Revista de FOLKLORE

N.º 176

Editorial

Podríamos definir al músico popular como un individuo con una marcada inclinación musical; esto es, no un músico de circunstancias, no un músico por obligación. Quiere eso decir que durante toda su vida, pero en particular en aquellos períodos de tiempo en que la personalidad se va forjando con los materiales que uno mismo va seleccionando voluntariamente, le atrae y condiciona la música y su entorno (interpretación, audición, composición, etc.). Aquí podríamos dividir en tres apartados, que deberían estudiarse independientemente, los tipos de músico popular: El que recibe una formación académica siquiera sea elemental, el que basa su formación en la experiencia acumulada por sus antepasados incorporando a ese bagaje su propio universo y el que es autodidacta. Conviene advertir que casi nunca se da uno de estos tipos por separado aunque alguno de los modelos predomina sobre los demás, marcando e inclinando la personalidad del músico hacia cualquiera de esos campos.

En segundo lugar habría que destacar su vocación de comunicador, desarrollando una tarea de transmisor de conocimientos similar a la del narrador. Esta comunicación le liga inexorablemente al núcleo social, pero le confiere además un cierto ascendiente sobre él al ejecutar un oficio en el que no puede sustituirle ninguno de los otros miembros de su comunidad; en ocasiones incluso es maestro o guía para otros músicos que, como él, tendrán la clave para una correcta transmisión del estilo en ritmos y melodías. A veces sus conocimientos sobre los bailes y danzas locales, unidos a su sentido rítmico y coreográfico, le ayudarán a comunicar mejor el orden de las piezas, la duración de cada una o del baile completo e incluso el lugar que debe ocupar en esta o aquella celebración; su "entendimiento" con los mejores bailadores contribuirá a acrecentar el sentido estético de los bailes, en particular de aquellos que requieren una especial habilidad o que destacan por su dificultad de ejecución. Todo ello, naturalmente, sin coartar su papel de creador de nuevos temas o introductor de novedades en el repertorio, cosa que realiza con una gran naturalidad al conocer perfectamente los gustos, maneras y usos locales.

En tercer lugar no conviene olvidar su vocación artesanal, producto en ocasiones de la necesidad –al no tener cerca un ebanista o un luthier que sustituyeran su instrumento viejo por uno nuevo cuando aquél estaba ya deteriorado–, pero en otras ocasiones resultado espontáneo de un tipo de sociedad ya desaparecida que era capaz de autoabastecerse con asombrosa autonomía. Esta faceta le permitía conocer mejor el instrumento y sus peculiaridades llegando incluso a introducir en él variantes formales que, con el tiempo, podían llegar a imponerse pero, en cualquier caso, transmitiendo a sus sucesores las claves sobre la manufactura (material adecuado, tiempo de extraerlo, cortarlo y usarlo, utillaje para trabajar, normas para evitar que esos materiales se deteriorasen, etc., etc.).

S U M A R I O

Pág.

Gaitas y gaiteros del *país* de Sobrarbe (I) 39
Alvaro de la Torre

El repertorio romancístico de una mujer de Puentegenil (Córdoba) 57
José Manuel Fedrosa

Verdi: Un artista del pueblo 66
Fernando Herrero

Un herradero de Salamanca 70
Ignacio Sanz

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1995.
DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME: Gráficas Turquesa. - C/. Turquesa, Parc. 254-B. Pol. I. S. Cristóbal - VA-1995.

GAITAS Y GAITEROS DEL PAIS DE SOBRARBE (I)

Alvaro de la Torre

"Antes, en el tiempo clásico de los curas de pelo en pecho, bailes con gaita, sayas redondas y calzón corto, las víctimas del amor casábanse casi invariablemente con los autores. Hoy no siempre ocurre lo mismo... y la montaña, como comunidad, nada pierde".

J. Llampayas *"Crónicas" (1924)*

Actualmente se multiplican en Aragón los comentarios y publicaciones generales, con frecuencia precipitadas, en torno a los antiguos instrumentos de música popular, pero tiende a olvidarse que en esta parte del mundo sigue siendo prioritaria la labor de recopilación y se trata, en general, de tradiciones musicales realmente mal conocidas.

Tal es el caso de la *gaita aragonesa,* a pesar de lo mucho que se ha avanzado en su conocimiento desde que en 1976 Pedro Mir y Martín Blecua emprendieran desde su Sariñena natal la labor de recuperar del olvido aquella extraña cornamusa: a ellos se debe el denso trabajo que resume todos los datos conocidos hasta la fecha, y, en base a éstos, se reproducen hoy distintos ejemplares de las antiguas gaitas de odre (1).

Sin embargo, la labor no ha hecho mucho más que comenzar. En primer término, dada la gran extensión geográfica en la que este tipo de gaita estuvo presente, y la propia realidad social de su entorno, el trabajo de campo se ha limitado a algunas comarcas muy concretas, siendo muy superior el área en la que no ha existido una búsqueda sistemática. En segundo lugar, las diferencias que presentan los instrumentos antiguos conservados –entre sí y frente a los actuales conceptos musicales– plantean dificultades a la tendencia generalizada de perseguir modelos arquetípicos, simultáneamente fieles a la tradición y capaces de adaptación y desarrollo. Por último, no se da una recuperación real del uso de la gaita en su propio medio, fuera de los círculos urbanos de *folk,* a excepción de media docena de *dances* locales o agrupaciones folklóricas de ámbito comarcal.

En este contexto, nuestra contribución se ha limitado a la búsqueda de referencias sobre la gaita de odre en la comarca pirenaica de Sobrarbe, búsqueda que comenzó hacia 1986 a raíz de ciertas relaciones personales y la proximidad de esta vecina comarca. Tras casi diez años de encuestas intermitentes, habiendo documentado la existencia de una docena de gaiteros y restos de cinco de sus antiguos instrumentos, cada nueva entrevista sigue aportando datos de interés o matices importantes sobre lo ya recopilado. Pero, al mismo tiempo, las progresivas conclusiones de este trabajo, (y del mismo modo que ha sucedido en otras comarcas oscenses) sólo se han comentado de manera informal en reuniones de gaiteros, resúmenes divulgativos y publicaciones locales, de alcance muy limitado o incompletas, y de esta manera muchos datos específicos han ido apareciendo posteriormente distorsionados –con graves incorrecciones o complicadas interpretaciones– en citas y trabajos más generales, siendo ya corriente encontrar referencias contradictorias y aseveraciones en torno a la *gaita aragonesa* de origen inconcreto (2).

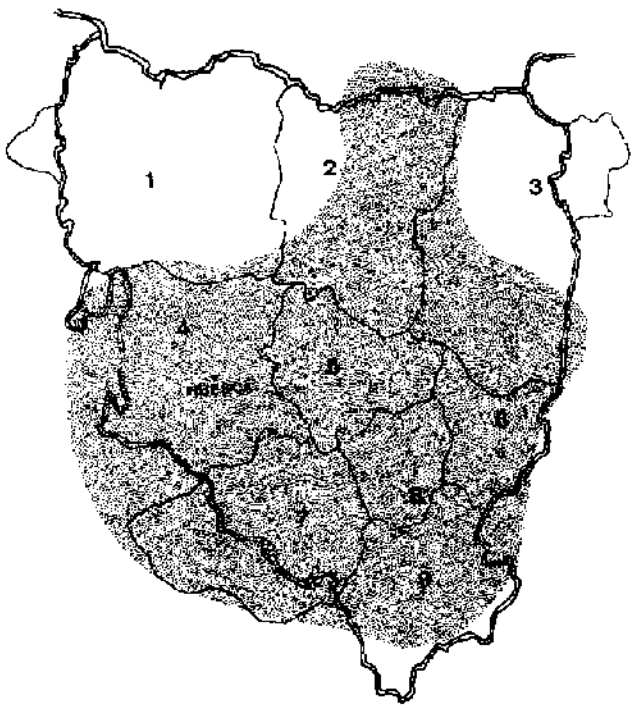


Fig. 1: La Provincia de Huesca, límites aproximados de sus comarcas tradicionales, y área probable de presencia de la cornamusa de tipo aragonés hacia 1900. 1) Viejo Aragón. 2) Sobrarbe. 3) Ribagorza. 4) La Hoya. 5) Somontano. 6) Litera. 7) Monegros. 8) Cinca Medio. 9) Bajo Cinca.

Estas notas buscan por lo tanto sumarse a las más recientes publicaciones de Mir y Blecua, exponiendo de forma completa y actualizada las referencias conocidas sobre el uso de la gaita de odre en la zona montañosa de la provincia, que concierne sobre todo a los valles de Sobrarbe, aunque esta delimitación geográfica obedece en realidad a una cuestión metódica, a causa de la coexistencia de otras tradiciones musicales en los valles colindantes, tal y como se comenta al final de estas notas.

Para esta exposición se han separado las referencias en varios apartados, en absoluta correspondencia con las dificultades de actuación a las que aludíamos más arriba. En primer lugar presentamos un resumen de lo recogido de la tradición oral en una lista pormenorizada de cada gaitero, sus circunstancias, repertorio y peculiaridades tal y como ha quedado su recuerdo en la memoria colectiva (testimonios que en algunos casos han sido de una sorprendente minuciosidad), acompañados de otras referencias suplementarias en los contados casos que los han documentado; en segundo lugar se comentan las características organológicas y anotaciones específicamente musicales de los restos de instrumentos hallados en esta zona; y, finalmente, proponemos algunos puntos de vista y opiniones sobre las incógnitas que aún plantea este tipo de cornamusa en cuanto a su filiación, datación y límites geográficos, a la luz sobre todo de los restos de instrumentos mencionados. La lista de gaiteros es tediosa, y puede carecer de interés más allá de la comarca o la provincia, pero contiene los datos básicos que dan lugar y apoyan los comentarios posteriores, y, por otro lado, no hemos encontrado la oportunidad de darlos a conocer en una publicación específica de ámbito regional o provincial. Por el contrario, las características de esta gaita de odre pueden ser de especial interés para el estudio comparativo de otras cornamusas cercanas, y muy concretamente en el caso del denso grupo francés de pequeño bordón paralelo al tubo melódico.

1.– EL MEDIO. RASGOS GENERALES

El antiguo nombre de Sobrarbe designaría desde antaño las tierras montañosas por encima de la sierra prepirenaica de Arbe, y hoy delimita una comarca tradicional de considerables contrastes físicos. Popularmente se sigue hablando de *Sobrarbe y as valles* para diferenciar la zona meridional de los cursos altos de los ríos Ara y Cinca, junto a sus pequeños afluentes. El Ara se suma al Cinca a la altura de Aínsa, y al pie de la emblemática Peña Montañesa. Uno de los afluentes del Ara, el Arazas, conforma el célebre valle de Ordesa, germen del actual Parque Nacional, que ha crecido paralelo a la despoblación de la comarca, pasando de las 2.100 Has. en su fundación a las 15.608 Has. actuales, albergando hoy, junto a los otros valles de Sobrarbe y los del vecino Condado de Ribagorza, las cumbres más altas de toda la cordillera pirenaica.

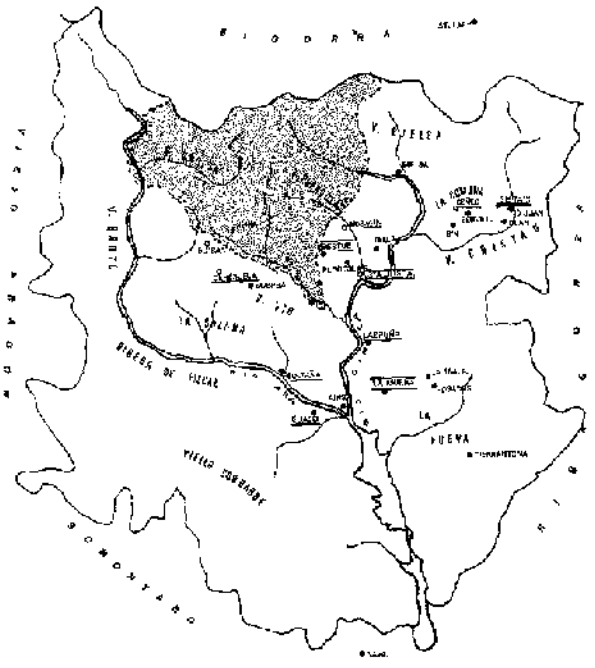


Fig. 2. La comarca de Sobrarbe, con las localidades citadas en el texto en relación con la gaita de odre: los puntos vacíos son pueblos ya deshabitados, los subrayados guardan memoria de algún gaitero local y los recuadrados guardan restos de sus instrumentos. La línea discontinua es el límite actual del Parque Nacional de Ordesa y Monte Perdido.

El Ara, crecido del Arazas, conforma y atraviesa de Norte a Sur el valle de Broto, y se convierte en Ribera de Fiscal al girar hacia el Este; abre otra fértil ribera a su paso por la villa de Boltaña, la antiguamente fortificada Bol–Tan céltica, hoy cabeza de partido, ya próxima a Aínsa *la mora* epicentro comercial y geográfico. Por el otro lado, el Cinca desciende de su cuna en *la Valle Verde* formando el valle de Bielsa, que recibe algo más al sur al Cinqueta del valle de Chistau. Sigue el Cinca hacia el Sur por tierras de Laspuña y Labuerda hasta l'Aínsa, y, doblado por el Ara, corre a embalsar Mediano y El Grado para alejarse ya de las montañas. Este último tramo deja a su izquierda el valle de La Fueva, de tierra más llana y clara voluntad agrícola, rodeado de pequeñas sierras y, hacia el norte, el murallón calcáreo de Montañesa y Ferrera, distinguiendo también algunos como Fueva Alta es-

tas laderas pobladas de caseríos dispersos, en torno al otrora poderoso monasterio de San Victorián. Los cursos de Ara y Cinca delimitan además un alto interfluvio albergando los valles de La Solana, Puértolas y Vió, que son en realidad una infinita sucesión de sierras, cañones y barrancos. Los de La Solana vierten desde Bolave hacia la Ribera de Fiscal, y los más altos de Vió y Puértolas lo hacen hacia el Cinca desde los circos superiores de Ordesa y Pineta.

Sobrarbe ha sido tradicionalmente considerado un país pobre y deshabitado. Junto a los cauces de los ríos, sus principales vías de comunicación han sido las grandes cabañeras de transhumancia, uniendo los pastos estivales de montaña con los invernales de la tierra llana meridional, y parece que esto no ha cambiado mucho desde las primeras noticias escritas, debidas a autores clásicos, cuando *altus* y *ager* del *Cinga* suponían el territorio más occidental de los ilergetes (3). Otra idea de su antigüedad puede dar la abundancia de topónimos y antropónimos prelatinos, y el caudal de antiguas palabras que aún se conservan en los dialectos comarcales (4). En cuanto a su origen como unidad histórica, la parquedad de documentos medievales ha ayudado a alimentar todo tipo de conjeturas a través de los siglos, y sus habitantes no dudan en afirmar con orgullo que fueron largo tiempo un reino independiente y que los cuerpos de sus siete reyes –entre ellos el mismo Iñigo Arista– descansan sepultados bajo las ruinas de *San Veturián*.

Hasta no hace mucho tiempo, el montañés se vio obligado a la inquietud. Vivió temporalmente en el sur –a veces, trasladando a toda su familia– siguiendo a su ganado, o acompañó madera y mineral hacia tierras más amables. También con demasiada frecuencia fue necesario ofrecer las manos vacías *"sirviendo al otro lado"* de la frontera internacional. Pero si Sobrarbe conoció épocas de relativa prosperidad, la situación ha cambiado sustancialmente a lo largo de este siglo. Durante la última guerra civil se vio convertido en frente de batalla, y en la primavera de 1938 el ejército republicano quedó acorralado en la tristemente célebre "Bolsa de Bielsa": la mayoría de los pueblos de los valles fueron desalojados por completo, pasando sus habitantes a Francia, donde muchos se quedaron definitivamente (5). Después, los graves errores de la administración por omisión (falta de carreteras, luz eléctrica...) o por actuaciones irracionales, como las enormes expropiaciones forestales o las destinadas a la construcción de grandes embalses, han llevado a la situación actual, que supone un verdadero desastre demográfico. Trescientas aldeas de las que nombrara Pascual Madoz han desaparecido en el transcurso de los últimos cien años, y hoy, a pesar de la masiva afluencia del turismo, la mitad de sus habitantes es mayor de cincuenta años, y su densidad total ronda los dos habitantes por kilómetro cuadrado (6).

En la búsqueda de noticias sobre los antiguos gaiteros, algunas de las referencias orales han sido por lo tanto muy confusas. Como ejemplo, de algunos de los gaiteros de Puértolas no se sabe si murieron durante la guerra civil o siguen viviendo en Francia, y por el contrario, trajimos desde lejanos parientes residentes en el país vecino noticias para los familiares que decidieron volver a este lado. De igual modo, fuera de su propio valle, la mayoría de los informantes no sabía que el último de los antiguos gaiteros murió a mediados de los sesenta, y no reparaban en el hecho de que hubiera sido el último. Por ello hemos anotado en cada caso la principal fuente de información, que permitirá al interesado proseguir en la anotación de algún aspecto concreto, o corregir posibles confusiones. Los datos oficiales –y son raros los casos en que los pertenecientes a una *casa* son conocidos por sus apellidos– han sido también anotados en cada caso pero no se han contrastado en archivos municipales o parroquiales, que, de hecho, no se han conservado en su mayoría. Así que todo lo que trasmitimos aquí en cuanto a los antiguos intérpretes de gaita son, más que circunstancias objetivas, la versión de las cosas tal como han permanecido en la memoria colectiva. Otras noticias complementarias se deben a autores locales, en descripciones de fiestas o artículos costumbristas donde, aunque la presencia de la gaita es casi siempre nombrada de pasada, quedaron reflejadas interesantes circunstancias de la vida cotidiana de comienzos de siglo. A esta época pertenecen también los comentarios debidos al pirineista Lucien Briet (7) que realizó frecuentes visitas a Sobrarbe entre 1891 y 1911 tomando numerosas fotografías, luego salvadas del olvido en el Museo Pirenaico de Lourdes, pero aunque sus trabajos retoman y corrigen los de otros excursionistas franceses anteriores, como Cénac Moncaut o el Conde de Saint–Saud, se llevaron a cabo por su interés geológico, y las referencias a lo intrínsecamente popular son breves y casuales. Su contemporáneo catalán Juli Soler i Santaló, también a causa de excursiones alpinas entre 1902 y 1907, reparó más en este tipo de cuestiones, y realizó igualmente una considerable cantidad de fotografías (8) que acompañan a la publicación póstuma de sus trabajos en el "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", pero aunque todos estos artículos están ordenados siguiendo un mismo esquema, tan sólo en el concerniente al valle de Gistain añade un interesantísimo apartado de "Costumbres y Fiestas", sin que podamos saber si tuvo en mente un capítulo

correlativo para los demás valles. Tampoco son muy numerosas ni detalladas las descripciones musicales en las obras etnográficas posteriores de Violant, Krüger y del Arco, frente al interés que mostraron en cuidadosas anotaciones de herramientas de trabajo, arquitectura popular, indumentaria, lingüística e incluso el mismo ciclo festivo.

Como resumen, y a través de las fuentes comentadas, los gaiteros de Sobrarbe fueron casi siempre intérpretes individuales, habiendo quedado ya a comienzos de este siglo relegados al acompañamiento de las antiguas danzas y actos festivos ceremoniales (vísperas, procesiones y romerías, liturgia y cofradías...) frente a las orquestas *de baile* con violín, acordeón o guitarra, y, algo más tarde, viento-metal, y coincidiendo en el tiempo un considerable número de gaiteros, si bien sólo algunos lo eran más o menos profesionalmente, mientras que la mayoría limitaba su afición a su propio pueblo. Casi todos los testimonios datan del período comprendido entre el cambio de siglo y la guerra civil, tras la que esta tradición desaparece casi por completo, finalizando con la muerte de Juan Cazcarra de Bestué en 1963. A pesar de esto, tal tradición ha sido perfectamente recuperable a través de los restos conservados de los antiguos instrumentos, junto a sus lengüetas, y, sobre todo, del tipo de canto que aquí siguen llamando *a son de gaita* y que ha conservado tanto las características melódicas del instrumento que lo acompañó como el propio estilo y sus arcaicas alteraciones. Todo ello es por supuesto perfectamente reconocible en las melodías de las antiguas danzas ceremoniales, transmitidas hasta hoy por otros instrumentos, siguiendo el análisis propuesto por J. A. Urbeltz y J. A. Quijera para otras zonas cercanas de la Península (9). El tipo de gaita es invariablemente el de la *gaita aragonesa* de gran bordón exento provisto de caña simple dos octavas más bajo que la fundamental del *clarín* melódico, con pequeño bordón paralelo a éste, y un vestido de tela estampada recubriendo el gran boto de pellejo de cabra. Frente a otras descripciones de gaitas del resto de la provincia, las *bordonetas* encontradas en Sobrarbe van provistas del mismo tipo de caña doble que el clarín, presentan agujeros de resonancia, con un taladro interior mixto, y suenan al unísono de la fundamental de aquel, en torno a Do#3. En el aspecto formal, los *clarines*, siempre de muy buena factura, acaban en forma abulbada, y no siempre aparece la piel de culebra recubriendo las piezas de madera. Muchas descripciones hablaban también de flecos y cintas de colores colgando del gran bordón, que podía ir indistintamente por encima del hombro izquierdo o por debajo del brazo derecho.

Debemos incidir por último en el hecho de que la gaita de odre sigue siendo en Sobrarbe un instrumento corriente en la mente de los mayores. No son raras las personas que conservan la memoria de cantar con las lentas cadencias de *a son de gaita*, y muchas más las que pasaron largas horas de baile con su monótono acompañamiento. Siendo una tradición próxima en el tiempo, nos parece que la presencia de algunos jóvenes gaiteros actuales no se contempla en general con la expectación de una reliquia recuperada, sino con la complacencia de una natural continuidad.

Lo que sigue a continuación no habría sido posible sin la ayuda de muchas personas del otro lado de Cotefablo (10), además de la generosidad de quienes aparecen en las notas como fríos *informantes*. Todos ellos hablaron en el mismo idioma, y sonrieron al recrear el sentido de una

Fig. 3: Gaita que perteneció a Juan Cazcarra, gaitero de Bestué (valle de Puértolas), mostrando, sin el vestido, la disposición de sus tubos. El pequeño bordón fue cortado, y debió tener otra copa final. (Fotografía Tramullas, Jaca).

música indisolublemente unida a la tierra que habitan, les incumbe y comprenden.

2.– LOS GAITEROS

Las referencias concretas de los gaiteros de cada valle son las siguientes:

2.1.– *En el valle del Ara:* La búsqueda ha resultado infructuosa en todo el tramo superior, (valle de Broto) hasta la Ribera de Fiscal, donde por otra parte subsiste un denso grupo de danzas de palos, cuyas características y desarrollo son similares al resto de paloteados de los valles occidentales –teniendo mudanzas comunes (Fiscal)- , que fueron tradicionalmente acompañados con flauta de tres agujeros y tambor de cuerdas. Este hecho se comenta detenidamente al final de las notas, por considerar este valle concreto el límite noroccidental de la gaita de fuelle de tipo aragonés. Las notas de Briet y Saint–Saud sólo mencionan guitarras y violines.

Más adelante, ya en la villa de Boltaña, hay vagas referencias a un gaitero local, llamado Mariano Dueso, de casa *Forraje* que habría muerto con cerca de ochenta años hacia 1930 (11) y cuyo apodo familiar vendría precisamente del intenso color verde del vestido de su instrumento. Se le hace protagonista de una anécdota en la que salvó la vida por tocar la gaita frente a una manada de lobos, acudiendo a tocar a San Vicente de Labuerda, y parece que sus descendientes quemaron el instrumento tras su muerte.

Queda también el recuerdo de gaiteros de otros lugares, mencionados más adelante, que también solían ir a tocar a Boltaña: así, el de Ceresuela (lugar que, aunque en el alto valle de Vió, se encuentra a cinco horas de camino gracias al paso natural de *la Cruceta)* aún acompañó una boda hacia comienzos de siglo, y en una época más reciente se seguía trayendo al gaitero de Bestué para las fiestas de San Pablo y *San Pablé,* que organizaban los casados al día siguiente. Los actuales gaiteros de *La Ronda* y *El Paloteado* han recogido además algunos temas *a son de gaita,* entre los que destacan una hermosa *albada* y otra tonada, más lenta, que narra las desavenencias entre dos casas vecinas. La melodía de la única mudanza del paloteado (una versión de un *villano)* es también idéntica a la primera parte de la que acompaña el *cascabillo* –danza colectiva en círculo– en los pueblos del valle de Vió (12).

El escritor y abogado barcelonés José Llampayas (1883–1957) *el Bardo de la Montaña Madre,* afincado en Boltaña, recoge en algunos de sus relatos la imagen del gaitero en esta misma villa, en torno a la ronda y la hoguera anual de San Pablo:

–¡Ah! señora –he dicho pedantescamente–: cien años menos, y habríamos visto a los boltañeses bailar alrededor de la hoguera, y a son de gaita –como aún bailan en el valle de Puértolas– el dance de los cascabeles, o cascabillo. Hace dos mil que Dionisios y Baco introdujeron la alegría en estos dances, que hoy lo mismo valen para honrar a San Pablo que a la Virgen.

En otro, narra los incidentes protagonizados por unos piquetes mineros durante la fiesta:

No saber, precisamente, lo que la hoguera de la Cofradía significa (...). Hablaron mucho: que si eran del Sindicato, que si pronto no habría ricos, que si los obreros iban a gobernar... Después pagaron el gasto mostrando sendos billetes y esta mañana se han presentado en misa escandalizando, y a la salida se han ido con la ronda, mofándose del gaitero, de los cantares, de todo. (...) Intentan vengarse los agredidos, huye el zagal, acúdele la ronda, y el cura, el gaitero, la pareja, y hasta las mujerucas de faldas acampanadas... (13).

También en el pueblo de Guaso, en un alto a la vista de Boltaña y Aínsa, tuvo la gaita nombre propio en un músico local, Ramón Solano, de casa *Ramalero,* una de la docena de edificios que antiguamente conformaban el barrio de El Grado. Muerto en 1920 con sesenta años de edad, su nieta Ana no llegó a conocerle, pero recuerda vivamente el vestido de la gaita y la piel de culebra que recubría sus tubos. Cree que este instrumento fue vendido *a unos de Laspuña,* y un violín y un acordeón "de botones" que pertenecieron al mismo músico se rompieron durante un carnaval de su infancia (14).

Un maestro de nombre Pedro Raulera compuso hacia 1910 un romance seriado, nombrando a todos los vecinos de Guaso según sus barrios. En él hay una escueta alusión a este gaitero:

Por ser el más pintoresco / nombraré el Grado el primero, / allí está el señor Pallás, / Francho el pastor y el Mediero, / también está Pepe el sastre, / el Gaitero original, / Plana el tejedor, Bara, / Bardají y el Provincial (15).

2.2.- *Ya en la confluencia del Ara y el Cinca* la medieval villa de Aínsa descansa sus edificios sobre la ladera de un altozano que a modo de ínsula conforman los dos ríos. Su fiesta principal gira en torno a un hecho legendario, según el cual la villa y todo el antiguo reino se habrían librado de la dominación musulmana siguiendo al caudillo Garci–Ximénez, que recibió una señal divina en el transcurso de la batalla al aparecer una cruz de fuego sobre una encina, siendo desde entonces la cruz sobre la carrasca el escudo de Sobrarbe, luego

incorporado al de Aragón (16). Este episodio se conmemora aún en la actualidad en una representación teatral popular, –La *Morisma*– que hoy tiene lugar cada dos años, y antiguamente guardaba intervalos mayores. Se han perdido sin embargo otras costumbres anuales ligadas al mismo 14 de Septiembre, de las que una detallada descripción de comienzo de siglo contiene interesantes referencias a la presencia de la gaita:

La Fiesta de los Mozos. Tiene de típica que, después de haber rondado con la gaita a todas las Autoridades del pueblo (...) es costumbre arrancar de cuajo una hermosa y grande carrasca y llevarla entera para trasplantarla enmedio de la plaza mayor, sobre un agujero hecho en una enorme piedra de mucho espesor. Huelgan los comentarios.

Fig. 4: La Cruz sobre la Carrasca en la Plaza Mayor de l'Aínsa, durante la representación de "La Morisma" de 1993.

La Corrida de la Cuchara. Ese mismo día se disputan a correr entre los muchos jóvenes una cuchara de plata, que regala el Ayuntamiento al primero que llega en la reñida lid al lugar o punto donde se halla constituido el jurado, que lo componen el Alcalde, el Párroco, el Juez, un Concejal y el gaitero, juramentando este último para decidir en el baile, de que luego hablaremos.

(...) dicen unos que se estableció para recuerdo de la elección que hicieron en aquel tiempo de Garci–Ximénez, de un buen andarín, que fuera a llevar la nueva a San Juan de la Peña sobre la victoria obtenida contra los moros; (...)

El Baile de los "Zapatos". (...) conmemorativo del júbilo y la alegría experimentados por los cristianos luego de obtener la victoria. Consiste en un sarao á la antigua y al son de la gaita, luchando varias parejas por tiempo de una hora, premiándose al bailador con un sombrero y á la bailarina con un par de zapatos, á favor de quienes mayor destreza han revelado" (17).

Aún se recuerda en Aínsa llamar al antiguo gaitero de La Muera (Fueva Alta) para el "Baile de los Zapatos", y más recientemente al gaitero de Bestúe para acompañar las rondas de los mozos en la víspera de la fiesta. Estas ocasiones concretas evidencian, a nuestro entender, un hecho importante, común a la villa de Aínsa y los pueblos cercanos, que en una última época seguían contratando gaiteros foráneos a pesar de que su papel en el transcurso de la fiesta era reducido, pero se consideraba necesario, o más "apropiado" para determinadas ocasiones. El grupo folklórico "Viello Sobrarbe", que constata la presencia de gaiteros anterior al acordeón en muchos pueblos de la comarca, comenta al respecto:

Sólo en las fiestas mayores acudía algún gaitero, y entonces el repertorio (de danza) *se ampliaba* (18).

Y el mismo Anchel Conte repara en esa importancia en su estudio de clasificación de las danzas de la comarca:

Atros feitos socials teneban tamién caráter coletivo aparexiu 'as fiestas d'os lugars. As bodas, bautizos y entierros, con un ritual particular que merex tamién un estudio especial, yeran aproveitaus ta una vida común y manifestacións coletivas... O presonaxe imprescindible en todas istas fiestas yera o gaitero. Bi n'heban vels gaiters n'o pais, pero'l más famoso yera o de Bestué (o zaguero murió no fa más de diez años). A gaita, o curdión y o violín yeran os instrumentos populars (19).

En la misma villa de Aínsa, a pesar del tiempo transcurrido y de no quedar memoria de ningún gaitero local, aún recogimos no hace muchos años una copla de ronda cantada *a son de gaita*. En muchos otros pueblos cercanos a Boltaña y Aínsa, y extendiéndose por el sur, hacia Arcusa (donde no hemos encontrado testimonios orales de la presencia de antiguos músicos de gaita de odre) son abundantes las noticias de músicos aficionados de *clarines*, pequeños oboes pastoriles de madera de boj –a veces, simples flautas de caña– cuya relación con el instrumento completo parece evidente, y viene comentada al describir las piezas de gaita conservadas. Uno de estos pequeños oboes viene representado, precisamente en manos de un pastor, (Fig. 5), ilustrando el artículo que R. Puyó de Columa dedicó a la villa de Boltaña hacia 1889 (20).

2.3.– *Cruzando hacia el este el Cinca, y ya en la amplia hoya de La Fueva* hubo al menos un gaitero en su zona alta, entre los caseríos dispersos al

Fig. 5: "Joven pastor de las cercanías de Boltaña" tal como figura en el texto de D. Roberto Puyó de Columa, de finales del siglo pasado

pie de Peña Montañesa, en la aldea de La Muera, próxima al monasterio de *San Veturián*. Allí vivió Clemente Broto, de casa *Esteban* –la única que aún subsiste de las tres que tuvo antaño– donde murió en 1921 con ochenta años de edad. Es bien recordado por su sobrino Mariano, que contaba diez años de edad a la muerte del gaitero. Este músico era hermano soltero y se ocupaba del ganado, pasando los días en una caseta en el monte, donde ensayaba con sus instrumentos, pues tocaba también el violín y algo la guitarra (21). Acudía a tocar a los pueblos cercanos, y aún queda su recuerdo en Fosado Alto y La Mula, para la fiesta de San Bartolomé, pero sus familiares afirman que fue llamado a tocar desde Campo, Tierrantona y Naval. La gaita tenía un gran boto con un vestido de flores y cintas, y *Tenor, tenoreta* y *clarín* recubiertos con piel de culebra. Apoyaba sobre el hombro izquierdo el gran bordón, del que pendían *unos "flocos",... como una cola de caballo,* y al que *le metía una caña,* mientras que debía fabricar *unas "inchas" de hojalata* para *clarín* y *tenoreta*. Sus familiares sostienen que fue el último gaitero que acompañó en Aínsa el baile de los zapatos y el sombrero, y comentan sonriendo que los conseguían siempre los parientes cercanos... La coincidencia de este dato con el que Anchel Conte recogió sobre un hipotético gaitero de Banastón, la falta de más datos en este último municipio y la proximidad de algunos de sus barrios con la aldea de La Muera nos lleva a pensar que se trata de una confusión con este Clemente Broto.

Algo más al este, un músico aficionado reciente llamado Ramón Altemir, de casa *Castán* de Fosado de Abajo, tocaba en el vecino Fuendecampo con un *clarín* de gaita, de madera de haya (!), que se encontró en el caserío de Moliniás, pero de procedencia anterior indeterminada (22). En esta zona las noticias de *clarines* pastoriles son muy abundantes, con algunas descripciones de instrumentos de muy buen construcción. La danza ceremonial de referencia –bajo una versión más de *villano*– es *Las Pasadillas,* que aún se recuerda en Fuendecampo (23).

En el resto de La Fueva queda también memoria de otros músicos, más esporádicos, aficionados a los *clarines,* pero no hemos encontrado el recuerdo de ningún gaitero que acudiera regularmente allí en un pasado reciente.

2.4.– *En el valle de Bielsa* retomando el curso del río Cinca desde su cabecera, tampoco ha quedado memoria de ningún intérprete local, pero sí de gaiteros vecinos que frecuentaron las fiestas de la villa de Bielsa. Así lo hizo el gaitero de Santa Justa y posteriormente el de Bestué, ambos del valle de Puértolas, y en antiguos programas de fiestas se citan otros más lejanos, de La Hoya de Huesca (Monflorite) y el Somontano (Hoz), contratados eventualmente (24). Hay además un antiguo motivo iconográfico en el retablo gótico de la Adoración de la iglesia de Javierre (o Ixabierre), pueblo que es prácticamente un barrio de la villa, donde está representada una gaita de un sólo bordón y tubo melódico, ambos acabados en trompeta.

Otras referencias vagas son también muy numerosas. Badía Magarit (25) recogió la voz *Carnamusa,* como el *alboroto que se organizaba cuando se celebraba un matrimonio en el que uno de los contrayentes era viudo...* y al final *en ésta se cantaban burlas alusivas al acto.* Otros cantos y bailes presentan marcados rasgos de música para gaita, como la antigua *albada,* una de cuyas jocosas estrofas –extendida tambien por otras zonas de la Península– es aún extraordinariamente popular:

La mujer del gaitero / tiene fortuna
era tiene dos gaitas / las otras una.

Estas letras fueron cambiadas por otras muy distintas en la época en que fueron a Bielsa los "Coros y Danzas" de la desaparecida "Sección Femenina", que dio lugar a la creación de un grupo de danzas local, que siguió contratando al anciano gaitero de Bestué para acompañarles en sus actuaciones. Este músico fue luego sustituido por el maestro local y acordeonista Joaquín Riazuelo (26). Parece que de aquella época proviene la adaptación del famoso *Chinchecle,* que pasó a bailarse en la procesión del 15 de Agosto, y refunde en realidad tres piezas distintas en su solo baile: la primera parte de la antigua *albada,* dos partes

del popular *Vals de la Gaita,* y una frase que les precede, no está sujeta a compás, y parece claramente una *entrada* de gaita de odre (26*).

También puede incluirse como música para gaita la versión local de *El Villano,* baile circular por parejas común a todos los pueblos del valle, pero que aquí creen originario de Parzán, y, como se ha visto, subsiste con pequeñas diferencias melódicas en otras danzas ceremoniales de la comarca, como Boltaña, Fuendecampo o Buerba. A pesar de su evidente relación con los cultos villanos renacentistas, extendidos además bajo formas populares por toda la provincia, parece haber sido la gaita de odre el instrumento que modeló estos villanos de Sobrarbe, como también sucede con el *Bieilh Iannou* del vecino valle bigordano de Campán, quien, como los peninsulares *...minyo cebos sense pá.*

Es también al otro lado de la frontera internacional donde se encuentran dos cercanas representaciones de cornamusas de pequeño bordón paralelo, de las que ya dio noticias Ch. Alexandre en 1976, luego completadas por J. Baudoin (27). Una es un dibujo del manuscrito conocido como el *terrier* del pueblo de Esparros, fechado en 1772 (Fig. 6), hoy en los archivos departamentales de Tarbes, que representa un músico con gaita de odre compuesta de soplador, dos tubos paralelos iguales y un gran bordón debajo de su brazo izquierdo, del que cuelga una borla, estando todos los tubos acabados en trompeta. Tanto por el nombre del músico como por la propia naturaleza del manuscrito –un catastro– parece claro que se trata de un gaitero autóctono. El segundo dibujo (Fig. 7) es un apunte del natural *realizado por Gastón Dumas en 1906 en el fronterizo* St. Lary, conservado actualmente en el Museo Paul Dupuy de Toulouse. Este es un gaitero con alpargatas abiertas y pañuelo a la cabeza, de aspecto aragonés, aunque quizá no de los valles (28), que sostiene una gaita de gran saco, largo bordón exento sobre su brazo derecho y dos tubos paralelos entre sus manos.

Huelga extenderse sobre las estrechas relaciones de los valles sobrarbenses con sus vecinos bigordanos, *aquí se habla francés como por casa y tienen su propio dialecto* (29) y la mayoría de las personas mayores han pasado largas temporadas

Fig. 6: Simón Delom, músico de gaita de odre representado en el "Terrier d'Esparros" (Baronías de Bigorra), 1772

Fig. 7: Dibujo de Gastón Dumas de un gaitero anónimo en Saint Lary (valle de Aure, Bigorra) 1906

trabajando en el país vecino, a donde se exportaba además plomo y hierro de las minas de este valle, antes de abandonarse definitivamente en 1918.

Todo lo expuesto para la villa de Bielsa debe entenderse común a los demás pueblos del valle: Parzán, Chisagüés, Ixabierre y, ya en *la valle verde*, los caseríos de Espierba y Las Cortes.

2.5.– *En el valle geográfico del río Cinqueta* la Comuna y Chistau, la gaita de odre fue un instrumento muy común en todos sus pueblos. En La Comuna, los lugares que se agrupan en torno al barranco afluente del Cinqueta conocido como La Sentina, la gaita fue habitual hasta comienzos de siglo. Así lo recuerda D. José Gabás en el pueblo de Serveto:

Los días festivos se hacían algunos banquetes en estas cocinas, donde acudían todos los vecinos. Se compraba un cabrito, se mataba y se guisaba de distintas formas, y con el buen vino y el buen pan casero, era muy exquisito este banquete; se hacía baile, con las castañetas y la gaita, y se bailaba la jota y la polka piké.

(...) Los mozos del pueblo hacían un payaso llamado Carnaval, lo montaban en un burro y lo paseaban... Le hacían tragar al burro botellas de vino hasta conseguir embriagarlo (...) estas rondallas llevaban música de guitarra, gaita y castañuelas; a la entrada de la casa cantaban una canción al compás de la música.

Todos estos instrumentos eran realizados por artesanos de aquellos años: la gaita era realizada con una piel curtida de cabrito,... llevaban también una pandereta consistente en un cercillo de madera cosido con una piel de cabra (30).

Pero es en el pueblo de Señes, hoy deshabitado, donde el gaitero tuvo una particular categoría en el célebre Antonio Saludas, *Cañau,* que fue –como bien observara Juli Soler– muy apreciado como músico en todo el valle. Los *Cañau* eran herreros, y poseían un torno de madera con el que construían buenos husos de hilar, lo que contribuyó a su fama. El gaitero *era un hombre de calzón,* de antiguas costumbres, y se casó tres veces, siempre con mujeres del mismo valle (31). Murió hacia 1930 con unos 65 años de edad, y le siguieron su hija *Treseta,* que desapareció en Gistaín durante la guerra civil, y su hijo Antonio poco después, en 1942, en vísperas de su boda, con 32 años de edad. Hoy hay un pajar sobre lo que fue casa y herrería.

Tal fue la fama de este gaitero que en La Comuna aún es corriente la expresión *¡La Gaita Cañau!* como sinónimo de algarabía, y hay quien opina que éste fue el motivo de que desapareciera su instrumento, pues su hijo –que debía ser algo presumido–, debió quemarla cansado de las bromas de sus vecinos. Desde la muerte del gaitero hasta la desaparición del instrumento, éste estuvo colgado en la cocina de la casa: iba con un vestido estampado de pequeñas flores en fondo rojo, con un faldón por abajo, y no se recuerda que tuviera sus tubos recubiertos con piel de culebra. Solía descansar el bordón sobre el hombro izquierdo, y en algún momento llevó flecos.

Cañau acompañó las danzas ceremoniales de Gistaín y Plan, en Señes acompañaba a *los mozos, con castañetas* y organizaban el *Baile del Rosco* en cualquier ocasión, en Sín *el Baile del Rosco y la Pasavilla de mozos y de casados, que tocaban con castañetas* (32). Estas danzas son comunes a todo el valle de Chistau, y fueron recogidas en interesantes versiones a Antonio Palacín, casa *Teixidor* de Serveto, que fue músico de violín hasta época reciente, junto a otras danzas traídas desde Francia aún a principios de este siglo, y que hoy mantiene el grupo local de danzas de San Juan de Plan (33).

Pero también se recuerda a otros gaiteros en los demás pueblos del Cinqueta, Gistaín (o Chistén) el más alto y antiguo, se alza sobre los demás entre las fértiles praderas de Chesta, que dieron nombre a villa y valle. Allí vivió el gaitero Vicente Cazcarra, de casa *Pascual,* que murió de unos setenta años, en 1922, siendo el pastor soltero de su casa. Su sobrino heredero, Joaquín Bielsa, marchó a Francia, y hoy la casa es el corral de otra casa vecina. Este gaitero gustaba de tocar con otros dos músicos del pueblo, *Baltasar* con la guitarra y *Ciella* con el violín, de edades aproximadas. Este último músico tenía también una gaita *idéntica* a la de su compañero, pero que sólo sacaba de casa en las fiestas señaladas, como Carnaval, San Joaquín y San Fabián, por lo que *tenía que mojar el boto, para que reviniera...,* algo que debía conocer bien, pues su familia se dedicó a confeccionar pellejos para el transporte de vino y aceite. Mariano Vila *Ciella* tuvo otros dos hijos músicos, pero ninguno prosiguió con aquella gaita: Vicente aprendió el acordeón y Mariano el violín, y posteriormente la familia se trasladó a Barcelona (34).

Tras la muerte del primer gaitero, otro músico del pueblo –Joaquín Palacín, de casa *Petris*– intentó aprender a tocar la gaita de odre, pero no le gustó demasiado, y la abandonó, perdiéndose después el viejo instrumento de *Pascual.* A través de *Petris* sabemos sin embargo que aquella gaita tenía el consabido vestido de flores, un largo *Bombón* provisto de una caña, la *tenora, con los aujeros* y otro pequeño bordón algo más corto que el tubo melódico, llevando estos dos unas *chispas* de

caña. No parece que esta gaita tuviera sus tubos recubiertos de piel de culebra, y tampoco hemos podido confirmar de manera especial el nombre *chinflaina* que recogió Violant i Simorra (35).

Fig. 8: Ronda de mozos el día de la víspera, a son de gaita y castañetas (fotografía de Juli Soler en la Fiesta de Gistaín), 1907. Cliché D-463 procedente del Archivo Fotográfico del Centro Excursionista de Cataluña

A los pueblos vecinos de Plan y San Juan, acudió con frecuencia el gaitero de Señes. En el primero recogió brevemente Ricardo del Arco el recuerdo de la gaita:

En Plan tienen el baile de los roscos,... y el de la torta, en el que un mozo baila al son de la gaita con una moza... (36).

En el segundo es aún hoy un comentario popular que una antigua gaita se cambió *a unos franceses* por un acordeón diatónico. Este se conserva, procede del taller de François Dedenis (Corrèze) y estaba en casa *El Cuarto*, donde *ha habido instrumentos de siempre*, sin más detalles.

Fig. 9: Baile "d'es blincos" el día de la fiesta por la mañana (fotografía de Juli Soler en la Fiesta de Gistaín), 1907. Cliché D-432 procedente del Archivo Fotográfico del Centro Excursionista de Cataluña

La influencia del estilo de música característico de la gaita de odre es por supuesto reconocible en las canciones tradicionales, las antiguas danzas e incluso las versiones locales de bailes más recientes, sin que falten desde luego algunas coplas jocosas en torno al instrumento:

La criada del cura / dice a su amo
que quiere una gaita / para el verano... (37).

Fig. 10: El mismo día de San Joaquín, durante la procesión. Se alcanza a ver el bordón de la gaita entre los mozos que tocan las castañetas y una guitarra tras la peana. Cliché D-464 procedente del Archivo Fotográfico del Centro Excursionista de Cataluña.

Pero el papel del gaitero en el transcurso de la fiesta está extraordinariamente plasmado en un testimonio de excepción, los textos y fotografías debidos a las visitas del excursionista catalán Juli Soler en la primera década de este siglo (38), en las que describe las distintas fiestas de Gistaín con numerosas alusiones a la gaita de odre, que cita siempre –en catalán en el original– como *sac de gemecs*.

Así, para las bodas:

...en casa del nuevo matrimonio ayudará la gimnasia del baile que al acabar aquel se organiza allí mismo, al son de la guitarra y de la gaita...

Para la fiesta de San Pedro, los mayordomos nombrados aquel año iban la víspera a preparar requesón con los pastores al monte, y a la mañana siguiente lo bajaban a la villa:

Allí salen a recibir a los requesoneros... toda la juventud, y a la entrada de la villa, y al son de la gaita, cantan coplas alusivas al acto, juntándose todos y yendo a recorrer todo el pueblo de una parte a otra (...) La misma tarde juntan a toda la chiquillería del pueblo... en la iglesia de San Pedro, yendo provistos cada uno de su escudilla y cuchara, y al son de la gaita y las coplas de los mozos los mayordomos les reparten el requesón. A este acto no puede faltar nadie desde

los cuatro a los catorce años, pues la ausencia es interpretada como un pecado por desprecio al Santo Patrón.

Parece muy interesante la relación que este autor establece entre la presencia de la gaita y todos los actos ceremoniales, a la que añade, algo más adelante, una interesante observación:

La fiesta mayor de Gistaín la celebran para el día de San Joaquín... los mayordomos nombrados a este efecto el año anterior... contratan al gaitero, que suele ser del pueblecito de Señes, y muy apreciado en el valle, y la orquesta ("cobla") de guitarras, bandurrias y violín.

El anuncio de la fiesta se hace la víspera con un repique de campanas y con una ronda de los mozos, que van con las castañetas... de grandes dimensiones... adornadas con largas cintas de colores, y acompañados por la gaita y la orquesta, que ***alternativamente*** *van tocando.*

Vuelve a insistir en esta presencia al describir el *Baile de la Rosca* y uno de los actos más importantes del ciclo festivo: el cambio de mayordomos:

La fila de roscas que se llega a juntar después del baile, la llevan los mozos en ronda por todo el pueblo, y al son de la gaita y las castañetas son entregadas a los mayordomos.

Enseguida son nombrados los que al año siguiente han de ejercer las funciones de tales, y al tercer día de la fiesta, y en señal de sus atribuciones, les entregan unos flecos o ramos de flores artificiales, que son rociadas con vino, y los mayordomos elegidos hacen donación a las mozas, las cuales por este hecho quedan nombradas también mayordomas para el siguiente año; pero para que sean válidos estos nombramientos han de ser efectuados en la plaza y al son de la gaita.

Fig. 11: Baile a la entrada de la ermita de San Fabián; el gaitero está de frente, al fondo de la fotografía. Cliché D–465 procedente del Archivo Fotográfico del Centro Excursionista de Cataluña.

El gaitero, probablemente *Cañau* de Señes, aparece en cuatro de las fotografías que plasmara Soler, durante la Fiesta Mayor, la Ronda de la Víspera, el baile en la ermita de San Fabián y el baile *d'es blincos o de l'ascla,* una danza especialmente interesante, hoy olvidada, en la que participaban los mismos mozos de la víspera, que ese año cumplían la mayoría de edad. Esta danza –que Soler no describe ni cita– ha sido posteriormente documentada en los trabajos de Joaquín Villa, junto a la melodía que la acompañó (39).

Un examen detenido de estas fotografías ampliadas (Figs. 8, 9, 10 y 11) permite ver que el instrumento iba vestido con una tela estampada, con faldón inferior y una banda ancha de color claro sobre éste (D–463), el bordón parece dañado en su copa (D–464), bajo la que presenta una ancha virola, y viene dispuesto en el odre de la forma acostumbrada, a pesar de que el músico lo cruza sobre el hombro izquierdo (D–432).

Añadimos por último otro curioso testimonio que aparece en una fotografía de D. Ricardo Compairé, de una boda en la puerta de la iglesia de Plan (Fig. 12) en la que uno de los asistentes lleva "algo" parecido a una gaita, aunque muy extraña por su forma. La explicación de esta circunstancia nos la ofreció un vecino de San Juan, es que la boda fue simulada, como frecuentemente lo fueron las fotografías de Compairé (quizá por ello tituló a ésta "Boda en Gistaín"), buscando en los tipos y trajes el mayor tipismo. Al no disponer de gaitero en aquella precipitada ocasión, uno de los asistentes tomó un pañuelo de flores y una flauta de caña, representando el papel de músico en la boda. Nos parece un acto instintivo muy significativo, relacionando la gaita de odre a este tipo de acontecimientos en una época tardía y, de nuevo, evidencia la estrecha relación que debió haber entre los pequeños instrumentos pastoriles y la gaita, como instrumento más perfecto de la misma tradición.

2.6.– *Siguiendo más al sur, ya entre los ásperos valles del interfluvio* de las cuencas del Ara y el Cinca, los montes de Metils separan en dos vertientes los pueblos y barrancos que conforman *el valle de Vió.* A un lado, Fanlo y Nerín, con escasa población, Buisán despoblado y Sercué ya en ruinas, se alzan sobre la antigua gruta de San Urbez. Al otro, Buerba, Vió, Yeba y Gallisué, con ocupación intermitente y Ceresuela, en ruinas, se esparcen entre algunas tierras de cultivo.

Entre estos pueblos ejerció como gaitero Francisco Latre, de casa *Villoso* de Buisán, luego casado en casa *Latorre* de Ceresuela, que pasó a tomar el nombre de su oficio, *Sastre.* Es un humilde edificio que aún se mantiene, adosado a otros dos,

Fig. 12: La "boda" de Plan. Archivo Fotográfico de D. Ricardo Compairé. Diputación Provincial de Huesca.

al lado de la iglesia, y que su hijo abandonó yendo a vivir a Grañén, donde sus descendientes –que nada recuerdan de un familiar gaitero ni de su instrumento–, siguen trabajando en el comercio textil (40).

El gaitero de Ceresuela murió hacia 1926 cuando contaba unos setenta años de edad, pero aún se le recuerda en Nerín, donde acudía para tocar en la fiesta de la Cofradía el primer domingo de septiembre (no es recordado en el cercano Fanlo, cuya fiesta mayor coincide en esta fecha) y, como queda dicho más arriba, en Boltaña, siendo ya mayor, tocando la gaita en una boda.

La danza ceremonial por excelencia es en este valle *O Cascabillo,* con marcadas diferencias en cada pueblo, incluso melódicas. Se danzó antiguamente en Nerín y un reciente artículo de Migalánchel Martín Pardos lo documenta en el mismo Ceresuela, mencionando a éste último gaitero (41):

M'acuerdo yo de biyer bailar o Cascabiello en Zirasuala, y un agolico, siñó Francho de casa latorre, tocaba ra musica con una gaita d'ixas de botico gordo gordo. Ixe biello yera de Buisán pero casato ta Zirasuala. Os mozos iban bailando a ro son d'a gaita, feban un ruedo y en bailaban alredor d'atro misache...

Fig. 13: Fotografía de Lucien Briet tomada en Buerba, en 1911. Siete músicos con guitarras, guitarrico, acordeones diatónicos y "fierros" junto al viejo fresno ritual.

Pero es en Buerba donde esta danza siempre fue considerada original y propia, y donde aún es recordada, aunque rara vez se baila:

Es, como la mayor parte de las danzas sobrarbesas, de carácter colectivo, y ésta de forma muy especial, puesto que todo el pueblo la bailaba con el alcalde a la cabeza. Se acompañaba de gaita o acordeón. A la salida de misa, el día de la fiesta, se formaba una larga hilera encabezada por el alcalde y éste comenzaba a bailar seguido de todo el pueblo e incluso los forasteros. Se formaba un corro alrededor de un ***freixe*** *(fresno); círculo que no se deshacía hasta el final de la danza* (42).

Este baile fue acompañado, en una última época, por el gaitero de Bestué, que tenía una hija casada en este pueblo, pero, a falta de gaitero, ha sido acompañada en el transcurso de este siglo por músicos de Buerba y Vió con acordeón diatónico y violín. La melodía es claramente de gaita de fuelle; la primera parte es similar al *villano* comentado para Boltaña y Fuendecampo, y la segunda coincide con un popular aire asturiano.

2.7.– *En el valle de Puértolas,* cuyo relieve no es menos abrupto que el de su vecino, el pueblo del mismo nombre se alza en un alto en una estribación del pico de Castillo Mayor. Entre éste y Los Sestrales conforman el profundo barranco de Arrés, a cuyas laderas aterrazadas se aferra el pueblo de Bestué. En torno a Puértolas están las casas de Santa María, el despoblado Santa Justa y, ya cerca de Escalona, Belsierre. Por el otro lado de Castillo Mayor, el barranco del Yaga socava el cañón de Escuaín a los pies del pueblo del mismo nombre; enfrente queda Tella con sus aldeas de caseríos dispersos: Cortalaviña, Lamiana, Arinzúe, y Estaroniello. Al fondo queda Revilla, y junto al Cinca, el Mesón y *La Infortunada.* Hoy, una docena de familias ocupan el valle donde Julí Soler contó más de mil almas.

Este es el valle donde más tardó en desaparecer la gaita de fuelle y, por consiguiente, donde mayor número de referencias han llegado hasta nosotros. Los gaiteros son bien recordados por las personas mayores que un día fueron sus vecinos.

Entre ellos estuvo Juan Puértolas Castillo (1856–1929) de casa *Morillo* de Santa Justa (43) la cual heredó y mantuvo, como ganadero, toda su vida. Persona de carácter afable, aprendió a tocar la gaita en su pueblo natal, junto a un tío suyo de nombre Francisco, al que superó con creces. Para su formación musical fueron decisivos los años que pasó cumpliendo el servicio militar en Calatayud y Soria, donde aprendió solfeo y tocó dentro de la banda. De esta época obtuvo también el gaitero contactos y amistades que mantuvo posteriormente, llevándole a realizar frecuentes viajes de corta duración. De uno de ellos trajo una nueva gaita que sumó a una más antigua *y otro clarín más largo* que ya poseía. Esta tenía un boto muy grande, que sostenía ayudado de una correa, el tubo melódico o *clarinete* recubierto con piel de culebra, y *tenoreta* y *tenor* con refuerzos de estaño o latón, llevando este último indistintamente por encima o debajo del hombro.

Fig. 14: Juan Puértolas, gaitero de Santa Justa, de fiesta en Bielsa, a principios de siglo. No es el que intenta tocar la gaita de tipo asturiano, sino el que toca las castañuelas, con puro y faja oscura, a la derecha. Archivo fototeca de la Diputación Provincial de Huesca. Reproducción de Pedro Mir.

De la música que acompañó, tuvo la costumbre de cantar a la vez que tocaba la gaita, gracias a su gran boto, incluso en ceremonias dentro de la iglesia, como la Navidad, o los Gozos en las fiestas, entre los que hemos recogido sugerentes melodías de los de *San Superio* (Exuperio de Toulouse) y la Virgen de la Plana, así como una popular sobremesa conocida como *Os Provechos* de la que recogimos la versión de Bestué. La lista de pueblos a los que acudía regularmente a tocar es larga, pero gustaba de ir mucho a las de Bielsa, donde pasaba toda una semana para Carnaval y la Virgen de Agosto, y recuerdan especialmente las curiosas fiestas de Tella, donde se organizaba una ronda que les ocupaba toda la noche, recorriendo con el gaitero las localidades vecinas de Lamiana, Cortalaviña y Lafortunada.

De menor afición y edad hubo otro gaitero llamado Julio Garcés, de casa *Manuel* de Escuaín, que murió con setenta años hacia 1940. Este era pastor y hermano soltero y sus familiares se trasladaron posteriormente a Huesca. La casa se quemó accidentalmente tras su abandono (44).

En el propio Puértolas hay noticias de otros tres gaiteros, pero éstas son confusas a causa de sus circunstancias personales, entre las que medió la Guerra Civil. Uno de ellos fue *Antón,* albañil de profesión y arrendatario de la finca de la

ermita de la Fuensanta en Laspuña, casado con una mujer de casa *Sanmiguel* de Puértolas. Algunos creen que era originario *de Tierra Baja* y ganó algún dinero trabajando en Francia. Quiso aprender a tocar la gaita y le encargó una al gaitero de Bestué, que apañó otras más antiguas, (quizá de Santa Justa o –más probablemente– la de Guaso). La mayoría cree que murió en la guerra, cuando contaba cuarenta años de edad, otros opinan que escapó a Francia. Otro gaitero mal conocido fue uno de nombre Manuel, que muchos creen de casa *Sasé* de Puértolas, o del caserío de Santa María, de donde procedía el marido de la heredera de *Sasé* tres generaciones atrás. Sin embargo, los descendientes de esta casa afirman que tenían con este gaitero una relación estrecha, *casi de parientes* pero no lo eran, y opinan que también era arrendatario de la Fuensanta de Laspuña. Este gaitero solía tocar acompañado de un músico de acordeón diatónico, Marcos Dueso, de Puértolas y desapareció también en 1938 con cincuenta años de edad. Finalmente existen comentarios de un enigmático *Pericón d'a Reina* de carácter despreocupado, que trabajaba continuamente en Francia, y cuando venía a este lado *iba de fiesta en fiesta*, sin que nadie haya podido atribuirle origen o domicilio concreto, pero que algunos asocian al citado *Antón d'a Fuensanta* (45).

Fig. 15 y 16: Dos instantáneas de Juan Cazcarra, gaitero de Bestué, que fueron tomadas por un fotógrafo ambulante durante unas fiestas en Tella, hacia 1945. Conservadas por Pilar Bestregui (Bestué) sobrina del gaitero. (Reproducción Francisco Parra, Aínsa)

El último gaitero del valle de Puértolas, y quizá el mejor que hubo en el país, fue Juan Cazcarra Sesé, de casa *Orosiela* de Bestué, donde nació en 1880, más conocido como *Tío'Juan* o *Juan Morillo*, nombre de la casa donde casó, y murió, el 13 de Diciembre de 1963 (46).

Opinan en Bestué que Juan Cazcarra aprendió a tocar la gaita con otro gaitero anterior de su casa *Sasé* del mismo pueblo, junto a su hermano Joaquín, con quien formó dúo hasta la muerte de éste, hacia 1932. Del antiguo gaitero de *Sasé* no se sabe mucho, pues no quedan familiares directos y su casa cambió de manos (hoy casa *Gistau*. Mir defiende la opinión que expuso la hija de Juan Cazcarra, Isabel, de que aprendió a tocar la gaita trabajando como pastor en el monasterio del Pueyo de Barbastro, lo cual nos resulta extraño según los datos expuestos antes, pero sí es posible

Fig. 17: Juan Cazcarra de Bestué, fotografiado en este pueblo junto a unos parientes, hacia 1955. Fotografía conservada por su nieto Enrique Cazcarra. (Reproducción de Pedro Mir)

Nombre	Casa	Pueblo	Valle	Fecha defunción	Instrumento
Gaiteros conocidos:					
Mariano Duesco	*"Forraje"*	*Boltaña*	*Ara*	*hacia 1930*	*Destruido*
Ramón Solano	*"Ramalero"*	*Guaso*	*Ara*	*1920*	*Vendido*
Clemente Broto	*"Estebán"*	*La Muera*	*Fueva Alta*	*1921*	*Hallado parcial*
Antonio Saludas	*"Cañau"*	*Señes*	*La Comuna*	*hacia 1930*	*Destruido*
Vicente Cazcarra	*"Pascual"*	*Gistaín*	*Chistau*	*1922*	*Perdido*
Mariano Vila	*"Ciella"*	*Gistaín*	*Chistau*	*hacia 1930*	*?*
Francisco Latre	*"Sastre"*	*Ceresuela*	*Vió*	*hacia 1920*	*?*
Juan Puértolas	*"Morillo"*	*Santa Junta*	*Puértolas*	*1929*	*Hallado y parcial*
Julio Garcés	*"Manuel"*	*Escuaín*	*Puértolas*	*hacia 1940*	*?*
Joaquín Cazcarra	*"Orosieta"*	*Bestué*	*Puértolas*	*1932*	*?*
Juan Cazcarra	*"Juan Morillo"*	*Bestué*	*Puértolas*	*1963*	*Hallado y Parcial*
Otros gaiteros menos conocidos:					
Antón	*Fuensanta*	*Laspuña*	*Puértolas/Cinca*	*¿1938?*	*?*
Manuel	*"Sasé"*	*Puértolas*	*Puértolas*	*¿1938?*	*?*
Francisco Puértolas	*"Morillo"*	*Santa Justa*	*Puértolas*	*?*	*?*
	"Sasé"	*Bestué*	*Puértolas*	*?*	*?*

Otras referencias imprecisas:

Un gaitero anterior en Sarsa de Surta, un clarín de gaita en Molíniás, un gaitero anterior en Palo, un gaitero anterior en Gistaín, una gaita vendida en San Juan de Plan.

Fig. 18: Cuadro–resumen de las referencias a gaiteros de odre en Sobrarbe

que tuviera allí la oportunidad de perfeccionar su aprendizaje y conocer los rudimentos musicales. También creen sus vecinos que Juan Cazcarra sabía construir las gaitas, pues le recuerdan curtiendo botos y poniendo piel de culebra, todos afirman que era muy diestro tallando objetos pastoriles con madera de boj y su hijo Joaquín recuerda verle cortar tiras de viejos calderos de cobre para la fabricación de *inchas* de los *clarinetes*, (*clarín* y *tenoreta*). Pero aunque parece claro que *Tío Juan* arregló viejas gaitas, como en el caso de *Antón d'a Fuensanta*, no es probable que llegara a emplear un torno, necesario para la construcción de las magníficas piezas de gaita que han llegado a nosotros.

Tío Juan tocó en muchos pueblos de los valles de Puértolas, Vió, Bielsa y el Cinca, frecuentemente en Laspuña, Labuerda y Aínsa, al ir desapareciendo los antiguos gaiteros y siendo requerido para danzas y actos ceremoniales. Gustó mucho de acompañar cantos, también litúrgicos, y, al igual que Juan Puértolas de Santa Justa, era capaz de cantar mientras tocaba, lo que llamaba poderosamente la atención de sus oyentes. Fue acompañado en ocasiones por otros gaiteros (Bestué, Escuaín y Puértolas) con gaita, o *clarín* solo, y a veces con violín (47), sin aceptar serlo con acordeón diatónico (con el que desafinarían) u otros instrumentos.

Recogimos varias piezas de su repertorio en Bestué y Puértolas, donde recordaban especialmente una ronda conocida como *Baile d'as Chiretas*, un *Cascabillo* –en el que los danzantes pasaban una pierna sobre una tinaja de vino– y una polka cuya composición atribuían al propio *Tío Juan*, así como la frase musical que éste empleaba como entrada.

Es muy recordado aún en todos estos pueblos y fué protagonista de numerosas anécdotas, por lo que no es raro encontrar referencias en cualquier descripción de las antiguas fiestas:

La víspera de la Fiesta Mayor llegaba el gaitero de Bestué, Juan Cazcarra. Se le conocía como el tío Juan y junto con su hermano Joaquín recorrían numerosos pueblos participando en las rondas, bailes y misas, especialmente en el canto de los gozos (48).

Pero quizá sea en Bielsa donde más cercano se halla su recuerdo, pues acudía frecuentemente para los ensayos y actuaciones del grupo femenino de danzas. Con este grupo viajó a Madrid en 1947, llegando a ganar el segundo premio del concurso estatal. Le ganaron los gallegos.

Tan sólo uno de sus hijos, Joaquín, se sintió inclinado a aprender a tocar la gaita, y llegó a iniciarse en la digitación (abierta). Las circunstancias truncaron esta afición y durante la guerra *–con dieciséis años y un fusil al hombro–* pasó a Francia, donde sigue viviendo actualmente.

2.8.– No quisiéramos finalizar estas primeras notas sin dedicar un breve espacio al lado humano del gaitero, por encima del interés musical por el instrumento o su repertorio. Los gaiteros fueron protagonistas habituales de muy variadas anécdotas. De entre ellas hemos elegido una concerniente al último de ellos, cuyo arquetipo resultará familiar sin duda en muchos otros rincones del viejo mundo (49):

Tío Juan acudió a tocar a las fiestas de un pueblo no muy lejano. Tras la velada del último día y dada la corta distancia que tenía que recorrer, decidió aprovechar el resto de la noche para llegar hasta Bestué. No se encontraba ya muy lejos del pueblo, cuando se dio cuenta de que por las laderas cercanas al camino se acercaba un grupo de lobos. Tío Juan echó a correr hasta una borda cercana al camino, y subió al primer piso, mientras los lobos lo rodeaban intentando saltar hasta él. Se quedó allí sentado durante un buen rato, sin que los lobos abandonaran su empeño, mientras él los observaba desde la ventana. En éstas estaba cuando, para espantar el miedo, decidió ponerse a tocar la gaita; automáticamente, los lobos dejaron de saltar, se sentaron tranquilamente y se quedaron escuchando al Tío Juan, hasta la salida del sol, en que por fin se fueron. La informante de esta anécdota nos comentó que solía añadir después de contar esta historia que era el público más raro que había tenido nunca, y que sin duda la historia era verídica, porque después se quedaba pensativo y acababa añadiendo:

-¡Si hubiérais visto que ojos ponían...!

NOTAS Y BIBLIOGRAFIA

(1) Pedro Mir y Martín Blecua presentaron un resumen de su trabajo en esta misma publicación: "La Gaita de Fuelle o Cornamusa Aragonesa", en *Revista de Folklore*, n.º 121, Caja España, Valladolid, 1991, pp. 8 y ss. y han divulgado artículos similares en revistas especializadas de Francia, Italia y Gran Bretaña. El trabajo definitivo se encuentra en edición bajo el mismo título.

(2) Así por ejemplo, en un reciente artículo citado más adelante, Jacques Baudoin afirma trabajar con *diversas fotocopias de artículos o comunicaciones de los que el origen no está mencionado*. Hasta los artículos de Mir y Blecua, la mayoría de datos sólo se encontraban en un monográfico de la revista local *El Pimendón* de Robres (Huesca), n.º 3, 1989.

(3) Julio Caro Baroja en *Sobre el Mundo Ibérico–Pirenaico*, ed. Txertoa, San Sebastián, 1988, resume y analiza las citas griegas y romanas en torno a los Pirineos, y trata extensamente sobre la zona comprendida entre los ríos Cinca y Segre.

(4) Sobre antiguos topónimos en el Pirineo Aragonés trata Graciano Lacasta Estaún en un trabajo reciente "El Euskera en el Alto Aragón", n.º 12 de los *Cuadernos de Sección de la Eusko–Ikas kuntza* (Lengua y Literatura), San Sebastián, 1994, pp. 141–278. Aún en época medieval, Manuel P. Benito recoge en el sur de Sobrarbe el relato del geógrafo árabe al–Udrí, contando la incursión desde el norte de un *Marzuk Ibn Uskara* y sus treinta hijos, en *Tres despoblados del Antiguo Territorio Petrarrubense*, Homenaje a "Amigos de Serrablo", IEA, Huesca, 1990, p. 202, citando otra obra de Fernando de la Granja.

(5) "Desde Parzán, último lugar de España, se veía la interminable fila de hombres que escalaba la montaña para llegar a territorio galo"... en *Los Años Rojos*, ed. Nogara, Zaragoza, 1984, Mariano Constante ofrece el testimonio directo del frente de guerra en Sobrarbe. Joaquín Arasanz en *Los Guerrilleros* (ed. del mismo, Huesca, 1994) cuenta su participación en las guerrillas de la post–guerra. "*La Bolsa de Bielsa*" de R. Ferrerons y A. Gascón, DPH, 1991, trae una exposición de fotografías y amplia documentación entre la que destaca el informe que envió A. Beltrán *Esquinazau* desde Moscú al PCE, en 1941.

(6) Un resumen de datos estadísticos en "Sobrarbe, ejemplo de comarca despoblada" de Francho Coronas y Veturián Sila en rev. *Sobrarbe y as Ballos*, n.º 6, 1980. Desde aquella publicación la situación demográfica ha seguido empeorando, y pueblos como Buisán o Nerín han visto llegar el suministro eléctrico el verano de 1994. Severino Pallaruelo tiene situaciones extraordinariamente descritas en un libro de narraciones: *Pirineos, Tristes Montes*, ed. del mismo, Sabiñánigo, 1990.

(7) Lucien Briet, *Bellezas del Alto Aragón*, Diputación de Huesca, 1913. 3.ª reedición 1988, y el conjunto de artículos bajo el título *Soberbios Pirineos*, ed. Diputación de Huesca, 1990. De las 1.600 placas fotográficas conservadas unas 900 se refieren al Alto Aragón.

(8) *Una selección de sus fotografías fue publicada por la Diputación* Provincial de Huesca en el catálogo de la exposición "Pueblos y Gentes" (1990), con algunas reseñas sobre la vida y obra de Juli Soler.

(9) J. A. Urbeltz: "Notas sobre el xirobarru en el País Vasco" en *Cuadernos de Sección. Folklore- 1*, de la Sociedad de Estudios Vascos, San Sebastián, 1983, pp. 181–189, y J. A. Quijera: "La Música de Gaita de Odre en La Rioja", en *Revista de Folklore*, n.º 169, Caja España, Valladolid, 1995, pp. 10–16, analizan las características de *música de gaita de fuelle en antiguas melodías de sus respectivos* ámbitos: extensión de una octava, melodías sin silencios, notas mantenidas y con calderón, frecuentes frases ascendentes y descendentes y estrofas arítmicas en entradas y finales.

(10) Entre quienes debemos nombrar expresamente a Luis Aragüas, Fonda "Carrera", Mariano Coronas, Carmen Chéliz, Luis Miguel Escalona, *Fuli*, Javier Gabás, Eva Guerrero, Jesús y José Manuel Murillo, Severino Pallaruelo, Paco Parra, Joaquín Pardinilla y familia, Juan *Pichi*, la Ronda de Boltaña, especialmente a Manuel, *José Luis* y Paco y *sus familias*. *Angel Lois* y *Joaquín Villa y su familia*. El texto final se hizo bajo las amenazas de Javier Lacasta y gracias a la ayuda de Ana Miranda y el alboroto de Pedro.

(11) Los datos sobre este gaitero provienen de una entrevista, junto a Francisco Sarrablo y Manuel Domínguez, a Víctor Ara, nacido en Boltaña en 1918 y criado en dicha casa, hoy vecino de casa *Francisco*, aunque lo que nos contó parecía recordado de manera indirecta. También recordaba vagamente haber oído hablar de un gaitero en Sarsa de Sorta.

(12) Todo lo recogido en Boltaña se debe a estos jóvenes gaiteros, –hoy los únicos en la comarca– José Luis Sarrablo y los citados en la nota anterior. Es posible que, como cita J. Llampayas, en Boltaña desapareciese un antiguo Cascabilli, dando paso posteriormente a la adaptación del baile de palos. Este está "aislado" geográficamente, consta de una sola mudanza de igual melodía a la danza circular y que carece además de una verdadera estrofa de función nemotécnica, que es constante en los demás casos.

(13) J. Llampayas: *Mosén Bruno Fierro. Cuadros del Alto Aragón,* Colección Argensola, Huesca, 1924, recoge, en este orden, anécdotas del popular cura de Saravillo, "cuentos", "bocetos", "aguafuertes" y "crónicas". Los párrafos son de las pp. 78, 105, y 106 de la reedición de "La Val de Onsera", Huesca, 1992.

(14) Informó la propia nieta del gaitero, Ana Sampietro, que nació en la misma casa en 1929, y a la que luego unió la contigua casa *Sastre,* donde continúa viviendo.

(15) Este romance fue más tarde publicado en la rev. *Sobrarbe y as Ballas,* n.º 4, 1979, p. 30.

(16) Lo que hizo pensar a algunos tratadistas que el nombre del antiguo reino vendría precisamente de "sobre el árbol". De este motivo trata Severino Pallaruelo, y opina que es precisamente abundante a partir del siglo XVI, en *Viaje por los Misteriosos Pirineos de Aragón,* ed. del mismo, Zaragoza, 1984, pp. 21–25. Otros episodios legendarios de Sobrarbe están publicados en *Leyendas de l'Alto Aragón* de Neus–Luzía Dueso (Publicazions d'o Consello d'a Fabla Aragonesa, Huesca, 1985, en chistabín) y *Autour de l'ure aragonais,* de André Galicia (ed. del mismo, Tarbes, 1985).

(17) Esta descripción está entre las notas firmadas por el Licenciado Gonzalo Olivera, y publicadas bajo el título "Reino de Sobrarbe. Costumbres y Fiestas", en la rev. *Linajes de Aragón,* n.º 6 y 7, 1910, pp. 85 y 86 de la 1.ª parte. Ricardo del Arco, años más tarde, recogió escuetamente esta ocasión, al tratar sobre el pedestrismo: *En Aínsa se da al vencedor una cuchara de plata, y luego hay baile al son de la gaita,* en *Notas de Folklore Altoaragonés,* Ed. Plus Ultra, CSIC, Madrid, 1943, p. 495.

(18) A falta de una publicación específica sobre la labor de esta agrupación, citamos los textos que presentaron al día de Aínsa en el Centro Aragonés de Barcelona, en Abril de 1978.

(19) Anchel Conte –cofundador del grupo mencionado arriba– en "As Danzas Folklóricas d'o País de Sobrarbe" en *Rev. Pirineos,* n.º 115, CSIC, Jaca, 1982, p. 47.

(20) *Aragón Histórico, Pintoresco y Monumental,* tomo I (Huesca), publicado por Sebastián Monserrat y José Pleyán de Porta, con la colaboración de otros autores, a finales del siglo pasado. Existe una reedición facsímil de ed. La Val de Onsera, Huesca, 1994. Los dibujos que acompañan el texto de Boltaña (pp. 261-286) parecen deberse al mismo autor, quien, aunque describe aspectos tradicionales en torno a la casa, el dialecto o la indumentaria, no menciona instrumentos populares.

(21) El gaitero era hermano de la abuela de Mariano Puyalto, que nació en la misma casa en 1911, donde continúa viviendo. Gusta contar que los niños solían entonces fingir sentirse enfermos, para hacer novillos y poder pasar el día con el gaitero.

(22) Información debida a Manuel Castillón, natural de Fosado de Abajo y actual inquilino del caserío de Molinías, que ha sido arrendado en numerosas ocasiones. Cree que el clarín de gaita pudo proceder de un inquilino anterior llamado Emilio Cosculluela, que era de oficio tornero. Este mismo informante, nacido en 1933, recordaba haber oído hablar a su padre de un antiguo gaitero en Palo.

(23) Recogimos recientemente una versión de este baile de Valentín Castillón, de casa *Mur d'Anau* de La Cabezonada, interpretada con flauta de caña.

(24) Debemos esta información al músico belsetán Luis Miguel Escalona.

(25) Antonio Badía Magarit *El habla del Valle de Bielsa,* Monográfico del Instituto de Estudios Pirenaicos, CSIC, Barcelona, 1950, p. 244.

(26) Los comentarios sobre este proceso provienen de conversaciones con varias mujeres que lo bailaron en aquella época, con la hija de Riazuelo, del que existe una grabación particular, y el músico citado.

(26*) Según Escalona, habría tomado el nombre de una similar expresión espontánea, sinónimo de ambiente festivo o algarabía. Badía Magarit sólo recoge la acepción del baile refundido, del que dice *"va acompañado continuamente por la gaita"* (op. cit. p. 257).

En su *"Cancionero Popular de la Provincia de Huesca"*, el belsetán P. Juan J. de Mur recoge como *"El Chinchecle"* de las coplas a la Virgen de Pineta, y, en las melodías, las mismas, dos partes del *Vals de la Gaita* y, al final, la frase de entrada en 2/4; y, aparte, el *Vals de la Gaita* completo como tal (ed. DGA, Barcelona, 1986, p. 612 y melodías n.º 405 y 567).

(27) Charles Alexandre "La Comemuse dans les Pyrenées Françaises", *Bulletin du Musée Instrumental de Bruxelles,* vol. VI, 1976, y Jacques Baudoin "La Samponha", *Revista Pastel,* n.º 19, Conservatoire Occitan, Toulouse, 1994, pp. 22 y ss.

(28) Los belsetanes anudaban el pañuelo a un lado de la cabeza, dejando caer los picos hasta el hombro, y los chistabines lo recogían por delante. Baudoin defiende que puede ser bigordano.

(29) Así lo vio el presentador Tico Medina en una visita a Bielsa, que cuenta en *Crónica del Pirineo de Huesca,* (ed. Caja de Ahorros de Zaragoza, 1972, pp. 140–142). Dice que entonces le bailaron el *Chinchecle,* el *Caáril,* el *Villano,* la *Marivenga* y la *Mazurca de las Flores,* y menciona a Riazuelo. Sobre las relaciones del valle con su entorno: *Estudio Histórico Geográfico del Valle de Bielsa,* de Vicente Bielza de Ory y otros, DPH, Huesca, 1986

(30) José Gabás Mur, casa *El Cabo* de Serveto, escribió un librito de *Costumbres de los Valles del Alto Aragón,* (Imp. Provincial, Huesca, 1978, de agradable lectura por su lenguaje fresco y directo, pero se reeditó, con profundas correcciones de estructura y estilo, como *Costumbres Prehistóricas de los Valles del Ribagorza y Sobrarbe* (ed. Librería General, Zaragoza, 1985). Las citas son de la 1.ª edición –que trae las páginas sin numerar– y p. 43 de la 2.ª respectivamente.

(31) Sobre este gaitero informó sobre todo Mercedes Solans, recabando datos entre sus mayores, y algunos vecinos de Sín, entre

ellos los amos de casa *Ruché*. Parece que casó con mujeres de casa *Solano* de Sín y de las casas *El Santo* y *Pedrosón* de Gistaín. El hermano que tenía el torno casó y fue a vivir a la misma casa de Sín.

(32) Según los informantes arriba citados, y Vicente Sesé, nacido en casa *Sasé* de Señes en 1911 y hoy vecino de Lérida.

(33) Tuvimos oportunidad de conversar con este músico cuando, ya mayor, vivía en Monzón, y nos confirmó que había aprendido en Francia buena parte de su repertorio. Vergara (*Instrumentos y Tañedores*, ed. Gobierno de Aragón y REA, Zaragoza, 1994, p. 128) le cita erróneamente como músico de gaita de odre.

(34) Sobre el gaitero de *Pascual* informó sobre todo Joaquín Palacín, nacido en casa *Petris* de Gistaín en 1910, y sobre el gaitero de *Ciella* lo hizo su hermano, tres años menor, Ramón Palacín, hoy de casa *Picuruta* del mismo pueblo. Estos eran primos en segundo grado de Arcadio de Larrea Palacín, quien insistió al primero para que aprendiera la gaita.

(35) R. Violant i Simorra, "Instrumentos músicos de construcción infantil y pastoril en Cataluña", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo X, Madrid, 1954, p. 365:

Mientras que los pastores gistainos (...) tañedores antaño de la flauta y la gaita, a ésta la conocían por chimflaina. Nota recogida en Gistaín de boca de Ramón Bernald, ganadero, en septiembre de 1943.

Repite esta información en dos ocasiones en su magna obra *El Pirineo Español*, al margen de ésta, las escuetas referencias que aparecen en su obra sobre los valles que ahora nos ocupan parecen tomadas de los textos citados de Ricardo del Arco.

(36) Ricardo del Arco, *Op. Cit.* p. 494.

(37) Esta fue recitada por el informante citado en la nota 34. Dentro de los cantos tradicionales del valle es sorprendente la melodía que acompaña el *Romance de Agustinica* que coincide con la que anuncia las horas en el Ayuntamiento de la ciudad de Santander. La letra del romance alude a situaciones del sur de la provincia.

(38) Juli Soler i Santaló, "La Vall de Gistaín, en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, n.º 258, 259 y 260, Barcelona, 1916, el último, pp. 244–252.

(39) Joaquín Villa escribió en 1986 una obra de 400 páginas: *Chistén: un pueblo de pastores* (premio "Marqués de Lozoya" pero aún sin publicar) y es autor de un *Refranero chistabin* y varios artículos y vídeos en torno a las tradiciones de su pueblo natal. Recogió este antiguo baile, que comenta en "Una reflexión sobre la fiesta, el rito y la danza en las Comunidades Pirenaicas", *Revista El Gurrión*, de Labuerda, n.º 32, 1988, pp. 8–12: ... *al son de la gaita y la orden del "ascla" que uno de los mozos mayores golpeara contra el suelo, todos deberían dar un brinco.*

(40) Informó sobre este gaitero Antonio Buisán, de casa *Francisco* de Nerín, donde nació en 1905. Un hijo y una hija del gaitero casaron en casa *Lascorz* de Puyarruego.

(41) Migalánchel Martín Pardos, "Cuan empezaba o siglo. Bida, treballos y alcordanzas d'una misacheta de Ballibló", *Revista Fuellas* del Consello d'a Fabla Aragonesa, n.º 102, p. 13, Huesca, 1994. Se trata del testimonio recogido a Justa Clemente Alluó (1896–1992) de Ceresuela, por su interés dialectal.

(42) "Biello Sobrarbe", *Op. cit.* Existe una grabación en cassette, realizada en los años sesenta y de mala calidad, de este baile en Buerba, acompañado de violín, guitarra y flauta de caña.

(43) Sobre este gaitero informó sobre todo su nieto Antonio Puértolas, nacido en Santa Justa en 1913, y hoy vecino de Puértolas, y su mujer Marina, natural de Escuaín, lo hizo sobre el gaitero Julio Garcés.

(44) Ver nota anterior.

(45) Los comentarios en torno a estos gaiteros cercanos son numerosos. Parecen más certeros los recogidos a los hermanos Galicia, de casa *Tomás* de Puértolas, hoy en Barbastro. La relación de Manuel con casa *Sasé* fue aclarada por Teresa Puértolas, de la misma casa, que indagó entre sus parientes, hoy en Huesca.

(46) Los comentarios más cercanos al gaitero de Bestué provienen de su hijo Joaquín, que se cita más abajo, y de su sobrina Pilar Bestreguí, que aún vive en casa *Campo* de Bestué. Ella fue quien cosió el actual vestido de la gaita, y lo remendó, tras estar el instrumento oculto en una borda durante la guerra.

(47) Antonio Galicia (nota 43) comentó que Cazcarra solía tocar con un violinista de Boltaña apodado *Carruesco*, extremo que ha sido desmentido por José Luis Sarrablo. También fue acompañado por un violinista de Buerba cuando acudía allí a tocar en las fiestas, sobre todo el mencionado "Cascabillo".

(48) José M.ª Brun Samitier, "Puértolas. (El pasado de Nuestros Pueblos)" *Revista El Gurrión*, de Labuerda, n.º 58, 1995, p. 58.

(49) Esta anécdota, similar a la del gaitero de Boltaña con pequeñas variantes y extendida en realidad por toda Europa, fue recogida por Pilar Bestreguí (nota 46) y presentada en un trabajo anterior en l'Aínsa en 1989, de donde procede el párrafo entre comillas.

EL REPERTORIO ROMANCISTICO DE UNA MUJER DE PUENTEGENIL (CORDOBA)

José Manuel Pedrosa

El depositario y transmisor de la literatura oral sigue siendo un elemento poco atendido dentro de los estudios de esta literatura, que suelen orientarse hacia la materia textual y musical que se llega a recoger sin detenerse demasiado en los datos deducibles de su contexto y forma de transmisión. El transmisor es, sin embargo, un elemento nunca meramente pasivo, sino un activo recreador de variantes y un contribuyente indispensable al perfil que en cada época, lugar y momento presenta la tradición. Conocer su oficio, su idiosincrasia, su forma de relacionarse, aplicar y cultivar sus saberes tradicionales, puede ofrecer datos imprescindibles sobre la misma tradición. Y más cuando esa tradición se suele presentar inscrita en marcos sociales y rituales para cuyo conocimiento dependemos también de lo que nos diga el mismo sujeto que nos informa de los poemas y de las músicas que guarda en su memoria.

El presente estudio pretende analizar la persona y la memoria oral de una gran depositaria de saberes tradicionales y folklóricos, con el objeto de aportar algo al conocimiento de esa pieza clave y poco conocida de nuestra cultura literaria que es el transmisor. La señora Natividad Serrano Bailón nació en Puentegenil (Córdoba), el 22 de enero de 1921, aunque emigró al barrio madrileño de Vallecas siendo aún una persona joven. Desde niña tuvo que trabajar en labores domésticas, por lo que nunca llegó a adquirir una formación escolar. Pero el que sea una persona iletrada no significa que sea una persona inculta, sino todo lo contrario, como enseguida demostrará su enorme caudal de saberes tradicionales. Mientras vivió en su pueblo, y después en Madrid, trabajó como contratada en el servicio doméstico de varias casas. Y mientras trabajaba, cantaba. Ella opina que el haber cantado siempre mientras trabajaba la ha ayudado a mantener vivo su repertorio de canciones.

La mayoría de los cantos que conoce los aprendió en su pueblo, y más concretamente en los "zambombeos" del invierno. Ella recuerda que, en cuanto llegaba la fiesta de Todos los Santos, el día 1 de noviembre, y hacía su aparición el frío que impedía a los jóvenes divertirse al aire libre, comenzaban las reuniones de mozas, mozos y mayores, cada día en una casa, hasta bien pasadas las fiestas de Navidad. Cada vecino ofrecía un día su casa, preparaba tortillas y pestiños, sacaba alguna botella de anís, y esperaba a que, hacia las nueve de la noche, después de la cena, acudiesen a su casa otros vecinos de la misma calle, o bien algunos familiares o amigos íntimos. Allí se contaban cuentos, chistes, las novedades del día, y, sobre todo, se cantaba, echando mano de instrumentos domésticos como el almirez y la botella de anís; y, desde luego, haciendo sonar sin parar el instrumento rey de aquellas reuniones: la zambomba hecha con una cazuela, un tiesto o un pequeño barril cubierto con piel de conejo o de gato. Así, entre risas y desafíos o "piques", les solían dar las doce o la una de la madrugada.

Estas reuniones invernales han sido el mejor caldo de cultivo con que ha contado la literatura oral en nuestro país para su preservación y transmisión. Mientras que en Andalucía, Extremadura y La Mancha se suelen llamar "zambombeos" y tenían un desarrollo parecido al que hemos descrito, en las tierras del norte llevaban otros nombres –seranos, veladas, hilanderos, filandones, esfoyazas, etc.– y solían ser reuniones en las que se combinaba la diversión con el trabajo de hilar, de pelar o deshojar frutos, cereales, etc. Como el repertorio de la señora Natividad Serrano se encarga de demostrar, se cultivaba en los zambombeos sureños todo tipo de temas: religiosos, fantásticos, amorosos, satíricos... Todos eran cantados y coreados por jóvenes y viejos, que cumplían así las funciones de eslabones continuos de la tradición oral.

En los zambombeos se cantaban no sólo romances, sino también un gran repertorio de canciones que, por evidentes razones de espacio, no pueden tener cabida en este artículo. Pero baste decir que a lo largo de las diversas entrevistas que tuvimos en el año 1991, nuestra informante me cantó también canciones como las de *Los primos romeros, Las doce palabras, La mosca y la mora, El hermano infame, El retrato de la dama, El cura desnudo, ¿Con quién me acuesto yo?* y muchas otras aprendidas también en los zambombeos invernales de su pueblo.

Hay que dejar ya paso al repertorio de romances de esta mujer. Pero antes, falta indicar que no todos ellos forman parte del repertorio de los zambombeos. Según ella misma me indicó, el de *La princesa y el segador* se cantaba en las ventas y en los trabajos del campo, mientras que los de *Santa Elena, Santa Catalina, Hilo de oro, Don Gato*

y *¿Dónde vas, Alfonso XII?* se cantaban en los corros de las niñas. Y sin mayores preámbulos, conozcamos ya los romances de "la señora Nati":

EL PRISIONERO (ó.e) + GERINELDO (í.o) + LA CONDESITA (á)

Y allá por el mes de mayo,
cuando aprietan las calores
cuando los enamorados
regalan a sus amores,
unos les regalan flores
y otros les regalan lirios,
y yo el triste de mí,
metido en estas prisiones,
sin saber cuándo es de día
ni menos cuándo es de noche,
si no es por los pajaritos
que habitan en esta torre.
En lo alto de la torre
hay un árbol muy florido,
que lo riega Gerineldo,
mi camarero pulido.
Gerineldo, Gerineldo,
.....
quién te cogiera esta noche,
tres horas en mi ***albedrído.***
–Como soy vuestro criado
burlarse queréis conmigo.
–No me burlo, Gerineldo,
que de veras te lo digo;
a las diez se acuesta el rey
y a las once está dormido;
entre las once y las doce
puedes rondar mi castillo,
con zapatitos de seda
para no ser muy sentido.
Entre las once y las doce
Gerineldo en el castillo.
Tres vueltas le dio a la torre
y tres vueltas le dio al castillo,
y cuando no ha visto a nadie
para el palacio se ha ido.
Al subir por la escalera,
Gerineldo dio un suspiro.
–¿Quién ha sido ese traidor,
quién ha sido el atrevido?
–Señora, soy Gerineldo,
que vengo a lo prometido.
Le ha cogido de la mano
y en su lecho le ha metido,
y con palabritas dulces
los dos quedaron dormidos.
Entre las once y las doce
pide el rey sus vestidos,
que lo suba Gerineldo,
camarero más antiguo.
Unos dicen: –No está aquí;
otros dicen: –Ya se ha ido.
El rey como lo sabía,
al cuarto de la infanta ha ido:
se los ha ***encontrao*** *a los dos*
como mujer y marido.
–¿Qué hago yo en este caso,
qué hago yo aquí, Dios mío?
¿Cómo mato a Gerineldo,
que lo crié desde niño?
Y si mato a la princesa
tendré mi reino perdido.
Pondré la espada por medio
que me sirva de testigo.
A los fríos de la espada
la infanta se ha removido:
–Levántate, Gerineldo,
que somos los dos perdidos,
que la espada de mi padre
está sirviendo de testigo.
–¿Por dónde me voy yo ahora,
tres horas el sol salido?
–Vete por esos jardines
cortando rosas y lirios,
y si te encuentra mi padre
te haces el desentendido.
El rey como lo sabía,
y al encuentro le ha salido:
–¿Dónde vas tú, Gerineldo,
tan blanco y descolorido?
–Vengo del jardín, buen rey,
de coger rosas y lirios,
y la fragancia de mi cara
una rosa se lo ha comido.
–No me lo puedes negar,
con la princesa has dormido.
–Máteme usted, señor rey,
puesto que lo he merecido.
–No te mato, Gerineldo,
que te crié desde niño.
Entre Francia y Portugal
se ha formado una guerra
y a Gerineldo le nombran
de capitán general.
–Si a los seis años no vengo,
niña, te puedes casar.
Seis añitos han pasado,
Gerineldo no vendrá.
Se vistió de pelegrina
y lo ha salido a buscar.
En el medio del camino
se ha encontrado una ***boyá.***
–Boyerito, boyerito,
por la Santa Trinidad,
que me niegues la mentira
y me digas la verdad,
¿de quién es este ganado
con tantísima señal?
–Es del conde Gerineldo
que ya está para casar.

Al oír esas palabras
cayó al suelo ***desmayá.***
–Toma esta onza de oro
y me llevas donde está.
La ha cogido de la mano,
la ha plantao en el portal,
y ha pedido una limosna,
y el conde se la fue a dar.
–Eres el demonio, romera,
que me ha salido a buscar.
–No soy demonio, romero,
que soy tu mujer carnal.
Y doña Isabel se queda
vestida y ***aderezá.***

TAMAR Y AMNON (á.a)

El rey moro tenía un hijo
que Paquito se llamaba.
Un día en Altamores
se enamoró de su hermana.
Viendo que no podía ser
cayó malito en la cama,
con unas calenturitas
que el corazón se le abrasa.
Sube el padre a visitarlo:
–¿Qué tienes, hijo del alma?
–Padre, unas calenturitas
que el corazón se me abrasa.
–¿Quieres que te mate un ave
de estas que se crían en casa?
–Padre, mátemela usted,
que me la suba mi hermana.
Como era en el verano,
ha subido enaguas blancas.
Al subir por la escalera
como un león se le avanza.
.....
La tiró sobre la cama,
hizo lo que quiso de ella,
y hasta le ***escupi'*** *en la cara.*
Al bajar por la escalera,
su padre la reparaba.
–¿Qué me mira usté, mi padre,
qué tengo yo en esta cara?
Han mandado a llamar
los médicos de Granada.
Unos le tocan el pulso,
otros le miran la cara.
Por no disgustar al padre:
–Su hija no tiene nada.
A esto de los nueve meses
su padre la reparaba.
–¿Qué me mira ***usté,*** *mi padre?*
–Que se te alza el vestido
como una mujer casada.
–¿Qué has hecho, perro judío,
que has deshonrado a tu hermana?

(Durante el canto, se repite el primer verso dos veces, y el segundo tres veces).

LA HERMANA CAUTIVA (í.a)

La reina se paseaba
por una montaña oscura.
Se la encontraron los moros,
se la llevaron cautiva.
–Apártate, mora bella,
apártate, mora linda,
deja beber mi caballo
de esa agua cristalina.
–No soy mora, caballero,
que soy cristiana cautiva,
me cautivaron los moros
el día de Pascua florida.
–Si te quisieras venir
junto a mi caballería.
–Caballero, y estos trapos,
¿dónde me los dejaría?
–Los finos y los de Holanda
junto a mi caballería
y los que menos valieran
y el río abajo irían.
–Caballero, y mi honra,
¿dónde me la dejaría?
–Te juro al pie de mi espada
que a la cintura traía
de no mirarte y hablarte
hasta los montes de oliva.
Al llegar a aquellos montes
la niña llora y suspira.
–¿Por qué lloras, mora bella,
por qué lloras, mora linda?
–Lloro porque en estos montes,
mi padre a cazar venía,
y mi hermano Moralejo
con toda su compañía.
–¡Ay, cielo, qué es lo que oigo!
¡Virgen Sagrada María!,
que por traer una mora
me traigo a la hermana mía.
¡Abrí, *padres, los balcones,*
ventanas y celosías,
que aquí traigo yo a la prenda
que buscábais noche y día!
Sus padres le han preguntado
–Niña, ¿tú allí qué hacías?
Lavándoles los pañuelos
y a un morito que allí había.

(Durante el canto, a veces se repiten dos veces el primer verso, y tres veces el segundo).

BLANCAFLOR Y FILOMENA (é.a)

Don Fermín se paseaba
por la mar y por la arena,

con sus dos hijas del alma
Blancaflor y Filomena.
Cierto día pasa un quinto,
se enamoró de una de ellas.
Se casó con Blancaflor
sin despreciar a Filomena.
Ya se casan, ya los velan,
ya se van para su tierra,
con mediecitas azules,
zapatos de lejas tierras.
–Adiós, mundo, que me voy,
que mi padre me destierra.
–Yo no te destierro, hija
.....
Y a esto de los nueve meses
viene el yerno en ***ca''*** *la suegra.*
–Buenos días tenga ***usté****, madre*
–Y tú bienvenido seas.
–¿Dónde has dejado a mi blanca,
dónde has dejado a mi bella?
–¿Dónde ***qulé usté*** *que* ***esté****?*
Casadita en tierra ajena,
y el encargo que me ha dado,
que me lleve a Filomena,
para cuando tenga el parto
tenerla a su cabecera.
–Filomena no la doy
porque es mocita y doncella,
y ella no sabe moverse
ni su madre se lo enseña.
–Déjala, déjala ***usté*** *de venir,*
que no le ha de pasar nada,
que ha de llegar tan segura
como si fuera mi hermana.
–Adiós, mundo, que me voy
que mi madre me destierra.
–Yo no te destierro, hija,
que tu cuñado te lleva.
Al llegar a un monte oscuro
la ha bajado de la yegua.
Hizo lo que quiso de ella
y hasta le sacó la lengua.
Y a los gritos que ella daba
un pastor se acercó a ella
y por sus señas le decía
que pluma y papel le diera.
–Pluma y tinta te daré,
papel no te puedo dar,
en el pico del pañuelo
cuatro letras me pondrás.
Si bajara un pajarito
criado por estas sierras,
le llevaría esta carta
y a Blancaflor que la lea.
Y ha bajado el pajarito,
criado por cierta yegua;
llevó en el pico la carta`
y a Blancaflor que la lea.
Si Paquín iba corriendo
más corriendo iba la letra;
cuando Paquito llegó
la mesa ya estaba puesta.
–Ay, que carne ***'ta*** *tan dulce,*
ay qué carne ***'ta*** *tan buena.*
–Más buena estaba la honra
de mi hermana Filomena.
–¿Quién te ha traído a ti el parte
de tu hermana Filomena?
–Me lo ha traído un pajarito
criado de cierta yegua.
La madre que tenga hijas
no casaría en tierra ajena:
mirar lo que ha sucedido
a Blancaflor y Filomena.

(Durante el canto, se repiten los períodos de verso según este modelo: "Don Fermín, don Fermín se paseaba/por la mar, por la mar y por la arena").

LA MUERTE OCULTADA (hex. estróf.)

Ya viene don Pedro
de la guerra herido,
que viene que vuela
por ver a su hijo.

–Cúreme ***usté****, madre,*
estas cinco heridas,
que ***ví*** *a* ***entrá*** *la sala*
a ver la parida.

–¿Cómo estás, Teresa,
de tu feliz parto?
–Yo estoy bien, don Pedro,
si no vienes malo.

–Alárgame el niño,
que quiero besarlo,
por si acaso muero,
tenerlo besado.

Al salir del cuarto
don Pedro expiró,
y queda su madre
con pena y dolor.

Correr las cortinas
con mucho silencio,
que no se dé cuenta
la recién parida.

Ya cumplió Teresa
los cuarenta días
y se ha levantado
para ir a misa.

–Dígame ***usté,*** *madre,*
como buena amiga,
¿qué ***vestío*** *me pongo*
para ir a misa?

–Yo te digo, nuera,
como buena amiga,
el de seda negro,
que te convenía.

Al salir del templo
todas le decían:
–¡Qué viuda tan guapa,
qué viuda tan linda!

*–Dígame **usté** madre,*
como buena amiga,
¿qué palabras estas
que a mí me decían?
–Se ha muerto don Pedro:
tú no lo sabías.

*Se entró **pa** la sala*
con grande silencio,
y cogió un cuchillo
se cortó el pescuezo.

Doblen las campanas
con mucha tristeza,
que ha muerto don Pedro
y también Teresa.

(Durante el canto, se repiten los versos según este modelo: "Ya viene don Pedro, ya viene don Pedro, / de la guerra herido, / que viene que vuela / por ver a su hijo, / que viene que vuela / por ver a su hijo").

LA PRINCESA Y EL SEGADOR (á.a)

Y esto eran tres segadores
que a segar por la mañana;
uno de los tres llevaba
un traje fino de Holanda.
Una dama en su balcón
del segador está prendada.
*–Oiga **usté**, buen segador,*
*que le llama a **usté** mi dama.*
–¿Para qué soy yo llamado
.....?
–A ver si quiere segar
cebada de mi sembrado.
–Y esa cebada, señora,
¿dónde la tiene sembrada?
.....
–No está en cerros ni en cañadas,
que está en medio 'dos columnas
que la sostienen mi alma.
–Esa cebada, señora,
yo no la puedo segar.
–Siégala, buen segador,
que será muy bien pagada.
A esto de la media noche,
y el segador y la dama.
Y al otro día de mañana
y el segador se levanta.

*–Oiga **usté**, buen segador,*
*que se va **usté** sin la paga.*
Le ha dado dos mil doblones
y en un pañuelo de Holanda.
Y al otro día siguiente
las campanas que doblaban:
era el pobre segador,
que la vida se le acaba.
*Los doblones **pa** el entierro*
*y el pañuelo **pa** la cara,*
y aquí termina la historia
del segador y la dama.

(Durante el canto, se repite cada verso).

LA MALA SUEGRA (á.e)

Se paseaba Elisa
*por una salita **alante**,*
con los dolores de parto
que el corazón se le parte.
A esto de la media noche
*llega el yerno en **ca** la suegra:*
*–Buenos días tenga **usté**, madre.*
–Buenos los tenga quien venga.
.....
–¡Contéstame, mi Carmela!
–¿Cómo quieres que te hable,
si los pechos del caballo
van bañados en mi sangre?
Contesta el niño chiquito
con tres días no cabales:

–No se ha muerto, no se ha muerto,
que la ha matado mi padre,
por un falso testimonio
que ha querido levantarle.

LA MUJER ENGAÑADA (hex. í.a)

Me casó mi madre
chiquita y bonita
con unos amores
que yo no quería.
La noche de novios
y el traidor se iba.
El cogió la manta
y yo la mantilla.
Me fui detrás de él
por ver dónde iba.
Se entró en una casa
que yo no quería.
Miré por la raja
por ver lo que había.
Había en una mesa
pavo y gallina.
*Me fui **pa** mi casa*
triste y aflijida.
Por la madrugada
y el traidor venía.
–Abreme la puerta,
esposa querida,
que tú eres mi esposa,
la otra mi amiga.

(Durante el canto, se repiten los períodos de verso según este modelo: "Me casó mi madre, me casó mi madre,*caramba*, / chiquita y boni, chiquita y boni, chiquita y bonita").

LAS SEÑAS DEL ESPOSO (é.a + é)

...Sentadita en mi balcón,
bordando un pañuelo en seda,
vi venir a un soldadito
por alta Sierra Morena.
Y le dije: –Soldadito,
que si venía de la guerra.
–Sí, señora, de allí vengo.
*¿Tiene **usté** alguien en ella?*
–Yo tengo a mi maridito,
tres añitos lleva en ella.
*–Déme **usté** las señas de él,*
por si yo le conociera.
–Mi marido es un buen mozo
del regimiento de Huelva,
gasta caballito blanco,
la cinta bordada en seda.
*–Por las señas que **usté** da,*
su marido muerto queda,
y a mi me tocó velar,
y en el testamento deja,
en el testamento deja,
que me case con su prenda.
–Eso yo nunca lo haría
y eso yo nunca lo hiciera.
Tres añitos lo he esperado
y otros tres lo esperaré.
Si a los seis años no viene,
a monja me meteré.
–¿Y esos dos hijos que tienes,
blanquita, qué vas a hacer?
–Uno les daré a mis padres
para que se sirvan de él,
y otro lo pondré en la escuela
para que aprenda a leer.
–Abre, blanquita, los ojos,
si me quieres conocer,
que el que viene en el caballo
maridito tuyo es.
Mucho que yo te he querido,
más te tengo que querer,
porque has guardado la honra
como una buena mujer.

(Durante el canto, se repiten los versos pares).

BLANCANIÑA (ó)

Estando una señorita
sentadita en su balcón,
ha pasado un caballero,
de esta manera le habló:
–¡Quién durmiera con ti, luna,
quién durmiera con ti, sol!
–Mi marido no está en casa,
***'ta** en las islas de León.*
Para que no vuelva más
le echaré una maldición.
Que se lo coman los perros,
lo saquen en procesión.
La ha cogido de la mano,
la metió en su habitación.
–¿Dónde pongo mi sombrero?
En la percha lo colgó.
–¿Dónde pongo mi chaqueta?
En la percha la colgó.
–¿Dónde meto mi caballo?
En la cuadra lo metió.
La ha cogido de la mano
y la mete en la habitación.
–¿Dónde pongo el pantalón?
En la percha lo colgó.
–¿Dónde pongo los zapatos?
En el suelo los dejó.
Y estando en estas palabras,
y en la cama la metió.
Y estando en estos momentos
el caballero llamó.
–Abreme la puerta, cielo,

y ábreme la puerta, sol.
–Mi marido no está en casa,
*'**ta** en las islas de León.*
–Abreme la puerta, luna,
que tu marido soy yo.
Al entrar el caballero
estas palabras le habló:
–¿De quién es ese caballo
que en mi cuadra veo yo?
–Tuyo, tuyo, caballero,
que mi padre lo compró.
–¿De quién es ese sombrero
que en la percha veo yo?
–Tuyo, tuyo, caballero,
que mi padre te lo dio.
–¿De quién es esa chaqueta
que en mi percha veo yo?
–Tuya, tuya, caballero
que mi padre te la dio.
–¿De quién es el pantalón
que en la percha veo yo?
–Tuyo, tuyo, caballero,
que mi padre te lo dio.
–¿De quién son esos zapatos
que en mi suelo veo yo?
–Tuyo, tuyo, caballero,
que mi padre te lo dio.
–¿Quién es ese caballero
que en mi cama veo yo?
–Es el novio de mi hermana,
de mi hermana la mayor.
Y la ha cogido del brazo,
y a su padre la llevó.
–Aquí tiene usté a su hija,
*que la dé **usté** educación.*

(Durante el canto, se repiten los versos según este modelo: "Estando una señorita, *con el á, con el ay–á–á,* / sentadita en su balcón, *que con el aretín, con el aretón,* / sentadita en su balcón").

SANTA ELENA (hex. á.a)

Estando Elenita
bordando corbatas,
pasa un caballero
pidiendo posada.
–Si mi madre quiere,
yo de buena gana.
Le puso la mesa
y en medio de una sala,
manteles de hilo,
cubiertos de plata.
Le puso la cama
y en medio de otra sala,
sábanas de hilo,
colchones de holanda.
Por la madrugada
fue y se levantó.
De las tres que había
a Elena cogió.
La montó a caballo
y se la llevó
por aquellos montes
y allí la dejó.
La montó a caballo
y se la llevó,
en aquellos campos
allí la deshonró.
–Elena de mi alma,
y de mi corazón,
que he hecho contigo
una inquisición.
A los nueve meses
por allí pasó
.....
pidiendo perdón.

(Durante el canto, se repite cada verso).

SANTA CATALINA (á.a)

Por la baranda del cielo
se pasea una madama,
vestida de azul y blanco
que Catalina se llama.
–Vamos a hacer una rueda
de cuchillos y navajas.
Estando la rueda hecha,
Catalina arrodillada.
Baja la Virgen del cielo:
.....
–Levántate, Catalina,
que Jesucristo te llama.
Vamos a echar unas cuentas
de la semana pasada.
–Las cuentas las tengo hechas
.....

(Durante el canto, se repiten los versos según este modelo: "Por la baranda del cielo, por la baranda del cielo, / se pasea una madama, *sí, sí,* se pasea una madama").

HILO DE ORO (é)

–A la cinta, a la cinta de oro,
a la cinta de laurel,
que me ha dicho doña Juana
cuántas hijas tiene usté.
–Tenga las que tenga
eso no le importa a usté.
Que de tres hijas que tengo,
la mejor he de escoger.
–Una no la quiero
por fea y pelona,
otra no la quiero
.....

y esta me la llevo
por guapa y hermosa.
Parece una rosa,
parece un clavel
acabado de nacer.

LAS TRES CAUTIVAS (hex. í.a)

A la verde, verde,
a la verde oliva,
donde cautivaron
mis tres cautivas.
¿Cómo se llamaban
esas tres cautivas?
La mayor Constanza,
la menor Lucía,
y la más pequeña
Ana Rosalía.
Constanza amasaba,
Lucía cernía,
y la más pequeña
agua le traía.
A los tres viajes
–¿qué vio Rosalía?
Se ha encontrado un viejo
en la fuente fría.
–¿Qué hace ***usté****, buen viejo*
en la fuente fría?
–Allá voy en busca
de mis tres cautivas.
–¿Cómo se llamaban
esas tres cautivas?
–La mayor Constanza,
la menor Lucía,
y la más pequeña
Ana Rosalía.
–Padre, ***usté*** *es mi padre*
y yo soy su hija.
–Vámonos en busca
de mis dos cautivas.

(Durante el canto, se repiten todos los versos pares).

EL CALDERERO (á)

–Un calderero me ronda
las tapias de mi corral:
el maldito calderero
tiene un ojo de cristal.
Que lo tenga o no lo tenga,
yo con él me he de casar.
Al otro día siguiente,
a misa fue el ***animá.***
A' *untarse el agua bendita,*
la mano se fue a lavar.
A' *hincarse de rodillas*
se le fue el punto de atrás.
A'desir *creo en Dios padre*
dijo: –Creo en la ***ensalá.***
A' *pasar por los altares:*
–Calderas que remendar,
como si los santos fueran
a hacer una ***colá.***
Al otro día siguiente
no tenían ***pa*** *comer:*
*–****Picaremo*** *una ensalada*
menudita y poco pan.

(Durante el canto, se repiten los versos según este modelo: "Un calderero me ronda, un calderero me ronda, / las tapias de mi corral, *ay, mamá,* / un calderero me ronda / las tapias de mi corral, / *que le den a usté, que le van a dar,* / las tapias de mi corral").

LA ADULTERA DEL CEBOLLERO (é.o)

Por las calles de Sevilla
se pasea un cebollinero,
vendiendo sus cebollines
para ganarse el dinero.
Llega a casa de una casada,
casada de poco tiempo:
–Casada, dame posada,
por Dios o por el dinero.
–Mi marido no está en casa,
y yo posada no tengo.
Que quiso o que no quiso,
el cebollinero dentro.
Y a esto de los nueve meses
ha tenido un cebollero.

(Durante el canto, se repiten los versos según este modelo: "Por las calles de Sevilla, por las calles de Sevilla, / se pasea un cebollinero, *á–á–á–á–ay,* se pasea un cebollinero).

DON GATO (á.o)

Estando un señor don Gato
sentadito en su tejado,
ha recibido noticias
que si quiere ser casado
con una gatita blanca
hija de un gato romano.
A la alegría que le ha entrado
se ha caído del tejado.
Se ha roto siete costillas
el espinazo y el rabo.
Ya lo llevan a enterrar
por las calles del pescado.
Al olor de la sardina
el gato ha resucitado.
Por eso decimos todos:
Siete vidas tiene un gato.

(Durante el canto, se repiten los versos según este modelo: "Estando un señor don Gato *olepum* / sentadito en su tejado *olepum catapum catapum*")

LA MUJER DEL TAHONERO Y EL CURA (é)

–Siéntate, marido mío,
siéntate y te contaré:
ha pasado el padre cura,
me quiere pisar el pie.
–Déjalo que te lo pise
si te da bien de comer.
A la noche ***pa'*** *cenar*
unos buñuelos con miel.
Estándoselos cenando
en la puerta llaman: –¿Quién?
–Padre cura, mi marido,
¿dónde lo meto yo a usted?
–Méteme en ese costal
y arrímame a la pared.
Y a la entrada del marido
es lo primero que ve:
–¿Qué hay en ese costal
que está sobre la pared?
–Es un poquito de trigo
que ha caído que moler.
–Alumbra con el candil,
que el trigo lo quiero ver.
Al desatar el costal
es lo primero que ve
la coronilla del cura
más blanca que la pared.
–Buenas noches tenga, padre.
–Muy buenas las tenga ***usté.***
–La mula se ha puesto mala,
y ***usté*** *tiene que moler.*
Le engancharon a las doce,
lo soltaron a las tres.
Cuando lo desengacharon
no se le veían los pies.
Al otro día siguiente
a misa va la Isabel.
–Buenos días, padre cura.
–Muy buenos los tenga ***usté.***
–Mi marido es muy gustoso
que a mi casa vaya ***usté.***
–Anda, vete a los infiernos
tú y tu marido también,
que si cien años viviera,
no me engaña otra mujer.

(Durante el canto, se repite cada verso).

¿DONDE VAS, ALFONSO XII? (í)

–¿Dónde vas, Alfonso XII,
dónde vas, triste de tí?
–Voy en busca de Mercedes
que hace tiempo yo la vi.
–Pues Mercedes ya se ha muerto,
el entierro yo lo vi.
Las señales que llevaba
yo te las puedo decir.

VERDI: UN ARTISTA DEL PUEBLO

Fernando Herrero

En unas imágenes del film de Bertolucci "La estrategia de la araña" en un pueblo cualquiera de la Italia interior y empobrecida, con su teatro de ópera y todo, se representa "Rigoletto". Parece que la sala está llena porque han puesto altavoces y, al aire libre, en la plaza los viejos escuchan las eternas melodías del Duque seductor, el jorobado y su hija. Es un ejemplo a partir del cual las propias letras del apellido sirven de proclama para la libertad y la independencia del país. Viva V.E.R.D.I. (Vittorio Emmanuele Re di Italia). Una forma muy original de huir de la censura. Al tiempo la robusta vena épica y dramática del maestro resulta de una extremada comunicabilidad. El coro de "Nabucco", Vai pensiero... ha significado siempre el canto nostálgico de los pueblos oprimidos que han perdido su país, su tierra, el propio aire en el que respiraban... Verdi y su vitalidad a través de los tiempos, su música inmortal que acompaña y se ciñe al drama de los hombres por conseguir su reconocimiento como tales.

Este año en la temporada del Teatro de la Zarzuela madrileña dos obras de Verdi formaron el núcleo de la programación. Una, popularísima, "La Traviata", otra casi desconocida, un estreno en la capital "Stifellio". Ambas con dos puestas en escena, de firmas solventes, Nuria Espert y Pier Luigi Pizzi y con dos divos, tenores ambos, como máximo atractivo: Alfredo Kraus y Plácido Domingo. Verdi confrontado a un público de temporada, en su mayoría burgués y acomodado, en unas obras en las que ese tipo de comportamiento convencional es puesto en cuestión. Dos momentos históricos como contexto, fundamentales para definir el desarrollo de los conflictos y unos personajes tremendamente próximos a todo tipo de espectadores. Verdi, artista del pueblo, con su personalísima articulación musical, con su virilidad vocal, con sus acentos heroicos y también con su pesimismo histórico a cuestas. De las formas culturales del pasado siglo la ópera permanece a través de varios nombres, el de Verdi, el más absolutamente ligado a sus orígenes, a la fuente auténtica en la que nacen esas vivencias que denuncian a los poderosos, ponen en cuestión la hipocresía de los sistemas y se colocan a favor de los "otros", los que son víctimas, aunque tengan algo de culpabilidad, del conjunto de fuerzas que se les oponen.

Es curioso comprobar cómo los personajes de las óperas verdianas se integran en esos conflictos eternos del amor y su difícil realización. En "La Traviata" resulta socialmente tolerado e incluso plausible que Alfredo Germont frecuente a una prostituta de lujo, Violeta Valery pero la reacción contra una relación de pareja resulta generalmente negativa. El padre de Alfredo que representa a la burguesía convencional encuentra los clásicos clichés sentimentales para apartar a su hijo de los brazos de la extraviada, la pecadora, que se encuentra inerme ante los falaces argumentos que se le exponen. Violetta es, a pesar de su aparente éxito social, un ser marginado, aparte, a la que sólo se le permite ser una cocotte de lujo. En el momento en que las vivencias se transforman en algo diferente, algo que pertenece a otras clases, a otros personajes, el rechazo surge, no sólo del padre de Alfredo, representante de una burguesía acomodaticia que utiliza para convencer a la cortesana los más manidos resortes lacrimógenos, sino también de su propia sociedad lúdica. Nuria Espert lo realza en su puesta en escena a partir de las discutidas imágenes de la mesa del banquete que avanza empujada por los asistentes a la fiesta y por toda la visión del segundo cuadro del Acto II. Una fiesta igualmente vacía y esperpéntica desde la plasmación de los bailarines españoles. En el último acto, la oscuridad refleja la soledad de Violeta contrastando con la luminosidad cálida y al tiempo otoñal (iba cayendo el sol a medida que la acción avanzaba) de la quinta en la que Alfredo y Violetta plasmaban su amor prohibido. Esta antítesis de la luz, con claras influencias de Giorgio Strheler y sus montajes de Piccolo de Milan, Ezio Frigeroy Squarciapino son los habituales colaboradores del maestro, tenía asimismo un significado simbólico en el que la imagen de la muerte se proyectaba sobre la de la felicidad efímera.

Historia de amor que surge de la adaptación de una novela, "La Dama de las Camelias" hecha después teatro dramático, y que parte del fondo de los tiempos. La cortesana redimida es casi un tema mítico, a partir de la imagen de María Magdalena y su acto de amor (es decir sin pretender nada a cambio) ante Cristo. Violetta Valery es atraída por Alfredo Germont más allá del puro signo físico. La que daba su cuerpo por dinero paga todos los gastos originados por la vida burguesa, que no le pertenece y de la que pronto será expulsada. La partitura verdiana disecciona este personaje en una compleja gama expresiva, ligc-

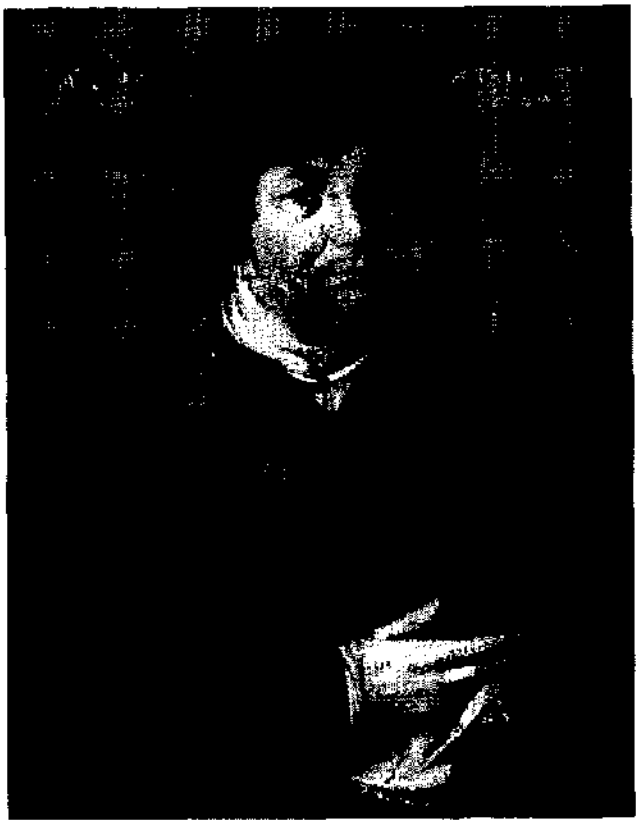
ra y espumosa al principio, lírica y doliente después, trágica al final. Este papel tan brillante como difícil resulta una prueba de fuego para toda soprano que se precie. No es suficiente tener una buena voz y saber utilizarla en cada circunstancia, hace falta además la intérprete que exprese toda la emoción del "Sempre libera" (lo cree relativamente desde su declarada enfermedad y sujección a su status social) pasar al desgarro del amor tronchado "Amame Alfredo, quantio t'amo" o a la súplica que supone su contacto con ese otro mundo que la rechaza... "Dite a la giovene, si bella e pura..." para la despedida final "Addio del pasato"... Una trayectoria eterna: la de la pecadora que busca su redención, tratada en todos los pueblos, en todas las épocas y que Verdi consigue hacer universal. El lenguaje dramático musical rompe todas las barreras, y "La Traviata" llega a ser patrimonio de todos los países, formando parte en principio del folklore de su época, aquella serie de connotaciones antropológicas, sociales y culturales que las significaron como señas de identidad.

II

Remover en el inmenso patrimonio del pasado origina grandes sorpresas, tanto en el campo antropológico o folklórico como en el cultural. "Stiffelio" ópera de Verdi se estrenaba en Madrid, más de 150 años después de su primera representación en Trieste. La exhumación de esta obra olvidada, sepultada por esas obras maestras que llegaron poco después "Rigoletto", "Il trovadore", "La traviata" se debe a un artista preclaro, un divo como Plácido Domingo, que en este caso, y frente a otras actitudes populistas y externas y económicamente gratificadoras, presta un gran servicio a la cultura.

"Stiffelio" resulta una obra apasionante, que nos retrotrae a la vez una época histórica determinada y la complejidad de un conflicto personal y religioso. El contexto de la ópera, se sitúa en plena reforma protestante y en una secta derivada de la revolución luterana, los ashaverianos; tiene una vida conflictiva en el Salzburgo de 1800, una acusación del librepensador Verdi a la Iglesia Católica y su reaccionarismo del momento, cuando la independencia italiana se veía atacada desde los cimientos. "Stiffelio", quizá por ello, por este carácter político religioso tan notable, fue un fracaso y quedó olvidada ante otras óperas de mayor empuje directo, de un más acusado rigor en la articulación melódica y de unos personajes más cercanos al romanticismo heroico de la época media del genial compositor de Bergamo.

"Stiffelio" es el gérmen de óperas posteriores. "Un ballo in maschera", por ejemplo, en el personaje de Lina que se transformará en Amelia, y "Otelo" naturalmente, al ser un adulterio el conflicto central de la ópera, aunque el desarrollo sea muy diferente. Desdémona no comete la falta y será asesinada por los celos del Moro. Lina será culpable y al final, aunque de forma pública y un tanto vengativa, obtendrá el perdón de Stiffelio. Los personajes masculinos tampoco guardan analogía, uno es un general victorioso, de mayor edad y diferente condición social y raza que la rubia Desdémona; el otro un pastor, guía de la comunidad, que fue perseguido y que ahora tiene un prestigio justamente ganado. En "Stiffelio" el adulterio es contemplado desde un periplo temporal: indicio, sospecha, certidumbre, dolor, venganza, desprecio, perdón. No resulta sencillo el itinerario de Stiffelio que se transforma en una dilucidación moral en la que el orgullo del hombre, del marido, debe luchar contra el sacerdote, contra el representante de unos fieles que parecen encontrar en la austeridad y el silencio su forma de vida.



Tema eterno asimismo: el perdón desde la consideración de la carne y el espíritu, de los misterios de la fe, de la palabra sagrada que cierra magistralmente la ópera: perdonada... Transferida por Stiffelio a su esposa culpable, eso sí, en público y con ejemplaridad. Una forma muy especial,

de conceder el perdón ¿No se ven en este acto, que el compositor deja en su esencia, sin desarrollar, ecos de antaño? Retrotrae esta ópera a los temas recurrentes en la historia de la cultura. La puesta en escena de Pier Luigi Pizzi acusada por muchos de demasiado oscura acierta en muchas cosas, la fundamental la creación de un climax a través de los muebles, los espacios interiores, la iglesia... Sólo el cuadro del cementerio parece excesivamente sumario. Un vestuario de época extraordinario hace más creíble la doble acción, individual y colectiva, que la partitura realza desde un continuado casi absoluto, –el tenor, Stiffelio, no tiene ningún aria en su difícil papel– con la música ligada a la acción y obviando en lo posible los factores melodramáticos al uso. Así, desde una interpretación muy notable en los papeles protagonistas, la chilena Verónica Villarroel y el español Carlos Alvarez, se logra un espectáculo global de alto nivel en el que la problemática trasladada del pasado resulta actualidad en cierta forma, en un presente en el que los motores de proyección espiritual han cambiado en la superficie, aunque en la esencia continúen aletargados y dispuestos a renacer en cualquier coyuntura aislada.

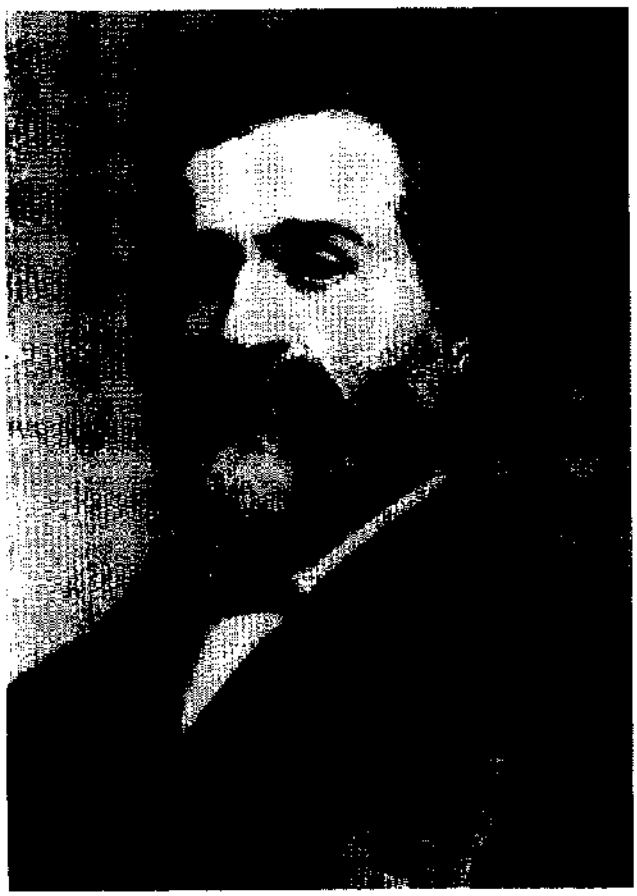
Este montaje de "Stiffelio" retrotrae también a un cine viejo y eterno en el que el blanco y negro costituyen signo de identidad. Los nombres de Carl Theodor Dreyer e Ingmar Bergman son referencias inmediatas. El primero por la iconografía de "Dies Irae" y por la profunda espiritualidad de "Ordet", el segundo desde la llamada de la segunda parte de la Trilogía de Cámara "Los Comulgantes". La figura de ese pastor oficiando ante la iglesia vacía y el silencio de Dios llamando a la puerta, surgía ante este otro que rumiaba su deshonor y que al fin, después de apreciar a su esposa desde el formalismo de un casamiento no celebrado legalmente, la perdona en el ámbito del templo, esta vez lleno de fieles que esperaban ansiosos su palabra.

Interrelación de signos culturales, que muestran asimismo que éstos permanecen más allá del tiempo de su producción. ¿Quién iba a imaginar que pudieran existir referencias directas entre unos extraordinarios films escandinavos de los años 60–70 y una ópera verdiana de 1850? ¿Quién puede ignorar hoy en día la posibilidad de resurrección de unas danzas, unas músicas, unos ritos o costumbres que parecían propias de un pasado olvidado? Resulta curioso comprobar que una dramaturgia escénica tan importante y personalísima como la del fallecido Tadeusz Kantor se basaba, desde el estímulo de su memoria personal, en músicas tradicionales, en objetos de antaño en compartimentos que estaban, en la actualidad de su estreno, totalmente petrificados.

III

La presencia de un espectáculo totalizador como la ópera en el final del Siglo XX resulta significativo en sus planteamientos globales. Una etapa histórica revive en condiciones diferentes de las de antaño. En la imagen de las ciudades contemporáneas, el edificio operístico resulta un signo de identidad que define una parte de la cultura. Decir Milán es plasmar la imagen de la Scala, Moscú el Bolchoi, Barcelona el Liceo, Madrid el Real o New–York el MET, para citar unos ejemplos paradigmáticos. La época de su construcción es diferente, incluso se trata de edificios de nueva planta o proyectados sobre la antigua. No importa, es la memoria de la historia la que surge, aunque la situación no pueda ser igual en el momento presente. El Teatro de Opera no significa el espectáculo elitista y exclusión de unas determinadas clases sociales con que ha sido motejado. En el pasado, la existencia del "paraíso" daba entrada a un público no burgués, de escasos medios económicos pero aficionado al canto y la música hasta el extremo de soportar molestias e incomodidades sin cuento para acceder al templo. Era, y es, un público exigente, muchas veces caprichoso, que impone su reino. Los amores de Alfonso XII con Elena Sanz, la mezzo que compartía con Gayarre el protagonismo de "La Favorita" no contribuyeron precisamente a su éxito artístico. El paraíso del Real la abroncaba a modo, e injustamente, quizás precisamente para preservar un espacio de libertad (el artístico) que ni el monarca podía tocar. En nuestros días, la ópera facilita su comprensión –los espectáculos están sobretitulados en su mayoría– y el material videográfico la hace más asequible. Sin que se trate de un espectáculo popular en el estricto sentido del término, salvo el caso de Verdi comentado y el de alguno de los pioneros de nacionalismo musical, es mucho más accesible. Cuando obras del momento se incorporen al gran repertorio tendremos vivo y con futuro magnífico este arte singular que se nutre de muchos signos, entre los que lo popular y lo folklórico (pensemos en "La flauta mágica" por ejemplo) tienen una considerable entidad.

El brindis de "La Traviata" se ha desgajado ya de su contexto global, aunque tenga allí su precisa significación, en la visión de los personajes de la Opera sobre todo esa Violetta Valery que ha conseguido desplazar a Margarita Gautier en ese mito de la cortesana arrepentida, de tan generalizadas raíces. La ópera ha dado significaciones nuevas tanto a los protagonistas de los grandes mitos nórdicos (Wagner y "El anillo de Nibelungo") o medievales ("Lohengrin" y "Parsifal" con la historia del Santo Grial) como a los que constituyen el eco o la visión musical de los personajes de la tragedia griega ("Edipo" de Stravinsky e "Ifigenia in Aulis" de Gluck, ejemplos que formaron parte de la tem-



porada de este año de la Zarzuela, o como en nombres nuevos que son ya signo del tiempo lírico "Madame Butterfly" de Puccini, entre tantos y tantos. Obviar esta certidumbre desde la acusación de elitismo o lejanía resulta en estos momentos excesivamente limitativo.

En esta espléndida revista que ha recogido tantos y tantos artículos de costumbres populares, de juegos y consejas, de representaciones y costumbres, la referencia a otros sucesos, a una serie de hechos artísticos más reelaborados puede servir de contraste y enriquecimiento global. Ningún género surge independientemente, las influencias son múltiples y lo popular, lo folklórico constituye una de esas influencias que se detectan en obras maestras de la literatura, las artes plásticas, el teatro o la música, la reelaboración de la danza y mil etcéteras más. La presencia de Verdi en Madrid (¿por qué no transmiten en directo estos acontecimientos con la presencia de los divos, Alfredo Kraus, Plácido Domingo como señuelo?) en funciones de un nivel alto en lo musical y escénico entronca la obra del gran compositor con el pueblo de donde procedía.

Violetta, la vieja conocida de tantos lustros encuentra un compañero desconocido Stiffelio procedente también del mundo novelesco transformado en drama musical. Este espectáculo que aúna todas las artes, supone también la autenticidad de la expresión. Se canta, se toca en directo, sin micrófonos amplificadores, de forma que las voces no tienen otra defensa que su calidad natural, exenta de mixtificaciones. En esta época tecnológica en la que todo puede ser manipulado, esta sensación de verdad supone un espacio preservado que ojalá se conserve mucho tiempo. Verdi enlaza su tiempo con el nuestro, con su capacidad de crear personajes que expresen los eternos conflictos del hombre. Esas imágenes de los vecinos de un pueblo italiano escuchando "su música" con las que iniciábamos el artículo nos sirven de oportuno remate.

UN HERRADERO DE SALAMANCA

Ignacio Sanz

A Ana Alonso–Bartol

En el otoño de 1994 fui invitado a un herradero en el campo de Salamanca. Voy a tratar de reflejar en estas líneas que siguen, el acaecer de los hechos, tal como los contemplé en la finca Torre Velayos, muy cerca de Tamames de la Sierra; no conviene pasar por alto la belleza de la finca, de 500 hectáreas de extensión, atravesada por las aguas del río Huebra, toda ella poblada de encinas centenarias, algunas incluso con nombre propio, como la Encina Grande, un ejemplar magnífico con un tronco que precisaría del concurso de tres personas mayores para abrazarla y cuyas ramas soberbias podrían albergar bajo su sombra a todas las gentes de un pueblo. Pienso en Castilla, donde los pueblos, por lo general, no superan los 500 habitantes. Muy graciosa es la estampa de la Encina Grande situada a unos metros del cauce del agua. En esta finca, propiedad de don Mariano Alonso–Bartol, pastan dos centenares largos de reses bravas. La ganadería está inscrita en la Asociación Nacional de Ganaderos de Lidia.

El herradero, además de una fiesta campestre, es un rito de iniciación que se hace con los animales, como a mozas que hubiera que vestir de largo. Un aire festivo preside la casa desde la víspera en que se inician los preparativos, sobre todo los culinarios. A un herradero asisten no sólo los empleados de la finca, sino sus mujeres que ayudan ese día en la cocina, así como los viejos empleados ya jubilados, siempre que la salud se lo permita. Como se requieren muchos brazos, asisten también los vaqueros de las fincas de alrededor de manera gentil. A cambio, naturalmente, de que el día que se haga herradero en su finca acudan entonces en su ayuda. Un espíritu semejante al que primaba en las viejas sociedades rurales de socorro mutuo.

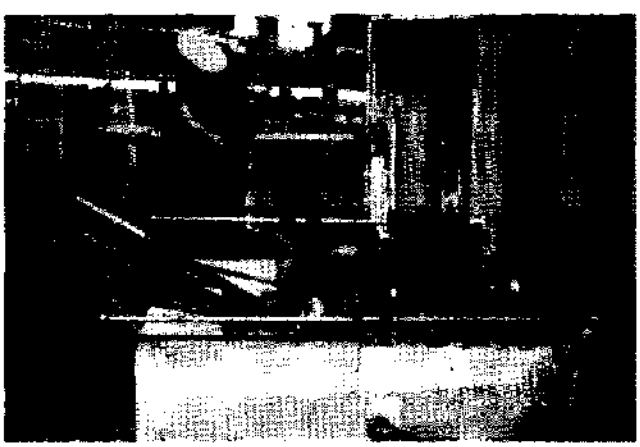
Según el D.R.A.E., "herradero es la acción de marcar con un hierro candente los ganados. El sitio destinado para hacer esta operación y la estación y temporada en que se efectúa".

El herradero se hace dos veces al año, coincidiendo con el otoño y la primavera. En cualquier caso se procura huir del tiempo caluroso ya que la presencia de moscas puede acarrear problemas de salud en las hipotéticas heridas que se produzcan en la piel de los animales.

Los becerros que se van a herrar suelen tener una media de seis meses, precisamente los nacidos desde el último herradero, aunque si son muy pequeños se les dejará para el siguiente.

Al herradero asiste un veterinario de la Asociación de Ganaderos de Lidia que vela por el control de la raza, así como una pareja de la guardia civil en representación de la autoridad gubernativa. La presencia tanto de la guardia civil como del veterinario resultan preceptivas.

Durante los días anteriores al herradero, se agrupa a los becerros en una cerca en cuyo interior se encuentran los encerraderos; allí se les mete la mañana del herradero separándolos por sexo ayudándose para ello de ijadas y picas. En paralelo con esta operación se enciende el fuego en la fragua que está situada al lado del potro; durante toda la mañana van a estar ardiendo grandes gruesas ramas de encina y sobre éstas se ponen a calentar las marcas de hierro.



Hacia las once de la mañana, una vez resueltos los preparativos, comienza el herradero. Se comienza por los machos. Uno a uno van saliendo los becerros por una estrecha empalizada que desemboca en el potro. Allí el becerro es atenazado por dos cadenas que le recorren los costados de abajo a arriba y por una barra vertical de hierro que le inmoviliza la cabeza. En ese momento, se procede a imponerle los hierros en el costado derecho, cuatro en total:

– Una "A" de la Asociación Nacional de Ganaderos de Lidia. Esta Asociación destina sus reses a plazas consideradas de segunda. Las corridas llamadas de primera las suministran los ganaderos

integrados en la Unión de Ganaderos de Toros de Lidia, que se identifican con una "U".

– Seguidamente –se avanza de rabo a cabeza– se les marca con el hierro de la ganadería.

– El siguiente hierro es un número de identificación de la ganadería.

– Y, por último, se les marca con otro número que corresponde al último guarismo del año de nacimiento. En este caso el cuatro. Ahora bien, conviene reseñar que el año ganadero comienza el día 1 de julio y termina el 30 de junio.

Aprovechando la inmovilidad del becerro, se le hace una marca de identificación en las orejas, dándole un corte con las tijeras, característico de cada ganadería.

El veterinario de la ganadería que también está presente aprovecha asimismo para inyectarle una dosis de vacuna contra los parásitos. Y a las hembras, otra además contra la brucelosis. Sobre las marcas que deja en la piel del hierro candente, se derrama un chorro de desinfectante. Antiguamente se ponía aceite quemado para que las moscas no se cebaran sobre la herida de la piel.

El veterinario de la Asociación toma nota de las características de cada becerro al que con este motivo se le asigna nombre propio. Además del número de identificación de la ganadería debe figurar el nombre del padre y de la madre que aseguran su estirpe así como la capa. Identificar la capa del toro es un alarde de sutileza verbal por lo que prefiero transcribir las acepciones que aparecen en el libro de la Asociación Nacional de Ganaderos de Lidia donde se pone de manifiesto la finura de registros en el lenguaje taurino: albahío, albardado, aldinegro, alunarado, anteado, aparejado, arromerado, avinagrado, azabache, barroso, berrendo, bociblanco, bocinero o bocinegro, botinero, bragado, burraco, calcetero, canoso, capirote, capuchino, carbonero, cárdeno, careto, caribello, carifosco, carinegro, castaño, coliblanco, colitero o colillo, colorado, chorreado, ensabanado, entrepelado, estornino, estrellado, franciscano, gargantillo, girón, hosco, jabonero, jijón, jocinero, lavado, listón, lombardo, lucero, meano, melocotón, mohino, morcillo, mosqueado, mulato, negro, nevado, ojalado, ojinegro, ojo de perdiz, paticalzado, peceño, perlino, rabicano, rebarbo, remendado, retinto, salinero, salpicado, sardo, verdugo y zaíno.

EL TACO

Cuando se termina de marcar a la ronda de becerros, se hace un descanso para probar el taco. Llega entonces el turno de actuación de las mujeres que se desplazan desde la casa campera hasta el pie del herradero depositando sobre una mesa una variedad de viandas derivadas del cochino negro que también cuenta con un espacio dentro de la finca: costillares, torreznos, chorizo, caldo de pollo y vino. Todo se consume aderezado con historias y evocaciones. Sigue luego el herradero con las becerras; el mismo proceso hasta que en el apartadero sólo quedan tres. Se hace entonces un nuevo alto. Hace tiempo que el sol coronó el medio día. Las becerras que quedan sin marcar se conducen al tentadero, una plaza redonda con empalizada de madera. Se las suelta de una en una. Alguno de los mozos que han participado en el herradero se tiran a la arena con el auxilio de un capote. También se animan los mayores. Ya hasta los niños. Son vaquillas que algún día del próximo verano saltarán a una plaza asediada de gritos. El tentadero es una prolongación del campo. En estos tentaderos han comenzado su carrera muchos toreros ya que es una oportunidad extraordinaria para experimentar sus aptitudes frente al ganado bravo.

Cuando acaba el tentadero y se pone el hierro a la última becerra, el herradero propiamente comienza a declinar. Aunque todavía queda la comida que coronará esta presentación en sociedad de los animales a la que generalmente asisten muchos invitados, además de la gente de la casa y de los empleados, sus hijos y mujeres.

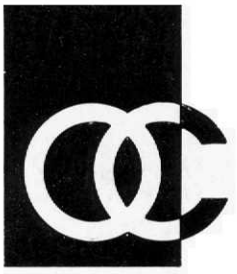
En la comida de herradero se suele poner cocido, judías o patatas. Seis o siete mesas se reparten por la amplia estancia de la casa y los mayores evocan de nuevo los viejos tiempos. Hasta hace unos años los empleados cobraban en dinero y "La excusa", que consistía en unas cabezas de ganado dentro de la manada de las que podían disponer a su antojo. Tanto en ganado lanar como en porcino o en reses bravas. Con el exceso de control fiscal eso ya no interesa; el Ministerio de Hacienda cambia las costumbres. Ahora todo lo que se paga debe figurar porque al final le desgrava al ganadero. Antiguamente, cuando se contrataba a los criados,

además de la paga se establecía la "companga" que en el campo de Salamanca consistía en un pago en especie (un kilo de garbanzos, un kilo de tocino y diez kilos de pan al mes).

Todo eso, por supuesto, pertenece al pasado. Las relaciones entre los dueños y los empleados se han humanizado mucho.

La provincia de Salamanca concentra el mayor número de fincas destinadas a la cría de reses bravas. En la relación oficial de la Asociación de Ganaderos de Lidia de 1990, figura con 112 ganaderías frente a 25 del resto de las provincias de Castilla y León que cuenta con ganaderías en Zamora (5), Valladolid (11), Avila(86), y Segovia (4). Fuera del ámbito regional le sigue muy de lejos Toledo con 52 ganaderías.

La cría de reses bravas ha contribuído al mantenimiento de estas fincas que permanecen inalterables apuntalando el equilibrio ecológico de buena parte del campo charro, en el que la presencia dominante de las encinas es una de sus principales características.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID