

## Algunas expresiones de la lírica tradicional en el ámbito leonés

### Some expressions of traditional lyrical poetry in the Leonese cultural landscape

José Luis PUERTO

*Centro de Estudios Salmantinos (CES)*

[puertohernandez@yahoo.es](mailto:puertohernandez@yahoo.es)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3599-6763>

#### *Resumen:*

En este trabajo se examinan dos tipos de manifestaciones de lírica tradicional campesina en el ámbito leonés: cantarcillos de amigo, de tipo amoroso, y distintos motivos temáticos en los cantares de bodas. Las muestras fueron recogidas directamente de la tradición oral en las provincias de Salamanca y León.

*Palabras clave:* poesía amorosa, cantares de bodas, Salamanca, León.

#### *Abstract:*

Two types of traditional peasant lyrical manifestations in the region of León are examined in this paper: female-voiced love songs, and different themes in wedding songs. Samples were collected directly from the oral tradition in the provinces of Salamanca and León.

*Keywords:* love poetry, wedding songs, Salamanca, León.

El dominio o ámbito leonés –que, en principio, podría circunscribirse de modo restrictivo a las actuales provincias de León, Zamora y Salamanca, aunque se dilata, recorriendo Extremadura, hasta la Andalucía occidental, así como también a áreas colindantes palentinas e incluso vallisoletanas– cuenta con significativos cancioneros contemporáneos, que no podemos ahora enumerar de un modo pormenorizado. Quedémonos con los nombres de Manuel Fernández Núñez, Mariano Domínguez Berrueta o Miguel Manzano, entre otros, en el caso de León; también Miguel Manzano en la provincia de Zamora; y Dámaso Ledesma o Aníbal Sánchez Fraile, como los más significativos en la provincia de Salamanca. Estos cancioneros, recogidas las músicas y letras de sus diversos tipos de cantares de la tradición oral por parte de sus autores, constituyen sin duda un importantísimo archivo de la lírica tradicional campesina que ha llegado hasta

nosotros siguiendo el hilo de la transmisión oral y anónima a lo largo del tiempo, que hunde sus raíces en los tiempos medievales y que atraviesa todos los tiempos modernos hasta llegar a hoy mismo. Pero no solo tal lírica tradicional se halla recogida en los cancioneros; también en otros tipos de trabajos de investigación, que aparecen en libros y artículos de revistas especializadas, así como en la documentación que los etnógrafos y folcloristas hemos ido realizando a lo largo de los años.

En el presente artículo, a partir de nuestro propio trabajo de campo –pero también, cuando lo creamos conveniente, echando mano de cancioneros y de otras fuentes bibliográficas– vamos a espigar y editar unas muestras de algunas expresiones de lírica popular en el ámbito leonés. Estas expresiones aparecen en diferentes contextos y en distintos tipos de cantares y de fórmulas rimadas. Con tales muestras creemos que

podemos muy bien contribuir a un mejor conocimiento de lo que es la lírica tradicional campesina en el ámbito leonés, dada la gran variedad de manifestaciones que esta lírica tiene y, sobre todo, ha tenido entre las gentes de nuestros pueblos. Y este conocimiento, esta documentación de la lírica tradicional campesina, tiene una gran importancia, ya que en un momento histórico en el que nuestro mundo rural, tal y como lo hemos conocido, está en su agonía cuando no en peligro de desaparición (y con su pérdida, también la de las culturas campesinas tradicionales), parte de tal cultura va quedando salvada del olvido en la medida en que se documenta.

### 1. Algunos cantarcillos de amigo en el sur salmantino

En ocasiones la lírica surge a partir de los trabajos y las labores campesinas tanto agrícolas como ganaderas, de tal modo que en ella, además de los elementos laborales, está presente el sentimiento amoroso. Para ver un ejemplo de lo que indicamos, nos vamos a trasladar a las tierras del sur de la provincia de Salamanca.

Hay una constante, dentro del lirismo tradicional y anónimo cultivado en la Península Ibérica desde antiguo, pero que traspasa el tiempo hasta llegar casi a hoy mismo, que consiste en que una muchacha enamorada evoca a su amante o amigo, que no se halla junto a ella. Esta perspectiva amorosa desde el punto de vista femenino la encontramos ya en las jarchas mozárabes, así como en las cantigas de amigo galaico-portuguesas, como es bien sabido; pero también en la lírica del occidente de Europa, ya desde tiempos medievales y, asimismo, en otras culturas y civilizaciones. Como indican Fernando Carmona, Carmen Hernández y José Antonio Trigueros (1986: 41):

La canción de mujer enamorada florece en todas las épocas y en todas las culturas, del mundo clásico al latino medieval, de los poetas árabes de las *jarchas* a los *Minnesinger* [sic], de los egipcios a los chinos; sin embargo, en las distintas manifestaciones lingüístico-literarias hay unos rasgos diferencia-

dores. (Carmona, Hernández y Trigueros, 1986: 41).

Pero si, desde el pasado aludido, damos un salto histórico hasta nuestro presente y rastreamos en ellos, también la hallamos en los cancioneros contemporáneos, que, tanto en España como en Portugal, se fueron editando ya desde finales del siglo XIX y que tienen en los primeros lustros del XX su época editora de plenitud. Podríamos poner algunos ejemplos de lo que decimos. Podrá bastarnos –ya que abordamos en este trabajo este ámbito o territorio– el *Folk-lore o Cancionero Salmantino*, del presbítero Dámaso Ledesma (1907), con preámbulo del también salmantino de origen Tomás Bretón (Salamanca, 1850 - Madrid, 1923), de quien celebramos este año el centenario de su fallecimiento. Aunque en el caso de Salamanca también es necesario citar el cancionero de otro clérigo que continúa la labor del benemérito Dámaso Ledesma: se trata del *Nuevo cancionero salmantino*, recogido y ordenado o estructurado por Aníbal Sánchez Fraile (1943).

Pese a las dificultades que, por una serie de motivos, tiene realizar una tarea de indagación en nuestras áreas rurales, no podemos quedarnos meramente en los cancioneros contemporáneos y hemos de dar un paso más y descender en su búsqueda, ya que, pese a todo, aún podemos encontrar determinadas muestras de tales *cantarcillos de amigo* (quedémonos con tal expresión, siguiendo de algún modo la tradición lírica peninsular de los tiempos medievales) en la tradición oral aún viva en algunos pueblos; esto es, en el mundo campesino, pese a que –debido a una triste realidad, puesta sobre el tapete de nuestro presente– tal mundo se encuentre agonizando por causas que están a diario en los medios de comunicación. Miguel Delibes (1979) ya llamó la atención sobre la amenaza de desaparición del mundo campesino tradicional en su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1975, que lleva el significativo título de *Un mundo que agoniza*.

### 1.1. La canción de mujer (*Frauenlied*, *chanson de femme*) en el origen de la lírica europea

La llamada *canción de mujer* (*chanson de femme* en Francia o *Frauenlied* en Alemania), que en la Península Ibérica tiene como manifestaciones bien conocidas las jarchas mozárabes, las cantigas de amigo galaico-portuguesas, o el villancico castellano, antes que un mero género “es un «arquetipo» que se realiza en distintos géneros” (Carmona et al., 1986: 41). Y muestras de tal arquetipo –como queda dicho– se expresan y verbalizan en la lírica de la antigua China, Egipto, el mundo árabe y, claro está, en las líricas europeas y, particularmente, en la del dominio románico. Como indica Pierre Bec, ese arquetipo que es la *canción de mujer* “representa mucho más un *tipo lírico* que un género constituido, pero este tipo es, a su vez, generador de géneros diferenciados” (citado en Carmona et al. 1986: 41). En su momento, autores como Alfred Jeanroy (1925) y Gaston Paris defendieron la tesis de la importancia de la *canción de mujer*, de carácter amoroso, en el origen de la lírica europea, de la que ya se encuentran manifestaciones muy tempranas en lengua romance. Eugenio Asensio (1970: 16) indica que, debido a las jarchas, sabemos que “la canción hispánica de mujer florece desde tiempos anteriores a la siembra provenzal y mantiene pertinazmente ciertos rasgos temáticos. Si antigüedad es nobleza, nada tiene que envidiar al resto de la Romania”. Esto es, defiende, de algún modo, la primacía cronológica de algunas manifestaciones peninsulares de la *canción de mujer* respecto a otras áreas románicas.

Tras este breve preámbulo contextualizador, nosotros vamos a trasladarnos temporalmente hasta nuestro presente, esto es, hasta la tradición contemporánea, y a un espacio concreto como es el del sur salmantino. Nos dirigiremos sobre todo a la comarca de La Huebra (la antigua jurisdicción eclesiástica de La Valdobra), pero también a una pequeña localidad de la llamada Sierra Mayor (Cilleros de la Bastida).

### 1.2. Cantar de “El cardo”, San Muñoz

Un domingo de septiembre de 2023, estando en la localidad salmantina de San Muñoz –perteneciente a la comarca de La Huebra–, un grupo

de mujeres nos cantó, a coro, un hermoso cantar, al que ellas mismas daban el título de “El cardo”.<sup>1</sup>

Como ocurre frecuentemente en la tradición contemporánea, los cantares se suelen estructurar a través del canto de distintas estrofas, entre las que se va intercalando y reiterando un estribillo (en ocasiones, más de uno). En muchos de ellos las estrofas no siguen un orden rígido, sino que pueden alterar su orden en las distintas ejecuciones del canto, o incluso pueden no aparecer. Y, además, las mismas estrofas de un determinado cantar pueden aparecer en otro muy distinto.

El cantar titulado “El cardo” contiene estrofas que son verdaderos *cantarcillos de amigo*, marcados por ese doble rasgo –tan presente en pocas muestras de la lírica tradicional salmantina– de la sobriedad (en la expresión y en el asunto) y de la evocación o sugerencia (es mucho más importante lo que se evoca o sugiere que lo que se dice o expresa). Veamos estas estrofas o cantarcillos, creados desde la perspectiva femenina y en los que se expresa el punto de vista de la moza enamorada de un mozo que realiza alguna faena agrícola o ganadera de tipo pastoril.

Podemos encontrar un cantarcillo dialogado, marcado por la pregunta de la moza y la respuesta del mozo:

1. –*Dónde vas, mozo, a arar,  
que yo te vea.*  
–*A esas tierras que llaman  
de Las Canteras.*<sup>2</sup>

Pese a que se encuentre realizando sus labores –ya sean agrícolas o pastoriles–, la moza necesita ver (“que yo te vea”) al mozo del que está enamorada, ya que es el sentido de la vista el que, pese a la ausencia, se lo hace presente. Y en estos cantarcillos (que funcionan como estrofas hilvanadas en un mismo cantar) la moza,

1 Nuestras informantes de San Muñoz (Salamanca) fueron Mariví Benito, 80 años; Maritere Cilleros Sánchez, 68 años; María Dolores Gil Martín, 78 años; Anamari Martín, 66 años; Loli Sánchez, 65 años; María José Tocino, 69 años; y Puri Tocino Calvo, 66 años. 24 de septiembre de 2023.

2 Numeramos los cantares recogidos por nosotros y no lo hacemos cuando citamos alguno procedente de una fuente bibliográfica.

que es quien verbaliza el motivo o asunto, se encuentra en un espacio interior (la casa, asomada a la ventana; o, desde la ventana, viendo el campo en el que se encuentra el mozo al que ama), mientras que el mozo se halla en uno exterior (el campo de labor, o el monte o la dehesa en que se encuentran los ganados). Se produce, así, en algunos de estos *cantarcillos de amigo*, un juego espacial, marcado por el dualismo interior / exterior, que estructura verdaderamente el texto desde el ámbito del contenido.

Vamos a mostrar dos tipos de cantarcillos marcados por un verso inicial que, como invariante, los estructura y desde el que se crean las variantes: (1) “Desde la mi ventana” y (2) “Por los altos y bajos”. Todos ellos obedecen a ese juego de invariante / variante que de algún modo nos recuerda la característica y bien conocida técnica compositiva del *leixa-pren*, utilizada en las *cantigas de amigo* galaico-portuguesas del siglo XIII.

### 1.3. “Desde la mi ventana”

Este es el primer tipo de cantarcillo que se estructura a partir de un verso invariante inicial desde el que se crea la composición, pero variando los demás versos. Se mantiene en ellos la perspectiva femenina, así como ese dualismo al que aludíamos del espacio interior / espacio exterior. Estos son los ejemplos recogidos de este tipo de cantarcillo:

2. *Desde la mi ventana  
lo veo todo:  
la reja y el arado  
y el bien que adoro.*

Esta otra obedece a la misma estructura que la anterior:

3. *Desde la mi ventana  
lo veo arando  
con el buey perdigón  
y el buey canario.*

En el primer cantarcillo, la vista marca la totalidad (“lo veo todo”), para descender en el segundo al objeto principal de su mirada: su

amigo, su amante, el mozo al que ama, que se encuentra en la arquetípica labor agrícola de la arada, tan privilegiada en la lírica tradicional salmantina a tenor de las muestras recogidas en sus cancioneros contemporáneos (el de Dámaso Ledesma, el de Aníbal Sánchez Fraile y otros varios). De hecho, para mostrar un ejemplo de lo que acabamos de indicar, en el *Nuevo cancionero salmantino* del presbítero Aníbal Sánchez Fraile encontramos de nuevo el motivo del arado con la moza en la ventana:

*Si echas el surco derecho  
a mi ventana,  
labrador de mis padres  
serás mañana.  
 (“N. 31. Arada medida”, en Sánchez Fraile,  
1943: 79-81)*

Aquí el surco trazado por el arado adquiere ya un carácter simbólico, pues no es más que una línea de vinculación de la moza con el mozo al que pretende. Se mantiene el dualismo indicado: ella se halla en un espacio interior, asomada a la ventana, para contemplar un espacio exterior, el espacio del mundo, en el que se encuentra el mozo al que ama y pretende. Por otra parte, y como veremos enseguida, estamos de nuevo ante la misma estructura métrica con la que se estructuran estos cantarcillos: la seguidilla.

### 1.4. “Por los altos y bajos”

Otro verso inicial invariante que estructura varios cantarcillos es el de “Por los altos y bajos”. Está definiendo, de un modo escueto y sobrio, los rasgos que caracterizan el paisaje de la comarca salmantina de La Huebra, un paisaje montañoso –por tanto, de altos y bajos– en el que predomina también la dehesa de encinas. A partir de tal verso inicial invariante se van estableciendo variaciones en el resto del cantar, como enseguida veremos. En estos cantarcillos, creados desde la perspectiva femenina (de la moza o amiga), la actividad del mozo es la pastoril, como puede advertirse en las dos muestras que editamos:

4. *Por los altos y bajos  
de Rodasviejas  
andan los mis amores  
con las ovejas.*

Y esta otra:

5. *Por los altos y bajos  
de Tejadillo  
andan los mis amores  
con los novillos.*

Aquí la estructuración de los dos cantarillos es de un paralelismo casi milimétrico: “Por los altos y bajos” + “de...” + “andan los mis amores” + “con...”. En ambos se introduce un topónimo; en los dos casos (Rodasviejas, Tejadillo) estamos ante los nombres de sendas alquerías y dehesas en el área de la comarca salmantina de La Huebra. Los trabajos ganaderos aluden a tipos de animales que abundan en la comarca: novillos (ganado vacuno –en parte bravo–, característico de la dehesa salmantina) y ovejas (ganado lanar, menos abundante). Además, al citarse un topónimo en cada uno de los dos cantarillos, encontramos también que ambos tienen el carácter de dictados tópicos.

La estructura de cantar a la que acabamos de aludir (“Por los altos y bajos” + “de...” + “andan los mis amores” + “con...”), de estos dos cantarillos recogidos en San Muñoz, también aparece documentada en otras áreas salmantinas. Así, por ejemplo, en Cilleros de la Bastida, localidad ubicada en la llamada Sierra Mayor –que tiene en Las Quilamas su núcleo más conocido–, en las cabeceras del río Yeltes, recogimos también otro nuevo cantar de amigo con la misma estructura. Este es su texto:

*Por los altos y bajos  
de La Quilama  
tengo yo a mi marido  
guardando cabras.<sup>3</sup>*

En este caso, en el que también el cantarillo está enunciado desde la perspectiva feme-

nina, ya no es la moza quien habla en primera persona, sino la esposa de un hombre pastor de cabras, esto es, la relación amorosa se halla ya legalizada bajo la institución del matrimonio.

### 1.5. “Vaquerito lo quiero”

Otro de los cantarillos o estrofas que configuran la versión recogida en San Muñoz del cantar titulado por nuestras informantes “El cardo”, adopta también la perspectiva de la mujer enamorada que está dispuesta a aceptar las penalidades del amor por ser vaquero su amigo. Este es su texto:

6. *Vaquerito lo quiero,  
aunque me lleve  
vaqueriles arriba  
pisando nieve.*

Es natural que la moza quiera vaquero a su amigo o enamorado, ya que estamos en un área salmantina, como es la comarca de La Huebra, situada en el ámbito más extenso del llamado Campo Charro, donde predomina como modo de actividad laboral y económica la ganadería vacuna y, más específicamente, la del toro bravo. La expresión –aquí verso– de “vaqueriles arriba” nos lleva a una versión del romance de “Los mozos de Monleón” que recogimos en la también salmantina localidad de La Alberca. El fragmento del romance que nos interesa dice así:

*Y a esto de los nueve meses la viudita sale al campo,  
bramaba más que bramaba, más que un toro de  
ocho años,  
los vaqueriles arriba, los vaqueriles abajo,  
preguntando por el toro y el toro ya está enterrado.  
(Puerto, 2016: 216)*

Estamos ante un ejemplo de “contaminación” o de traspaso de letras de distintos tipos de tradiciones orales –en este caso, cancionero y romancero– en áreas salmantinas no muy alejadas: el cantar de San Muñoz: “vaqueriles arriba”; la versión albercana de “Los mozos de Monleón”: “los vaqueriles arriba, / los vaqueriles abajo”. No olvidemos que “Los mozos de Monleón” también se crea en el área salmantina de la dehesa.

<sup>3</sup> Cilleros de la Bastida (Salamanca). Remedios Montejo Corriero, 77 años. 21 de febrero de 1993.

En concreto, Monleón pertenece a la comarca salmantina de Las Bardas, lindante con la de La Huebra de que venimos hablando, y es también una comarca de dehesa de encinas y de ganado, bravo y no bravo.

### 1.6. La seguidilla como estructura métrica

Los siete *cantarcillos de amigo* que hemos recogido y mostrado tienen el mismo molde métrico, que es el de la seguidilla (estrofa de cuatro versos de arte menor, con rima asonante en los pares, cuyo esquema métrico más común es: 7 – 5a – 7 – 5a).

La seguidilla se populariza y adquiere gran auge ya desde finales del siglo XVI, aunque se encuentran muestras muy tempranas de ella ya en el *Cancionero de Herberay des Essarts* (1463). La seguidilla, como cancioncilla característica del siglo XVII, era antigua, por tanto, pero parecía nueva, ya que se pone en boga en ese momento. Margit Frenk Alatorre (1978: 246) indica que el paso a la canción popular de tradición moderna se inicia aproximadamente hacia 1580 y que la seguidilla es “la única de las tres especies poéticas<sup>4</sup> de la nueva escuela que logró un arraigo permanente y una verdadera folklorización”. El maestro Gonzalo Correas, en su *Arte grande de la lengua castellana* (1626), nos habla sobre el origen y el nombre de las seguidillas, así como de sus características formales y sus empleos más comunes, y afirma: “Son las seguidillas poesía mui antigua, i tan manual i fázil, qe las compone la jente vulgar, i las canta” (citado en Sánchez Romeralo, 1969: 86). Subraya el maestro Gonzalo Correas cómo las seguidillas, aparte de tener un antiguo origen como poesía, son de fácil composición o creación, de ahí que las componga y cante la gente vulgar, esto es, los campesinos, como ocurre en los ejemplos que hemos visto creados y cantados en diversas áreas salmantinas y, particularmente, en la comarca de La Huebra.

<sup>4</sup> Alude a la letrilla, el romance y la seguidilla. Aunque hemos de indicar que los dos moldes métricos predominantes en la lírica tradicional moderna son la seguidilla y la copla.

### 1.7. Coda

Hemos documentado, pues, unos *cantarcillos de amigo* recogidos en dos áreas del mundo rural salmantino: sobre todo de la comarca de La Huebra y también, con una muestra, de las cabeceras del río Yeltes o la Sierra Mayor. Tales *cantarcillos de amigo* constituyen –dentro de la tradición lírica contemporánea– una muestra más de ese “arquetipo” de la llamada *canción de mujer*, con tantas expresiones en la tradición lírica medieval europea, así como de otras civilizaciones y culturas (china, egipcia, árabe...). Un arquetipo lírico en el que la muchacha enamorada, puesta la expresión verbal en sus labios o en su mente, y siempre desde su perspectiva o punto de vista, lleva hasta el centro del poemilla la figura del objeto de sus desvelos amorosos: su amigo, que en el caso de los cantarcillos salmantinos es un mozo u hombre rústico y humilde –como la muchacha misma– que es agricultor o pastor y que, por ello mismo, se evoca en la arada, en el pastoreo de novillos, ovejas o cabras, o, en fin, como vaquero. Las muestras que recogemos, en su sobriedad formal y estilística, en su parquedad, encierran un hondo lirismo marcado por el arte de la sugerencia. A partir de unos enunciados aparentemente descriptivos de una situación laboral, se da el salto hasta el ámbito amoroso, que no se expresa, sino que hemos de intuirlo, como también ese estremecimiento emotivo que tales cantarcillos albergan.

## 2. La lírica tradicional en las bodas leonesas (algunos motivos poéticos)

Si en el primer apartado abordábamos la perspectiva amorosa femenina vinculada a algunos cantarcillos de trabajo, en este segundo vamos a partir de los cantares de boda recogidos en distintos ámbitos de la provincia de León, en concreto en la comarca de Rueda –bañada por el río Esla– pero también en Cabrera y en Maragatería, para ver algunos motivos líricos muy significativos que aparecen en ellos.

Las bodas son ritos de paso dentro del devenir temporal humano que tienen en España muy ricas y variadas manifestaciones tradicionales, de cuyo estudio se ocupan distintas ciencias como la sociología, la antropología, la etnografía, la lin-

güística y la literatura, y hasta la historia del arte. Las citadas ciencias acotan campos de investigación –cada una dentro de su especialidad– como son, por ejemplo, el de la ceremonia nupcial (que suele constituir un ritual complejo), el protocolo, la valoración del papel masculino y femenino por parte de la sociedad tradicional, los trajes utilizados, los banquetes, los regalos, la literatura de tradición oral (dentro de la cual ocupan un lugar destacado los cantares de boda, que son el medio a través del cual se manifiesta la poesía tradicional y sus diversos motivos), los elementos simbólicos (como los ramos), etc.

### 2.1. Los cantares de boda

El molde en que generalmente aparece la poesía tradicional de las bodas es el de los cantares que se entonan en distintos momentos del complejo ritual: en la noche de la víspera, al salir la novia de su casa para la iglesia, en el itinerario hacia el templo, a la salida de la iglesia, en la finalización de la comida, etc. Incluso existen cantares de boda, con letras grotescas, que se entonan cuando se casan viudos en segundas nupcias.

Al definir el término *epithalamio*, Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), nos habla de estos cantares del siguiente modo:

El cantar o himno que se decía en las bodas en honor de los novios; que hoy día se usa en las aldeas de Castilla la Vieja, donde yo he oído muchos que los cantan los mozos y las doncellas y las casadas, cuando les van a ofrecer o dar la redoma. Entre otros hay uno cuyo tema es:

*Que si linda era la madrina,*

*por mi fe, que la novia es linda.*

Este género de canciones llaman los latinos *fescenina carmina*, de un lugar de Campania, dicho Fessenino, donde primero se inventaron y usaron. (Covarrubias Horozco, 1987: 528).

En la provincia de León las manifestaciones de estas tradiciones orales de boda –y, en concreto, los cantares que se entonan en distintos momentos de la celebración– son abundantes y

variadas, destacando en este aspecto comarcas como Maragatería o Cabrera, aunque en todas las demás pueden aún rastrearse distintas músicas y letras que nos hablan de la importancia que tuvo en este tipo de celebraciones la voz humana como acompañamiento del júbilo festivo. En Maragatería, por ejemplo, existen los cantares de bodas llamados *arboleadas*. La *arboleada* (alborada) es definida así por el estudioso Santiago Alonso Garrote (1947: 145): “La ronda con cánticos que hacen los mozos al amanecer el día de la fiesta patronal del pueblo, y también con motivo de bodas u otros acontecimientos”. No vamos a detenernos ahora en las músicas de estos cantares de boda, sino que más bien nos interesan sus letras y sus motivos, ya que los textos de estos cantos contienen verdadera poesía tradicional, cuyos motivos provienen casi de los orígenes del romance, aunque se afianzan y documentan desde el Renacimiento.

El molde estrófico más característico de las letras de los cantares de boda –así como el de otros tipos de poesía de tradición popular– suele ser la copla, ya que desde la segunda mitad del siglo XVI el villancico (como estrofa característica de este tipo de poesía) “va dejando paso a un nuevo género popular que se alzaría dueño de la tradición, un género que ha nacido de él –que es, en cierto modo, él mismo transformado–: nos referimos a la copla, y sobre todo a la seguidilla” (Sánchez Romeralo, 1969: 86).

### 2.2. Algunos motivos o temas de cantares de boda leoneses

Dadas las limitaciones de espacio del presente artículo y dado el carácter de “apuntes” que queremos otorgar a esta contribución, nos vamos a fijar en varios motivos o temas poéticos que hemos detectado en algunos cantares que hemos ido recogiendo en Maragatería, en Cabrera y en las tierras de Rueda, poniendo como ejemplo algunas estrofas en las que aparecen e indicando el lugar de recogida.

#### 2.2.1. El tema de la losa o de la piedra

La losa o la piedra, que puede estar ubicada en el patio o en el zaguán de la casa, se toma como elemento simbólico en el que se fija el paso que da la novia desde su estado civil de soltera

al de casada. Posiblemente estemos ante un rito indoeuropeo y semítico. J. G. Frazer (1993: 330) ya nos habla de él y le da una clara significación simbólica cuando afirma: “De hecho se pudo haber pensado que la estabilidad de las piedras se comunicaba a la persona que se subía a ellas y que de esa manera confirmaba su juramento. [...] Se exhorta a la novia para que su constancia sea tan invariable como la piedra sobre la que ha sido puesto su pie”.

Estos son algunos ejemplos, recogidos en la comarca leonesa de Maragatería:

1. *Al entrar para la iglesia  
pisaste la losa fría,  
de casada la primera,  
de soltera despedida.*  
(El Ganso)
2. *Entra, novia, para dentro,  
pisa la piedra cuadrada,  
la última de soltera,  
la primera de casada.*  
(Santa Colomba de Somoza)
3. *Sal, casada, de la iglesia  
pisando piedra labrada,  
que es la primera vez  
que la pisas de casada.*  
(Lucillo)
4. *Salga la niña de casa  
y pise la piedra solera,  
que esta es la última vez  
que la pisas de soltera.*  
(Val de San Lorenzo)

### 2.2.2. El motivo de la casa, del cuarto o del patio como lugar en el que la novia recibe la bendición de los padres ante el paso que da de soltera a casada

Este motivo es también significativo. La bendición paterna adquiere el significado de conformidad y aceptación del nuevo estado civil que va a adoptar la hija, así como la ligazón de la misma y de su nueva familia con el clan familiar al que pertenecen sus padres. La bendición cobra también la significación del vínculo del individuo con lo sagrado, algo muy importante en las sociedades tradicionales en el mundo rural. El hecho

de arrodillarse para recibirla expresa conformidad y sumisión hacia la cadena humana de la que se forma parte.

Damos algunos ejemplos, recogidos en la comarca de Maragatería:

5. *Arrodíllate, la niña,  
en ese cuarto barrido  
y te echen la bendición  
esos tus padres queridos.*  
(Santa Colomba de Somoza)
6. *Arrodíllate, la niña,  
en esta casa barrida,  
que te eche la bendición  
esa tu madre querida.*  
(El Ganso)
7. *Arrodíllate, la niña,  
en este cuarto barrido,  
que te eche la bendición  
ese tu padre querido.*  
(El Ganso)
8. *Arrodíllate, la niña,  
en ese patio regado,  
que te echen la bendición  
los padres que te han criado.*  
(Val de San Lorenzo)

### 2.2.3. El motivo del lino

El lino –ofrecido como regalo a la nueva pareja– es símbolo de riqueza y de futura prosperidad y, a la vez, de temporalidad y de ligazón y vinculación de la nueva familia con aquellas de las que proceden y con el resto de la comunidad rural. El lino ha sido visto como símbolo de pureza y de rectitud (Cooper, 2002: 106), virtudes ambas que la sociedad tradicional exige a los contrayentes. Pero del lino se forma el hilo, símbolo de conexión esencial y también del destino humano. Y no olvidemos que la misión simbólica de las hilanderas es la de recrear o mantener la vida (Pérez-Rioja, 1994: 242). La función tradicional del nuevo matrimonio es también la de recrear y mantener la vida de la pequeña comunidad de la que forma parte.

Hemos de recordar que en las sociedades rurales de nuestras comarcas la existencia del vestido, así como la de las prendas de abrigo, mantas,



sábanas y demás elementos textiles, dependía de la elaboración propia mediante el cultivo del lino y el aprovechamiento de la lana de los rebaños de ovejas.

He aquí dos ejemplos de la importancia de este tipo de regalo, recogidos en la comarca leonesa de Cabrera:

9. *Sal, casadina, a la puerta  
a recoger este lino:  
una camisa pa ti  
y un cuello pa tu marido.*  
(Corporales)

10. *Toma esta rueca, casada,  
cargadita del buen lino.  
No te la doy pa ti sola,  
que es también para el marido.*  
(Encinedo)

#### 2.2.4. Los pajarcitos

Los pájaros aparecen en algunos cantares de boda, en un contexto de alegría que ellos propician y potencian con sus cantos y trinos, como si se quisiera poner de relieve que todas las criaturas se alegran con la celebración de los esponsales. En este caso, las criaturas aparecen representadas por las más leves y aéreas, que en diversas estrofas son nombradas con formas diminutivas claramente afectivas y cordiales: *los pajaritos* o *los pajarcitos*.

Juan Eduardo Cirlot (1958: 332-334) nos indica que los pájaros, como seres alados, son símbolo de espiritualización, y que la significación del pájaro como alma es muy frecuente en los folklores de todo el mundo. Sin embargo, –sigue diciendo Cirlot–, una autora como Marguerite Loeffler-De-lachaux indica que el pájaro (lo mismo que el pez) “era en su origen un símbolo fálico, pero dotado de poder ascendente (sublimación y espiritualización)”. Además, también se ha visto el pájaro como alegoría de la primavera y, por tanto, como símbolo del renacer. Es, por todo ello, un motivo bien aplicable a las bodas, en las que una comunidad humana se amplía y se regenera con el surgimiento de una nueva familia.

A su vez, la asociación entre las aves y los elementos arbóreos y vegetales procede de una muy antigua tradición que simboliza el *hom* mesopo-

támico o árbol de la vida, símbolo cósmico en el que la tierra (la raíz) y el aire (las ramas, el vuelo) están en alianza para propiciar el existir de todos los seres vivos y su perpetuación (Hoyos Sainz y Hoyos Sancho, 1947: 290).

Los ejemplos de este motivo son abundantes en la provincia de León (y también en la de Salamanca), lo cual nos habla de su extensión. Ofrecemos algunas muestras de tal motivo, recogidas todas ellas en las leonesas tierras de Rueda:

11. *A la sombra de un espino  
cantaban los pajarcitos.  
En su cántico decían:  
–Que viva el señor padrino.*  
(Valdealiso)

12. *Cantaban los pajarcitos  
a la sombra de un arbusto  
y en su cántico decían:  
–Que viva el señor Justo.*  
(Valdealcón)

13. *Cantaban los pajarcitos  
a la sombra de un espino  
y en su cántico decían:  
–Que viva el señor padrino.*  
(Villacidayo)

14. *Cantaban los pajarcitos  
a la sombra de un rebollo  
y en su cántico decían:  
–Vivan los señores novios.*  
(Sahechores)

15. *Cantaban los pajarcitos  
a la sombra de un tino.  
Con su cántico decían:  
–Que viva el señor Cristino.*  
(Villamondrín)

16. *Cantaban los pajarcitos  
a la sombra de una encina  
y en su cántico decían:  
–Viva la señora madrina.*  
(Villacidayo)

17. *Cantaban los pajarcitos  
a la sombra de una higuera  
y en su cántico decían:  
–Que viva la cocinera.*  
(Nava de los Caballeros)

18. *Cantaban los pajarcitos  
a la sombra de una noria  
y en su cántico decían:  
–Viva la señora novia.  
(Villacidayo)*
19. *Cantaban los pajarcitos  
a la sombra de una rama  
y en su cántico decían:  
–Que viva la acompañada.  
(Villacidayo)*
20. *Cantaban los pajarcitos  
a la sombra de una rosa  
y en su cántico decían:  
–Que viva la más hermosa.  
(Herreros de Rueda)*
21. *Cantaban los pajarcitos  
y no cesan de cantar.  
Al lado del señor padrino  
allí se han ido a posar.  
(Nava de los Caballeros)*
22. *Cantaban los pajarcitos  
y no cesan de cantar.  
Al lado la señora madrina  
allí se han ido a posar.  
(Nava de los Caballeros)*

### 2.2.5. Coda

Estos son algunos de los motivos, con un claro significado y valor simbólico, que hemos ido rastreando en la poesía tradicional de cantares de boda leoneses, en tres comarcas concretas. Existen muchos más. El irlos recogiendo y analizando nos irá dando un conocimiento –junto con otros materiales de la cultura de tradición popular– de cómo son nuestras comunidades, de cómo viven y celebran, de cómo han ido configurando una realidad de la que somos herederos y que, por desgracia, tantas veces olvidamos y menospreciamos.

### 3. Cierre

Cerramos así esta pequeña muestra de lírica tradicional, desarrollada en el territorio de las culturas campesinas en el ámbito leonés: la que vincula labores agrícolas y ganaderas con el

amor, y la que se expresa en ese momento gozoso de la vida que es el de los esponsales o bodas. Las áreas en las que hemos recogido tales muestras de lírica tradicional son salmantinas y leonesas. En algún otro momento daremos a conocer ejemplos documentados en la provincia de Zamora.

### Referencias

- Alonso Garrote, S. (1947). *El dialecto vulgar leonés hablado en Maragatería y tierra de Astorga. Notas gramaticales y vocabulario*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Asensio, E. (1970). *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Editorial Gredos.
- Carmona, F., Hernández, C. y Trigueros, J. A. (1986). *Lírica románica medieval. I. Desde los orígenes hasta finales del siglo XIII*. [Murcia]: Universidad de Murcia.
- Cirlot, J. E. (1958). *Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona: Luis Miracle, Editor.
- Cooper, J. C. (2002). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Covarrubias Horozco, S. de (1987). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla.
- Delibes, M. (1979). *Un mundo que agoniza*. Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés.
- Frazer, J. G. (1993). *El folklóre en el Antiguo Testamento*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Frenk Alatorre, M. (1978). *Estudios sobre lírica antigua*. Valencia: Editorial Castalia.
- Hoyos Sainz, L. de y Hoyos Sancho, I. de (1947). *Manual de Folklore: la vida popular tradicional en España*. Madrid: Revista de Occidente.
- Jeanroy, A. (1925). *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen age: études de littérature française et comparée, suivies de textes inédits*. Paris: H. Champion (3e. édition).
- Ledesma, D. (1907). *Folk-lore ó Cancionero Salmantino*. Madrid: Imprenta Alemana.
- Paris, G. (1887). *La Poésie du Moyen Âge: Leçons et Lectures*. Paris: Librairie Hachette et C. (2e. édition).
- Pérez-Rioja, J. A. (1994). *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Madrid: Editorial Tecnos.

Puerto, J. L. (2016). *Romances y cantares narrativos de tradición oral en la Sierra de Francia*. Salamanca: Instituto de las Identidades, Diputación de Salamanca.

Sánchez Fraile, A. (1943). *Nuevo cancionero salmantino. Colección de canciones y temas folklóricos inéditos*. Salamanca: Imprenta Provincial.

Sánchez Romeralo, A. (1969). *El Villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Editorial Gredos.

Recibíu: 20/11/2023

Acceptáu: 19/01/2024