Revista de FOLKLORE

Nº 166

Cavañil de La Mancha

Carlos Arranz Santos ▪ María José Alvarez Curto
Carlos Carricajo Carbajo ▪ Angel Fraile de Pablo
Manuel Garrido Palacios ▪ José Manuel Pedrosa
Miguel Angel Picó Pascual ▪ Susana Weich-Shahak

Editorial

La chueca es un juego tradicional de cuya antigüedad dan cuenta numerosos testimonios: considerado por lo general como entretenimiento de labradores y pastores (quienes solían practicarlo en los ejidos o en el campo) ha sido estudiado desde diferentes puntos de vista por no pocos investigadores. Casi todos ellos suelen citar como uno de los textos más antiguos en que se menciona la chueca, las Ordenanzas de Castilla (lib. 8, tit. 10, lin. 7) de 1490. El Ordenamiento de las Cortes de Toledo de 1480, dado por los Reyes Católicos, recoge también previamente una prohibición de "jugar dados e otros juegos de tablas e naypes e azares e ***chuecas****". Sin embargo, creemos que quienes toman esta palabra como el primer documento escrito de este juego en la Edad Media se equivocan, pues el vocablo está considerado ahí en el sentido de "taba", hueso que en efecto se utilizaba para apostar como juego de azar. Así lo recoge Antonio de Nebrija en su* ***Vocabulario de Romance en Latín*** *(1495), donde llama "vértebra" a la "chueca donde juegan los uessos". Ese equívoco uso de la palabra lleva a que Juan de la Enzina haga decir a uno de sus pastores:*

Tal dolor tengo y pasion
que ya no juego al cayado
ni a la ***chueca*** *ni al mojon*

Cobarruvias recoge ambas acepciones pero pone en primer lugar la del juego físico, hablando de la chueca como de "una bolita pequeña con que los labradores suelen jugar... poniéndose tantos a tantos; y tienen sus metas o pinas, y guardan que los contrarios no les passen la chueca por ellas y sobre esto se dan muy buenas caydas y golpes".

Pocos años después, el jesuita Alonso de Ovalle en su ***Historia del Reino de Chile*** *(1625) cuenta que allí se practicaba también con el mismo nombre la chueca, "que es el juego en que los Indios hacen mayores demonstraciones de agilidad y ligereza". Fernández de Oviedo, en sus* ***Quincuagenas de la Nobleza de España*** *censura que lo practiquen las mujeres, prohibición que parece llegar a nuestros días.*

Rodrigo Caro en sus ***Días gentiles o lúdricos*** *confunde la chueca con el mallo (del latín "malleus"= mazo) que consistía en golpear una bola de madera con un mazo, ganando quien la enviara lo más lejos posible. Parecida equivocación mantiene Acisclo Karay en su* ***Diccionario de los Deportes****, ignorando además su origen español y haciéndolo originario de Chile, según denuncia oportunamente Vicente García de Diego.*

Nuestro juego en realidad consiste en "hacer dos rayas alejadas entre sí unos treinta metros y en medio una central". Esas rayas se hacían entre dos mojones llamados "pinas" que, en ocasiones, daban nombre al juego denominándosele pina. Los dos equipos, formados por 2, 3 ó 4 personas, trataban de llevar la bola hasta la raya del otro y sobrepasarla para marcar un tanto. Los partidos se hacían a un número de tantos convenido y era norma general y respetada que los jugadores no cambiasen la postura de sus brazos con respecto al mazo, pues tal acción era causa de falta; como éstas no se pitaban, siempre había un contrario que advertía: A tus mañas que te rompo las cañas... Cosa que cumplía seguidamente a garrotazos si el jugador al que se había amonestado seguía incumpliendo las leyes del juego

SUMARIO

Pág.

Cuéllar: Un molino de viento en la época de los Reyes Católicos 111
Carlos Arranz Santos, Carlos Carricajo Carbajo y Angel Fraile de Pablo

Aproximación Etnográfico- Musical a una aldea occitana medieval, Montaillou (1318- 1325) 115
Miguel Angel Picó Pascual

Paralelismo en el cancionero sefardí 118
Susana Weich Shahak

Cuentos que me han contado (IV–V) 127
Manuel Garrido Palacios

Cantos y costumbres nupciales de Rades de Pedraza (Segovia) 131
José Manuel Pedrosa

La vestimenta albercana 141
M.ª José Alvarez Curto

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Fuente Dorada, 6–7 - Valladolid, 1994.
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-1994

CUELLAR: UN MOLINO DE VIENTO EN LA EPOCA DE LOS REYES CATOLICOS

Carlos Arranz Santos, Carlos Carricajo Carbajo y Angel Fraile de Pablo

Un antiguo documento, hallado en el Archivo de la Casa Ducal de Alburquerque en Cuéllar (Segovia), ha permitido conocer la existencia en dicha Villa de un molino de viento a finales del siglo XV. Se trata de una carta de venta otorgada en Cuéllar el 14 de junio de 1496 por don Gómez de Rojas, regidor del concejo cuellarano, en favor de don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque, señor de la Villa (1):

"...nos los dichos gomes de rojas e maría de torres, su muger, juntamente vendemos por juro de heredad para siempre jamás al ylustre e muy magnífico señor el señor don francisco ferrandes de la cueva, duque de alburquerque, conde de ledesma e de huelma, nuestro señor, *el molino de viento que nos tenemos e poseemos en término desta villa de cuéllar, que es en el arraval desta dicha villa de cuéllar e con fasta dos obradas de tierra, poco más o menos, que están juntas con el dicho molino, las quales dichas tierras están dentro en el bosque que el dicho señor duque tiene fecho junto con el dicho molino...*".

Se trata de un hallazgo importante por varias razones. En primer lugar, porque permite constatar por primera vez la existencia de molinos de viento en la provincia de Segovia, lejos de los famosos molinos de viento de La Mancha. No tan lejos, sin embargo, de los numerosos y poco conocidos molinos de viento que antaño poblaron las motas y alcores de Tierra de Campos. En segundo lugar, porque esta carta de venta constituye, que sepamos, la referencia documental más antigua de un molino de viento en Castilla y León. Hasta la fecha sólo se han encontrado noticias sobre molinos de viento anteriores al siglo XV en fuentes literarias y en crónicas históricas. Estamos ante un ejemplar datado, construido a finales del siglo XV como mínimo, teniendo en cuenta la fecha de venta. Esto nos lleva a contrastarlo con otros de parecida construcción, ya estudiados en la provincia de Valladolid, sin datación por ahora de ninguno de ellos. Especialmente con el de Castromembibre, con el que podría existir correlación de tiempos, partiendo de la similitud de detalles constructivos.

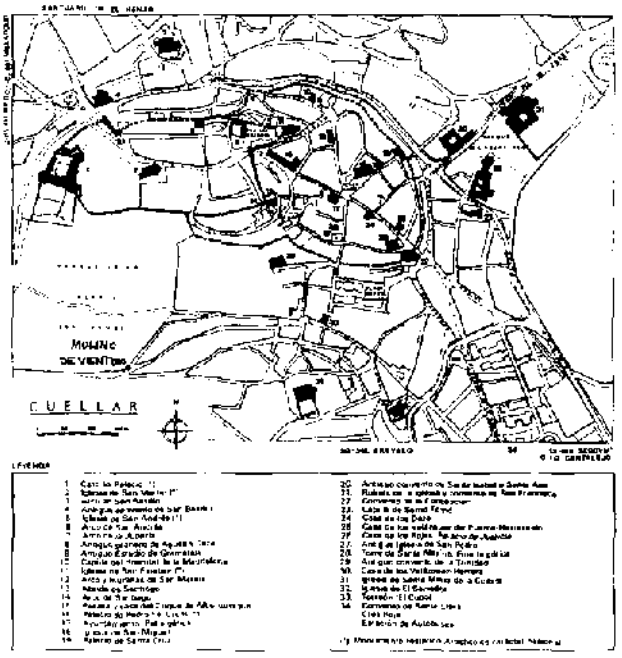
EL DUQUE DE ALBURQUERQUE, SEÑOR DE CUELLAR, COMPRADOR DEL MOLINO

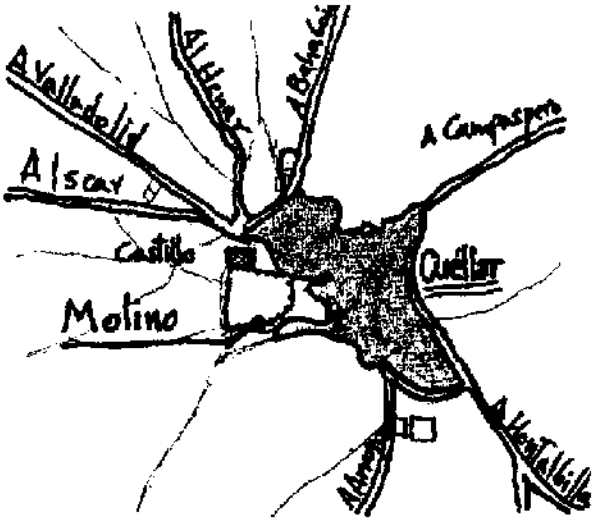
El comprador del molino, don Francisco Fernández de la Cueva, Segundo Duque de Alburquerque (1467–1526) era el hijo mayor de don Beltrán de la Cueva, primer Duque de Alburquerque, a quien el rey Enrique IV había hecho donación de la Villa de Cuéllar y su Tierra el 24 de diciembre de 1464.

El vendedor, don Gómez de Rojas, natural de Córdoba, había sido capitán del rey Enrique IV de Castilla. Del lado de este monarca había combatido en la Segunda Batalla de Olmedo, sucedida el 20 de agosto de 1467. Acabada la contienda, el capitán don Gómez de Rojas llegó a Cuéllar en compañía de don Beltrán de la Cueva, Duque de Alburquerque, Señor de la Villa. Allí fijó su morada y casó con doña María de Torres Córdoba Hinestrosa, dando origen a una de las familias cuellaranas de mayor *abolengo*. Sus hijos Manuel y Gabriel de Rojas participaron activamente en la conquista y descubrimiento de América (2).

LOS RESTOS DEL MOLINO: SITUACION Y CARACTERISTICAS

Los datos señalados en el documento sobre la situación del molino de viento nos llevaron a examinar detenidamente los parajes cercanos a la iglesia románica de Santa María de la Cuesta, edificada sobre un altozano al sur de la población, fuera de la muralla. Llamó nuestra atención una fuerte torre de piedra caliza que flanquea las tapias de la Huerta del Duque, sita a los pies del cas-



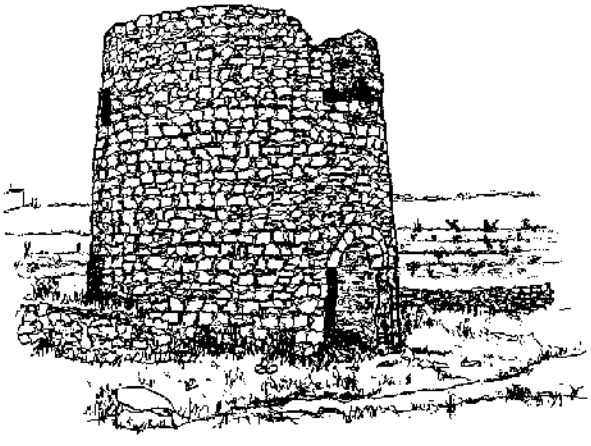


SITUACION

tillo por la parte del mediodía. En Cuéllar es llamada la Torre del Cubo, por ser su planta de forma circular. *Todos nos habíamos preguntado alguna vez sobre la misión* de esta aislada torre, alejada de la fortaleza y de los muros de la Villa. Un examen detenido de sus características constructivas, junto con su inmejorable situación en un lugar elevado, abierto a las corrientes de aire, nos hizo llegar a la conclusión de que nos encontrábamos ante los restos de lo que antaño fuera un molino de viento. Este magnífico ejemplar, similar a un torreón defensivo o de observación, es de planta circular (invariable que se presenta en nuestros molinos de viento) construido con una excelente fábrica de mampostería carcada, rejuntada, asentada con argamasa, presentando al exterior forma troncocónica, pero no de generatriz recta, sino ligeramente curva, que confiere a su silueta una cierta éntasis, más pronunciada en la zona de la portada. Su altura actual viene a ser de unos seis metros y medio. Presenta una sola puerta, por ahora caso único en los molinos de viento de nuestra Comunidad, pues los estudiados hasta ahora siempre presentan dos, iguales y enfrentadas. Hemos podido observar que siempre tuvo una, pues no hay traza alguna que haga pensar que se cerrara una de ellas con posterioridad a la erección del edificio. La puerta se resuelve exteriormente con arco de medio punto de siete dovelas con piedra caliza de distinto tipo que el resto del muro, acaso de Campaspero, presentando en la parte superior, en su mismo eje, una ventana. También una ventanita de pequeño tamaño se abre a media altura del costado derecho.

Hay, no obstante, dos huecos más: otra puerta y otra ventana en el lado izquierdo, casi a eje entre sí. Esta puerta carece de jambas y de cargadero diferenciados de la masa del muro, lo que nos hace pensar que se abre muy posteriormente, más aún teniendo en cuenta que en el interior aparece perfectamente definido el perímetro del colector inferior de harina o nicho, que otros ejemplares muestran, como aquí, a 90° de la puerta y que originalmente parece tendría 30 cms. de profundidad; quizá la circunstancia se aprovecha para abrir esta nueva puerta, añadido a que se encuentra en el lado interior de la cerca de la Huerta del Duque, mientras la verdadera puerta se abre al camino, al exterior. En cuanto a la ventana, quizás se ensancha o se abre el siglo pasado, cuando el castillo sirve de prisión y el molino ya ha perdido su condición de tal para convertirse en atalaya de observación, creándose, más que ventana, apostadero para un centinela que podía perfectamente encontrarse sentado. Tampoco presenta recercado ni dintel.

En el interior aparecen todas las características de los molinos de viento ya estudiados en Tierra de Campos. Destacan los cuatro mechinales donde se entregaban las dos gruesas vigas de madera que soportaban la carga de las muelas, situadas en el segundo piso. Otras oquedades en el muro delatan el apoyo de las vigas del forjado y escaleras. Tras el arco de la portada, de poco fondo, tres gruesos cargaderos de madera lo trasdosaban; sus improntas marcadas en el hormigón de cal reproducen la forma de estos elementos leñosos, hoy desaparecidos. Quizá se completaba con una bordura de piedra que rematara interiormente el paramento en su encuentro con jambas y cargadero, hoy desaparecida.



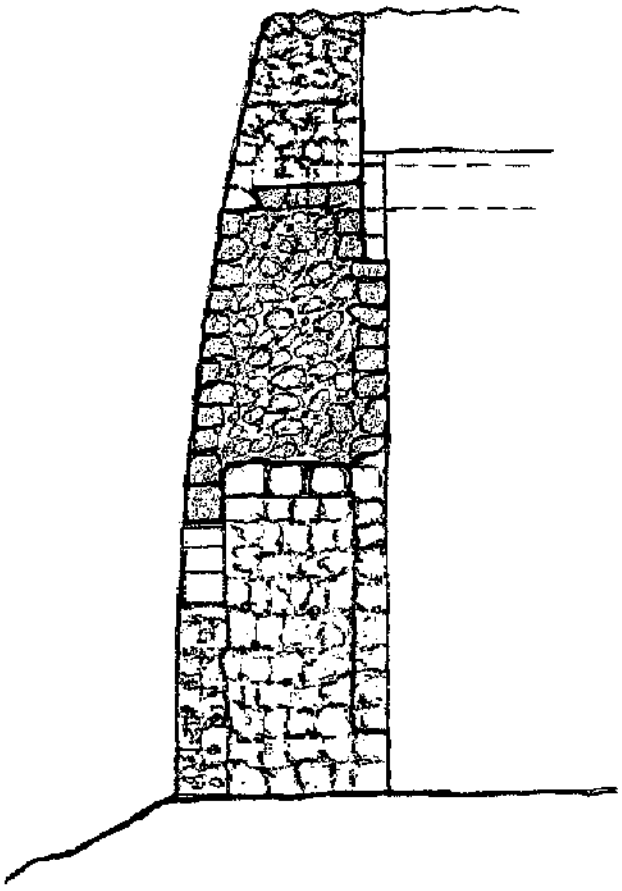
ALZADO

En principio llama la atención que el área que rodea a la construcción no se encuentre despejada, sino interrumpida por la propia cerca de piedra de la huerta. Sabido es *que a efectos de poder mover al conjunto* caperuza–aspas de cara al viento se precisaba disponer del elemento que en los molinos de La Mancha llaman *gobierno,* esto es, el largo y fino palo que unido a aquél, permitía orientarlo convenientemente y que se afianzaba amarrándolo a uno de los varios hitos hincados en piedra. Aquí el camino ante la puerta y la propia cerca impediría tal maniobra. ¿Se levanta la valla inmediatamente a la adquisión por el Duque al ensanchar su dominio? Si es así habría que pensar que el procedimiento de giro no era

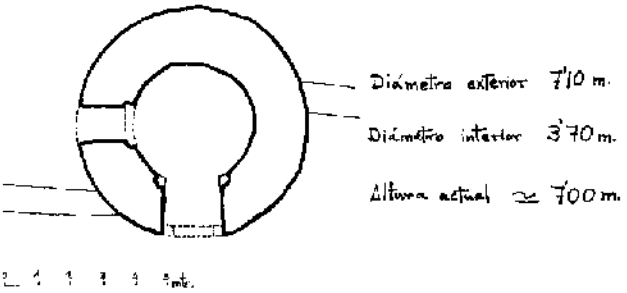
por medio del gobierno, sino quizá desde dentro mediante un polipasto con torno, como hemos tenido ocasión de ver hace un par de años en un molino portugués, aún funcionando, cercano a Caldas da Raihna.

En cualquier molino de viento, independientemente del material empleado (piedra o tapial), el grueso del muro siempre sobrepasa el metro; concretamente en el paralelo que establecemos de Castromembibre (Valladolid) medimos 1,40 m. en su base, sin embargo en éste de Cuéllar llega hasta 1,70, a pesar de que el diámetro interior en ambos molinos es de 3,70 m. Este muro va disminuyendo de grueso a medida que se eleva, en principio por la inclinación del paramento exterior, mientras el interior es vertical, cilíndrico y, además porque, una vez superada la cota del asiento de las vigas de soporte de muelas se produce un retranqueo que estrecha aún más la coronación, dejando el grueso de ésta reducido a la mitad. Aún así y todo la robustez de la magnífica fábrica es superabundante para resistir los importantes empujes que le transmitiría el movimiento de las aspas.

La labor de desgaste del tiempo ha sido menor que la destructiva del hombre. Parece lógico que no se conserve la cubierta (generalmente eran muy livianas) e incluso que las gruesas vigas hayan desaparecido por podredumbre, no tanto las del cargadero de la puerta. Hay que convenir que la apertura de la segunda puerta de dentro de la huerta coincidiendo con el colector de harina, si bien no ha supuesto un daño excesivamente traumático, así como el del ventanal a eje con ella, sí lo ha sido la desaparición de las jambas de la puerta principal (quizá tuviera alguna labra ornamental) así como el recercado interior de la misma. Hay que añadir que la ventana situada sobre la puerta principal ha sufrido un serio destrozo: no sólo ha desaparecido su cargadero (no era mal sitio para haber colocado el Duque el escudo con sus armas), sino también la posible pieza que a modo de vierteaguas de piedra, debió de poseer esta ventana, sobrepasando su vano y acaso también adornada con algún motivo decorativo.



SECCION MURO



PLANTA

A la vista de la gran cantidad de escombros existente en su interior se puede albergar la esperanza de encontrar entre ellos algún que otro resto inherente al molino: una muela o fragmentos, las piedras bóllega o de rebote (asiento y estribo respectivamente del eje de las aspas), etc. que, si bien corroborarían su uso como molino, no nos cabe la menor duda de que se trata del ejemplar que adquiere el Duque de Alburquerque, señor de Cuéllar, a finales del siglo XV.

PERVIVENCIA DEL MOLINO DE VIENTO

Pocos son los datos que permitan conocer durante cuánto tiempo funcionó el molino de viento de Cuéllar. En la primera mitad del siglo XVI diversos documentos prueban que el lugar en que estaba situado era conocido como "el molino de viento". Por ejemplo, en el año 1535 el concejo de Cuéllar entregó a Juan de Agüero una tierra concejil sita en el término de Vallelado, a cambio de otra "tierra que dexó a la villa al molino de aviento" (3).

A mediados del siglo XVIII, una relación de las posesiones del Duque de Alburquerque en Cuéllar, contenida en el Catastro de la Ensenada, incluye detalladamente la huerta que el Duque había mandado realizar en el antiguo bosque situado a los pies del castillo (4):

"... una huerta cercada de tapia hecha de barro y piedra que hace quince obradas... su terreno de ínfima calidad a excepción de seis obradas que coge en medio de dicho terreno... y tiene para regar un estanque y alberca que hacen una obrada, con su cenador... y ciento cuaren-

ta pies de olmos mayores y menores, y ochenta árboles frutales, incluyendo en ella una noria...".

El hecho de que no haga ninguna referencia al molino es la mejor prueba de que a mediados del siglo XVIII ya no se utilizaba para la molienda. Con el paso de los tiempos las gentes de Cuéllar olvidaron que aquel torreón solitario alejado de la muralla había sido un molino de viento que había posibilitado a sus antepasados la molienda del trigo sin necesidad de desplazarse hasta los molinos hidráulicos de las riberas del Cega y del Cerquilla.

NOTAS

(1) Cuéllar: Archivo de la Casa Ducal de Alburquerque, caja 151, legajo 1, adicional n.º 12.

(2) VELASCO BAYON, B.: *Historia de Cuéllar*, p. 342, Segovia, 1974.

(3) Archivo de Villa y Tierra de Cuéllar, sección XIV/3, legajo n.º 3: *Traeque de tierras entre Juan de Agüero y el concejo de Cuéllar*, 12-marzo-1555.

(4) VELASCO BAYON, B.: *Historia de Cuéllar*, p. 437, Segovia, 1974.

APROXIMACION ETNOGRAFICO–MUSICAL A UNA ALDEA OCCITANA MEDIEVAL, MONTAILLOU (1318–1325)

Miguel Angel Picó Pascual

A través del presente trabajo pretendemos hacer un pequeño estudio antropológico acerca del fenómeno musical en una sociedad rural de principios del siglo XIV a partir de una fuente histórica excepcional, el "Registro de Inquisición de Jacques Fournier" (Biblioteca Vaticana, ms. 4030) (1). Este material documental ha sido sujeto a un análisis sociológico por parte del prestigioso historiador francés Enmanuel Le Roy Ladurie (2) quien sabiamente enlazando el método histórico con el etnográfico logra hacer una reconstrucción arqueológica de la vida material, íntima y cotidiana de los campesinos–pastores de la pequeña comunidad aldeana –250 habitantes– de Montaillou, población situada en el alto Ariège, al sur pirenaico. En este magnífico trabajo de etnografía histórica Le Roy Ladurie estudia y resucita la psicología colectiva, las mentalidades, las sensibilidades y la vida de esta pequeña sociedad montañesa medieval. A través de una visión directa y aprovechándose de la minuciosidad de detalles que ofrece el informe de investigación que llevó a cabo entre 1318 y 1325 Jacques Fournier –obispo de Pamiers (1317–1326) e inquisidor– en esta localidad, el historiador francés nos da abundante información sobre la infancia, la muerte, la familia, la cultura campesina, la magia, la religión, la moral, los poderes, el sexo, el matrimonio, las redes culturales, las estructuras sociales, la delincuencia, la pobreza, el trabajo, la economía, etc... Gracias a la paciencia y a las indagaciones detallistas y exhaustivas de J. Fournier, quién indagó y escrutó a fondo la vida de la comunidad, último refugio de la herejía cátara la cual estuvo presente en el Mediodía francés desde finales del siglo XII, Montaillou –en palabras de Le Roy Ladurie– "se ha convertido en la aldea europea e incluso mundial mejor conocida de toda la edad media". Este informe que consta de 578 interrogatorios posee enorme importancia para cualquier etnólogo pues en él los acusados describen directamente episodios cotidianos de la vida real de la comunidad.

Vamos a intentar observar la función y el papel social que ejercía la música en el seno de esta sociedad. A pesar de que, tal y como nos comenta el propio Le Roy Ladurie, "no conocemos prácticamente nada sobre el campo musical de nuestros ariegenses", hemos intentado resucitar y examinar el entorno sonoro y las expresiones musicales de este ambiente rural. En Montaillou no se ha conservado ningún documento musical de este período, las únicas referencias sobre la música en esta sociedad nos las proporciona el informe de investigación de Fournier. Aún así el retrato musical que ofrecemos es forzosamente aproximado y está lleno de lagunas debido a que las referencias al fenómeno musical que aparecen en el informe son prácticamente inexistentes. Uno de los obstáculos principales con el que tropiezan las investigaciones medievales de carácter socio–histórico musical es precisamente la falta de documentación. En primer lugar estudiaremos los sonidos marginales de los cuales poseemos suficientes noticias en el informe. Distinguiremos dos grupos: los provocados y controlados por el hombre y los producidos por las aves.

1.– Sonidos marginales provocados y controlados por los hombres

Dentro de este grupo destacaremos los siguientes:

• El silbido, que es utilizado por los aldeanos para llamar la atención de alguien.

• Los gemidos femeninos, que forman parte del ritual mortuorio y que en cierta medida perpetúan la larga tradición de las plañideras grecolatinas. Estos sollozos y gemidos rituales que encontramos en torno al lecho del moribundo, en el velatorio y en el cementerio, son siempre producidos por mujeres, los "agentes esenciales del rito funerario" en palabras de M. Mauss (3). Recordemos a este respecto que eran éstas quienes se encargaban del amortajamiento y del velatorio del difunto. Las "pleureuses" confieren un cariz dramático a la muerte, gritan, lloran, rezan, en ningún momento son asistentes pasivos, la emoción les agita, sus muestras de dolor son siempre apasionadas. Veamos por ejemplo lo que nos cuenta Mengarde Buscaih: "Cuando mi suegra murió, asistí a su entierro lanzando tremendas vociferaciones. Sin embargo, tenía los ojos secos, porque sabía que la querida mujer había sido heretizada en vida" (I, 490). Los hombres gimen con discreción (II, 289).

• Los toques de campanas, que juegan un papel fundamental en la comunicación social del espacio rural, pues a través de ellas se transmiten acontecimientos cotidianos y mensajes (actos festivos, entierros, celebración litúrgica, etc...). Las campanas

–usadas en Occidente desde el siglo VI y cuyo nombre hacía derivar Jean de Garlandia a principios del siglo XIII de "a rusticia qui habitant in campo, qui nesciant iudure horas nisi per campanas"– no son utilizadas en Montaillou con vistas a la división del tiempo. A pesar de que desconocemos la totalidad de los toques empleados en la aldea, sabemos que eran utilizadas para señalar la noticia del fallecimiento de un persona –de hecho se especifica que el toque no era igual si la persona fallecida era hombre o mujer (II, 201)– y para indicar la elevación del "cuerpo de Cristo" durante la misa, lugar privilegiado de reunión comunitaria, para lo cual se hacía sonar la campana mayor (III, 60; 235). Por otra parte, cuando se excomulgaba a alguien se anunciaba con volteo de campanas y a tambor batiente.

• Las pequeñas cantilenas de recitación que suponemos emplearía el pregonero al promulgar las disposiciones públicas (II, 453).

2.– Los cantos de las aves.

Los cantos producidos por los pájaros y las aves son interpretados a nivel ideológico según las creencias de un tipo de religiosidad animista. Así por ejemplo, el canto del gallo señaliza el tiempo y el quejido lúgubre de la urraca o de la lechuza producido durante la noche augura la muerte.

El gallo es el ave divisoria por excelencia entre el día y la noche, su canto es aprovechado para medir el tiempo ("al primer canto del gallo", "cuando ya el gallo había cantado tres veces", etc...) La velada al amor de la lumbre reviste gran importancia en la aldea, a veces puede prolongarse hasta el canto del gallo para los más apasionados (I, 223; III, 208). En ella se dialoga, se discute, se chismorrea y lo más importante, se transmite la cultura oral. No sería descabellado pensar que la música amenizara estas veladas.

La lechuza y la urraca dentro de la religiosidad e ideología pagana del lugar, llena de supersticiones diabólicas, y que se ha mantenido inmóvil hasta casi la actualidad en muchos ambientes rurales de los países de la Europa occidental, son consideradas entes maléficos, macabros y diabólicos. Su canto, unido a la oscuridad de la noche, presagia la muerte. Sus quejidos y gritos sobresalen, asustan, excitan, producen terror, angustia y sobre todo repulsión, ya que se consideraban portadores del lenguaje de los espíritus. Incluimos a continuación lo que nos cuenta Brune Pourcel a este respecto: "Y cuando moría -se refiere a Na Roqua– vinieron al tejado de mi casa dos pájaros nocturnos llamados vulgarmente gavecas (lechuzas); gritaban desde el tejado; al oirlas, yo dije: ¡Los diablos han venido para llevarse consigo el alma de la difunta Na Roqua!" (I, 388).

LA MUSICA EN LA ALDEA

Hasta aquí prácticamente no tenemos ningún problema para constatar toda una serie de sonidos marginales, sin embargo cuando intentamos averiguar algo más acerca del fenómeno musical encontramos más limitaciones.

El único instrumento que menciona el informe es la flauta. La flauta era el instrumento preferido por los pastores, este instrumento de pequeñas dimensiones, que acompañaba al pastor en sus desplazamientos, formaba parte de sus ajuares –tanto de los grandes propietarios como de los pequeños–. Se llega a comentar de un pastor arruinado: "no posee siquiera una flauta" (II, 182).

De la música en el espacio religioso, destinada al servicio de Dios (Dei laudes decorare), no sabemos nada, simplemente que existía (I, 145, 146). Los cantos religiosos cuyo fin primordial era honrar y alabar a Dios, debieron crear un clima de recogimiento capaz de ser favorable a la meditación y de solemnizar el culto divino. La iglesia parroquial debió de ser uno de los centros más importantes de actividad musical en la aldea. Desconocemos si existía una pequeña organización musical por somera que fuese, al igual que el repertorio que ejecutaba aunque suponemos que estuvo integrado por piezas polifónicas. Este repertorio sería cantado exclusivamente por hombres. Del mismo modo no sabemos si la iglesia poseyó algún órgano aunque lo más probable es que dispusieran de uno pues este instrumento formó parte habitual del mobiliario de casi todas las iglesias del occidente europeo durante el siglo XIV.

En cuanto a la música en el ambiente civil hemos de advertir que el pueblo debió de danzar y cantar con frecuencia en la plaza y en la taberna, escenarios privilegiados de sociabilidad. De estas tradiciones populares y folklóricas (canciones, piezas instrumentales e incluso instrumentos musicales) no sabemos absolutamente nada. Para el pueblo la música debió de ser una necesidad social, un elemento de placer y de diversión. Suponemos que abundaría la música de un cariz festivo. Todas estas canciones, baladas y bailes eran enseñadas por transmisión oral, recordemos que en una sociedad de analfabetos la memoria visual y auditiva están ampliamente desarrolladas.

Los bailes tuvieron lugar ante una determinada celebración o acontecimiento (la fiesta local, el nacimiento de un vástago o de un nuevo vástago, la celebración de las bodas, etc...). Los bautizos ocasionaron grandes dispendios, obtener la remisión del pecado original no se conseguía todos los días. Pierre Maury nos dice a este respecto: "ahí os gastáis vuestros bienes, ahí contraéis amistades" (III, 185). Del mismo modo los festejos nupciales son celebrados por todo lo alto, en ellos la diversión más popular es el baile. Varios músicos amenizarían la fiesta y el banquete con instrumentos. El día de la fiesta local de la comunidad se celebraba una buena comida y se bailaba en la plaza, participando la mayor parte de los miembros de la comunidad, pero sobre todo jóvenes. Guillemette Clergue nos dice: "El día de la fiesta de San Pedro y San Pablo, *después de la misa y el almuerzo, fui a jugar y a dirigir* las danzas con los demás muchachos y muchachas de la aldea de Prades" (I, 338).

Por último hablaremos de la práctica musical privada. En primer lugar conviene advertir que a pesar de que existen en la aldea personajes influyentes y relativamente ricos como por ejemplo los Clergue, los Belot, los Benet e incluso una familia de origen noble (Bérenguer de Roquefort y su mujer Béatriz de Planissoles) no parece que exista una enorme diferenciación socio-cultural por lo que a nuestro campo corresponde. Los modelos de vida cortesanos no son en absoluto aplicables a las casas más pudientes de la comunidad. Estamos muy lejos de la actividad cultural musical que por ejemplo encontraremos a finales de la Edad Media o principios del Renacimiento en las capillas nobiliarias europeas o incluso en algunas casas burguesas importantes. En Montaillou, no parece que estas casas más importantes hayan desplegado un interés mayor por la música que las de gente más humilde. El clan tiránico de los Clergue, por ejemplo, se limita a dominar y acaparar el poder espiritual y temporal. Estamos, por tanto, muy lejos de esa *cultura cortesana con manifestaciones musicales* de gran magnificencia y suntuosidad.

En los ágapes entre hombres nos consta que brotaban las cancioncillas. Por ejemplo, con motivo de la cena en casa de Hugues de Sournia se pide a un hermano mendicante asistente que cante un "Ave María" antes de la comida (II, 123). Tal demanda, según nos comenta Le Roy Ladurie, "procede de una preocupación estética más que piadosa: *cuando el frater da una intención religiosa a su* canción, es regañado por los invitados" (4). Es de suponer que en este tipo de reuniones masculinas se cantara al amor y a la belleza.

Es una lástima que este documento extraordinario no nos proporcione más datos acerca del fenómeno musical. La investigación de Jacques Fournier iba por otros derroteros: indagar a fondo la vida espiritual de la comunidad.

NOTAS

(1) Publicado por J. DUVERNOY. Toulouse, 1965, 3 vol. Las referencias numéricas entre paréntesis que aparecen en el texto remiten a esta obra.

(2) E. LE ROY LADURIE: *Montaillou, aldea occitana de 1294 a 1324*", Ed. Taurus, Madrid, 1981.

(3) M. MAUSS: *Essais de Sociologie*, París, 1968-1969.

(4) E. LE ROY LADURIE: Op. cit.

PARALELISMO EN EL CANCIONERO SEFARDÍ

Susana Weich-Shahak

De las varias características del cancionero sefardí sobresale, sin duda, el paralelismo de sus estrofas. Más que en ningún otro género –como los romances y las coplas, que ciertamente utilizan esta técnica en la creación poética– abunda el paralelismo precisamente en el cancionero, y frecuentemente constituye la esencia misma de la canción y su medio de estructuración y coherencia (1).

En el repertorio sefardí este paralelismo es más común en el corpus de las canciones de boda, al cual dedicaremos un trabajo especial. Por ello los ejemplos aquí presentados evitarán precisamente el repertorio nupcial sefardí, y en cambio se ofrecerá un surtido de canciones varias, de diferente temática y procedencia, y de variada ocasionalidad. Nuestra selección se centra en el repertorio poético–musical de los sefardíes de Oriente, tal como lo he recogido de inmigrantes sefardíes provenientes de los países balcánicos. Todos los ejemplos están tomados de mi colección en la Fonoteca Nacional de la JNUL (NSA) y la transcripción de sus textos se ha hecho de acuerdo al sistema utilizado en el CSIC (2).

