

A Alfonso Mora, por tantísimo tiempo apoyándome en este campo, durante nuestras particulares charlas sobre los diversos problemas que afectan a esta tierra tan sufrida.

Al pueblo de Jarai cejo y al de Torrejón el Rubio que, pese a estar lejos de mi área de estudio, influyeron notablemente en mi moral y estado de ánimo.

LUIS FERNANDEZ RODRIGUEZ

BIBLIOGRAFIA

- Amat, J. A. y R. C. Soriguer (1981), 'Alimentación primaveral de la Garcilla Bueyera', *Doñana Acta Vertebrata* 8, 297-213.
- Cramp, S. and K. E. L. Simmons (1977): *The birds of the western palearctic*, vol. 1. Oxford Univerity Press.
- Fernández Cruz, M. (1975), 'Revisión de las actuales colonias de Ardeidas de España', *Ardeola* 21 (1), 65-126.
- Lázaro, E. (1984), *Contribución al estudio de la alimentación de la Cigüeña Blanca* («Ciconia c. ciconia L.») en España. Ed. Univ. Complutense de Madrid, Servicio de reprografía, 332 pp.
- Mateos, A. y E. Lázaro (1986), 'Contribución al estudio de la alimentación de la Garcilla Bueyera (*Bubulcus ibis ibis* L.) en Extremadura', *Alytes* 5, 49-68.
- Pérez-Chiscano, J. L. (1972), 'Notas sobre nuevas colonias de Ardeidas y otros datos de aves de Extremadura', *Ardeola* 16, 246-250.
- Rivas Martínez, S. (1981), 'Les étages bioclimatiques de la Péninsule Iberique', *Anales Jard. Bot. Madrid* 37, 251-268.
- Rueda Casinello, F. (1966), *Aves beneficiosas para la Agricultura*. Publicación de Capacitación agraria. Cartillas rurales 20.
- Siegfried, W. R. (1978), 'Habitat and the modern range expansion of the Cattle Egret', *Wading Birds. Research Report* 7, 315-324.
- Soler, J. J. y M. Soler (1991), 'Análisis comparado del régimen alimenticio durante el período otoño-invierno de tres especies de córvidos en un área de simpatria', *Ardeola* 38 (1), 69-89.

La Arrabel, un instrumento pastoril en la Alta Extremadura

A la memoria de D. Faustino Pérez

INTRODUCCIÓN

Es frecuente encontrar entre las primeras líneas de un trabajo etnográfico advertencias sobre la pérdida o amenaza de desaparición de ciertos rasgos subculturales pertenecientes por regla general al ámbito rural. Etnógrafos, etnoarqueólogos, etnolingüistas, etnomúsicos... ven transformarse y desaparecer sus objetos de estudio a un ritmo más rápido que el de su documentación. Por otra parte, lenta pero progresivamente la sociedad ha ido asumiendo la necesidad de proteger el patrimonio arqueológico, histórico, artístico, ecológico, etc. En cambio, el registro etnográfico sigue a la espera de recibir la debida atención, de suscitar mayor interés, acaso porque estas muestras culturales aún se hallan en los límites de lo considerado «cotidiano», o porque se asocian a la idea errónea de que estas circunstancias, propias del pasado, son incompatibles con la idea de progreso. Entre tanto, asistimos en las últimas décadas a un proceso de homogenización cultural que pasa por abandonar, sustituir o transformar, hasta hacerlos irreconocibles, usos y modos de producción tradicionales, artefactos, costumbres, mentalidades, etc.

En 1991 desaparecía el último artífice e intérprete de rabeles en el Valle del Jerte (Cáceres). El tema del presente artículo es un ejemplo más de un rasgo cultural definitivamente perdido en una zona de la geografía extremeña.

1. DATOS DEL INFORMANTE

Nuestro informante, Faustino Pérez Jiménez, era natural de la comarca de la Vera (Cáceres), concretamente de Guijo de Santa Bárbara, donde nació en el año 1906¹. Su oficio de pastor le llevó, junto a su esposa e hijos, hasta el pueblo de Jerte, de donde era natural su mujer. Desde el año de su llegada a dicha localidad, 1932, hasta el de su fallecimiento en 1991, Jerte fue su único lugar de residencia.

Don Faustino comenzó a tocar el rabel a los quince años, basándose su aprendizaje únicamente en la observación. La vida pastoril, caracterizada por la soledad de un hábitat disperso y la convivencia reducida al núcleo serrano de la «majá», tenía y aún tiene sus puntos de contacto fundamentalmente en los mercados locales, pero también era habitual que cabreros, vaqueros y borregueros se reunieran en alguna de estas majás, en lo que serían momentos de relación social y de fiesta. En estas reuniones, donde espontáneamente surgía el baile y la canción («jaranas» las denomina don Faustino), oyó desde muy joven tocar el rabel y entonar el repertorio de canciones que después él aprendió. El proceso de transmisión oral, como sistema de reproducción y perpetuación a través de generaciones de unas manifestaciones culturales concretas, se confirma en este caso². Sin conocimientos musicales, como la

1 En la primera entrevista en 1987, el señor Faustino contaba con ochenta y un años; los siguientes encuentros fueron en julio y agosto de 1990. sus palabras y su música fueron recogidas en cintas de cassette.

2 Como muy bien define Honorio M. Velasco, la tradición oral debe considerarse un proceso de difusión y reproducción transgeneracional:

«La tradición oral, sin embargo, es como proponía al principio un proceso de reproducción, de tal modo que otorga la posibilidad y supone la necesidad de que quie-

mayoría de sus convecinos y compañeros de oficio, comenzó a interpretar de oído, ayudado por una facilidad innata para el canto. El rabel era un instrumento tan habitual en estos momentos de esparcimiento como lo eran el tamboril y la flauta, la guitarra, la pandereta y cualquier otro, fruto de la improvisación, aunque el rabel no se hace acompañar por ninguno de ellos. Además de en estas circunstancias, el pastor solía llevarlo consigo en sus salidas con el ganado o podía servirle de distracción en las horas de descanso. En la etapa de juventud, don Faustino conoció a varios vecinos de su pueblo natal que tocaban y fabricaban rabeles; de uno de ellos aprendió la parte técnica que la fabricación del instrumento requería, si bien afirmaba haber superado la tosquedad con que los creaban sus antecesores al añadirle elementos decorativos.

Conoció rabelistas en Guijo de Santa Bárbara, Garganta la Olla y Talaveruela de Jaraíz, localidades de la comarca de la Vera, y en la comarca vecina del Valle del Jerte, en el pueblo del mismo nombre y en Tornavacas; fuera de la provincia de Cáceres, en la localidad próxima de Barco de Avila. En todos los casos, los intérpretes eran pastores³.

En nuestro informante se reúnen tres condiciones que podríamos considerar habituales en lo que se refiere al rabel en la Alta Extremadura: además de intérprete, don Faustino construía los rabeles y a todo ello se unía su oficio de pastor. A un lado los conocimientos musicales, engrosaban su cultura pastoril, que no es otra que la que surge de la estrecha vinculación entre el pastor y el entorno natural, conocimientos relacionados algunos con la medicina tradicional, como son la curación de algunas dolencias mediante plantas, la posibilidad de engendrar hijos o hijas dependiendo de los ciclos menstruales y de la lucha de un principio masculino y otro femenino o los procedimientos para curar al ganado; con la religiosidad popular, como es el de proteger al rebaño

nes alguna vez fueron audiencia puedan y deban ser inmediata y posteriormente locutores».

³ «La tradición oral. Textos, contextos, géneros y procesos», en *Antropología cultural en Extremadura. I jornadas de cultura popular*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1989, pp. 571-585.

Este hecho le lleva a concluir que, según su opinión, «pastor debió ser el que inventó el rabel».

de lobos y alimañas mediante oraciones especiales, o ahuyentar las tormentas con plegarias.

En los últimos años, don Faustino solía tocar el rabel para sus vecinos los días de fiesta en los lugares habituales de reunión. La creciente presencia de turistas le hizo tomar conciencia del carácter «exótico» del instrumento y comenzó a fabricarlos especialmente para su venta.

2. LA ARRABEL

2.1. Denominación

Por lo que se refiere a la forma léxica empleada por nuestro informante para dar nombre al instrumento es siempre «arrabel», unas veces «el arrabel», otras «la arrabel», sin que puedan distinguirse contextos morfosintácticos que determinen la elección de la forma masculina o la femenina. En ocasiones, D. Faustino habla de «la» o «una arrabel» y, otras veces, de «un arrabel mu bonito» o «cantar al arrabel», pero nunca «el» o «la rabel». El término es sin duda producto de la asimilación del artículo árabe «a» a la forma sustantiva «rabel», fenómeno que cuenta con muchos ejemplos en el léxico castellano de origen árabe⁴. «Arrabel» es el nombre con que también se denomina el instrumento en la provincia de Toledo⁵. Sin embargo, Bonifacio Gil García, en su ya clásico *Cancionero de Extremadura*, al referirse a los instrumentos peculiares de la región, señala:

«(...) conocidos de todos son el rabel (aquí llamado rabenque), cuya construcción puede variar según la mayor o menor habilidad de quien

⁴ Sin ir más lejos y dentro del ámbito de los instrumentos musicales, el término español laúd proviene del árabe ud precedido del artículo al > alaud o alaude. J. Corominas y J. Pascual documentan el término «arrabé» en poesía del siglo xv (*Diccionario crítico-etimológico del la lengua castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980).

⁵ Así lo registran, en Ventas de San Julián, Consolación González Casarrubios y M.^a Elisa Sánchez Sanz, 'El rabel' *Narria*, n. 9, 1978, pp. 21-25.

lo ejecuta, que es al mismo tiempo constructor del pastoril instrumento»⁶.

En otra obra también de recopilación, el *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, de M. García Matos y J. Crivillé, podemos leer:

«(...) existían en la región el llamado rabenque, especie de rabel y el rabil, instrumento también similar al rabel que fabricaban los pastores para acompañar sus canciones y constaba de una sola cuerda»⁷.

«Rabil» es el término que recoge A. Viudas Camarasa en su *Diccionario extremeño* (Cáceres 1988), describiéndolo de idéntica manera que los autores anteriores.

2.2. Algunas notas históricas sobre el rabel

Como generalmente subrayan los historiadores del ámbito musical, el medievo en la Península presenta un panorama especialmente confuso, en lo que a los instrumentos se refiere, dada su gran variedad, fruto de influencias diversas, de la que nos informan tanto la iconografía como las descripciones literarias⁸.

⁶ Sin embargo, el instrumento recibe distinto nombre dependiente de variantes dialectales, y el término «rabenque» no es más que una de estas variantes dentro de la región.

Cancionero de Extremadura, Diputación de Badajoz, 1961, 2 vols., p. 135.

⁷ Op. cit., p. XLVIII. Parece que pervive algo de la confusión terminológica medieval entre los diversos autores que mencionan, sin describirlo, el instrumento pastoril. Más que suponer la existencia de instrumentos diferentes, hay que pensar que la diversidad de nombres es resultado de variantes dialectales en la misma región, donde el rabel, según las zonas, puede presentar algunas diferencias de forma, pero no tan fundamentales que permitan considerarlos instrumentos diferentes.

⁸ Adolfo Salazar (*La música en la sociedad europea*, vol 1, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 221) cita algunas de estas pruebas documentales:

«De los instrumentos que se utilizaban en España en esos siglos medios hay abundancia de testimonios, gráficos o literarios. Sus fuentes más conocidas son las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso el Sabio (s. XIII), las enumeraciones del *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita (s. XIV) y los pórticos de la catedral de Santiago, el palacio de Gelmires, en la misma ciudad compostelana, de la colegiata de Noya, monasterio de Ripoll, Sepúlveda (Virgen de las Peñas), Ciudad

En el volumen dedicado a la música en la Península que comparten árabes y cristianos, Adolfo Salazar advierte que atribuir en esta época un nombre a cada instrumento es una tarea sumamente difícil, que constituye sobre todo un problema filológico, puesto que a veces los términos más que dar nombre a un objeto concreto se refieren a familias de instrumentos análogos⁹.

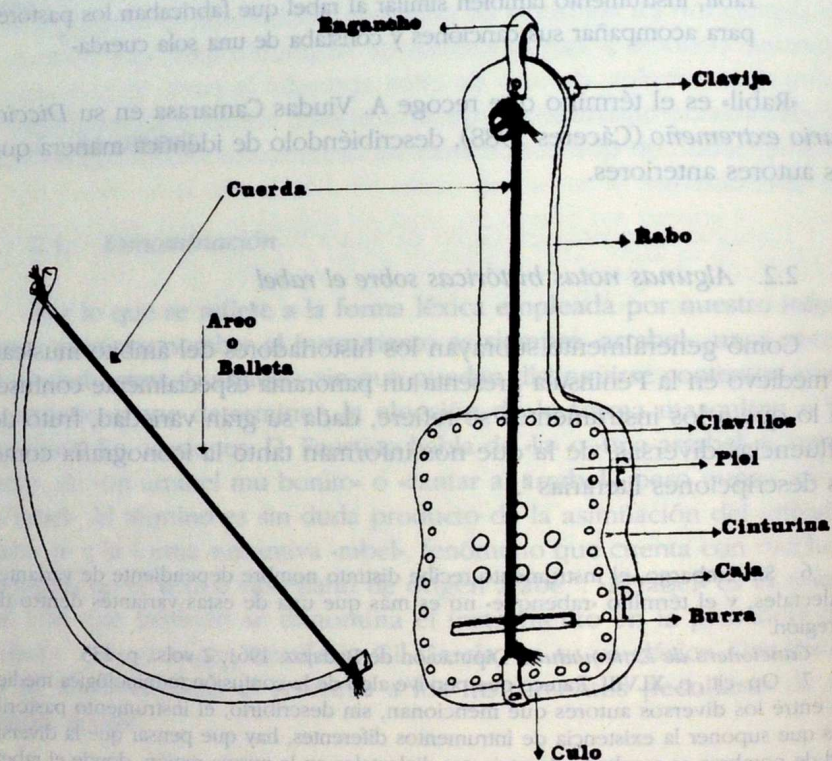


Figura 3.—Partes de la Arrabel.

Rodrigo, Caboeiro (Pontevedra), Sos (Zaragoza), Catalain y Sanguesa (Navarra), Tudela (catedral), Pamplona y otras más. Instrumentos arábigos y cristianos se mezclan en esas descripciones poéticas y monumentales....

Más próximo a nuestro contexto geográfico y ya del siglo XVI, coronan la fachada del Palacio de la Conquista de Trujillo diversas esculturas, entre las que se halla un rabelista.

⁹ Adolfo Salazar, op. cit., p. 374.

Este es el caso del grupo de los instrumentos de cuerda, al que pertenecen vielas, vihuelas, gigas y el rabé, el rebec o la rubeba¹⁰, ya que al igual que no existe una denominación única no hay una sola morfología a la que se pueda atribuir el nombre concreto de «rabel»: varía entre ellos el número de cuerdas, de una a cinco, y la forma, número y localización de los orificios; en unos el dorso es plano, en otros curvo y la forma del clavijero también es muy cambiante; por el contrario, mantienen unos rasgos comunes como son la forma de la caja, de mayor o menor tamaño, el mástil sin trastes y el puentecillo, cuando comienzan a tocarse con arco. La combinación de estas variantes de forma y tamaño da lugar a toda una serie de instrumentos diferentes, pero con grandes similitudes¹¹.

Esta diversidad de nombres parece corresponderse con un curso histórico diferente de los miembros de la misma familia instrumental. El acuerdo es unánime entre los autores consultados en cuanto al origen oriental, probablemente persa, del instrumento que genéricamente llamamos rabel y en cuanto a su difusión a través de la cultura árabe, que, como es sabido, se caracterizó por su capacidad de síntesis y fusión de elementos de las diversas culturas que iba sometiendo el Islam. Así pues, la expansión árabe trae hasta la Península el rebab o rabab:

«El rebab tenía forma de mazo, con la tapa armónica dividida transversalmente en dos partes, con rosetas y con clavijero plano doblado hacia atrás con clavijas laterales; tenía una o dos cuerdas y se tocaba al modo oriental apoyado sobre las rodillas»¹².

Sin embargo, al igual que les sucedió al laúd o a la guitarra moriscos¹³, el instrumento de cuerda aportado por los árabes a la Península debió encontrarse con otros de semejantes características que se habían introducido en épocas inconcretas del pasado, por el Norte desde centro-

¹⁰ En catalán antiguo se denominaba «rabeu»; «rebeb» o «rebec» en occitano antiguo, y «ribebe» en francés de la misma época; en italiano, «ribeba». J. Corominas y J. A. Pascual, op. cit.

¹¹ Hacemos esta comparación a partir de las descripciones y pruebas documentales recogidas por Adolfo Salazar en su obra.

¹² «El rabel», *Narria*, n. 9, p. 22.

¹³ Adolfo Salazar, op. cit., p. 374.

europa, donde la influencia oriental llegaba a través de Grecia y Turquía. Más adelante, será por el Camino Francés, por donde juglares y menestriles introduzcan las gigas, incrementando esta familia de instrumentos de cuerda.

La aplicación del arco, no anterior al siglo x según la descripción de los instrumentos de cuerda con arco hecha por Al-Farabi, filósofo, teórico y músico que escribió *El gran libro de la Música* hacia el 950¹⁴, distinguió en este grupo los que a partir de entonces se tañerían con arco de los que continuaron tañéndose con la mano o con plectro, como es el caso del rebec o rubeba latina.

La primera documentación escrita del término «rabé» en un texto de lengua castellana se la atribuyen Corominas y Pascual a Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (siglo xiv), quien habla del «rabé morisco» y del «rabé gritador», que ya en su época era «un instrumento muy popular, enteramente juglaresco»¹⁵.

En las miniaturas del Códice escurialense de las Cantigas de Santa María, de Alfonso X, personajes juglarescos tañen con arco un instrumento de forma de media almendra, de dos cuerdas y con puentecillo que se ha identificado con el rabé de origen árabe¹⁶. Esta desviación o especialización hacia la música de carácter popular se agudiza cuando en el siglo xv la influencia italiana perfecciona y refina ciertos instrumentos, de modo que en la familia de las violas los caminos se bifurcan y «sus congéneres anticuadas como la giga francesa, la geige alemana, giga en España y su hermano morisco el rabé (rebab) tienden a atrofiarse»¹⁷. En adelante el rabel quedará definitivamente refugiado en el mundo de la música popular. Las violas y más tarde el violín, para algunos sucesor de giga y rabel, toman el camino de la vía culta.

El proceso que después ha llevado a este instrumento hasta el ámbito de los pastores único en el que ha sobrevivido hasta nuestros

14 «Al-Farabi habla de un rabab con arco, que tenía la forma del arco de caza, forma que todavía es conservada por el arco del violín árabe», A. Robertson y D. Stevens, *Historia general de la Música*, Madrid, Istmo, 1977.

15 Corominas y Pascual, op. cit., y Adolfo Salazar, op. cit., p. 247.

16 Adolfo Salazar, op. cit., p. 361.

17 Adolfo Salazar, op. cit., p. 376.

días, puede tratar de explicarse desde el fuerte conservadurismo propio de la cultura pastoril. Mientras que el rabel fue resultando arcaico en otros medios e insuficiente para la complejidad que las formas musicales van adquiriendo con el paso del tiempo, en el medio pastoril el proceso sucede a la inversa y el instrumento va simplificando su morfología, de modo que la sencillez de su factura y su fácil transporte le hacen idóneo para las exigencias y necesidades musicales de los pastores.

Pero cabe también la posibilidad de que el instrumento que hoy nos ha llegado a través de la tradición, producto, como hemos dicho, de toda una serie de simplificaciones, haya estado desde sus orígenes vinculado a este mundo pastoril y, así, podríamos considerarlo una aportación concreta de un grupo muy específico del Norte de África: el pueblo bereber, pueblo especialmente vinculado al pastoreo¹⁸. Aún hoy la familia de instrumentos de cuerdas frotadas con arco, de una o dos cuerdas comprende en los países del Magreb una gran variedad de idéntica simplicidad formal y modos interpretativos: el *Kamanya* se apoya verticalmente sobre las rodillas y consta de tres cuerdas; en Mauritania las mujeres tocan una viola de una sola cuerda llamada *anzad tarquí*¹⁹.

2.3. Partes del instrumento pastoril en su versión altoextremeña

«El arrabel» pertenece a la familia de los instrumentos de cuerda frotada, atendiendo a la manera en que las cuerdas son puestas en vibración. De reducidas dimensiones —entre 40 y 50 cms de largo, con unos 12 cms y 4'5 de ancho en la caja y el mástil, respectivamente, y unos

18 Pese a lo arriesgado de la afirmación, algunos autores, como B. Gil García, han señalado como influencia o sustrato musical en el folclore extremeño la pervivencia de un estilo hispano-bereber. Hoy es difícil probar la pervivencia de ese sustrato; sin embargo, distintos autores han señalado en concreto al pueblo bereber como el responsable de la llegada de influencias musicales nuevas a la Península en la época de la conquista árabe (A. Robertson y D. Stevens, op. cit.).

19 A. Shiloch, 'Mundo árabe y judío', *La Música. Los hombres, los instrumentos, las obras*, Barcelona, Planeta, 1976.

9'5 cms aproximadamente, de profundidad—, está compuesto esencialmente por dos partes: la caja de resonancia o «cuerpo»²⁰ y por el «rabo» o mástil, ambos formando una pieza enteriza de madera. El instrumento se completa con un elemento independiente: el arco o «balleta».

El cuerpo ahuecado es de forma alargada, con el dorso plano, y, exteriormente, rectilínea o ceñida en lo que se denomina «la cintura». La caja va cubierta por la piel, tensada en sus bordes mediante tachuelas. Con el fin de acentuar la resonancia, hacia el centro la piel presenta varias perforaciones equidistantes, alineadas en tríadas hasta un total de 6, 9 o 12 agujeros; pero, en ocasiones, puede añadirse uno más que se antepone al grupo. El mástil, sin traste alguno, culmina en un cabezal redondeado y perforado donde se inserta «la clavija», pieza de madera de sección circular, con una incisión en el extremo a modo de tope que, a un movimiento de giro, deja tirante la única cuerda de «la arrabel». La parte extrema del cabezal es más ancha, con objeto de proporcionarle mayor consistencia a la madera en prevención de grietas provocadas al forzar la clavija durante el tensado; además, es conveniente restarle sequedad al clavijero para mantenerlo fijo sin destensar la cuerda, por lo que se acostumbra a aplicar saliva antes de comenzar a tañerlo. La cuerda, de cola, crin de caballo o de tripa de oveja, queda sujeta al extremo inferior del instrumento mediante un refuerzo de cuero, mientras es separada de la caja gracias a una pieza de madera que se interpone entre ambas, llamada «la puente» o también «la burra», sin otra sujeción que la misma presión de la cuerda tensada contra la piel. El cabezal suele ir rematado por un pequeño aro de cuero con el fin de, mediante una cuerda, facilitar su transporte al hombro y propiciar su conservación colgado en cualquier parte.

La «voz de la arrabel» se consigue por frotamiento de la cuerda del arco, también de pelo de caballo, con la del instrumento. La cuerda se compone de un haz de crines tensada y atada en los extremos de una vara curva. Se incrementa y mejora el sonido aplicando previamente a la cuerda del arco pez, que va adherida al reverso de la caja.

20 Con el entrecomillado queremos diferenciar la terminología original empleada por D. Faustino.

Respecto a los elementos decorativos, al margen de la disposición de las perforaciones en la piel y el perfil sinuoso que proporciona la cintura exterior, puede llevar motivos incisos de tipo geométrico o impresos con fuego en los laterales de la caja, en el dorso y en el mástil, o sencillamente, ir liso, dando posibilidad a que sea decorado por su futuro propietario.

2.4. *Proceso técnico*

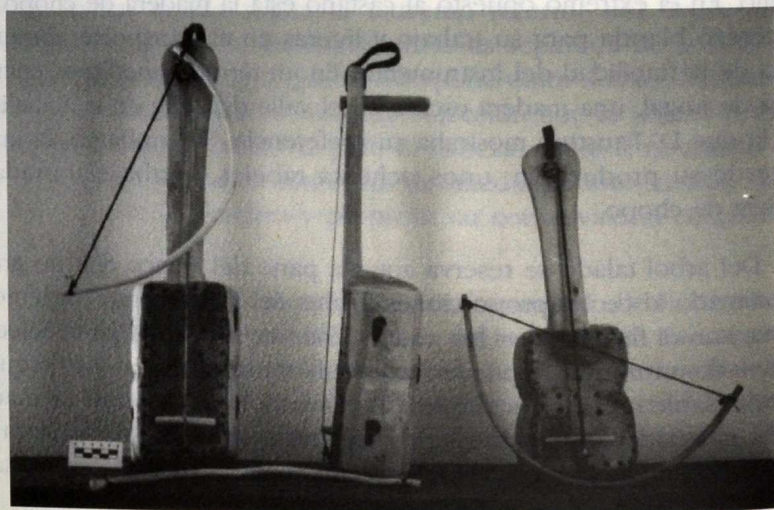
El trabajo se inicia seleccionando la madera²¹, en cuya elección caben diversas alternativas atendiendo a los diferentes tipos de árboles que proliferan en la serranía. No obstante, no todas son maderas útiles. Para la elaboración de «las arrabeles» se acostumbra a emplear madera de castaño, aliso, nogal, cerezo o chopo, a cada una de las cuales se les reconocen distintas ventajas e inconvenientes. Así, por ejemplo, el aliso proporciona una mayor calidad de sonido, si bien la madera tiende a abrirse con gran facilidad durante el secado. La dureza del castaño garantiza resistencia a los golpes y durabilidad al trasiego propio de la vida pastoril, pero es por este motivo lento y esforzado el tallado del mismo. En el extremo opuesto al castaño está la madera de chopo y la de cerezo blanda para su trabajo y ligeras en el transporte, aunque a costa de la fragilidad del instrumento. En un término medio se encuentra la de nogal, una madera escasa en el valle del Jerte en la actualidad, por la que D. Faustino mostraba su preferencia. Sin embargo, la mayor parte de su producción, unos ochenta rabeles, estaba elaborada en madera de chopo.

Del árbol talado se reserva aquella parte del tronco con un grosor aproximado al de las proporciones finales del instrumento y exento de ramas, con el fin de evitar los nudos. Una vez serrada la parte seleccionada —de un tronco se pueden extraer hasta tres rabeles— es requisito indispensable secar por completo la madera. Si se dispone de madera verde, el secado deberá ser un proceso lento, en el que se empieza por introducirla en agua para, posteriormente, aplicarle sebo y, envuelta en

21 En el Museo Etnográfico provincial de Cáceres pueden contemplarse varios rabeles elaborados con cuerpos de calabazas.



Posición en la que D. Faustino tañía la «Arrabel».



«Arrabeles» en las cuales pueden observarse las variantes de un modelo elaboradas por un mismo artífice.

sucesivas capas de papel, almacenarla en una canasta que se coloca en un lugar apartado de las corrientes de aire y resguardada del sol.

El peso más liviano de la madera y el sonido al golpearla indicarán cuándo se halla lista para ser trabajada.

Una vez tratada la madera («curada») se procede a rebajar el grueso con una sigureja (hacha de mano) y un «azolijo» o «pinta» (piqueta), para después, a golpe de mazo y escoplo, esbozar la forma del instrumento y vaciar el cuerpo. Con cuchillo, navaja y escofina, en un trabajo más minucioso, se talla el mástil, la cintura y se regularizan las superficies, adquiriendo el rabel la forma definitiva. Las pequeñas piezas complementarias, la clavija y la puente, son elaboradas con la navaja. A la caja, lisa al tacto tras el lijado, se añade la piel, que preferentemente es de cabra. La tarea del curtido de la piel la realiza el propio rabelero. En este proceso la piel queda suave, libre de pelos y fibra, tras lo cual permanece en remojo hasta que se extiende y clava sobre un madero, donde se orea. Ya seca y tirante, se corta una pieza con las dimensiones sobradas de la caja y se vuelve a mojar para inmediatamente colocarla cubriéndola, de modo que al secarse de nuevo quede tirante, tras lo cual se fija con púas de zapatero. Las perforaciones se practican con un hierro candente y, seguidamente, se añaden la clavija, la puente, el lazo de cuero y la cuerda de tripa o de pelo.

Por último, la pieza del arco o «balleta» se realiza con una vara de jarazo o bien de castaño que, tratada al fuego, es endurecida y «domada» con una horma. Tras quedar curvada, son atados los extremos en sendas incisiones con crin de caballo.

El señor Faustino elaboraba los rabeles siguiendo esencialmente el patrón de un modelo tradicional, si bien jugando con el estrecho margen de libertad y variación que posee toda obra artesana. Por ello el tamaño de las arrabeles fluctúa, así como la proporción de sus partes; también puede variar el número de perforaciones de la piel, la decoración a capricho o la ausencia de la misma, el hecho de ceñir más o menos la caja, o la propia elección de las materias primas. Estas variables son muestras de la heterogeneidad de un modelo. La obra de D. Faustino es reconocible por ir «firmada» con la inicial de su nombre, que realizaba valiéndose de un hierro candente, el mismo que utilizaba para marcar el ganado caprino.

2.5. La interpretación

Las formas de tañer el rabel han sido y son básicamente dos: sobre las rodillas, como es lo habitual aún hoy en algunos puntos de la provincia de Santander, y sobre el hombro; posturas que se han relacionado con la usanza árabe y latina, respectivamente, aunque quizás la modalidad no se deba en rigor a influjos de uno u otro tipo, sino a la combinación de ambos. En el caso que nos ocupa, don Faustino tocaba la arrabel apoyándola en el hombro y siempre sentado. El dedo índice presiona continuamente la única cuerda hacia el comienzo del mástil. Los dedos anular y corazón presionan alternativamente la cuerda, de modo que se obtiene una variación de dos notas sobre la melodía monocorde. Estas variaciones sólo se realizan durante los interludios, en medio de las estrofas cantadas, períodos en los que «la arrabel» suena en solitario.

Con frecuencia, al referirse a la interpretación con el rabel, don Faustino empleaba un lenguaje que personifica al instrumento atribuyéndole cualidades humanas: «la arrabel también se cansa de tocar», «sacar voz el arrabel» o «la arrabel se emborracha cuando se le recalienta la cuerda»; tales expresiones evidencian una concepción del instrumento como el único y legítimo agente de la música y al intérprete como mero intermediario.

3. CANCIONERO

3.1. La música folclórica ha sido definida sobre todo por su dependencia del proceso de transmisión oral, producto de la evolución y dependiente de tres circunstancias: selección, variación y continuidad a través de las generaciones²². En el caso de don Faustino se trata de una tradición oral formada, que limita su libertad interpretativa, ya que nuestro intérprete no creaba sus letras ni improvisaba sus melodías sino que repetía las conocidas.

²² J. M.^a Iñigo y Joaquín Díaz, *Música pop, música folk*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975.

Su repertorio no era muy amplio²³, aunque es de suponer que algunas letras se habrían ido borrando de su memoria con el paso de los años.

El propio don Faustino establecía su tipología distinguiendo dos clases de composiciones: «las rondeñas»²⁴ y «los cantares». Según su descripción, las primeras son para ser bailadas, puesto que el ritmo es más vivo, en tanto que «el cantar» es más apto para ser escuchado. Como vemos, esta diferenciación se basa únicamente en el ritmo y la melodía, más rápidos en una que en otro.

En cualquiera de los dos tipos de composición la temática es siempre la misma, exclusivamente amorosa, incluso cuando se trata de alguna copla de humor o chascarrillo como:

*«Me casé con un cabrero
por tener a dónde pensar,
me se murieron las cabras
y me quedó este animal»²⁵.*

²³ El número de estrofas documentadas no llega a la veintena, y de ellas, tan sólo una fue registrada por M. García Matos en el *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* (Canción n. 50, p. 238), oída en el pueblo de Romangordo:

*«Primero que yo te olvide
ban de dar los pinos peras
y las encinas tomates,
bellotas las tomateras».*

D. Faustino la interpretaba de manera algo diferente. El resto no aparecen en ninguna de las recopilaciones del cancionero popular extremeño ya clásicas, como el *Cancionero de Extremadura*, de Bonifacio Gil García; el *Cancionero de Cáceres y su provincia*, de Angela Capdevielle, o el *Cancionero popular extremeño*, de Eugenio González Barroso. M. García Matos, en su *Lírica popular de la Alta Extremadura*, incluye dos romances, «El de la loba» recogido en Malpartida de Plasencia, y «La rueda de la fortuna», en Garganta la Olla, «que se acompañan con rabel monocordio, instrumento pastoril que en Extremadura —tierra de pastores— se usó mucho en otros tiempos», p. 156.

²⁴ Las rondeñas «son, en realidad, unas jotas lentas, elegantes y parsimoniosas, con pasos de «punteo» o punteado...», según M. A. Calderón Trujillo y B. Fernández Leal, «Algunas danzas extremeñas», *Antropología cultural en Extremadura. I jornadas de cultura popular*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1989, pp. 601-605.

²⁵ Fernando Flores del Manzano recoge un amplio repertorio de coplas de este tipo cuya temática es siempre pastoril. *Los cabreros extremeños*, Mérida, Editora Regional, 1991, p. 31.

Las letras se refieren a amores no correspondidos, al olvido o la pena que ello causa; algunas son una petición, un ruego amoroso, otras declaran las dificultades que se les presentan a las relaciones amorosas y algún caso hay en que la letra es una explosión de alegría por el amor logrado.

Como es habitual en la lírica tradicional y en línea con el villancico medieval, el pastor es siempre el emisor de las coplas que requiere el amor de un tú, serrana o morena, al que siempre se dirigen las letras. Se establece así un juego entre el sujeto masculino y el receptor apoyado en la reiterada presencia de los pronombres de primera y segunda persona: yo, me, mi, mío, tú, te, ti, etc. En contadas ocasiones la amada aparece en forma de tercera persona: «mi morena» o «mi novia». El canto, en cuanto vehículo de un mensaje, se convierte en un canal lícito para la expresión íntima, aceptado y fijado en su forma como medio de comunicación de mensajes amorosos por la comunidad, por el grupo social ²⁶.

En cuanto a su métrica, las estrofas, tal como las interpretaba don Faustino, se componen siempre de siete versos. El primero y el tercero, idénticos, envuelven al segundo, creando por tanto una rima a-b-a; el cuarto introduce una variación en la rima, adelanta el contenido de la estrofa y vuelve a repetirse en el verso sexto con alguna ligera variación en el orden de los términos. El verso séptimo y último es un bis del quinto:

*«La reina de mi querer,
ven acá capricho mío,
la reina de mi querer,
yo a muchas mujeres vi
y a ti te di mi querer,
yo vi a muchas mujeres
y a ti te di mi querer.»*

²⁶ El musicólogo E. Torner, al referirse a la canción popular, señala el carácter necesario que, como forma de comunicación, tiene para el pueblo:

«Ella es de una imprescindible necesidad para el pueblo por ser el único medio elevado y noble de que puede valerse para exteriorizar sus sentimientos: la alegría o el dolor, las aspiraciones materiales o espirituales.»

Cancionero musical de la lírica popular asturiana, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1986, p. XXXV.

Aunque no es una estructura rígida, es la que se repite con más frecuencia. En la rondeña, sin embargo, los versos paralelos son el primero y segundo al igual que el quinto y el sexto; el séptimo y último vuelve a repetir el primero:

*«Viva la alegría, viva,
viva la alegría, viva,
viva que lo mando yo,
a la puerta de mi novia
y el romero floreció,
el romero floreció
viva la alegría, viva.»*

Como se puede apreciar, el paralelismo es la base del efecto lírico. La importancia de la repetición en la lírica de tipo popular ha sido generalmente reconocida por todos los estudiosos de nuestra más antigua lírica, la medieval:

«La poesía de cuño popular maneja preferentemente formas de paralelismo abierto. El núcleo simplicísimo o estrofa de cabeza engendra nuevas estrofas empalmadas mediante la anáfora de la frase inicial y caracterizadas por la reiteración de los giros emocionalmente cargados. La repetición pura y simple no satisface a una estética cada vez más refinada. La eficacia del poema aumenta cuando la repetición sirve de marco a la variación o cuando al lado del concepto positivo se coloca, a modo de claroscuro, el concepto negativo, o cuando, manteniendo idéntica la frase, se altera el orden o ritmo» ²⁷.

Música y letra se reúnen en el ritmo monótono del rabel, que durante el canto mantiene una melodía monocorde y continuada, idéntica para todas las estrofas. Entre ellas se dan breves interludios instru-

²⁷ Palabras que aun refiriéndose a la Cantiga de amigo sintetiza extraordinariamente el fenómeno al que asistimos en las composiciones que nuestro informante interpreta al rabel, de modo que vemos una vez más como tanto temática como formalmente esta lírica popular enlaza directamente con la de nuestro medievo: cantigas de amigo, villancicos amorosos, etc. Eugenio Asensio, 'Folklore y paralelismo en la Cantiga de Amigo', *Historia y crítica de la Literatura española*, vol. 1, Edad Media, Madrid, Crítica, 1980, p. 77.

mentales, como ya hemos señalado, seguidos del estribillo. Don Faustino intercalaba entre sus estrofas únicamente dos estribillos:

*«Asturiana, asturianera,
qué me importa a mí
que tú no me quieras».*

Estrofa que aprendió como todo su repertorio de oído, pero que por sí sola parece hablar de su procedencia norteña y permite suponer su arribo a través de movimientos de transhumancia²⁸.

El segundo estribillo se apoya en una forma léxica que podemos considerar un hapax, una palabra de creación popular cuyo significado desconoce el propio don Faustino, pero que pudiera hacer referencia al mundo sexual, según nos insinuó el informante:

*«Con el abichuche te quiero, morena,
sin el abichuche no te quiero apenas,
con el abichuche te vuelvo a querer,
sin el abichuche ni te puedo ver».*

3.2. Letras²⁹

*Asturiana, asturianera,
qué me importa a mí
que tu no me quieras.*

²⁸ La importancia de la transhumancia como fenómeno responsable de multitud de influjos culturales en la región extremeña procedentes de regiones como Asturias y León ha sido señalada en diversas ocasiones:

«(...) muchas de estas conexiones fueron debidas, presumiblemente, a los fenómenos socioculturales en movimiento provocados por la transhumancia, factor que tanto ha afectado a las tierras extremeñas, y que se reflejan, como se verá, tanto a nivel literario como musical...».

M. García Matos y Josep Crivillé i Bargalló, *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, Barcelona, CSIC-Instituto Español de Musicología-Junta de Extremadura, 1982, p. XXVI.

²⁹ No hemos representado gráficamente algunos de los rasgos de pronunciación del intérprete, que no son otros que los compartidos por las hablantes del noreste de

*De tanto como brillaban
yo creí que era la luna,
de tanto como brillaban,
eran tus ojos, morena,
que me venían a ver,
tus ojos eran, morena,
que me venían a ver.*

*De que quería tu querer,
yo me moría de pena,
de que quería tu querer,
yo me casara contigo
si me dieras tu querer,
yo me casara contigo,
si me dieras tu querer.*

*Yo no te lo comprendía,
yo no sé si tú me quieres,
yo no te lo comprendía.
Yo te quería a ti,
pero tú no lo sabías,
pero tú no lo sabías,
yo no te lo comprendía.*

*Dinero yo no tenía,
tú me pedías dinero,
dinero yo no tenía.
Yo mi cariño te di
porque era lo que tenía,
yo te brindo mi cariño,
porque era lo que tenía.*

*Y me vuelves a querer,
me quisiste, me olviaste
y me vuelves a querer,
zapatos que yo no quiero
no me los vuelvo a poner,
no me los vuelvo a poner,
me quisiste, me olviaste.*

Extremadura y en muchos casos generales a la región: aspiración de la *s* final, no pronunciación o laterización de la *-r* final («queré» o «querel» por querer) o el yeísmo.

*Somos los del cantinero,
a orilla del mar me vi,
somos los del cantinero,
cuando me acuerdo de ti,
las penas me se quitaron,
cuando me acuerdo de ti,
las penas me se quitaron.*

*La que daba en el laurel,
yo creí que era la luna,
la que daba en mi laurel,
eran tus ojos morena,
que me venían a ver,
tus ojos eran morena,
que me venían a ver.*

RONDEÑAS

*Viva la alegría, viva,
viva la alegría, viva,
viva que lo mando yo,
a la puerta de mi novia,
y el romero floreció,
el romero floreció,
viva la alegría, viva.*

*Con el abichuche te quiero morena,
sin el abichuche ni te quiero apenas,
con el abichuche te vuelvo a querer,
sin el abichuche ni te puedo ver.*

*De rosas y de claveles,
de rosas y de claveles,
y de flores de geraneo,
voy a hacer una cadena,
para traerte a mi lao,
para traerte a mi lao,
de rosas y de claveles.*

*El río le va a la mar,
la corriente busca el río,
el río le va a la mar,*

*y yo busco a mi morena
y no la pueo encontrar,
y no la pueo encontrar,
el río le va a la mar.*

*Que para mí te criabas,
si tuviera mil pollitos,
que para mí te criabas,
todos los bienes del mundo
por ti los abandonara,
por ti los abandonara,
que para mí te criabas.*

Con otras estrofas, intercala tanto uno como otro estribillo:

*Y no se le veía el hondón
como río que iba turbio
y no se le veía el hondón,
a ti te daba mi novia
cuando la dije que no,
a ti te daba mi novia,
cuando la dije que no.*

*A la luna te comparo,
no debo de compararte,
a la luna te comparo.
La luna crecía y menguaba
y tú no tienes menguante,
y tú no tienes menguante,
a la luna te comparo.*

*Y han de dar los pinos peras,
antes de que yo te olvide,
van a dar los pinos peras,
y las encinas tomates,
bellotas las tomateras.
Que no voy al prado,
que voy al jardín,
a cortar las flores, serrana pá ti,
serrana pá ti, que pá ti serán,
las flores se crían pá enamorá.*

Vengo del molino, vengo de moler,
vengo del molino del agua correr,
del agua correr, del agua llegar,
vengo del molino de Navalpellar.

4. CONCLUSIÓN

El rabel fue un instrumento ampliamente difundido en la sociedad medieval hispana adoptando distintas variantes tipológicas en los territorios cristiano y musulmán, como atestigua la iconografía románica. Sin embargo, su uso se iría restringiendo progresivamente hasta quedar relegado al ámbito rural, en tanto que algunos de los miembros de la misma familia continuaron evolucionando hacia modelos más complejos o sencillamente fueron sustituidos por otros instrumentos.

En Extremadura, aún hoy, como en otras partes, el rabel y la actividad pastoril van asociados, aunque la afición por el rabel no es exclusiva del oficio, pero sí se produce cierta vinculación por la proporción mayoritaria de pastores entre los intérpretes. No obstante, el conservadurismo característico con que se define la cultura pastoril no es suficiente para explicar el mantenimiento del rabel. Sí, en cambio, el hecho de ser un instrumento apropiado para este tipo de actividad itinerante y solitaria. La talla de utensilios, la caza mediante trampas, la variedad de métodos de pesca sin caña o la música, entre otras actividades, persiguen hacer más llevadera y provechosa la jornada de trabajo. Por su parte, también la música sirve de entretenimiento en momentos de ocio individual o colectivo. El rabel ofrece distintas ventajas para satisfacer la demanda musical por ser de sencilla factura, de reducidas dimensiones, liviano al transporte, resistente, manejable y hecho con las materias primas cotidianas al medio en que se desenvuelve el pastor. Por lo demás, su rápido aprendizaje y fácil interpretación lo convierten en el instrumento idóneo para acompañar al cante —campo limitado para la flauta, también instrumento tradicionalmente pastoril.

A pesar del «aislamiento» de los pastores de sierra o de la dehesa, el flujo y reflujo transhumante habría puesto en conexión amplias zonas

del territorio peninsular, colaborando en mantener la pervivencia del instrumento y en conservar unas tipologías afines que ayudarían a explicar la semejanza entre el rabel de la zona extremeña, castellana y manchega y sus vinculaciones con el de regiones al norte del Duero. En consecuencia, el marco de distribución geográfica del rabel supera cualquier límite provincial o regional para circunscribirse al de zonas naturales ligadas desde antiguo a la actividad del pastoreo, de modo que han sido ellos, los pastores, los responsables de mantener y transmitir, sin dejar de enriquecer, la tradición hasta nuestros días.

MIGUEL A. ALBA CALZADO y
M.^a JESUS FERNANDEZ GARCIA

BIBLIOGRAFIA

- A.A. V.V., *Historia general de la Música* (dirigida por A. Robertson y D. Stevens), Madrid, Istmo, 1977.
- , Muestra etnográfica cacereña. Artes y costumbres populares, Cáceres, Institución cultural «el Brocense», 1986.
- Asensio, Eugenio, 'Folclore y paralelismo en la Cantiga de Amigo', *Historia y Crítica de la Literatura española*, vol. 1, Edad Media, Madrid, Crítica, 1980.
- Calderón Trujillo, M. A. y Fernández Leal, B., 'Algunas danzas extremeñas', *Antropología cultural en Extremadura*. I Jornadas de cultura popular, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1989, pp. 601-605.
- Corominas, J. y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980.
- Flores del Manzano, Fernando: 'El rabel, instrumento musical de los pastores extremeños', *Periódico Extremadura*, 14 Abril 1988. Contraportada.
- , 'Los cabreros extremeños', *Cuadernos Populares*, Mérida, Editora regional, 1991.
- García Matos, M., *Lírica popular de la Alta Extremadura*, Madrid, Unión Musical Española.

- García Matos, M. y Crivillé i Bargalló, J., *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, Barcelona, CSIC —Instituto Español de Musicología— Junta de Extremadura, 1982.
- García Redondo, Francisca, *La Música en Extremadura*, Cáceres, Institución cultural «el Brocense», 1983.
- Gil García, Bonifacio, *Cancionero de Extremadura*, Badajoz, Diputación provincial, 1961, 2 vols.
- González Barroso, E., *Cancionero popular extremeño*, Badajoz, Universitat Editorial, 1980.
- González Casarrubios, Concepción y Sánchez Sanz, M.^a Elisa, 'El rabel', *Narria*, n 9, 1978, pp. 21-25.
- Iñigo, José M.a y Díaz, Joaquín: *Música pop, música folk*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975.
- Martínez Toner, E., *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1986.
- Salazar, Adolfo, *La música en la sociedad europea*. Desde los primeros tiempos cristianos, vol. 1, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- Shiloah, A., 'Mundo árabe y judío', *La Música. Los hombres, los instrumentos, las obras* (dirigida por Norbet Dufourcq), Barcelona, Editorial Planeta, 1976.
- Velasco, Honorio M., 'La tradición oral. Textos, contextos, géneros y procesos', *Antropología cultural en Extremadura*. I Jornadas de cultura popular, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1989, pp. 571-585.
- Viudas Camarasa, A., *Diccionario extremeño*, Cáceres 1988.

Apuntes socio-históricos y lingüísticos sobre *a Fala do Val de Xãlima*

RECLAMAMOS:

O respetu y axiua que a Constitución y o Estatuto d'Autonomía d'Extremadura continen sobri defensa do Patrimoni Cultural dos lugares, animandu a to o vidindariu a mantel y sustel o mismu con orgullu y poel alimentar, desde as nossas reidis, un Patrimoni pa disfruti de tos.

El respeto y ayuda que la Constitución y El Estatuto de Autonomía de Extremadura contienen sobre defensa del Patrimonio Cultural de los pueblos, animando a todo el vecindario a mantener y sostener el mismo con orgullo y poder alimentar, desde nuestras raíces, un Patrimonio para el disfrute de todos.

Así terminaba *O manifesto* del DIA DA NOSSA FALA, celebrado en Eljas el pasado día 3 de agosto y suscrito por los alcaldes de San Martín de Trejejo, Eljas y Valverde del Fresno (*Sã Martín de Trebelhu, as Elhas i Balberdi do Fressnu*, en el habla local). Con esta celebración, las tres poblaciones del valle que forma la vertiente occidental del pico de Jálama reclaman de las instituciones regionales el reconocimiento y protección de la antigua lengua que hablan sus habitantes desde tiempos remotos.

Y es que en nuestra Comunidad Autónoma, además de la variedad dialectal del idioma castellano que hablamos la mayoría de los extremeños, conocido por «habla popular extremeña» o «castúo», existen otras hablas o lenguas diferentes... Lagunas de rancias voces leonesas como el «jurdano» o el «chinato» de Malpartida de Plasencia; enclaves de len-