La música y la danza en el 'refranero'[1]. Perspectiva multilingüe[2]

Mª Teresa Zurdo
Universidad Complutense de Madrid

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

De acuerdo con F. Lázaro Carreter (1980: 212), la misión fundamental de los refranes consiste en «confirmar la cultura a la que sirven, justificando sus creencias, sus ritos e instituciones». Utilizando una expresión aplicada a los refranes por Neus Vila (1990)[3], se trata, pues, de un «artefacto cultural», que forma parte del patrimonio común a la historia de una comunidad determinada, hecho que, sin embargo, no excluye la posibilidad de que su vigencia trascienda los límites de un espacio cultural concreto y se manifieste como patrimonio intercultural. Porque no cabe duda de que «culture is a rather complex and complicated phenomenon which is connected with all spheres of social existence. It does not only comprise the wealth of material, intellectual and artistic values, thus representing the embodiment of human historicity, but in particular it also represents the historically conditioned ability of man (...) to conquer the natural and social environment on the basis of information and sign processes and to organize it acording to his interests and ideas» (H. Bozenhard 1989: 8).

Uno de los requisitos que debe reunir un texto definido como "cultural" es «daß es innerhalb der gegebenen Kultur eine bestimmte kulturelle Funktion hat und bestimmten Generierungsregeln folgt» (P. Grzybek 1991: 49). Esta característica es propia, sin duda, de los refranes en los que «por debajo de lo público está el fermento cultural, una manera de ver la vida que se transmite por herencia y convivencia» (A. de Miguel 2000: 12). Pero, además, son considerados como: «una fuente de conocimiento de la realidad social, aptos para transmitir los elementos del carácter social

[1] Es bien sabido que la extensión del término 'refrán' no se corresponde exactamente con la que es propia de signos análogos en otras lenguas ('Sprichwort', 'proverb', 'atsotizak', etc.). Utilizo, por tanto, 'refranero' atribuyéndole la función de archilexema que abarca todo el campo conceptual.

[2] El presente trabajo, desarrollo de la comunicación presentada en el Seminario Internacional *Palabra y Música*, celebrado en la Facultad de Filología de la U.C.M. del 19 al 22 de noviembre de 2001, es consecuencia inmediata de mi participación en dos proyectos de investigación, por un lado *Análisis del contenido y de la función de núcleo verbal en alemán moderno: sistematización polidimensional de las posibles equivalencias en español* (MCyT, BFI2000-0613) y por otro *Fraseología multilateral* (U.C.M., PR269/8-8189/98).

[3] La expresión 'artefacto cultural' en el sentido de "texto" procede del ámbito de las investigaciones relacionadas con la semiótica cultural, un campo en el que se inserta justificadamente la Paremiología. Esta relación se pone de manifiesto, por ejemplo, en la afirmación de R. Posner [1989: 40] "The civilization of a society consists of its artifacts, i.e. texts and the skills of producing and using them" (el subrayado es mío).

de un pueblo» (A. de Miguel 2000: 28)[4], con lo que se perfilan aún más nítidamente los dos rasgos principales que se atribuye a los refranes: su identificación como "culturales" y como "populares". La función de receptáculo de la herencia cultural de una sociedad concreta viene a ratificar el hecho de que «the cultural mechanism seccures the transmission of social culture (...), material culture (...) and mental culture (...) from one generation to the next. Its main purpose is that of a collective memory that keeps solutions for recurring problems available so that a survival of the society in question is guaranteed» (R. Posner 1989: 40-41).

Por otra parte, la música y la danza se cuentan por derecho propio entre las manifestaciones más significativas de todas las culturas y civilizaciones, que también se vinculan a la historia de los pueblos, de sus usos y costumbres como componentes indisociables de las respectivas realidades socioculturales. A esta circunstancia así como a la evidencia de otros factores concomitantes, entre los que cabría destacar la afinidad en el modo de transmisión que presentan la música popular y las paremias, ambas vinculadas a la difusión oral y, en principio, al margen de la tradición escrita, se debe el interés que me ha impulsado a investigar hasta qué punto la temática musical, es decir, la música y la danza, está presente en ese conjunto más o menos extenso de microtextos que, a pesar de la heterogeneidad inherente a su propia naturaleza y derivada de la diversidad sociocultural, comparten el rasgo de contribuir a la transmisión de experiencias y valores a través del tiempo.

2. PAREMIOLOGÍA MUSICAL

Pretendo, pues, rastrear, en primer lugar, en qué medida el componente musical forma parte de los repertorios paremiológicos de seis lenguas (español, alemán, francés, italiano, catalán y vasco) y, si es este el caso, determinar sus características. Para ello he utilizado los datos que contiene el *Refranero internacional de la música y de la danza* de Ricart Matas para español, alemán, francés, italiano y catalán, así como la compilación de 14.458 'euskal atsotitzak' o refranes vascos llevada a cabo por Gotzon Garate que he tratado de completar con los dos tomos de A. Zavala *Esaera Zaaren. Bilduma Berria*. A estas obras hay que añadir la consulta de otras fuentes lexicográficas especializadas, particularmente para el español, el alemán y el francés.

Wie das Land, so das Sprichwort, dice un refrán alemán. Esto significa que el objetivo último de mi pesquisa implica, asimismo, comprobar, por una parte, si se pone de manifiesto en las paremias la calidad de factor culturalmente marcado que corresponde a la música en la organización de la experiencia de las diferentes tradiciones culturales y, por otra, hasta qué punto se refleja a través de los microtextos de las diferentes lenguas que «Unterschiede des Wortschatzes spiegeln die unterschiedliche Erlebniswelt der Völker» (M. Wandruszka 1969: 10). Es bien sabido, sin embargo, que el ordenamiento de los esquemas que configuran el sistema de referencias en que consiste una

---

[4] A. de Miguel, entre otros muchos autores, demuestra justamente lo que D. Carbonell (2002), en la introducción de su reciente *Diccionario*, pone en tela de juicio de modo poco convincente y discutible en todos sus términos. El intento de este autor es loable, pero se tambalea desde el concepto mismo que tiene acerca del refrán, de su función y, sobre todo, de su historia. Por otra parte, el procedimiento de citación carece de sistematicidad y, con frecuencia, de acierto (cfr., por ejemplo, "nos acordamos de Santa Bárbara cuando truena", o la inversión adoptada para "de la panza sale la danza" que él introduce como "la danza sale de la panza", sin más justificación que la referencia literaria). Tampoco es defendible el criterio de incluir refranes "que se pueden documentar fuera de los diccionarios", puesto que no faltan casos en los que el único dato procede de alguna de las -por él- denostadas recopilaciones. Y no faltan, tampoco, ejemplos de datación histórica y topológica equívoca, como el que se encuentra en la pág. 356, s.v. 'palabra' 3.: "no hay palabra mal dada sino mal entendida". Para tal referencia el autor podría haber tenido en cuenta el conocido verso 64b del *Libro de Buen Amor* ("non ha mala palabra si non es a mal tenida"), obra que, sin embargo, está incluida en la bibliografía. Otro de los aspectos que llama la atención es la falta de perspectiva intercultural. El español comparte muchas de estas unidades fraseológicas con otras lenguas, y no es infrecuente que el significado fraseológico difiera de unas lenguas a otras, lo que demuestra su adecuación al medio sociocultural en que se utiliza.

cultura, la estructuración del mundo sensorial que es propia de cada comunidad, puede presentar afinidades derivadas del hecho de compartir una tradición cultural común, como es el caso de la herencia clásica y especialmente de la latina en la mayor parte de los países de Europa. Pero la organización del sistema de referencias en cuanto tal es privativo de cada ámbito sociocultural, de aquí que se produzcan fenómenos de distorsión cultural al aplicar a un sistema concreto los parámetros que definen el funcionamiento de otro ámbito social. La cuestión que yo me planteo es, precisamente, si la diversidad se hace patente también en lo que se refiere a la presencia de la música en el 'refranero'.

En el prólogo a la obra de Ricart Matas afirma Carreras Artau, por un lado, que «la paremiología musical es riquísima», y, por otro, que «la contribución de Alemania ocupa el primer lugar con una gran desproporción respecto de las demás naciones, fenómeno explicable por la vocación musical del pueblo alemán manifestada en una larga y plena tradición cultural sobre cosas y aspectos diversos concernientes a la música» (XII-XIII). Respecto de la primera afirmación creo que es pertinente definir con claridad qué es lo que se entiende por "paremiología musical". El análisis detenido de las paremias pone de relieve que la ocurrencia de un lexema del campo léxico-semántico de la música no implica necesariamente que se trate de una paremia musical. Si por paremiología musical se entiende la que se fundamenta en el valor referencial del conjunto, en la mayor parte de los casos no se produce la activación de la condición principal, es decir, el componente musical es subsidiario de otros componentes del refrán. En cambio, aunque la interpretación de los microtextos guarde poca relación con el valor inicial del enunciado, sin embargo sí se percibe que el punto de partida de la secuencia que dará origen a la fijación fraseológica y a la metaforización del valor referencial del contenido y consiguiente transferencia a la categoría de signo del sistema semiótico secundario (F. Schindler 1994: 216) se halla en el ámbito de la música o de la danza. Estos refranes, a diferencia de aquellos en los que el término relativo a la música es solo un elemento del enunciado, son mucho más estables y más resistentes a la variabilidad léxica. Y aquí es donde se percibe más claramente la diferencia en lo que respecta a la jerarquización de los factores culturalmente marcados. Porque en este caso sí que es en alemán donde los datos resultan muy expresivos, aunque yo me haya limitado a ofrecer el mismo número de ejemplos para todas las lenguas.

Respecto de la segunda de las afirmaciones de Carreras Artau a que me refería más arriba, cabe decir que, como ocurre en tantas ocasiones, se trata de una verdad irrefutable en lo que se refiere a la situación destacada que ocupa la música en la jerarquía de valores que vertebra la tradición cultural alemana. También lo es en lo que respecta al número de paremias que figuran en el *Refranero* de Ricart Matas, pero no lo es tanto si se toman como referencia otras obras lexicográficas alemanas de época más moderna. Como dato meramente ilustrativo se puede mencionar el hecho de que la relación con la música no es característica de ninguno de los 57 "Sprichwörter" que figuran en el inventario que reproduce Harald Burger en la introducción a la fraseología alemana de 1998, pp. 115-116, quien recoge los resultados de una investigación empírica bastante fiable. También son pocos los refranes que pertenecen al ámbito de la música o de la danza en las recopilaciones del español moderno, como el temático de Juliana Panizo (1999) o los de Juana G. Campos y Ana Barella (1993), Luis Junceda (1998) o Mª Josefa Canellada y Berta Pallares (2001), entre otros. El recuento de los contenidos en la obra colectiva *1001 refranes españoles y su correspondencia en 8 lenguas* revela igualmente la reducida presencia de aspectos relacionados con la música. Mención aparte merece la recopilación de Martínez Kleiser por el volumen y la diversidad de datos que ofrece. La diferencia que se originaría con la integración de estos últimos en el corpus, aconseja prescindir de ellos en esta ocasión con el fin de evitar las consecuencias negativas que tendría para mi trabajo la diferencia cualitativa resultante entre las fuentes del español y las correspondientes a las restantes lenguas.

A pesar de ello, teniendo en cuenta que el objetivo de mi análisis se basa en la documentación que proporciona el material específico que se reúne en una obra concreta concebida, precisamente, para dar cuenta de la "paremiología musical", creo que puedo prescindir de las aportaciones más

actuales y pasar por alto las objeciones que, en principio al menos, podrían hacerse a los criterios que subyacen a la recopilación de Ricart Matas.

A partir de este supuesto y, sobre todo, de la proyección sociocultural e histórica implícita en el carácter de "artefactos culturales", considero de interés analizar el reflejo de la música y la danza a través de la palabra en los refraneros de las seis lenguas mencionadas antes.

3. DE LA MÚSICA A LA PALABRA

Dos son los aspectos a los que voy a limitar mi estudio. Por un lado la tipología del léxico que se documenta en estos enunciados y, por otro, como he dicho, la adecuación del concepto "paremiología musical" a los microtextos en los que se insertan los componentes del campo léxico-semántico de la música y de la danza.

3.1. Ciertamente, los refranes no son analizables a partir de las palabras que los integran. Coseriu (1977) decía que el sentido de las expresiones no es deducible de los significados de sus elementos, y eso es así porque en cuanto entidades pertenecientes al sistema semiótico secundario, son indivisibles y no interpretables atendiendo al valor referencial de las diferentes unidades léxicas. Estos microtextos, en cuanto manifestaciones del mensaje literal, no suelen ser consecuencia de creación individual desde una perspectiva sincrónica sino que, como señala H. Burger (1998: 100), «aus der Perspektive der Sprachproduktion werden als (wie alle Phraseologismen nur relativ) stabile Einheiten abberufen und benötigen keiner Textlinguistischen Anpassung an einen Kontext. Aus der Perspektive der Rezeption heißt es: sie können kontextfrei verstanden werden». Pero desde el punto de vista de la forma externa se trata de enunciados polidimensionales, susceptibles de ser analizados atendiendo a la naturaleza de los componentes léxicos que intervienen en la configuración de cada una de las unidades fraseológicas y que, en cuanto signos con valor referencial propio, son susceptibles, como dice Wandruszka (1969: 10), de reflejar la diferencia que existe en la concepción del mundo y en el análisis de la experiencia de cada pueblo. En otras palabras, «wir gehen von außerspachlichen Wissensbeständen aus und fragen dann danach, in welchen verschiedenen Stufen Teile eines Wissenbestandes in konkreten sprahlichen Äußerungen überhaupt realisiert werden» (P. von Polenz, 1988: 131). Desde esta perspectiva no cabe duda que sería esperable que los datos empíricos corroboraran las diferencias en la organización del espacio comunicativo que es la cultura. Y, sin embargo, los resultados son, en este ámbito, bastante poco elocuentes. Dejando a un lado la coincidencia formal que a veces se pone de manifiesto entre distintas lenguas, como por ejemplo entre alemán, francés y catalán:

der Ton macht die Musik
c'est le ton qui fait la musique
segons el so, la música

entre español y francés:

lo que viene del pífano se vuelve para el tambor
ce qui vient de la flûte s'en va par le tambour

o entre catalán y vasco[5]:

la campana no va a misa, pero a tots avisa
kanpaiak mezetara deitzen, bera ez joaten

[5] Para las paremias vascas he contado con la valiosa ayuda de D. Jesús María Elejalde, a quien agradezco las sugerencias y las indicaciones que me ha hecho..

así como el uso sinonímico ocasional de dos o más unidades léxicas (caso de *música / sonido*, *Klang / Musik*, *musique / son*, *musika / soinu / ats*, etc.), el hecho es que las diferencias en el nivel del léxico son poco significativas.

Según las características de las unidades léxicas se pueden diferenciar cinco tipos básicos a partir de su significado inherente:

> 'música' en cuanto MÚSICA [actividad + acústica + artística], 'instrumentos' en el sentido de [MÚSICA] + [agente + humano] + [objeto activado], 'canto' marcado como [MÚSICA] + [+ hum.] + [modo + paraverbal], 'baile' identificado en el sentido de [MÚSICA] + [agente + humano] + [modo + movimiento rítmico] y la conjunción de música, instrumentos y/o baile.

Como ejemplos representativos se pueden citar:

a) [MÚSICA] = [+actividad + acústica + artística]
español: *música/sonido*
- música y flores llaman amores
- La música amansa las fieras
- la música y la poesía no sufren medianías
- a dinero en calderilla, poca y mala musiquilla; a dinero en plata, música buena y larga.

alemán: *Musik/Klang*
- der Ton macht die Musik
- Musik und nichts dazu, laß mich in Ruh!
- Jede Musik hat ihre Pausen
- Das mag die beste Musik sein, wenn Mund und Herz stimmt überein

francés: *musique/son*
- c'est le ton qui fait la musique
- la musique adoucit les mœurs
- musique de Saint Innocent fait pitié à qui l'entend
- c'est le son qui fait la chanson

italiano: *música*
- è cambiato il maestro di capella, ma la música è sempre la stessa
- armonía interna, vera música
- finita la música, passata la festa
- quando la fama assale, la música non vale

catalán: *música*
- segons el so, la música
- la música amansa les feres
- pocs diners, poca música

vasco: *musika / soinu / soñu / ats*
- soinu pagatuak gaizki jotzen du
- soinu bako erromeri
- soinuak (musikak) poztuten ez gaixtoa

b) 'instrumentos' = [MÚSICA] + [agente + humano] + [objeto activado][6]
español
- no concuerda la cítara con el salterio
- la guitarra y el caballo, no prestallo
- tañe flauta quien no puede arpa
- lo que viene del pífano se vuelve para el tambor

---

[6] Son significativas las diferencias que se observan en las colocaciones vinculadas al manejo de los instrumentos. Así, en español y catalán *tocar*, italiano *suonar* y catalán *sonar*, alemán *schlagen* (para percusión) y *spielen*, francés *jouer*, vasco *jo*.

- en cabañas de pastorcillos tocan todos caramillos

alemán
- alte Geigen bezieht man auch mit neuen Saiten
- gute Pfeifer, brave Säufer
- ein guter Arzt bedarf keine Posaunen
- wer von der Pauke flieht, läuft in die Pfeife
- wo du nicht bist, Herr Organist, da schweigen alle Flöten

francés
- ce qui vient de la flûte s'en va par le tambour
- toujours le plus petit garçon porte le plus grand violon
- pour jouer de la flûte il n'ya qu'à jouer et à remouer les doigts
- il n'y a pas moyen de souffler si la cornemuse n'est pleine
- à bon tambour, bonne baguette

italiano
- non conviene andare col cembalo a la colombaia
- quando la cornemusa è piena comincia a sonare
- le lepri non si oigliano col tamburro
- gli uomini si conoscono al parlare e le campane al sonare

catalán
- el músic i el violí es fan pregar
- la campana no va a misa, pero a tots avisa
- qui toca el violí, que li posi les cordes
- de pare dolçainer, fill tabaler

vasco
- xiaulatik jiten dena, atabalerat itzultzen
- zigor gabeko legea? Mingain gateko txiliña
- danbolin berriak, soinu ederra
- kanpaiak mezetara deitzen, bera ez joaten

c) 'canto' = [MÚSICA] + [+ hum.] + [modo + paraverbal]

español
- quien canta, sus males espanta
- como canta el abad responde el monacillo
- cuando el español canta, o rabia o no tiene blanca

alemán
- jeder singt sein eigen Lied
- wer im Singen zu hoch anfängt, kommt nicht aus
- wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen

francés
- mauvais ménétrier, qui ne sait qu'un air
- tel chante qui ne rit pas
- deux amis à une bourse, l'un chante et l'autre grousse

italiano
- l'acqua fa male, il vino fa cantare
- chi ride e canta, il suo male spaventa
- oggi in canto, domani in pianto

catalán
- a tothom plau seu cant i seu infant
- de troves i cançons, tres sisons
- rondalles i cançons, mentides son
- cantant els veritats, es perden les amistats

vasco
- kantari txarra beti kantaten dago
- kantua, bihotz altxatzaile

- titili tatala, kantu guzien amona
- kantutan asi ezkero, atzenik ez

d) 'baile' = [MÚSICA] + [agente + humano] + [modo + movimiento rítmico]

español
- al buen bailador bástele poco son
- el vino y el baile, a la tarde
  en el baile todos sanos, y al entrar en quinta cojos y mancos
- echado me han calabaza, porque a quien saco no baila

alemán
- gleiche Paare geben den besten Tanz
- jeder tanzt, wie er kann
- es gehört mehr zum Tanz als rote Schuhe
- ein kurzer Reigen ist bald getanzt

francés
- qui vit en espérance, danse sans tambourin
- qui ne veut pas danser, ne doit pas se mettre en danse
- [au bal des pompiers] c'est toujours les mêmes qui dansent

italiano
- quand'uno è in ballo, bisogna ballare
- mal si balla si del cuor non viene
- chi mal balla, ben solazza

catalán
- home xiquet, ballaor u allegret
- ballar i no pecar, tarará
- qui molt balla, poc treballa

vasco
- dantzatu nahi eztana, eztohala dantzara
- nehor guti dantzaten, edana etxean
- zelan dantzatu egin ? Burua gora gora genia arin arin

e) y la conjunción de música, instrumentos y/o baile

español
- para baile de castañuela no es menester trompeta
- la boda de Gil, ocho danzantes y un/sin tamboril
- el que canta y danza se agita y no avanza

alemán
- wer nach jeder Pfeife tanzt, hat bald müde Beine
- Hänschen tantzt, wie Hans bläst
- ohne Geige tanzt man nicht

francés
- dans la maison du flûteur tout le monde danse
- l'un paie les violons, les autres dansent
- telle musique, telle danse

italiano
- tal suonata, tal ballata
- non si puó sonare e ballare
- assai ben balla a chi la fortuna suona

catalán
- fora la gaita, fora la dansa
- qui canta tot sol, balla tot sol
- qui toca el violí, que li posi les cordes

vasco
- batek kanta, berzeak kanta, deabruak dantza

- nola soinua, halo dantza
- soinu txiki eta dantza handi
- nolako pandero, halako dantza

Los ejemplos (reproducidos todos ellos respetando la codificación utilizada en las fuentes) resultan bastante ilustrativos en lo que se refiere a la frecuencia de documentación (música es relativamente poco frecuente frente al canto o a la mención de instrumentos). Aunque me he visto en la precisión de reducir los datos al máximo, se puede observar, sin embargo, que la diferencia en el nivel léxico se manifiesta hasta cierto punto en el ámbito de los instrumentos. En el conjunto de los datos de que dispongo he podido comprobar que el vasco es el más parco[7] y el alemán[8] el que mayor variedad presenta. Comunes a todos son los *cascabeles*, el *tambor* (en español y vasco también *atabales / atabalerak*), la *gaita* y la *trompeta*; específicos del alemán son el *clarinete*, el *laúd* y el *contrabajo*, el *piano* del catalán y el alemán, *xiaula* del vasco y el *caramillo* y la *vihuela* del español.

La idiosincrasia cultural no se refleja, pues, más que de un modo muy limitado a través de los elementos léxicos de los refranes.

3.2. Más clara resulta, en este sentido, la consideración de los cotextos, pero el análisis detenido de las paremias pone de relieve que la ocurrencia de un lexema del campo de la música no implica necesariamente que se trate de una paremia musical. Si por paremiología musical se entiende la que se fundamenta en el valor referencial del conjunto, la mayor parte de las veces no se produce la activación de la condición principal, es decir, el componente musical es subsidiario de otros componentes del refrán. Este es el caso en los ejemplos siguientes:

español
- amagar y no dar *es templar y no tocar*
- libro en el estante y *guitarra* en el rincón, no hacen ningún *son*
- a *música* de rebuznos, *contrapunto* de varapalos
- *música*, pintura y guerra, desde fuera

alemán
- bessern ackern und düngen als beten und *singen*
- zum *Tanz* gehören immer zwei[9]
- wer den Flegel ergreift, muß die *Harfe* vergessen
- mit *Liedern* zählt man keine Zeche

francés
- en *chantant* on dissipe ses chagrins
- à bon *tambour*, bonne *baguette*
- en France tout finit par des *chansons*

italiano
- quando la fame assale, la *música* non vale
- Dio ti salve di un cattivo vicino e d'un *principiante di violino*
- chi non mangia, non può *ballare*

catalán
- ni barber trobaràs mut ni *músic* cachasut

---

[7] Solo he podido documentar *kampai* (¿?), *danbolin*, *atabalerak*, *txiliña*, *kitarria*, *pandero*, *koskabilloik*, *xiaula*.

[8] Los encontrados en Ricart son *Glocke* (¿?), *Harfe / Härflein*, *Fiedel*, *Geige*, *Pfeife*, *Posaune*, *Trommel*, *Pauke*, *Flöte*, *Psalter / Hackebrett*, *Dudel(sack)/ Sackpfeife*, *Laute*, *Bassgeige*, *Zither*, *Schelle*, *Klarinette*, *Leier*, *Klavier*, *Orgel*, *Horn*.

[9] Existe una variante en la que el lexema musical es sustituido por un término del campo léxico del comercio: Zum *Kauf* gehören zwei.

- fa més qui piula, que non qui *xiula*
- caritat i amor no volen *tambor*

vasco

- zelako *kanpaia*, alako otsa
- zelango *musikea*, halango jantzea
- nehor guti *dantzaten* da, edana etxenean

En cambio, aunque el significado fraseológico de los microtextos guarde poca relación con el valor literal propio del enunciado originariamente, sin embargo sí se percibe que el punto de partida de la secuencia que dará origen a la fijación fraseológica y a la metaforización del valor referencial del contenido se halla en el ámbito de la música o de la danza. A título de ejemplo se pueden citar:

español

- no concuerda la cítara con el salterio
- en manos está la gaita que sabrán bien tocarla
- para baile de castañeta no es menester trompeta
- la gaita del pueblo nunca hace buen son

alemán

- Wie die Musik, so der Tanz
- wer schlecht singt, singt viel
- gefiedelt ist nicht gespielt
- wer gern tanzt, dem ist leicht aufzuspielen

francés

- mauvais ménétrier qui ne sait qu'un air
- c'est l'air qui fait la chanson
- pour jouer de la flûte il n'ya qu'à souffler et à remouer les doigts

italiano

- per ben suonare bisogna ben cantare
- non si pué suonare e ballare
- ad ogni suono, non s'entra al ballo

catalán

- qui toca el violí, que li posi les cordes
- qui massa alt pren el to, no acabarà la cançó
- fora la gaita, fora la danza
- de pare dolçainer, fill tabaler

vasco

- soinu txiki eta dantza handi
- danbolin berriak, soinu ederra
- soinuak (musikak) poztutzen ez gaixtoa

Estos refranes, a diferencia de aquellos en los que el término relativo a la música es solo un elemento del enunciado, son mucho más estables y más resistentes a la variabilidad léxica. Y aquí es donde se percibe más claramente la diferencia en lo que respecta a la jerarquización de los factores culturalmente marcados. Porque en este caso sí que es en alemán donde los datos resultan muy expresivos, aunque yo me haya limitado a ofrecer el mismo número de ejemplos para todas las lenguas.

4. La conclusión de mi recorrido por el refranero de Ricart se fundamenta esencialmente en la comprobación de dos aspectos relativos al carácter musical de las paremias reunidas en esta obra. En primer lugar, es evidente la abundancia de datos que reflejan la ocurrencia de componentes musicales en los refranes. Pero también es cierto que en muchos de los microtextos que se incluyen en la obra los elementos léxicos nada tienen que ver con la música o con la danza, sino con el sonido. En segundo lugar, las paremias estrictamente musicales no constituyen más que una pequeña

parte del conjunto del diccionario y presentan características muy significativas. La explicación se puede poner en relación con la procedencia eminentemente rural de la mayor parte de los refranes, de aquí que no sea sorprendente que frente a la abundancia de refranes documentados en las seis lenguas cuyos componentes léxicos se asocian con la vida del campo, la meteorología o las costumbres populares, el grupo de paremias musicales sea poco representativo. Además, como se ha podido comprobar a través de los ejemplos citados, se trata siempre de enunciados que permanecen en el ámbito de la vida rural, pues el contenido implica, prácticamente siempre, actividades festivas populares o de carácter religioso. Por otra parte es innegable que, pese a todo, la afirmación de Carreras Artau corresponde a la realidad, puesto que tanto desde el punto de vista del volumen de elementos léxicos del campo temático de la música, como por lo que respecta a la representación de paremias propiamente musicales el alemán sobresale de manera notoria. Y la consideración solidaria de ambos factores es la que permite postular la importancia de la música como factor culturalmente marcado en el marco general de la cultura alemana.

Como es bien conocido, el uso, y sobre todo el conocimiento de los refranes ha experimentado un deterioro considerable a lo largo del siglo pasado, hecho que, sin embargo, no es nuevo pues ya a mediados del siglo XIX Simrock se refería a la pérdida de vigencia del refranero. Por lo que respecta al reflejo de la música, sin embargo, la pervivencia de su función comunicativa y cultural se pone de manifiesto en el ámbito de los fraseologismos, que son, en muchos casos, resultado de truncamientos de refranes o proverbios, aunque nada tengan que ver con el carácter sentencioso de las paremias y presenten, como rasgo definitorio, un distanciamiento manifiesto del ámbito y de las costumbres rurales.

Parece que también en el lo que respecta a la música un refranero es como una «especie de radiografía de la sociedad, del espíritu popular, de lo que lleva dentro» (A. de Miguel 2000: 15) y que las paremias «können in ihrer Eigenschaft als "kulturelle Texte" auch als Objekte einer Fallstudie angesehen werden, die Aufschluß über kulturelle Prozesse im weitem Sinn geben» [P. Grzybek 1991_b: 260]

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOZENHARD, H, (1989): «Culture and Semiotics», en Koch, W.A. *Culture and Semiotics* pp. 6-12.

BURGER, H. (1998): *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. Berlin: Erich Schmidt.

CAMPOS, J. G.; BARELLA, A. (1998): *Diccionario de refranes*. Madrid: Espasa.

CANELLADA, Mª J.; PALLARES, B. (2001), *Refranero español. Refranes, clasificación, significaciòn y uso*. Madrid: Castalia

CARBONELL BASSET, D. (2002): *Diccionario panhispánico de refranes*. Barcelona: Herder.

CORPAS, G. (1996): *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.

COSERIU, E. (1977): *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos.

COWIE, A.P. (ed.) (2001): *Phraseology. Theory, Analysis, and Applications*. Oxford University Press.

DE MIGUEL, A. (2000): *El espíritu de Sancho Panza. El carácter español a través de los refranes*. Madrid: Espasa.

FELIXBERGER, J. (1974): *Untersuchungen zur Sprache des spanischen Sprichwortes*. München, Wilhelm Fink Verlag.

GARATE, G. (1998): *27.173 Atsotitzak. Refranes. Proverbes. Proverbia*. Fundación BBK.

GRZYBEK, P. (1991): «Sinkendes Kulturgut?», en *Wirkendes Wort* 2/91, 239-264.

GRZYBEK, P. (1991_b): «Einfache Formen der Literatur als Paradigma der Kultursemiotik», en GRZYBEK, P. (Hrsg.): *Cultural Semiotics: Facts and Facets*, pp. 45-61.

GRZYBEK, P. (Hrsg.) (1991): *Cultural Semiotics: Facts and Facets*. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer.
JUNCEDA, L. (1998): *Diccionario de refranes*. Madrid: Espasa.
KOCH, W.A. (ed.) (1989): *Culture and Semiotics*. Bochum: Universitäts verlag Dr. N. Brockmeyer.
LÁZARO CARRETER, F. (1980): «El mensaje literal», en Lázaro Carreter, F. *Estudios de lingüística*, pp. 149-171.
LÁZARO CARRETER, F. (1980): *Estudios de lingüística*. Barcelona: Crítica.
MARTÍNEZ KLEISER, L. (1989): *Refranero general ideológico español*. Madrid: Editorial Hernando.
MATAS, R. (1950): *Refranero internacional de la música y de la danza*. Barcelona: C.S.I.C., Archivo de etnografía y folklore de Cataluña.
PANIZO, J. (1999): *Refranero temático castellano*. Valladolid: eds. Universidad
POLENZ, P. von (1988): *Deutsche Satzsemantik*. Berlin: Walter de Gruyter.
POSNER, R. (1989): «Culture and Semiotics", en Koch, A.W. *Culture and Semiotics*, pp. 38-43.
SCHINDLER, F. (1994): «"Als Zeichen gehören die sprichwörtlichen Wendungen zur Sprache und als Modelle zur Folklore" - Versuch der Klärung einer Unklarheit bei Permjakov», en Chlosta, Ch., P, Grzybek, E. Piirainen *Sprachbilder zwischen Theorie und Praxis*. Bochum, Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, pp. 209-233.
SEVILLA, J.; CANTERA, J. (eds.) (2001): *1001 refranes españoles y su correspondencia en Alemán, Árabe, Francés, Inlés, Italiano, Polaco, Provenzal y Ruso*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
TELIYA, V.; BRAGINA, N.; OPARINA, E.; SANDOMIRSKAYA, I. (2001): «Phraseology as a Language of Culture: Its Role in the Representation of a Cultural Mentality», en A.P. Cowie (ed.): *Phraseology. Theory, Analysis, and Applications*, pp. 55-75.
VILA, N. (1990): «El refrán un artefacto cultural», en *RTDP* XLV, pp. 211-224.
WANDRUSZKA, M. (1969): *Sprachen vergleichbar und unvergleichlich*. München: Piper & Co. Verlag.
WOTJAK, B. (1992): *Verbale Phraseolexeme in System und Text*. Tübingen: Niemeyer.
ZAVALA, A. (1985): *Esaera Zaaren. Bilduma Berria*. Tolosa-Guipúzcoa: Editorial Auspoa.



Al buen bailador bástele poco son.