

Se habla mucho y con frecuencia -incluso es frase aceptada y comprendida en el lenguaje coloquial- de “las canciones de nuestra vida”. En esa expresión se incluyen habitualmente todos aquellos temas musicales que nos han llegado a través de diferentes medios -radio, televisión, espectáculos, etc.- y, por diversas razones nos han causado un impacto estético o emocional. En consecuencia, esas canciones han pasado a formar parte de nuestra existencia y se han grabado en nuestra memoria, condicionando o modificando en ocasiones nuestro propio comportamiento y nuestro pasado. Una canción podía entrar en ese repertorio porque su letra o su música nos agradaban, porque el texto contenía algunos elementos que se correspondían o se ajustaban a nuestra concepción de la vida o bien porque despertaba en nosotros antiguos recuerdos o suscitaba nuevas posibilidades de afrontar esa misma vida. El repertorio comenzaba a almacenarse desde edad temprana, la infancia, continuaba nutriéndose en los años jóvenes y se completaba en la madurez. Tan fuerte ha sido la influencia de ese repertorio en nuestras vidas que es muy frecuente escuchar como ejemplo -hoy día que por desgracia está tan de moda el mal de Alzheimer- que algunas personas que padecen tal enfermedad sólo reaccionan ante situaciones que incluyan una melodía o una cancioncilla de su niñez. Quiere esto decir, probablemente, que esos recuerdos quedaron grabados tan profundamente en nuestro inconsciente que no se borraron ni se atenuaron con el paso de los años o con la afectación de algunas funciones de nuestro cerebro.

Hay pocos trabajos sobre la importancia de ese repertorio personal y la formación de un corpus propio adaptado a nuestros gustos, cuestión que se ha venido obviando en la mayoría de las encuestas y recopilaciones de tiempos pasados como si el narrador o el cantor a quien se pregunta sólo fuesen autómatas que repetían lo que antes escucharon sin poner nada de su parte. Sin embargo, es evidente que ponían la selección, ya que si no hubiesen tenido el interés o la predilección por lo que nos estaban

transmitiendo, no habríamos tenido ocasión de escuchar su versión: es decir la pequeña joyita no existiría y nadie podría admirarla. Otra aportación podría ser la de la concisión o la capacidad de sintetizar, de esencializar las historias. La brevedad sustituye, generalmente, a algunos circunloquios y excesos verbales que abundan en las recreaciones literarias. La tercera aportación sería la necesidad de comunicar, es decir la posibilidad de entregar o compartir historias y sucesos de forma muy cercana y atractiva.

Como recopilador he encontrado en el trabajo de campo a personas que, poco seguras de su memoria, conservaban en cuadernos manuscritos todos los temas que, a su juicio, merecían ser anotados por muchas razones, y entre otras, las mencionadas. Un simple repaso a esos peculiares cancioneros nos enfrentaría a un doble repertorio, dentro del corpus total que cada informante posee y atesora: de un lado, hay un repertorio antiguo, "tradicional", del que faltan por copiar a veces los romances y canciones más característicos, "por sabidos"; sólo cuando la longitud del tema o la seriedad de su argumento reclaman una atención especial pasan sus versos al papel. De otro lado hay un repertorio "moderno", es decir, de época; tal grupo está compuesto por canciones y tonadas cuya novedad, unida al recelo de no poder escucharlas de nuevo debido a su carácter pasajero, lleva al informante a anotarlas cuidadosamente (incluso con más atención que aquel otro repertorio "viejo" más tradicionalizado).

En España se ha hecho poco caso -o ninguno- de estas tonadas de moda que, sin embargo, han llegado a constituir con el paso del tiempo una firme base para los cancioneros de tipo local. Sólo algún recopilador desprovisto de prejuicios -y, generalmente, no español- se atrevió a ofrecer estos temas en sus trabajos sin miedo a considerar su encuesta menos válida. El investigador español prefirió siempre mostrar la "joyita" sin pararse a averiguar siquiera si esa joya pertenecía al terreno que él

exploraba y sin reparar en que, con el resto de las piedras que le rodeaban, aun no siendo "preciosas" bajo su criterio, podía construir un edificio de mucho más valor. Porque de lo que se trata es de recordar algo: un hecho alegre, una situación amorosa, un rostro agradable, un suceso luctuoso... De eso precisamente se lamentaba hace más de quinientos años Juan del Encina al conocer la muerte del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, cuya pérdida dejó sumido en terrible desconsuelo a todo el reino. ¿Qué habría sucedido en nuestro país si ese heredero hubiese llegado a reinar y, como era natural, se hubiese asegurado una descendencia con la hija del Rey de Romanos, Margarita? La imaginación se excita en vano. Creo que el pueblo no quiere medianías: prefiere la alegría desbordada o la tragedia. Así, se puede decir con el cronista anónimo que "su muerte dio el mayor dolor, pérdida, tribulación y desventura que jamás dio muerte de un príncipe". Vázquez de Tapia, Guillén de Ávila, el comendador Román, el bachiller de la Pradilla y Constantino Lascaris, entre otros, dejaron en versos su honda pesadumbre. Y a sus trabajos se unieron composiciones anónimas que fueron creando situaciones legendarias adobadas seguramente por la sucesión de desgracias que se abatió en poco tiempo sobre los reyes Isabel y Fernando, tan lejanas ya las ilusiones de su casamiento vallisoletano: la prematura muerte de la niña que esperaban don Juan y doña Margarita a quien su padre antes de morir ya había convertido en "legítima e universal heredera"; el fallecimiento, un año después, de la reina Isabel de Portugal, hermana de don Juan e hija de los monarcas católicos, al dar a luz al príncipe don Miguel, futuro rey de toda la Iberia; la desaparición por último a la tierna edad de dos años y medio de este niño a quien las Cortes habían jurado como príncipe de Castilla y León y al que correspondía también la corona de Portugal por ser hijo legítimo de don Manuel... Tanta desgracia acumulada, tanto destino adverso, movió probablemente a algún poeta a crear un romance que llevó a la imprenta con el cuidado de no revelar su propio nombre. Esa balada se ha conservado de boca en

boca, de generación en generación, y aún se canta en tierras de España y Portugal con el lúgubre comienzo:

Tristes nuevas, tristes nuevas que se corren por España:

La muerte del rey don Juan que malito estaba en cama...

Cuenta el autor del romance la desesperación de los médicos por no poder aliviar la mala providencia del príncipe. Pesa veladamente sobre los versos la advertencia, de la cual se hace eco Pedro Mártir, que habían hecho los doctores y el propio rey para que el joven príncipe fuera más moderado en su vida sexual, pretensión que rechaza firme la reina alegando: "No es conveniente que los hombres separen a quienes Dios unió con el vínculo conyugal".

El pueblo entiende que don Juan ha muerto de exceso de amor -amor humano, pero amor al fin- y le compadece por boca del poeta. También se apiada de la viuda a quien el heredero de la corona de España encomienda a su propio progenitor:

Padre, mire por mi esposa que es niña y está ocupada;

de los dones que le di, padre, no la quite nada,

tampoco el anillo de oro que la di de enamorada...

Pese a estar rodeado de médicos, la leyenda pone en labios del doctor de la Parra (un médico judío -¿tal vez ya un chivo expiatorio?-) la horrible verdad:

Tres horas te doy de vida, dos para estar en la cama

y una para disponer de las cosas de tu alma...

Finalmente, y como haciendo suceder en un solo acto acontecimientos distantes entre sí, la princesa malpare y, antes de morir, augura a la criatura de sus entrañas un peregrino futuro:

Si te crías para el mundo serás príncipe en España

y si no irás a gozar de las bienaventuranzas.

La muerte sucesiva de todos los herederos conduciría a nuestra historia moderna por un itinerario insospechado. Por eso Juan del Encina, el soberbio poeta salmantino, se lamentaba así desconsoladamente:

Triste España sin ventura todos te deben llorar.

Despoblada de alegría para nunca en ti tornar...

Pondré otro ejemplo sobre esa sed de sentimientos que nos inclina a beber del río del olvido o del agua del recuerdo. Hace algún tiempo, y para tratar de explicarme la ausencia de colecciones de romances y canciones que narraran la “gesta” española en América, tuve que revisar los trabajos publicados desde el siglo XIX acerca del comercio de libros con el nuevo continente y las relaciones de ejemplares (entre los cuales se mencionaban con frecuencia pliegos, romanceros y cancioneros) que atravesaron el océano para descubrir nuevos lectores. Precisamente entre esos ejemplares estaba, desde fecha bastante temprana el *Cancionero General*, publicación indudablemente exitosa en España ya que consta su salida de diferentes imprentas y en varias ediciones desde el año 1511. Torre Revello escribía que, a partir de 1550, se ordenó a los oficiales de la Casa de Contratación sevillana especificar los títulos de los libros embarcados y el nombre de sus autores, aunque lamentaba que desaparecieran esos registros en su mayor parte hasta 1583 por diversas razones. No todo se había olvidado, sin embargo: quienes apuestan por la idea de un uso común y frecuente del romancero en los primeros tiempos de la llegada de los españoles a

América, suelen recordar el pasaje de Bernal Díaz del Castillo, en el capítulo XXXVI de su *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, cuando reproduce un diálogo entre Alonso Hernández Portocarrero y Hernán Cortés en el que éste queda avisado, a través de unos versos romancísticos, de qué decisión debe tomar sobre una ruta peligrosa:

-Paréceme señor –dijo Portocarrero- que os han venido diciendo estos caballeros, que han venido otras dos veces a estas tierras: “Cata Francia Montesinos / cata Paris, la ciudad / cata las aguas del Duero / do van a dar en la mar”...Yo digo que mire las tierras ricas y sépase bien gobernar. Luego, Cortés entendió bien a qué fin fueron aquellas palabras dichas y respondió:

-Denos Dios ventura en armas / como al paladín Roldán, que en lo demás, teniendo a vuestra merced y a otros caballeros por señores, bien me sabré entender. Y dejémoslo y no pasemos de aquí”.

El texto no sólo revela un prevaleciente gusto por las leyendas carolingias medievales en el siglo XVI y un conocimiento compartido del romancero sino un uso intencionado de sus versos en forma proverbial para facilitar la solución de un pretendido enigma. Tampoco es novedosa esta función pues la literatura del Siglo de Oro aporta innumerables ejemplos en los que determinados versos romancísticos recuerdan el significado de un refrán o dan la clave de interpretación en un perqué, una quisicosa o un disparate. A modo de ejemplo recordaré aquella glosa que decía:

En dança mil putas viejas
a modo de Celestina
y un pastor con sus ovejas
bien vestido de pellejas
y besando una mastina
a puertas de un tabernero
me parece que los vi

y gritaba un pregonero:

“Tiempo es, el caballero

Tiempo es de ir de aquí”...

Gonzalo de Correas demuestra en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* hasta qué punto esto era un tópico pues recoge numerosos casos en que el romance se convierte en refrán, y no digamos nada de la utilidad que Cervantes saca de algunos octosílabos para convertirlos en sentencias o de las referencias que Lope, Calderón o Góngora introducen en algunas de sus obras, generalmente humorísticas, para comprobar que el romance era un punto de apoyo en el habla coloquial, ya que a su popularidad añadía la posibilidad de crear frases de doble sentido en un momento en que el lenguaje era predominantemente creativo. Recopilaciones generales de la época, como la de Hernando del Castillo en su *Cancionero General*, por último, hablarían de una familiaridad de aquella sociedad con el romance, familiaridad que llegaría, cómo no, a América envuelta en la lengua de los conquistadores. En cualquier caso, por poner un ejemplo, en el registro del 4 de septiembre de 1598 sale hacia Potosí un cargamento de libros de poesía que incluye, además de algunos ejemplares de la *Araucana* de Ercilla o de la *Diana* de Montemayor, nada menos que 120 romanceros (no se especifica autor ni edición) a un real cada uno.

Sigamos. Entre los muchos pliegos que fueron impresos durante esa época en Valladolid destaca, por su rareza pero también por el interés de lo narrado, el que se titula “La triste y dolorosa muerte de la princesa nuestra señora, agora nuevamente trovada en la noble villa de Valladolid por Antonio de Valcazar, menestril vecino de dicha villa”. Del pliego, impreso en 1545 y adornado en su portada con un par de grabados y una orla, hay solamente dos ejemplares conocidos, uno en la Biblioteca Central de Barcelona y otro en la British Library. Mariano Alcocer describió un ejemplar en su *Catálogo de obras impresas en Valladolid* y Rodríguez

Moñino lo incluyó en su *Diccionario de pliegos sueltos del siglo XVI*. Sobre el mismo trabajaron en diferentes épocas el bibliófilo José Sancho Rayón y los profesores Lorenzo Rubio y Víctor Infantes entre otros. Sancho Rayón lo volvió a imprimir en una edición facsimilar en la década de los setenta del siglo XIX mientras que Rubio e Infantes dedicaron su atención, el primero a realizar un estudio minucioso que publicó la Caja de Ahorros Popular de Valladolid hace casi cuarenta años y el segundo a desvelar detalles bibliográficos de la reimpresión de Rayón en un curioso trabajo titulado *Una colección de burlas bibliográficas: las reproducciones fotolitográficas de Sancho Rayón*, publicado en Valencia por Albatros en 1982. Por el estudio de Infantes sabemos que Sancho Rayón añadió a la primera impresión de Valladolid un grabado alusivo al tema en el que se podía contemplar en la cuarta hoja un esqueleto humano representando a la muerte, con un ataúd bajo el brazo y una flecha en su mano izquierda, y a cuyos pies yacían calaveras tocadas con tiaras papales, coronas reales y capelos cardenalicios.

Aunque fuese una intervención un tanto falsa la de Rayón, nada más apropiado para ilustrar un hecho luctuoso que enturbió la alegría previa del nacimiento de un infante. Antonio de Valcazar, músico y poeta, cantaba en el pliego la desdichada muerte de la princesa María Manuela de Portugal, primera esposa (y prima carnal) del entonces príncipe Felipe, que reinaría después como el segundo de ese nombre en España. A los pocos días de parir al infante don Carlos se produjo el óbito –según cuenta la leyenda por ingerir la recién parida un melón, fruta tradicionalmente pesada sobre todo por la noche– que llevaría al poeta a establecer una especie de relación dialogada con la Corte –en la que él mismo era músico instrumentista–, con Valladolid –la Villa que le había acogido y de la que era vecino–, con otras ciudades, con la Fortuna –a la que compara con el alcaudón, el ave que atrae a otros pájaros imitando su canto para después matarlos–, y culmina con la narración del nacimiento del infante y la posterior muerte de la madre.

Valcaçar invita en el pliego (no olvidemos la difusión y popularidad que alcanzaban estos papeles ya desde la invención de la imprenta) al llanto general y a la reflexión de todos los que oyeran o leyeran su poema, desarrollado en treinta y tres coplas. Las tres primeras las dedica a convocar al luto:

Con suspiros muy crecidos
Y tristeza muy extraña,
Dando gritos y gemidos
Lloren todos los nacidos
El mal que es venido a España.
Lloren, pues es de llorar,
Desastre que tanto pesa
Sin dejar de suspirar
Pues a ello da lugar
La muerte de la princesa.

Tras lamentar, dirigiéndose a la Corte, que no hubiese sabido poner a buen recaudo la hermosa juventud de María Manuela, se dirige a Valladolid para comparar momentos pasados de esplendor de la Villa con estos otros de dolor:

Y tú, villa de amargura,
Que en Castilla eres el todo
Subida en mayor altura
Ahora en la sepultura
Quedas y puesta en el lodo.
Bien puedes llevar bandera
Como quien siente más pena
Y así serás la primera,
La primera y postrimera,

En estar de angustias llena.

La descripción del alborozo popular por el nacimiento del infante incluye, entre otras circunstancias gozosas, el toque de campanas y la suelta de presos:

Luego, sin más dilatar,
Chicos, grandes y mayores
Y la gente popular
Con regocijo sin par
Daban a Dios mil loores.
Las campanas se quebraban
Tañendo con regocijo,
Mil invenciones sacaban,
Los presos todos soltaban
Con el gozo de tal hijo.

Los juegos de cañas y las luminarias se confundirían en la Corredera de San Pablo con el ruido de los fuegos artificiales y con el sonido de trompetas, añafles y tambores que anunciaba la buena nueva. Las fiestas y celebraciones van a finalizar bruscamente en poco tiempo al conocer las primeras noticias del estado de la infanta. La muerte, como enviada de otro mundo, viene a llamar a la joven parida:

El domingo a las tres dadas
Ya después de mediodía
Vino con fieras pisadas
A dar grandes aldabadas
La muerte con gran porfía.
Entró en el palacio real
Y halló la princesa echada,
Y con semblante mortal

Dijo: flor de Portugal,
Escuchad esta embajada.

La embajada que trae del «gran consistorio» del cielo es que se ha decidido que la princesa pase de esta vida transitoria a la gloria eterna de forma casi inmediata. En palacio, las damas reciben a la muerte con llanto desconsolado y voces destempladas:

Como leonas rabiosas
Las nubes cubren con quejas
Y con sus manos nudosas
Arrancan, sin ser medrosas,
Sus cabellos a madejas.

Tanto es el desconsuelo y tan grave la congoja en todos los vallisoletanos, que el cardenal Tavera –de quien se dice que enfermó al poco tiempo y murió del terrible disgusto– aconseja a Felipe que se retire al Abrojo para no atormentar más su ánimo. Nada más partir el malhadado esposo comienzan los preparativos para el entierro, que reunirá a todas las clases sociales en torno a San Pablo:

Iban con triste concierto
Todos juntos, como hablo,
Con sentido muy despierto
A llevar el cuerpo muerto
A la iglesia de San Pablo.
¡Quién viera la clerecía
venir triste en procesión
y sin mostrar alegría
toda la Chancillería
y la Santa Inquisición!

La descripción del cortejo recuerda, en algunos de sus términos, la que un autor anónimo dejó inmortalizada en aquellos versos que cantaron durante más de cien años todos los niños de España por la muerte de la esposa de Alfonso XII: «Que Mercedes ya se ha muerto, muerta está que yo la vi / cuatro duques la llevaban / por las calles de Madrid»...

Los condes que la llevaban
Metida en el ataúd
Muy grandes suspiros daban;
Y los que detrás quedaban
Lloraban su juventud.
El cardenal, sin tiara,
Todo de luto cubierto,
Arroyos hace su cara
Llorando muy a la clara
Junto cabe el cuerpo muerto.

Destrozado de dolor, el toresano ilustre que habría de alcanzar en vida casi todas las dignidades de su tiempo (Rector de Salamanca, obispo de Ciudad Rodrigo y posteriormente de Osma, presidente de la Chancillería y del Consejo de Castilla, arzobispo de Santiago de Compostela y cardenal de Toledo), llora con todos los vallisoletanos una muerte que anuncia la suya propia y una vez más –cuántas y cuántas– la de las esperanzas de una nación vieja y cansada.

Para no seguir por el camino de la tristeza y del cansancio, traeré a colación un caso más reciente y muy curioso: de vez en cuando los medios de comunicación actuales reflejan la noticia «insólita» de que algunos cantantes de la llamada música clásica alcanzan las privilegiadas y exclusivas listas de éxitos con ventas millonarias al estilo de los cantantes pop modernos. A mi parecer lo insólito es que hasta ahora no se hayan

unido en una sola esas listas, que siempre se han considerado como aparentemente incompatibles y han llevado existencias diferentes. Salvando la distancia de las cantidades de discos que se puedan vender ahora con respecto a otras épocas anteriores o del celo con que cada tipo de música ha defendido su parcela de negocio, siempre han existido incursiones de la música de autor en el terreno de lo popular. Quien conozca mínimamente la biografía de un ídolo del Rock como Elvis Presley sabrá que en los años 60 llegó a lo más alto de las listas de éxitos con el tema “I can’t help falling in love with you”, canción que después interpretarían cantantes de élite como Julio Iglesias o Andy Williams entre otros muchos. En el texto, Elvis había escrito categóricamente: «los sabios dicen que sólo los locos se precipitan, pero yo no puedo evitar enamorarme de ti ¿tendré acaso que quedarme quieto? ¿será un pecado?».

¿Quiénes eran esos «sabios» a los que menciona el cantante? Mi impresión es que Elvis –no sé si la biografía del cantante aportará algún dato más sobre esto- conoció el tema *Plaisir d’amour* (sobre el que compuso su célebre *I can’t help fallin in love*) probablemente por medio de la radio o quizás a través de una película, la titulada Napoleón, de Sacha Guitry, en la que intervenía un tropel de actores y actrices de primerísima línea y entre ellos el español Luis Mariano. Yo recuerdo haber visto ese film cuando tenía 11 años en el Teatro Pradera ¿Por qué no pensar que fue Luis Mariano quien inspiró a Presley su canto de rebeldía? ¿Por qué no pensar que fue Luis Mariano ese *wise man* u hombre sabio que le estaba sugiriendo que no dijera que sí al amor sino que se lo pensara mucho (“chagrin d’amour dure toute la vie”)? Luis Mariano interpreta en la película el papel de Henry Garat, un cantante un poco afeminado que era capaz de interpretar canciones con voz de tenor, de barítono o de bajo, como si tal cosa.

Pues bien, este famoso tema –o, mejor dicho, la melodía de donde sale ese famoso tema- lo compusieron el músico Jean Paul Martíni y el escritor Jean Pierre Florian, en una colaboración para la puesta en escena de la

novela del segundo titulada *Celestine*. Martíni (nacido en Alemania y apellidado en realidad Schwarzenndorf) ha tenido la mala suerte de que a menudo le confundieran con otro Martíni, Giovanni Battista, que fue italiano y además franciscano, por lo que muchas veces se les denomina a ambos Padre Martíni. El Padre Martíni, en realidad, fue autor de una *Storia Della Musica*, además de profesor de Johann Christian Bach y amigo de Mozart, a quien ayudó en algunas ocasiones. Precisamente una de esas ocasiones fue la entrada de Wolfgang antes de cumplir los 20 años en la Academia Filarmónica de Bolonia, institución a la que accedió tras un brillante examen que solucionó en una hora mientras que el resto de los opositores tardaba tres.

Pero, ¿hubo entre uno y otro Martíni suficientes coincidencias como para confundirlos tan frecuentemente? El franciscano italiano era un teórico de la música y un defensor de las normas clásicas en la composición y en la interpretación. Tal vez por eso el músico valenciano y exjesuita Antonio Eximeno manifestó sus desacuerdos y dudas sobre las teorías del contrapunto que Martíni había aceptado como herencia del pasado y expuso las suyas, si no totalmente contrarias –ambos músicos se reconciliaron al fin públicamente- sí lo suficientemente distantes como para generar una polémica. El otro Martíni, Jean Paul Egidie o Johann Paul Aegidius, también llamado Martíni «el alemán», llevó una vida más o menos corriente hasta que le tocó sufrir en carne propia los excesos revolucionarios en Francia, a donde se había trasladado a vivir y donde se había casado con la hija de un organista. Durante sus años franceses hizo amistad con el escritor Jean Pierre Claris de Florian, sobrino de Voltaire e hijo de madre española, quien le animó a musicar algunas de sus novelas para llevarlas a las tablas. Una de esas novelas, la ya mencionada *Celestine*, es, como no podía ser menos por el origen de Florian, de asunto español al igual que algunas otras de sus obras y traducciones (fue uno de los traductores del Quijote al francés). Florian pensaba que los españoles habíamos sido los maestros de los franceses en literatura y hay que

valorar en lo que se merece su opinión teniendo en cuenta el chauvinismo, tan frecuente y tan arraigado en el vecino país. Pues bien, de un poema de esa *Celestine*, novela de asunto español, surge la hermosísima canción *Plaisir d'amour* que Martíni escribe en pentagrama y que Elvis Presley escucha doscientos años después –vamos a seguir suponiendo que a Luis Mariano- para componer el tema que hoy es también universal y tan popular como el original. ¿Cabe mayor imbricación de lo clásico en lo moderno? Cuando los estilos tienen calidad, cuando la inspiración se manifiesta, no hay rechazo entre dos obras de arte. El románico y el gótico conviven, clasicismo y romanticismo se alimentan y Martíni y Elvis se dan la mano para conseguir que sobrevivan cuatro notas admirablemente dispuestas en forma de escala ascendente capaz de hacernos un retrato en vivo del amor.

A propósito de retratos del amor: desde el siglo XVIII se viene transmitiendo en pueblos y ciudades pequeñas –especialmente con la llegada de la primavera- la canción de "El retrato", en versos hexasílabos y rima asonante, con la que el enamorado va describiendo por partes el cuerpo de su amada, utilizando metáforas más o menos tópicas:

Tu cabeza niña/ es tan redondita
que de ella se saca/ una naranjita...

Y así sucesivamente va comparando el pelo con el azabache o con madejas de oro; la frente es un campo o una plaza, las cejas arcos de cielo, las pestañas alfileres, los ojos luceros, la nariz un lirio, la boca un clavel, los dientes perlas, los labios pan o un dulce, la barbilla manzana, las orejas conchas de plata, el cuello de cisne, los brazos remos, los pechos fuentes, el ombligo un botón de oro, el vientre una arboleda, las piernas columnas de oro y los pies relojes que ni atrasan ni adelantan. Esta canción se vino publicando en pliego durante todo el siglo XIX (en particular la imprenta de Marés en Madrid sacó varias ediciones en 1848 y 1873), adscribiéndose finalmente como propia a la fiesta del mayo, en especial al momento en que los rondadores iban a celebrar, casa por casa, la llegada del mes y

ofrecían su particular homenaje a las mozas casaderas. Pues bien, este cauce conocido lo utiliza Julián Romea en "El señor Joaquín" para poner en boca de Chisco la admiración que siente por Trini. Embelesado y un tanto distraído, Chisco repasa el repertorio de tópicos, que le salen algo trastocados:

Tu cuello es de cisne/ tu talle palmera
tus labios de trigo/ tu pelo coral,
digo, tu trigo de pelo, digo, ¡ay, no sé lo que digo!

Tampoco es raro encontrar, entre las composiciones aparecidas en el siglo XIX, una preocupación por la situación social que a veces se pinta con trazos apocalípticos, aunque cambie tantas veces de signo y finalmente caiga en el olvido:

Dios que mandas las sequías/ que mandas guerras y hambre
asolando a nuestra España/ con tantas calamidades
que el pobre no come pan/ y el rico es un avariento
viendo caras de miseria/ mendigando su sustento.
Por doquiera que se mira/ robos crímenes y muerte
algunos, quizás por hambre,/ otros de distinta suerte...

Quien así habla es el padre de una valiente joven que en el pueblo de Pozos, Salamanca, defendió su casa y su honor del alevoso ataque de unos ladrones, el año 1897. Las reflexiones del orgulloso padre acaban siendo una advertencia seria contra los amigos de lo ajeno:

Los que roban en caminos/ los que roban en poblado
los que roban cuando prestan/ cargando mucho la mano
los ladrones de levita/ ladrones de guante blanco
fijaros todos en esto/ por lo que pueda pasaros.

Para evitar posibles malas tentaciones, algunos pliegos ofrecían avisos tan curiosos como el que voy a leer, impreso en Peñaranda en la casa de Sánchez, que finalizaba de la siguiente manera:

"El que lleve consigo esta estampa, está libre de malos pensamientos y tentaciones para cometer toda clase de crímenes, así como la efigie de

nuestra amantísima Virgen le librará de mordeduras de animales rabiosos, ser abrasado por rayos y centellas, estar libre de males de cabeza y mal de histérico, etc. etc., rezando una salve por las almas de los que mueren en pecado".

De este modo, y aprovechando sucesos de actualidad, quedaban impresas recomendaciones cristianas de siempre para recordar cómo se debía vivir honestamente. Otro caso también sucedido en Cataluña a fines de 1897 y que sale editado en la imprenta Universal a comienzos del año fatídico de 1898, nos recuerda el romance tradicional de Blancaflor y Filomena, basado a su vez en detalles del mito clásico de Procne y Filomela. El texto narra el resultado del matrimonio en segundas nupcias entre Juan Fernández, arriero, y Juana Pérez; sin tardanza, la madrastra urde un plan para desembarazarse del hijo que ya tenía aquél, llevándolo a cabo con estremecedora crueldad:

El inocente muchacho/ del campo a su casa ha vuelto
después de cenar se acuesta/ tan tranquilo y satisfecho.
Aquel monstruo, aquella vil/ con el corazón más fiero
que la hiena más feroz/ se dirige al aposento
y encontrándole dormido/ le ha contemplado un momento
y con el mayor valor/ le pone el cuchillo al cuello
y sin piedad le descarga/ tres puñaladas y luego
el cuchillo con furor/ se lo clavara en el pecho.
El joven intenta en vano/ incorporarse en el lecho
porque aquel monstruo feroz/ le había cortado el cuello
y la sangre por mil partes/ se le salía del pecho
y entre horribles convulsiones/ quedó en el momento muerto.

Luego, con terrible frialdad le saca la asadura y la prepara en una sartén para dársela al arriero cuando regrese. Como digo, un caso real que reproduce, punto por punto, lo narrado por un romance tradicional

durante siglos, haciéndolo además en octosílabo asonantado y verso corrido, como gustaba oírlo la gente en las plazas o en los teatros.

¿Somos los espectadores del siglo XXI unos privilegiados? Por muchas razones yo diría que sí: no sólo porque tenemos la posibilidad de contemplar una inmensa variedad de espectáculos a cuál más entretenido sino porque podemos hacerlo repantingados en una butaca tan cómoda como la de nuestra casa. Sabemos que no siempre fue así y, en algunos casos, hasta hemos sido testigos de ello o sufridores de primera línea. Cualquier persona de más de 50 años recordará a poco que revuelva en su memoria cómo se las gastaban los asientos de los cines y los teatros de la posguerra, duros e inhóspitos, a los que sólo salvaba de ser comparados con el “duro banco de la galera turquesca” gongorino, la ilusión redentora con que íbamos a alienarnos un poco de la realidad. Me imagino que la historia se repite y que casi el mismo efecto –alienador o narcotizante– perseguían quienes acudían a ver las comedias y se consideraban por un rato “propietarios” de sueños y esperanzas de tramoya. Porque esa era la cuestión: ignorados en la política, oprimidos en la economía y menospreciados o maltratados en el hogar, quienes sacaban una entrada –que no siempre eran todos los que entraban– se sentían con pleno derecho a opinar y juzgar sobre lo que veían y a descargar sus malos humores sobre los pobres comediantes y artistas como ahora se hace sobre un árbitro que pita equivocadamente o sobre un jugador que falla un penalti.

Las modas musicales y coreográficas comienzan a imponer su tiranía desde la revolución francesa, que cambió un poco el destino de Europa. ¿Qué bailaba la gente del siglo XIX? Pues, además de los temas de siempre que permanecían obstinadamente en los ámbitos rurales (conviene recordar que las ciudades grandes todavía tenían en esta fecha un fuerte ambiente rústico), además de eso, digo, todos los ritmos que llegaban de

los salones parisinos, desde los de más rabiosa actualidad hasta los que empezaban a cansar: Polka, vals, minué, lanceros, mazurca, cotillón, galop, redowa, schotisch (todavía más cercano a la polka que al estricto ritual majista que hoy conocemos). Todos ellos podían ejecutarse, o bien siguiendo las instrucciones del director de baile o bastonero en los salones de sociedad, o bien en los populares bailes de candil, o bien practicando en el hogar con la ayuda de manuales al uso donde se contenían los secretos para no marearse dando vueltas, para no caer infaliblemente unas parejas sobre las otras o para estar tan distante el caballero de la señora como lo permitiera la longitud de los brazos, procurando así no molestarla en nada. Carlos Ossorio y Gallardo, al extrañarse de que en la década de los 90 del siglo XIX hubiese vuelto el antiguo minué, contemporáneo de las cajas de rapé y de los tontillos, decía: "Entonces se hubiese considerado como el mayor de los atrevimientos que el más bailarín de aquellos apuestos lechuguinos se permitiese rozar con su enguantada mano algo más que la punta de los dedos de su apreciable compañera y mirarla con más detenimiento del que autorizan las figuras del abanico y el corro". Cuando habla del vals, reconoce sin embargo su amplia aceptación: "Al principio sólo en los salones del gran mundo se valsaba; hoy las murgas de la calle y la música del Tío Vivo hacen bailar vals hasta a la gente de escalera para abajo".

En efecto, cualquiera podía en la época -con un poco de interés- ser un conocedor del repertorio dancístico. En "El baile de Luis Alonso", éste presume de ser un gran experto, tanto en las novedades como en los ritmos y canciones con que se acompañaban los bailes antiguos:

No gasto fantasía/ pa na en el mundo
pero en cuestión de bailes/ si yo presumo
es porque de las danzas/ y movimientos
no hay quien me enseñe nada/ de ningún tiempo.

¿Dónde se aprendían las canciones de moda antes de que llegase la radio o la televisión a nuestras vidas? Ya hemos visto que a veces en la calle y

otras en los teatros. Me preguntaba antes si éramos los espectadores del siglo XXI unos privilegiados y la cuestión no era baladí, sobre todo si recurrimos a testimonios de diferentes siglos que nos hablan de las incomodidades de los coliseos antiguos donde se iba tanto a aprender como a sufrir. El vaso de la paciencia se colmaba para los espectadores si venía el “apretador” –oficio absolutamente necesario en los patios de comedias y en las “cazuelas” de antaño, que consistía en acomodar a más gente de la que cabía por el método de empujar a mansalva- y te desplazaba medio metro de donde te había colocado antes, con tal de meter a un par de señoras más en el banco. Todo ello, naturalmente, durante el tiempo de función. Es decir a costa de la concentración o del esfuerzo de los artistas o actores que tenían que soportar las altas voces de los que se quejaban, los gritos de los que aseguraban por sus muertos haber pagado al entrar y en verdad no lo habían hecho, y la intranquilidad de los “mosqueteros” por todo aquel desaguisado, pues aprovechando que ya estaban de pie se servían del caos general para pegar cuatro voces porque sí. El siglo XIX trajo un cierto orden a esa confusión y bajó los humos y el grado de ebullición de las cazuelas, que añadieron, por orden de la autoridad, un poco de alineación a la alienación comentada. Es verdad que se mantenían los vicios de mear en cualquier rincón, de acuchillar los paños de los respaldos para llevarse la estopa o de ir a las funciones con niños de pecho que daban más murga que una comparsa de carnaval, pero también es cierto que se seguían observando virtuosas costumbres como las de la caridad con el necesitado y la solidaridad gremial, lo cual equivalía a dedicar algunas representaciones a beneficio de damnificados por catástrofes o por desgracias naturales. Y ¿qué desgracia mayor y más natural que la de no poder cobrar los actores y artistas después de haber puesto el alma en el desempeño de su oficio? Los teatros y coliseos españoles de los siglos XVIII y XIX son testigos de la dureza de la profesión artística. En particular de la profesión de músico, que en esta ciudad de Valladolid –hay muchos ejemplos de ello en la hemeroteca- no

sólo debía aguantar a pie firme algunas gracias de los niños como la de tirarle chinitas a la cara cuando –indefenso intérprete de banda– ejecutaba alguna pieza al aire libre, sino que, incluso dentro de los teatros, tenía que soportar “chanzonetas” de mal gusto desde el “paraíso” donde no reinaba precisamente una inocencia adánica y desde donde se “premiaba” así la dedicación y esfuerzo del artista. Ni los bandos de las alcaldías intentando regular el comportamiento de los asistentes a los teatros, ni el sentido común sirvieron para paliar los resultados de una secular falta de civismo. La educación ciudadana no se adquiría ni en las escuelas ni en las casas y eso provocó que los cafés –concurridos y muchas veces cercanos a los teatros– sirvieran de antesala, de “obertura” para la iniciación popular en el mundo de la música, creando primero aficionados ocasionales y después fervorosos melómanos. Durante el siglo XIX muchos cafés de Valladolid tomaron a su cargo la tarea de difundir repertorios clásicos para que no se olvidaran o poner al día a la población en las últimas novedades que se estrenaran en Madrid o París. Cafés como el “Español”, el Café Davó – primero llamado así por el apellido de su propietario, pero luego apodado “El Comercio” por los negocios que allí se hacían–, el Café “Moka”, el café Suizo o el Café de Calderón, rivalizaron en ofrecer a sus clientes los últimos modelos de pianos o armonios, ante los que se sentaban afamados artistas locales o de la capital de España, pero también conciertos y agrupaciones que hacían música “mejor que en los propios teatros”, según decía un gacetillero de la época.

No es extraño que, visto lo visto y dada la complicación de las danzas y los muchos bailes que se necesitaban conocer para llenar tantas horas, hubiese maestros y academias encargadas de impartir enseñanzas para comportarse en tales reuniones como correspondía. Serafín García, maestro de danza que tenía un salón llamado La Ilusión, enseñaba a bailar temas como el galop o «los lanceros». El primero era un baile de origen húngaro cuyo movimiento imitaba el galope de un caballo y se hacía en

dos tiempos. Acerca de los «lanceros» dice Curt Sachs que ya el maestro de danza Hart publicó un tratado titulado *Les lanciers. A second set of quadrillas for the pianoforte* donde se describe la forma de danzarlo. Parece que incluso anteriormente, hacia 1817, ya se bailaba en Dublín. Tiene 5 vueltas: La dorset en 6/8, Victoria en 2/4, Les moulinets en 6/8, Les visites en 6/8 y Les lanciers en 4/4. Otros autores opinan que fue el maestro de danza francés Laborde quien lo creó en 1856 y que al año siguiente fue llevado a Alemania por el ballet prusiano de la corte.

Habría mucho que hablar de esos salones habilitados para baile donde se aprendían las evoluciones de moda y las canciones más recientes, pero lo dejaremos para otro día; sí recordaré que eran lugares donde la sociedad se reunía para comunicarse y para estar al día o para comer y beber: incluso se llegó a instalar una carpa en la explanada de San Benito con ambigú y todo incorporado. Lo que se servía en esos saraos era al parecer tan digno de olvidar como las canciones pasadas de moda. Traigo aquí lo que escribía en El Norte de Castilla uno de los asistentes: “Llegada la hora del descanso nos hicieron pasar a una habitación donde se hallaba establecido el ambigú. Las pastas inglesas estaban allí sustituidas por unos mantecados que debieron ser hechos en tiempos de Carlos IV y el rico Jerez y el espumoso Champagne, por un vinillo de Toro y un aguardiente de Chinchón capaz de arrancar de su sitio al obelisco de la Plaza».

Vayamos terminando: durante el siglo XX, siglo de tendencias diversas, de ismos variados, de invenciones y de pruebas, surgió un término que se aplicó a un tipo de cultura subterránea, hecha contra la cultura oficial y considerada como el negativo de un cliché conocido y demasiado usado. La palabra inglesa que definía esa tendencia, *underground*, nos puede servir como punto final para acabar esta conferencia acerca de un repertorio que, como todo lo subterráneo se conserva y desarrolla a pesar de que parezca desaparecer en determinados períodos. Al igual que las teorías de la

reencarnación inventaron la necesidad de descender a los infiernos para desprenderse de lo pasado, borrar lo aprendido bebiendo del río Leteo –el río del olvido- y volver al mundo con un espíritu renovado, también concibieron que se pudieran recordar datos si en ese viaje iniciático se bebía de otro río, Mnemosyne, cuyas aguas permitían conservar la memoria. El paso por el Hades, por tanto, ofrecía la posibilidad al alma de elegir correctamente si quería recordar u olvidar y esa es la lección que podríamos extraer de un mito tan similar a lo que la cultura tradicional nos propone: la memoria siempre dependerá de una buena elección y de nuestro esfuerzo personal para recordar las melodías que adornaron nuestra vida.