La niña y el soldado: la Guerra de la Independencia y otras guerras en el cancionero tradicional hispánico*

María Jesús RUIZ
(Universidad de Cádiz)

ABSTRACT. The presence of the French troops in Spain at the beginning of the 19th century, and the Spanish War of Independence were events that transcended History and impacted the popular feeling. As a result, the oral tradition generated a multitude of ballads and other texts that, all together, reflected a collective imaginary with no historical rigor, but faithful to the literary dimension that people could give to its own history. This paper uses a representative repertoire of that tradition and analyzes the way in which the War of Independence and other wars in the last two centuries have been incorporated into the popular memory.

KEYWORDS: Popular culture, Spanish War of Independence, oral tradition, French invasion, *romancero*, ballads, children's songs.

RESUMEN. La presencia de las tropas galas en España a principios del siglo XIX y la propia Guerra de la Independencia fueron acontecimientos que trascendieron la Historia y se incardinaron en el sentir popular. A raíz de ellos, la tradición oral generó un sinfín de coplas, romances y otros textos que, juntos, retratan un imaginario colectivo ajeno al rigor histórico, pero fiel a la dimensión literaria que un pueblo alcanza a dar a su propia historia. Este trabajo convoca un repertorio representativo de esa tradición y analiza las vías por las que la Guerra de la Independencia y otras guerras de los dos últimos siglos se han incorporado a la memoria popular.

PALABRAS-CLAVE: Cultura popular, Guerra de la Independencia, tradición oral, invasión francesa, romancero, cancionero, tradición infantil.

En 1882, unos setenta años después del paso de los franceses por España, los *Cantos populares españoles* publicados por el folklorista Francisco Rodríguez Marín consignaban la muy popular seguidilla que rememora la resistencia gaditana ante las tropas francesas:

> Con la bomba que tiran
> los fanfarrones
> se hacen las gaditanas
> tirabuzones[1].

* Este trabajo es un avance del capítulo "La memoria del francés", destinado a formar parte del volumen colectivo *Crónica popular del Doce* (coord. María Jesús Ruiz) que, bajo el patrocinio de la Oficina del Bicentenario de la Diputación de Cádiz, verá la luz en 2012. En la búsqueda de los materiales aquí convocados han sido fundamentales las aportaciones de José Manuel Fraile Gil —que, como siempre, puso a mi disposición su riquísima fonoteca—, de Juan Ignacio Pérez y Ana María Martínez, que seleccionaron y me enviaron las retahílas y canciones infantiles de su archivo *WebLitOral*, y de Javier Asensio y Mari Cruz Garrido, que con toda generosidad me hicieron llegar valiosos materiales de sus trabajos de campo. Quede aquí constancia de mi especial agradecimiento a todos ellos.

[1] Rodríguez Marín, 1882-1883. A partir de ahora, citaré por la edición de Madrid, Atlas, 1981. De la longevidad de la cancioncilla hay un testimonio anterior, el que ofrece Antonio Alcalá Galiano en sus

Ésta y otras canciones que aquí se irán desgranando dan testimonio de que la guerra de la Independencia fue, por encima de su trascendencia en la Historia, un asunto que conmocionó al pueblo, y en el que el pueblo vivió inmerso plenamente, sintiéndose protagonista colectivo y trazando su propia epopeya. Gesta multitudinaria, no tanto comandada por la espada y la brida de héroes con nombre propio, cuanto alentada y hecha por hombres, mujeres y niños anónimos a quienes, precisamente desde Francia, los nuevos tiempos revolucionarios les habían insuflado una conciencia inédita de pueblo.

Fueron ellos los que, desde ese saberse a la vez héroes y víctimas, comenzaron a cantar su propia gloria y sus desgracias, y también los que comenzaron a disparar balas poético-musicales contra el francés, abriendo así la brecha de un nuevo sendero en la tradición oral. Al margen de los himnos patrióticos compuestos por músicos y poetas de la época, al margen de marchas militares creadas para levantar el espíritu de la tropa, al margen, como siempre, de la oficialidad, el pueblo (esa invención de la Revolución Francesa) empezó a cantar con expresión propia su propia visión de las cosas. Luego, con el paso de las décadas, y con el paso de hasta dos siglos, el prodigio de la transmisión oral volvió a obrarse, de manera que durante doscientos años millones de hombres, mujeres y niños españoles han cantado y recreado lo que allí sucedió, y han seguido expresando el dolor, la miseria o la burla que la invasión napoleónica produjo en sus antepasados.

Este artículo deja al margen los himnos patrióticos de autor, las arengas musicales de la soldadesca, las odas ostentosas, y se centra en ofrecer una muestra lo más poliédrica posible de las canciones anónimas que sobre la guerra de la Independencia han atravesado doscientos años con el sólo soporte de la voz y la memoria de las gentes[2].

La tradición oral hispánica está salpicada de recuerdos de la presencia francesa en la España de principios del siglo XIX. Unas veces en episodios extensos y otras como minúsculos destellos que el tiempo y el olvido no han logrado eliminar, aquí y allí, en cantos de fiesta, de trabajo o en canciones infantiles, aparece la memoria de la batalla sangrienta, del soldado vencido, del francés invasor, de Napoleón, de Pepe Botella, de Fernando Séptimo, de los heroicos guerrilleros españoles… No son estas canciones (¿es preciso advertirlo?) documentos históricos, sino retazos de la producción literaria que el imaginario colectivo popular ha ido prendiendo de su memoria. No busquemos pues, aquí, verdad, sino algo más duradero y menos cuestionable: la ficción que todo un pue-

memorias, publicadas en 1878; allí el autor glosa con estas palabras el porqué de la copla: «Siguieron cayendo en Cádiz granadas. Pero en mucho tiempo todas cuantas penetraron en la población se quedaron más cortas que la primera, y además viniendo como ésta llenas de plomo, y no reventando, dieron motivo a la famosa coplilla (…) alusión a los rizos en forma de saca-corchos usados entonces, y que se formaban ciñendo con pedacitos de plomo delgadas mechas de pelo, que cubre y adorna la frente y las sienes» (Alcalá Galiano, 1927: 180-181).

[2] Las recopilaciones de canciones populares sobre la guerra de la Independencia son, hoy por hoy, muy contadas, y en no pocas ocasiones confusas ya que no suelen distinguir entre las composiciones cultas de músicos y poetas de la época y la anónimas que han ido prosperando a lo largo de estos dos siglos en la transmisión oral. Con todo, doy aquí referencia de los repertorios fundamentales, a los que iré citando en las páginas siguientes. En 1908, coincidiendo con el primer centenario de la invasión francesa, el musicólogo castellano Federico Olmeda publica un primer artículo en el que da a conocer el repertorio recogido a un anciano de prodigiosa memoria y que titula «Guerra de la Independencia»; son las canciones que en 2003 edita la Fundación Joaquín Díaz. De 1966 data el trabajo de José Gella Iturriaga, en el que se alternan himnos patrióticos *de autor* con piezas populares alusivas a Fernando VII, Napoleón o José Bonaparte. De 1993 es el libro de Ana Freire, otra vez abundante en composiciones cultas. Finalmente, un reciente trabajo de José Manuel Pedrosa (2009) hace distingos rigurosos entre las piezas *de autor* y las provenientes de la memoria tradicional y aporta documentación muy precisa y fiable.

blo se ha ido creando de sí mismo durante doscientos años, la autobiografía de un colectivo empeñado (quizás por eso que llamamos vagamente idiosincrasia) en hacerse héroe.

LO QUE VIENE DE FRANCIA: SOLDADOS, MODAS Y BURLAS

La memoria oral de *la francesada* tiene un perfil netamente militar, como corresponde a los hechos que dieron lugar al repertorio. No obstante, es preciso recordar aquí que la presencia francesa en España durante más de un lustro, en una época desquiciada entre lo viejo y lo nuevo, causó otros modos de «invasión»: la de la moda, por ejemplo, o la de las costumbres cotidianas y las prácticas en el comer, en la música y en el ocio. Aunque en menor medida que la memoria del hecho militar, algo se ha perpetuado de todo eso en romances, canciones y otras piezas poéticas populares.

Antes de que las tropas francesas colorearan la soldadesca española con cintas, escarapelas y *firifollos*, ya el cancionero tradicional hispánico estaba bien nutrido de canciones y romances que hablaban de la vida del soldado, de sus penalidades y fatigas, de sus dolorosas ausencias del hogar, y también de su bravuconería y de su proverbial promiscuidad amatoria. El ambiente bélico de los primeros años del siglo XIX tuvo necesariamente que agudizar esta tendencia, más aún si tenemos en cuenta que las quintas obligatorias se institucionalizan en 1800 y que, a partir de ese momento, la figura del quintado cobra especial presencia en el repertorio popular. Para hacernos una idea de esto, podemos ver dos muestras, desvinculadas en principio del hecho histórico de la guerra de la Independencia, que no obstante recogen el perfil del soldado que se perpetuará con el paso del tiempo. La primera es una canción lírica de las más de cincuenta que asociadas a este asunto publica Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles* a finales del siglo XIX; la segunda, una versión del romance de *El quintado*, contaminado en su desenlace por otro romance, el de *Las señas del esposo*: ambas baladas son ejemplo del tema de la penosa ausencia del que tiene que marchar a la guerra y del momento feliz del regreso y el reconocimiento de la amada; además, como veremos más adelante, *Las señas del esposo*, en su devenir tradicional, es uno de los romances que se ha hecho eco explícitamente de la influencia francesa en el mundo de la soldadesca española.

Primer domingo de Abril,
¡Qué día tan señalado!
Metí la mano y saqué
El número de soldado.
(Rodríguez Marín, 1981: 378)

Ya se vienen ya se van los soldados a la guerra;
ciento y uno van quintados y cien voluntarios llevan.
Han llegado a descansar a los pies de una alameda;
unos cantan y unos bailan, y otros ríen y otros juegan,
si acaso aquel triste mozo que tantas eran sus penas.
Se ha acercado el capitán le ha dicho de esta manera:
—¿Qué tienes, mi buen soldado, qué tienes que no te alegras?,
¿si lo haces por ir quintado, o porque vas a la guerra?—
—No lo hago por ir quintado, ni porque voy a la guerra;
según como éstos van, no es extraño que yo fuera:
es que tan sólo una noche me han dejado dormir con ella.—
—Vuélvete, mi buen soldado, vuélvete para tu tierra;
te vistes de *pelegrino*, vas pidiendo puerta en puerta,
hasta llegar a pedir a la puerta de tu suegra.—

Y ya ha llegado a pedir a la puerta de su suegra.
—Si me das una limosna, María de gracia llena.
—Madre, dale una limosna aunque yo quede sin ella,
a ver si da Dios salud a aquel que tengo en la guerra.—
—Levántate y dame un abrazo, María de gracia llena;
si acaso no fuera yo, aquel que tienes en guerra.—
—Abrazo no te daré hasta que no me des señas.—
—La silla de mi caballo va bordadita de seda,
que me la bordó mi dama, que era linda y costurera.—
Aquella cadena de oro al capitán se la entrega;
se levantó y le dio un abrazo, los dos cayeron a tierra.
(Versión de Chinchón, Madrid. Fraile Gil, 2003: 51)

Como acabo de decir, quizás sea la apariencia física del soldado español (su indumentaria y sus adornos) lo que sufra los cambios más llamativos a raíz de la presencia en la Península de los soldados galos. Refiriéndose a ello, José Manuel Fraile Gil explica con detalle la ritualidad y el ornamento adoptado por los quintos de aquí a partir de aquella época:

> Sin duda alguna fue el gallardete más propio de su adorno la llamada escarapela, distintivo que comenzó a usarse a finales del siglo XVII por el ejército galo. Con la Revolución Francesa de 1789, la Guardia Nacional adoptó la escarapela tricolor que sería a partir de entonces el emblema más señero de los revolucionarios. En España se usó también como distintivo político sobre todo desde la Guerra de la Independencia (1808-1814), y durante el Trienio Constitucional (1820-1823) cuando los liberales la ostentaban de color verde y los comuneros de color morado en recuerdo de las comunidades que se alzaron en Castilla contra el poder de Carlos V en el siglo XVI (2003: 60-61).

Lo cual explica que la tradición oral haya incorporado a sus soldados el adorno francés, y que lo haga explícito en romances y canciones. Muchas versiones de la balada que citaba antes, *Las señas del esposo*, recrean el motivo idealizando al soldado español con el aspecto y la indumentaria del galo; así, cuando a la esposa se le requieren señas para identificar al marido ausente, es usual que su respuesta sea «Mi marido es alto y rubio / tiene tipo de francés», o «Pasea en caballo blanco / vestidito de francés», e incluso más directamente:

—N´el lado derecho lleva un ramito de laurel
y en el lado izquierdo lleva la escarapela del rey
(Versión de Caldas de Luna, León. Catalán y De la Campa, 1991: 184-185)

Y un frondoso ramillete de las llamadas *canciones de quinto* alude, asimismo, a esa escarapela, cuya confección estaba usualmente a cargo de las novias o de las mujeres de la familia[3]:

Dame la escarapelilla
que me voy a ser soldado
y, si no quiere tu madre,
la cinta de tu refajo.
(Muestra de Estremera del Tajo, Madrid. Fraile Gil, 2003: 63)

[3] Para toda la cuestión de la ritualidad y la indumentaria de los quintos españoles, puede verse Fraile Gil (2003: 43-63).

Ayudadme, compañeros,
a llevar la escarapela,
que me la han hecho muy grande
y yo no puedo con ella
(Muestra de Valdepiélagos, Madrid. García Matos, 1952: 100).

Sin restringir ahora al mundo militar esta influencia en la indumentaria de la que hablo, el romancero tradicional hispánico ofrece una variedad interesante de ejemplos a partir del siglo XIX que delatan la transformación radical en el vestir producida por la influencia del país vecino. Antes de entrar en los ejemplos, vale la pena transcribir estas palabras de Manuel de Santa Ana, que a mediados del siglo XIX abominaba así de la «perniciosa entrada de modas francesas»:

> La invasión francesa, en 1808, fue una verdadera invasión de nuestras costumbres. Los cortos guardapiés se alargaron ante las maliciosas y escrutadoras miradas de los oficiales franceses, y la estudiada cortesanía y la falsa modestia de nuestros vecinos bastaron a desterrar de los hombros y los puños de nuestras hermosas, los flecos y los caireles de hilo de oro o de flamante seda. Sucedieron a los bulliciosos paseos de campo las aristocráticas giras, y los *soirées* a los graciosos bailes de castañuela y guitarra. Otras costumbres dieron, necesariamente, otro giro al gusto español, y si algunos celosos antireformistas, de coleta y calzón corto, conservaron hasta la segunda invasión sus hábitos y costumbres, pronto los abandonaron ante las desdeñosas y burlonas sonrisas de las *fashionables* (Santa Ana, 1851: 214).

Los romances, como digo, se hacen eco de esto y a la hora de describir ajuares e indumentarias, acuden al «paño francés», al «hilado francés», o al «peinado a la francesa», dando a entender con tales expresiones la seducción que el pueblo español sintió ante los ademanes, los gustos y el modo de vestir del enemigo:

El día de la Ascensión, por ser fiesta señalada,
sacaba basquiña de oro, cien *ducaos* cuesta la vara,
mantillina a lo francés con sus puntitas bordadas.
(Fragmento de una versión de *El capitán burlado*, procedente de Astudillo, Palencia; Alonso Cortés, 1920: 238-239).

Un domingo, yendo a misa, por ser Pascua señalada,
el vestido que llevaba vos diré sin faltar nada:
una camisita blanca de aquella fina de holanda,
una saya de tela de oro toda ella galoneada,
un jubón de perlas flor guarnecido de esmeraldas,
un peinado a la francesa que bien la señoreaba,
un zapatito picado con su media anaranjada,
una cadena al pescuezo catorce vueltas le daba,
su mano catorce anillos que rico *esclandor* dejaba,
un sombrero de tres plumas, una blanca y dos moradas…
(Fragmento de una versión de *El capitán burlado*, procedente de Tetuán, Marruecos. Salazar, 1999: 201-202).

Pero hay un ámbito de la tradición poético-musical española donde la presencia de las tropas galas se ha eternizado muy llamativamente hasta ahora mismo. Me refiero a las danzas masculinas secularmente mantenidas en una amplia zona del norte de la

Península. El carácter guerrero de tales danzas se evidencia ya en la indumentaria de los danzantes, herederos en sus ornamentos de las cintas, escarapelas y *firifollos* que lucieran los soldados franceses. Pero además, en su repertorio poético, entre letras varias procedentes del acervo folklórico de los siglos XVI y XVII, el ritual suele incluir canciones vinculadas muy directamente al momento bélico de la guerra de la Independencia, de manera que el improperio contra el invasor o la orgullosa defensa de la propia nación frente al enemigo son temas recurrentes.

Un lazo de danza de Torrelobatón (Valladolid) reza, por ejemplo, así:

> Los franceses a la España vinieron a conquistar,
> que al cabo de siete años les hicieron rechazar.
> Desde Salamanca a Toro por el valle arriba van
> y al llegar a Peñaflor les hicieron degollar.
> (González Matellán, 1987: 51)

Y en una danza masculina de Barbadillo de Herreros (Burgos) los danzantes entonan:

> Decían los franceses que habían de venir
> a poner baterías en medio de Madrid.
> (Domingo, 2006: 83)[4].

Especialmente rico es el repertorio antifrancés de las danzas procesionales de La Rioja y Soria, vigorosamente mantenidas en muchos pueblos hasta mediados del siglo XX, y aún hoy vigentes en unas cuantas localidades:

> El rey de España en campaña
> y el de Francia en su retiro
> y España será de Francia
> el tiempo doy por testigo.
> Muera el rey francés
> fuera el rey francés
> por haber dado guerra
> contra nuestro rey.
> (Muestra de Viniegra de Arriba, La Rioja. Asensio, 2007: 21)

> Mucho vale Tudela
> más Tarazona,
> más vale el rey de España
> con su corona.
> Muera el rey francés,
> muera el rey francés
> y el que puso guerra
> contra nuestro rey.
> (Muestra de Almajano, Soria. Asensio, 2007: 22)

[4] Me informa Javier Asensio de que la letra está documentada también en Villafrades de Campos (Valladolid) y en Los Cameros y Hornos de Moncalvillo (La Rioja), con la salvedad de que en las versiones riojanas se alude a los carlistas en vez de a los franceses.

En un último ejemplo, las danzas de palos tradicionales del pueblo de Almúdevar (Huesca) incluyen asimismo en su repertorio una canción muy explícita en su desplante guerrero frente al gabacho:

Cuando el francés vino a España
llegó con grande traición,
quería engañar a toda la nación.
Detente, mochu,
detente, traidor,
muera, muera, muera,
muera Napoleón.
Cuando el francés vino a España
vino con grande traición,
que sí,
a engañarnos a toda la nación.
Lengua pulida de España
vino de Francia un francés
a aprender la lengua de una aragonesa,
a aprender la lengua de un aragonés.
Tres, tres, con la aragonesa,
tres, tres, con el aragonés.
(Garrido Palacios, 2000: 86-87)

Al margen de la órbita de los bailes tradicionales y de los redobles guerreros, el venerable, mágico y casi extinto mundo de los conjuros, ensalmos e invocaciones guarda algunas perlas que encomiendan la aniquilación del francés a la fuerza de la palabra, recordándonos con ello hasta qué punto fue desigual la guerra entre el sofisticado país de la Ilustración y la muy primitiva España de principios del siglo XIX. En Navarra, en concreto, se han podido recoger ya en el siglo XXI conjuros que —aparte de sus intenciones de brujería— evocan la miseria, las enfermedades y las penalidades sufridas por los españoles durante la *francesada*: «La sarna fuera, las pulgas a la paja, los piojos a Francia y el trigo a España» se decía en algunos pueblos del Bidasoa la noche de San Juan, al tiempo que se saltaban las hogueras purificadoras; o «Arrasa la Francia y déjanos con bien» se invocaba desde el campo para ahuyentar un mal nublado (Jimeno Jurío, 2006: 74-75, 218, 326, 332).

La memoria tradicional, en fin, ha guardado de la guerra de la Independencia la idea esencial de que nada bueno puede venir de Francia. Salvo contadas excepciones en las que en el verso hay un destello de seducción por las modas o las costumbres galas, el desplante, el improperio o la burla —ésta cómo remedio extremo a la arrasadora invasión— son las notas predominantes. Según testimonia la canción tradicional hispánica, al francés, desde los albores del ochocientos, se le odia y las ocasiones para insultarlo o ridiculizarlo siempre son pocas. Los textos que siguen dan fe de esta animadversión: romances y canciones en las que el francés es el traidor, el bravucón, el ladrón, el salteador de caminos, el borracho o el adúltero, el que irrumpe violentamente en la paz de la casa o del país, el enemigo en todo caso:

—Mi marido es alto y rubio, tiene tipo de francés,
en el puño de la espada lleva el nombre de Isabel.
—Si, señora, sí lo he visto, hace un año que murió,
en la plaza del mercado lo mató un francés traidor.

(Fragmento de una versión de *Las señas del esposo*, procedente de Neiva, Colombia. Beutler, 1977: n.º 217)

Por los montes de Aragón caminaba un arriero,
buen zapato y buena media, buen jubón y cinguillero,
buena camisa planchada, vara y media de cabello.
—¿Adónde camina, el mozo, adónde vas, arriero?
—Camino para la Mancha con un encargo que llevo;
allá caminamos todos como buenos compañeros;
—Nosotros somos franceses y no llevamos dinero.
—Por dinero no se cansen, dinero bastante llevo,
que llevo yo más doblones que estrellas hay en el cielo.—
(Y) en la venta de Aragón pidieron vino y bebieron.
Ellos piden a cuartillo y él pidió cuartillo y medio
y el primer jarro que sale es para el mozo arriero.
—Salga por el rey de España, que es católico y bueno,
que no da guerras a nadie sin que otros las den primero;
él no hace como el de Francia, que las da a cada momento.
—Habla bien mozo, si sabes, si no te reprehenderemos,
que para un sólo español siete franceses seremos.
—Pues a mí me faltan seis, y a Asturias no voy por ellos.—
Desenvainan siete sables para el mozo arriero
y él también sacó el suyo, que corta como un acero,
y del primer espadazo cinco rindieron al suelo,
también rindieron los otros y no que a correr se dieron.
—Aguardad, perros traidores, aguardad, traidores perros,
que no os quiero matar, que pa testigos os quiero.—
Y él dijo que le dejaran al rey hacer un proceso.
Con el proceso en la mano, el buen rey estaba riendo.
—He matado cinco franceses y ojalá matara aun ciento.
—Que para mientras que viva, mil reales tiene de sueldo.—
(Versión de *El mozo arriero y los siete ladrones* recogida en Taramundi, Asturias. Fraile Gil, 1992)

Todos le temen a Francia,
Como si en la Francia hubiera
Algún animal feroz
Que la gente se comiera.
(Rodríguez Marín, 1981: 440)

San Antón era un francés
que de Francia a España vino
y lo que lleva a los pies,
San Antón es un cochino.
(Muestra inédita recogida por Javier Asensio en varias localidades de La Rioja)

Virgen de Atocha
Dame un trabuco
Para matar franceses
Y mamelucos.
(Olmeda, 1908)

¿Los franceses a España

a que han venido?
A comer las gallinas
y a beber vino.
(Gella Iturriaga, 1966)

Viva España
Viva España y muera Francia
Que ha quemado la bula
y niega la fe
Viva España.
(Olmeda, 1908)

Ahora vamos a Bayona,
ya no *mos* dejan *entral*,
ahora los franceses
piden libertad.
España les dice
podel procesal,
la fe, la fe del cristiano,
si no, *mos* han de *arrancal.*
(Muestra inédita recogida en Peñaparda, Salamanca, por José Manuel Fraile Gil)

Para borracho, un francés;
Para ladrón, un ventero;
Para mandar y dar palos
Un cabo de escuadra nuevo.
(Rodríguez Marín, 1981: 380)

NOMBRES PROPIOS: SITIOS, PERSONAJES Y HÉROES DE LA BATALLA

Coyunturas históricas tan trascendentales para todo un pueblo como la guerra de la Independencia provocan en la canción tradicional un afán noticiero que se actualiza en unos textos con pretensiones históricas, es decir, con aspiraciones de veracidad. Como ocurriera con las campañas guerreras medievales, con la empresa de la Reconquista, con las guerras carlistas o con las batallas más cercanas en el tiempo de Melilla y Marruecos, tales hitos generan un romancero y un cancionero lírico que, por encima de todo, se afana en transmitir dónde, cuándo y cómo ocurrieron los hechos, basando en su misma *historicidad* la capacidad de asombrar y dejar huella en el ánimo de los transmisores. La poesía oral, sin embargo, no es el mejor soporte para el rigor cronístico: su misma naturaleza y su propio transcurrir provocan que la exactitud histórica, el detalle o la circunstancia concreta se vayan difuminando, ganando terreno progresivamente la ficción, los ejemplos poéticos de índole universal y los arquetipos. En este inevitable proceso de desreferencialización se deforman o se pierden los nombres propios, y se subliman ciertos hechos para intentar alcanzar la dimensión épica que el recuerdo de la guerra pretende.

Aun así —y trayendo de nuevo a colación la advertencia con la que iniciaba este trabajo sobre la frágil veracidad de la memoria de la *francesada*— un nutrido grupo de cantos tradicionales han perpetuado hasta hoy mismo espacios y nombres que protagonizaron enfrentamientos y batallas, ocupando entre ellos un lugar privilegiado los textos devotos en los que el imaginario popular atribuye a la Virgen del Pilar los triunfos frente al enemigo:

La Virgen del Pilar dice
Que no quiere ser francesa;
Que quiere ser capitana
De la gente aragonesa.
(Rodríguez Marín, 1981: 439)

Aunque vengan más franceses
que arenas tiene la mar,
no moverán de su sitio
a la Virgen del Pilar.
(Gella Iturriaga, 1966)

Al otro lado del Ebro
tiran bombas y granadas
y la Virgen del Pilar
con su manto las apaga.
(Gella Iturriaga, 1966)

Castillito de Pamplona,
quién te ha visto y quién te ve,
ayer te guardaba España
y hoy te guarda el francés.
(Gella Iturriaga, 1966)

Allá arribita en el alto *to*
dispararon un cañón, *pin pon*.
Mataron a los franceses, *ses*
hijos de Napoleón, *pin pon.*
(Muestra de Cenicero, La Rioja)[5]

En el terreno de la balada romancística, por su parte, algunos relatos de la tradición catalana conservaron, por lo menos hasta finales del siglo XIX, la memoria de la guerra en sitios emblemáticos como Massanet, Simonet o Pedret. Manteniendo un equilibrio paradigmático entre historia y fantasía —algo común a la dimensión épica y noticiera del romancero tradicional—, las versiones conocidas mezclan la referencia a hechos bélicos muy concretos con notas de sentimentalidad y patriotismo:

Ab gran catxassa venía á dintre de Massanet
Lo general dels francesos per donarmos de refresch.
Lo intent qu` ell portava promtament va cambiá,
De torna dret á Figueras pera pel camí restá
El sabre y la bayoneta `nava tot cubert de sanch
Dels francesos que matavan per `quellas costas y plans.
Partida de nostras tropas de tresor s` han carregat,
De rellotges y a-levims, també rupas de soldat.
Lo que mes contento `ni donava era de les presonés

[5] Esta canción la entonaban en Cenicero (La Rioja), con ocasión de la romería a la ermita de San Roque de Torremontalbo, cada 16 de agosto. La muestra fue cantada por Julián Yangüela Otero (nacido en 1918), y recogida por Javier Asensio García y Francisca Aisa Oliver en enero de 1996. Según los recolectores, el texto evoca la presencia de tropas francesas en Cenicero y el trasiego continuo de soldados durante la guerra de la Independencia. Está publicada en *RiojArchivo*:
<http://www.riojarchivo.com/audio/canciones-en-la-romeria-a-torremontalbo>.

Que pintas criaturas los feyan treure `ls dinés.
Tots cridavan: —viva, viva, lo volem per comandant
Don Joan de Garriguella que á ia patria n` es llial.—
Vos recordará francesos del vintiset de febré
De la batalla que `s daren las tropas d` En Simonet
Per `quells boscos y vinyas del terme de Massanet.
Desde Figueras vinguéreu á provar nostre valor,
Pero un` altre vegada n` hi fareu reflexió.
(Versión de *Victòria a Maçanet*. Milá y Fontanals, 1882: 87-88)

Y el General de Fransa y-á Espanya s` en va aná
Y ha parada campanya á n-el plá de Sarriá
Ya s` acosta á Girona per poderli parlá:
—Digasme tu, Girona, si te ne rendirás.—
—Com vos que me rendesca si Espanya no ho vol pas.
Qu` en som tota rodada d` hermosos baluarts.
—Digas-me tu, Girona, ¿qui son estos soldats?
—Son mossos de campanya, hermosos catalans,
De la sang dels francesos s` en rentarán las mans.
O General de Fransa, t` en convido á sopa.—
Un tren d` artillería li `n dona l` aygua-ma,
Dos trens d` artillería fan el valent trinxá.
La cansó qui l` ha treta y que li va dictá
Son el mossos de campanya, hermosos catalans,
Que de la sang dels francesos s`en rentarán las mans.
(Versión de *Setge de Girona*. Milá y Fontanals, 1882: 86-87)

Partírem del Rosselló per anar llunyas terras,
Per anar l` Ampurdá que n` es terra molt alegra
Comensem primerament la vita de la Junquera.
Perelada y Castelló y la vila de Figueras;
Y ah un lloch qu` es diu Pedret l` armada francesa era.
A Rosas varem ana veure `l Tinent de guerra,
Per veure si `s vol rendí ó entregá las fortalesas.
—La rosa yo vo` la do mes me quedo la ponsella,
Y em quedo deu mil infants qu` hi há dins la fortalesa.
Y em quedo set cents cavalls que nit y dia peleyan—.
Ninetas de Perpinyá, be plorareu de tristesa
Perqué los vostros galans han hagut d` aná á la guerra.
No podeu dí ni pensá quina fam ells ne pateixen.
Un pa de munició entre quatre se `l parteixen:
Y [ab] un patricó de vi tot lo socorro hi esmersan.
Las donzellas ploraran las que casarse volian,
Y ara [n`] haureu d` esperá qu` [un] altre partit os isca.
Allá en el Portal-nou, a-hi ha bandera vermella,
Bandera de foch y sanch que n` es senyal de gran guerra;
No es senyal de guerra, no, qu` es l` amor d` una donzella.
(Versión de *Presa de Roses*. Milá y Fontanals, 1882: 80-82)

En lo que a personajes históricos se refiere, el cancionero tradicional se ha volcado indudablemente en la glosa de tres: Napoleón Bonaparte, el rey José Bonaparte y Fernando VII. El repertorio de insultos y chanzas no encuentra piedad para los dos primeros, a quienes se culpa unívocamente de todos los males del país. Con respecto a la

consideración que al pueblo mereciera el rey español, las canciones se muestran oscilantes, como oscilante fue su figura en todo el trasiego histórico que va desde la guerra de la Independencia hasta el fin de su reinado.

La animadversión y la burla contra el francés alcanzan su expresión más emblemática en las canciones referidas a Napoleón, apodado popularmente *Malaparte*. No sólo la chanza y la parodia, también la maldición iracunda y hasta la escatología son vías para que el canto popular manifieste sus sentimientos hacia el enemigo, representante aquí de una infernal falta de fe, ridiculizado en actitudes poco honrosas, y merecedor de versos en muchas ocasiones de corte tabernario:

Bonaparte en los infiernos
tiene una silla poltrona,
y a su lado está Godoy
poniéndole la corona.
(Gella Iturriaga, 1966)

Napoleón subió al cielo
A pedirle a Dios España,
Y le respondió San Pedro:
—¿Quieres que te rompa el alma?
(Rodríguez Marín, 1981: 440)

Cuando venga Bonaparte,
niña, le tienes que dar
una botella de vino
mezclado con rejalgar.
Ya verás cómo se la bebe;
ya verás que gusto le da,
ya verás cómo no revienta,
ya verás, ya verás, ya verás.
No paseará en carroza
el emperador francés
mientras haya en Zaragoza
con sangre un aragonés.
¡Vivan los españoles!
¡Viva la religión!
Yo me cago en el gorro
de Napoleón.
(Gella Iturriaga, 1966)

Pólvora en la cabaña,
pólvora en el zurrón,
no reinará en España
ningún Napoleón,
que reinará Fernando,
su patria y religión.
(Olmeda, 1908)

Enfrente a la Cortadura
dicen que está Napoleón
contándose los botones
que tiene en el levitón.
(Gella Iturriaga, 1966)

Pero quizás la burla y la ridiculización (en ocasiones de claros tintes carnavalescos) se ceban aún más en la figura de José Bonaparte, un rey impuesto al que «el pueblo español le tildó de intruso, le hizo objeto de sus bromas y hasta desfiguró su personalidad colocándole, sin serlo, el sambenito de borracho y tuerto; y le denominó *José Primero, José Postrero, José Ninguno, Pepe Botella, Rey Pepe, Pepino, Pepillo y Pipote*» (Gella Iturriaga, 1966):

Ya viene por la Ronda
José Primero
con un ojo postizo
y el otro huero.
(Gella Iturriaga, 1966)

Jamás hemos tenido
un rey tan grande
que atrás sea lo mismo
que por delante,
pues ojo y cara
adelante es lo propio
que las espaldas.
(Gella Iturriaga, 1966)

—Pepe Botella,
baja al despacho.
—No puedo ahora,
que estoy borracho.
(Gella Iturriaga, 1966)

Ya se fue por las Ventas
el rey Pepino,
con un par de botellas
para el camino.
(Gella Iturriaga, 1966)

Cuando la reina se pone, *bon bon*,
la mantilla de franela, *bon, bon*,
le dice José Pepino, *bon, bon*,
ese cuerpo pide guerra, *bon, bon*.
Ay qué bombazo,
dame un abrazo.
No puedo ahora,
que estoy borracho.
Siempre andarás
comiendo arroz,
no te hartarás.
Cuando la reina se pone
la mantilla de blonda,
le dice José Pepino:
—Ese cuerpo pide bomba.
Ay que bombazo…
(Olmeda, 1908)

En su frondoso *Cancionero de la guerra de la Independencia*, José Gella Iturriaga (1966) recoge un puñado de coplas, de indudable cuño popular, referidas todas a la percepción esperanzada que en un momento determinado tuvieron las gentes de Fernando VII, apodado *El Deseado* cuando —aún joven rey— parecía ser la salvación del país contra los franceses. Éstas son algunas:

Cuando el rey don Fernando
va la Florida,
Juana y Manuela,
hasta los pajaritos
le dicen ¡Viva!
Prenda.
Cuando el rey don Fernando
sube en calesa,
Juana y Manuela,
todas las madrileñas
se me embelesan,
Prenda.

Dale que dale:
¡Viva Fernando Séptimo
rabie quien rabie!

¡Alolito, alolito, alolito!
En el patio de mi casa
he plantado un arbolito
con naranjas y limones
para el rey don Fernandito.

Hasta los pajaritos
dicen cantando:
¡Quién fuera calesero
del rey Fernando!

Sin embargo, las glorias esperadas del Borbón no llegaron nunca y, como apunta Pedrosa (2009: 94): «mientras el pueblo se desangraba en las calles gritando con fervor el nombre de su rey, al que llamaron, torpemente, *el Deseado*, éste no dejó en ningún momento de tramar el aplastamiento de ese mismo pueblo, acción que fue perpetrada en cuanto hubo ocasión». De esa cara oscura de Fernando VII y de las burlas que, como defensa ante su traición, hizo el pueblo, quedan algunas canciones:

Ese narizotas
Cara de pastel
Ya me entiende usted
Ya sé yo quién es.
Dijo que a las siete
Y vino a las tres
Ya me entiende usted
Ya sé yo porqué.
(Olmeda, 1908)

Que forman parte de un repertorio con cantares muy distintos a los que inicialmente mostraban un país esperanzado. Coplas que «reflejan que en los dos últimos años de la guerra el nombre de Fernando ya no era unánime y limpia expresión de un monarca símbolo de la patria oprimida, sino el de un rey al que invocaban de diferente manera dos tendencias políticas en pugna surgidas en la monarquía; como ejemplo citaremos *La Cachucha*, canción de los realistas gaditanos, muy popular y que años después tendría su réplica en *El Trágala*»:

Tengo yo una cachuchita
que siempre está suspirando,
y sus ayes y suspiros
se dirigen a Fernando.
Vámonos, cachucha mía,
vámonos a Puerto Real,
que para pasar trabajos
lo mismo es aquí que allá.
(Gella Iturriaga, 1966)

En cuanto a nombres propios de otros protagonistas de la guerra de la Independencia, la tradición oral ha guardado, al fin, un puñado de coplas dedicadas a perpetuar la memoria de militares, políticos y hasta toreros, emblemas todos de ese casticismo español con el que se enfrenta el odio al francés. Paradigmáticos son al respecto algunos textos que mencionan al Marqués de la Romana, don Pedro Caro y Sureda, publicados y comentados por Rodríguez Marín (1981: 439 y 445):

Napoleón Bonaparte,
¿Qué tal te parece España?
Ya tienes en tu presencia
Al marqués de la Romana.

O este otro, publicado por Olmeda (1908):

Marqués de la Romana,
por Dios te pido
que saques a los franceses
de Ciudad Rodrigo.
Marqués de la Romana,
por Dios te ruego
que saques a los franceses
a sangre y fuego.

De entre estos héroes populares, singular es el caso del guerrillero y militar salmantino Julián Sánchez (1774-1832), apodado *El Charro*. Su figura heroica —ubicada en el período clave en el que los franceses tuvieron a Salamanca como lugar estratégico para optar a la invasión de Portugal— está plenamente incardinada en la memoria de las gentes de la comarca y extiende sus hilos, más allá, en un puñado de canciones salpicadas en toda la tradición oral hispánica:

A las guerrillas
de don Julián
se va mi amante

y no volverá.
(Muestra inédita de Doney de la Requejada, Zamora, recogida por José Manuel Fraile Gil)

Cuando Don Julián Sánchez
monta a caballo,
se dicen los franceses
¡ya viene el diablo!
(Gella Iturriaga, 1966)

Es mi novio un lancero
de don Julián,
si él me quiere mucho,
yo le quiero más.
(Gella Iturriaga, 1966)

Nacido en la aldea de Muñoz, cerca de Ciudad Rodrigo, Julián Sánchez representa, para la cultura popular charra, el paradigma de arrojo, valentía y honor atribuidos a los garrochistas de la zona, enriquecido en sus destrezas por una larga y variada vida militar que le llevó a participar en muchos de los grandes enfrentamientos de la *francesada*. Hubieron de proliferar, a lo largo del siglo XIX, crónicas y relaciones en verso que ensalzaran su vida y sus hazañas, a juzgar por la cantidad de leyendas, anécdotas, episodios y canciones que la tradición oral del siglo XX —e incluso del XXI— ha perpetuado, dándole al personaje dimensión de mito y a su vida grandeza de epopeya[6]. Salmantina es esta versión oral de un romance de pliego recogida en los albores de este mismo siglo, la cual recrea un episodio legendario más que conocido entre las gentes de la comarca, referido a la decisión de Julián *el Charro* de vengar la afrenta sufrida por su madre y hermanas a manos de los franceses:

Venga a mis manos la ira que abandoné ha mucho tiempo.
El romance que es el canto de los castellanos pueblos.
Cantaré a ciudad Rodrigo
pues Ciudad Rodrigo está tan alto como el primero
en historia en lealtad y de sus nobles esfuerzos.
Pues si la gran capital cuyos muros baña el Ebro
ha tenido una Agustina, una Lorenza tenemos
a la que el Águeda besa allí su curso siguiendo.
Si Álvarez en Gerona de este valor fue el modelo,
en Miróbriga un *arrastre* Julián sanchez el vaquero.
…
Un Guzmán y desdichado infeliz y pobre ciego
cuyo nombre he rebuscado sin conseguir conocerlo
pues solo pude saber que de guía tenía un perro
al que llamaban Severino, el hijo del guerrillero,
que murió como un valiente sobre el muro haciendo fuego.
Yo repetiré sus nombres ya que la injuria se ha hecho
en no grabarlos en bronce al soberbio monumento.
Y aquí donde tantos quedan entre los montes se lanzan
donde la encina y el roble extienden sus copas *hastias.*

[6] A la vista de los informes orales, los pliegos que circularon al socaire de las hazañas de *El Charro* debieron ser muy semejantes a los que, por la misma época, abundaron en torno a bandidos, guapos, bandoleros y otros héroes populares. Véase para esto Marco, 1998.

Los moradores tranquilos sus fecundos campos labran
y si no tienen riquezas no hay quien viva en la holganza,
pues el hambre a su puerta nunca asomó su horrible cara.
Sus viviendas son de adobe que ellos mismos se trabajan
y sus mujeres se cuidan de tenerlas cual la plata
pues ni un sábado jamás se le olvidó jalbegarlas.
Sobre el montículo aquel de la iglesia se levanta
hay una casita humilde con bien altas corraladas
con dos… de las que *engarillas* llaman.
En un poyo hecho de piedra dentro de la portalada
se encuentran sentados juntos un anciano y una anciana
que contemplan sus dos hijas que aspando lino trabajan.
Hermosas las mozas son como el sol de la mañana
y frescas como el rocío que el color… esmalta.
En el rostro del anciano honda pena se delata,
y en los ojos de la anciana una lágrima palpita
……. sus mejillas baja.
—¿Qué sucede madre mía?— Le pregunta una zagala,
la que parece menor. —¿Qué ha de sucederme?, nada.
—Algo tienes —dijo el viejo—, esto me destroza el alma,
ha dos días que tus ojos en amargos llantos bañan,
dinos si quieres que estemos a gusto en casa.
—Lo que tengo yo lo sé, una pena que me abrasa,
un presentimiento triste que mi corazón desgarra.—
Calló la mujer y el viento, herido por las campanas,
les hace temblar a todos como se agitan las ramas
del árbol que a duro soplo el cierzo troncha y desgarra.
Por la puerta de la calle gritando un mozuelo pasa
gritando: —¡Vienen franceses!— —¡Franceses! —la mujer exclama—
—¡Franceses!— repiten todos, igual gritan las muchachas
y suspenden el trabajo encerrándose en las casas.
Pero, ¿*pa* qué sirve el nido a la paloma si anda
alredor el gavilán que tiende sus duras garras?
Dos escuadrones armados y un comandante penetran
en retortillo…… ……..
y hallan desiertas las calles porque las gentes huyeron
a los montes vecinales al saber que el francés llega.
El jefe, viendo aquel trance, manda derribar las puertas
…….. y de las casas que pasen
y los soldados recojan cuanto puedan, cuanto hallen.
En la casa antes descrita entraron varios *versantes*,
allí mataron al viejo y a la vieja los infames,
y a las dos lindas doncellas llegan sus ansias brutales.
Mas no dejan el hogar no sin incendiarlo antes.
De lo más alto del monte guardando toros y vacas
un fuerte joven gallardo de tez por el sol tostada,
luciendo al pecho una onda como si fuera una banda,
contempla una espesa nube de oro plomizo que avanza.
—¡Por san Julián, parece que arde el pueblo!— Y se lanza
hacia un escarpado risco para observar lo que pasa.
De pronto hasta sus oídos llega el son de las campanas
que con sus lenguas de bronce socorro parece exclaman.
Sin detenerse un momento, sin pensar en la vacada,
parte veloz y tal corre que ni la paloma *zuaga*

con su vuelo dar alcance que el buen vaquero lograra.
Llega al pueblo y ya la gente bajando por las montañas
se dispone a defender sus hogares de las llamas;
y el vaquero corre, corre con dirección a su casa.
Y al verle pasar el cura: —¡Infeliz Julián!— exclama.
—¡Infeliz! —repiten todos—, ¡no conoces tu desgracia!
En la casa jadeante entró veloz el vaquero
y en el centro del portal se detiene sin aliento,
llenos de espanto los ojos, temblando su rudo cuerpo
y llevándose a la frente aquellos puños de acero
donde hacía parar los toros y ahora temblones inquietos.
Éste ha visto en la cocina de sus padres los dos cuerpos,
los dos cubiertos de heridas, los dos de sangre cubiertos.
Y quiere gritar *¡Mi madre!* en la garganta su acento
le anuda le aprieta le ahoga
cual si un mazo… le hubieran metido dentro.
De pronto siente sollozos en el cercano aposento,
se dirige hacia la puerta y ante su empuje diciendo,
se deja ver otro cuadro más horrible, más horrendo:
sus dos hermanas, la ropa hecha jirones y el pelo
en trenzas desordenadas y por la espalda cayendo.
Se avalanzó a la calle loco de dolor y de ira ciego:
—¡Los valientes que me sigan, los cobardes no los quiero!—
…
(Que se iban a la montaña todos ellos, sabe usted, iban los franceses a Ciudad Rodrigo)
…
—Id tranquilos, yo os prometo que esos soldados de Francia,
cuando se haya puesto el sol en el día de mañana
sólo podrá alumbrarles la luna que quedará a sus plantas
por el Salto del Gitano, en la parte de Zamarra.
—Que Dios te guíe, Manuel. —Que Dios con vosotros vaya.
El mozo se fue hacia el pueblo y Julián con su mesnada
atravesando los bosques camino de la montaña.
Camino a Ciudad Rodrigo van los lanceros de Francia,
van en pie de dos hileras trepando por la mesnada,
unos cantan, otros ríen los chistes de sus camaradas
y algunos van silenciosos molestados por la marcha,
mas no falta quien entre ellos henchido de amores canta.
—¿Falta mucho? —dice el jefe al guía que lo acompaña.
—Muy poco —responde el mozo—, y fue echando su mirada.
—¿Como cuánto? —Media hora, más bien corta que no larga.—
Yal poco rato penetran en la estrecha enfilada
por el Salto del Gitano en la parte de Zamarra.
El primero muere el jefe mientras la tropa espantada
relinchan, cocean, muerden al que sujetarlos trata.
—¡A las pistolas, soldados! —el oficial grita. —¡Calla!
—contesta una voz con furia al tiempo de una pedrada—.
Dándole sobre la frente le abre puerta para el alma
y suena un pistolazo cuyas rojas llamaradas
iluminan y dibujan al mozo que las dispara.
…

(Y allí los mataron a todos, sabe usted, y les quitaron las armas y los caballos y se fueron a Ciudad Rodrigo, a la plaza de Ciudad Rodrigo)[7].

LA MEMORIA INFANTIL: EL CANCIONERO MILITAR

El hilo de la tradición va, con el tiempo, adelgazándose. Lo que cincuenta o cien años atrás fueron canciones con memoria histórica de la *francesada*, —canciones que podían evocar con más o menos rigor espacios, episodios, nombres y hasta fechas de la guerra contra el francés— atraviesan generaciones desvaneciéndose poco a poco: las referencias históricas se diluyen, los nombres propios se deforman y los sentimientos concretos que transmitían se vuelven etéreos e ininteligibles desde el *sentido común* (llamemos así a la comprensión adulta). Es el momento en el que la canción tradicional se instala en el *grado cero*, es decir, en la memoria infantil.

La oralidad de los niños es diferente. Al transmisor infantil no le interesa nunca el himno patriótico o la ideología que destilan ciertas canciones de sus mayores. Éstas, al entrar en el territorio del niño —el territorio del juego— se convierten en juguetes rítmicos, en pedacerías rimadas, en retahílas en las que importa, por encima de todo, la rima, el uso lúdico, las posibilidades de movimiento y de gestualidad. Pero es aquí, paradójicamente, donde las más antiguas referencias históricas se perpetúan: la transmisión infantil confisca la memoria adulta en un mosaico colorista de significados no comprensibles que, no obstante, brillan con sentido propio a poco que se indague en ellos. La tradición infantil ha ido guardando temas, símbolos, motivos y significados antiguos desechados por el cancionero adulto y por la propia memoria de los transmisores. Como corresponde al modo de comprensión de los niños, tales elementos no se muestran explícitos en los textos, sino adaptados (muchas veces transformados en algo ininteligible) a las exigencias de ritmo y gestualidad del juego: «La retahíla de escasos o varios elementos a menudo irracionales, de difícil interpretación lógica, se considera como el decir poético del niño, en cuanto la palabra acompaña la salmodia, el ritmo gestual, convirtiéndose ella misma en un juguete rítmico oral. Su sentido es su sonido» (Pelegrín, 1996: 11).

Muchas versiones infantiles de añejos romances mantienen, por ejemplo, esa idea latente de que el caballero que viene de Francia trae maneras insolentes y soberbias, renovando así la xenofobia que se instaló aquí hace doscientos años con la guerra de la Independencia, así en el romance *Hilo de oro*:

— De Francia vengo, señores, de buscar hilo francés.
En el camino me han dicho que cien hijas tiene el rey.
— Si las tengo, que las tenga que cuidado me da usted.
De cien hijas que tengo ninguna la dejo a usted.
— Marcho, marcho descontentode los palacios del rey,
que las hijas del rey moro no me las dejaron ver.
— Vuelva, vuelva, caballero, no sea tan descortés,
de las cien hijas que tengo, la mejor será para usted.
— Esa nunca la he querido, esa no la he menester,
ésta escojo por cuidada y esta escojo por mujer.
(Versión procedente de Calzada de Valdería, León. Pelegrín, 1996: 329)

— Téngala usted bien guardada — Bien guardada la tendré,

[7] Versión inédita procedente de La Alberca (Salamanca), recitada por Magdalena Hernández Martín, de 93 años, y recogida por José Manuel Fraile Gil y Antonio Sánchez Barés en 2001. Archivo de José Manuel Fraile.

sentadita en silla de oro bordando paños del rey
y azotitos con correa cuando sea menester,
mojaditas en vinagre para que le sienten bien[8].

Y en un buen puñado de canciones de corro o de cuerda brillan como diamantes engastados menciones a la guerra contra el francés. Así ocurre, por ejemplo, en muchas versiones del tema conocido como *Ramón del alma mía*, titulado otras veces como *Piñón va a la guerra*. Son siempre, en definitiva, restos de una antigua balada evidentemente vinculada a la guerra de la Independencia: ya no tenemos referencia del original pero las menciones esporádicas a Zaragoza, a los cañones franceses o a Napoleón nos sirven de guía para aventurar su origen[9].

Ramón, del alma mía,
Ramón, del alma mía,
del alma mía, Ramón.
Si te hubieras, casado,
cuando te lo dije yo,
estarías, ahora,
sentadito en tu balcón,
ganando cuatro cuartos,
para un pan de munición.
Pasaron cuatro carros,
cargados de provisión,
dos para Zaragoza,
y otros dos para Aragón.
Y con esto se acaba,
la canción de Don Ramón.
(Santiago y Gadea, 1910)

Ya tocan a quinta este año
y se llevan a Piñón.
Adiós, Piñón de mi alma,
adiós, hermoso Piñón.
Siete novias que has tenido
ninguna te acomodó
y ahora tienes que ir soldado
caminito Badajoz,
con el ruido de la tropa,
los palillos y el tambor
te irás quedando dormido
porque el sueño te rindió
y vendrá tu comandante,
te dará con el bastón.
Alerta, Piñón, alerta,
alerta, alerta, Piñón.
(Versión de Viniegra de Arriba, La Rioja. Asensio, 2008: 561-562)

[8] Este final del romance —muy revelador de la imagen del pretendiente francés— corresponde a la versión de *Hilo de oro* recogida por Augusto C. de Santiago y Gadea, 1910.

[9] En el mismo sentido, las ocasionales apariciones de un hecho bélico ubicado en Badajoz pueden llevarnos a relacionar el texto con la batalla que en dicha ciudad tuvo lugar entre marzo y abril de 1812. La ciudad fue sitiada por el ejército anglo-portugués bajo el mando del duque de Wellington, produciéndose uno de los episodios más sangrientos de la guerra de la Independencia.

Aparte de esto, es verdaderamente llamativa la presencia de lo militar en las canciones infantiles, hecho que algún estudioso de la tradición oral ha intentando explicar: «Resulta muy curiosa la relación que puede establecerse entre las canciones de uso infantil y las de carácter militar. No sé si será por el aire marcial que pueden tener las formaciones de niños marchando al compás de su cantinela, lo cierto es que desde antiguo son infinitas las alusiones al soldado en las canciones de niñas» (Fraile Gil, 2003: 34).

Efectivamente, desde la popularísima «Quisiera ser tan alta / como la luna / para ver los soldados / de Cataluña…» son incontables las muestras del repertorio poético-musical de los niños que traen a colación bien encuentros galantes de niñas con soldados, bien episodios militares en los que intervienen infantes. No cabe duda de que dicha tendencia —presente, desde siempre, en este nivel de la tradición— tuvo que acentuarse a raíz de la guerra contra el francés, consagrando así un tipo de soldadesca bravucona que se ha perpetuado en la cultura popular española y que en algunos de estos textos se hace del todo explícita. He aquí algunos ejemplos recogidos de la tradición oral reciente:

Carta del rey ha venido para las niñas de ahora
que se vayan a la guerra a defender su corona.
Que una, que dos y que tres
que salga la niña del corro
que se va a perder.
Si tuviera una naranja contigo la partiría
pero como no la tengo quédate con Dios María.
Que dame la mano paloma
que quédate con Dios pichona.
(Muestra de Villavieja de Lozoya, Madrid. Fraile Gil, 1994: 220)

Madre e hija fueron a misa,
se encontraron a un francés;
el francés le dijo a la hija
aquí están los dieciséis.
Hoja de laurel,
libre cazador,
civil y ladrón.
(Muestra procedente de Tudela, Navarra. Archivo de *WebLitOral*)

Un francés vino de Francia
en busca de una mujer
se encontró con una niña
que le supo responder.
—Niña, si quieres venir
por el término de un año,
te vistiera y te calzara
te regalaría un sayo.
—Una niña como yo
no se vende por un sayo
ni tampoco por doblones
que reconozcan mi daño.
(Fragmento inicial de la canción conocida como *La pedigüeña*, en una versión de Villabrágima, Valladolid. Martín Cebrián, 1983)

Mi madre no quiere
que vaya a la plaza
porque los soldados
me dan calabazas.
No quiero pepitas,
no quiero melón,
que quiero cabezas
de Napoleón.
(Gella Iturriaga, 1966)

—¡Franceses vienen!
—¿Cuántos son, di?
—Son más de mil
—¡Triste de mí!
(Gella Iturriaga, 1966)[10]

Parece, como primera conclusión, que la memoria del francés guardada entre la maraña de retahílas y canciones infantiles se desenvuelve en dos tendencias fundamentales: por una parte, dichos textos se han acomodado al ritmo y la gestualidad de la marcha militar por su ductilidad para aplicarse al juego; por otra, tal repertorio ha acabado concentrando la inclinación hacia la burla y la parodia que la presencia del gabacho produjo desde un principio en el pueblo. Son así incontables las cancioncillas que hacen burla de la lengua o de la moda francesa, que de manera tan radical transformó los hábitos de la indumentaria en España:

> Desde antiguo fueron las canciones infantiles un cauce para la crítica de las nuevas modas. La adopción del sombrero por las féminas, privilegio reservado hasta entonces sólo a las mujeres de la clase aristocrática a mediados del siglo XIX, supuso un rechazo frontal de la gente trabajadora que seguía abogando por la hispánica mantilla que, si primero fue de paño fino, tafetán o sarga, acabó convirtiéndose en celaje de blonda… Los corros infantiles, aquellas cadenas compuestas por hijas de menestrales, pusieron siempre en solfa al sombrero, al polisón, al *meriñaque* o incluso a la sombrilla, galanuras todas propias de las clases ociosas (Fraile Gil, 2003: 130-131)[11]:

Pasaba una señora por el paseo
y ha roto una farola con el sombrero,
al ruido de los cascos salió el gobernador.
—Detenga a esa señora que ha roto el farol.
—Dispense, caballero, que yo no he sido,
ha sido mi sombrero por atrevido.
—Si ha sido su sombrero la multa pagará.
—Ni gasto más sombrero ni más capota,
que gasto una mantilla con cuatro rosas.
Mañana voy a los toros, eso sí que es verdad,
con mi mantilla blanca y mis cuatro rosas.—

[10] El autor anota que la canción infantil estaba en uso en los años 60, y que los niños «afirman que los gallos se avisaban así de la aproximación de tropas francesas y que desde entonces cantan de noche».

[11] El autor prosigue poniendo como ejemplo de su comentario el texto que transcribimos, y que titula *El sombrero y la mantilla*; la versión procede de Villarejo de Salvanés (Madrid).

Si bien es verdad —como se ha visto más arriba— que el cancionero popular adulto hace gala de la parodia de lo francés con cierta frecuencia, este gusto se extralimita en el repertorio infantil, cuya naturaleza lúdica lo explicaría. En tal sentido, hay que tener en cuenta que el cancionero de los niños opta muchas veces por la carnavalización de temas, motivos o significados que en la tradición adulta no alcanzan la perspectiva burlesca. Se trata de un proceso que tiene que ver con el gusto infantil por *el mundo al revés*, y con la preferencia por los ritos de inversión del folklore de los niños:

> El niño goza en la inversión del orden, jugando a los contrarios; en la retahíla encuentra los cauces de su expresión fantástica y acumula, enumera, encadena, las acciones y figuras fantaseadas. Puede ver las liebres por los montes, correr peces por los campos, trasladarse a tierras lejanas donde la naturaleza camina al revés, trueca las funciones, los criados realizan extraños trabajos, las cabras se vuelven piadosas, las mozas tiran al matorral… (Pelegrín, 1996: 89).

En el caso que nos ocupa —la burla del francés— el proceso se duplica mediante dos vías de carnavalización: de un lado, el militar de la guerra de la Independencia es objeto de burla y ridiculización, como ya lo fue entre sus contemporáneos, según testimonió espléndidamente Goya, el mejor retratista del disparate (Glendinning, 1998):

> Me cago en Napoleón,
> me cago en José Primero
> y si es por poder cagar,
> me cago en el mundo entero.
> (Muestra de El Puerto de Santa María, Cádiz. Arhivo WebLitoral)

De otro lado, el folklore infantil abunda en su intención de ridiculizar la autoridad, acudiendo así al *mundo al revés*: los niños mandan sobre los viejos las mujeres sobre los hombres, los civiles sobre los militares, y el idioma de los invasores se descarta como lengua colonizadora y se transforma en un trabalenguas paródico, en un juguete para la risa. Quizás el más brillante y recordado ejemplo pueda ser la retahíla para jugar en la calle que prácticamente todos los niños españoles hemos entonado alguna vez: ese *pasemisí-pasemisá* que no es sino la parodia de la galantería francesa, la metamorfosis carnavalesca de la expresión «Pase, monsieur, pase, madame»:

> A la víbora del amor por aquí podéis pasar,
> por aquí yo pasaré y una niña dejaré,
> esa niña, ¿cuál será, la de alante o la de atrás?
> La de alante corre mucho la de atrás se quedará,
> *pasemisí, pasemisá* por la puerta de Alcalá
> (Muestra de Madrid. Fraile Gil, 1994: 243).

Otra popular retahíla infantil, *El musú de languidé*, abunda en la parodia idiomática y se recrea en la burla del militar francés:

> A la musú de la bambollera
> y a la musú de la bambollé,
> cuando yo era soldadito
> y a la guerra con usted.
> Alto musú,
> arriba musú,

abajo musú,
un colé.
A la musú de la bambollera
y a la musú de la bambollé,
cuando yo era soldadito
y a la guerra con usted.
Alto musú,
arriba musú,
abajo musú,
un rodillé.
A la musú de la bambollera
y a la musú de la bambollé,
cuando yo era soldadito
y a la guerra con usted.
Alto musú,
arriba musú,
abajo musú,
un culé.
A la musú de la bambollera
y a la musú de la bambollé,
cuando yo era soldadito
y a la guerra con usted.
Alto musú,
arriba musú,
abajo musú,
un tripé
(Ibor Monesma, 2003).

El juego al que acompañaba este *Musú* —cualquiera lo recordará— consistía en un corro de niños en el que uno tomaba el mando, a la manera militar, e iba indicando a los otros qué parte de su cuerpo mostrar: *un dedé* (un dedo), un *tripé* (la tripa), *un culé* (el culo), *un muñequé* (las muñecas)… La retahíla ha sido documentada en toda España por diversos folkloristas y recolectores desde los primeros años del siglo XX, coincidiendo todos en que se trata de la adaptación infantil de un antiguo lazo de danza (baile de guerra al fin y al cabo) en cuyos textos los participantes plantaban cara al enemigo francés.

Al margen de estas burlas y parodias encofradas en el repertorio infantil, el cancionero de los niños conserva breves episodios bélicos vinculados a la guerra de la Independencia, y en concreto a escenarios que quedaron perpetuados en la tradición desde los antiguos y solemnes himnos de la época. Las versiones que siguen recogen, en mayor o menor medida, alusiones a los asedios padecidos por Zaragoza, o a sitios emblemáticos del Cádiz constitucional, como Torregorda. En el último texto (*En el Barranco del Lobo*) el recuerdo de otra guerra, la de Melilla, arrastra la referencia al enemigo francés, que ya solo aparece como una estrofilla de adorno en un juego en el que se ha diluido definitivamente la memoria de la *francesada*.

En Torregorda
cayó un cañón,
dentro del agua
qué golpe dio.
Al levantarse
volvió a caer,

mató a la hija
de un coronel,
de un coronel,
de un capitán,
Alfonso XII
ha muerto ya…
(Muestra de Prado del Rey, Cádiz. Archivo WebLitoral).

En Zaragoza
cayó un peñón,
lo levantaron,
volvió a caer,
mató a la hija
de un coronel,
de un coronel
y de un capitán.
Niña bonita,
cásate ya.
(Muestra de Puente Génave, Jaén. Archivo WebLitoral)

En tu puerta soldadito
puse la mano en la nieve
vale más tu cara niña
que lo que tu padre tiene.
Mira resalada
coge ese pañuelo
mira que es de seda
se mancha en el suelo.
¡Ay que me duele un pie!
¡ay! no sé de qué
¡ay si será de andar!
a la virgen, a la Virgen del Pilar.
La Virgen del Pilar
de Zaragoza
de Madrid a Toledo
baja la tropa
(Muestra de Villabrágima, Valladolid. Martín Cebrián, 1983).

Cartas del rey han venido
para las niñas de ahora
que se vayan a la guerra
a defender su corona.
La corona está en Bayona
hemos de ir a ganarla
echaremos a los moros
a bayoneta calada.
Bayoneta calada
dice el gobernador
se llevan a los quintos
qué pena y qué dolor.
Si les llevan que les lleven
la guerra no se ha hecho
para las mujeres
que se ha hecho para los hombres

que en ella mueren.
Cartas del rey han venido
para las niñas de ahora
que se vayan a la guerra
a defender su corona
que dame la mano paloma
que quédate con Dios señora.
(Muestra de Villabrágima, Valladolid. Martín Cebrián, 1983).

Cartas del rey han venido
para las niñas de ahora
que se vayan a la guerra
a defender su corona
Todas irán prevenidas
de cartuchitos y bombas
y yo también me prevengo,
dame la mano, paloma,
quédate con Dios, pichona
(Versión inédita de Perrozo, Cantabria. Archivo de José Manuel Fraile Gil).

En el Barranco del Lobo
hay una fuente con agua,
sangre de los españoles
que murieron por la patria.
¡Pobrecitas madres,
cuánto llorarán,
al ver que sus hijos
en la guerra están!
Yo ni como ni me lavo
ni me pongo la mantilla,
hasta que venga mi novio
de la guerra de Melilla.
Melilla ya no es Melilla,
Melilla es un matadero
donde van todos los hombres
a morir como corderos.
A un francés lo van a meter preso,
a ver por qué,
porque ha robado un queso,
y a su mujer la van a fusilar
a ver por qué,
porque ha robado un pan…
(Muestra de Navas de San Juan, Jaén. Archivo WebLitoral)

Más allá de los estrictos límites cronológicos de la guerra de la Independencia, la España de los primeros decenios del siglo XIX, de ansias constitucionales y víctima del absolutismo de Fernando VII, dejó en la tradición poético-musical algunos episodios heroicos que la transmisión infantil ha mantenido en sus corros durante doscientos años. Especialmente emblemático de esto es la memoria de Mariana Pineda, la heroína granadina ejecutada el 26 de mayo de 1831, llorada secularmente por el pueblo y llevada a la hagiografía y al trono del teatro por el Lorca más republicano.

No hará falta recordar que la historia de Mariana forma parte de nuestro acervo folklórico con dos nombres propios: el suyo y el de Ramón Pedrosa, nombrado por Fer-

nando VII, en 1825, Alcalde del Crimen de la Real Chancillería de Granada. Fue Pedrosa —enamorado y rechazado por Mariana— el juez que la condenó a muerte por garrote, y fue su nombre, desde entonces, sinónimo de fanatismo, intolerancia y tiranía. Dos canciones de corro, como decía, rememoran con cierta exactitud y mucho romanticismo estos hechos: *El soldado y la cigarrera* (conocido también como *El corro de la manzana*) vuelve al tema del encuentro de la niña y el soldado, y menciona a Pedrosa como encarnación del mal; el romance de *Mariana Pineda* sublima la valentía, la belleza y la decencia de la heroína, convirtiéndola en icono de esa autobiografía gloriosa que el candor popular quiso construirse a partir de la guerra contra el francés.

Yo me comí una manzana ¡qué manzana tan sabrosa!,
dentro de la manzana había el correo de Pedrosa.
Había una señorita hablando con un soldado
y al tiempo de despedirse se agarraron de la mano.
—Adiós, cigarrera hermosa. —Adiós, soldado valiente,
tú eres causa de mi vida y la hora de mi muerte.
—Contigo me casaría, contigo me he de casar,
cuando me dé la licencia el teniente capitán.—
Ni fumo tabaco, ni tengo papel
ni tengo cerillas ni para encender.
Tabaco ya tengo, papel me darán,
las mozas del pueblo todo lo darán.
(Versión de Arganda del Rey, Madrid. Fraile Gil, 2003: 126)

Marianita salió de paseo, al encuentro salió un militar.
—¿Dónde vas, Marianita, a estas horas, hay peligro, métete *pa* atrás.—
Marianita se volvió a su casa, la bandera se puso a bordar.
—Si mi esposo me viera bordando la bandera de la libertad.—
Al momento llegó su marido y a un amigo se lo dio a contar,
y un poeta que lo estaba oyendo a dar parte a la justicia se va.
Y salieron los cuatro ministros, a casa de Marianita van.
—Marianita, declara, declara, o si no, morirás, morirás.
—Si declaro moriremos muchos, o si no, moriré yo *na* más.—
Hasta el mismo ministro decía: —¡Quién pudiera darle libertad!
Que le pongan sus hijos delante, por si algo se puede alcanzar.—
Y hasta el más *chiquitito* decía: —*Vamo* a casa, querida mamá.
—Que me quiten mis hijos delante, de manera que no los vea yo,
que me den una muerte ligera, por justicia o por obra de Dios.—
El verdugo tiró la cisterna, su garganta en un hilo quedó.
¡Qué bonita estaba Mariana cuando su alma se la entregó a Dios!
Una rosa escogida entre rosas, una flor escogida entre flor,
más bonita estaba Marianita que la luna y los rayos del sol.
(Versión de Puerto Serrano, Cádiz. Atero, 1996:168)

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ GALIANO, Antonio (1927): *Recuerdos de un anciano*, Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid.

ALONSO CORTÉS, Narciso (1920): «Romances tradicionales», *Revue Hispanique*, 50, págs. 198-268.

ASENSIO GARCÍA, Javier, ORTIZ VIANA, Helena y JALÓN JADRAQUE, Fernando (2007), «Las danzas procesionales de Cameros y el norte de Soria», *Culturas Populares*, n.º 4 (enero-junio).

ATERO, Virtudes (1996): *Romancero de la provincia de Cádiz*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Fundación Machado, Diputación Provincial de Cádiz,

BEUTLER, Gisela (1977): *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la Conquista hasta la actualidad*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

CATALÁN, Diego, y DE LA CAMPA, Mariano, eds. (1991): *Romancero General de León*, I, Madrid, Seminario Menéndez Pidal y Diputación Provincial de León.

DÍAZ, Joaquín (2003): *Canciones de la Guerra de la Independencia*, Fundación Joaquín Díaz.

DOMINGO, Salvador (2006): *Cancionero popular de Burgos*, tomo VII. Diputación provincial de Burgos.

FRAILE GIL, José Manuel (1992): *Romancero Panhispánico. Antología sonora*, CD 5, Tecnosaga.

FRAILE GIL, José Manuel (1994): *La poesía infantil en la tradición madrileña*, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.

FRAILE GIL, José Manuel (2003): *Cancionero tradicional de la provincia de Madrid. I. El ciclo de la vida humana y los cantos de trabajo*, Consejería de las Artes, Comunidad de Madrid.

FREIRE, Ana (1993): *La poesía popular durante la guerra de la Independencia española (1808-1814)*, Grant & Cutler, Valencia.

GARCÍA MATOS, Manuel (1952): *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, tomo II, Barcelona, Madrid, Instituto Español de Musicología, CSIC.

GARRIDO PALACIOS, Manuel (2000): «La ronda, el dance, la justicia. Almudévar. Huesca», *Revista de Folklore*, 237, págs. 86-87.

GELLA ITURRIAGA, José (1966): «Cancionero de la Guerra de la Independencia», <http://www.1808-1814.org/poesia/cancion.html>

GLENDINNING, Nigel (1998): «Motivos carnavalescos en la obra de Goya», en *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII* (ed. de Javier Huerta Calvo y Emilio Palacios Fernández), Ámsterdam, Atlanta, GA, págs. 207-218.

GONZÁLEZ MATELLÁN, José Manuel (1987): «Os laços na dança dos paus. Uma literatura popular que une a terra de Miranda e a provincia de Zamora», *Actas das 1ªs jornadas de língua e cultura mirandesa*. M do Douro.

IBOR MONESMA, Carolina (2003): *Música y literatura populares en la sierra del Maestrazgo Turolense en la primera mitad del siglo XX* (libro + CD). Universidad de Zaragoza.

JIMENO JURÍO, José María (2006): *Calendario festivo 1. Celebraciones de las cuatro estaciones. Primavera-Verano*, Pamplona, Editorial Pamiela.

MARCO, Joaquín (1998): «Bandidos y bandoleros en la literatura de cordel», *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII* (ed. de Javier Huerta Calvo y Emilio Palacios Fernández), Ámsterdam, Atlanta, GA, págs. 39-52

MARTÍN CEBRIÁN, Modesto (1983): «Canciones infantiles», *Revista de Folklore*, tomo 3B, n.º 32, págs. 51-63.

MILÁ Y FONTANALS, Manuel (1882): *Romancerillo catalán: Canciones tradicionales*, Barcelona, Librería de D. Álvaro Verdaguer.

OLMEDA, Federico (1908): «Guerra de la Independencia» (*La Ilustración Española y Americana*, suplemento 32).

PEDROSA, José Manuel (2009): «La Guerra de la Independencia en el imaginario colectivo español: dos siglos de memoria oral», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 57, n.º 1, págs. 89-115.

PELEGRÍN, Ana (1996): *La flor de la maravilla: (juegos, recreos, retahílas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

RIOJARCHIVO. Archivo del Patrimonio Inmaterial de La Rioja. <http://www.riojarchivo.com/>

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1981): *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883. Tomo IV.

SALAZAR, Flor (1999): *Romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal.

SANTA ANA, Manuel (1851): *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig.

SANTIAGO Y GADEA, Augusto C. (1910): *Lolita. Cantares y juegos de niñas*, Madrid, Est. Tip. de los Hijos de Tello.

Fecha de recepción: 2 de marzo de 2011
Fecha de aceptación 18 de septiembre de 2011