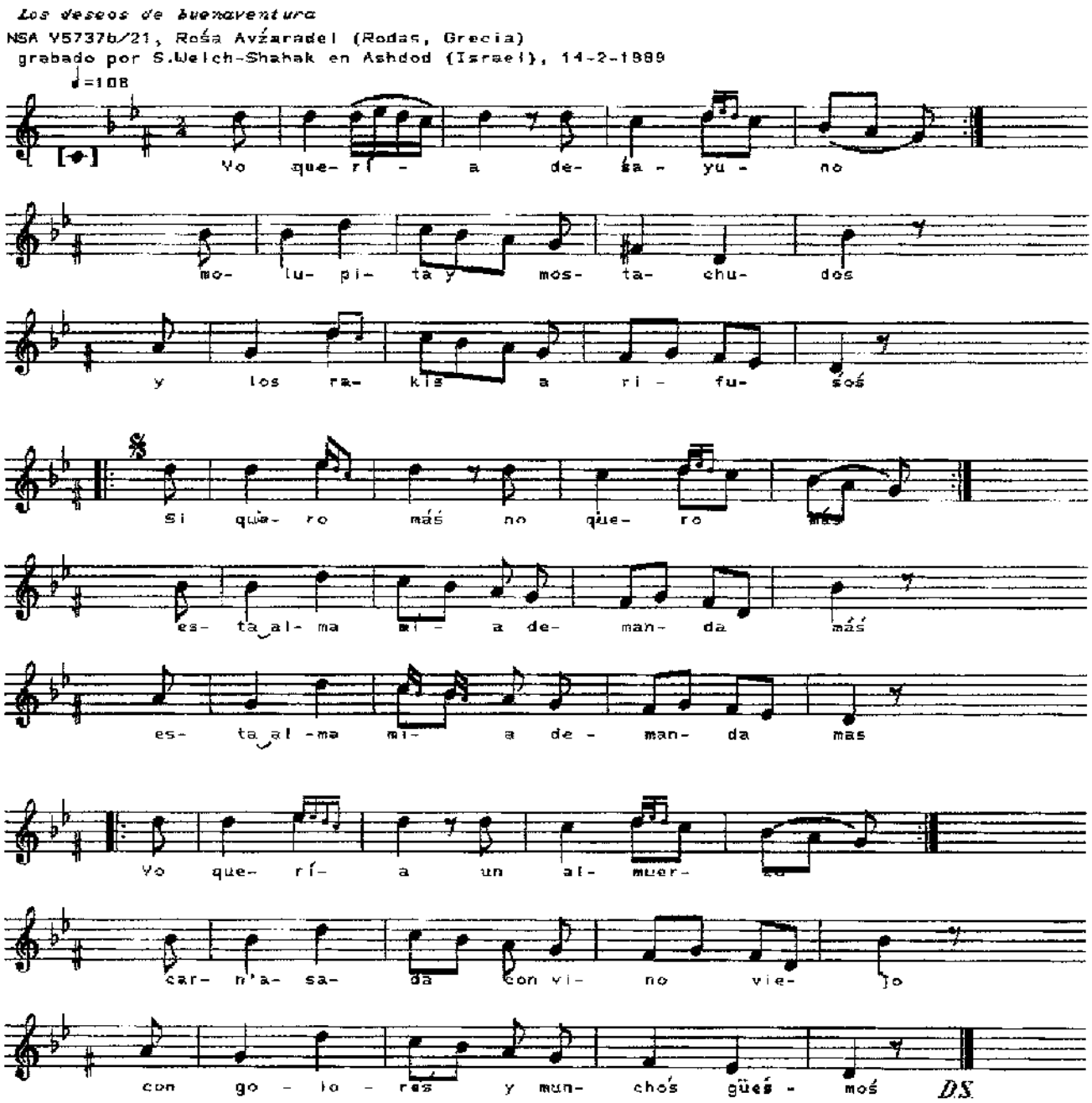
En el aspecto temático podemos indicar algunas características que tienden a agrupar las canciones paralelísticas de acuerdo al foco intencional de sus textos: expresión de deseos, propuestas matrimoniales, desdenes, exhortaciones, y canciones de orientación didáctica.

A la característica temática de expresión de deseos pertenece nuestro primer ejemplo, titulado *Los deseos de buenaventura* (3).

Esta canción está ya documentada en un manuscrito de ss. XVIII–XIX (4). Nuestro ejemplo n.º 1, que he recogido en 1989, comprende 8 estrofas: de ellas, 6 son tercetos monorrimos (excepto una, la 7.ª de rima irregular) y 2 son cuartetas monorrimas, con un estribillo de dos versos rimados.

El texto de la canción expone una lista de deseos que van desde los más inmediatos, como detalles culinarios, hasta anhelos de continuidad genealógica. Los deseos del primer tipo, en estrofas 1–4, van especificando el menú para cada colación: para el desayuno quiere dos dulces típicos de la cocina sefardí –"molupita y mostachudos" (5)– y "rakí" (tanto de esta bebida que sea "a refusos", es decir, hasta que rehuse o se niegue a tomar más); para el almuerzo, que debe ser muy aromático ("con golores" y "güesmos"), quiere carne asada y buen vino, y para la cena, no sólo condimentos aromáticos ("golores y canela") sino también al dueño de casa ("el balabay", del hebreo *ba'al habayit)* sentado a su mesa. En estrofa aparte (la 4) declara que quiere "pescado ajelado", es decir, preparado a fuego muy lento (6). Hasta ésta, la cuarta, todas las estrofas comienzan por "yo quería", mientras que las que le siguen comienzan enunciando "Tener quiero". En las cuatro estrofas siguientes (5 a 8) se proponen buenos deseos referentes a la generación siguiente, deseos que reflejan la definición del bienestar según la comunidad sefardí: "diez hijos varones" que sean inteligentes y duchos en la lectura de textos sacros ("hahamim y meldadores"), y también ricos ("con millones") (estrofa 5); consecuentemente querrá tener diez nueras ("ermueras") que sean prolíficas ("parideras y criaderas") y respetuosas ("todas las manos a mí me besan") (estrofa 6); además quiere tener una hija bien casada y que, junto con su esposo, tienen cálidas relaciones con ella (estrofa 7) (7) y un caballo con montura roja ("semerlik" del Turco, "*semer*" =montura) sobre el que monten ("embiniados", del Turco, del infinitivo "binmek"=montar, con desinencia verbal española) y las riendas ("yölar" del Turco, riendas o cabezal) (8).

La música de esta canción está en compás binario, comenzando cada estrofa con anacrusis. La melodía, reflejando su pertenencia a los modos de la cultura musical turca, está basada en el makam Hidjaz, con una segunda aumentada sobre el segundo grado y un pentacordio superior Nahawand (semejante a modo menor) sobre el IV grado que lo define como makam Hümayün (9). La estrofa musical comprende cuatro frases musicales que consisten en dos frases repetidas con variantes, en forma A–A' –B–B'; la primera frase, de movimiento melódico descendente, se centra en el hexacordio superior, como en el makam Nahawand, con cadencia sobre el IV grado del makam básico, la segunda frase, repetida con dos cadencias distintas (B–B', Volta I y Volta II) desciende hasta el I grado pero, en B, remata en una falsa cadencia sobre el VI grado, y en B', termina en la tónica. El texto de las estrofas en el caso de los tercetos, repite el primer verso, mientras que en el estribillo se repite cada uno de los dos versos.



EJEMPLO N.º 1: *Los deseos de buenaventura*

NSA Y5737b/21,23 – Rosa Avzaradel (Rodas, Grecia). Grabado en Ashdod (Israel), el 14 de febrero de 1989.

Yo quería deśayunö x2
molupita y mostachudös
y los rakíś a refuśöś.

Si quiero más, no quiero más, x2
esta alma mía demanda más. x2

Yo quería un almuerzo x2
carne asada con vino viejo
con golores y muchos güeśmoś.

Si quiero más, no quiero más,
esta alma mía demanda más.

Yo quería una cena x2
con golores y canela
y el balabay en la meśa.

Si quiero más, no quiero más,
esta alma mía demanda más.

Yo quería un pèšcado x2
que fuera ajelado
con prešil y limón a su lado.

Si quiero más, no quiero más,
esta alma mía demanda más.

Tener quiero diez hijos varones, x2
ḥaḥamim y meldadores,
cada uno con miliones.

Si quiero más, no quiero más,
esta alma mía demanda más.

Tener quiero diez ermueras, x2
parideras y criaderas, x2
rodeadas por mi mesa, x2
todas las manoš a mí mè bešan. x2

Tener quiero una hija,
una hija con un buen yerno,
samurlik para 'l invierno.

Si quiero más, no quiero más,
esta alma mía demanda más.

Tener quiero un buen caballo, x2
con el semerlik colorado, x2
Mošé y Diná embiniados, x2
con el yölar en la mano. x2

Si quiero más, no quiero más,
esta alma mía demanda más.

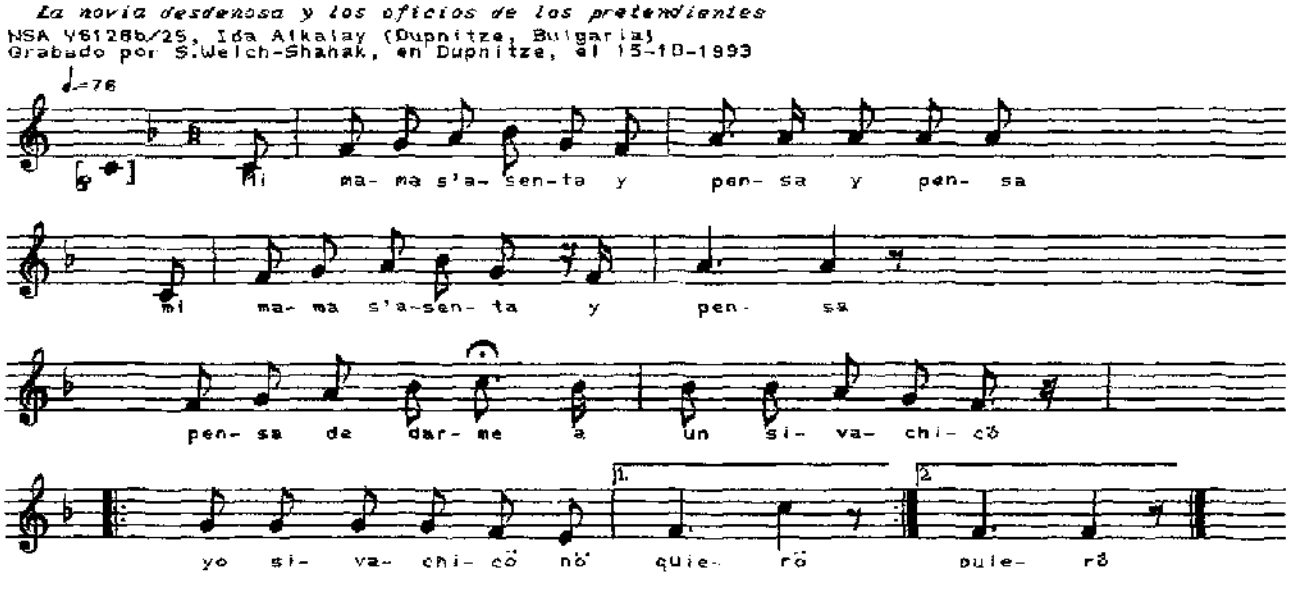
Otro tipo de caracterización temática es el de proposiciones, ponderaciones, desprecios y elecciones. Este tipo de caracterización es frecuente en temas referentes a propuestas matrimoniales, ofreciendo novios potenciales a la futura novia, quien considera lo propuesto, critica, selecciona según diversos criterios y elige a su eventual pareja. Se presentan para ilustrar esta caracterización, dos ejemplos (N.º 2 y 3): el primero de ellos lo he recogido de una informante sefardí de Bulgaria y el segundo, de una de Turquía.

Nuestro ejemplo N.º 2 es una versión única de esta canción en nuestra colección en la NSA, y la hemos titulado *La novia desdeñosa y los oficios de sus pretendientes* (10). Su texto, según nuestra informante, refleja la actual elección del que luego sería (y es) su marido: rehusando antes a tomar por esposo a "un sivachico" (del Turco, "si va"= cal, "sivaci"= que encala las paredes, con el diminutivo "ico") y a un "birbirico" (del Turco: "berber"= barbero con desinencia diminutiva "ico"), y eligiendo por fin a "un'bustarico" (del Búlgaro, "obustar"= zapatero), que era, efectivamente, el oficio de su marido. Nuestra versión posee tres estrofas en las cuales se evidencia un paralelismo literal reiterativo (en las categorías de Alvar) (11).

La música de esta canción tiene ritmo ternario en compás de 6/8 (o podría ser interpretado en 3/4). La melodía está en modo mayor, y de acuerdo a la informante, no tiene semejanzas con otras canciones del entorno. La estrofa musical comprende 4 frases musicales, las dos primeras, en los dos primeros versos, de melodía casi idéntica, y repitiendo la última frase con su texto, con dos finales, uno abierto (volta I) y otro cerrando en la tónica (volta II). El esquema formal de la estrofa musical sería: A - A' - B C - C'.

EJEMPLO N.º 2: *La novia desdeñosa y los oficios de los pretendientes.*

NSA Y6128b/25, Ida Alkalay (Dupnitze, Bulgaria). Grabado en Dupnitze (Bulgaria) el 15 de octubre de 1993.



Mi mama s'asenta y pensa y pensa,
mi mama s'asenta y pensa
pensa de darme a un sivachicö,
yo sivachicö no querö.

Mi mama s'asenta y pensa y pensa,
mi mama s'asenta y pensa
pensa de darme a un birbiricö,
yo birbiricö no querö.

Mi mama s'asenta y pensa y pensa,
mi mama s'asenta y pensa
pensa de darme a un 'bustaricö,
yo obustaricö ya querö.

Nuestro segundo ejemplo de temática semejante (Ejemplo N.º 3) proviene de una informante de Istamboul, y se trata de una canción que es casi una traducción de una canción turca: es una adaptación de las que Imrich Denes llamaría "adaptación interliteraria", trasladando un texto de una lengua a otra, pero, en este caso, también con un proceso de adaptación intersemiótica, es decir, recodificando el texto en un sistema distinto (12).

En la canción turca, es un padre que se dirige a su hija y propone darla por mujer a una serie de pretendientes, que son rechazados desde su mismo nombre: "el se llama Ali, me pondrá loca", o "el se llama Mehmet me tomará y me divorciará"; todos ellos son rechazados (con la fórmula: *"Istemem, babacığım, istemem"*= no quiero, padre, no quiero), quedándose, por fin, con el borracho, que es quien le dará goce (*"onun adi sarhoş, edir beni bir hoş"*), y aceptándolo (*"Isterim babacığım, isterim"*= ya quiero, padre, ya quiero).

En la adaptación sefardí el papel de proponer los novios pasa a la madre de la muchacha, como fiel reflejo del papel preponderante de la mujer en todo lo referente a la familia sefardí. Fuera del cambio de "padre" a "madre", se respetan, en la adaptación las fórmulas de negación y aceptación "no quiero, madre, no quiero" y "ya quiero, madre, ya quiero", en la última estrofa. En cambio, en lugar de descalificarlos por sus nombres, como en la canción turca, es refiriéndose a sus cualidades físicas (alto, bajo, hermoso) que la joven sefardí rechaza a sus pretendientes, aceptando –como ya se ha dicho y con absoluta fidelidad al modelo turco– alegremente al borracho (13).

Nuestro texto tiene 4 estrofas estructuradas como cuartetas de rima en los pares y rima por repetición en los impares. Los versos pares son los que cambian en función del paralelismo literal que es de tipo reiterativo, reemplazando, junto con el rasgo del novio en discusión en el segundo verso, también la palabra que debe rimar, correlativamente, en el verso cuarto.

En nuestra canción la música sigue fielmente el modelo turco (como se nota en la transcripción del texto en turco debajo del judeo–español, de acuerdo a la versión turca por la misma informante, NSA Yc2634/43). El ritmo está en compás binario y la melodía en el makam Husseyni, con el II grado disminuido (medio bemol) y el V grado funcionando como dominante, o eje secundario, en el cual cadencian las tres primeras frases musicales. La cuarta frase, de mayor longitud (doble de las frases anteriores) se repite con cadencia abierta, también al V grado, y la última cerrada sobre la tónica (Volta I y Volta II).

EJEMPLO N.º 3: *La novia exigente y las cualidades de sus pretendientes.*

NSA Yc2634/42, Suzanne Avigdor (Istamboul, Turquía). Grabado en Yaffo–Bat yam (Israel), el 28 de mayo de 1984.

– Hija mía te vo dar a un alto x2
– No quero, madre, no quero;
el es muy alto, yo no l'alcanzo,
no quero, madre, no quero. xx2

– Hija mía te vo dar a un bajo x2
No quero, madre, no quero;
el es bajo, s'arrasta en bajo,
no quero, madre, no quero. xx2

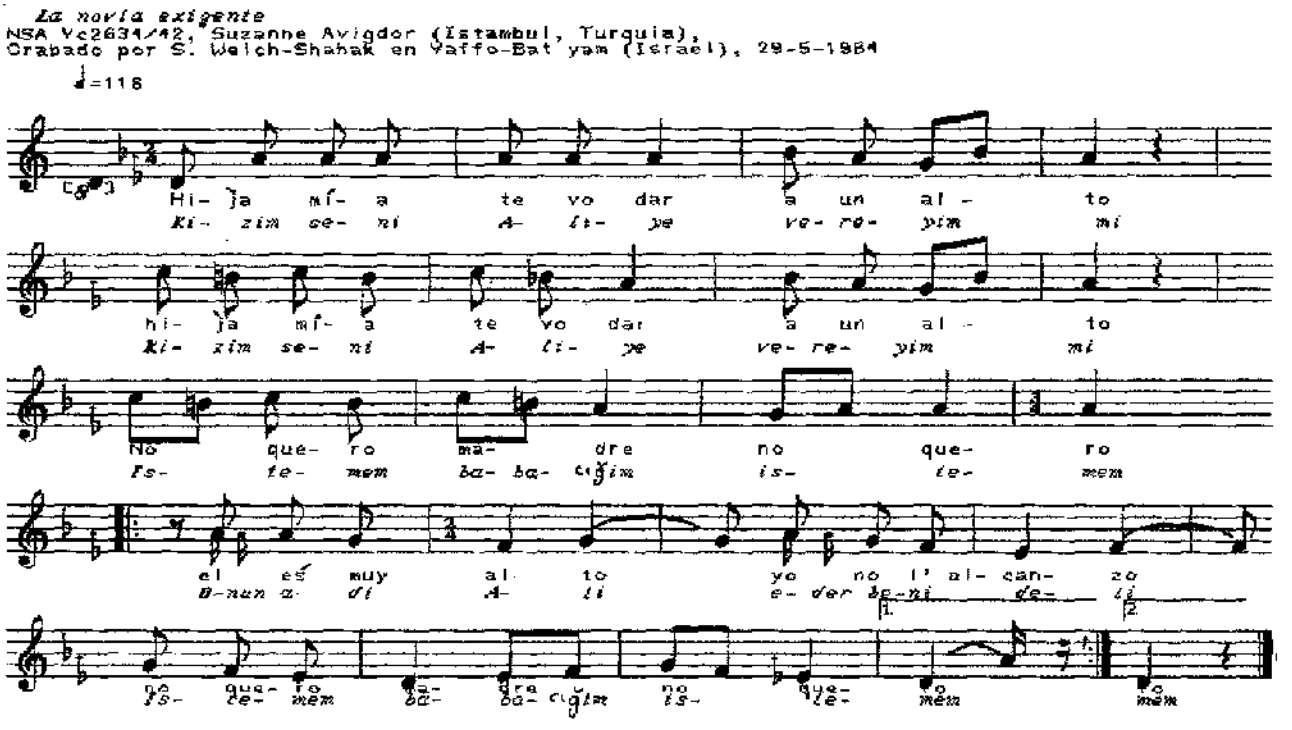
– Hija mía te vo dar a un hermoso x2
– No quero, madre, no quero;
a el hermoso yo no lo gozo,
no quero, madre, no quero. xx2

Hija mía te vo dar a un borracho x2
– Ya quero, madre, ya quero;
con el borracho yo ya me paso
ya quero, madre, ya quero.

Esta clara relación entre la canción paralelística sefardí y el modelo de la canción turca evoca la problemática en lo que se refiere al origen de las canciones sefardíes de Oriente, es decir, al interrogante a dilucidar: en qué medida preservaron los judíos sefardíes el repertorio que llevaron consigo de la Hispania medieval al tiempo de su expulsión y en qué medida fueron las nuevas culturas del entorno, en la Diáspora sefardí, las que influyeron sobre el repertorio poético musical sefardí. De la canción que aquí presentamos se han encontrado, precisamente, fuentes escritas españolas del siglo XVII, como las seguidillas que anota Margit Frenk (14).

Por otra parte el paralelismo parece ser muy común en el repertorio poético–musical en Turquía. Vayan como demostración dos canciones muy difundidas, cada una de ellas con tres estrofas de paralelismo literal presentadas a continuación –en ambos casos, sin incluir el estribillo–

EJEMPLO N.º 3



en su transcripción del texto original (en turco) y su traducción libre al español (15).

La primera canción turca dice:

Entarisi filizdir
kim bilir halimizi
Estidir aci bir ruzgâr
ayırdı ikimizi.

Entarisi al basma
al da duvara asma
sen menimsin, ben senin,
herkese kulak asma.

Entarisi mor rengi
sevemedin sen beni
nasıl verem olmayım
eller soruyor seni.

Tu vestido es verde pálido;
quien conoce nuestro estado;
un viento amargo sopla
para separarnos.

Tu vestido es de tela pintada de rojo:
úsalo, no lo cuelgues sobre la pared,
tú eres mía, yo soy tuyo,
no prestes atención a todos!

Tu vestido es de color morado
tú no puedes quererme:
como enfermo de disgusto
otros me preguntan qué me pasa.

Y la otra canción turca:

Giydiğin atlas
igneler batmaz
yar bensiz yatmaz.

Giydiğin beyaz
geceler ayaz
gel buna biraz

Giydiğin narin
kaderler yarim
yar kimin yarım.

Lo que tú vistes es de satén:
las agujas no pinchan,
mi amor no va a dormir sin mí.

Lo que tú vistes es blanco:
las noches son frías,
ven un poco conmigo.

Lo que tú vistes es delicado, fino:
buena suerte, mi querido (o querida),
mi amada, de quién es la querida?

Estas dos canciones muestran una técnica de composición evidentemente común en la tradición oral turca, ya que se conocen otras canciones de series parecidas, en las cuales un elemento unificante se repite, con cambios correlativos, en las diferentes estrofas: como, por ejemplo, los ojos de la amada, su cara, etc. Se plantea aquí un interrogante que exigirá un estudio a fondo para diluci-

dar la conformación de los estratos estilísticos –hispánicos, orientales, balkánicos y otros– en el repertorio poético musical sefardí (16).

Nuestro siguiente Ejemplo N.º 4 ofrece otra vez, y en versión única en nuestra colección, un tema de proposiciones, pero, en este tipo, siempre con respuestas negativas. Se trata de una canción infantil que hemos titulado *Mošico no puede* recordada en la familia de una informante de Belgrado (Yugoslavia) a quien tuve ocasión de grabar recientemente en Skopje (Macedonia).

Nuestro ejemplo tiene 4 estrofas, dos en tercertos (uno monorrimo y el otro de rima deteriorada) y dos en dísticos monorrimos, con versos largos con cesura que los dividen en dos hemistiquios de 6 sílabas, con eventuales divergencias. La estrofa musical posee cuatro frases musicales, de modo que en los tercetos repite el primer verso, y en los dísticos, repite cada verso, en las siguientes estructuras de la música: A–A–B–B'.

	Estrofas 1 y 2	Estrofas 3 y 4
Texto	1 1 2 3	1 1 2 2
Música	A A B B'	A A B B'

La música está en modo menor, con cadencia en el V grado en la frase A, y su ritmo es binario (en compás de 2/4).

EJEMPLO N.º 4: *Mosico no puede.*

NSA Y6009c/2, Drita Tutunovich (Belgrad, Yugoslavia). Grabado en Skopja (Macedonia), el 9 de marzo de 1993.

– Mošico, Mošico, vamoś a peščar! x2
– No puedo, no uśo, y no puede ser,
si caigo al agua el peče me va a cömer.

– Mošico, Mošico, vamoś a cažar! x2
– No puedo, no uśo, y no puede ser,
si encontro una rapoša, ella me va a cömer.

Mošico, Mošico, vamoś a la mar! x2
– No puedo, no uśo,yo no se nadar. x2

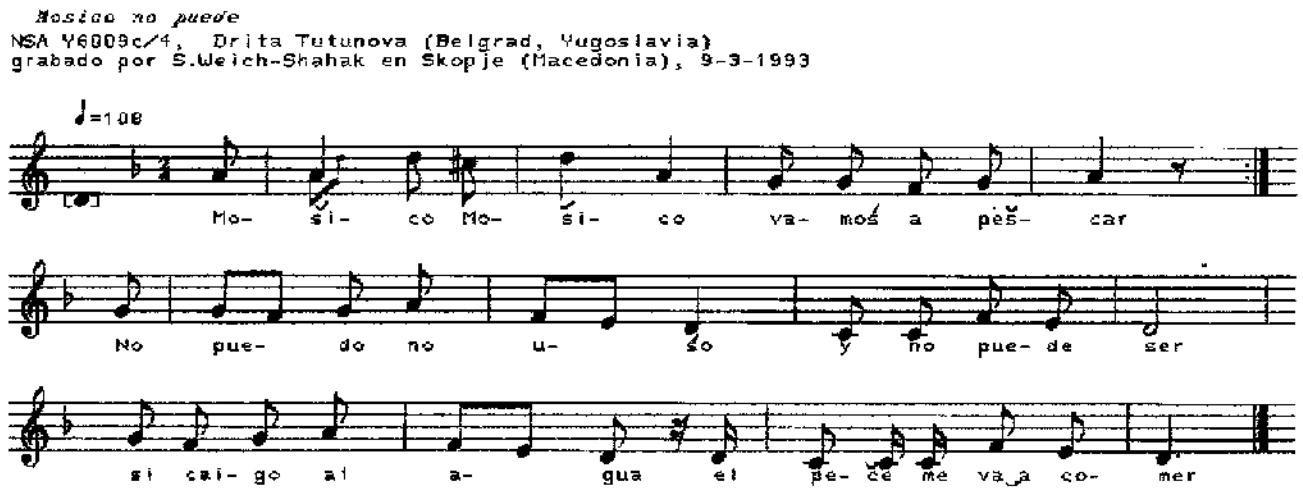
– Mošico, Mošico, vamos a caminar! x2
– No puedo, no uśo, el aire me va a llevar. x2

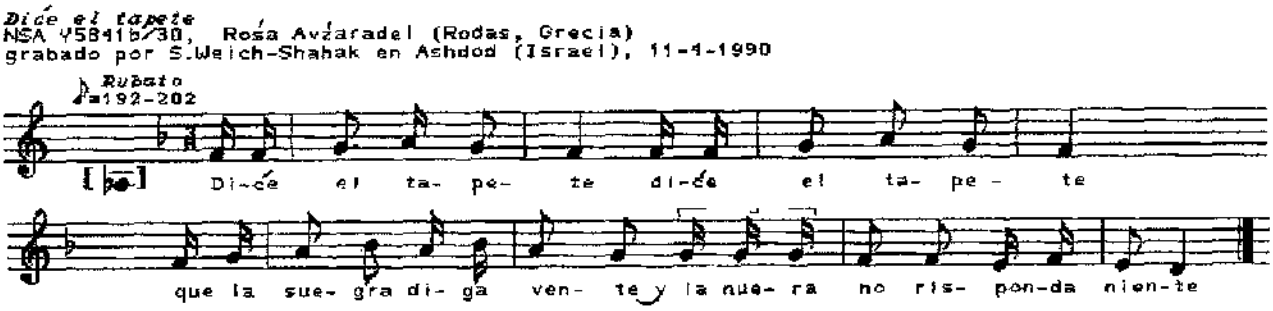
Este mismo tipo de formulación expresa en ciertas canciones los ideales y conceptos de la comunidad, como en nuestro Ejemplo N.º 5, que hemos titulado *Suegra y nuera,* o, según su incipit: *Diće el tapete* en el cual la madre del esposo, la suegra educadora, inculca a su nuera la forma de comportamiento que de ella espera la sociedad: escuchar obedientemente los consejos de su suegra (que ella diga "veinte" cosas y que la nuera nada le "responda" o le discuta) y atender a las necesidades del marido con prontitud ("de ir lig͡era") y sin pereza ("y sin durmir").

Esta versión (por ahora, también única en mi colección) tiene dos estrofas paralelas, en un paralelismo literal reiterativo, estructuradas como tercetos: monorrimo el primero y de rima *a b b* en el segundo pero con rima interior (tij͡era/lig͡era). (Podría también enunciarse o anotarse en cuartetas de rima en los versos pares o en *a–b–a–b,* de versos cortos pero de versificación variada). Ambas estrofas tienen un primer verso de formulación parecida: "diće el tapete" y "diće la tij͡era", y en los otros versos se mantiene la estructura correlativa. La música está interpretada en tempo rubato, en un incierto compás de 3/8, en modo menor. El ambitus de la canción es de una sexta menor pero en cada frase el movimiento melódico es por grados conjuntos (movimiento diatónico) y en ámbito reducido: de una tercera mayor (fa–la en las primeras frases) o de una cuarta justa en las frases siguientes (fa–si bemol, y sol–re descendiendo).

EJEMPLO N.º 5: *Suegra y nuera – Dice el tapete.*

NSA Y5841b/30 Rosa Avzaradel (Rodas, Grecia). Grabado en Ashdod (Israel), el 11 de abril de 1990.





Dice el tapete, x2
que la suegra diga: vente
y que la nuera no responda niente.

Dice la tijera, x2
que el marido es di servir,
y de ir ligera y sin durmir.

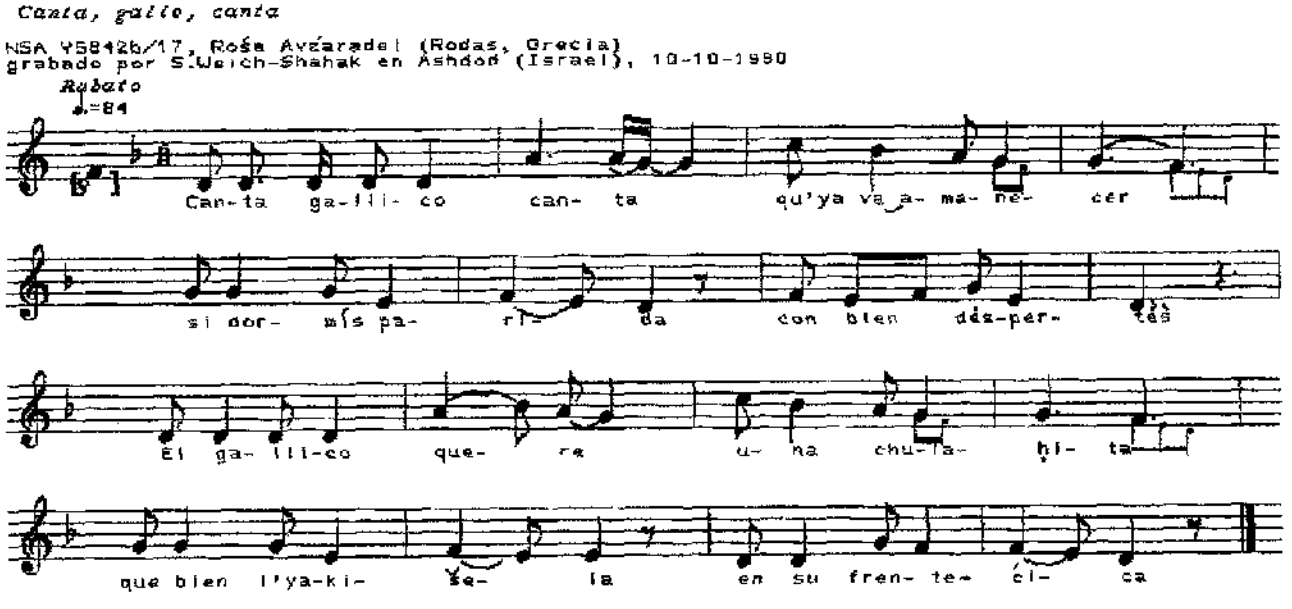
Nuestro último ejemplo ofrece un paralelismo doble que ordena dos series de estrofas alternadas: de las 4 estrofas del ejemplo, una serie de dos estrofas (la 1 y la 3), cuyo tema es *El tiempo*, es decir, las fases del día: el amanecer y el mediodía y los correspondientes deberes del ama de casa, y otra serie, también de dos estrofas (la 2 y la 4), que podríamos denominar *Los deseos del gallo* referente a su vestuario: quiere un gorro o bonete ("una chulahita", del Turco: *"kulah"*) y botas o botines ("unos potinicos", del Turco *"potin"*= bota, con diminutivo en "ico") y que le queden bien ("que bien l'yakiseia", del verbo Turco *"yakismak"*= resultar apropiado,sentar bien, con desinencia verbal española) (17).

Las estrofas en la canción de nuestro ejemplo están estructuradas en cuartetas de rima en los pares, con versos hexasilábicos (excepto el primer verso en la primera y la tercer estrofa: "canta, gallico, canta" que excede el número de sílabas que se hubiera conservado sin el diminutivo: "canta gallo, canta") (18). En el doble paralelo alternativamente integrado, se mantienen la versificación y la rima en las estrofas homogéneas, cambiando la última palabra en el verso 2, y su rima correspondiente en el verso 4:

		verso 2	verso 4
Estrofa 1:	e–e	amanecer	despertés
Estrofa 3:	í–a	mediodía	comidas
Estrofa 2:	í–a	chulahita	cabecica
Estrofa 4:	í–o	potinicös	pieccsicös

La música tiene una organización rítmica que, dentro del compás de 6/8, produce efecto de síncopa por la alternancia entre corcheas y negras, en sucesión de breve–larga. La estrofa musical tiene 4 frases musicales en estructura formal de A-B–C–D, con su melodía en modo menor (natural, con una séptima menor sobre la tónica).

EJEMPLO N.º 6: *El tiempo y los deseos del gallo*



NSA Y5842B/16, Rosa Avzaradel (Rodas, Grecia). Grabado en Ashdod (Israel), el 10 de octubre de 1990.

Canta, gallicö, canta,
que ya va a amanecer,
si durmís, parida,
con bien dispertés.

El gallicö quere
una chulahita
que bien l'yakiŝeia
en su cabecicá.

Canta, gallicö, canta,
que es mediodía,
se alvantan las madres,
aparejan las cömidas.

El gallicö quiere
unos potinicos,
que bien l'yakiŝeia
en sus piecesicos.

A MODO DE CONCLUSION

Decididamente no son estos seis ejemplos muestra suficiente para llegar a conclusiones estilísticas y no servirá para cubrir este hecho la limitación de espacio de la publicación. Con todo, aún este corpus que a pesar de ser reducido, es representativo del corpus general del Cancionero sefardí, permite ya mismo, identificar tipos de formulaciones y temáticas que son, si no exclusivas, sí frecuentes y características de las canciones paralelísticas en el repertorio sefardí.

Por otra parte, al ocuparnos de este corpus del repertorio poético–musical sefardí han aflorado algunos interrogantes sobre el origen hispánico o turco del paralelismo en el cancionero sefardí. Si bien por una parte tenemos estudios exhaustivos sobre el paralelismo en la lírica española y su documentación ya desde la cantiga de amigo en la lírica galaico–portuguesa, no podemos dejar de notar que tal paralelismo es también característica integrante del cancionero turco. Evidentemente, este planteo se abre hacia temas más amplios, que cubrirían diferentes aspectos de la tradición sefardí tales como la preservación del repertorio hispánico, la adopción o adaptación de repertorio del nuevo entorno cultural, la conservación literal o de pautas poético–musicales medievales y la eventual creación postexílica. En la dilucidación de estos interrogantes parecería que precisamente el paralelismo en el Cancionero sefardí podría ofrecer materiales interesantes para la comparación. Estudios ulteriores podrán abrir camino hacia un estudio más comprehensivo, ofreciendo un corpus más amplio del paralelismo en el cancionero sefardí.

NOTAS

(1) Sobre el paralelismo en la lírica hispánica, véase: ASENSIO, Eugenio: *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2.ª ed., 1970, pp. 75–77; BERLANGA, Alfonso: *Poesía Tradicional, Lírica y Romancero*, Madrid, Clásicos Alce, 1978, pp. XX, XXVII–XXVIII. Sobre el paralelismo en las canciones de bodas judeo–españolas véase: ALVAR, Manuel: *Cantos de boda judeo–españoles*, Madrid, C.S.I.C., 1971, pp. 67–94, 122–124, y en su *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México, Porrúa, 4.ª ed., 1986, pp. XXX–XXXI.

(2) Sobre el sistema utilizado para la transcripción de los textos véase: HASSAN, I. M.: "Transcripción normalizada de textos judeo–españoles", *Estudios Sefardíes*, I (1978), pp. 147–150. He agregado diacríticos para dos vocales: cuando la "e" se pronuncia casi como "i", he anotado "e", y cuando la "o" se pronuncia casi como "u", he anotado "ö". En las notaciones musicales se han puesto las melodías a una altura cómoda en el pentagrama, y con relativamente pocas alteraciones. Ocasionalmente se agregan notas con caracteres más pequeños, que indican adornos (ornamentaciones, o notas de paso) que solamente se detectan por la audición en velocidad reducida.

(3) Véase ROMERO, Elena: "La canción de *los deseos de buenaventura* en el Ms. de Yaʿcob Hazán de Rodas", *Sefarad*, año XLIX (1989), Fasc. 2, pp. 365–380. En la clasificación de Alvar (*Cantos de boda...op. cit.*, p. 67) sería en este caso de paralelismo literal correlativo, "en vez de sustituir una palabra por otra semejante, se produce el trueque con elementos que suelen ir en correlación..." pero manteniéndo, es decir con "la reiteración de todas las rimas..." (ibid, p. 69).

(4) Versiones de esta canción han sido estudiadas en el Ms. de Yaʿacob Hazán, de Rodas por ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, J. H., quienes las fechan a finales del s. XVIII (véase *Tres calas en el romancero sefardí*, Madrid, 1979).

(5) Véanse o escúchense grabaciones de las recetas en mi colección en la Fonoteca Nacional (National Sound Archives, NSA, Jewish national and University Library, JNUL), Jerusalén.

(6) Comunicación de Gilidei Avzaradel (nacida en Milás, frente a Rodas, maravillosa cocinera y experta informante), en la cual nos suministra una explicación por la que le quedo agradecida: "Es piŝcado que se frie con harina y güevo y después se mete salsa de tomat y del aceite del piŝcado que se frió y un poco de preŝil, y se da un buen buyor y después se mete a vagar a vagar, y se hace muy hermoso". Y para explicar el término en general, dice: "Ajilado es que se cuece a vagar a vagar, se dice «esta comida se va a ajilar un poco»".

(7) Como la expresara nuestra informante después de cantar esta canción: "que sea cayente con la saegra, como samurlik, que la abrigue" ("samurlik de *samur*, en turco, animal del que se aprovecha la piel para confeccionar abrigos).

(8) Parecería que la versión de maestro (Ejemplo N.º 1, abarcara las dos vertientes del texto presentadas por Romero (ver nota (3)).

(9) En la definición del makam hay que tener en cuenta que –a diferencia de los hombres sefardíes, en especial los cantores sinagogales, que sí conocen las técnicas, las definiciones, los nombres

y la ocasionalidad de cada makam– la utilización de los modos orientales por las informantes femeninas no está basada en un verdadero conocimiento del makamlar sino en su familiaridad con el repertorio del entorno en general y sus interpretaciones no siempre se adhieren con firmeza a uno u otro makam; agreguemos a ésto el deterioro inherente a la transmisión oral. Como sucede en mi experiencia en encuestas, y como ya lo han notado los curiosos del tema, frecuentemente la práctica, es decir, el makam en su interpretación viva, no se corresponde exactamente con la teoría estipulada y anotada.

(10) He utilizado los nombres de los temas tal como los ha estipulado José Manuel Pedrosa pero agrego títulos para las canciones que aún no han sido por él bautizadas.

(11) Véase, ALVAR, M.: *Cantos de boda*, , op. cit., p. 66: "... reiterando el verso y movimiento rítmico, variando sólo la palabra rimante", es decir, manteniendo casi todo el texto de las estrofas, su versificación y su rima, y cambiando solamente el término que hace el paralelo.

(12) Véase DENES, Imrich: "Hacia una tipología de las adaptaciones de textos literarios" (en hebreo), "Likrat tipología šel ʿibudei teqstim sifruiim", *Hasifrut* 28–29 (1979), pp. 70–75.

(13) En otras versiones se agregan estrofas sobre otros novios potenciales: un celoso o un tiñoso (con los cuales "no hay reposo"). Véase, por ejemplo, una estrofa grabada a Bienvenida Agüado (de Chanakale, Turquía) NSA Y5982a/5, grabado en Bat Yam, el 26–5–1992:

- Hija mía, te quero dar a un celoso x2
— no quero, madre, no quero:
con el celoso no hay reposo,
no quero, madre, no quero.

(14) Véase FRENK, Margit: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVIII)*, la serie de seguidillas n.º 2359–2365, tomadas del Manuscrito 3985 de la Biblioteca Nacional de Madrid, y del *Método muy facilíssimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, de Luis de Briceño, publicado en París, 1626. Sobre estas y otras fuentes hispánicas de *La novia exigente*, inclusive de colecciones del repertorio de tradición oral en la Península Ibérica, véase el exhaustivo estudio de José Manuel Pedrosa sobre esta canción en *"La novia exigente"*, de unas seguidillas del siglo XVII a 'ball rodó' catalán y canción paralelística sefardí" en su tesis doctoral "La contribución hispánica al Cancionero Sefardí de Oriente", Madrid, 1992.

(15) Mi agradecimiento a Netsi Casuto por su ayuda para la correcta traducción de los textos y términos en turco.

(16) Sobre esta problemática véase la colección de estudios de ARMISTEAD, S. G. y SILVERMAN, J. H.: *Hispanismo y balcanismo en la tradición judeo–española*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1982

(17) Como se cantara esta canción en relación con el nacimiento, puede tener que ver con la preparación del ajuar del bebé y la reunión de trabajo para "cortar la fajadura". Véase WEICH–SHAHAK, S.: "Childbirth: Songs among Sephardic Jews of Balkan origin", *Orbis Musicae* 8 (1982–1983), 87–103, pp. 98–99. Nuestra versión es muy semejante a dos textos que Moshe Attias anota en su *Romancero Sefardí*, (Jerusalén: Instituto Ben Zvi, 1961) como n.º 121 y 122 (cada uno de 6 estrofas), cantados en conexión con la circuncisión, celebrando el canto del gallo que aleja los malos espíritus acechando al recién nacido y a su madre en las noches de los ocho días que deben pasar hasta su circuncisión. De las dos versiones de Attias, en la primera (n.º 121) aparece en tres de las estrofas, el tema del amanecer del gallo, y asimismo en la primera estrofa de su segunda versión (n.º 122). En cambio en lo referente al tema de los atuendos del gallo, se mencionan sus deseos de vestido en 5 estrofas paralelas del n.º 122, según lo comenta Attias, los vestidos, que coinciden con el ajuar del bebé, serían en concepto de pago al gallo para que apure su canto en el amanecer.

(18) Nuestra informante agregó, pero con hesitaciones, otra estrofa:

El gallico quere
una camisica
que bien le akiseta
en su belisico.

También insinuó que habría una estrofa más (que no logra recordar) –que se refiriría a la tarde o la noche, hablando de "encender el candil"– de modo que tal vez resultara otro par de estrofas, una para cada serie.

CUENTOS QUE ME HAN CONTADO (IV–V)

Manuel Garrido Palacios

a Noé

Sigo con la serie iniciada en Revista de Folklore (1) con un cuento que recogí en Gamonal, Toledo, en julio de 1976.

Por una de esas raras causas que nunca acertamos a poner en claro, hay núcleos de población que se convierten en el arca donde se conservan las manifestaciones populares de los alrededores. No tienen por qué ser estos sitios cabezas de partido o de comarca ni siquiera pueblos. Creo recordar que por aquellas fechas (no sé ahora) Gamonal era una especie de pedanía de Talavera de la Reina. Pueden ser aldeas de cinco vecinos, como la mágica Fonfría lucense, que tanto guardaba. A lo largo y ancho de España he podido anotar varios ejemplos de estos que digo –Ainsa en Huesca, Cudillero y Aristébano en Asturias, Sama también, La Hayuela en Cantabria, Alora «la bien cercada» en Málaga, Alosno en Huelva, La Alberca en Salamanca, Nocedo de Curueño en León, Santa Lucía en Gran Canaria, La Oliva en Fuerteventura, Pollensa en Mallorca, La Mola en Formentera, y así una lista bastante amplia - donde, no sólo se ha conservado, sino que se ha decantado y purificado cuanta belleza había cercana de eso que nos ocupa desde hace tantos años y que llamamos cultura popular. Y no es que los otros pueblos no tengan nada, no; los demás pueblos tiene lo suyo y punto; pero estos lugares parecen tenerlo todo. Quizás hayan sido asentamientos cruciales de gentes sabias, o posada de unas mentes receptivas más allá de lo normal; también ha podido ocurrir que alguien muy enraizado haya hecho el esfuerzo de no dejar perder este patrimonio común, que ya es esfuerzo. En el caso de Gamonal, esta persona era Lulia López, por entonces telefonista, que reunió durante varias tardes en un patio emparrado a un número de mujeres, las cuales me fueron dictando un sin fin de coplas, romances y cuentos, como este que transcribo palabra a palabra, respiro a respiro, para que no pierda el encanto de como fue contado, como hay que hacer. Material, en suma, que voy sacando en publicaciones con tal de devolverlo a sus fuentes y podamos beber todos.

IV.– CUENTO DE REYES. Gamonal (Toledo)

Esto era una vez un matrimonio con una hija, y el padre la mandaba a los recados, y ella los hacía o no, según le daba. Como el padre veía que la niña no hacía lo que le mandaba, fue, y en lugar de castigarla, mandó hacer un cajón en una carpintería y la metió en él, le puso dentro muchos collares y alhajas, y también comida: jamón, lomo, pan, le echó la llave y lo tiró al mar. El cajón fue rodando mar abajo hasta que llegó a un pueblo de pescadores y reyes. Estos reyes tenían un hijo príncipe con una novia en otro pueblo, y resulta que él mandó sacar el cajón del agua y llevarlo a su cuarto, ignorante de lo que allí había. A él le llevaba la comida la criada a su mesa, y él se entraba a cenar entretenido en retorcerse el bigote o poniéndose la servilleta. Pero cuando ya se disponía a sentarse no encontraba en la cacerola sino un montón de huesecitos. Y sospechó: «¡Esta mala criada! ¡Esto de que me deje a mí sin cenar! ¡Pues me parece que la va a llevar! La voy a perdonar una vez o dos, pero a la tercera la descubriré». A la noche siguiente volvió a ocurrir lo mismo, pero a la tercera noche fue y se escondió. Llegó la criada con la cena, se la tapó y se fue. Entonces él sintió pisadas y vio acercarse a la mesa a una señora muy guapa, porque ella había quitado la llave del cajón con una horquilla, y como se la habían acabado los comestibles que su padre le pusiera, tenía mucha hambre. Así cogió y se puso a cenar. Después recogió los huesecitos y los metió en la cacerola, y al estar ya para taparlos, salió el príncipe de su escondite. Al verlo, le dio un desmayo, y la tuvo que tener él en los brazos hasta que se le pasara. Luego, como vio que era muy guapa y buena, estaba todo el día con ella y no iba a ver a la novia del otro pueblo. Pero ella vino con unos criados a ver qué pasaba.

– Vengo a ver qué tiene Su Majestad, que hace mucho tiempo que no va por casa.

Dijeron los reyes:

– Mire usted, no sabemos qué es lo que se trae. Hace algún tiempo recogieron los pescadores un cajón del mar y ha querido que lo metan en su habitación, y no sabemos por qué no sale de allí.

En esas entremedias, dijo el príncipe que iba de caza. Y la novia le protestó:

– ¡Ay!, no te vayas ahora de caza.

– Sí, me voy de caza.

Así que al irse, dice la novia:

– Pues de la forma que se vaya a verme es llevándome el cajón al pueblo.

Y al llevárselo, allí lo abrió, y al ver que era una señora tan guapa, se la dio a sus criados para que la llevaran a una barranca y le sacaran los ojos, que ella quería verlos; y así lo hicieron. Claro, ella, la pobrecita, quedó dando alaridos para que la favoreciera alguien, que estaba tan herida. Y había por allí unos viejecitos que para poder comer iban a segar, a la aceituna, a la almendra, y escucharon los gritos de la muchacha. Y dijo la mujer:

– Oye, ven aquí a esta barranca.

– Pero qué mujer más hostigosa y más solandera.

– Pues yo voy a ver.

Así que fue, vio a la muchacha y le preguntó:

– ¡Ay, señora! ¿Qué le ha pasado a usted?

– Mire cómo estoy. Por caridad ¿me llevan ustedes a su casa?

Dijo la vieja:

– ¡Ay!, mire, si somos dos ancianitos muy pobres; no tenemos ni para comer.

– No le hace. Yo les doy lo que necesiten. Me lleven a su casa, por favor.

– Si no tenemos ni cama.

– Aunque sea en el suelo me pongo.

Se la llevaron y ella les dio dinero a los viejos para que le compraran una cama y comida. Y pasó algún tiempo, al cabo del cual, tuvo una niña con un Sol en la frente, que alumbraba tanto, que había que atarle un pañuelo porque no se podía parar a su lado. Y también tuvo un niño con la Luna en la frente, tan brillante, que le tuvieron que atar otro pañuelo para que se pudiera estar. Y ya eran grandecitos cuando dijeron los ancianitos:

– Vamos a llevar unas escobas al pueblo para venderlas.

– No se vayan ustedes, que yo tengo dinero para que comamos todos.

– Sí, señora, pero a ver si olemos algo de lo que se cuece por ahí, que si se forma un fuego, las escobas dentro de la casa, con lo estrecha que es, pueden ser un peligro.

– Bueno, vayan, pero vuelvan pronto.

Cuando vinieron, la vieja contó que había sentido decir que se casaba el hijo del rey. Entonces dijo la muchacha:

– ¡Ay!, si me quisieran ustedes llevar hasta la iglesia.

– Pero mire, ¿cómo la vamos a llevar así?

– Pues muy bien; me agarran de la mano, y a los niños, los cogen por la otra, nos llevan a la iglesia y nos ponen al pie del novio. Cuando diga el señor cura: «¿Quiere usted a la señora por esposa?», el niño y la niña dirán cada uno: «Papá». Así que los viejos la llevaron con sus hijos a la ceremonia y los colocaron al pie del novio. Al entrar en la iglesia, le habían quitado a los niños los pañuelos, y el público no escuchaba ni atendía lo de la boda; nada más que miraba a los niños, diciendo: «¡Qué cosa tan preciosa de criaturas»!. Al decir el sacerdote: «¿Quiere usted a la señora por esposa?», el niño le agarró al príncipe del chaquetón y le dijo:

– ¡Papá!

Y al decirlo, le salió a la madre un ojo nuevo. Entonces la niña hizo lo mismo, le tiró del chaquetón y le dijo:

– ¡Papá!

Y al decirlo, le salió a la madre el otro ojo que le faltaba. Así que el padre miró para detrás y al verla, se levantó y dijo:

– Me perdonen ustedes todo el público. La carne que tengan matada a los perros se la pueden echar. El pan que tengan amasado a los pobres se lo pueden dar, que yo me voy con mi mujer, que ésta no me toca ná.

Y este cuento se acabó.

Este otro cuento que viene ahora no fue buscado. Viajaba por tierras de Albacete de recoger en El Ballestero la penitencia de El Anima Muda y paré en un pueblo llamado Casas de Juan Núñez por algo que ya no recuerdo; quizás por parar, simplemente. Era septiembre de 1976. Entré en una tienda de las que venden de todo menos lo que uno necesita y nadie me atendía, sin embargo escuchaba hablar a un hombre de voz muy ronca detrás de los estantes. En efecto, el dueño de la tienda estaba sentado en la mesa camilla con tres niños que eran sus nietos y les estaba contando un cuento. El hombre dio un respingo al verme allí y justificó no haberme atendido antes porque era sordo. Una vez que cumplí con mi supuesto encargo, le dije si no tenía inconveniente en contar el cuento que yo le había interrumpido pero desde el principio. Accedió, me senté con ellos y me convertí en el cuarto niño atento a su

palabra. Para poder disfrutarla luego le puse delante mi pequeña grabadora, y es por lo que puedo darlo hoy con el grado de pureza con que me fue dado.

V.– UN CASTILLO ENTRE LAS NUBES. (Casas de Juan Núñez. Albacete) (2)

Erase un rey con tres hijos y una hija. Mientras que los varones tenían libertad para ir y venir donde quisieran, a la hija la guardaba por temor a que se la raptaran, porque un astrólogo le había anunciado para ella una desgracia. Pero la niña quería salir al patio del castillo, por lo menos, y tanto lloró y dijo el rey: «Vale», pero ni hizo más que salir cuando se presentó un dragón volando y se la llevó. Los tres hermanos fueron corriendo a contar al rey lo sucedido y pidieron ser voluntarios para ir en busca de su hermana. El rey les dijo:

– ¿Qué necesitáis para ello?

Y respondieron:

– Una espada, un caballo y un mazo cada uno.

Y con lo que habían pedido echaron a andar que te andarás, y al cabo de los días habían andado mucho, llegando a un país muy lejano y muy alto. Desde allí se dieron cuenta que sobre una nube había construido un castillo, y alguien les dijo que era el castillo del dragón que se había llevado a la princesa. Entonces subieron a la montaña más alta, ya cercana a las nubes, a pensar de qué manera podrían alcanzarlas. Y el pequeño dijo:

– Esto tiene una solución. Podemos matar un caballo, con la piel hacemos tiras, que anudamos unas a otras. La primera, la atamos a una flecha, que tiramos hacia arriba para clavarla en la puerta del castillo de las nubes, y así subimos.

Pero los otros dos hermanos se negaron:

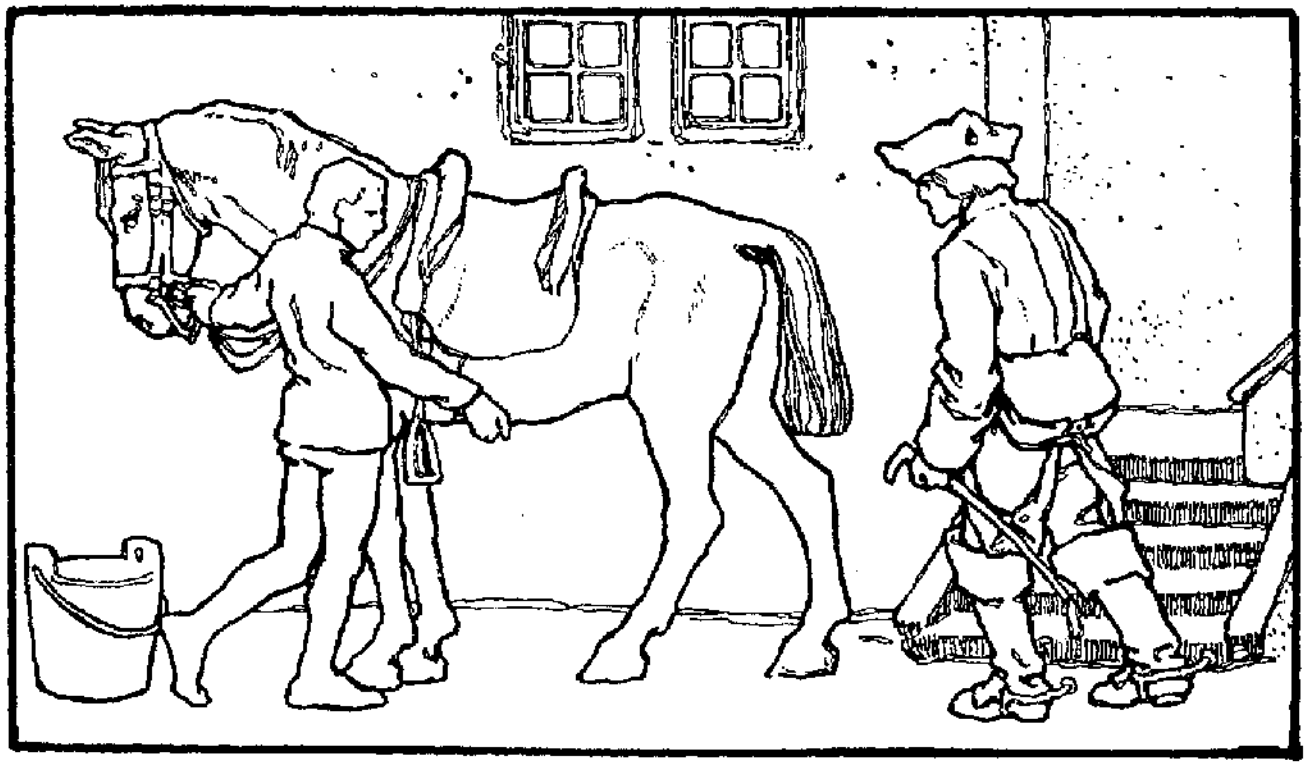
– No mataremos nuestro caballo para esa aventura.

El pequeño dijo que él lo haría por salvar a su hermana. Así que mataron el caballo, hicieron una cuerda larga con las tiras de la piel, y comenzaron a tirar flechas al cielo, hasta que una tirada por el mayor logró clavarse en la puerta del castillo. Y ya trazado el camino con el cuero, se preguntaron:

– ¿Quién va a subir el primero?

Los dos mayores se negaron y el pequeño, por rescatar a su hermana, se prestó, y como era muy flaco, subió con mucha rapidez, llegando a la puerta del castillo. Al verla abierta, entró. Llegó a la primera estancia y no vio a nadie, pero al internarse más, encontró a su hermana con el dragón que estaba recostado. Y dijo:

– ¡Hermana!



La princesa se alegró de verlo, pero le advirtió:

– Ten cuidado, el dragón duerme y ya ves que *su cabeza está apoyada en mi rodilla; si se despierta te mata.* Vete pronto.

El hermano alzó la porra y le dio al dragón en la cabeza, quien gritó a la princesa:

– ¡Ten cuidado con las moscas, que me ha picado una!

Entonces el hermano volvió a darle con la porra, y el dragón, a decir:

– Te he dicho que vigiles, que me están picando las moscas.

Y dijo la princesa al hermano:

– Dale en la nariz que es donde tiene la debilidad.

Y al pegarle con la porra en la nariz, cayó el dragón al suelo y se murió. Ya se marchaban cuando la princesa le dijo al hermano que otras tres princesas estaban también cautivas. Una tejía en un cuarto con hilo de plata. La segunda, en otra habitación, tejía con hilo de oro, y la tercera, en la siguiente, con hilo de perlas. Las tres hacían piezas maravillosas, que tuvieron que abandonar al irse con la hermana y el hermano salvador. Primero bajó por la cuerda de cuero la hermana y después las tres princesas, pero los dos hermanos que esperaban en tierra, tiraron de la soga y dejaron *al pequeño arriba. Al cabo de varios días,* vino un pájaro a decirle:

– ¿Qué haces aquí tan solo?

– Que mis hermanos me han dejado después de haber rescatado a cuatro princesas de las garras del dragón. Yo había pensado que la que hilaba con perlas se casara con mi hermano mayor, la de oro con el segundo, y la de plata, conmigo. Pero, ya ves como estoy.

Y el pájaro le dijo:

– Pues date prisa y ve a impedir las bodas, pues se casa mañana el mayor, pasado, el segundo, y al otro, se casa uno con la princesa de los hilos de plata, pero no eres tú.

Dijo el príncipe:

– Pero, ¿cómo podré ir?

Y le contestó el pájaro:

– Muy sencillo. En la cuadra hay tres caballos, *uno blanco, otro rojo y otro negro.*

Monta el que quieras y le dices dónde quieres ir, y el caballo te llevará a través de las nubes hasta donde sea.

El príncipe montó el caballo negro y le pidió que lo trasladara al palacio de su padre. Al llegar, se estaba casando su hermano mayor con la princesa que tejía con hilos de perlas. Pero él le dio con su maza y se suspendió la boda. Al día siguiente hizo lo mismo, montó otra vez, voló hasta el palacio del padre, vio a su segundo hermano casándose con la princesa de los hilos de oro, le da con el mazo y suspende la boda. Y después, retornó al castillo de las nubes. Y al tercer día, igual, vuela cabalgando y da con la porra en la cabeza al que se estaba casando con la princesa que tejía con hilos de plata. Y hecho esto, baja del caballo y se presenta ante el rey, su padre, a contarle lo sucedido, pidiéndole que llamara a las cuatro princesas para que lo dijeran. Las princesas habían guardado silencio por miedo a las amenazas de los dos hermanos, pero al verlo le dieron la razón. Y el rey mandó a los dos hijos mayores que se alejaran del reino, y que si no lo hacían los castigaría, dejando el trono al pequeño, que se casó con la princesa que tejía con hilos de plata. Dicen los que lo saben, que durante *aquel reinado, prosperó su pueblo como nunca* nadie había conocido antes.

Aquí acabó este cuento y ahora este señor se marcha y vosotros a cenar.

NOTAS

(1) El que podía considerarse cuento número 0 lo publiqué en *el número 32 (de 1983) de esta Revista de Folk*,que, cuando *aún no* tenía intención de que tuvieran una continuidad. Su título era: «Un cuento del abuelo para despertar (de viva voz)» y estaba recogido en El Gastor, Cádiz, plena Serranía de Ronda, de donde traeré otros a estas páginas en números sucesivos.

(2) Una circunstancia ajena a mí (caso de que las circunstancias que le afectan a uno sean ajenas a uno) me ha hecho perder algunos datos referidos a los cuentos. En este caso, el nombre del informante. Conservo, al menos, el del lugar y la fecha, que doy.

CANTOS Y COSTUMBRES NUPCIALES DE RADES DE PEDRAZA (SEGOVIA)

José Manuel Pedrosa

Rades de Pedraza es un pequeño pueblo de la provincia de Segovia, situado a unos cinco kilómetros del importante enclave comarcal de Pedraza. Los más de cien vecinos (cada vecino era cabeza de una unidad familiar) que llegaron a habitarlo hace décadas han quedado hoy reducidos a bastantes menos, la mayoría de edad madura y anciana, aunque muchos siguen dedicados a la ocupación que durante siglos ha marcado los modos de vida y la cultura de la población: el pastoreo. El patrimonio tradicional de este pueblo ganadero es de extraordinaria riqueza, y como botón de muestra representativo –y elegido por mí entre otros posibles temas exponentes de su cultura– puede bastar el enorme caudal de cantos y de costumbres que acompañaron, hasta no hace mucho, los ritos de galanteo y las fiestas de matrimonio que se celebraban en el pueblo (1). Caudal que, además de extraordinario por su abundancia, lo es también por su gran belleza poética y por su precioso interés etnográfico.

Comenzando por los preliminares del proceso nupcial, hay que decir que a los compromisos de boda les solía preceder un tiempo más o menos largo de noviazgo. Un noviazgo regido por reglas y vigilancia paterna y adulta estricta, ya que, normalmente, las mozas se veían obligadas a hacer una vida social nítidamente separada de la de los mozos. Por ejemplo, según me cuenta mi informante Guillerma, «nos dedicábamos por las noches, luego en Navidad, a hacer flores a la Virgen, a regalarla una corona. Y había dos grupos de mozas. Y las que teníamos dieciocho años pues era un grupo, y las que eran mayores pues era otro grupo, y ésas ya estaban más asentaditas. La tía Andrea estuvo dirigiendo a una cuadrilla, y nosotros nos dirigía otra». Había momentos, sin embargo, para los encuentros galantes entre ambos sexos, que se desarrollaban en dos escenarios principales: «todos los domingos nos reuníamos en una casa de concejo del pueblo, del Ayuntamiento, sólo los domingos; y allí teníamos unos bancos alrededor y cada uno se arrimaba a la que ya quería pretenderla. Y al ir a por agua a la fuente, también. Ibamos a por agua con el cántaro, y luego los chicos que querían hablar contigo, pues cuando volvíamos de la fuente, nos echaban un puñadito de tierra, de arena, la cogían del suelo y le echaban en el cántaro para volver. Y ya tenía que volver ella a por el agua a la fuente y ya él la acompañaba. A veces nosotras [nos poníamos] a tirarlos el agua, y era una fiesta, y los regábamos. Ni fumaban ni nada, ni es como ahora, ni bebían ni nada. La gente normal y bien».

Cuando Guillerma era joven, las relaciones normales entre mozos y mozas sufrieron el trastorno de la guerra: «Y nosotros tuvimos la desgracia que fue en guerra. Dieciocho años tenía cuando en guerra. Y me acuerdo que ahí de Navafría bajaron los militares y éramos la tía Dominica, tu madre, la tía Julia... una flor de mozas, sin alabarnos, pues era de una estatura regular, casi yo la más pequeña. Bueno, pues resulta que venían los militares. Ay, a nosotras nos veíamos en un compromiso. Y todos querían bailar con nosotras. Ay, qué bien nos lo hemos pasao, ay, qué bien nos lo hemos pasao. Pero está bamos bien vigilaos, y bien, y era a estas horas. A las cinco de la tarde bajar la escolta de Navafría, el regimiento... ahí no se cabía de gente, doscientos militares. Y pobrecitos. Pues los dieron libertad a bailar, y con todas las chicas. ¡Y aquí había una flor de chicas! Una quincena o veinte. Y todas querían bailar. Otros eran más cobardes, como todo pasa. Pero, al remate, pues, las chicas que teníamos dieciocho años lo pasábamos bien. Nos cogía uno y nos soltaba otro, y to's querían... Y en el pueblo no había jóvenes, no había mozos, na'más las chicas. Había alguno que le dieron de baja, a Miguelán. Y estábamos con las ovejas y salían a los cerros: "¡Ya viene Miguelán". Y casi le temblábamos. Porque era el único».

En épocas normales, libres de las sombras bélicas, la relación entre ambos sexos era más natural y agradable, rodeada de códigos y ritos llenos de interés. Uno de los puntos culminantes de los ritos de galanteo era el de las enramadas que los mozos hacían a las mozas de sus preferencias: «Cogían las flores en el campo, y a cual más bonita las podía poner. Las enramadas se ponían de cantueso, de rosas de Alejandría, iban los mozos a los praos a por lilas, las flores de mayo, la retama, amarilla. Y uno se lo puso con naranjas alredor. Una docena de naranjas que casi no había, adornada con rosas también. Se subían al tejao y enfrente la puerta ponían una enramada así de flores, el día del Señor, el día del Corpus. Poníamos altares en toa la plaza. Se subían en lo alto de los tejaos, y entre dos amigos, los que eran más amigos, cogían y se ayudaban el uno al otro. Y cada uno andaba por su tejao. Luego se hacían rosquillas, las chicas hacíamos rosquillas, las madres nos daban para hacer rosquillas, y luego en esa casa de Ayuntamiento pues llevábamos las rosquillas cada una en nuestro cestito y comíamos allí las rosquillas todos los jóvenes. Y nos lo pasábamos de maravilla».

Sobre todo durante los meses de calor, las rondas nocturnas de cuadrillas de mozos a las puertas de las mozas se veían acompañadas de canciones como éstas:

Si quieres saber, morena,
la ronda quién la ha traído,

es la buena voluntad
que todos hemos tenido.

Para empezar la ronda
como se debe,
santas y buenas noches,
tengan ustedes.

Para empezar la ronda
como es debido,
santas y buenas noches,
clavel florido.

Eres chiquita y bonita
como el grano de cebada;
lo que tienes de chiquita
lo tienes de resalada.

De los pies a la cabeza
eres un ramo de flores;
bendita sea la madre
que por ti pasó dolores.

Tienes un corral muy largo
sembrado de yerbabuena;
todos miran al corral
y yo a tu cara morena.

Por lo más alto del cielo
va una criba dando vueltas;
esta noche se despide
la guitarra de tu puerta.

A veces los mozos entonaban también, aunque siempre en tono de broma y por lo general fuera del alcance de los oídos de las mozas, canciones satíricas o burlescas:

A la puerta de mi novia
hay un farol encendido,
con un letrero que dice:
– Jódete no haber venido.

Asómate a esa ventana
si te quieres asomar,
y si quieres no te asomes,
que a mí lo mismo me da.

Yo se lo pedí a mi novia,
que venía de segar;
y me dijo tan valiente:
– Muy fresco te quies pillar.

Asómate a esa vergüenza,
cara de poca ventana,
y alcánzame un jarro'sed
que me estoy muriendo de agua.

Eché leña en tu corral
pensando que me querías;
pero al ver que no me quieres,
dame la leña que es mía.

El cura vendió la mula,
el sacristán el caballo,
el médico la mujer,
y la botica el boticario.

En Zaragoza no hay torre,
ni campana ni reló,
ni moza que tenga novio
ni Dios que lo batanó.

A la lima y al limón,
te vas a quedar soltera;
y a la lima y el limón,
ya no tienes quién te quiera.

El día que me dijeron
que tú ya no me querías,
todas las penas que tengo
se volvieron alegrías.

Para buen pueblo, la Rades,
para lujo, La Velilla,
pa'espantar burros de siesta,
L'Arenal y Orejanilla.

Allá va la despedida,
la que echan los de la Rades:
tienen las albarcas rotas,
se le salen los peales.

El compromiso de los novios seguían un trámite muy curioso: «la tenían que ir a pedir en cá los padres. Nos tenían que comprar por dinero. Había un ajuste. El día de Santiago mataron mi madre dos ovejas, y allí hicieron caldereta, y allí nos reunimos toda la familia, no todos los de la boda, sino una parte. Y allí pues iban los padres de él y los padres nuestros y allí decían: "¿Cuánto vale la novia? ¿Cuánto vale?". A público, riéndose la gente, haciendo un poco broma. Bueno, pues luego allí llamaban a la novia y al novio y a los padres, y decían: "Bueno, ¿cuánto quiere usté pagar por mi hija?". "Ah, pues mi hija tiene que valer tanto, mi hija tiene que valer cuanto". "Pues tanto, pues ochocientas pesetas". Ochocientas pesetas, que era mucho valer en aquellos años. Luego mi marido, a presencia, dio cien pesetas: a mayores por su voluntad, de propina. Y con eso, pues así se celebró la cena. Y al otro día íbamos los padres de él y los míos a comprar las joyas, que se llamaban. Y fuimos a un comercio a comprar las joyas y me costó la cama las cuatrocientas pesetas. Y me quedó libre las cien pesetas del marido. Y me acuerdo tu madre y yo fuimos a Cantalejo a comprar dos sábanas, para poder cubrir la cama. Mi madre me dio una sábana, la suegra me dio otra sábana, y así cubrimos la cama. El día de Santiago fue el ajuste de la boda, y luego, el día veintiocho de septiembre, nos casamos. El día del ajuste de la boda no eran todos el día de Santiago, cada uno a convenir».

Una vez establecido el compromiso, se solían fijar las fechas de la boda en agosto o septiembre –como sucedió en el caso de Guillerma y Félix , al término de las faenas del campo. Las celebraciones nupciales solían durar unos tres días. El primer día, o día de la víspera, se mataban en casa de los padres de los novios las tripas de

las cuatro o cinco reses que se iban a comer al día siguiente. En seguida se bajaba al río para lavar aquellas tripas. Los pellejos servirían para la preparación de embutidos, y los entresijos eran lavados, cocinados y comidos allí mismo, a orillas del río. Después de esta comida, en la que participaban novios, familiares y amigos, se bailaba, y, más tarde, los jóvenes bajaban por la carretera hasta Pedraza para que el sacerdote conversase con ellos y les diese consejos morales y doctrina cristiana. Al anochecer volvían andando a Rades, cenaban, y los mozos se aprestaban para cantar la ronda a la novia, que sólo dejaba de celebrarse cuando un período de luto familiar lo impidiese.

Durante la ronda, los mozos debían alternarse en el canto de numerosísimas coplas galantes. Uno de estos cantos, de los que apenas queda ya memoria en el pueblo, aunque algún anciano lo conserva por escrito y recuerda haberlo oído a personas muy mayores, era una *ronda pintando la hermosura de una dama*. Se trata, en realidad, de una curiosa versión romanceada de la canción seriada de *El retrato de la dama*. El anciano que me la comunicó recordaba que también existía una *ronda pintando la fealdad de una dama* que él ya no recordaba:

Para pintar tu hermosura
tengo yo mi torpe lengua:
las facciones de tu cuerpo
las diré si me se acuerda.
Tienes los pies puliditos,
que no les siente la tierra:
con tus delicadas plantas
pisas a las frías arenas.
Tus piernas son dos columnas
que sostienen tu belleza;
tus rodillas son dos goznes
que en el aire se dan vueltas.
Entre el musto y la cintura,
eso por decir se queda;
tu cintura, delgadita,
en que un anillo cupiera;
Tus brazos son dos remos
que reman a mar y tierra;
tus manos dos alabastros
que todo pasa por ellas;
tus pechos son dos limones
que brotan en primavera;
tu garganta cristalina
que el agua pasa por ella;
tu barbita llano fino,
tu boca una dulce almendra,
tus dientes pinos piñones,
tus labios doradas perlas;
tu nariz un popurillo
que va disparando flechas.
¡Ay, quien fuera un pajarillo
para bajar a cogerlas!
Tus ojos son dos luceros
que alumbran a mar y tierra;
Tus pestañas tan hermosas
que completan tu belleza.
Esa madeja de pelo
que por la espalda te cuelga,
de día pone hermosura
y por la noche cabecera.

Había muchos otros cantos de ronda, que la novia y su familia escuchaban desde dentro de su casa, mientras afuera el novio y los demás mozos se acompañaban de cencerros y cantaban hasta bien entrada la noche:

Licencia pido a la novia
y también a la madrina,
y a los padres de la novia
para rondar a esa niña.

Licencia pido a la novia
para cantarla la gala.
Si no hay otro que comience,
ésta es la primera entrada.

La primera es la de un majo,
la segunda de un valiente,
la tercera va la mía
como mocito prudente.

En el portal de tus padres
te debes de arrodillar
que te echen la bendición,
que tu pecho podrá llorar.

Y luego que te la echen
se irán para la Iglesia,
de nobles acompañados:
el padrino a la derecha,
la madrina al otro lado.

Luego sale a recibirlos
aquel ministro sagrado
con la mano en la cruz
y el guisopo en la otra mano.

Lo primero que os pregunta
aquel ministro de Dios
si tenéis impedimento:
lo sabréis entre los dos.

Con la voz baja y humilde
responderéis: – ¡No, señor!
Lo mismo dirá la gente
que se halla alrededor.

Os pregunta el sacerdote
si sois mancebos honrados
para seguir la bandera,
la que siguen los casados.

Responderéis: – Sí, señor,
sí lo somos y otorgamos.
Y aquel tiempo el padrino
las arras irá sacando.

También sacará el anillo
para que os hagáis el cargo

que tenéis anillo y arras,
gracias para los casados.

Los anillos son los grillos,
las arras son las cadenas,
el platillo la humildad,
y el casorio la obediencia.

Entra de puertas adentro
con agrado y con amor,
hasta llegar a la grada
de la capilla mayor.

Antes que toquen al santo
que...descansar,
que tienes para los casados
gracias en particular.

De los siete sacramentos
que hay en la iglesia sagrada,
vais a recibir los tres
mañana por la mañana.

El tercero penitencia,
el cuarto la comunión,
el séptimo matrimonio,
sea para servir a Dios.

En las palabras divinas
que el sacerdote os ha dicho,
que os améis el uno al otro
como la Iglesia ama a Cristo.

Al padrino y la madrina
las gracias debéis de dar,
porque os han puesto en camino
de las bienaventuranzas.

Y también a vuestros padres
las gracias debéis de dar
porque os han hecho mancebos
para poderos casar.

Florezcan todas las flores
y también las del olivo,
vivan los señores novios
y los señores padrinos.

Florezcan todas las flores
y también las del romero,
vivan los señores novios
y todo acompañamiento.

Para remate de todo,
la enhorabuena os daré,
que os una el matrimonio,
yo de eso me alegraré.

Comienzo en nombre de Dios,
comienzo para explicar,
lo que tenéis que hacer mañana
si es que os vais a casar;
escucha con atención,
si lo quieres escuchar.

Informada vengo, dama,
informado muy de veras
que te has de casar mañana;
quiera Dios que pa'bien sea,
que goces de matrimonio
según tu amor lo desea.

Y yo de mi parte vengo
y a darte la enhorabuena;
mis pulidos compañeros
ellos te darán la mesma:
que Dios quiera, dama hermosa,
que logres lo que deseas.

Mañana por la mañana,
ya sabemos que es muy cierto,
la bendición de tus padres
antes de ir a la Iglesia;
considera, dama hermosa,
que es la que Dios representa.

Caminito de la iglesia
te irás a la mañana,
llorando lágrimas vivas
por el rostro de tu cara;
tus ojos serán dos fuentes
que rieguen tu hermosa cara.

A la que llegues al templo
de la iglesia consagrada
te harás una crucecita
en esa tu hermosa cara,
tan sólo con los dos dedos
de tu mano, linda dama.

Te sentarás de rodillas
para que hagas oración
al pie del confesionario
aguardando al confesor,
y que vengan y te confiesen
y te echen la absolución.

Te sentarás de rodillas
y delante de tus padres,
que te echen la absolución;
la de Dios nos alcance,
y la del Espíritu Santo
en aquel mismo instante.

La bendición de Dios Padre,
la de Dios Hijo también,
y yo de mi parte vengo,
quiera Dios sea para bien,
le ruego a Dios del cielo
que sea la última vez.

Luego te levantarás
agarrada a la madrina,
con esos ojos hermosos
llorando lágrimas vivas
en ver que tus santos padres
te han dado la despedida.

Luego sales de tu casa
sin detenerte un momento,
derechita hacia la iglesia
con todo acompañamiento.
Todos te acompañarán
hasta que llegues al templo.

A la puerta de la iglesia
llegarás avergonzada,
a responder las preguntas
que el sacerdote te haga
y a todo dirás que sí
y has de cumplir tu palabra.

A la puerta de la iglesia
llegarás moza y soltera,
cuando vuelvas a salir,
casadita y bien sujeta,
al lado de tu marido,
que así lo manda la iglesia.

En señal de matrimonio
te darán arras y anillos;
tú dirás: sí lo recibo;
eso te dará a entender
que estás sujeta a tu marido.

Luego vas la iglesia arriba,
los padrinos y tu amante;
Dios os haga bien casados,
y también la Virgen del Carmen;
ya te vas con tu marido
y te despides de tus padres.

Cerca del altar mayor
te postrarás de rodillas
pidiendo a Jesucristo
dos mil veces maravillas
para que Dios os dé suerte
en vuestra corta y larga vida.

En la gravilla del altar
te pondrás al lado izquierdo,
orillita de tu amante
para que te echen el velo,
por tu cabeza y los hombros
de tu dulcísimo dueño.

Luego te dan en la mano
una vela y un candelabro;
ya eso te da a entender
que hacéis un alma y un cuerpo:
todo eso te da a entender,
hermoso y claro lucero.

Antes de la comunión
te darán agua bendita,
que es agua muy verdadera
que todas las manchas quita,
y te lo dará tu esposo
que hagas una crucecita.

Luego te dan comunión,
que es el manjar muy verdadero,
que el que lo reciba en gracia
derechito se va al cielo,
y el que no lo reciba
para siempre va al infierno.

Te levantas de las gravillas,
te arrodillas con tu esposo,
diciendo a la Virgen María
y a Dios misericordioso
que te den salud y paz
para salir con tu esposo.

Y después que hayáis rezado
lo que tengáis devoción,
en compañía de tu amante
tu mayor satisfacción
bajarás la iglesia abajo
pidiéndole a Dios perdón.

Para salir de la iglesia
casadita y bien sujeta
tomarás agua bendita
orillita de la puerta,
que te lo dará la madrina
con su manita derecha.

Luego sales de la iglesia
con alegría y contento.
Quiera Dios enhorabuena
y sea para mucho tiempo,
y cada día
os veáis más contentos.

Me perdonarás, señora,
si en algo me he equivocado,
que soy mocito y soltero
y por mí nada ha pasado.
Y también te digo por Dios
me perdonas si en algo te he agraviado.

¿Sois gustosos, compañeros,
que paremos de rondar?
Porque los señores novios
mañana tienen que madrugar;
vamos dando despedidas
que vayan a descansar.

¿Sois gustosos, compañeros,
estar a que venga el día?
Y si no, de lo contrario
vamos dando despedidas.

Además de este tipo de canciones que se podían mezclar y alargar interminablemente, según el criterio de los cantores, se entonaban también en la ronda de los mozos diversas canciones seriadas, como la de *El vestido:*

¿Me das licencia, señora,
para contarte el vestido,
que ni sea corto ni largo
que te esté muy bien cumplido?

Comienzo por el pañuelo,
hermoso y claro lucero,
que te cubre la cabeza
y esos tus rubios cabellos.

Los pendientes que te pones
campanillas de oro son
que descansan en tus hombros
y tocan el corazón.

Los collares que te pones
alrededor de tu garganta
merecías tú que fueran
de oro y de fina plata.

Esa blusa que te pones
para adornar a tu cuerpo,
para eso te ha dado Dios
memoria y entendimiento.

Detente, lengua, detente,
no camines tan deprisa
que te dejas el justillo
y esa tu blanca camisa.

El justillo que te pones
y abróchale con primor,
acuérdate de aquel majo
que te regaló el cordón.

La camisa que te pones
es de lienzo muy delgado
el cabezón y los puños
de tus manos son labrados.

Esas sayas que te pones
con esa cinta alrededor
falta que pintar en ella,
señora, tu corazón.

El delantal que te pones
alrededor de la cintura
falta que pintar en ella,
señora, el sol y la luna.

Las ligas de la señora
yo se las quisiera ver,
pero las tié tan guardadas
que eso no va a poder ser.

Las medias de la señora
son de hilo y de algodón,
merecía ella que fuera
de seda sobredorada.

El zapato de la niña
qué pulido está en el pie.
¡Ay, quién fuera zapatero
para írsele a poner!

Las hebillas del zapato
son de oro y cristal fino;
me perdonarás, señora,
la falta que tié el vestido.

Otra de las canciones seriadas que se entonaban durante la ronda de los mozos era la de *Las horas del reloj:*

A tu puerta me he parado
con muchísimo valor
por ver si puedo explicarte
las doce horas del reloj.

Hay una voz profunda,
tú eres el sol, media luna,
tú eres la dulce prenda
al punto que dé la una.

Eso bien lo sabes vos
que eres dama tan salada,
que sales por la ventana
al punto que den las dos.

Postrado estoy a tus pies,
pues eres ramo de palma,
creo estarás en la cama
y al punto que den las tres.

¿Cuándo tendré tu retrato
bien adornado en tu cuarto,
para ver tu cara al frente
al punto que den las cuatro?

Si yo pudiera dar un brinco
en tu habitación entrar,
llevar la Virgen y a Cristo
sólo para ir a gozar
y poder contigo hablar
al punto que den las cinco.

Te repito, bien lo ves,
como ahora te estoy llamando,
levántate, prenda mía,
y estaré contigo hablando
al punto que den las seis.

No me digas vuélvete,
porque te quiero, lucero,
y soy firme yo en quererte
y gozar tu cuerpo bueno
y al punto que den las siete.

Y seré hombre dichoso
si tú me sabes querer
que con el cuerpo y hermoso
de noche te vengo a ver
al punto que den las ocho.

Cuando digas toma y bebe
ese licor tan hermoso
entonces sabrás que en el medio
puedo ser tu esposo
al punto que den las nueve.

Prenda mía, bien lo ves
el amor que yo te tengo
postrado estoy a tus pies,
tengo de ser tu dulce dueño
y al punto que den las diez.

Dicen que es duro el bronce
mi querer todo es firmeza,
pegando en mi pecho yo
digo la suma belleza
al punto que den las once.

Cuando el sereno cantara
y eso de la media noche
quisiera yo divertirme
y en los brazos de mi dama
y al punto que den las doce.

Las doce horas de la noche
se han terminado, señora,
y a tu ventana cantando
y a tu puerta, bella aurora.

Los Sacramentos de Amor era otra de las canciones seriadas que cantaban el novio y los mozos a la novia:

Si quieres oír, bonita,
los Sacramentos cantar
arrodíllate en la cama,
que te les voy a empezar.

El primero es el bautismo
donde fuiste bautizada,
en la capilla de Cristo
para ser buena cristiana.

El segundo confirmación,
bien sé que estás confirmada,
por el vicario de Cristo
para ser como Dios manda.

El tercero Penitencia,
y jamás la cumplió,
que no se aparte de ti
pues la ha dicho el confesor.

Al cuarto la comunión,
un manjar tan verdadero
que el que lo recibe en gracia
derechito sube al cielo.

El quinto la Extremaunción
y el último sacramento
es el que recibe el alma
al separarse del cuerpo.

El sexto sacerdotal
donde bajó el Padre Eterno
con el cáliz en la mano
la consagración haciendo.

El séptimo matrimonio,
el que rige a los mancebos,
que os améis el uno al otro
hasta cumplir sus deseos.

Otra de las canciones seriadas que se entonaban la noche anterior a la boda era la de *Las obras de misericordia:*

Si me prestas atención
te explicaré brevemente
las Obras de Misericordia
de las catorce a las siete.

La primera obra es
visitar a los enfermos
y sí vine a visitarte,
hermoso, claro lucero.

La segunda alimentar,
si gusto es alimentarte,
porque todos sus deseos
son de quererte llamarte.

La tercera es traer la sed
y se arrimó a tu ventana,
levántate, prenda mía,
y le das un vaso de agua.

La cuarta viene cautivo
porque tú le has cautivado.
Si quisieras bien podías
redimir tu enamorado.

La quinta viene desnudo,
y se quisiera vestir
con la ropa de tu cuerpo
y entrar contigo a dormir.

La sexta viene de paso
y anda buscando posada.
A tu puerta se arrodilla
hermosa prenda del alma.

La séptima viene muerto,
con el rigor del amor,
dale sepultura, niña,
dentro de tu corazón.

Mientras las canciones seriadas anteriores se entonaban todas con la misma música, la que reproduzco a continuación, que vuelve a tocar el tema de *Las horas del reloj*, tenía una melodía distinta, como corresponde a un canto en seguidillas:

Que en cantares te traigo
las doce horas,
para que las deprendas,
querida aurora.

A la una te digo
tus pensamientos
porque eres tú la causa
de mis tormentos.

A las dos tus dos soles
se hallan dormidos;
los de él están despiertos,
clavel florido.

A las tres son los sustos
y sobresaltos;
desde que no te he visto
darán las cuatro.

A las cuatro quisiera
tener sosiegue,
y no puede ser porque es mucho
lo que te quiere.

A las cinco sus penas
se afligen tanto
porque sus cinco sentidos
le van faltando.

A las seis las horas
las dé sin gusto,
desde que no te he visto
no tengo gusto.

A las siete maldice
la su fortuna
porque de siete horas
no te ve una.

A las ocho te hallas
con diferencia
en ver que llevas ocho pasos
de penitencia.

A las nueve se muere
de sentimiento
en ver que no te ha visto
en tanto tiempo.

A las diez una barra
en tu pecho hiere;
eso es el amor fino
que por ti muere.

A las once, a las once,
prenda querida,
tú que le das la muerte
dale la vida.

A las doce ya llegan
las despedidas,
adiós, que no te olvides,
prenda querida.

El día de la boda se levantaban temprano los novios, familiares e invitados. Al salir de la casa de los padres, por última vez como solteros, cada novio recibía la bendición de sus mayores. El novio se dirigía entonces, acompañado de sus familiares y amigos, a la casa de la novia, para conducirla a la iglesia. La ceremonia religiosa solía empezar a las diez de la mañana, y a su término las mozas salían de la iglesia y se colocaban en lugares estratégicos para cantar a la salida de los novios, formando dos coros que se contestaban cada dos versos:

Ya sale el rey de la iglesia,
ya sale de cantar misa,
ya salen los casaditos
de tomar agua bendita.

Qué bien parece la iglesia
toda rodeada de olivos,
mejor parece esta dama
casada con su marido.

Toda rodeada de olivos,
toda rodeada de flores,
mejor parece esta dama
casada con sus amores.

Toda rodeada de flores,
toda rodeada de ramos,
mejor parece esta dama
casada con su velado.

Toda rodeada de flores,
toda rodeada de rosas,
mejor parece esta dama
acompañada de mozas.

Ya te ha llegado aquel día
que tenías deseado,
que por esposo te dieron
ése que llevas al lado.

Y si al lado no le llevas,
le llevas a tu mandato,
que a la puerta de la iglesia
por esposo te le han dado.

Con padrinos y madrinas,
parientes, primos y hermanos,
a ambos ha preguntado.
Y le ha preguntado a ella
si le otorga y ha otorgado.
Y le ha preguntado a él,
la misma respuesta ha dado.

Tomaron agua bendita,
le ha tomado de la mano.
Subieron la iglesia arriba,
de rodillas se apostraron,
a que les echen el velo
delante del soberano.

Cuando al altar te pusistes
¿a Jesús qué le pedistes?
Que te diera un buen marido.
¿Y a Jesús qué le has pedido?

Cuando el anillo se dieron
ellos dos bien se quisieron.
Cuando el anillo se daban
ellos dos bien se estimaban.

Oiga usted, señor padrino,
el de la capa de grana,
¿es usted rey o lo ha sido
o tiene gente en campaña?

Yo ni soy rey ni lo he sido
ni tengo gente en campaña,
que he venido a ser padrino
de estos novios que hoy se casan.

Hoy se casan, hoy se velan,
hoy se despiden doncellas.

Al de la capa de seda:
¿y es usted rey o lo ha sido
o tiene gente en la guerra?

Ni soy rey ni lo he sido,
ni tengo gente en la guerra,
que he venido a ser padrino
de estos novios que hoy se velan.

Empiezo porque ahora empiezo,
y empiezo por empezar,
empiezo por la mantilla,
los zapatos terminar.

Bendita sea la mantilla
y el sastre que la cortó,
y la niña que la lleva
y el galán que se la dio.

Qué bien parece la novia
con esa linda mantilla.
La madrina es una rosa
que la tiene dobladilla.

Con esa linda mantilla,
con ese lindo pañuelo,
la madrina es una rosa
que tiene mucho dinero.

Con ese lindo pañuelo,
con esos lindos pendientes,
la madrina es una rosa
que viene de ricas gentes.

Con esos lindos pendientes,
con ese lindo collar,
la madrina es una rosa
que tiene rico caudal.

Con ese lindo collar,
con esa linda chaqueta,
la madrina es una rosa
que tiene lindas pesetas.

Con esa linda chaqueta,
con ese lindo vestido,
la madrina es una rosa
que le tiene bien cogido.

Con ese lindo vestido,
con ese lindo mandil,
la madrina es una rosa
que tiene rico jardín.

Con ese lindo mandil,
con esas las lindas medias,
la madrina es una rosa
que tiene muy ricas perras.

Con esas sus lindas medias,
con esas sus lindas ligas,
con un letrero que dice:
el novio y la novia vivan.

Con esas sus lindas ligas,
con esos lindos zapatos,
la madrina es una rosa
que tiene muy ricos cuartos.

Abran los arcos de flores
y las puertas del palacio,
y entrarán los dos amores,
la dama con su velado.

Abran los arcos de flores
y las puertas del castillo
y entrarán los dos amores,
la dama con su marido.

Madre que a su hija aguarda
la puerta la tenga franca.
Madre a su hija espera
la puerta la tenga abierta.

A ti te lo digo, niña,
que te despides llorando,
ponte el pañuelo a los ojos,
que ya te vas de este bando.

A ti te lo digo, niño,
que la tengas bien tenida,
que la han tenido sus padres
en el corazón metida.

Que la tengas bien tenida,
no la tengas en enojo,
que la han tenido sus padres
en las niñas de sus ojos.

A ti te lo digo, niña,
que lo tengas bien tenido,
que lo han tenido sus padres
en el corazón metido.

Florezcan todas las flores
y el rosal de Alejandría,
vivan los señores novios
y toda la compañía.

Florezcan todas las flores
y también las del olivo,
vivan los señores novios
y los señores padrinos.

Florezcan todas las flores
y también las del romero,
vivan los señores novios
y tó'l acompañamiento.

Vivan el novio y la novia
y el cura que les casó,
el padrino y la madrina,
los convidados y yo.

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

Se queden con Dios los novios,
sus padres y sus hermanos.
Todo el acompañamiento,
nosotras nos retiramos.

Todas estas canciones eran cantadas por el cortejo de mozas que acompañaban a los novios a la casa de los padres de la novia, donde se iba a celebrar la comida de bodas. Pero se solía dar un rodeo para pasar por una pequeña plazuela en la que los mozos tenían preparado un curioso entretenimiento. El protagonista era un gallo vivo, ofrecido por la novia, vestido con pantalones, borlas, lazos y pañuelos de vivos colores, que pendía de una vara que sostenía uno de los mozos. Al pasar frente al gallo, le era ofrecida al novio una bandeja con tres bolas, que debía arrojar con la mejor puntería posible sobre el animal, después de santiguarse. A veces se gastaba al novio la broma adicional de calentar las bolas para impedirle apuntar adecuadamente. Además, el mozo que sostenía la vara de la que pendía el gallo, procuraba agitarla en el momento del disparo para dificultar más el acierto. Ello era comprensible, porque si el mozo no lograba acertar al gallo, tenía que pagar su "derecho", es decir, su precio, a los mozos. Pero si le acertaba, debería pagarlo a los casados. Esta costumbre ya se ha perdido en las bodas, por otro lado muy escasas en el pueblo. Pero hace pocos años un matrimonio que cumplió sus bodas de oro sí se sometió todavía a la prueba.

Tras este episodio, el cortejo podía seguir su recorrido hasta la casa de la novia, donde tendría lugar el banquete, en cuya preparación participaban las dos familias. Al llegar a la casa se recibía a los novios al son de:

Abran los arcos de flores
y las puertas del palacio
y entrarán los dos amores,
la dama con su velado.
Aguarda tú, hijo, aguarda,
la puerta la tengas franca.

En la misma puerta la familia de la novia repartía a todos los que habían tomado parte en el cortejo pero no participarían en el convite una enorme cantidad de "panbollos" (hogazas grandes) que se habían cocido los días anteriores y que se regaban con abundante vino. La comida de las familias y allegados podía alargarse varias horas, y a su término tenía lugar un "ofertorio" en el que cada invitado se acercaba a la novia para darle un regalo o una cantidad de dinero. Tal "ofertorio" continuaba después, en el baile que se preparaba: cada invitado tenía derecho a sacar a bailar a la novia al tiempo que la volvían a ofrecer una cantidad de dinero, que recibía el nombre de "la gala de la novia". Para solicitar el baile no había más que enfrentarse a ella, proclamar "¡A la salud de la novia!" y sacarla al baile.

La danza se podía prolongar hasta el anochecer, y enlazaba con la cena. Después de ésta, los novios intentaban retirarse a dormir, pero los mozos intentaban por todos los medios impedírselo. En alguna ocasión llegaron a apalancar la puerta de la casa de unos recién casados con una reja de las vacas, para que no pudiesen entrar. También intentaban llegar hasta su cama y poner campanillos en su armazón, para que sonasen; e incluso llenársela de cardos. Otra de las bromas que se les tenía preparada era la de montarles en un burro, atados y mirando en direcciones contrarias: él hacia delante y ella hacia atrás. Así debían recorrer varias calles, y a veces eran conducidos hasta la fuente, donde se les obligaba a beber a ambos en el zapato de la novia o a echar agua con el mismo zapato dentro de las orejas del burro, que inmediatamente se espantaba. Se cuenta que en alguna ocasión montaron a una joven pareja en un carro lleno de ortigas y tirado por un burro; y en otras se llevaba a los novios al campo, se les uncía a un yugo y se les ponía a arar.

El tercer día se celebraba la tornaboda, en que participaban sólo la familia y los amigos más allegados, que consumían los restos del banquete del día anterior, ayudaban a limpiar y poner en orden la casa donde se habían celebrado los festejos, y daban las últimas felicitaciones y consejos a los nuevos esposos.

NOTA

(1) Realicé en Rades de Pedraza dos fructíferas encuestas folklóricas los días 12 de mayo de 1991 y 7 de agosto de 1994. Esta última, en compañía de mis amigos Cristina, Gema y Nacho. Deseo agradecer su ayuda y colaboración al cura párroco del pueblo, Juan Bayona, que me introdujo entre sus habitantes, así como a mis extraordinarios informantes Guillermina Tejedor, Félix Bernabé Moreno y Andrés Bartolomé, que en 1991 tenían 69, 76 y 73 años respectivamente; así como a Agustín Tejedor, de 71 años en 1994.

LA VESTIMENTA ALBERCANA

María José Alvarez Curto

Enclavado en la comarca de la Sierra de Francia, al sur de la provincia de Salamanca, el núcleo de población de La Alberca constituye uno de los más genuinos reductos del tipismo provincial. La vestimenta tradicional del albercano presenta una serie de características que han llamado siempre la atención entre los etnógrafos.

Aun contando con la idea de que un estudio a fondo del tema exigiría, naturalmente, dar un tratamiento amplio y detallado al mismo, nosotros ofrecemos aquí diversas referencias, en forma de síntesis, pretendiendo, con ello, destacar la singularidad de la vestimenta local y la belleza de su ornato.

Esta vestimenta no sólo representa su propia tradicionalidad, sino que es, también, un lenguaje por el cual podemos intentar conocer la personalidad de las gentes.

La indumentaria albercana forma un conjunto importantísimo, dentro de la gran variedad de trajes salmantinos. Y, es principalmente el de la mujer, el de más valor pintoresco.

Cierta vez, alguien escribió: "Una de las épocas históricas más esplendorosas y de mayor apogeo en el florecimiento albercano debió ser el siglo décimo octavo. Así lo demuestran las más ricas joyas y la típica indumentaria de gran gala, que aún se conserva en las más aristocráticas y linajudas familias albercanas" (1).

El más conocido de ellos es el llamado "traje de vistas", del que actualmente no quedan muchos ejemplares.

TRAJE SERRANO DE VARON

Lo primero que se ponen los albercanos es un camisón ancho de blanco lienzo que le cuelga hasta las rodillas. El cuello alto luce un dibujo marcado a punto de cruz, al que las labranderas llaman ojito amarillo. El cuello se cierra por delante con un gemelo formado por dos abultados botones de oro.

Sobre los calzoncillos largos, hechos también de lino, va el calzón de terciopelo azul. Se cierra en la cintura, por delante, con el *arzapón*, que sostiene un botón de plata, y con una delgada correa de piel de cabra, que arranca de los riñones, se anuda en el ombligo. El calzón se estrecha piernas abajo, y puede ceñirse bajo las rodillas con botonadura de plata o quedar abierto, dejando sueltos los botones y colgantes de plata, a los que llaman follajes, para que campanilleen al andar. Hay otro tipo de calzón que no se estrecha en las rodillas, sino que está siempre abierto. Lo llaman bombacho.

Para cubrir las piernas, utilizan las calcetas, que suelen ser de hilo blanco, sin pie.

Sobre los zapatos van las polainas negras.

No puede faltar el chaleco, que es de terciopelo azul con doble hilera de botones de plata. La botonera de la izquierda sirve para cerrar el pecho, aunque solamente se abotona hasta la mitad. Hay otro tipo que es el chaleco cuadrado que lleva cuello bajo para poder mostrar la pechera bordada de la camisa galana.

La chaqueta corta de rizo, va sobre el chaleco, con broches de plata.

Finalmente la cabeza se ciñe con un pañuelo de seda, al estilo moro. Y la cintura, con una faja roja terminada en flecos que caen por delante.

TRAJE DE VISTAS

El traje de vistas femenino (el masculino se perdió a principios de siglo), además de haber sido confeccionado antaño para los Días de Boda, se puede contemplar ahora en los días de Fiestas Grandes: Santa Agueda, el Corpus y, más particularmente, en el Ofertorio de la Asunción. De ahí que haya sido tema de nuestro estudio.

Es un traje que esconde la anatomía de la mujer y oculta sus formas. Algunos le han atribuido orígenes moriscos, especialmente en sus alhajas. A otros le sugiere algún parecido con las *damas oferentes* ibéricas (Dama de Baza), que se presentan en pie, hieráticas, portando sobre sus pechos gran cantidad de adornos y collares. Y, sin embargo, casi todos coinciden en afirmar que el "traje de vistas" es el más hermoso y rico de España, además de ser el más antiguo.

Se coloca, primeramente, un camisón de lienzo y varias sayas ligeras. En la cadera se suele poner un *refajo* de vuelo, cortado en línea recta y fruncido, que soporta encima las faldas y manteos. El último manteo, que es el que se ve, es de color morado, realizado en paño de lana, cortado a capa y cruzado por detrás. Todo el borde va adornado con franjas de terciopelo negro.

El manteo se ajusta a la cintura mediante un cinturón de alegre colorido, que se llama *fajero*. Este se cubre con el *ceñidor*, cinta de seda bordada que se anuda a la espalda, dejando ver los borlones dorados de sus extremos.

El pecho se cubre con el *jubón* de terciopelo negro. Por el escote del cuello y por las mangas asoman los bordes de una camisa negra de seda bordada formando "escamas". El *jubón* lleva en las mangas una botonadura de plata afiligranada.

El *bernio* o mandil o delantal es de la misma tela que el manteo, y lleva, como peculiaridad una puntilla de plata. Casi cubre la parte anterior del manteo y tapa el *farraco*.

Las piernas se cubren con unas medias encarnadas con bordados de lana admirables.

Traje de Vistas

Finalmente, está el zapato de charol o terciopelo negro, que lleva una ancha hebilla de plata cincelada y también sobredorada.

"El tocado está formado por una especie de velo o mantilla rectangular, confeccionada sobre una tela, especie de nansú de seda, labrado y guarnecido de galones de seda en color coral, formando dibujos y bordada de un encaje de bolillo blanco.

Hoy resulta difícil encontrar una mantilla en buen estado de conservación, ya que la fragilidad de la seda natural hace que estén todas tazadas por los dobleces. Se coloca como especie de rebocillo, haciendo que coincidan un pico sobre la frente, otro sobre la espalda y los otros dos sobre los hombros" (2).

Son las personas mayores, abuelas y bisabuelas, las que tradicionalmente, suelen vestir, por ser las que mejor saben hacerlo.

Las joyas son abundantes y riquísimas. En el "traje de vistas" no hay oro: sólo se usa la plata. Los collares suelen tener tres vueltas dobles de coral y dos o tres de plata y el rosario. Hay otros collares pequeños, llamados *manojitos de coral*, de los que cuelgan *Santiagos matamoros, Cruces de Oviedo, Lignum Crucis* y otros relicarios. El collar mayor, la "vuelta grande" ha sido hecha ensartando gruesas bolas afiligranadas, a las que se conoce con el nombre de *bollagras*, que alternan con castillo o *carretes* de plata sobredorada, y caen hasta la mitad de la falda y a veces hasta por debajo de la rodilla. En la mitad de la vuelta grande está suspendida la venera o *patena*, redonda joya renacentista en la que está cincelado Santiago matamoros.

Entre *carretes* y *bollagras* cuelgan grandes cruces de plata, que, a su vez, llevan medallas de este metal colgando de uno de sus brazos.

Sobre los costados, de unos ojales o corchetes que el corpiño tiene ante el arranque del brazo, cuelgan las brazaleras, conjunto de cadenillas de plata, de las que están suspendidas campanitas y sonajeros, amuletos y medallas, relicarios y estuches, trozos de cristal de roca y otros curiosos detalles. Las brazaleras han tenido origen en las cadenas adornadas con que las mujeres sostenían cómodamente la rueca. Sobre el uso de los *dijes* por parte de las mujeres para adornarse, es interesante lo que dice Sebastián de Covarrubias: "Ir una muger cargada de dixe, es quererse tratar como niña" (3).

Entre estos relicarios destaca la trucha de plata, que está articulada y representa la fecundidad, el águila bicéfala que está ligada a la unión y el "corazón de la novia", regalo de su futuro esposo. Además hay otros *dijes* como la pezuña de la Gran Bestia, la media luna, la mano de rayo, las piedras de leche y sangre, campanitas, chupadores... La mayoría de ellos podrían atribuirse a influencia de judíos (4).

TRAJE DE MANTEO

Este traje recuerda al de Candelario, aunque es más majestuoso y típico el albercano. Está confeccionado con negro paño fino. Sus principales prendas son: el *jubón* de terciopelo negro o labrado en color; una falda, llamada *refajo*, cortada en forma de manteo, o sea de capa, abierta por detrás y luego otra sobrepuesta en tonos oscuros. Lleva la saya una franja de terciopelo labrado, que se conoce en La Alberca con el nombre de "tirana" y termina con un festón calado. El bordado es a base de mostacilla o trencilla.

La *mandila*, bordada en mostacilla o trencilla también, está hecha de tela fuerte y en la parte baja lleva un volante en seda o raso. Dicen que la mandila continúa con la tradición del *bernio*, no como prenda protectora contra la suciedad, sino como garante de la fertilidad y virginidad.

A continuación se coloca el *mantón de Manila*, que ha sustituido el *dengue* del traje charro. Y, sobre éste, se ponen más o menos collares de oro o plata dorada, de los que cuelgan cruces, santos, veneras (medallas esmaltadas), galápagos, relicarios... Es un traje con mucho oro y alhajas.

El cabello se recoge atrás en forma de moño trenzado, y se adorna con horquillas de plata dorada que representan figuras animalísticas (palomas, águilas, gallos...).

En vez de la cinta del moño que lleva el zagalejo, y como lujo insustituible, el manteo lleva *mantilla* para la cabeza.

Las medias son, generalmente blancas y caladas. Los zapatos, de terciopelo o charol con hebilla de plata, se denominan "zapatos de hebilla".

TRAJE DE "DAGALEJO" (ZAGALEJO)

Es una modalidad del manteo. Está formado por el *jubón* de terciopelo negro con abalorios en los puños; la corbata de tela blanca bordada y la falda de paño rojo, bordada con abalorios y lentejuelas y adornada con *caracoles* y sobrepuestos.

El pañuelo de *rebozo* se coloca sobre el pecho, y, sobre él, los hilos o collares de oro que la familia, dentro de sus posibilidades, posee. Están formados por cuentas pequeñas de madroños o aceitunillas, de los que cuelgan galápagos, cruces...

Sobre la falda se pone lo siguiente: por la parte delantera la *mandila*, de paño negro que tapa prácticamente el *farraco* de terciopelo, y, por la parte trasera, la llamada *cinta grande* de atrás de terciopelo negro y bordada.

A diferencia del manteo, el zagalejo no lleva mantilla, y sí una cinta de moño que se coloca sobre el rodete.

Las medias son de peto y los zapatos negros de hebilla.

TRAJE SERRANO DE SAYAS

Es de gran riqueza y vistosidad, pero sin gusto, con respecto a los anteriormente descritos.

Es el popular traje de sayas amplias y redondas adornadas con abalorios y lentejuelas de múltiples colores chillones, y que ante la sobriedad y elegancia del "traje de vistas", llaman la atención a quienes las contemplan por su gran profusión ornamental.

Sobre la blusa y el mantón de manila van de nuevo todas las joyas y alhajas, de gran riqueza y suntuosidad.

Es un traje que, en La Alberca, está progresivamente desaparecido, prevaleciendo en otros pueblos serranos como Cepeda y Mogarraz.

Traje de Ventioseno

TRAJE DE VENTIOSENO

Este traje era el auténtico traje de respeto. Exclusivo de las personas mayores, era propio de ceremonias de luto. En él todo es austero.

Se compone de una serie de prendas: un manteo negro bajo el cual asoman medias de algodón blancas o de color, una mantita y debajo un pañuelo de pecho. Finalmente encontramos un amplio manto de color negro, cubriendo la cabeza, envuelve todo el cuerpo de quien lo lleva, y "fija sobre la frente una graciosa y solemne borla de seda, de belleza clásica, por su originalidad".

ALHAJAS

El uso de las alhajas de La Alberca encierra una antigua sabiduría popular, que las mujeres de La Alberca muestran cuando se las colocan sobre sus pechos y hombros para celebrar fiestas u otros acontecimientos importantes.

Están realizadas en materiales nobles como el oro y la plata. Todas ellas llevan grabados o tallados símbolos iconográficos, como motivos vegetales, animales, geométricos...; o llevan recogidos dentro de los relicarios

estampas o pinturas de vírgenes y santos, fotografías de familiares, además de alguna que otra reliquia.

"Las alhajas consisten en hilos de oro, calados o no, en redondo o en forma ovoidal; gruesos y pequeños. Los pendientes son de aro, de pera, superpuestos y de otras clases diversas. Los hay de oro con aljófar y precioso esmalte, en blanco, azul, verde y rubí. Los famosos galápagos, las llamadas cruces de diamante, los cristos de oro, de muy diverso tamaño, las veneras en oro con esmalte, y los anillos, integran principalmente la orfebrería albercana" (6).

NOTAS

(1) HOYOS, Manuel M.ª de los: *La Alberca. Monumento Nacional. Historia y fisonomía. Vida y folklore*. Salamanca, 1982, p. 102.

(2) HOYOS, Manuel M.ª de los: *Op. cit.*; pp. 457–458.

(3) CEA GUTIERREZ, A.: "La comunidad judía en el entorno social de la Sierra de Francia (Salamanca), *Revista de Dialectología*, vol. XLIII, Madrid, 1988, p. 173.

(4) COVARRUBIAS, S.: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Martín de Riquer, Barcelona, 1987, p. 479

(5) HOYOS, Manuel M.ª de los: *Op. cit.*; p. 460.

(6) HOYOS, Manuel M.ª de los: *Op. cit.*; p. 462

BIBLIOGRAFIA

CEA GUTIERREZ, A.: "La comunidad judía en el entorno social de la Sierra de Francia (Salamanca)", *Revista de Dialectología*, vol. XLIII, Madrid, 1988, p. 173.

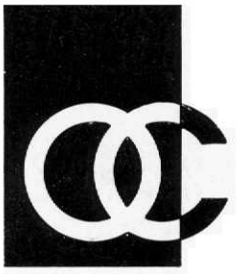
COVARRUBIAS, S.: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Martín Riquer, Barcelona, 1987.

HOYOS, Manuel M.ª de los: *La Alberca. Monumento Nacional. Historia y fisonomía. Vida y folklore*. Salamanca, 1982.

HOYOS SAINZ, L. y HOYOS SANCHO, N.: *Manual de Folklore. La vida popular tradicional en España*, Madrid, 1947.

ORTIZ ECHAGUE, J.: *España. Tipos y Trajes*, Bilbao, 1963

PUERTO, J. L.: *Ritos festivos*. Centro de Cultura Tradicional. Diputación Provincial de Salamanca, 1990



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID