu seno da.

¡Oh, Santa María!
¡Oh nuncio de paz,
De Dios eres Madre;
Al mundo salvad!

Salvadnos, luciente
Estrella del mar,
Del mar de la culpa
Salvadnos; piedad.

Y cuando se llegue
Nuestra hora final,
Llevadnos al cielo
De Dios a gozar (6).

El siguiente verso, en forma de unos pareados encadenados en dos estrofas, tiene no sólo mayor calidad poética, sino que se ajusta también más literalmente al recitado de la oración, lo que demuestra las cualidades de dominio de lenguaje de su autor:

Oh, María, Dios te salve.
Llena de gracia Tú eres,
El Señor está contigo,
Bendita entre las mujeres
Y Jesús sea bendito
Fruto de tu casto vientre.

Santa María, de Dios
Madre piadosa y clemente,
Por nosotros pecadores
Suplicámoste le ruegues
Mientras dure nuestra vida
Y en el trance de la muerte (7).

En cambio, la que sigue a continuación, se aparta muchísimo del texto original, siguiendole muy de lejos, ya que más bien constituye una paráfrasis muy amplia de aquél. Por otra parte, la indicación de «Coro», que reproducimos en su lugar correspondiente habla con claridad de que es una composición destinada al canto; en consecuencia, anque no lo indica, parece deducirse que la primera estrofa constituye el estribillo:

La Virgen del Rosario
Me dé su gracia cumplida
Para poder explicar
En verso el Ave María

CORO

Reina del Cielo y la tierra
Válganos tu intercesión
Pues que madre nuestra eres
Y también Madre de Dios.

Madre de Dios, madre mía,
Del alto Cielo Señora
Acoge al triste que llora
Y Dios te salve María.

Con tu bendita eficacia
Ruega por los afligidos
Reina de los escogidos
Porque eres llena de gracia.

Tu nombre santo bendigo
Postrado, Virgen, de hinojos,
Hallo esperanza en tus ojos
Porque el Señor es contigo.

Bendita, bendita eres
Sagrario de la ternura,
Virgen santa la más pura
Entre todas las mujeres.

Mi amor acoge en tributo
De adoración cristiana
Arbol que de vida mana
Del que bendito es el fruto.

Por el que murió en la Cruz
Sálvanos, ser escogido,
Que a redimirnos nacido
Fue de tu vientre Jesús.

Cantemos en alabanza
Con celestial armonía
Y con devotos acentos
Decimos Santa María.

Pues que sois Madre de Dios
y amparo de pecadores
Ruega a tu Divino Hijo
Que nuestras culpas perdone.

Para que seamos dignos
De poder llegar a verte
Ruega por los pecadores
En la vida y en la muerte.

Amén Jesús o así sea
Que alcancemos la victoria
Y en tu amable compañía
Nos veamos en la Gloria (8).

El último ejemplo de versificación correspondiente al Avemaría es debido al Hermano Pablo María, y los ramplones ripios con que nos obsequia tienen más de buena voluntad que de vena poética:

Yo te saludo, María,
con el ángel San Gabriel
y también con tu parienta
llamada Santa Isabel.

Dios te llenó de sus gracias
y en ti agotó su saber
y para hacerte mayor
no tuvo ya más poder.

Siempre el Señor fue contigo
y en ti fijó su morada
por ser de sus criaturas
la más bella y agraciada.

Eres entre las mujeres
de todas la más bendita
y esto confirmó tu prima
en aquella tu visita.

Benditísimo es el fruto
que de tu seno salió
aquel que a la Humanidad
con su sangre redimió.

Bendita Santa María
que eres la madre de Dios
que este título me mueva
todo a esperarlo de Vos.

Ruega al Señor por nosotros
por nosotros pecadores
y en esta hora presente
concédenos tus favores.

Cuando la muerte se acerque
presto ven a nuestro lado
acordándonos que en vida
mucho te lo hemos rogado (9).

GLORIA

El Gloria está muy escasamente representado en las poesías que recogen las oraciones usuales del cristiano, quizá porque es una forma de súplica o de alabanza de uso relativamente tardío, aunque no se pueda decir categóricamente que resulte desconocida en los manuales y catecismos más antiguos, pero lo cierto es que su empleo no era nada común: ello justifica perfectamente los dos únicos y raros testimonios aquí recogidos:

Gloria al Padre, gloria al Hijo,
Gloria al Espíritu Santo,
Por los siglos eternales
De todos sea loado

Gloria sea al Padre Eterno,
Gloria al Hijo soberano,
Por los siglos de los siglos
Gloria al Espíritu Santo. Amén (10).

Cabe pensar que las dos estrofas puedan constituir dos ejemplos distintos de la doxología, ya que en ambos el texto está íntegramente recogido y el autor a quien atribuírselas, Teodoro Domínguez de Valdeón no es dado a la repetición innecesaria. Por otra parte, a la primera de ambas estrofas acompaña una breve nota que dice: «Muy popular en la diócesis de León», lo que apunta a que él no ha hecho otra labor que la de compilador de esta estrofa; no así de la segunda, de la que se puede pensar que es autor. En ese caso, son tres los testimonios, pues a ellos hay que añadir el siguiente:

Gloria sea dada al Padre
que creó cielos y tierra
al mismo que engendra al Hijo
y al que en sí todo lo encierra.

Gloria sea dada al Hijo
que fue nuestro Redentor
al que es imagen del Padre
y del hombre Salvador

Gloria al Espíritu Santo
que es nuestro Consolador
al que del Padre y del Hijo
procede de mutuo amor.

Gloria al Padre, gloria al Hijo,
gloria al Espíritu Santo;
como en el cielo en la tierra (11)
entonemos este canto.

CREDO

Si eran escasos los testimonios versificados del Gloria, otro tanto ocurre con el Credo, que quizá por su mayor extensión, o quizá también por la fijeza y exactitud de las frases fijadas en su contenido como afirmaciones doctrinales, parece que ha sido menos apropiado para ser puesto en rima. Con todo no han faltado ejemplos, como los dos siguientes:

Como cristiano, en Dios Padre
Todopoderoso, Creo;
criador de cielo y tierra
y del Universo entero,
Y creo en su único Hijo
Jesucristo y Señor nuestro,
por la gracia concebido
del Espíritu santo. Creo

que de la Virgen María
nació, para abrir del cielo
las puertas a los mortales
que cumpliesen sus preceptos.
Y que padeció sin culpa
bajo el poder del proterbo
y torpe Poncio Pilato;
y que en una cruz fue muerto,
crucificado cual eran
los más criminales reos.
Que también fue sepultado
y descendió a los infiernos,
hasta que al tercero día
resucitó entre los muertos
según anunciado estaba.
Que de allí subió a los cielos,
estando en ellos sentado
de Dios Padre al lado diestro,
y creo que ha de venir
a juzgar vivos y muertos.
Y en el Espíritu Santo
y en la santa Iglesia creo.
También en la comunión
de los santos de Dios siervos.
Y en el perdón de pecados
por ser el único medio
de que el hombre alcanzar pueda
verse al lado del Eterno.
Y hasta en la resurrección
de la carne, también creo
en la vida perdurable,
y en esta creencia quiero
vivir como buen cristiano
y morir cristiano siendo. Amén (12).

Si la primera versión discurría en forma de romance, la segunda lo hace en forma de coplas, que tienen una rima asonante, en los versos segundo y cuarto, que no siempre es la misma. El texto es como sigue:

En Dios Padre creo
Todopoderoso,
Que cielos y tierra
Crió bondadoso.

Creo en Jesucristo
Que es su Hijo amado,
Y fue concebido
del Espíritu Santo.

Que siendo ab aeterno
Del Padre engendrado,
de la Virgen Madre
Nació en un establo;
Que, bajo el poder
De Poncio Pilato,
Fue clavado en cruz
Donde era esperado
Muerto y sepultado.

Bajó a los infiernos
Donde era esperado
Por los Santos Padres,
Para rescatarlos.

Que al día tercero
Ha resucitado
Y al cielo subió
Entre himnos sagrados.

Del Padre a la diestra
El está sentado
Y en la eterna gloria
Es nuestro abogado.

Como Juez Supremo,
Al fin de los años,
Vendrá majestuoso,
Por aquí a juzgarnos.

Los vivos y muertos
Serán destinados
A dicha o suplicio
Como hayan obrado.

Y en el Espíritu
Santo yo creo
En Dios Trino y Uno,
Infinito, Eterno.

Esta fe en la Iglesia
Católica he dado
Y ser su fiel hijo
Por siempre he jurado.

En la Comunión
Creo, de los santos,
Creo en el perfecto
Perdón del pecado.

La Resurrección,
Dogma soberano,
Que al alma y al cuerpo
Volverá a juntarlos.

En la vida eterna,
Reino deseado,
Donde al fin seremos
Todos coronados. Amén (13)

SALVE

Al contrario que el Credo, la Salve ha sido más vertida al verso, quizá por resultar más sencilla en cuanto que es una oración petitoria, en lugar de la formulación más exacta propia del Credo; ello ha generado un uso más popular de la Salve, que además resulta más comprensible incluso en su lenguaje para el pueblo llano. Los ejemplos son cuatro en esta ocasión, más algunos apéndices, de los que más adelante hablaremos, pero están lo suficientemente documentados como para poder asegurar que se trata de una salmodia ciertamente popular. El primer modelo es:

Salve, Señora,
Reina del Cielo
Madre y consuelo
del pecador.
Vida y dulzura,
Nuestra esperanza,
Nave segura
De salvación.
Los desgraciados
de Eva nacidos,
Sin ti afligidos
Solos se ven.
Vuelve abogada,
Vuelve a nosotros
la tu mirada
Fuente del bien.
A ti de gracias
Y dones llena;
Dicen su pena
con triste voz.
Los desterrados
En este valle
Los condenados
Siempre a dolor.
Dadnos, Señora,
Deshecho el hierro
De este destierro
Ver a Jesús;
Divino fruto
De vuestro seno,
Por nos tributo
Muerto en la cruz.
Y en tanto, ¡Oh dulce
Virgen piadosa,
Pura y hermosa,
Madre de Dios;
Pues aguardamos
Santas promesas,
Tiernos rogamos
Roguéis por nos.
Reina del cielo y la tierra
Válganos tu intercesión,
Pues que Madre nuestra eres
Y también Madre de Dios (14).

La siguiente versión es muy parecida en su métrica y en su estilo a la que acabamos de reproducir, aunque el contenido de los versos difiera de ésta, y no se pueda hablar más que de similitud formal. He aquí su texto:

Salve, Señora,
Vida y dulzura,
gloria y ventura
del serafín;
misericordia,
paz y bonanza,
firme esperanza
del infeliz.

A ti los hijos
de Eva llorosos
dan voz airosa
del corazón.
A Ti del valle
donde gemimos
A Ti decimos
nuestro dolor.

Dulce abogada
suspiros damos,
de Ti esperamos
gracia y solaz.
Vuelve a nosotros
esos fulgentes
ojos clementes
de tu piedad.

Y cuando el alma
rompa el encierro
de este destierro
tan opresor,
al rico fruto
de tu amoroso
vientre dichoso
preséntanos.

Oh, cara Madre
del Rey, del Santo;
eleva en tanto
plegaria y di:
que tus promesas
por Ti queremos
y alcanzaremos
gloria sin fin (15).

Sin embargo, es preciso resaltar que no existe una absoluta unanimidad en el respeto de la rima, ya que a lo largo de la composición van rimando los versos segundo y tercero, sexto y séptimo y cuarto y octavo, mientras primero y quinto quedan libres, formando unas estrofas absolutamente originales.

Si las dos anteriores discurrían por el pentasílabo, las dos siguientes recurren al octosílabo, que da a todo el conjunto del poema mayor peso y seriedad. De aquí que tengan un cierto parecido entre sí:

Dios te salve, Virgen pura,
Reina piadosa del mundo,
Madre de vida y dulzura,
Acoge el ruego profundo,
De tus hijos sin ventura
Y haz nuestro llanto fecundo.

Los que aquí por Ti clamamos
Desterrados hijos de Eva,
Que a Ti, ¡oh Madre!, suspiramos
En este valle de prueba,
Donde sin cesar lloramos
Pasando angustias y penas.

Tus hijos siempre y ahora
Tristes te elevan el alma,
Oyelos, Madre y Señora,
Con esa piedad que colma
Los gemidos del que llora
Y que a Ti ferviente clama,
Ea, pues, nuestra abogada
Vuelve a nos de esos tus ojos
La dulce y tierna mirada,
Que suaviza los abrojos
De esta mísera jornada,
Que caminamos llorosos.

Y preséntanos, María,
De este destierro pasando,
A Jesús, nuestra alegría,
Que en la cruz murió clamando
Perdón por la raza impía
Y por sus hijos rogando.

Hijo de tu entraña pura,
De la Humanidad consuelo,
Si tú, Madre de ventura,
La dicha pides al Cielo,
Dicha obtendremos segura
Al salir de aqueste suelo.

Y pues tienes prometido
A los dignos, Madre mía,
Gozo eterno y bendecido,
¡Oh dulce!, ¡oh clemente!, ¡oh pía!,
Haz nuestro gozo cumplido (16),
Sagrada Virgen María.

Su pareja es como sigue:

Dios te salve, Virgen pura,
Reina del cielo y la tierra,
Madre de misericordia,
De gracia y virtudes llena,
Vida y dulzura en quien vive
Toda la esperanza nuestra.

Dios te salve, a ti llamamos
Desterrados hijos de Eva,
A ti, Madre, suspiramos
Gimiendo y llorando penas,
En este tan triste valle
De lágrimas y miserias.

Ea, pues, dulce Señora,
Madre y Abogada nuestra,
Esos tus divinos ojos
A nosotros siempre vuelvas.
Y después de este destierro,
Con benignidad nos muestra
A Jesús, divino fruto,
De tu vientre hermosa perla.

¡Oh, clementísima aurora!
¡Oh piadosísima estrella!
¡Oh dulcísima Patrona,
Venerada en mar y tierra!
Virgen santa, inmaculada,
Por nosotros a Dios ruega
Para que seamos dignos
De alcanzar la vida eterna (17).

Como ya habíamos encontrado con anterioridad en el Gloria, el compilador de esta versión, Teodoro Domínguez de Valdeón, no sólo cita la procedencia de esta poesía, sino que añade la acotación de que se trata de una Salve «muy popular en León».

A título de apéndice en lo relativo a la Salve, incluimos aquí unas impropiamente denominadas «Salves», incluso en los títulos con que figuran en sus respectivos lugares de procedencia, y que recurren a esta expresión en el primer verso en dos casos. Pero la particularidad es que, al ser destinadas para el canto, se han servido como soporte musical de *La Marcha Real*, y a ella remiten expresamente en sus respectivos encabezamientos; razón por la cual constituyen raras piezas propias de un extravagante coleccionista más que cantos adecuados al uso popular. Pero ahí están los hechos, incontestables, y aquí van los respectivos textos; el primero es:

Salve, Señora,
Madre de Dios augusta,
noble emperatriz,
refugio en la aflicción;
hoy fieles hijos, cantando tus glorias,
sólo anhelan por tu dulce amor.
¡Guerra al infierno
con la gracia invencible,
guerra a Lucifer,
resuene sin cesar!
que a nuestras frentes circunda María
lauro eterno de gloria inmortal.
Ciego de encono
con bárbara pujanza
quiere acometer
el infernal dragón;
pero María es fortísimo escudo,
quien la invoque saldrá vencedor.
Ea, al combate
marchemos animosos
prontos a la lid,
la gracia ha de triunfar.
Viva María, y al viento ondeante
Triunfe, triunfe su estandarte real (18).

El segundo texto de tales características dice:

La Virgen María
Es nuestra protectora,
Con tal defensora
Ya no hay que temer.
Vence al mundo, demonio y carne:
¡Guerra, guerra contra Lucifer!
¡Oh Reina del Cielo,
Purísima María
Tierna Madre mía
Oh Virgen sin igual!
Salva a tus hijos, defiéndelos y ampáralos
Muera, muera el dragón infernal
¡Oh dulce María!,
Protege la inocencia
Y con gran clemencia
Vence al tentador
Al cielo, al Cielo cantando iremos:
¡Viva, viva Jesús nuestro amor!
¡Ea! Al combate
Marchemos animosos
Prontos a la lid.
La gracia ha de triunfar:
¡Viva María! Y al viento ondeante
Triunfe, triunfe su estandarte real
Y cuando el alma
Deshechos los lazos
Del cuerpo mortal
Quiera al Cielo partir
Siendo María su firme esperanza
Siempre, siempre reinará feliz (19).

Ahora bien, si este «excursus» de una aproximación de motivos religiosos a la música de *La Marcha Real* resulta llamativa por su pintoresquismo, no podemos pasar por alto la enorme carga de agresividad, de lucha y de cristianismo ofensivo que las letras respectivas invitan a practicar, como si el el ser cristianos consistiera en una especie de maniobras militares en las que no se pueden dejar cabos sueltos en cuanto a estrategia y logística. Situados en este punto, el estupor se mezcla con la indignación al comprobar la forzada distorsión a que ha sido sometida la Salve, para llegar a convertirla en —así reza el título— la *Salve del legionario*, destinada a ser cantada con la música del Himno de la Legión. Su texto es como sigue:

Dios te salve, purísima Virgen,
fiel Patrona de nuestra Nación:
hoy tus hijos fervientes te imploran
que de España tengas compasión.
Muestra ya que eres Madre amorosa
ven de España el llanto a enjugar
ponte al frente de nuestros soldados
hasta conseguir vencer y triunfar.
Madre mía, Madre mía,
reina de nuestra Nación:
salva a España de la guerra
por tu pura Concepción.
Virgencita, Virgencita
de hermosura sin igual,
Tú nos darás la victoria
Y a tus pies tendrás con gloria,
Madre mía,
la bandera nacional.
Con la Virgen a rezar,
por la Virgen a morir (20).

No es fácil saber por qué admirarse más: si por la «profanación» de utilizar un canto guerrero so pretexto de hacer una oración, o por el hecho mismo de la ardorosa letra de la súplica, en la que la «victoria» de «nuestros soldados» hará brillar «nuestra Nación», de la que María es Patrona «fiel», realizando una inusitada combinación de motivos religiosos («tu pura Concepción») y patrióticos («la bandera nacional»): Constituye, eso sí, un curioso ejemplo, por la fecha de su publicación, de los vientos que soplaban al final de la contienda civil, y hoy podemos contemplarla desde la serenidad que proporcionan el tiempo y la distancia mental que han transcurrido desde entonces.

MANDAMIENTOS

No constituyen propiamente una oración, aunque de alguna manera existe una cierta afinidad, por el hecho de que usualmente los catecismos han incluido su recitación entre los formularios con que suelen abrir o cerrar sus páginas. Por esta razón están aquí

presentes, en dos versiones muy similares entre sí; la primera lleva por título *Al cielo por los mandamientos:*

Si al cielo quieres ir
A recibir tu palma
A Dios con cuerpo y alma
Has de amar y servir.

Si al cielo quieres ir
Jurar en falso evita
Y blasfemia maldita
No has de proferir

Si al cielo quieres ir
Observa bien las fiestas
Y a los bailes en éstas
Jamás has de asistir.

Si al cielo quieres ir
Respeta a los mayores
Mas a los inferiores
Los debes instruir.

Si al cielo quieres ir
De tí nada padezcas,
Ni dañes, ni aborrezcas
Ni debes nunca herir.

Si al cielo quieres ir
Detesta la impureza
Y antes que la torpeza
La muerte has de elegir.

Si al cielo quieres ir
Odia el robo y la usura;
Pues es gran desventura
Hurtar y así morir.

Si al cielo quieres ir
Huye cual del demonio
Del falso testimonio
Y también de mentir.

Si al cielo quieres ir
Conserva al alma pura,
Que es toda su hermosura
En mal no consentir.

Si al cielo quieres ir
No codiciar lo ajeno;
Pues todo lo terreno
Dejarlo has al morir (21).

El título de la segunda versión, casi idéntica, es: *Al cielo quiero ir*:

Si al cielo quieres ir
Y allí empuñar la palma,
A Dios con cuerpo y alma
Procúralo servir.

Si al cielo quieres ir
Blasfemias no profieras
Ni en falso jurar quieras
Aunque hayas de morir.

Si al cielo quieres ir
Guardar debes las fiestas
Acción servil en éstas
Preciso es omitir.

Si al cielo quieres ir
Respeta a los mayores
Y a todos tus menores
Los debes instruir.

Si al cielo quieres ir
En donde no padezcas
No dañes, ni aborrezcas;
Ni oses maldecir.

Si al cielo quieres ir
No manches tu pureza
Del vicio con torpeza
Procura siempre huir.

Si al cielo quieres ir
Evita toda usura,
Sería desventura
Hurtar y así vivir.

Si al cielo quieres ir
Jamás te halle el demonio
En falso testimonio
Y nunca has de mentir.

Si al cielo quieres ir
Conserva tu alma pura
Que es toda su hermosura
En mal no consentir.

Si al cielo quieres ir
Respeta el bien ajeno,
Pues todo lo terreno
Aquí queda al morir (22).

SACRAMENTOS

Resultan escasamente representado —un solo ejemplo— en comparación con otros formularios. Y aunque también sucede que no es propiamente una oración, por afinidad con éstas, tiene un puesto en el elenco que estamos haciendo. El texto de esta singular versión es:

Baile el cielo de contento,
La tierra de regocijo.
Gloria al Espíritu Santo
Gracias al Padre y al Hijo.

A daros vengo las gracias
De la merced que nos hizo;
De los siete Sacramentos,
El primero es el Bautismo.

Segundo Confirmación
Que nos dio el señor Obispo
Para confirmar la fe
De mi Señor Jesucristo.

El tercero Penitencia,
Del pecado cometido;
Todo aquel que se confiese
Vaya bien arrepentido.

Diciendo: Señor, pequé
Contra Dios y Señor mío;
El cuarto la Comunión
Especies de pan y vino.

Bien podían los cristianos
Confesar cada Domingo
Y recibir en su fecha
El Sacramento divino.

El quinto la Extrema-Unción
Cuando el hombre despedido
De las cosas de este mundo
Solo llama a Jesucristo.
Pues a quién ha de llamar
Viéndose en tanto peligro
Sino a Cristo y a su Madre
Sino a su Madre y a Cristo.

El Sexto es el Sacerdote
Que con sus palabras cinco
Hace bajar de los cielos
A Dios hombre y Jesucristo.

El Séptimo Matrimonio,
Alto misterio escogido
Si los dos se unen bien
Tendrán igual paraíso,
Y si no se unen bien
Tendrán un infierno mismo.

Cristianos que estais atentos
Oid bien lo que os digos
Estos siete Sacramentos
Son también a lo divino (23).

ACTO DE CONTRICION

Para provocar este acto, que es esencialmente interior, también algunos textos proponen versificada una fórmula que trata de recoger, exteriorizar, y en su defecto provocar los sentimientos de arrepentimiento hacia los propios pecados. Parece que algo tan íntimo y espontáneo repele el decirse en verso, precisamente porque tiene que ser repensado antes y ha de ser retenido en la memoria, cuando no resulta la expresión del mismo pecador arrepentido. Pero está visto que el ímpetu de los versificadores no conoce barreras:

Por ser Vos, Señor,

Con perversa iniquidad
Yo pequé contra el Señor,
Que es mi Dios, fuente de amor,
Mar inmenso de bondad.

Muy ingrato para él fuí
Cuántas veces, ¡ay! pequé
Aunque en la cruz le insulté
Donde moría por mí.

Nunca más quiero pecar,
Mi Bien, Bondad sin medidas
Perdón, Señor de mi vida,
Que a Tí sólo quiero amar (24).

La otra versión localizada dice de la siguiente manera:

Señor mío Jesucristo,
Dios y hombre verdadero,
A quien sobre todo amo,
En quien sobre todo espero.

Por ser Vos, Señor, quien sois,
Santo, compasivo y bueno,
De haber pecado me pesa
Y no pecar más prometo,
Y evitar las ocasiones
En que pudiera ofenderos,
De confesarme y cumplir
Vuestros santos mandamientos.

Por vuestra Pasión y Muerte,
Perdonad, Señor, mis yerros.
Dadme gracia de enmendarme
Y de ser vuestro fiel siervo. Amén (25).

A MODO DE CONCLUSION

El recorrido que hemos ido realizando a través de una serie de oraciones tradicionales puestas en verso para ser memorizadas o para ser cantadas muestra que tal procedimiento resulta al menos dudoso en su eficacia. Por un lado, se aleja de la expresión usual de la oración, introduciendo unas formas nuevas, además de resultar desconocidas para la inmensa mayoría, lo que hace que estas oraciones versificadas, incluso en el caso de una extensión popular, sean en todo caso minoritarias.

Por otra parte, las mismas exigencias de la versificación obligan a giros forzados, que en lugar de respetar el sentido último de la oración lo que hacen es entrevesarla: no constituyen explicaciones o aclaraciones de la misma. En algunas ocasiones no es solo cuestión de forma, lo que siempre es menos grave, sino cuestiones profundas, de fondo, llegando a algunas expresiones muy próximas al ridículo. La diversa calidad de los vates obliga a matizar, pues algunos son muy capaces de construir unos versos dignos y coherentes, de los cuales distan mucho otros versificadores.

El carácter popular de estas expresiones versificadas resulta difícil de comprobar a partir de los textos, y sería precisa una labor de campo para comprobar hasta qué punto se conservan en la memoria de los testigos de las generaciones que las han utilizado. En algunos casos, sin embargo, existe la sospecha de que tales versos no han pasado de intentos de llegar al carácter popular, que ciertamente no han conseguido. Otro caso distinto es el de los versos cantados, que por eso mismo han podido ser más repetidos y conservados en la memoria de algunas generaciones.

Pero sin duda todos esos procedimientos no han pasado de ser meros sucedáneos de una explicación catequética adecuada, que en muchos casos se echa de menos con absoluta evidencia: de ahí al recurso de la mera repetición memorística por el procedimiento más sencillo, el del verso, no hay más que un paso.

---

(1) G. ASTETE: *Catecismo de la doctrina cristiana*, Valladolid, F. Santarén, 1888, 61; íd., Valladolid, F. Santarén, 1906, 62.

(2) G. ASTETE: *Catecismo de la doctrina cristiana*, Valladolid, Hijos de J. Pastor, 1985, 62.

(3) Hno. PABLO MARIA: *El catecismo en verso*, Miranda de Ebro, s. f. (3), 42.

(4) T. DOMINGUEZ DE VALDEON: *Catecismo de la doctrina cristiana del padre Astete puesto en romance*, León, Imprenta Católica, 1933, 15-16.

(5) ANONIMO: *Nuevo librito que contiene los sacramentos en verso, el rosario de la buena muerte, añadido con el padre nuestro, el ave maría y la marcha real, León*, Imp. Saturnino Díez Alonso ,s. f., 11-12.

(6) ANONIMO: *Tesoro del pueblo o Libro de la Santa Misión...*, Valladolid, Imp. Casa Social Católica, 1929, 26.

(7) T. DOMINGUEZ DE VALDEON, *Catecismo...*, 16.

(8) ANONIMO: *Nuevo librito...*, 12-14.

(9) Hno. PABLO MARIA: *El catecismo...*, 42-43.

(10) TEODORO DOMINGUEZ DE VALDEON: *Catecismo*, 16-17.

(11), Hno. PABLO MARIA: *El catecismo...*, 43.

(12) G. ASTETE: *Catecismo de la doctrina cristiana*, Valladolid, F. Santarén, 1888, 63-64; e íd., Valladolid, F. Santarén, 1906, 63-64. ,

(13) T. DOMINGUEZ DE VALDEON: *Catecismo...*, 12-14.

(14) Por simplificar esta nota, en todos los casos se trata de ejemplares de G. ASTETE: *Catecismo de la doctrina cristiana*, a no ser que se indique lo contrario. Tal como la hemos reproducido aparece en el ejemplar de Valladolid, Leonardo Miñón, 1884, 63; y en el de íd. Jorge Montero, 1902, 64. Con la modificación de substituir "Dadnos" por "danos" y "Roguéis" por "ruegues" (o "ruega"), en íd., F. Santarén, 1888, 62-63; íd., Vda. de Cuesta, 1892, 64; íd. Hijos de J. Pastor, 1895, 63-64; íd., A. Martín, 1908, 64; íd., A. Martín, 1914, 80; íd., A. Martín, 1914, 80; íd., A. Martín, 1917, 80; íd., A. Marín, 1919, 80; íd. A. Martín, 1922, 80; íd., A. Martín, 1924, 80; íd. A. Martín, 1927, 80; íd., A. Martín, 1930, 80; íd., A. Martín, 1935, 80; íd., A. Martín, 1938, 80; íd., Avila, Sirigano Díez, 1934, 84; íd., Avila, Senén Martín, 1941, 80; íd., Avila, Senén Martín, 1954, 80; íd., Madrid, Hernando, 1952, 55-56; íd., Madrid, Hernando, 1953, 55-56; íd., Avila, Senén Vidal, 1954, 80. Con la variante de suprimir la cuarteta final, las de Valladolid, F. Santarén, 1906, 63, y Valladolid, F. Santarén, 1930, 63, y en ANONIMO: *Los cien cánticos religiosos de uso más frecuente*, Vigo, Ed. Cartel, 1939, 43-44.

(15) ANONIMO: *Tesoro del pueblo...*, Valladolid, Imp. Casa Social Católica, 1929, 22-23.

(16) T. DOMINGUEZ DE VALDEON: *Catecismo...*, 86-87.

(17) T. DOMINGUEZ DE VALDEON: *Catecismo...*, 17-18, en que indica: "Tomado del *Manual Católico* del R. P. Elías Reyero, S. J.".

(18) ANONIMO: *Tesoro del pueblo...*, 22.,

(19) ANONIMO: *Colección de cánticos piadosos y catequísticos*, Valladolid, A. Martín, s. f., 8. Otra versión, casi idéntica a la anterior, sólo tiene las tres primeras estrofas, y en la tercera, cambia los versos "¡Oh dulce María! / Protege la inocencia..." por "Jesús y María/protegen la inocencia...". Está recogida en ANONIMO: *Cánticos de misión*, Valladolid, A. Martín, s. f., 4.

Existe aún otra versión eclectica, que refunde a su modo las dos versiones presentadas: Incluye las cuatro estrofas de la "Salve" presentada en primer lugar, a continuacióna ofrece otra estrofa absolutamente original:

Virgen María,
Tu lirio de pureza
Manantial de paz,
trono excelso de Dios

Faro luciente es el mar de la vida
Guíanos a la inmortal Sión.

para continuar con la quinta estofa de la versión aquí presentada "Y cuando el alma..." y concluir con la estrofa modificada reseñada en esta misma nota: "Jesús y María, protegen la inocencia...". Se incluye en ANONIMO: *Nuevo librito...*, 15-16.

No es fácil precisar si ésta es la versión completa, de la que las otras constituyen abreviaturas; o si, al contrario, ha recogido estrofas de acá y acullá haciendo una refundición final.

(20) ANONIMO: *Los cien cánticos religiosos de uso más frecuente con un suplemento de diez cánticos patrióticos*, Vigo, Ed. Cartel, 1939, 55-56. Hay que advertir que, contra lo que pudiera pensarse a la vista del título, la composición reseñada no figura en el suplemento de los cánticos patrióticos, sino en el cuerpo de los cánticos "religiosos".

(21) ANONIMO: *El Catequista de los Párvulos y personas de poca instrucción*, Madrid, Hnos. de la Escuelas Cristianas, 1907, 121-123; también en ANONIMO: *Los cien cánticos religiosos...*, 22.

(22) ANONIMO: *Cánticos de misión*, Valladolid, Andrés Martín, s. f., 1.

(23) ANONIMO: *Nuevo librito...*, 3-4.

(24) ANONIMO: *Instrucciones para los niños que se preparan a la primera confesión y comunión publicadas por S. S. Benedicto XIII en el Concilio Romano de* 1725, en "De Broma y de Veras" (1917), marzo, 13.

(25) T. DOMINGUEZ DE VALDEON: *Catecismo...*, 19-20.

Las Bodas Populares cacereñas. Una aproximación interpretativa de sus rituales

José María Domínguez Moreno

En la provincia de Cáceres la ceremonia nupcial, en líneas generales, sigue siendo un rito mediante el cual la pareja queda autorizada y libre para romper el *tabú* de unirse íntimamente, unión que en la mentalidad rural fue siempre encaminada a la procreación. No ha de extrañar, por consiguiente, que sea en este momento cuando las prácticas propiciatorias del embarazo y de la fertilidad se prodiguen en extremo. Ya correspondan a costumbres privadas, ya participen en ellas miembros de los grupos de los novios, no nos queda la menor duda de que algunas de las manifestaciones populares a que voy a referirme seguidamente tuvieron *in illo tempore*, trascendiendo a un pasado más cercano, un carácter cultual.

1. La magia del agua y de las plantas.

Fue práctica generalizada en la Alta Extremadura, hoy ya casi perdida, la conocida por «bendición de la novia», que tenía lugar momentos antes de la ceremonia de la boda propiamente dicha. Puesta la novia de rodillas, la madre le traza varias cruces sobre la cabeza. En Garrovillas, Malpartida de Plasencia y valle del Alagón al finalizar cada cruz era de rigor que la madre-sacerdotisa asperjara a la joven usando como «guisopu» un ramito de laurel o de hierbabuena.

El alto poder fecundante que desde tiempos prehistóricos se le ha atribuido al agua en Extremadura indica el sentido exacto de este rito. Si partimos de la asimilación de la mujer a la tierra, conocida en casi todas las culturas, y aceptamos el agua como *fons et origo*, veremos que nos hallamos ante una propiciación de la fecundidad por parte de la madre de la desposada. Así como la tierra germina con el agua, también por el agua fructificará su cuerpo de mujer. Costumbre semejante se conserva en la Cabrera leonesa, comarca con grandes parecidos etnográficos y antropológicos al occidente de Cáceres. La madre, al tiempo de rociar con agua el cuerpo de la hija, pronuncia estas palabras: «Que prenda, Virgencita del Carmen, que prenda.» Doble conjunción de suelo y de mujer, y de agua y fuerza germinativa. Es más fácil suponer que nos hallamos ante una forma de magia hemopatética que ante supuestos vestigios de la ignorancia del pueblo respecto de la paternidad fisiológica.

En algunos núcleos, como es el caso de Ahigal, la comitiva nupcial va hacia la iglesia precedida por la «lonja», que transporta el hermano del novio. Es la «lonja» un hierro del grosor de un dedo y de un metro de largo, con empuñadura a modo de espada. En tal estandarte se clavan dos panes y los cuartos traseros de un macho cabrío, engalanándose con hierbas, flores y cintas. Durante la misa se coloca la «lonja» a la derecha de los novios, ya que de lo contrario, según se cree, los nuevos cónyuges morirán sin descendencia.

Si repasamos las creencias populares europeas, constataremos que nos hallamos ante la transformación del denominado *árbol mayo*. Ramos semejantes a la «lonja» cacereña eran y son llevados procesionalmente al centro de los pueblos como preludio de una fiesta de regeneración de la Naturaleza. El *árbol mayo* se transformó en *ramo procesional* de muchas fiestas cristianas de carácter periódico. *Arbol mayo* o «*lonja*», no importa el nombre, simboliza el nacimiento o el crecimiento de la nueva vida. En el caso concreto de este rito cacereño, vemos que el ramo simboliza el nacimiento o regeneración que va a producirse por la unión de una pareja tras la llevada procesional de éste,

Foto: Una boda típica en Ahigal

no al centro o a la plaza del pueblo, sino a la iglesia, convertida en centro espiritual por asimilación de los viejos cultos.

En ocasiones, el *mayo* es representado en España por parejas de hombres y mujeres adornados o cubiertos de vegetales. Tales *matrimonios* encarnan la fuerza regenerativa de la Naturaleza. En este sentido conviene recordar ciertas canciones cacereñas de bodas en las que novio y novia son «considerados» auténticas plantas, es decir, representaciones humanas de *mayos:*

No venimu pol comel,
ni tampocu pol bebel,
que venimu pol el noviu
qu'e un ramitu laurel.
No venimu pol el oru,
ni venimu po-la plata,
que venimu po-la novia,
qu'e un ramitu albaca.

Uno de los actos más representativos de la boda en la provincia lo constituía el llamado Indistintamente «la espiga», «el espiguéu» o «baile del espigorio». Los invitados entregaban sus presentes a los novios, ya en dinero o especie, tras ejecutar una danza entre el familiar o amigo dadivoso y uno de los recién casados, lógicamente el de sexo opuesto al donante. Por mis investigaciones llevadas a cabo en Ahigal, he sabido que hasta principios de siglo se colocaba un haz de bálago de pie entre los dos bailadores. En Tejeda el mismo baile se interpretaba junto a un olivo centenario. Estas curiosas jotas en torno a determinadas especies vegetales parecen manifestarnos que no sería un error el relacionarlas con las danzas de la fertilidad, las mismas danzas ejecutadas con motivo de la erección de los mayos en muchos puntos de la Península.

2. La influencia de los antepasados en la fecundidad.

Los «cereruh» o «jacheruh» eran los encargados de llevar y de proveer de las velas necesarias en la ceremonia nupcial. Entregaban varias a la novia para que ésta las colocara encendidas en el «candeleru» familiar, que por tradición ocupaba un sitio sobre la tumba de sus antepasados. Mal augurio, siempre relacionado con la propia fecundidad, significaba el que alguno de esos cirios se apagase durante los desposorios. Acabada la misa, el cura se acercaba al lugar de las luminarias, donde ya estaban la novia y «loh suh arrimáuh», y rezaba unos responsos por los «defuntuh de la casa». Allí mismo la recién casada recibía las primeras felicitaciones, distintas de las clásicas «noragüenas» que se daban a la puerta de la iglesia. Las constituían frases a todas luces propiciatorias de la fecundidad: «Que loh conozamuh (a los hijos), pol-los que no pudun»; «Que venga nun pol ca unu de loh que se juerun»; «Que lleguemuh a veiluh anti de dilmuh pal bochi»; «Que Dio lo jaga paecíu al agüelu, qu' en gloria ehté», y otras de la misma índole.

Es curiosa esta relación de los antepasados con la procreación que se le desea a la descendiente sobre su tumba. El alma de los muertos se ha creído desde la antigüedad, *habita* la sepultura, *está fijada* al sepulcro. Esta fijación es la que, en opinión de M. Eliade, obliga a ese alma familiar a obrar en sentido positivo: fertilizando. Son muchos los lugares en los que se piensa que el habitáculo del alma de un antepasado es instrumento de fecundación de mujeres y de los campos. Numerosos ejemplos se encuentran en todos los continentes. Quizás el caso más conocido se da entre las mujeres indias de Salem, que frotan sus vientres sobre dólmenes con el convencimiento de que los antepasados que allí residen las harán fértiles. El repetido paso de la novia por la tumba de sus muertos durante la ceremonia nupcial, así como los responsos y las ofrendas de velas, hay que verlos como una *imposición* a los antepasados para que actúen en favor de ella y la hagan fecunda.

3. Los lanzamientos y su repercusión sobre la fertilidad.

El lanzamiento de arroz o trigo que reciben los contrayentes a la salida de la iglesia, nos pone de manifiesto una aseguración de la fertilidad, posible gracias al conjuro de la esterilidad de la novia, que se consigue con esta lluvia de semillas. La ya señalada asimilación de la tierra a la mujer va paralela a la no menos cierta asimilación del grano al semen. La tierra (=mujer) es pasiva, recibe el grano (=*semen virile)* que más tarde fructificará. Señala H. Gaidoz que todo *lanzamiento* lleva implícito una señal de amor y de vida, que en el caso que nos ocupa participa del deseo consecuente de ese amor, la fecundación.

En los pueblos limítrofes con Portugal existía en el primer tercio de siglo una *manipulación* del trigo con el mismo significado o intencionalidad dentro de los rituales de la boda. La madre introducía en el dobladillo del vestido de la novia algunos granos que previamente habían sido rociados con agua bendita. Llegada la noche, la recién casada sacaba los granos de la bastilla

y los sembraba en un recipiente sin estrenar. Si la semilla *agarraba* era prueba de que la novia estaba *pehada* o de que lo estaría en breve tiempo. La costumbre guarda ciertos parecidos con los *jardines de Adonis* que en Europa y Oriente se sembraban en honor de este dios clásico y que constituían encantamientos capaces de despertar la fertilidad de las mujeres.

Los mozos del Campo Arañuelo lanzaban huevos a los novios a la conclusión de los esponsales. Por su impregnación, puesto que los huevos son reconocidos universalmente como símbolo de la vida, se intentaba propiciar la maternidad de la novia y el potencial genésico del novio. El acto es un claro ejemplo de magia hemopatética. El huevo puede ser fecundado y ser fecundador, en una doble ambivalencia de masculino y de femenino. Al igual que en la mujer, en el huevo se crea la vida. Pero al mismo tiempo se presenta como creador de vida y su potenciador. Esto último se observa perfectamente en la costumbre cacereña de hacer ingerir grandes cantidades de huevos a los hombres para que no desfallezcan en sus contactos sexuales. La conocida frase de «cuando seas padre comerás huevos» se fundamenta en el viejo aforismo de que lo semejante produce los semejantes, o dicho en extremeño: «De lu que se comi se cría.» Es necesario comer huevos para criar *huevos* (=testículos), es decir, para estar en condiciones de fecundar.

Una costumbre de Montehermoso gira en torno al sombrero que luce la mujer en cada estado. La soltera ha de llevar en el frontal del mismo un espejo circular adornado con labores de lana. Tal espejo desaparece cuando la joven se casa. El espejo como objeto que alude a la virginidad es de sobra conocido en la provincia de Cáceres. «La pureza es com'un ehpeju, que nunca debi d'empañalsi», resulta una frase familiar por lo mucho que ha sido repetida desde los púlpitos. En ocasiones son las mismas mujeres las que hacen hincapié en su intachable virginidad comparándola con un espejo: «Llegué a la mi boa limpia..., igualita c'un ehpeju.» Una canción que escuché en Alcántara se reafirma en la misma idea:

El ehpeju que se rompi
ya no se puedi arreglal;
esu le pasa a la moza
que con un hombri se va.

En Ahigal las mozas cogían de la casa de la novia un espejo que ésta hubiera utilizado para el aseo personal. Lo llevaba a la puerta de la iglesia, y después de ponérselo a la casada delante para que se mirara por última vez, lo lan-

zaba al aire. De los trozos que el espejo se hacía al golpear en el suelo se auguraba el número de hijos que aquélla iba a engendrar. Mientras, los mozos entonaban canciones relativas al hecho ritual, siendo lo único que ahora se conserva de la costumbre, aunque también los cantos se han alejado de su contexto primitivo:

El ehpeju se rumpió,
morena, en dieh peazuh;
prepárati, morenita,
p'ahpichal con dieh cuernazuh.
El ehpeju te rumpimuh
a la salia del casoriu;
el otru ehpeju que tieh
te lo v'a rumpel el noviu.

Tanto el espejo que se rompía en Ahigal como el espejo que desaparecía de la «gorra» montehermoseña reflejan la misma pérdida de la virginidad. Nuevamente un refrán extremeño condensa lo anterior: «Ehpeju ehcacháu, mujel rumpía.» No olvidemos que el significado de «rompel» es labrar, abrir el surco, lo que nos pone una vez más ante la conjunción tierra-mujer.

Otro símbolo de la virginidad es el cántaro, la «botija» con la que las mozas extremeñas acuden a la fuente. Cuando la joven se casaba era costumbre muy extendida en el norte de Cáceres romper su cántaro, lo que equivalía a poner fin a su supuesta virginidad. La embarazada como consecuencia de unas relaciones fuera del matrimonio, estaba expuesta a que sus paisanos le rompieran el cántaro en una de sus idas o venidas a la fuente para manifestar públicamente que «la otra botija tamién s'abía rotu». Una copla que Bonifacio Gil recogió en Casas de San Pedro es sumamente ilustrativa:

Moza con cántaro roto
es la burla de la aldea;
sus amigas le hacen fiestas
y los mozos la apedrean.

Un caso más de ruptura intencionada coincidente con las nupcias lo hallamos en Serradilla. Los jóvenes, el mismo día de la boda, toman un orinal de la cama en la que esa noche dormirán los novios, lo llenan de vino y beben todos de él. Luego, el orinal es roto. ¿Por qué esa ruptura? Van Gennep, Veiga Oliveira y Bouza Brey han estudiado esta práctica de la ruptura intencionada en las bodas en diferentes lugares del substrato celta, en donde todavía esos usos tienen por finalidad el conseguir la fecundidad del nuevo matrimonio. Entre los gitanos la ruptura de un puchero conlleva idéntico significado: engendrar un hijo por cada trozo. Al ser el orinal la pieza que se rompe en Serradilla, tal vez responda a una clara intención: una mayor potenciación reproductora de la pareja, ya que esta vasija permanece en contacto real con la zona pélvica.

4. El simbolismo de la arada nupcial.

Hasta hace unas décadas era práctica habitual en la parte más septentrional de la provincia de Cáceres el hacer arar a los novios el día de la boda o de la tornaboda. De ello queda constancia en las cantinelas que aún se entonan:

El noviu y la novia
se van a casal;
cogin el yugu
y se van a'ral.

Uncidos al yugo, los recién casados eran obligados a arar en una de las tierras comunales del pueblo. En el surco hecho los novios sembraban unos granos de trigo, con el convencimiento de que la germinación de éstos iba paralela a la gestación de la que había contraído matrimonio. Con la misma intencionalidad, los novios de El Torno han de plantar un árbol. En los ritos eclesiásticos, hasta no hace muchos años, parecía latente esta creencia popular. En un momento dado de la ceremonia nupcial, los contrayentes recibían sobre hombros y cabeza un paño conocido con el significativo nombre de yugo.

El simbolismo de la arada nupcial es nítido. En los pueblos agricultores, la mujer fue asimilada a la tierra; el surco, a la vulva, y los granos, al semen. Ello implicaba la asimilación del falo al arado y de la labranza a la unión conyugal. En la provincia cacereña el genital femenino es denominado «canal» o «surco», mientras que el miembro viril recibe indistintamente los nombres de «jerramienta» o «ehtaca». La «simienti» responde al esperma, de la que se dice que «prendi» o «no prendi». En las sociedades menos desarrolladas, al igual que en las antiguas religiones, el labrar la tierra y el coito constituyen dos actos religiosos idénticos. Ambos son necesarios para la existencia de la vida y ambos se complementan, influyéndose en el mutuo desarrollo de la fertilidad. No está de más el recordar a aquellas jóvenes parejas que iban a yacer a los campos recién labrados para impregnarse de la fertilidad de la tierra y para que, con su imitación, las plantas se *animaran* a brotar.

5. La transmisión genésica del macho cornudo.

En torno al toro se ha centrado una parte importante de las bodas, hasta el punto de que en muchos núcleos de Cáceres no se concebía lo uno sin lo otro. La *cantiga 144* de Alfonso el Sabio recogía la costumbre del toro nupcial en Plasencia. Podemos suponer que las corridas de bodas eran corrientes en la Edad Media en la mayor parte de las poblaciones de la provincia, y su pervivencia en el siglo pasado está fuera de toda duda. La intencionalidad se muestra clara. El papel del novio, como torero, era fundamental en el festejo. Para sortear al toro se empleaba su propia chaqueta, con el marcado interés de que el contacto con el animal la impregnara de fuerza genésica, fuerza que luego, al vestir la prenda, pasaría al cuerpo del novio. Al mismo tiempo se utilizaban como capas las sábanas del ajuar, las mismas que luego serían colocadas en el lecho nupcial. También por contacto con el cornúpeta quedaría vinculada a la sábana esa facultad genésica, lo que irremediablemente había de repercutir en la fertilidad del nuevo matrimonio.

En Hervás, Zarza de Granadilla, Segura de Toro, Aldeanueva del Camino, Casar de Palomero, Casas del Monte, Baños de Montemayor, Jarilla y Ahigal los mozos enmaromaban un toro y lo paseaban por las calles la víspera de la boda. El recorrido finalizaba a la puerta de la casa de la novia, donde el prometido le clavaba al animal un par de banderillas adornadas por la joven, matándolo seguidamente. El sentido es igual al de la otra corrida. El novio, antes de que muera el toro, manchará sus manos de sangre y con ellas tocará los vestidos o el pañuelo de be por la sangre es transferido a la prometida la novia. El poder fecundador que el novio recipor la imposición de las manos manchadas.

En ambas *corridas* el novio arrancaba los testículos del toro y se los comía seguidamente. Las turmas de este animal fueron estimadas como alimento en toda la provincia gracias a sus virtudes generadoras. Fue precisamente en

Madrigalejo donde Germana de Foix administró a Fernando el Católico una sobredosis de criadillas con la intención de vigorizarle sexualmente, a raíz de lo cual murió el viejo monarca.

También los machos cabríos han sido víctimas rituales de las bodas a lo largo y ancho de la provincia. Al igual que con los toros, sus testículos eran arrancados y consumidos por el novio. Durante la ingestión, los mozos solían dirigirse al joven casadero con una frase de rigor: «De lu que se comi se cría, que güena falta te jaldrá»; «A vel si aprendemu del difuntu, qu'el solitu tie arrejuntá una piara»... Por medio del apetitoso manjar el novio adquiere las facultades del «macho», animal lujurioso por excelencia.

6. Más comidas rituales.

Otros alimentos y bebidas que estaban obligados a tomar los novios el día de los esponsales hay que incluirlos en el contexto anterior. En Ahigal, por ejemplo, la novia tenía prohibido el vino en la boda. Tal bebida era considerada masculina, y por ese motivo el novio había de ingerirla en grandes cantidades para aumentar el vigor sexual. Por el contrario, ella podía tomar la «paloma», especie de ponche formado por agua, aguardiente, azúcar y huevos. «Eh bibía de mujerih y jacin güen vientri», solían decir quienes la preparaban. En Torrejoncillo hasta el primer tercio de siglo se le daba al novio un panecillo en forma de pájaro, y a la novia se le entregaba una «bolla», que habían de consumirlos en la principal de las comidas. El símbolo fálico del pájaro no merece mayores explicaciones, puesto que conocido es el «pájaro» como sinónimo de falo o pene. Por su parte, la «bolla» presenta enormes similitudes con la vulva. Ambos alimentos, dentro de los rituales nupciales, adquieren carácter potenciador de la fecundidad. Semejante significado conviene aplicarle a la práctica vigente en la actualidad de hacerles tomar al novio y a la novia un plátano y un vaso de leche, respectivamente.

Hay más manjares, antes muy estimados, como propiciadores de la fertilidad de la mujer, que han dejado de consumirse con este sentido dentro de los ritos matrimoniales. La almendra, con la que en algunos epitalamios se compara a la novia, era comida obligada de la recién casada. Su envoltura y semilla pueden ser asimiladas fácilmente al vientre y al fruto materno. La ingestión de aquélla traía consigo el nacimiento de éste. Lo que parece una propiciación por el contacto de almendras pude verlo en una boda gitana en Salamanca, donde los invitados *tiraban* a los novios con gran cantidad de estos frutos. La alimentación con semillas es conocida en el folklore cacereño como un remedio para curar la esterilidad, lo que al tomarlas en el momento de la boda profundiza aún más en estas connotaciones especiales. También la manzana. En buen número de pueblos el llamado «cantu de la manzana» forma parte de los epitalamios. Las mozas pinchan una manzana en un asador y con ella en alto van a las mesas donde comen los hombres solteros. De uno en uno solicitan,entre cánticos, que claven su «maná» (monedas) en la manzana. La fruta así revestida es entregada a la novia entre cánticos como éste:

Toma, novia, esta manzana
cargadita de oro y plata;
toma, novia, este presente,
que ha dado la buena gente.

Mucho se ha hablado de la manzana, el alimento prohibido de las narraciones sagradas, la representación simbólica de la virginidad. ¿Qué otro sentido puede tener la manzana en este ritual del matrimonio? Las mozas se la ofrecen a la novia no directamente, sino tras una manipulación que protagonizan los jóvenes solteros, es decir, quienes se hallan en posesión de las plenas facultades sexuales. Estos clavan sus monedas en la manzana, le transfieren *su valor*. La novia, al comerse la fruta —antes era consumida en presencia de los invitados—, no hace otra cosa que ingerir el potencial genésico que los hombres transmitieron a la manzana. V. Propp refiere algunas leyendas en las que la manzana hace concebir milagrosamente a diversas mujeres. Y aún, diremos por nuestra parte, no están lejos los días en los que las «sabias» cacereñas recetaban consumir tal fruta en ayunas como remedio infalible contra la esterilidad.

7. La expulsión de la infertilidad y otras bagatelas.

Existió en los pueblos de la Tierra de Granadilla una costumbre relacionada con cuanto venimos señalando. En un momento dado del baile de la boda los mozos coreaban: «¡Que toquin, que toquin, que toquin!» Significaba ello que los novios habían de coger al tamborilero la flauta, el tamboril y la porra e *interpretar* una pieza muy particular que sólo bailaban las mujeres. La novia soplaba la flauta y sostenía el tamboril, mientras que el novio se dedicaba a golpear a éste con la porra. Los jóvenes que rodeaban a la pareja le decían a la recién casada frases cargadas de doble intencionalidad: «Asopla manqu'enflaquih, c'aluegu la flauta engorda»; «Chúpala, que s'enderechi»; «¡La flauta

al *buracu»*... Los golpes del *novio* al tamboril eran coreados por coplillas, de las que entresaco una:

Daili con la porra máh abajinu,
daili con la porra,
y que tengah tinu.

Nuevamente, aunque no me extienda en ello, hemos de entrar en el terreno de las asimilaciones, de gran importancia en lo que venimos diciendo. Tambor o bomba se emplea como sustituto del vientre de la mujer embarazada. Igualmente el vocablo falo es sustituido por flauta y por porra. Aquella (flauta=pene) penetra en el cuerpo de la novia, cuela por entre sus labios. Labios bucales y labios pélvicos, boca y vulva, juegan con la misma intencionalidad significativa. De la mujer pública se dice que «tie güena boca». La porra, otro elemento fálico, toca el tambor (=vientre) para que suene, para que *se note*. El mismo deseo de los mozos, ya reflejados en la copla, inducen al novio a atinar, a acertar, a fertilizar. «Tuvi tinu», es una frase que aún se emplea con frecuencia para indicar el logro de un embarazo.

Otra costumbre, hoy en desuso y antaño muy extendida, consistía en colgar campanillos y llaves del somier del tálamo nupcial. Lo que terminó teniendo carácter de diversión, anteriormente pudo participar de un sentido más profundo. No hay que olvidar que los ruidos eran empleados en los ritos de expulsión de las fuerzas maléficas. Tal vez los sonidos de los campanillos durante esta relación íntima de la pareja no tuviera otro misterio que alejar a los espíritus de la esterilidad. En algunos núcleos de la provincia el campanillo, o también sólo el badajo, es sinónimo de miembro viril, por lo que su expresión fálica cabe aunarla o conjugarla con el anterior significado. La colocación bajo el lecho conyugal alcanzaría entonces una máxima trascendencia. La segunda acepción se manifiesta con claridad en Calzadilla con motivo de una ronda de boda en la que participan los solteros de ambos sexos. Las mozas cantan:

Esta noche, esta noche,
esta noche me rompen el broche.

Seguidamente los mozos preguntan:

¿Quién, quién, quién?

En ese instante es la voz del novio la que se escucha:

Yo, con mi campanón;
yo, con mi campanón.

Por su lado, la llave que se colgaba del somier del tálamo nupcial ha de ser incluida dentro de los amuletos cuyo fin es el de abrir las puertas de la fertilidad de la novia. «Llavih machuh» con esa intención han permanecido enganchadas a los catres de las estériles hasta hace pocos años.

Para terminar, me referiré a dos formas propiciatorias más sencillas y generales: los regalos a los novios de ropas y juguetes de niños y las «noragüenah». Los patucos, pañales, sonajeros, etc., auguran un rápido embarazo, siempre que *les sean entregados el día* de la boda. También las estériles solían guardar ropitas junto a la cama, prestadas por una recién casada, como medio para alcanzar la fertilidad. Propicia igualmente la maternidad el recibir un determinado tipo de felicitación tras la ceremonia nupcial, tales como «que pal bautizu moh veamuh», «que se tenga salú pa crial loh que vengan», «a vel cuándu llegamuh a la boa de loh güehtruh» y otras que manifiestan el deseo de conocer la descendencia del nuevo matrimonio.

No ha sido mi intención el agotar el campo de los ritos de fertilidad que, consciente o inconscientemente, se realizaron y se siguen llevando a cabo en las bodas cacereñas. El trabajo podría ser más amplio, puesto que muchos otros rituales quedan en el tintero. A ellos habrá que volver en alguna ocasión. Cuando todos estén estudiados, es posible que conozcamos mejor uno de los aspectos más interesantes del ciclo vital en Extremadura

BIBLIOGRAFIA

BOUZA BREY, F.: "La liturgia popular del juego de los "petos" y otras piezas cerámicas en Galicia", en *Etnografía y Folklore de Galicia*, I. Madrid, 1982.

DOMINGUEZ MORENO, J. M.: "Ritos de fecundidad y embarazo en la tradición cacereña", en *Revista de Folklore*, 46 (1984).

"Cultos a la fertilidad en Extremadura". (En prensa. Editado por la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura).

ELIADE, M.: *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid, 1981.

FRAZER: *The Golden Bough*. Londres, 1932.

GAIDOZ, H.: "La requesitiòn d'amour et le symbolisme de la pomme", en *Annuário da Escola Prática de Estudos Superiores de París*, 1901.

GOMEZ TABANERA, J. M.: "El curso de la vida humana", en *El folklore español*. Madrid, 1968

HURTADO, P.: *Supersticiones extremeñas*. Cáceres, 1902.

PROPP, V.: *Edipo a la luz del folklore*. Barcelona, 1983.

VALENCIA: CAMPANARIOS, CAMPANAS

Francisco José Llop Lluch

Venid conmigo todos cuantos gustais de ver y oír lo antiguo, aquello que fuere y será rejuvenecido, ley y norma en ciudades, pueblos y aldeas, para admirar la «sapiencia» de aquellos que, sin los medios culturales de ahora, nos dan lección de trabajar, de laborar, de dedicación plenísima en su oficio con matices y normas excepcionales.

Subamos al amanecer, entre dos luces —entre dos claros, como decimos los valencianos—, a la torre Catedralicia de nuestra Seo, Basílica Metropolitana de Valencia, símbolo y añoranza de cuantos nacimos aquí en las esplendideces, excesivas, de un sol radiante casi siempre.

Tras doscientos... peldaños recios de piedra llegamos a lo alto de esta torre llamada el Miguelete por cuanto su construcción se empezará el 29 de septiembre de 1381, festividad del arcángel San Miguel... Tiene doce campanas más las dos situadas bien visibles en lo más alto, que eran las que sonaban de cuarto en cuarto de hora.

Aun no salió el sol. Hay coloraciones sobre el horizonte clarísimo de nuestro cercano Mediterráneo, mas el astro rey no apareció.

Oigamos desde aquí, otrora punto culminante de la ciudad, el toque del Angelus: tres sonidos secos con vibración interminable, potentes... y luego el reproducirse en las diversas torres parroquiales, bien visibles desde aquí. Y allá, un tanto en lontananza, torrecillas, espadañas, reducidos altos donde se albergan campanillas en ermitas de los cercanos pueblos de la huerta...

Nítido aparece el sol. Apenas salido dora y va quemando su resplandor, mas antes de que se enseñoree del azul valenciano, subamos un poco más alto. Sobre la terraza de esta torre asimismo de piedra soporte para dos campanas que con su sonar daban a la ciudad la alegría y norma del tiempo, ¡qué visión de ciudad, huerta, caseríos, alquerías, barracas, mar, montes...!

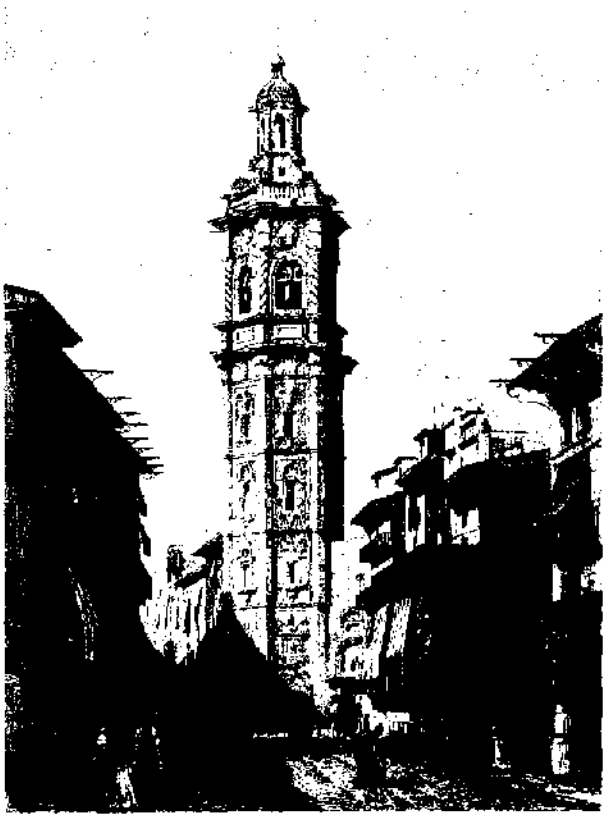
Algún convento muy mañanero avisa a Comunidad de religiosas y vecinos los iniciales actos de la Santa Misa.

Unos intervalos de silencio casi completo.

Y ya la calma empezará a extinguirse cuando las diversísimas parroquias, centros religiosos... van en tropel anunciando misas, conmemoraciones, bodas, funerales...

Vueltos hacia el mar admiremos la bella torre casi tan elevada como ésta nuestra catedralicia, como todas las demás parroquiales, de San Esteban, repleta de historia y aun luego de las destrucciones de 1936 efectuadas en casi todos los templos con aniquilación a veces completísima de todo su tesoro escultórico, pictórico, y los mismos bronces sagrados... Aquí unió en Santo Matrimonio el Cid Campeador a sus hijas; Lope de Vega asimismo unióse en santa unión, y fueron bautizados Vicente Ferrer y Luis Bertrán.

Un poco más hacia nuestra derecha —hacia el medio día —la también gallarda torre de Santo Tomás antes de la Congregación de San



Felipe Neri... Ya un poco... no mucho alejado, la más severa del antiquísimo convento de los P.P. Dominicos, está como las gemelas y un poco más reducidas del Temple, junto al río Turia.

Son las ocho y media de la mañana... va poblándose la ciudad, sacerdotes, beneficiados, canónigos, van y pasan de sus iglesias... Catedral.

Empieza a sonar la antiquísima Bárbara, avisa a los reverendos que se acerca la hora del coro y luego la Misa Conventual.

Pero todos los días es un repicar de todas ellas, un volteo solitario, una concentración de todas ellas, un clamoreo que vecinos, devotos especialmente, oyen y estiman porque les orienta en los actos religiosos.

Durante una media hora por todos lados llega ese murmullo... luego de una larga pausa al iniciarse la Misa Conventual y hasta llegar a la Consagración un gran silencio. Solemnes las seis batallades, *golpes secos anunciando el instante de la Consagración y ya sobre las diez treinta... un semi volteo dejando boca abajo y silenciosa la campana destinada a dar a conocer el término de la Misa.*

Veamos ahora hacia el sureste. El cercano San Martín rústico, pétreo, surmontado de barandilla y cuatro pirámides en sus ángulos y en su fachada la ecuestre imagen de su Santo obra de 1492 de Florencia en bronce. Bastante adjunto a esta parroquia del Obispo de Tours, San Andrés, con torre de ladrillo y elementos decorativos de piedra, sin campana alguna luego de la revolución inconoclasta de 1936, desvencijándose, ¡desmoronándose aquella veleta, hechura de barca desaparecida luego de unos días de lluvias y vendavales!... Y en el mismo cogollito el Patriarca, también sencillo, de ladrillo visto.

Allá, pasada la que fuera la última muralla de Valencia, las dos agujas seudo-góticas del nuevo convento de los Dominicos con sus dos campanas antiguas.

Y el prodigio de ladrillo con su remate de arbotantes que afianzan el cupulín de teja de blanco y azul ...la torre octogonal con ocho campanas, el templo situado en la huerta de Ruzafa y cuya jurisdicción llegaba hasta unos cinco kilómetros, hasta el mar; nos referimos a la Parroquia de San Valero y San Vicente Mártir —esencia de Aragón y Valencia aquel Obispo, aquí inmolado por los crueles romanos—.

Mas oigamos las campanadas del Angelus, ¡ya es mediodía! ¡Cómo se nos pasó la mañana! El Angel del Señor anunció a María... Bendita y alabada sea la hora en que María Santísima vino en carne mortal a Zaragoza...

* * *

¡Cómo cambia el paisaje...! Parece otro mar, la huerta tiene un verde más intenso..., los montes un tono transparente..., las azoteas de la ciudad aquí abajo a nuestros pies, ciegan, mientras los surcos oscuros de las calles —ínfima sensación desde aquí, en lo alto—, son penumbra azulada, gris, a veces muy negra...

Admiramos la filigrana hecha piedra, ofrenda cuantitativa del Gremio dels Argenters *(plateros, joyeros, orfebres valencianos...) tan cercana que casi podemos acariciarla ..., la Torre de Santa Catalina. El sol nos la silueta y da esbeltez, donaire... y tanto por su femineidad como por competir casi en altura con esta torre donde estamos situados, el Miguelete, se dijo que podrían —si fuere posible místicamente— desposarse ambas.*

Ya en lontananza el repristinado convento, ahora parroquia de San Agustín, pétreo, no muy acorde con el gusto valenciano y sin campanas.

Puede que un poco más lejano veamos el sencillísimo de ladrillo al igual que espadaña, el primitivismo cenobio, basílica paleocristiana de San Vicente Mártir... Allí vimos no ha mucho, antes de que las Religiosas Agustianas de Santa Tecla lo cediesen para establecerse en cercano poblado, a nuestro criterio la más antigua campana, pequeña de 25,5 cm. de alta por 20,5 cm.: su boca con carácter visigótico...

Allá, muy lejos..., visible en otro tiempo por enfrentar en esta calle... el ex-cenobio de Santa María de Jesús, airosa torrecita símil, muy símil por la referencia que tenemos en los grabados de época a la del Convento de los P.P. Franciscanos situado delante mismo del Ayuntamiento actual y que aún oímos contar a nuestros abuelos y padres..., solares de San Francisco.

Y no muy apartado el del poblado de Patraix, este exágono y, asimismo, de muy escasa altura con cuatro campanas...

Dejemos por ahora de enumerar las pequeñas e imperceptibles a distancia espadañas,

tanto conventuales que a veces albergan dos o tres campanas, como las parroquiales que servían para avisar a los campaneros en la torre de la solemnidad del momento y por ello están en desuso al electrificarse los campanarios, aunque muchas aún tienen su diminuto cimbalillo.

* * *

Ya va declinando el día.

Serán —son— las dos de la tarde.

Vemos ahora el esbelto, el recio campanario de los Sts. Juanes. Reciedumbre con su buen juego de bronces (siete) destacando el Antonio Abad desaparecido cuando la contienda civil española —36, 39— y aparecido muy lejos de nuestra ciudad...

Y en la fachada de este templo recayente a la plaza del Mercado, frente a la Lonja el gracioso campanil que también ostentaba otra campana —que aún vimos— hasta los recientes (ya ha pasado medio siglo) sucesos poco ha mencionados.

Y otra fina y airosa construcción de ladrillo haciendo guardia a la más espectacular cúpula del Colegio de las Escuelas Pías. Buen grupo de campanas todas ellas nuevas, construidas a partir de 1940.

Un poco más alejado, un extraño torreón con traza oriental, bóveda, cupulín, torrecilla, baranda...: el templo ahora parroquial de San Sebastián, antiguo convento de Mínimos de San Francisco de Paula.

Santo Tomás de Villanueva llega a Valencia como arzobispo a partir de 1544... Existe en estas afueras del llano de Quart un convento de PP. Agustinos..., y aquí se hospeda. Luego de muchas transformaciones efectuadas por las religiosas de Jesús y María, desaparece no ha mucho la sencilla y finísima de ladrillos torrecilla-campanario. No sabemos dónde se expatriarían sus bronces... Aún queda la capilla alta, esbelta, con cúpula oval, donde reposaban los restos del mencionado arzobispo-limosnero.

Un poco más lejos divisamos la afiladísima aguja seudogótica de San José de la Montaña. También tiene varias, cuatro, campanas.

Vislumbremos Mislata... Parroquia, templos de Religiosas Servitas del Pie de la Cruz, de la Doctrina Cristiana...

¡Cómo va cayendo el día! Aún quedará una hora escasa de sol.

* * *

Volvamos hacia aquí a nuestra derecha, hacia el norte de la mirada.

El templo de los PP. Jesuítas aún tiene su diferencial aire con los demás templos ciudadanos y su torre —aunque el ladrillo es parte única en su construcción siempre rematado por cupulín— tejaroz a cuatro vertientes de tejas azules y blancas y rematada por la veleta, bella obra de la cerrajería que corona y remata en todas las torres valencianas, aunque diversificando su dibujo ateniéndose a la especial advocación de cada templo. Esta torre no es muy esbelta.

También tenemos cerca —bastante— San Nicolás. Seco, bastante alto, base de piedra el primer cuerpo y luego ladrillo y remates de barandillas, adornos, esferas, pétreos.

Y ya el sol a contraluz no nos deja contemplar con nitidez.

Ahora son espadañas, campanarios diminutos, algunos enmudecidos a veces, tiempo, tiempo, tiempo..., y otros que aún nosotros sonamos en la anual conmemoración de su titular.

Así, los de San Juan Bautista, con dos buenas campanas; el del Marqués del Campo, con centenarias piezas, agudo remate diríamos nórdico, con cerámica verde y amarilla, vidriada oscura y tres campanas; el colindante de la Beneficencia —ahora, centro cultural, museos—; en su par de torres, que custodian la fachada del templo, una campana antigua de 1793 y nueve más por patios, dependencias, salas...

Convento de Corpus Christi, con tres piezas, aparte otras varias en la clausura.

Y allá en lontananza, silueta esbeltísima ahora entre tanta edificación de rascacielos, el poblado de Campanar... (aunque su verdadero sentido era camp-pa-nar, *campo para ir), alta, a la otra parte del río y casi enfrentado a Mislata.*

Mas vemos ahora la monumental espadaña del Colegio de San José, de los PP. Jesuítas, con tres bien visibles campanas.

Volvamos más la vista hacia el Norte.

Ya declina muy a prisa la tarde.

Al fondo, a unos veinticinco kilómetros, los montes de Sagunto, y un poco más cerca, las colinas del Puig de Santa María, Patrona del antiguo reino de Valencia, con la tradición muy compartida con otras imágenes de ser encontradas bajo campanas así ocultas ante la invasión de los árabes.

Barriada del Carmen, interior de la ciudad. Una espadaña férrea de las Religiosas Siervas de María, que cuidan a los enfermos..., y un tanto hacia atrás, otra magnífica torre totalmente de piedra: el antiguo Convento del Carmen, ahora Parroquia de la Santísima Cruz. ¡Bella y recia torre, con un ángel, escultura de bronce como veleta!

Pasemos —otra vez con la mirada— el antiguo cauce del Turia, y junto a él el también bellísimo y con apliques cerámicos de Santa Mónica, y adosado otro sencillísimo cuadrado sin remate, ladrillo visto y con varios bronces sagrados: el de la HH. de Ancianos Desamparados (Hermanitas de los Pobres), y un poco más allá de esta calle de Sagunto, rústico y desvencijado y casi derruido, espadaña del Hospitalillo de leprosos construido por 1250, dedicado a San Lázaro, y allí, en el límite de la ronda exterior de circunvalación, la asimismo muy primigenia ermita de San Antonio Abad, con restos de techumbre hispano-árabe, ahora Colegio de los PP. Salesianos, con su sencillo y espigado campanario y varias —no recordamos—, cinco o seis campanas salvadas del conflicto de 1936.

Volvamos hacia la ciudad. Mas antes de repasar el río anotemos el bien dispuesto de los P.P. Carmelitas, con tres y por azoteas e interior del templo tres más.

Ya viendo casi la ciudad —estamos en el arrabal—, el convento de religiosas de San Cristóbal. Buen sustentáculo con tres campanas.

Maravilla de piedra y conjunto arquitectónico artístico, pinturas y esculturas mutiladas o desaparecidas de reciente... Estamos en el Convento de la Santísima Trinidad, de Religiosas Franciscanas-Clarisas, construido por la reina que allí tiene su panteón, esposa de Alfonso el Magnánimo, por los años 1445 y que se refleja en el casi siempre —ahora, 1987, del todo— exhausto río Turia. Gracioso y sencillo campanil con tres campanas, más las emotivas de claustro, refectorio, sala de oración y descanso...

Recorremos desde esta nuestra atalaya máxima la cercanía.

Ya el sol da sus postreros tonos. Admiremos ahora el muy cercano campanario de la antigua parroquia de San Lorenzo, ya de tiempo convento de P.P. Franciscanos. Aún le restan dos campanas antiguas.

¡Qué diremos de esa semiderruida torre de San Bartolomé! Vacíos sus portales —sin ninguna campana—, y empezando a derribarse..., allá en lo alto desaparecido tejaroz a cuatro vertientes y algunos metros de su remate. Allá queda la veleta, como si una centella, un rayo, la hubiese maltratado...

Vengan ahora al más secular campanario. Un poco transformado, pero su construcción, todo él de piedra, es del siglo XIII. Dedicado al Santísimo Cristo del Salvador, imagen protogótica de gran tamaño. Esta torre-fortaleza, al parecer, conserva ahora cuatro campanas no muy antiguas, pero que son ornato en todo instante con su sonoridad.

Diminuta espadaña casi imperceptible: la antigua Cofradía de San Jaime, a las horas monasterio de religiosas franciscanas-clarisas. Sólo una campana de poco más de siglo y medio...

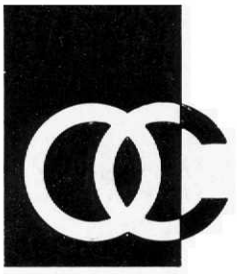
Vengan a contemplar el cercanísimo Cimborio lucernario de la Catedral, diremos hermano de esta torre donde aún nos encontramos: el Miguelete. Allá, en su alto y centro, existe el cimbalillo —María, 1806—, que avisaba a los campaneros de esta torre catedralicia en los momentos culminantes para que volteasen todos estos bronces. Es un poco difícil subir ahí ahora, luego de la remodelación de todo este edificio religioso, siendo muy espectacular el ascender por su interior, apoyando pies y manos en unos aros metálicos unos diez o doce metros.

Allá por el año 1923 se celebró la Coronación de la Santísima Virgen de los Desamparados, Patrona de Valencia, cuya Real Capilla, ahora Basílica, se encuentra situada aquí, a escasos pasos de la Catedral, y en medio de un gran entusiasmo se pensó edificar un templo monumental con airoso campanario. Ofrecimiento de solares, planos magníficos, vibrante entusiasmo..., mas el cambio de régimen en abril de 1931 desbarató planes...

La destrucción de templos y conventos en mayo de este mismo año, con la culminación del mes de julio de 1936, al iniciarse la Guerra Civil española, suspendió el inicio de las obras. Queda el gran solar, con unas excavaciones que nos presentan el núcleo central de la Valentia Edetanorum, fundación romana, más restos de épocas posteriores, arábiga sobre todo, y así queda más en su interior un rolde *bien oído, a ras del suelo, por quedar situado a unos tres metros del pavimento en los instantes más emotivos del segundo domingo de mayo —festividad cumbre de nuestra Patrona—, y en la diaria llamada a los actos de la Escolanía: el sonar de esa rueda de campanas es para nosotros, nacidos muy cerca, íntima llamada, en tanto que desde nuestra casa natal le oíamos perfectamente y era, y aún en parte lo es, como un especial toque de gloria.*

Ha sido un bien aprovechado día. Ya es de noche cuando llegamos a la calle. Nuestra mirada aún está ahita de torres, espadañas, de la inmensidad de Valencia contemplada a vista de ave con vuelo reposado... Ahora puedo referiros que para ver de cerca todas estas campanas, tuvimos que ascender varias veces a estas torres para contemplar medición, inscripciones, fotos, que sumamos, cuatro mil ochocientos treinta escalones y a esta Torre donde hoy entre unas cosas ciertas de trabajo —estudio que apareció en «Archivo de Arte Valenciano» en 1982, publicación de la Real Academia de Bellas Artes—, de San Carlos... 23.805 peldaños subidos al Miguelete, contando con la visita de S. S. el Papa, tanto desde que llegara a España cuanto su permanencia en Valencia; estos escalones, registrados como siempre ayudado por mis tres hijos... Con eso os he librado de un segurísimo cansancio.

Creo que me lo agradeceréis... Todo sea por las campanas...



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID