

Contiene CD



# Al vaivén del COLUMPIO

Fiesta, coplas y ceremonial

María Jesús Ruiz | José Manuel Fraile Gil | Susana Weich-Shahak

La llevó a Arroyomolinos  
 y allí la sanjuaneó  
 y al volver por el camino  
 el rucho se despistó.  
 (El Gastor-Cádiz)<sup>78</sup>

*Sanjuanearse* tendría el mismo significado en zonas interiores de las provincias de Granada y Málaga, que adscriben sus *meceores* a las mismas fechas<sup>79</sup>. Otra festividad primaveral, la de Santa Quiteria (22 de mayo) es la que convoca el rito en la **Sierra de Segura** (Jaén), donde dedican ese día a los aquí llamados *mencedores*.<sup>80</sup>

Aparte de estos, los columpios campestres pudieron tener cierta arbitrariedad en el calendario, llegando a celebrarse casi en cualquier situación de reunión social de ambiente campesino. En **Benamahoma** (Cádiz), por ejemplo, se recuerdan muy vivamente las jornadas otoñales de *tostones*, días de noviembre que chicos y grandes pasaban en el campo asando, en una hoguera, castañas y bellotas, y en los que la diversión se coronaba *echando* los columpios<sup>81</sup>. Situaciones idénticas se vivieron en los cortijos del entorno de **Jerez** (Cádiz) cuando el día en que acudía el sacerdote a dar la primera comunión a los hijos de los trabajadores de la viña se recuerda como el más adecuado para la fiesta<sup>82</sup>. Y qué decir de las romerías, en las que –como argumenta

78 Publicada por Manuel Garrido Palacios en “La bamba del Gastor”, *Revista de Folklore*, tomo 4<sup>a</sup>, nº 39 (1984). Arroyomolinos es un valle, situado en la Sierra Norte de la provincia de Cádiz; antigua zona de huertas, fue lugar de encuentro y esparcimiento de las gentes de las poblaciones más cercanas: El Gastor, Zahara de la Sierra y Grazalema.

79 Según documenta Carmen M. Bautista Morente para el pueblo granadino de **Vélez-Benaudalla** y para los malagueños de **Bartocado**, **Mijas** y **Fuengirola** en “La bamba o columpio, objeto ritual”, *La fiesta, la ceremonia, el rito. Coloquio Internacional, Granada, Palacio de la Madraza, 24/26 - IX - 1987* (ed. de Pierre Córdoba y Jean-Pierre Étienne con la colab. de Elvira Ruiz Bueno), Madrid, Casa de Velázquez – Universidad de Granada, 1990, p. 127.

80 José Luis Garrido González y José Luis Garrido Sánchez, *Cultura popular en la Sierra de Segura*, Universidad de Jaén, 2003, págs. 94-95.

81 Informes dictados por Francisca Sánchez Chacón (63 años), Isabel Calvillo Román (64 años) y Fermina Román Rodríguez (83 años), naturales de Benamahoma. Recogidos en esta misma localidad por María Jesús Ruiz el 16 de agosto de 2007.

82 Informe dictado por Manuel García Pruaño, de 72 años, nacido y criado en El Majuelo, una finca distante 6 kms. de Jerez. Recogido en Jerez por José Manuel Fraile, María Jesús Ruiz, Manuel Naranjo, Juan Antonio Simancas, Pilar Bernad, Melchor Pérez Bautista y Auxiliadora Meneses el 21 de diciembre de 2007.

Manuel Garrido Palacios refiriéndose a la provincia de Huelva- “no faltaban los columpios pendiendo de algún alcornoque”<sup>83</sup>.

Bien ajeno al contexto primaveral, el Día de los Difuntos fue, en ciertos sitios, propicio a la fiesta; así lo documenta Miguel Ángel Peña para el caso de **Ubrique** (Cádiz) en donde tal fecha era conocida como *Día de los paseos*:

“El *Día de los paseos* las gentes salían al campo con sus canastos de varetas<sup>84</sup> en los que llevaban boniatos, castañas, nueces, granadas y pan. Se iba al Salto de la Mora, a las Cumbres; subían por la Calzada hasta Santa Lucía; o a la Venta Martín. Era un día de campo en el que se hacían también columpios, cantaban y jugaban, y a la vuelta solían entrar en el cementerio para recoger el farol que habían dejado allí el día anterior.”<sup>85</sup>

Tal práctica –aunque ciertamente desritualizada- debe verse como una supervivencia excepcional de uno de los significados que tuvo el mecerse, el de acercarse al cielo, al mundo de los muertos, tal y como pretendían las doncellas atenienses evocadas por Rodrigo Caro cuando buscaban el cuerpo de su amiga Erígone. Por lo demás, el columpio ha sido interpretado explícitamente como rito de ascensión en algunas comunidades hispánicas, en las que se le concede ese sentido primordial: “En el norte argentino existe la creencia de que columpiándose, cercana la fiesta de los muertos, se logra rescatar almas del purgatorio, es decir, reencontrar, revivir, llegar por este rito al umbral de la vida y la muerte”.<sup>86</sup>

Salvo las excepciones documentadas que más abajo explicaremos, los columpios de primavera y verano se celebraban fuera del casco urbano; no eran entonces ni rejas, ni balcones, ni trapecios de troncos los que sostenían la fiesta, sino nogales, pinos, robles, olivos, chaparros, alcornoques, encinas o quejigos de ramas robustas y a poder ser bien elevadas que, de ubicarse junto a una pendiente o a un río, incrementaban la emoción y la sensación de peligro de las que se mecían, dándole mucho sentido a coplas como éstas:

83 “Roméricas de la comarca del Andévalo (Huelva)”, *Revista de Folklore*, tomo 18a, nº 208 (1998), págs. 116-123. Vid. también del mismo autor “Recorrido lírico por los pueblos de Huelva”, *Revista de Folklore*, tomo 17b, nº 201 (1997), págs. 75-83.

84 *Canasto de vareta* es un cesto construido con varas de junco o esparto.

85 Miguel A. Peña Díaz, “El vaivén de la copla de columpio en la Sierra de Cádiz: la fiesta de Ubrique”, *Revista Digital WebLitoral*: [www.weblitoral.com](http://www.weblitoral.com)

86 Ana Pelegrín, *Cada cual atiende su juego*, Madrid, Anaya, 2008, págs. 66-67.

A los olivares fui  
 a echar un columpio un día,  
 del columpio me caí  
 y me he hecho una *jería*.  
 (Ubrique-Cádiz)<sup>87</sup>

La niña que está en el árbol  
 se le ha roto el delantal,  
 ve por el hilo y la aguja  
 que se lo voy a arreglar.  
 (Ubrique-Cádiz)<sup>88</sup>

La que está en el columpio  
 Si se cayera,  
 ¡Qué buena mortajita  
 Que yo le hiciera!<sup>89</sup>

Al campo no se iba sólo a columpiarse. Como jornada festiva que era, a lo largo del día se alternaban los juegos con el comer y el beber, y con otras ocupaciones. Como acotación al pequeño repertorio de coplas de columpio publicado en sus *Cantos populares*, anotaba Rodríguez Marín en 1882:

“En las fiestas y regocijos públicos suelen alternar los columpios con las cucañas, fuentes de vino, fuegos artificiales, corridas de gallos, carreras de burros, etc.”<sup>90</sup>

---

87 Cantada por Estrella Maza Martín, de 69 años. Recogida por Victoria Macías García y Cristina Gil Sánchez en mayo de 2000. Publicada por Miguel A. Peña Díaz en “El vaivén de la copla de columpio en la Sierra de Cádiz: la fiesta de Ubrique”, *Revista Digital WebLitoral*: [www.weblitoral.com](http://www.weblitoral.com)

88 Cantada por Ana María, de 57 años. Recogida en mayo de 2000 por Jessica González Campón y Belén González Fernández. Publicada por Miguel A. Peña Díaz en “El vaivén de la copla de columpio en la Sierra de Cádiz: la fiesta de Ubrique”, *Revista Digital WebLitoral*: [www.weblitoral.com](http://www.weblitoral.com)

89 Incluida por Francisco Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981, tomo IV, pág. 275.

90 Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981, tomo IV, pág. 280.

Con relación a esto, tan significativos como el *Día de los paseos* de **Ubrique**, que acabamos de ver, son el Día de la Cruz en **Benaocaz** (Cádiz), en el que las muchachas preparaban un guiso de caracoles que luego todos comían antes de *echar* el columpio<sup>91</sup>; las *meriendicas* de **Vega del Genil** (Granada), que convocan en sus *coplas de meceor* los hábitos de la fiesta:

En los olivaritos,  
niña, te espero  
con un jarro de vino  
y un pan casero.<sup>92</sup>

O los *mencedores* jienenses de Santa Quiteria a los que antes aludimos:

“Era el día esperado en que se empezaban las orzas de la matanza si el año había sido bueno, Las novias le regalaban al novio el hornazo para ir a comérselo a alguno de los lugares ya establecidos en el que no podía faltar un buen pino o noguera de donde colgar varios *mencedores* (mecedores). El novio *mencía* a su novia que habría de aguantar estoicamente y con valor los fuertes empujones que daba su pareja, compitiendo con la cercana.”<sup>93</sup>

En **Villanueva de Tapia** (Málaga) no se entendían los columpios del miércoles de ceniza sin el tiro al gallo:

*El meceor lo hacían en un chaparro grande que estaba en la aldea de La Fuente del Conde, lo hacían allí porque era donde estaba el tiraero. Venía gente de muchos sitios, algunos a caballo. Por la mañana se hacía el meceor y luego por la tarde se tiraba al gallo. Era una apuesta. El dueño del gallo colocaba al animal en la ladera del cerro, atado de una pata, y podían dispararle con escopeta los hombres que hubieran pagado para ello. Cuanto más se movía el gallo, más difícil era matarlo, y más dinero ganaba el dueño. Aquella tarde morían muchos gallos.*<sup>94</sup>

91 Según informes dictados por Francisca Barea Pérez, de 60 años, el 5 de abril de 2008. Recogidos por María Jesús Ruiz, Manuel Naranjo y Elena Moreno.

92 *Canción de las meriendicas* de Vega del Genil (Granada), cantada por María Santos. Recogida por Sixto Moreno Rebollo.

93 José Luis Garrido González y José Luis Garrido Sánchez, *Cultura popular en la Sierra de Segura*, Universidad de Jaén, 2003, págs. 94-95.

94 Informes dictados por Isabel López Galeote, de 70 años, y recogidos por Manuel Galeote en abril de 2008.

También fue habitual celebrar estos columpios soleados en las veredas y caminos que comunicaban cada pueblo con el pueblo vecino, o en pajares y molinos, en las cortijadas, o en las huertas cercanas al casco urbano<sup>95</sup>. Y por supuesto en las ventas, esos espacios que durante siglos han tenido en Andalucía el monopolio del ir y venir, de los encuentros entre propios del lugar y forasteros, y que naturalmente resultarían tan propicios al tanteo galante vinculado al ritual. Escenas como la que recoge Bécquer en *La venta de los gatos*<sup>96</sup> se repitieron hasta hace unas cuantas décadas, cuando –como recuerdan, por ejemplo, en **Grazalema** (Cádiz):

*Íbamos andando hasta la Venta del Tío Paco, al lado de **El Gastor**, a hacer los columpios, aunque luego los columpios dejaron de hacerse y entonces bailábamos con música de acordeón*<sup>97</sup>.

Algunas excepciones hay –como decíamos- a la identificación del columpio campesino con el tiempo primaveral. Una es la que se da (y por una vez hablamos en presente) en **Ubrique**, en la provincia de Cádiz. Allí, al Día de la Cruz se le conoce como el *Día de las candelas* o *Día de los gamones*:

“... cuentan que antiguamente se solía instalar una cruz en el Toledo y otra en el San Juan (zonas pertenecientes al casco antiguo de la villa de Ubrique), y que en cada cruz solían poner un columpio donde las mocitas se columpiaban cantando y riendo, mientras los mozos miraban la gracia con que éstas lo hacían. Durante ese día, los zagales amontonaban las leñas con las que en la noche del tres de mayo hacían las candelas para calentar los extremos de las varas silvestres llamadas gamones y hacerlas crujir dando un golpe contra el suelo y gritando a la vez *a la salud de...*”<sup>98</sup>

En el *Día de los gamones*, los ubriqueños siguen recreando –si bien desritualizado- el columpio callejero, o mejor sería decir la *bamba*, que sin duda tuvo que convivir aquí con los columpios menos improvisados de Toledo y San Juan:

95 Así lo documenta Manuel Garrido Palacios en “La bamba de El Gastor”, *Revista de Folklore*, tomo 4<sup>a</sup>, nº 39 (1984), págs. 91-94.

96 Vid. en el último capítulo el texto de Bécquer.

97 Informes dictados por Catalina Diánez Menacho, de 80 años, y recogidos por María Jesús Ruiz el 9 de agosto de 2006.

98 Miguel A. Peña Díaz, “El vaivén de la copla de columpio en la Sierra de Cádiz: la fiesta de Ubrique”, *Revista Digital WebLitoral*: [www.weblitoral.com](http://www.weblitoral.com)

“En muchas calles se tendían columpios de ventana a ventana donde las muchachas eran columpiadas por sus novios o amigos al compás de coplas llamadas de *pique*, con la intención de hacer perdidas paces. Junto a cada hoguera se organizaba un baile, con la guitarra como instrumento. Este baile era llamado *abandolao*, también se bailaba el *vals de los pasos*”.<sup>99</sup>

Igualmente, en las poblaciones almerienses de **Adra** y **La Alquería** los *mecedores* de palos y sogas se instalaban en calles y plazas el veinticinco de abril, festividad de San Marcos, y allí permanecían hasta San Juan, actuando de improvisados altares el Día de la Cruz de Mayo.<sup>100</sup>

### 3. EL CICLO VITAL

Las coplas de *bamba*, columpio o *mecedor*, dichas en Carnaval o en primavera, en el campo o en el pueblo, informan por lo demás de la doble naturaleza del rito de mecerse, según lo relacionemos con el ciclo anual o con el ciclo vital<sup>101</sup>. Considerando el primero, ya hemos advertido el significado de inversión que el ceremonial comporta, su vocación de sensualidad y abundancia, contraria al ayuno y a la espiritualidad, lo que lo sitúa –con respecto al calendario aldeano– en las fechas emblemáticas descritas. Considerando el segundo –que ahora nos proponemos abordar–, al columpio habría que asignarle un sentido primordial de rito de transición<sup>102</sup>, de cambio de estado, el cual se materializa en el paso de la niñez a la edad adulta y, consecuentemente, en el ingreso del individuo en la esfera del amor.

Antes que ceremonial de galanteo, explicativo de la relación directa hombre-mujer, el columpio es entronización de la feminidad, teatralización del relevo generacional entre mujeres: las jóvenes ocupan el asiento aéreo vistoso y privilegiado, avisando así de una nueva ocasión de renovación del ciclo de la vida. Tal percepción es la que

99 M. Rosario Carrasco Chacón, “Estudio etnográfico de las fiestas de la Cruz de mayo en Ubrique”, *Papeles de Historia. Revista de la asociación Papeles de Historia*, Ubrique (enero 1994), pág. 198.

100 Informes de Loreto Antiguera Rodríguez (de 66 años, natural de **Adra**), y María Dolores Peña Peña (de 76 años, natural de **La Alquería**) recogidos por Miguel Ruiz Peña en mayo de 2008.

101 Vid. al respecto Rosa Santos del Campo y Encarnación Bol Orive, “Consideraciones sobre el ciclo festivo”, *Etnología y folklore en Castilla y León* (coord. Luis Díaz Viana), Salamanca, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 1986, págs. 57-62

102 Arnold van Gennep, *Los ritos de paso*, Madrid, Taurus, 1969.

parece comunicar Manuel Garrido Palacios cuando retrata esta escena de la *bamba* de **El Gastor** (Cádiz):

“Las viejas desdentadas empujan la bamba y gritan lo que ofrecen:  
Arremóntala bien alta. / tira bien de los cordeles, / que parece una  
paloma / la niña que va en la bamba”.<sup>103</sup>

Inevitable es relacionar la niña entronizada en el columpio con las *mayas*, que durante siglos encarnaron la divinización de la primavera y de lo femenino en pueblos y aldeas de España. A propósito de ello, recoge José Manuel Fraile un testimonio decimonónico que, además, habla otra vez del acompañamiento en la escena de la vieja:

“En lo que a la maya toca, sabemos por un texto de Don Basilio Sebastián de Castellanos (1807-1891), que recrea la fiesta que nos ocupa en los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX, que en el cortejo de la maya iba también: ...*la mojigona, que era una mujer vieja alquilada para el caso, vestida de maya y coronada de ristras de ajos y otras cosas extravagantes que debía mover a risa por sus muecas y gestos... Los mozos, que apenas intervenían en esta festividad femenina organizaban a su vez una réplica burlesca eligiendo a la mojigona como maya, como maya suya, vestida de trajes arcaicos guarnecidos de cáscaras de huevos, con guindillas por pendientes y ajos y cebollas por collares, era entronizada en un lugar próximo.*”<sup>104</sup>

El repertorio andaluz del columpio trae a colación expresamente este motivo cuando, en lugar de la habitual alabanza a su belleza, a la niña que se mece se le canta:

María, pescuezo largo,  
no te pongas gargantilla,  
ponte una ristra de ajos  
y en ella una cencerrilla.  
(**Benaocaz**-Cádiz)<sup>105</sup>

103 Manuel Garrido Palacios, “La bamba del Gastor”, *Revista de Folklore*, tomo 4ª, nº 39 (1984), pág. 91.

104 José Manuel Fraile Gil, *El mayo y sus fiestas en tierras madrileñas*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, págs. 41-42. El texto citado corresponde a: Basilio Sebastián de Castellanos, *De la galante festividad floral llamada mayo o de la hermosa maya*, Madrid, Museo de las familias, tomo V, 1847, pág. 90.

105 Cantada por Francisca Piñero Gago, de 87 años. Recogida el 5 de abril de 2008 por María Jesús Ruiz, Manuel Naranjo y Elena Moreno.

Y, del mismo modo, la retahíla infantil conserva la memoria del trono-columpio burlesco cuando –en un juego muy común en Andalucía– dos niñas cruzan sus brazos para mecer a una tercera, a la que antes de arrojar al suelo cantan retahílas como ésta:

La sillita de la reina  
que nunca se peina,  
un día se peinó,  
cuatro pelos le cayó.  
(**Bélmez-Córdoba**)<sup>106</sup>

La sillita caca,  
el sillón de oro  
donde caga el moro.  
(**Jerez-Cádiz**)<sup>107</sup>

Como ritual exclusivamente femenino, las mozuelas compitieron entre sí por ocupar esta *silla de oro*, en una pugna por exhibirse que ha quedado declarada en las *fórmulas de apeo* que se estudian en el capítulo siguiente, pero también en un puñado de coplas. No falta en éstas ocasión para instar a bajar a la que está en el columpio con alusiones soeces, que evidentemente quedan fuera de la poética del galanteo amoroso y se adentran, de nuevo, en la tendencia burlesca de las retahílas infantiles. Asimismo, en esta pequeña parte del repertorio han quedado engastadas imágenes relacionadas con el feísmo de la estética carnavalesca representada por la *mojigona*, de manera que lo idílico de la belleza femenina sobre el columpio puede aparecer acompañado de lo escatológico, de lo repulsivo, o incluso de lo demoníaco.

La niña que está en la *bamba*  
se lo quisiera decir:  
que se baje, que se baje,  
que otra se quiere subir.  
(**Arcos de la Frontera-Cádiz**)<sup>108</sup>

106 Cantada por Isabel Lechado, de 64 años. Recogida por Ana Pelegrín en abril de 2008.

107 Cantada por Lola Lozano Salado, de 46 años. Recogida por María Jesús Ruiz el 1 de mayo de 2008.

108 Cantada por Antonia Salvador Muñoz, Josefa Oliva, Remedios Perdigones (nacida en 1920), Amalia Sena, Nieves Gamaza y Nieves *La Pipona*. Recogida el día 15 de febrero de 1973 por

No me bajo, no me bajo  
 porque no me da la gana,  
 que la que quiera un columpio  
 vaya a su casa y lo haga.  
 (**Arcos de la Frontera-Cádiz**)<sup>109</sup>

Apearla, que se mea  
 y pudre toda la lana,  
 y a otro día de mañana  
 colchones en la ventana.  
 (**La Zubia-Granada**)<sup>110</sup>

La niña que está en la *bamba*  
 se parece a San Antonio  
 y la que la está meciendo  
 al mismísimo demonio.  
 (**Málaga**)<sup>111</sup>

Arremonta los cordeles,  
 arremóntalo al tejao,  
 que se la coman los gatos  
 que parece un bacalao.  
 (**Jerez-Cádiz**)<sup>112</sup>

---

Arcadio Larrea Palacín. Archivo sonoro de Radio Nacional de España.

109 Cantada por Antonia Salvador Muñoz, Josefa Oliva, Remedios Perdigones (nacida en 1920), Amalia Sena, Nieves Gamaza y Nieves *La Pipona*. Recogida el día 15 de febrero de 1973 por Arcadio Larrea Palacín. Archivo sonoro de Radio Nacional de España. Hemos documentado versiones idénticas en Sevilla y Granada.

110 Cantada por Dolores Rodríguez Benítez y recogida por Sixto Moreno Rebollo.

111 Rodolfo Halffter, *Cancionero musical popular español. Canciones amorosas bucólicas de ronda, pastoriles, infantiles, humorísticas, de marineros, de trilla, bailables, serranas, de Navidad, de columpio de siega de cuna y religiosas*, México, Editorial Nuestro Pueblo, 1939, pág. 52. Una versión idéntica recoge Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981, tomo IV, pág. 278.

112 Cantada por Josefa García Hinojo, de 87 años. Recogida por José Manuel Fraile y Manuel Naranjo el 5 de mayo de 2000.

La niña qu' está en la *bamba*  
 Parese una candileja,  
 Y las dos que están mesiendo  
 Son dos arcusiyas viejas.<sup>113</sup>

La niña que está en la *bamba*,  
 cara de limón podrío,  
 que se parece a mi gato  
 cuando está descolorío.  
 (**Aznalcázar**-Sevilla)<sup>114</sup>

La que está en er columpio  
 Tiene unos pies,  
 Que paresen escobas  
 De montañés.  
 Tiene unos ojos,  
 que paresen ochabos  
 Yenos de mojo.<sup>115</sup>

Eres más chica que un huevo,  
 más derecha que un jocino,  
 más blanca que una sartén  
 harta de freír tocino  
 y no fregarla en un mes.  
 (**Benaocaz**-Cádiz)<sup>116</sup>

La niña que está en la *bamba*  
 tiene el culito cagao

113 Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981, tomo IV, pág. 278.

114 Cantada por alumnos del Centro de Adultos de Aznalcázar. Recogida por José Pedro López Sánchez en febrero de 1998 y publicada en su libro *Las coplas de bamba: fiesta y canción*, Sevilla, Sociedad de Desarrollo Local de Bollullos de la Mitación, 2003, pág. 178.

115 Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981, tomo IV, págs. 278-279.

116 Cantada por Belén Mangana del Castillo, de 76 años, el 5 de abril de 2008, y recogida por María Jesús Ruiz, Manuel Naranjo y Elena Moreno.

y su madre se lo limpia  
con un trapito mojado.<sup>117</sup>

Más allá de mero entretenimiento de mozuelas, el columpio fue ceremonial emblemático del primer galanteo. Como tal, se ubica en el conjunto de prácticas rituales destinadas al contacto inicial entre sexos opuestos, en la etapa inmediatamente previa al noviazgo. Rondas, bailes y algarazas diversas convocaron en otro tiempo a los hombres y mujeres más jóvenes en espacios públicos donde la vigilancia de los mayores se aliviaba, y en los que la ocasión de mirarse más o menos sin tapujos e incluso de rozarse se convertía en el objetivo primordial<sup>118</sup>. En tal contexto, el columpio ofrecía los elementos pertinentes para desarrollar el cortejo con minuciosidad: un trono para exhibirse, cordeles con los que hacer sentir a la que se mecía la fuerza física del pretendiente, un marco de espacio-tiempo propicio a la libertad –al menos a la permisividad, restringida en lo cotidiano– y unas coplas al servicio de la expresión del deseo, igualmente tabú en la prosa vital del día a día. Esta evocación de los *meceores* de **Yegen** (Granada) retrata bien el ceremonial:

“Los mozuelos se ponían de pie en cada uno de los extremos de la tabla para poder hacer mover y a veces hasta volar, a las dos o tres jóvenes que íbamos sentadas en medio. En los *meceores*, mientras iban meciéndose se cantaban canciones y se formaban parejas de novios, ya que el chico que te pretendía procuraba mecer en tu lado y sentarse de vez en cuando a decirte ¿Quieres que nos hagamos novios? Con el vaivén del *meceor*, las cancioncillas y a veces el miedo de la velocidad que aquello tomaba te daban unos mareos que tenías que decir al chico que parara y bajar. Al rato ya estabas dispuesta, esperando a que alguno de los promotores del invento te llamara otra vez y te dijera piropos y arrumacos al oído.”<sup>119</sup>

117 José Pedro López Sánchez documenta versiones idénticas en las siguientes poblaciones sevillanas: **Espartinas, Villanueva del Ariscal, Gines, Albaida, Aznalcázar, Bollullos de la Mitación y Umbrete**. Vid. su libro *Las coplas de bamba: fiesta y canción*, Sevilla, Sociedad de Desarrollo Local de Bollullos de la Mitación, 2003, pág. 175.

118 Antonio Limón Delgado, *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1981.

119 M<sup>a</sup> Rosario Martín Moreno lo recoge en su pequeño libro de memorias *Miradas del pasado. Recuperación y difusión de juegos, costumbres y tradiciones de Alpujarra de la Sierra*, editado por la Asociación Cultural Abuxarra en 2006 (pág. 28).

f. La parodia musical es signo y demostración de la creatividad de las comunidades sefardíes doquier éstas se hallen y en Marruecos reveló un peso adicional de humor local. A músicas conocidas, de cantares populares, se agregaban textos relativos a la vida de la comunidad, tanto para expresar críticas a personas o a costumbres, como simplemente como juego humorístico.<sup>293</sup> Los poetas sefardíes se inspiraron no solamente en fuentes hispánicas, españolas o sudamericanas, sino también en el repertorio francés. Este es el caso de una de estas parodias que se refiere a la *matexa*, en el cual un poeta anónimo utilizó una canción muy en boga para su composición. La melodía original pertenece a *Frou-frou*, una canción francesa que, al decir de sus críticos, simboliza la *Belle Époque* de París a principios del siglo XX. La música fue compuesta ya en 1889 por Henri Chatau, y sirvió para varios textos, según la revista musical en la cual repetidamente se la utilizaba, la más famosa de ellas fue el show “*Paris qui marche*”, en el cual figuraba como un vals con su texto compuesto por *Monreal and Blondeau*: *frou-frou* representando el sonido que hacen los volantes, fruncidos y tules que usan las mujeres en sus elegantísimos atuendos. Los sefardíes conocieron este vals probablemente a través de varias cantantes españolas que lo incluyeron en sus repertorios, entre ellas: Raquel Meller, Imperio Argentina, y Nati Mistral.<sup>294</sup> Su estribillo dice:

---

infantiles. Otros provienen del árabe-marroquí: *meshaya* = calzado de tipo árabe, babucha de hombre, de dos suelas, zapatilla, a veces babucha de mujer (Alegría Bendayán de Bendelac, *Diccionario del Judeoespañol de los Sefardíes del Norte de Marruecos (jaquetía tradicional y moderna)*. Caracas: Centro de Estudios Sefardíes de Caracas, 1995, pág.465), *halawa* = dulce, *batini* = dame. Hay también términos del hebreo, como *sheneemar* = palabra utilizada para traer a colación o citar una expresión bíblica; *gabbai* = cargo honorario en la comunidad, sacristán de la sinagoga. Sobre el uso de palabras hebreas en la haketía, véase Benichou, (“Observaciones sobre el judeo-español en Marruecos”, *Revista de Filología Hispánica*, 1945, págs. 209-258), y en especial, el artículo de Yaakov Bentolila, “Le composant hebraïque dans le judeo-espagnol marroccain”, en I.Benabu & J. Sermoneta (eds.), *Judeo Romance Languages*, Misgav Yerushalayim, The Hebrew University of Jerusalem, 1985, págs.27-40.

293 Para más ejemplos de este tipo paródico de la creatividad sefardí en Marruecos, véase Susana Weich-Shahak “‘Me vaya kappará’: la haketía en el repertorio musical sefardí”, *El encuentro*, Universidad Ben Gurion del Negev, (en prensa) (2008); y, para ejemplos de las comunidades sefardíes del área otomana, con parodias de pasodoble, tango, foxtrot y charleston, véase Susana Weich-Shahak, “Adaptations and Borrowing in the Balkan Sephardi Repertoire”, *Balkanistica* 11 (87-126), en págs. 101-108.

294 Los sefardíes escucharon a estas cupletistas españolas cuando actuaban en Marruecos durante el Protectorado Español. Traducción libre del texto francés: “Frou-frou (el sonido producido

Frou-frou, frou frou  
 Par son jupon la femme  
 Frou-frou, frou frou  
 De l'homme trouble l'ame  
 Frou-frou, frou frou  
 Certainement la femme  
 Séduit surtout  
 Par son gentil frou-frou!

Sobre esta melodía los sefardíes del norte de Marruecos cantaban sobre la hermosa Jolí (diminutivo de Rajel) que está sentada en la hamaca, *matexa*, empujada enérgicamente por su novio, más y más alto, tanto que los gritos asustados de Jolí se oyen hasta la misma sinagoga (*hasta la tefilá*).<sup>295</sup> El texto menciona las *ochavas* (el *hol hamoed* de Pesaj), y su léxico es rico en expresiones en haketía: *al'azba*, *jial*, *kappará*.<sup>296</sup>

De una al'azba, si vieras, que jial!  
 se emprendó las ochavas Nisim.  
 Ven, Jolita, te matexaré  
 me vaya yo kappará por ti.  
 De una mano Nisim la levó  
 y con ferza empezó a matexarla,  
 los gritos de Jolita  
 se oyeron en la tefilá.

- Nisim, Nisim, ven, nos matexaremos.  
 - Ven, mi candil, cómo te gustará.

---

por los volantes y adornos de la faldas femeninas). La mujer confunde la mente del hombre con el susurro de su falda, por cierto, la mujer seduce, sobre todo, por su gentil frou-frou”.

295 Cantado por Clarita Levy de Benaím en Madrid, el 20 de Septiembre de 1994. Nacida en **Melilla**, vivió en Tetuán desde su boda con José Benaím, y reside ahora en Madrid, donde la he grabado repetidamente.

296 Términos en haketía: *al'azba* = muchacha; *jial* = hermoso rostro; *se emprendó* = se enamoró; *ochavas* = los ocho días de la semana de Pesah (*hol hamoed*); *te matexaré* = te hamacaré; *kappará* = redención, lo que se ofrece para redimir los pecados, se usa como expresión de cariño, que tome yo todos tus pecados para redimirte; *ferza* = fuerza; *levó* = llevó; *tefilá* = plegaria, sinagoga; *nos matexaremos* = nos hamacaremos; *levaré* = llevaré; *piyutim* = poemas litúrgicos. En Marruecos se utiliza la palabra *tefilá*, que en hebreo significa plegaria o rezo para designar, por aproximación, el lugar donde la plegaria tiene lugar: la sinagoga.

Jolí, Jolí, cogete de la sogá,  
te levaré cantando piyutim.

Para concluir: Como hemos podido observar a lo largo de este breve estudio, varios son los géneros y los estilos utilizados en la *matexa* - retahíla, canción lírica, romances y parodias – y asimismo, varios son los lugares y formas en las que se construían los columpios. También variadas y diversas según los tiempos eran las edades de los participantes y las funciones que la *matexa* cumplía; pero siempre, al transmitirme generosamente sus recuerdos, los portadores de estos informes y cantares muestran para la *matexa* una dulce nostalgia cargada de cariño.



## Capítulo IV

### EL REPERTORIO MUSICAL: BREVE ANÁLISIS DE LAS MELODÍAS

Susana Weich-Shahak

Para analizar las características musicales del repertorio he estudiado los 31 temas que se ofrecen en el CD que acompaña este libro y sólo eventualmente menciono alguna variante de mi conocimiento. Sería mi intención llegar a analizar el estilo o los estilos que caracterizan a las músicas que acompañan la actividad del columpio, de modo que, a través de sus características musicales, podamos llegar a reconocer los tipos o géneros musicales propios de cada región, de cada comarca o de cada zona.

Un enfoque musical sobre el repertorio implica considerar los distintos parámetros musicales, a saber: ritmo (duración de los sonidos), melodía (sucesión de altura de los sonidos) y forma (organización de las frases o períodos musicales). Siendo este un repertorio totalmente vocal, dejaríamos de lado dos parámetros que podrían ser más generales: el timbre (características acústicas y producción vocal, tipos de voz y de entonación) y el volumen o intensidad (mayor o menor sonoridad). En cambio sí tomaríamos en cuenta una observación que solamente es propia del repertorio vocal: la relación entre notas y sílabas (silábica, neumática o melismática, es decir, si una sílaba del texto se canta sobre una nota o sobre dos, tres o muchas). Un análisis musical de este repertorio observaría la estructura rítmica (pulso, acentos periódicos, compases), la estructura melódica (orden de los sonidos, intervalos, escalas, contorno de la melodía, ambitus o extensión de la melodía) y la estructura formal (ordenación de estrofas, frases, segmentos y de sus repeticiones) para cada copla, cantar o retahíla.

Lo acostumbrado en la presentación de un análisis musical es exponer cuadros que muestren la dispersión de estas cualidades según los parámetros musicales. Así, podría referirme a la extensión melódica en cuanto a su ambitus (es decir, la amplitud de la melodía, medida según el intervalo entre la nota más grave y la más aguda de la canción), y señalar la siguiente distribución:

- 3ª mayor: 1
- 4ª justa: 9 cantares
- 5ª justa: 8 cantares
- 5ª disminuida: 1 cantar
- 6ª menor: 3 cantares
- 6ª mayor: 2 cantares
- 7ª menor: 1 cantar
- 7ª mayor: 2 cantares
- 8ª justa: 3 cantares
- 9ª mayor: 1 cantar

De este mismo modo podría presentar la distribución de los esquemas rítmicos (compases binarios, ternarios, etc.), de los esquemas formales, pero dudo que una presentación de este tipo haga justicia al rico repertorio aquí presentado. Más interesante es estudiar la interacción de las cualidades analizadas, de modo que nos permitan comprender cómo esas cualidades se articulan, se agrupan y definen tipos, estilos o aún géneros musicales. Por ello he preferido estudiar las interacciones entre las características musicales, lo cual me ha permitido agrupar los 31 temas en los varios tipos musicales que he podido reconocer en esta colección y que expongo a continuación.

Diremos, entonces, que el repertorio musical que acompaña el columpio presenta diversos tipos musicales, cada uno con rasgos definidos que le caracterizan en cada parámetro musical. La presentación que ofrezco no está ordenada según ninguna jerarquía más que las cualidades que caracterizan a cada tipo:

1. Tipo A: Evidente en los cantares Nos. 12, 13, 14 y 15: caracterizados por un ritmo libre, sin un pulso claro ni acentos periódicos, con un contorno melódico ondulante y una melodía rica en ornamentaciones (melismas) y, siendo que la relación entre sílabas y notas musicales es notoriamente melismática (varias notas para una sílaba), moviéndose por grados conjuntos (pocos saltos); el ambitus (la extensión entre la nota más grave y la más aguda de la canción) en todas las cuatro canciones es de una 6ª menor. Las escalas de las coplas No.12 (*Que lo corte para ti*, de **Adra**), No.13 (*Que la nieve del barranco*, de **La Alquería**) y No.14 (*Es mi amiga y no me pesa*, de **Río Chico**) se caracterizan por tener un intervalo de una 2ª aumentada entre el segundo y el tercer grado, característico también de algunas escalas del Flamenco. Además de estos rasgos, que las diferencian de los otros tipos, las coplas del Tipo 1 no agregan a la canción ningún recitado rítmico que

funcione como retahíla de cambio. En cuanto a su distribución geográfica: todas estas cuatro coplas del columpio son de Almería.

2. Tipo B: Este tipo, en Nos. 2 al 9, se caracteriza por tener también un ritmo elástico, pero moviéndose dentro de un compás de  $3/4$ . El ambitus en este tipo, es de una 5ª. justa, con la melodía moviéndose por grados conjuntos (es decir, casi sin saltos). La estructura formal es interesante: va repitiendo (para los distintos textos) una misma estrofa musical que tiene tres segmentos: el primero con final abierto (terminando en una nota superior o inferior a la tónica), el segundo con final cerrado (en la tónica) y un tercer segmento más breve, repitiendo la mitad del segundo segmento. Así, por ejemplo, en la No.4 (*De tu ventana a la mía*, de **Grazalema**, Cádiz) y la No.7 (*Al del sombrero negro*, de **Palomares del Río**, Sevilla). La relación sílaba/nota musical es mayormente silábica (una sílaba por cada nota) excepto en los finales de segmento, donde suele llevar un melisma (en especial al final del primer segmento). Algunas, como la No.5 (*Juanito Juan de los Juanes*, de **Benacoaz**, Cádiz), agregan un recitado rítmico al final, para exigir el cambio de columpiante (retahíla de cambio).
3. Tipo C: Es el que caracteriza los Nos. 1, 10, 11 y 31, con músicas más elaboradas y estructuras formales más complejas y todos ellos con una estructura rítmica basada en un compás ternario, de  $3/4$ . La amplitud del ambitus es de una 8ª. El No.11 (*En los olivaritos*, de **Purchil**, Granada), en escala mayor, tiene tres partes claramente definidas: una primera parte (A) que consiste en dos frases: la primera frase tiene 8 compases, mientras que la segunda frase tiene solo 6 compases. Esta segunda frase comienza con un nuevo material intermedio (dos compases) y finaliza con una combinación que copia, de la primera frase, dos compases del comienzo y dos del final. A esta rica estructura le sigue una segunda parte (B), mas libre en su ritmo, con una estructura de tres frases, donde la tercera repite la segunda (a-b-b). La tercera parte (C), diferente de las anteriores, es más rítmica, siempre en  $3/4$ , y termina con el recitado rítmico (retahíla de cambio) que exige que se baje la niña y suba otra. El cantar No.1, (*Arremonta los cordeles*, de **Jerez**) tiene una escala menor plagal (un ámbito de una 8ª, hasta una 5ª por sobre la tónica y una 4ª por debajo) consiste de tres partes con diferentes músicas, y en su primera parte, repite el segundo verso del texto pero con otra melodía. El No.10 (*Por Dios te pido*, de **Granada**) es claramente un vals y lo es también, obviamente, el No.31, de la tradición sefardí (*Joli, Joli*, de

**Tetuán**), que toma la música de una canción conocida, también un vals, y conserva fielmente su estructura y otras características musicales.

4. Tipo D. Son las retahílas, Nos. 17 al 29. Por su masiva presencia en el repertorio deberemos dedicarle un párrafo más extenso. Para definir la retahíla, me remito al profundo estudio realizado por Ana Pelegrín quien, en su libro *La flor de la maravilla*, define a la retahíla diciendo: “*En la lírica infantil de tradición oral, [la retahíla es una] composición breve frecuentemente dialogada, que acompaña los juegos-rimas de acción y movimiento infantiles*”<sup>297</sup>. Además, señala sus escasos elementos, a menudo irracionales, faltos de toda explicación lógica y que, como un disparate, sirve para jugar con la palabra, el ritmo, el sonido y la acción corporal. Desde el aspecto musical, se caracteriza la retahíla por tener una melodía basada en pocas notas y en ámbitus estrecho pero con fuerte expresión rítmica, utilizando pocos (generalmente, dos duraciones) valores rítmicos. El etnomusicólogo rumano Constantin Brailoiu dedica al aspecto rítmico del repertorio infantil un capítulo especial en su libro *Problems of Ethnomusicology*<sup>298</sup> y señala que, siendo siempre un repertorio con apoyo de palabras, no requiere una melodía sino que se basa en un esquema rítmico claramente definido, repetido en las palabras o en las sílabas inconexas o incomprensibles que caracterizan a este repertorio. Aún en lenguas diferentes, las retahílas llevan claros acentos fijos y mantienen ritmos binarios (isocrónicos) de los cuales sólo se apartan en definidas ocasiones, mezclando o alternando con otras estructuras (no binarias, heterocrónicas, como para acomodar palabras del texto) siendo que estas disensiones forman parte del juego rítmico en el cual consiste la retahíla. Las relaciones de duración de las notas son siempre simples, la nota mas larga es el doble de la de menor duración, y viceversa, las notas breves, equivalen a la mitad de la duración de la nota larga. La relación sílaba-nota musical es siempre silábica (nunca melismática). En cuanto a las alturas de los sonidos, podemos señalar que, como está representado en las retahílas del columpio, cuando hay melodías, estas utilizan pocas notas, en un ámbitus estrecho. En las retahílas del columpio, es frecuente que consistan en tres notas, que componen un intervalo de 2ª mayor y otro de una 3ª menor, en un ámbitus de una 4ª. Este es el caso de las retahílas Nos. 17, 18, 21, 22,

---

297 Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996: pág.40.

298 Editado y traducido por A.L.Lloyd. Londres: Cambridge University Press, 1984, págs. 206-238.

25, 26, 27 y 28 que giran alrededor de tres notas: la-sol-mi. Por ejemplo, la retahíla No. 18 (*A la blinda a la blanda*, de **Daroqa de Rioja**, La Rioja). Las retahílas No.20 (*Ya vienen las monjas*, de **Albacete**), No.22 (Tirurirururu, de **La Alberca**, Salamanca) y No.25 (*Mi abuela está mala*, de **Serranillos**, Avila) centran sus melodías en las dos notas superiores, la-sol, y sólo como anacrusa utilizan el mi, con la nota central en el sol. En cambio, en la retahíla sefardí No.28 (*Teje lo mece*, de **Alcazarquivir**, Marruecos) la melodía se basa en sólo dos notas, centrándose en la 3ª menor sol-mi, Encontramos una variedad de estructuras en la retahíla No.17 (*Abuelita está mala*, de **Jaen**) en la cual se alternan varias frases diferentes con variación del esquema rítmico, según las palabras. La retahíla No.21 (*Ya vienen las monjas pitonjas*, de **Jumilla**, Murcia), alterna una recitación con una retahíla cantada sobre cuatro notas: sol y sus notas vecinas (la y fa sostenido) y mi. La copla No. 19, la No.16 y la No.29 tienen ambitos más amplios. La melodía de la retahíla sefardí, la No. 29 (*Matexa, matexa*, de **Tánger**, Marruecos) tiene un ambitus que se extiende hasta una 6ª mayor, con mayores intervalos entre las tres notas: una 3ª mayor y una 4ª. Otras versiones recogidas de esta misma retahíla de columpio siguen el esquema de las tres notas en un ambitus de una 4ª, al igual que las retahílas españolas, basadas en una 3ª menor y una 2ª mayor. La melodía de la retahíla No.19 (*Cuántos panes hay*, de **Daroqa de Rioja**, La Rioja) combina una parte recitada entre dos partes melódicas (antes y después), en la primera de ellas tiene una amplitud de una 6ª menor en una escala tetratónica (de cuatro notas: mi-sol-la-do) y la segunda, llega a la 8ª, en una escala diatónica (casi todas las notas de la escala, por grados consecutivos). Algo peculiar es el cantar No.16 (*Madre, quiere uste que vaya*, de **Belmez**, Córdoba), que remeda una canción conocida en España (pero sin esta función de retahíla de columpio) y que adopta una estructura rítmica en 5/8 y tiene un ambitus de una 5ª disminuida.

Estos cuatro tipos musicales parecen ser los que reparten, definen y caracterizan este rico repertorio de coplas de columpio, definidos, como ya se ha dicho, por las características que muestran en los diferentes parámetros musicales.



## Capítulo V

### REFERENCIAS LITERARIAS Y TESTIMONIOS ANTIGUOS

José Manuel Fraile Gil y María Jesús Ruiz

Entre el primer texto y el último de los que aquí reproducimos median tres siglos y medio. Todos sus autores, sin embargo, por encima del tiempo en que a cada uno le tocó vivir, contemplaron la misma escena: la mujer subida al columpio y el canto acompañándola en su vaivén; y, desde diversas miradas, sintieron la necesidad de dejar testimonio de ello. Con lentes humanistas y eruditas, costumbristas y románticas, admiradas o críticas, muchas veces melancólicas... ellos nos han dejado los más valiosos documentos de un rito que articuló la vida amorosa y lúdica de nuestros antepasados y que hoy todavía hemos tenido la fortuna de conocer por los testimonios orales de nuestros informantes.

#### **1. Los primeros testimonios en el siglo XVII: Sebastián de Covarrubias y Rodrigo Caro**

El Diccionario de Covarrubias<sup>299</sup>, es el primero de la lengua española que define las voces que incorpora, tratando de buscarles además un origen etimológico. Es también el primero en su género dedicado a una lengua vulgar de cuantas, en su época, hablaba el Occidente Europeo. Su número de entradas oscila, según criterios, entre once mil y diecisiete mil, y en muchas de ellas D. Sebastián nos aporta comentarios, vivencias personales y leyendas apócrifas con las que intenta centrar el vocablo que analiza; en esos comentarios encontramos hoy una fuente inagotable para el estudio de etnógrafos y antropólogos, si bien debemos pasarlas por el tamiz del análisis. En

---

299 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Utilizamos la edición preparada por Felipe C.R. Maldonado, y revisada por Manuel Camarero. Madrid, Castalia. Col. Nueva biblioteca de erudición y crítica. Nº 7. *Voz columpio*: pág. 335.

- Sierra de Segura (Jaén-España): 35  
Somosierra (Madrid-España): 78  
Tánger (Marruecos): 116, 124, 133, 166  
Tetuán (Marruecos): 58, 116, 122, 124, 132, 166  
Torrebarrio (León-España): 72  
Treviana (La Rioja-España): 106  
Umbrete (Sevilla-España): 29, 45, 65  
Ubrique (Cádiz-España): 24, 28, 33, 36, 37, 38, 39, 50, 51, 52, 54, 55, 58, 60, 64,  
70  
Ugíjar (Granada-España): 14, 63  
Valencina de la Concepción (Sevilla-España): 87  
Vega del Genil (Granada-España): 28, 38, 48  
Vélez-Benaudalla (Granada-España): 15, 21, 35, 55  
Vetusta (= Oviedo-España): 144  
Villaluenga del Rosario (Cádiz-España): 33, 50, 51, 54, 57, 66, 67, 163  
Villamanrique (Sevilla-España): 23  
Villanueva del Ariscal (Sevilla-España): 45, 61  
Villanueva de la Vera (Cáceres-España): 81, 94, 102, 103, 165  
Villanueva de Tapia (Málaga-España): 16, 38  
Villavelayo (La Rioja-España): 72, 106  
Yegen (Granada-España): 23, 24, 25, 45  
Yunquera (Málaga-España): 30, 32  
Zafra (Badajoz-España): 98

## INDICE DE INFORMANTES

- Aceituno Hispán, Virtudes (Jaén): 95, 164  
 Aguado, Bienvenida (Chanakalé, Turquía): 111  
 Ana (Ubrique, Cádiz): 54  
 Ana María (Ubrique, Cádiz): 37  
 Antiguera Rodríguez, Loreto (Adra, Almería): 33, 40, 46, 68, 164  
 Araujo Pérez, Gregoria (Villanueva de la Vera, Cáceres): 94, 165  
 Aroca Martínez, María (Albacete): 97, 165  
 Arrendó Muro, Angelines (Quel, La Rioja): 108  
 Balosa, Modesta (Aznalcázar, Sevilla): 25  
 Barandela Peralta, María Eugenia (Candeleda, Ávila): 96  
 Barea Pérez, Francisca (Benaocaz, Cádiz): 38  
 Bautista Guerra, Josefa (Arcos de la Frontera, Cádiz): 15, 28  
 Benchabo, Salomón (Alcazarquivir, Marruecos): 124, 166  
 Bendayán-Benasayaq, Alicia (Tetuán, Marruecos): 31, 58, 119, 122, 124, 166  
 Bengio, Flora (Tetuán, Marruecos): 124  
 Bravo Bravo, María Dolores (Alcalá del Río, Sevilla): 17, 47, 164  
 Caballero Mesa, Isabel (Ronda, Málaga): 164  
 Cabrerizo Franco, Lola (La Calahorra, Granada): 107  
 Cabrerizo Franco, Rosario (La Calahorra, Granada): 107  
 Calvillo Román, Isabel (Benamahoma, Cádiz): 35, 70  
 Calvillo Jarillo, María (Benamahoma, Cádiz): 163  
 Carmen (Madrid): 104  
 Carreras, Catalina (Arcos de la Frontera, Cádiz): 28  
 Casado Romero, Carmen (Palomares del Río, Sevilla): 56, 164

- Castañar Timón, José María (Villanueva de la Vera, Cáceres): 102, 103  
 Castañeda, Francisca (Bollullos de la Mitación, Sevilla): 30  
 Castillo, Josefa (Ubrique, Cádiz): 64  
 Cohen, Nelly (Tánger, Marruecos): 116  
 Cómitre García, María Dolores (Yunquera, Málaga): 30  
 Custodio, Encarnación (Iználloz, Granada): 28, 60, 64  
 Diánez Chacón, Isabel (Grazalema, Cádiz): 29, 34, 49, 67, 68  
 Diánez Menacho, Catalina (Grazalema, Cádiz): 16, 34, 39, 49, 50, 66, 67, 163  
 Díez García, Regina (Daroca de Rioja, La Rioja): 93, 104, 165  
 Domínguez, Isabel (Jerez, Cádiz): 51  
 Domínguez, Pilar (Ubrique, Cádiz): 60, 90  
 Farache, Mesod (Tetuán, Marruecos): 124  
 Fernández González, Concepción (Neila, Burgos): 99  
 Fernando (Herguijuela de la Sierra, Salamanca): 101, 166  
 Galiana, Mercedes (Arcos de la Frontera, Cádiz): 28  
 Gamaza, Nieves (Arcos de la Frontera, Cádiz): 19, 20, 26, 27, 31, 42, 43, 50, 69,  
 163  
 Gamó García, Benita (Guadalix de la Sierra, Madrid): 85  
 García, Leonor (Arcos de la Frontera, Cádiz): 28  
 García Barrera, Josefa (Arcos de la Frontera, Cádiz): 28  
 García García, Pilar (Daroca de Rioja, La Rioja): 93, 104, 165  
 García Hinojo, Josefa (Jerez, Cádiz): 43, 163  
 García Pruaño, Manuel (Jerez, Cádiz): 35  
 García Torres, Angustias (Río Chico, Almería): 47, 48, 164  
 Gil Gil, Valentín (Guadalix de la Sierra, Madrid): 82  
 Gil Rubio, Purificación (Guadalix de la Sierra, Madrid): 78  
 Gómez, Ana (Bormujos, Sevilla): 47  
 Gómez, Rocío (Espanitas, Sevilla): 61  
 Gómez González, Aparicio (Carmona, Cantabria): 77  
 González López, Ana (La Alberca, Salamanca): 79, 92, 93, 100, 165  
 Halfón de Bantolila, Estrella (Tetuán, Marruecos): 116  
 Haltsi, Ahuva (Jerusalén, Israel): 79  
 Hayón, Raquel (Alcazarquivir, Marruecos): 117, 124  
 Hernández Hernández, Purificación (Serranillos, Ávila): 105, 166  
 Hernández Luís, Antonio (Cepeda, Salamanca): 81  
 Herráiz, Félix (Alconchel de la Estrella, Cuenca): 99, 165  
 Herrero Ballesteros, Marino (Villavelayo, La Rioja): 106

- Jiménez Fernández, Eloisa (¿Extremadura?): 100
- Lasso Expósito, Mercedes (Castilblanco de los Arroyos, Sevilla): 15, 17
- Lechado Rodríguez, Isabel (Bélmez, Córdoba): 24, 42, 98, 164
- Levy, Rachel (Tánger, Marruecos): 124, 166
- Levy de Benaím, Clarita (Melilla): 126, 166
- López Galeote, Isabel (Villanueva de Tapia, Málaga): 16, 38
- López Martínez, Carmen (La Puebla, Murcia): 95
- López Martínez, Josefina (La Puebla, Murcia): 95
- Lozano Salado, Lola (Jerez, Cádiz): 42
- Luis Felipe, María Nieves (Cepeda, Salamanca): 80
- Macías Cómitre, Josefa (Yunquera, Málaga): 32
- Mancilla, María (Ubrique, Cádiz): 52, 90
- Mangana del Castillo, Belén (Benaocaz, Cádiz): 44, 46, 55
- Márquez *El Zapatero* (Villanueva del Ariscal, Sevilla): 61
- Márquez, María del Robledo (Rociana, Huelva): 19
- Martín Moreno, María del Rosario (Yegen, Granada): 24, 26, 45
- Martín Nebra, Federico (Poyales del Hoyo, Ávila): 78
- Martínez Alonso, Tomasa (Daroca de Rioja, La Rioja): 93, 104, 165
- Martínez Alonso, Felipa (Daroca de Rioja, La Rioja): 93, 104, 165
- Martínez Martínez, Beatriz (Daroca de Rioja, La Rioja): 93, 104, 165
- Martínez Martínez, Felisa (Daroca de Rioja, La Rioja): 93, 104, 165
- Martínez Rodríguez, Manuel (Jorairátar, Granada): 27, 66, 164
- Mateo, Fernando (Olivares, Sevilla): 17
- Maza Martín, Estrella (Ubrique, Cádiz): 37
- Mora Ortún, Concepción (Daroca de Rioja, La Rioja): 93, 104, 165
- Morato Toro, Pepa (Grazalema, Cádiz): 31
- Morote Magán, Pascuala (Jumilla, Murcia): 79, 106, 165
- Mota González, Carmen (Chiclana, Cádiz): 21
- Navarro, Pilar (Las Casas del Rey, Valencia): 72
- Nebra Camacho, Clara (Poyales del Hoyo, Ávila): 92, 102, 103
- Nieves *La Pipona* (Arcos de la Frontera, Cádiz): 19, 20, 26, 27, 31, 42, 43, 50, 69, 163
- Niña Bastiana (Bollullos de la Mitación, Sevilla): 61
- Núñez Carrasco, Ana (Benamahoma, Cádiz): 33
- Oliva, Josefa (Arcos de la Frontera, Cádiz): 19, 20, 26, 27, 31, 42, 43, 50, 69, 163
- Ordóñez, Ángeles (Arcos de la Frontera, Cádiz): 28
- Ovadia, Baruj (s.l.): 115

- Pacheco, Carmen (La Línea de la Concepción, Cádiz): 50  
Palmero, Ana (Arcos de la Frontera, Cádiz): 28  
Pardo Pardo, Fermín (Hortunas, Valencia). 79  
Peña Peña, María Dolores (La Alquería, Almería): 16, 40, 164  
Perea, Eugenia (Aznalcázar, Sevilla): 19  
Perejón, Rosa (Benacazón, Sevilla). 68  
Pérez Rodríguez, Antonia (Villaluenga del Rosario, Cádiz). 54, 57, 163  
Pérez Soto, Lucinda (Grazalema, Cádiz): 52, 53, 58, 66, 163  
Perdigones, Remedios (Arcos de la Frontera, Cádiz): 19, 20, 26, 27, 31, 42, 43, 50, 69, 163  
Petra (Herguijuela de la Sierra, Salamanca): 101, 166  
Piñero Gago, Francisca (Benaocaz, Cádiz): 27, 34, 41, 53, 63, 68, 91, 163  
Prieto, Ana María (Bormujos, Sevilla): 61  
Ramos Pérez, Juana (Benamahoma, Cádiz): 54  
Robles Morales, Mariángeles (Cádiz): 87  
Rodríguez, Aurora (Arcos de la Frontera, Cádiz). 28  
Rodríguez Barés, Emiliana (La Alberca, Salamanca): 96, 100  
Rodríguez Benítez, Dolores (La Zubia, Granada): 43, 64  
Rodríguez García-Heras, Consolación (Belvis de la Jara, Toledo): 79  
Rodríguez Sáez, Adelma (La Nava de Arévalo, Ávila): 107  
Rodríguez Zapata, Pepa (Villaluenga del Rosario, Cádiz): 33, 66, 67, 163  
Roldán, Soledad (Arcos de la Frontera, Cádiz): 28  
Román Cordón, María (Ubrique, Cádiz): 24  
Román Cordón, Pepa (Ubrique, Cádiz): 58  
Román Rodríguez, Fermina (Benamahoma, Cádiz): 27, 35, 54, 55, 60, 61  
Romero Corcovado, Víctor (Las Rozas de Puerto Real, Madrid): 107, 166  
Ruiz, Maite (Cúllar-Vega, Granada): 30  
Ruiz, Milagros (Arcos de la Frontera, Cádiz): 28  
Salinero González, Felisa (Villanueva de la Vera, Cáceres): 94, 165  
Salinero González, María del Pilar (Villanueva de la Vera, Cáceres): 94, 165  
Salvador Muñoz, Antonia (Arcos de la Frontera, Cádiz): 19, 20, 26, 27, 31, 42, 43, 50, 69, 163  
Sánchez, Dolores (Umbrete, Sevilla): 29, 65  
Sánchez Barés, María del Carmen (La Alberca, Salamanca): 80  
Sánchez Chacón, Francisca (Benamahoma, Cádiz): 35  
Sánchez Habas, María Patrocinio (Ojuelos Bajos, Córdoba): 108

- Sánchez Ríos, María (Ubrique, Cádiz): 28  
Sánchez Rodríguez, Ana (Ubrique, Cádiz): 51  
Santos, María (Vega del Genil, Granada): 28, 48,3 164  
San Venancio Rico, María de los Ángeles (Herguijuela de la Sierra, Salamanca): 101, 166  
Sanz Pascual, Francisca (Somosierra, Madrid): 78  
Sena, Amalia (Arcos de la Frontera, Cádiz): 19, 20, 26, 27, 31, 42, 43, 50, 69, 163  
Tapia Fernández, Ambrosio (San Martín del Castañar, Salamanca): 72  
Toribio Cabrerizo, Pilar (La Calahorra, Granada): 107  
Tudanca Martínez, Carmen (Daroca de Rioja, La Rioja): 93, 104, 165  
Villalba, María (Arcos de la Frontera, Cádiz): 28  
Virué Villanueva, Jerónima (Ubrique, Cádiz): 70  
Zambrano Marchena, Ani (Lebrija, Sevilla): 22



## IMÁGENES





Fig. 1. J.H. Fragonard, *El columpio o Los alegres riesgos del columpio*, h. 1767. Wallace Collection, Londres.



Fig. 2. Francisco de Goya. *El columpio*, 1779. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado.