Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

Lo que cagó el moro 3
Joaquín Díaz

Algunas cagadas preciosas: el motivo del animal que defeca oro en los cuentos tradicionales 4
Fernando Cid Lucas

Los Chivorras de santa Brígida, mascaradas de invierno de Palencia 18
Arturo Martín Criado

Una reflexión etnohistórica sobre religiosidad popular e imágenes, a propósito de la argumentación de un profesor de la Universidad de Lovaina en el siglo XVI.....34
Lorenzo Martínez Ángel

La elaboración primaveral de gaitas, chiflos o silbas en la provincia de León (fórmulas rimadas).....39
José Luis Puerto

Modalismo y tonalidad en las melodías de los dances de Jaca y Yebra de Basa.....45
Ignacio Alfayé Soriano

La Ceremonia de la Sentencia en la Cofradía del Prendimiento de Linares - Andalucía 70
Andrés Padilla Cerón

Mentalidad étnica en el contexto de la cultura folclórica 80
Tatiana K. George

La escena de la música tradicional en Salamanca. Dinámicas de la tradición en la actualidad 95
Pablo González Martín y Clara Macías Sánchez

Sumario

Revista de Folklore número 485 – Julio 2022
Dirige la *Revista de Folklore*: Joaquín Díaz
Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent
Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores
Fundación Joaquín Díaz - https://funjdiaz.net/folklore/
ISSN: 0211-1810

Lo que cagó el moro

En mi infancia, cada vez más lejana en el tiempo y cada vez más presente en los recuerdos, los acontecimientos se medían y valoraban por la capacidad que tenían de sorprendernos. Estrenar un reloj, por ejemplo, estaba entre los hechos insólitos y casi milagrosos que se prolongaban mágicamente en el tiempo, habida cuenta de la escasez de recursos familiares y de la solidez de los artefactos suizos de pulsera que solían instalarse en nuestras vidas como regalo de primera comunión o tras una operación quirúrgica grave superada con éxito. Mostrar el preciado objeto que acababa de entrar en nuestras existencias a los compañeros de escuela o de colegio, constituía una preocupación más entre las que amenazaban la rutina de nuestros primeros años: la evidencia de que nos sentíamos orgullosos con la «joya» que acabábamos de incorporar a nuestra muñeca, contrastaba con el miedo a perderla o romperla, pero más aún con el temor ante los comentarios de los graciosos de turno que, al contemplar el aspecto dorado de la pieza sentenciaban: «es de oro de lo que cagó el moro». Como casi todas las frases proverbiales, cortas y certeras, cargaba su significado sobre el escaso valor que podía tener un metal excretado por alguien de quien no podíamos esperar nada bueno. Algunos estudiosos hacen proceder la frase de los años finales de la Edad Media, aunque casi todas las explicaciones suenen falsas o forzadas.

Pero si las paremias se inventaron para guiar a los niños y jóvenes en el camino de la vida, no digamos nada del efecto que los cuentos, facecias y romances ejercían sobre el ánimo y la voluntad de todos, sin distinción de edad, desde los tiempos más antiguos. Repasando el catálogo que Antii Aarne elaboró (y completó Stith Thompson) sobre los motivos que se podrían contar en forma de relato en veladas y reuniones, se da uno cuenta de que casi todas las virtudes y defectos del ser humano están allí reflejados en formato de narración. Entre los vicios más frecuentes se cuenta el de la ambición desmedida, tendencia que caracteriza y califica a una parte de la humanidad, preocupada por engañar a la otra parte con sus pretendidas astucias. Es entonces cuando el oro, que no debe confundirse con cualquier otro metal o aleación que reluzca, es trasladado al mundo animal para que se obre el milagro de que los detritos de las bestias parezcan tesoros. Los caminos por los que el comportamiento ético es juzgado se derivan hacia los intestinos de burros y cabras que elaboran valiosos coprolitos, objetos del humano deseo. Tal vez haya en esas moralejas antiguas que enseñan a vivir, una relación encubierta entre el dinero y la suciedad, entre los metales aparentemente preciosos y la futilidad de poseerlos. La ambición es engañada por la astucia y ésta queda en entredicho por la propia sociedad, que prefiere aceptarla como un recurso antes que avalorarla como un honrado proceder. El oro se transforma entonces y deja de ser un simple patrón económico para acceder al terreno de la anfibología, tan transitado y querido por los contadores de historias o por los dibujantes de estampas. Lo sagrado y lo profano, el cielo y el inframundo quedan así en una misma viñeta como se muestra en nuestra portada, que reproduce una imagen de un ciudadano francés limpiándose el culo con el Breve papal en el que se condenaba la *Constitución civil del clero* promulgada por la Revolución. El bien y el mal, el poder y el contrapoder, la religión y la superstición, la norma y la libertad. Una palabra mágica –un abracadabra, *brielebrit* o ábrete sésamo– tienen la capacidad de transmutar mágicamente lo sucio en brillante, los excrementos en tesoros, lo corrompido en acrisolado. A ver si va a ser verdad la frase de que «el esfuerzo es la magia que transforma la ilusión en realidad»…

Carta del director

Algunas cagadas preciosas: el motivo del animal que defeca oro en los cuentos tradicionales

Fernando Cid Lucas

«Quien tanto se precia de servidor de vuesa merced, ¿qué le podrá ofrecer sino cosas del culo?»
Francisco de Quevedo en *Gracias y desgracias del ojo del culo*[1]

Introducción

Aunque el título pueda sonarnos a broma, en el presente trabajo vamos a analizar algunos cuentos de la tradición popular en los que aparecen animales que no deponen heces al uso, sino pepitas de oro, monedas o, incluso, piedras preciosas. Tras el aspecto escatológico, chocarrero e incluso simpático, derivado del hecho de que un animal pueda cagar materiales preciosos, hay bastantes pistas que nos hacen pensar que nos moveremos por entre un grupo de relatos cuyos detalles primigenios no son muy conocidos o estudiados aún, y que llegaremos a adentrarnos por caminos que nos llevarían hasta la alquimia, hasta la codiciada piedra filosofal, en concreto. En relación con nuestro argumento, por ejemplo, el polifacético escritor barcelonés Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) explicaba que:

> *[...] en leyendas y cuentos aparece la sorprendente relación de las heces y el oro, relación que también surge en la alquimia, pues la nigredo y la obtención del* aurum philosophicum *son los extremos de la obra de trasmutación*[2].

En cuanto al *nigredo*, se trata de un concepto alquímico importantísimo (asociado a la putrefacción, al estado más bajo y degradado de la materia); marca la primera de las tres etapas después de las cuales se obtendría la tan anhelada trasmutación de la materia, esto es: la consecución del oro, símbolo de la perfección y la pureza perpetua. En palabras de la investigadora y divulgadora uruguaya Hilia Moreira:

> *Ese negro profundo tiene diversos significados simultáneos. Representa la escoria cotidiana que se unta en nuestro interior, menuda grava de castigos que infligimos a quienes amamos, mezquindades, indiferencias y omisiones. Como la fórmula alquímica se basa en escrutar la inmundicia que yace en la propia alma, el sujeto tiene que admitir que es un ser enlodado, sujeto de ruindad. Así, el proceso mistérico de la alquimia tiene gran semejanza con el místico de Juan de la Cruz quien, en el Segundo Libro de la Noche Oscura habla del alma que, en la búsqueda de Dios, es comparable a un madero que va echando fuera todas sus máculas, hasta tornarse negro, podrido, fétido […]*[3].

Así, aunque escondido ante nuestros ojos, lo impuro y lo purísimo están más próximos entre sí de lo que podríamos imaginar nosotros. En cuanto al animal, casi como objeto mágico (o

1 Texto completo disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gracias-y-desgracias-del-ojo-del-culo-dirigidas-a-dona-juana-mucha-monton-de-carne-mujer-gorda-por-arrobas--0/html/ffb65e12-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_ (última consulta: 24/01/2022).

2 En: CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, p. 202.

3 En: http://www.chasque.net/frontpage/relacion/9812/significancias.htm (última consulta: 11/01/2022).

totémico, dirán algunos autores[4]) en el interior de los cuentos y leyendas populares, como bien ha escrito Richard Lewinsohn, alias «Morus»:

> *Chi si accinga a indagare i primordi del mondo animale, si trova a muoversi in un mondo favoloso[5]. Si ha dapprima l´impressione di trovarsi in una verde prateria dove la fantasia è in rigoglio[6].*

Por lo que, si unimos en una misma fórmula el paso de lo impuro a lo puro con el reino animal –ese «mundo fabuloso» del que nos informa Lewinsohn–, tenemos campo abonado (nunca mejor dicho) para la gestación de mitos, cuentos o leyendas en donde los animales obran el prodigio de cambiar heces por oro. Aquí, según la clasificación canónica de las funciones del cuento que realizó Vladímir Propp (1895-1970), el animal mágico representaría lo que en etnólogo ruso denominó la «recepción del objeto mágico». Mediante dicha función, el protagonista del cuento obtiene un objeto con cualidades prodigiosas que puede ser un animal, un arma, un instrumento, un don, unas palabras mágicas… Nótese además que en algunas variantes de los cuentos en donde los animales defecan oro el animal es un «objeto» que se activa con determinadas palabras mágicas, por lo que dos objetos mágicos aparecen unidos en una misma narración. La forma en la que el héroe obtiene el objeto también puede variar de unas historias a otras; a veces es una recompensa, otras se consigue tras una lucha, mediante el robo o por mero azar.

Por todo esto, los animales se nos presentan en estas narraciones como fetiches u objetos mágicos de los que los hombres (pobres mortales) se benefician. A diferencia de mesas, bastones o espadas mágicas, los animales son seres vivos, cuyos cuerpos (sus entrañas) son las que consiguen ejecutar el milagro. No podemos pasar por alto que a lo largo de los siglos –y en cualquier parte del mundo– distintos animales han sido los elegidos para formar parte de los séquitos de los dioses o de los héroes: el buey Apis es el heraldo de Ptah en el antiguo Egipto; la cabra Amaltea, en Grecia, amamantó a Zeus; Hánuman, el dios mono, es el fiel servidor de Rama en la tradición hindú y del monje Tang Sanzang en la antigua China; los esquivos *kitsune* se asocian al *kami* Inari en el Japón shintoísta, etc[7].

Oro: «Cómo brilla el vil metal»[8]

Entenderá el lector que se hace obligatorio, al escribir un artículo de estas características, dedicar siquiera unas pocas líneas al objeto del deseo en cuestión: el oro. De Oriente a Occidente el oro ha sido un metal codiciado por el ser humano. Colón y luego los conquistadores se movieron en gran parte y desde el principio por el oro y por las especias del «Nuevo Mundo» (ya que aquello de llevar la palabra de Dios allende los mares tendríamos que calibrarlo bien). Notemos, para ir hilando nuestro discurso, que en algunas regiones de Latinoamérica el oro era visto como el excremento de los dioses, incluso en algunas lenguas amerindias se define así: *coztic teocuitlatl*, que en náhuatl significa: «excremento divino de color amarillo»; así, el metal era un don que los dioses entregaban a los humanos, pero que salía directamente del esfinter anal de las divinidades[9].

---

4 Léase, para profundizar en este interesante asunto, la completa monografía de: PORTER, J. R. & RUSSELL, W. M. S. (eds.), *Animals in Folklore*, London, Rowman & Littlefield for the Folklore Society, 1978.

5 La cursiva es nuestra.

6 LEWINSOHN, Richard, *Gli animali nella storia della civiltà (Bianca Montalenti trad.)*, Milano, Mondadori, 1973, p. 9.

7 Para profundizar en este interesante argumento, léase el capítulo de: DEMELLO, Margo, «Animals in Religion and Folklore», *Animals and Society: An Introduction to Human–Animal Studies*, New York Chichester, West Sussex, Columbia University Press, 2021, pp. 362–389.

8 Frase sacada de la película dirigida por Mariano Ozores *¡Esto es un atraco!*, de 1987.

9 Léase para esto el artículo de: CABADA IZQUIERDO, Juan José, «Tlazolteotl: una divinidad del

En cuanto al oro y al ser humano, decir que ya era usado por los artesanos de la Edad del Cobre; en una inscripción babilónica se recoge que el oro es el excremento del inframundo; Shakespeare lo calificó como de «remedio y enfermedad»; y la leyenda del rey Midas, quien podía convertir en oro todo aquello que tocaban sus manos, termina siendo, después de la fascinación y la ambición del monarca, una historia lamentable y patética.

Animales que cagan oro

Preámbulo dorado

Como decía en la introducción, este grupo de cuentos tradicionales es sumamente interesante para el investigador; ya hemos visto que en un solo personaje tendremos dos de los ingredientes típicos de los cuentos tradicionales: el animal y el regalo sobrenatural[10]. En el animal se manifestará su habilidad para expulsar objetos preciosos por el ano, lo que produce en el lector o en quien lo escucha un efecto descacharrante. En relación a esto, el profesor de la Universidad de Sevilla Antonio Rodríguez Almodóvar ha escrito:

> *En la estructura narrativa de estos relatos advertimos dos ingredientes principales: el hambre y el humor escatológico. El primero es móvil prácticamente universal de todos ellos; se trata de quién se come a quién, o cómo el animal más pequeño evita ser comido o desposeído. Nada, pues, de moralejas ni conclusiones supuestamente edificantes, como en las fábulas y en los apólogos orientales. Todo está regido por la primera y casi única ley de los animales: comer o ser comido. Tan larga mano es la suya –la del hambre–, que alcanza incluso a un cuento tan ingenuo como el de* La hormiguita *(hoy* La ratita presumida*), donde la protagonista se come a su marido en un descuido al día siguiente de la boda; episodio, que, por cierto, ha desaparecido en las versiones comerciales de este siglo.*
>
> *El segundo de estos ingredientes, el humor escatológico, ha sido sin duda la causa principal de la ruina de estos textos, acosados por la pudibundez y los remilgos pequeño-burgueses, pese a que constituyen un recurso hilarante de efecto seguro. No es fácil explicarse por qué esta abundancia, que el lector notará en seguida, de cuanto se refiere a las funciones últimas de la fisiología animal, y generalmente al final del cuento, aunque los hay también que empiezan por ahí, como en* Buen día de vianda para el lobo [...] [11/12]

Comenzaremos nuestro somero recuento diciendo que desde la antigüedad –y en escritos que denominaríamos eruditos– se ha hablado de algunos animales capaces de transmutar sus excrecencias en materiales preciosos. Quizá uno de los primeros casos documentado «científicamente» sea el del lince. El lince era el amigo de las brujas y los magos, inteligente, observador y silencioso. Más allá de su iconografía, lo que nos interesa es lo que Plinio el Viejo (23-79) nos cuenta de él en su *Historia*

panteón azteca», *Revista Española de Antropología Americana*, nº 22, 1992, pp. 123–138.

10 Véase para esto: PROPP, Vladímir, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1998.

11 Texto disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_rodriguez_almodovar/obra–visor/los–cuentos–populares–o–la–tentativa–de–un–texto–infinito–0/html/013093d4–82b2–11df–acc7–002185ce6064_27.html#I_32_ (última consulta: 26/01/2022).

12 En concreto, el cuento comienza con un lobo que se despierta una mañana y cree que por el hecho de haberse tirado un sonoro pedo el día le será propicio. Una de sus versiones comienza así: «Muy de mañana se levantó el lobo, muerto de hambre. Salió de su cueva, estiró el rabo y le sopló el trasero. –¡Buen día de vianda para el lobo –se dijo, puesto que me ha soplado el trasero!». Texto completo disponible en: http://tiocarlosproducciones.blogspot.com/2015/01/buen–dia–de–vianda–para–el–lobo.html (última consulta: 26/01/2022).

Natural. El escritor y militar romano nos dice en su obra (idea que luego Isidoro de Sevilla recogerá en sus *Etimologías*) que la orina del lince se solidifica apenas sale de su vejiga y esta se vuelve piedra preciosa, originando las denominadas «piedras de lince»[13], o lincurios, y que el astuto animal, sabiendo de su valor, se apresura a enterrarlas bajo tierra. Incluso se llegó a pensar que el preciado ámbar se formaba de esta manera «mágica».

Ilustración 1: Un lince cuya orina se transforma en una piedra preciosa, según un bestiario medieval. Imagen disponible en: http://bestiary.ca/beasts/beast135.htm (última consulta: 28/01/2022)

Antes de llegar al meollo de nuestro trabajo, haciendo parada y fonda brevemente en el mundo vegetal, hay leyendas en el norte de Europa que nos hablan de árboles que dan frutos de oro, y no olvidemos que en Grecia fue una manzana dorada (o un membrillo dorado, según los más informados) lo que causó, en último término, la guerra de Troya; en Rumanía se cuenta la historia de Prâslea «el fuerte» y las manzanas de oro[14], entre otras muchas más. Y no sólo ocurre esto en el Viejo Continente, por ejemplo, en Colombia (en los departamentos de Córdoba y Sucre, en concreto) una leyenda cuenta que un leñador encontró un árbol de totumo[15] del que pendía un fruto de oro. Él intentó cogerlo, pero el propio árbol le habló y le dijo que lo dejase en su sitio, cosa que hizo el asustado leñador.

De caballos, mulos y asnos

Nuestra tradición más cercana nos ha dejado la imagen del burro como sinónimo de animal «torpe», «ignorante», «ajeno a toda inteligencia»[16]... pero no es así. En la India es la montura de la diosa Śītalā, encarnación de la poderosa Parvati, la diosa que cura de la viruela y de otras infecciones cutáneas a los seres humanos[17]. Y *Kaalratri*, una diosa–madre primordial, la séptima encarnación de la diosa Durga, que tiene el poder de alejar a los demonios y a las fuerzas negativas, también viaja a lomos de un asno que tiene la cualidad de moverse a toda velocidad por el universo.

Ilustración 2: La diosa Śītalā a lomos de su burrito. Imagen disponible en: https://myindia.it/religione–e–filosofia/divinity/sitala–dea–del–vaiolo/ (última consulta: 12/02/2022)

13 En realidad, estas «piedras de lince», supuestamente formadas por la orina del animal, no son sino un tipo de fósil, los denominados belemnites.

14 Argumento semejante al de este cuento rumano lo encontraremos en países como Bulgaria, Armenia, Albania, etc.

15 Nombre científico: *crescentia cujete*.

16 Pensemos, por ejemplo, en cómo aparece representado en los imaginativos *Caprichos* de Francisco de Goya.

17 Añado como curiosidad que en India, en estos tiempos terribles de pandemia, se han multiplicado las visitas y las ofrendas a esta diosa para prevenir o curar el coronavirus. Véase, por ejemplo, la noticia: https://www.elconfidencial.com/mundo/2020–07–30/coronavirus–diosa–hindu–corona–mai_2700432/ (última consulta: 02/12/2021).

Digo esto porque ahora vamos a centrarnos en un oro que no sale de dentro de la tierra, que no brota de las ramas, sino viene del trasero de los animales, en concreto de caballos, mulos y burros. Quizá uno de los cuentos más conocidos dentro del grupo donde esto sucede sea el titulado *Tischlein deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack*[18], del que podremos encontrar un buen número de variantes diseminadas por Europa (una de ellas, en español, muy edulcorada, por cierto, es la titulada *El burrito mágico*; otra aparece en el libro del citado profesor Rodríguez Almodóvar *Cuentos al amor de la lumbre*[19] con el nombre de *El burro caga duros*). De todas ellas, la versión más conocida es la que realizaron los hermanos Grimm. Se trata de una narración llena de elementos mágicos. En esencia, el cuento narra la historia de un pobre sastre que tiene tres hijos (tan presente siempre el número tres en los cuentos[20]) a los que tan sólo puede alimentar con la leche de una cabra (mismo alimento, por cierto, que recibió el niño Zeus[21]). Los chicos llevan cada día a pastar al animal, pero, cuando vuelven a casa, la cabra dice al sastre que sus hijos no le dan suficiente hierba. Uno tras otro van dejando la casa por culpa de la cabra mentirosa, hasta que el mismo sastre descubre los embustes caprinos; decide entonces raparle la cabeza con su navaja de afeitar para que se avergüence ante los otros animales y comienza a darle una paliza con su cinturón. La cabra consigue huir y el zapatero se queda solo en su hogar, echando de menos a sus vástagos. Mientras tanto, en su periplo, los tres hijos encontrarán distintos objetos mágicos: una mesa que puede cubrirse con las mejores viandas sólo con desearlo quien la posee, el asno que es capaz de cagar oro y un bastón que golpea a quien indica su dueño. Los dos primeros objetos son robados por un codicioso mesonero que alberga al hijo mayor y al mediano en su fonda y que por la noche consigue darles el cambiazo. Cuando llega el pequeño, enseguida se da cuenta de que el mesonero quiere robar el bastón mágico y le ordena que le golpee, confesando, además, lo que ha robado a sus hermanos. El hijo pequeño vuelve a casa a lomos del burro que caga oro, con la mesa a cuestas y con el bastón a buen recaudo. Ante su padre y sus hermanos explica lo sucedido y devuelve a cada uno lo que le corresponde. Ya reunidos, organizan un banquete para la familia y sus amigos, se come y se bebe hasta reventar y luego se regala oro, recién salido del trasero del asno, a los invitados y la felicidad llega por fin a casa del pobre sastre. ¿Y la cabra mentirosa, se preguntará el lector[22]? Pues, muerta de miedo y avergonzada, se fue a esconder en la madriguera de un zorro. Varios animales se asustan porque no saben qué tipo de ser tiene pelos por todo su cuerpo salvo en la cabeza, ninguno se atreve a hacerla salir hasta que una pequeña abeja le pica en la cocorota y, gritando de dolor, la cabra sale al fin del escondrijo.

Siguiendo la huella a équidos que defecan tesoros, en 1596, en Florencia, se reimprime el libro *La historia di Campriano contadino. Il quale era molto pouero, & haueua sei figliuole da maritare, & con astuzia faceua cacar danari a vn*

18 Señalemos que en alemán se usa la misma palabra («esel») para burro y culo.

19 Madrid, Alianza, 1983.

20 Véase para esto la introducción al artículo de: CID LUCAS, Fernando, «Una canción de la infantería italiana en el folclore infantil español», *Revista de folklore*, nº 470, 2021, pp. 71–81.

21 La cabra nodriza Amaltea era hija de uno de los curetes (otras versiones cambian la paternidad por que tan sólo era propiedad de uno de estos dioses), oscuras divinidades ctonicas menores, ligadas a las fuerzas internas y a la fertilidad de la tierra.

22 Aunque no podemos pararnos a entrar en detalles, en forma de nota a pie de página diremos que el argumento de una cabra u oveja mentirosa a la que rapan la cabeza es también el motivo de varios cuentos tradicionales de la vieja Europa. Véase para esto la monografía de: BAUGHMAN, Ernest W., *Type and Motif–Index of the Folktales of England and North America*, Berlin & Boston, De Gruyter Mouton, 2012.

Ilustración 3: El burro que caga monedas en una vieja xilografía. Fuente: https://adarve5.blogspot.com/2013/06/el–burro–que–cagaba–dineros.html (última consulta: 12/02/2022)

suo asino che gl'haueua & lo vendè ad alcuni mercatanti per cento scudi, & poi vendè loro vna pentola che bolliua senza fuoco... composta per vn fiorentino sfaccendato. Nuouamente ristampata. El título se entiende bastante bien en español y nos hace, a la vez, de resumen de lo que podremos leer en este relato, además de decirnos que el autor fue un florentino «sin oficio ni beneficio» (*sfaccendato*). Sólo que aquí el autor emplea ya el subterfugio de que el hecho de cagar dinero no es un prodigio mágico, sino producto de la astucia del propietario del rucio, que introduce las monedas en el interior del animal, que luego expulsará el burro –con ayuda de fuertes ventosidades– ante un pasmado auditorio.

Muy parecido, en cambio, al cuento de los Grimm y aledaños es el que Giambattista Basile (1566–1632) nos legó, en lengua napolitana, en su volumen titulado *Lo cunto de li cunti*, en donde un muchacho muy inteligente llamado Antonio (que en Nápoles es como llamarse José en España, o John en Inglaterra) es expulsado por su madre de casa por ocioso y en su vagabundear va a dar con la cueva de un temible ogro que le permite quedarse con él, lo alimenta, le deja vaguear todo lo que quiere hasta que Antonio echa de menos su hogar. Entonces el ogro le regala un asno que es capaz de cagar oro después de recitar cerca de él unas palabras mágicas; amén de una mesa y un bastón mágicos. Camino de su casa, llegada la noche, Antonio se refugia en una taberna en la que el propietario descubre el secreto que esconde el burrito, repitiéndose en la narración, en esencia, la estructura del cuento compilado por los hermanos Grimm a la que ya nos hemos referido.

Cuentos en los que un burro o un caballo defeca o vomita pepitas de oro o monedas de oro los encontraremos en abundancia por Europa y por Así. No en vano, se cree que el germen de este tipo de historias está en una leyenda china o india de la que hay constancia escrita en una

antología del siglo VI d. C. Pero su difusión, con innumerables variantes (ya sean grandes o pequeñas) es tal que el antropólogo norteamericano Daniel J. Crowley (1921–1998) afirmó que se trata de uno de los cuentos más propagados por todo el planeta[23].

Ilustración 4: El joven Antonio frente al ogro en su cueva. Podemos apreciar a la derecha de la imagen el bastón, la mesa y el burro «cagamonedas». Fuente: https://fiabe.fandom.com/it/wiki/Il_racconto_dell%27orco?file=Il_racconto_dell%2527orco_2.jpg (última consulta: 30/01/2022)

Para comprobar hasta dónde llegan los ecos de los cuentos en los que los animales cagan dinero, ahora veremos lo que sucede en Japón. La historia en el País del Sol Naciente seguramente se popularizó durante el periodo Meiji, una época de descreimiento generalizado, en donde la realidad se torna ensoñación, donde se parodia la tradición literaria más elevada y donde todo puede tener un significado procaz o satírico, sin respetar estamentos. Aquí es el pícaro Niemonen quien da de comer a un caballo algunas monedas junto al pasto habitual, para luego decir a su hermano, un avaro sin escrúpulos, que tiene un caballo capaz de cagar monedas. Al examinar las boñigas del caballo, el hermano de Niemonen se maravilla ante el prodigio y no duda en ofrecerle cuatrocientas piezas de oro por el animal. Niemonen acepta y el fin de la historia lo podrá imaginar ya el lector.

Investigando un poco más, descubriremos que esta variante del «falso portento equino» la encontramos también entre las viejas historias de la antigua Persia. En el actual Irán, por ejemplo, los mayores aún la cuentan a los más pequeños[24]. Mas, aunque el cuento que ahora traslado está recopilado, como digo, en Irán, existen variantes del mismo en Turquía, Egipto, etc. En esta ocasión, un personaje de la tradición sufí, llamado Mullah Nasradin (o Nasrudín), una especie de *trickster*[25] de origen turco, intenta vender un pobre burro, viejo y famélico, para el que no encuentra comprador. Después de pasar casi todo el día en el mercado, se le ocurre meter una moneda en el culo del burro. Luego se dirige al palacio del señor de la ciudad y dice a los sirvientes que quiere ver al señor para ofrecerle un pollino que defeca monedas. Después de conseguir audiencia, le dice a su señor que si se alimenta al animal con un simple terrón de azúcar el animal le devolverá una moneda de oro. Nasradin hace esto ante los incrédulos ojos del noble y de su séquito y al rato el burro caga (o expele mediante un sonoro pedo, según la variante) la moneda que Nasradin había escondido previamente, ante los atónitos ojos del potencial comprador. El noble decide comprar el burro y Nasradin sale contento del palacio, pensando que por allí no volverán a

23 La lista completa de sus trabajos puede consultarse en: *Bibliography of Daniel J. Crowley*, «Western Folklore», vol. 58, nº 3/4, 1999, pp. 203–211.

24 El cuento completo, con interesantes comentarios del compilador, puede leerse en: http://folklore.usc.edu/the–gold–shitting–donkey/ (última consulta: 30/01/2022).

25 Léase, para la definición de este personaje folclórico universal, el completo trabajo de la profesora: MICELI, Silvana, *Il demiurgo trasgressivo. Studio sul trickster*, Palermo, Sellerio, 2000 [1984].

Ilustración 5: El pícaro Nasradin intentando vender su burro «cagamonedas» a un pobre incauto, según una obra de teatro para títeres llevada a cabo en Leipzig en 1951 (Fuente: https://tr.wikipedia.org/wiki/Nasreddin_Hoca#/media/Dosya:Fotothek_df_roe–neg_0006189_010_Szene_aus_der_Auff%C3%BChrung_einer_Hodsha_Nasreddin–.jpg (última consulta: 30/01/2022)

verle el pelo más. Mientras tanto, el señor cree en la palabra del plebeyo y decide encerrar al animal en una habitación con un montón de azúcar, dejando así que el burro haga su trabajo con tranquilidad. Pero, cuando pasan unos días, al abrir la puerta, lo que encuentran no es un montón de resplandeciente oro, sino al burro en descomposición y un gran montón de bosta esparcido por la habitación del palacio.

En otras variantes de este mismo cuento, en lugar de burro es una burra la que produce el dinero o el oro, y en varios países del Este de Europa, en lugar de burro o caballo, es un cordero el animal mágico. Así sucede, por ejemplo, en los cuentos de la República Checa, la República Eslovaca, Hungría[26] e, incluso, en el Cáucaso[27]. Hay, debemos aclarar, en esta parte de Europa, relatos de corderos y carneros mágicos[28]; y no olvidamos tampoco que en Bulgaria este animal es símbolo de la abundancia y del bienestar, y que era costumbre que el novio regalara un lustroso cordero adornado con cintas a la novia el día de la boda, por lo que tal vez aquí pueda residir el cambio de un animal por otro[29].

26 Aquí se puede ver una bonita adaptación de dicho cuento magiar: https://www.youtube.com/watch?v=0A7XooqzkgE (última consulta: 30/01/2022); seguramente edulcorado, en donde el animal, en vez de hacer de cuerpo, se sacude, y de sus abundantes vellones surgen las monedas de oro.

27 Véase para esto el libro de: DIRR, Adolf & MENZIES, Lucy, *Caucasian folk–tales*, London & Toronto, J.M. Dent & Sons Ltd., 1925.

28 Y no podemos pasar por alto la historia de Crisomallo, el carnero alado de lanas de oro, regalo del dios Hermes a la ninfa Nefele, del que saldría luego el vellocino de oro que Jasón robó en la Cólquide (actual Georgia).

29 Véase, por ejemplo, lo recogido en el blog: https://bnr.bg/es/post/100423823 (última consulta: 30/01/2022).

En América, en una versión ecuatoriana, sin duda llevada allí desde Europa, el animal mágico es una mula la que obra el milagro[30]. En el cuento titulado *La mula y el santo*, en efecto, aparece la fórmula para que el animal defeque metales preciosos, esta es: «Mulita, mulita, por la virtud que Dios me ha dado, caga oro y plata». Y en México, en concreto en la población de Huáncito (en el estado de Michoacán), he encontrado una leyenda similar en un libro dedicado a la historia, economía y demografía de dicha población. Pero aquí es un toro el que hace este milagro, y sólo cuando se usa la fórmula: «Toro, toro, caga oro»[31]; pero, como digo, es una alusión aislada, sin más eco en otras publicaciones dedicadas al folclore michoacano que he consultado hasta el momento[32].

Moviéndonos a otro continente, ahora el africano, en las tradiciones del pueblo Hausa (ubicado mayoritariamente en el norte de Nigeria y el sureste de Níger, pero también presente en diferentes regiones de Camerún, Ghana o Costa de Marfil), poseedor de un riquísimo patrimonio oral, se cuenta la historia de un caballito mágico capaz de defecar oro que unos campesinos presentan a un rey o jefe tribal del lugar[33].

Y concluyo este epígrafe desde lo más cercano, ya que mientras redactaba este artículo, conversando con mis padres, me dijeron que en Arroyo de la Luz (Cáceres) puede encontrarse un mote que les hacía pensar en estos cuentos «Cagabilletes» (más en concreto, «Tío Cagabilletes»). En Internet puede rastrearse el adjetivo «cagabillete», usado para referirse a las personas manirrotas, que despilfarran el dinero como si no costase ganarlo. Una de estar personas podría ser el paisano de mis padres, o algún antecesor suyo, y, ¡oh, causalidad!, en la citada población cacereña se acuñó un dicho que los más ancianos del lugar aún recuerdan: «Estar peor que la burra del Tío Cagabilletes», para calificar a una persona que actúa sin ton ni son. Ha sido mi padre, Maximiliano Cid Giraldo (Arroyo de la Luz, 1956), quien me contó que se diría así a la burra de este hombre porque «cagaría billetes también», y que así se lo contaron a él. En cualquier caso, aunque se trate de una contaminación, lo interesante es comprobar cómo el saber popular ha unido al pollino con el acto mágico de cagar billetes. Y aunque la teoría arroyana no pueda afirmarse con ningún otro ejemplo, no escondo al lector que me hizo gracia que mi padre pensara que el pollino pudiese realizar el mismo prodigio que su dueño. Además, este mote arroyano me recuerda al «cagaducados» alemán, el *Dukatenscheißer*, del que hay, incluso, una estatua muy explícita en Goslar (Baja Sajonia, Alemania) realizando el acto de defecar monedas, y que, como sucede con el adjetivo en español, es un ejemplo de personaje derrochador (tan rico, tan rico que cagaban ducados de oro y como esto no le producía ningún esfuerzo despilfarraba sin parar).

De gallinas, patos, ocas... y el ave fénix

Hay en el delicioso *Pañcatantra* (colección india de fábulas en sánscrito que se cree que pudo ser compuesta entre el siglo II a. C. y el siglo II d. C) un relato que viene como anillo al dedo para comenzar este apartado. En él se nos cuenta que un humilde cazador de pájaros se

30 En: PETROFF, Iván, *De amantes, brujas y perros encantados: cuentos populares del Ecuador*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Nucleo del Azuay, 2003, p. 57.

31 La alusión puede leerse en el libro de: JIMÉNEZ CASTILLO, Manuel, *Huáncito: organización y práctica política*, Chilchota, Instituto Nacional Indigenista, 1985, p. 179.

32 Por ejemplo, el completo libro de: SKINFILL NOGAL, Bárbara & CARRILLO CÁZARES, Alberto, *Estudios michoacanos VIII*, Zamora, El Colegio de Michoacán e Instituto Michoacano de Cultura, 1999.

33 Véase para esto: GLEW, Robert S. & BABALÉ, Chaibou (trans. and ed.), *Hausa Folktales from Niger. Monographs in International Studies, Africa Series n° 63*, Athens, Ohio University Center for International Studies, 1993, p. 115.

sienta a descansar a la sombra de un gran árbol. Estando en estas ve en una rama un hermoso pájaro, nuevo para él. Lo más curioso es que, mientras lo contempla, el buen pájaro defecó desde su rama y el cazador se percató de que sus deposiciones brillaban como... sí, como el oro. Cuando se acercó para cerciorarse, efectivamente comprobó que lo que había desalojado el pájaro de su hermoso cuerpecillo era oro. Entonces, pensando que el pájaro sería el fin de sus estrecheces, no paró hasta que por fin lo cazó. Cuando llegó a su casa meditó mejor sobre su captura y llegó a la conclusión de que si el rajá llegara a saber que un pobre cazador tenía en casa un pájaro que hace virotes de oro, pronto irían a buscarle los guardias para requisar el pájaro y a él lo mandarían a prisión. Así, llegó a la conclusión de que iría hasta palacio para ofrecer el pájaro como regalo a su señor y, tal vez, éste se lo agradeciese con con alguna prebenda. Cuando recibieron al cazador, los consejeros del rajá se burlaron de él, diciendo a su señor que alguien tan andrajoso no podría llevarle un regalo tan prodigioso, que seguramente el hombre pretendía algún embrollo. Al pobre cazador lo obligaron a marcharse y al pájaro lo liberaron de la jaula, pero, antes de desaparecer por una ventana, el ave les dejó un regalo de despedida: una preciosa caca de oro. El rajá mandó entonces a sus soldados perseguir al pájaro, pero ya no pudieron alcanzarlo otra vez, con lo que el relato nos cuenta que cualquiera, por miserable que parezca su aspecto, puede sorprendernos y regalarnos objetos preciosos, como, por ejemplo, un lindo pajarillo capaz de cagar oro.

Abro así este epígrafe, con esta bonita historia india, porque como de los esfínteres de los caballos, burros y mulos esperaríamos boñigas humeantes, también cabría esperar que de las cloacas de las ocas, gansas y gallinas saliesen cagadas normales y también huevos normales y corrientes, con sus claras y sus yemas, sin embargo, contaríamos por decenas los cuentos que, a lo largo y ancho del mundo, tienen a uno de estos animales capaces de obrar la proeza, no ya de defecar oro, sino de poner huevos de oro. El origen del cuento que todos hemos escuchado desde niños, en casa o en la escuela,

Ilustración 6: Adaptación actual del cuento del *Pañcatantra* en donde aparece el pájaro que caga oro. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=86xhyfdPGK8 (última consulta: 13/02/2022)

lo tenemos en una fábula atribuida a Esopo. Fábula que muy pronto se difundió por Europa y por Asia, que volvieron a compilar autores de la Edad Media y del Renacimiento, como Aviano, William Caxton... Por ser tan conocida, no hará falta que la volvamos a contar. Entre otros, Samaniego la reescribió en España, La Fontaine en Francia, Roger L'Estrange en Inglaterra, etc.

Mención aparte merece, eso sí, la hermosísima variante que encontramos en algunas zonas de Rumanía, seguramente imbricada con alguna añosa tradición más; en efecto, *O găină* cuenta la historia de un hada que habitaba en lo alto de las montañas. Era ella quien poseía y cuidaba de una gallina que ponía huevos de oro. Cada año el hada regalaba uno de estos huevos a alguna chica del lugar, pobre y honesta, que se encontrase próxima al matrimonio. Hasta que un día, cinco muchachos del pueblo de Vidra, en el distrito de Vrancea, decidieron subir a la montaña disfrazados de doncellas para robar la gallina de los huevos de oro[34]. Después del hurto, amedrentados por las posibles represalias del hada, escondieron la gallina en los montes Abrud, donde aún hoy se cree que se esconde una gran fortuna, pues, en todo este tiempo, la gallina no ha dejado de poner sus valiosos huevos. Pero, tras el pillaje, el hada, enfadada con los habitantes de la zona, abandonó para siempre la montaña y nunca más se supo de ella. Desde que esto ocurrió, los jóvenes (niñas y niños) suben todos los años a la cima del monte Găina el tercer domingo de julio, con la esperanza de encontrar a la gallina con sus huevos de oro. De este viejo cuento ha nacido una festividad que perdura en la región a día de hoy, la vistosa *Feria de la Doncella del Monte Gaina*[35/36].

Refiriéndonos a otras aves prodigiosas, en Chile, en la árida región de Atacama, para ser más precisos, se cuenta que el alicanto, un ave dorada, semejante al fénix, que se alimenta de oro o de plata, pone en su nido dos huevos siempre, uno de plata y otro de oro[37]. Según dicen, a veces sirve de guía a los mineros, a los que lleva hasta vetas con abundante metal precioso, otras veces hay que desconfiar de él, ya que los conducirá hasta alguna trampa, terreno quebradizo, etc. Aunque no hay en los relatos noticias sobre sus excrementos, muy a colación viene aquello de: «somos lo que comemos», que por Internet he visto completado con: «y estamos como cagamos», para elucubrar con unas posibles heces doradas del alicanto.

Más extraño es uno de los cuentos rusos pertenecientes al ciclo de Baba Yaga, en donde el héroe, el joven Iván Tsarévich (por cierto, el

34 La leyenda completa puede leerse en: http://comenius–legends.blogspot.com/2010/07/legend–of–mount–gaina.html (última consulta: 06/02/2022).

35 En forma de nota, no me resisto a no incluir otro tipo de huevos mágico, ya que, además del cuento de la gallina y de sus avariciosos dueños, existe una tradición no tan conocida (o al menos no muy documentada), que tienen que ver con lo hermético, o, incluso, con ciertas teorías alquímicas, que afirman que quien pone otro tipo de huevos mágicos no sería una gallina, sino un gallo (según la versión varía el color del animal entre marrón o negro), aunque no hay ni rastro del material dorado, afirmándose que «simplemente» algunos gallos ponen huevos de los que nace un monstruoso animal llamado basilisco (también denominado culebrón). En Puente La Reina (Navarra) se cuenta una leyenda asociada nada menos que con los templarios. Al parecer, un burro salvaje, por casualidad, comió uno de estos huevos y enloqueció, devorando a una criatura de pocas semanas. La leyenda completa puede leerse en: ALARCÓN HERRRERA, Rafael, *La huella de los templarios: tradiciones populares del Temple en España*, Barcelona, Robinbook, 2004, p. 50.

36 Agradezco a la señora Alina Elena Niculae la información sobre esta hermosa variante rumana de la vieja fábula de Esopo.

37 Otras variantes afirman que si el ave se alimenta sólo de oro sus huevos serán siempre de oro; mientras que si su sustento es la plata los huevos serán siempre de plata.

más pequeño de tres hermanos), tras comer las vísceras de un pájaro[38] (no del todo bien identificado por los mitógrafos) obtiene la habilidad de poder escupir oro a voluntad[39].

Un caso especial es el del fénix, si bien para algunos autores este animal es tan espiritual y perfecto que no defeca, ya que tan sólo se alimenta con los rayos más puros del sol o con el aire más puro, para otros, sus deposiciones se limitan a un pequeño gusano que luego se transformará en la preciada especia de la canela (árbol que, por cierto, es considerado sagrado en algunas regiones del continente asiático), pero de la mejor calidad, tan única que está destinada tan sólo a los reyes más poderosos[40]. Y de tanto valor era que en algunas crónicas esta canela aparecía citada junto al mismo oro, como objetos de un altísimo valor. «La canela: oro, sí, pero astillado en aroma[41]», ha escrito el colombiano William Ospina en una muy poética definición de dicha especia.

Que los viejos cuentos siguen estando vigentes en nuestros días es una verdad de Perogrullo. Escribo esto pensando en una de las más geniales historietas dibujadas por el gran Francisco Ibáñez, *La gallina de los huevos de oro*, publicada en 1976 (que tuvo también su versión animada en la serie para televisión). Revisión personalísima de Ibáñez de la vieja fábula de Esopo, en ella el profesor Bacterio inventa un pienso que puede conseguir que las gallinas normales y corrientes pongan huevos de oro, lo cual, con Mortadelo y Filemón de por medio, conducirá a hilarantes consecuencias.

38 En muchas partes de la actual Rusia, y también en las repúblicas ex–soviéticas, se siguen preparando muchos platos, como sopas, menestras, etc., en donde el ingrediente principal son los menudillos (casi siempre corazón, mollejas o hígado) de gansos, pollos o patos.

39 Recomiendo, para profundizar en la naturaleza de este interesantísimo personaje del folclore ruso, la lectura del libro de: JOHNS, Andreas, *Baba Yaga: Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*, New York, Peter Lang, 2004.

40 Léase para esto: DETIENNE, Marcel, *Los jardines de Adonis*, Madrid, Akal, 1996, p. 93.

41 En: OSPINA, William, *El país de la canela*, Bogotá, Norma, 2008, p. 73.

Ilustración 7: Portada del álbum *La gallina de los huevos de oro*. Fuente: https://mortadelo–filemon.es/ficha_content?q=YWlkPTEyNDk%3D (última consulta: 13/02/2022)

Coda: algunos zurullos dorados contemporáneos

En la controvertida serie *American dad!* (*Padre made in usa*, en España), del animador Seth MacFarlane, en varios capítulos se esconde una pequeña historia paralela que los seguidores más fanáticos han titulado en español: «La saga de la caca de oro de Roger». El extraterrestre Roger (nótese la diferencia humano/no humano que también encontramos en las fábulas y cuentos que hemos analizado) es el que –según él mismo afirma– tiene el poder, gracias a su estómago alíen, de poder defecar oro y joyas. Aunque, en lugar de hacer feliz a quien encuentra el zurullo enjoyado de Roger, porta la desgracia a todo aquel que lo posee, debida a la avidez que es capaz de generar[42], y de nuevo recurramos a la moraleja de la historia del rey Midas o a la de la gallina de los huevos de oro.

Y para concluir este breve artículo he decidido referirme aquí a uno de los personajes más famosos dentro del infinito mundo de los memes de Internet, Trollface, creación de Carlos Ramírez; puesto que también tan mediático personaje ha realizado su personal versión del viejo cuento del burro que caga oro o monedas (ilustración 8), usando, eso sí, un lenguaje y una estética del siglo XXI.

Así, pues, el lector puede comprobar que es imposible alejarnos de nuestras tradiciones, que estamos inmersos en ellas más de los que nosotros mismos pensamos, y es bueno que sea así, puesto que son indicadores útiles para mejorar nuestro autoconocimiento, pues sólo sabiendo de dónde venimos podremos saber hacia donde vamos.

Ilustración 8: El cuento del burrito «cagadinero» según Trollface. Fuente: https://m.cuantocabron.com/trollface/dinero–infinito–gracias–a–trollscience (última consulta: 14/02/2022)

42 Los seguidores de esta serie han unido todos los fragmentos de esta historia paralela y se puede ver completa en la dirección web: https://www.youtube.com/watch?v=4MItjLCNK_8 (última consulta: 01/12/2021).

BIBLIOGRAFÍA

AARNE, Antti, *The types of the Folk–Tale; A Classification and Bibliography (Second revision translated and enlarged by Stith Thompson)*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961.

BETTELHEIM, Bruno, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 1977.

BHABHA, Homi, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2006.

BLANK, Trevor J. (ed.), *Folklore and the Internet*, Logan, Utah State University Press, 2009.

BRACCINI, Tommaso, *Folklore*, Roma, InSchiBBOLETH, 2021.

CIRLOT, Juan Eduardo, *El ojo en la mitología: su simbolismo*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 1999 [1954].

COCCHIARA, Giuseppe, *Storia del folklore in Europa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016.

CUGNO, Marco & LOŞONŢI, *Folclore letterario romeno*, Torino, Regione Piemonte, 1981.

DAVIES, Owen, *Cunning–Folk: Popular Magic in English History*, London, Hambledon Continuum, 2003.

DE LA CRUZ PÉREZ, Francisco Javier, *Los cómics de Francisco Ibáñez*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha, 2008.

DERRIDA, Jacques, *«Il faut bien manger» o il calcolo del soggetto (a cura di Samantha Maruzzella e Federico Viri)*, Milano, Mimesis, 2021.

ELIADE, Mircea, *Arti del metallo e alchimia (Francesco Sircana trad.)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980.

JUNG, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolo*s, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós, 1995.

LEWINSOHN, Richard, *Gli animali nella storia della civiltà*, Milano, Mondadori, 1973.

LOTI, Pierre, *L´India (senza gli inglesi) (Silvia Vacca trad.)*, Torino, EDT, 1992.

MONTEJO, Víctor D., *El Pájaro que Limpia el Mundo y Otras Fábulas Mayas = No' Ch'ik Xtx' Ahtx'en Sat Yib' Anh Q'inal*, California, Fundación Yax Te', 2000.

MOREIRA, Hilia, *Antes del asco: excremento, entre naturaleza y cultura*, Uruguay, Ediciones Trilce, 1998.

PETRINI, Enzo, *Avviamento critico alla letteratura giovanile (prefazione di Giovanni Calò)*, Brescia, La scuola, 1958.

RATTRAY, Sutherland R. (trad. y ed.), *Hausa Folk–lore, Customs, and Proverbs ETC*, Oxford, Clarendon Press, 1913.

TAKEDA, Katsuhiko, *Teoria letteraria in Giappone e in Occidente (Lydia Origlia trad.)*, Milano, Spirali, 1987.

VALÉRY, Paul, *All'inizio era la favola. Scritti sul mito (a cura di Elio Franzini)*, Milano, Guerini e Associati, 2016.

WASSÈN, Henry, «Mitos y cuentos de los Indios Cunas», *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 26 n°1, 1934. pp. 1–35.

Los Chivorras de santa Brígida, mascaradas de invierno de Palencia[1]

Arturo Martín Criado

Los tres primeros días de febrero eran días santos en el calendario tradicional de la Tierra de Campos palentina, como dice un refrán de Villasarracino: «Brígida, María y Blas, los tres días guardarás»[2]. Si las fiestas de la Virgen de las Candelas, o Candelaria, y de san Blas, celebradas el 2 y el 3 de febrero, son harto conocidas, no ocurre lo mismo con la de santa Brígida, que se celebra el 1 de febrero, festividad que ha llegado al siglo XX sin casi nada del ritual religioso, pero con la celebración de mascaradas por parte de las cuadrillas de quintos y mozos, algunos disfrazados de santa Brígida-hilandera y chivorras, que hacían la ronda anual por su pueblo, con la consiguiente cuestación casa por casa, seguida de comilona. Ha sido la pervivencia de un rito milenario, de origen prehistórico, que en esta comarca se asoció a la fiesta cristiana de la santa irlandesa, ella también de probable origen precristiano, celta, por ser protectora frente al pedrisco y garante de las buenas cosechas.

Santa Brígida de Irlanda o de Kildare

Entre las varias santas que llevan este nombre, destacan dos: Brígida de Irlanda y Brígida de Suecia. Brígida de Irlanda vivió en esa isla entre los siglos V y VI, fundó el monasterio de Kildare y llegó a ser, junto a san Patricio, emblema nacional irlandés. Su culto, aunque fue concocido en el continente y celebrada su fiesta el 1 de febrero, nunca alcanzó mucha popularidad. Por otro lado tenemos a Brígida de Suecia, que vivió en el siglo XIV y fundó en el pueblo de Vadstena un monasterio y la orden religiosa de san Salvador. Su fiesta se celebra el 23 de julio, pero en Europa solo llegó a tener difusión después de la Contrarreforma, al ser perseguidas las monjas en Suecia y refugiarse en algunos países católicos. En España, Marina de Escobar fundó un convento en Valladolid en 1637, y de ahí salieron unas monjas que iniciaron, en 1671, otro en Paredes de Nava, el único que sobrevive en Castilla y León.

Brígida de Irlanda o de Kildare es una figura de los orígenes del cristianismo en Irlanda que se mueve entre la realidad y la ficción. Sobre ella, un monje del citado monasterio, Cogitosus, escribió en fecha muy temparana, alrededor del año 650, la *Vita Sanctae Bigidae*, la hagiografía más antigua conocida de Irlanda[3]. Se

1 Varios autores escriben con be esta palabra, comenzando por F. Roberto Gordaliza en su *Vocabulario palentino*, quien, sin embargo, vacila y también incluye las entradas *chivorra* y *chivorro* con el mismo significado; además, en la voz *birria*, escribe «en varios pueblos se llama chivorra», y en la voz *maripaso*, dice literalmente «Danzante también llamado birria, botarga, chivorro». Considero que es preferible escribirla con uve de *chiva*, que es de donde procede, y que en Castilla y León es sinónimo de cabra, y de *chivo*, término más habitual para designar al macho cabrío, cabro o cabrón. Con uve se recoge también en el *Diccionario del castellano tradicional*, dirigido por C. Hernández Alonso, Valladolid: Ámbito, 2001.

2 J. M. Calvo de las Fuentes, «Recordando «a los brígidos», *El Diario Palentino*, 16 de enero de 1991. http://palmera.pntic.mec.es/~jcampo5/personajes.html

3 «Cogitosus´s Life of Brigit the Virgin», en Liam de Paor, *Saint Patrick's world. The Christian culture of Ireland's apostolic age*. Dublín: Four Courts Press,

trata de un panegírico de Brígida cuyo fin fue exaltar la figura de la santa para fortalecer la posición del monasterio de Kildare frente a su gran rival, el de Armagh, fundado por san Patricio. En el prólogo, ya nos cuenta la dificultad que, en la religión cristiana, suponía el que una mujer fuera fundadora de monasterios y ocupara un papel dirigente. Por ello, «llamó a un ermitaño famoso […] para que se uniera a ella en ese lugar, para que él pudiera gobernar la iglesia con ella con dignidad episcopal»[4]. Brígida es presentada como autora de una colección de milagros, narrados de manera muy breve y concisa, sin contarnos mucho más de su vida, salvo sus orígenes nobles. Sus milagros están relaciondos con las necesidades materiales de la gente. Muchos tienen que ver con la alimentación: multiplica la leche, la mantequilla, la carne de cerdo, saca sal de una piedra o convierte el agua en cerveza. No faltan las curaciones: a un ciego, a un bulímico, incluso hace desaparecer milagrosamente el feto de una mujer embarazada. Domina a los animales salvajes que causan destrozos: jabalíes, lobos, zorros y patos. También hay milagros relacionados con la ganadería, recuperando las ovejas robadas, o la agricultura, cuando aleja una tormenta para que los segadores puedan recoger la cosecha:

> *Una vez reunió a segadores y otros trabajadores para recoger sus cosechas, pero cuando se reunieron, una tormenta se precipitó sobre la cosecha. La lluvia caía abundantemente por todo el territorio circundante, y las aguas formanban arroyos por los barrancos y vallejos. Solo sus cultivos permanecieron secos, sin ser molestados por la lluvia o la tormenta. Mientras que todos los segadores de la región circundante no pudieron trabajar debido al nublado, sus cosechadores, no afectados por la lluvia, continuaron su trabajo desde el amanecer al anochecer, por el poder de Dios»*[5].

Este milagro lo pintó Lorenzo Lotto en la capilla de Villa Suardi de Trescore Balneario, cerca de Bérgamo, a comienzos del siglo XVI (fig. 01). Todo el muro de la epístola está dedicado a la ordenación y milagros de santa Brígida y el muro de enfrente, el del evangelio, a santa Bárbara, con la que Brígida parece relacionada de manera especial. Ambas santas se han considerado desde la Edad Media protectoras frente a los nublados, si bien Bárbara ha tenido más difusión y continuidad.

Por otro lado, es inevitable plantearse la relación entre santa Brígida y la diosa celta Brigit, cuestión que sin duda tiene importancia para Irlanda y Gran Bretaña, pero creo que no tanta para su culto en Europa continental, por donde se extendió durante la Edad Media de la mano de monjes irlandeses. Hasta mediados del siglo XX, todos los estudiosos y especialistas en el mundo celta aceptaban como algo indiscutible que la figura de la santa se había creado sobre la de la diosa pagana, a la que se caracteriza como divinidad de la fertilidad. Es sabido que el cristianismo fue asimilando muchas creencias y ritos paganos para atraer a la población, sobre todo en los primeros siglos, y por tanto, este sincretismo no tendría nada de raro. Sin embargo, muchos investigadores han criticado esta aceptación basándose en que los textos sobre la mitología irlandesa son todos posteriores a las más antiguas hagiografías, como la de santa Brígida; en que fueron escritos en latín por monjes cristianos y puede que tengan un carácter metáforico para atraer a la población. Un resumen de ambas posturas nos lo proporciona Carole M. Cusack, quien, apoyandose sobre todo en datos como la fecha del 1 de febrero, fiesta celta de *Imbolc,* el mismo nombre de la diosa y la santa, y su carácter de protectora, concluye que «el argumento a favor de tal sincretismo es

1993, pp. 207-224. https://www.obsidianmagazine.com/DaughtersoftheFlame/images/Cogitosus_FROM_St_Patricks_World_by_Liam_de_Paor.pdf

4 *Ib.*, p. 208.

5 *Ib.*, p. 210. La narración latina original puede verse en Migne, *Patrología latina*, vol. 72.

Fig. 01. Fresco de la capilla de Villa Suardi, en Trescore Balneario, cerca de Bérgamo, pintado por Lorenzo Lotto en el primer cuarto del siglo XVI, que representa el milagro de santa Brígida que detiene la tormenta para que los segadores puedan recoger la cosecha. https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_Suardi#/media/File:Lorenzo_Lotto_024.jpg

más lógico y realista que un fuerte antinativismo que afirma que los textos cristianos pueden decirnos muy poco sobre la religión antigua»[6].

Santa Brígida de Irlanda en la Península Ibérica

Aún aceptando ese sincretismo entre la diosa pagana Brigit, quizás también Brigantia, y la santa medieval, parece evidente que santa Brígida llega a la Península Ibérica en época medieval, seguramente por el camino de Santiago desde Francia. En Olite (Navarra) encontramos una ermita dedicada a la santa, cuya construcción responde a los rasgos del primer gótico, siglo XIII[7]. En el siglo XIV era voto de villa y su culto estaba unido al de santa Quiteria. El municipio tenía un interés especial en su culto y nombraba un ermitaño que «tendrá cuidado expreso de rogar por la salud de todo el pueblo y para que se guarden los frutos de la tierra. También deberá desconjurar las nubes en los tiempos

6 C. M. Cusack, «Brigit: Goddess, Saint, 'Holy Woman', and Bone of Contention», 2007, p. 94. https://www.researchgate.net/publication/265281127_Brigit_Goddess_Saint_%27Holy_Woman%27_and_Bone_of_Contention

7 «El documento más antiguo que la cita es un testamento del archivo de San Pedro de 1283, en el que María López Çuria deja unas mandas para la ermita». http://www.olite.es/ermita-de-santa-brigida/

debidos»[8]. Se conserva una imagen de bulto del siglo XVI que la representa sentada con un libro abierto sobre las rodillas, que sujeta con la mano derecha, y un báculo en la mano izquierda. Se celebraban varias romerías, además de la de su fiesta el 1 de febrero, relacionadas con las rogativas por los frutos del campo.

En la provincia de Burgos, se conserva una ermita o capilla a la entrada del pueblo de Hontanas, viniendo desde Burgos por el Camino de Santiago, en la que hay una escultura dieciochesca de la santa con hábito oscuro de monja. Otra ermita hay en Villanueva de Odra, al norte del Camino de Santiago, cera de Villadiego, levantada seguramente en el siglo XIII[9] y ahora arruinada. Todavía a finales del siglo XVIII se celebraba la festividad de la santa el día 1 de febrero[10]. En la iglesia parroquial hay una escultura barroca de Brígida bastante maltratada, le falta el brazo derecho, que la representa con un libro en la mano izquierda y una vestimenta floreada.

Ermita célebre de santa Brígida es la que se alza en las afueras del pueblo segoviano de Fuentepiñel, cuya parte más antigua se cree que podría ser tambien de los siglos XII-XIII. El altar mayor lo preside una imagen de bulto de la santa, hecha en 1730, que viste hábito negro y levanta con su mano derecha una especie de lamparilla. La noche del día 31 de enero, ante la ermita, se enciende una gran «luminaria» y se toca la campana. Antaño, el día 1 de febero se decía una misa[11]. Cercano a este pueblo está Cilleruelo de San Mamés, junto a Campo de San Pedro, y en el altar mayor de su iglesia dedicada al santo que da apellido al pueblo, hay un cuadro de santa Brígida[12]. También hay algunas ermitas en el sur, en La Mancha, en Andalucía, y sobre todo en Extremadura. José Luis Rodríguez Plasencia recoge una decena de templos parroquiales y ermitas de la provincia de Badajoz[13]. Sin embargo, no ha encontrado ninguna ermita en la provincia de Cáceres, aunque sí documenta el rito de tocar las campanas la noche del 31 de enero al 1 de febrero «con el objeto de propiciar los buenos temporales»[14]. El autor atribuye estas diferencias a los distintos tipos de repoblación medieval[15].

Culto e iconografía de santa Brígida en Palencia

En Carrión de los Condes, el día de santa Brígida era fiesta de guardar y voto de villa, según las ordenanzas de 1568:

> *[...] el día de Santa Brígida, que es el primero de febrero, es voto de esta Villa y costumbre de guardar, y hacer una procesión general, mandamos que se haga la dicha procesión el dicho día, cada un año, como hasta aquí, la cual salga de la iglesia de Santiago y vaya al monasterio de Santo Domingo, donde se dirá misa solemne y sermón, y se junte para la dicha procesión, en la dicha iglesia de Santiago, a las 8 de la mañana, la Justicia, e Regimiento y todo el pueblo con el Cabildo, que ninguno falte por la misma orden y bajo la misma pena, que está ordenado arriba en las procesiones de arriba*[16].

8 *Ib.*

9 https://www.romanicodigital.com/sites/default/files/pdfs/files/burgos_VILLANUEVA_DE_ODRA.pdf

10 Tomás Lopez, *Diccionario Geográfico de España*, manuscrito inédito de la BNE, según http://www.sandovaldelareina.com/castellano/alrededores/villanueva-de-odra/villanueva-de-odra.html#Brigit.

11 J. Cuéllar Lázaro, «La luminaria de santa Brígida en Fuentepiñel», http://www.institutogonzalezherrero.es/documents/669511/1599922/ADESEGOVIA-02-02-20.pdf

12 http://ciat.aq.upm.es/hornuez/detalle.php?id=167

13 J. L. Rodríguez Plasencia «El culto a santa Brígida en Extremadura», *Alcántara*, 75, 2012, pp. 21-43. Véase pp. 28-33.

14 *Ib.*, p. 35.

15 *Ib.*, pp. 40-42.

16 «Ordenanzas de la villa de Carrión hechas año

De la misma época, segunda mitad del siglo XVI, tenemos un documento de Becerril de Campos que nos confirma que allí también era fiesta de guardar por ser voto de villa[17], si bien en él se solicita precisamente la supresión de esta festividad. Es posible que esto mismo sucediera en otras poblaciones, y los actos de culto a santa Brígida fueran desapareciendo, quizás por la proximidad de la celebración más importante de la Candelaria al día siguiente, o que se fusionaran, como parece desprenderse de algunos casos[18]. En Carrión, donde se celebraba procesión, es lógico pensar que en ella se llevara una imagen de bulto de la santa, pero no se conserva ninguna en esta población[19].

Sin embargo, sí conservamos algunas imágenes pintadas del siglo XVI en diferentes pueblos cercanos a Carrión. En Villasabariego de Ucieza, hay una predela, ahora colocada bajo un retablo de las ánimas posterior, que Pilar Silva Maroto atribuye al Maestro de Calzada[20]. En ella aparecen, de izquierda a derecha, san Hipólito, santa Bárbara, santa Apolonia y santa Brígida. Esta lleva hábito de religiosa y porta un libro abierto y la palma del martirio (fig. 02).

Del mismo Maestro de Calzada es el retablo de san Antonio de Padua que se halla en la iglesia de Santa María de Villalcázar de Sirga[21], pero aquí santa Brígida aparece en la predela entre san Zoilo y santa Águeda, con san Sebastián en el extremo de la derecha. La imagen es muy distinta de la de Villasabariego. Va destocada, con una gran melena que le cae por los hombros, y vestida con túnica purpúrea, de rojas bocamangas, y capa azul. En su mano izquierda sostiene la palma y con la derecha agarra una ropa o almohadón cuajado de bolitas blancas irregulares (fig. 03). ¿Podrían ser perlas o más bien piedrecillas de hielo, de granizo? Creo que esto último, pues Brígida fue venerada como protectora contra tormentas y nublados, y en especial contra el pedrisco, como recuerda Redondo Aguayo sobre Becerril de Campos: «Fue costumbre antiquísima en esta villa el tañer las campanas en día de Santa Brígida por la noche, desde vísperas hasta el otro día de la misa mayor, diciéndose la misa para que interceda por las necesidades de la villa y en especial para que librase de la piedra a las rentas del cabildo»[22], es decir a las tierras de cereal y las viñas de las que procedían las rentas del cabildo. Si bien la celebración religiosa propiamente dicha parece

1568, siendo corregidor de la dicha villa por el rey don Felipe el segundo de este nombre, el honrado caballero Mateo de Arévalo Sedeño», en *Grandezas y antigüedades de Carrión de los Condes*, escrito por Juan de Cisneros y Tagle en 1629; manuscrito que se conserva en el AHN, editado en: http://www.carriondeloscondes.org/transcripcion-del-manuscrito-de-juan-de-cisneros-y-tagle-grandezas-y-antiguedades-de-carrion-de-los-condes/ p. 45.

17 A. Redondo Aguayo, «Monografía histórica de la villa de Becerril de Campos y noticia biográfica de sus hijos ilustres», *Publicaciones de la Institución Tello Tellez de Meneses*, 9, 1953, pp. 29-216. En la p. 156 se da noticia de la petición, en 1572, al obispo de Palencia de la dispensa de esta fiesta por ser gravoso para los pobres perder ese jornal. /Dialnet-MonografiaHistoricaDeLaVillaDeBecerrilDeCamposYNot-2485870.pdf

18 Fiestas votivas similares se celebraron en pueblos leoneses (Alcuetas de los Oteros, Reliegos, Cuevas, Rivas de Valduerna) y en Villalba de los Alcores (Valadolid), según N. Bartolomé Pérez, «La fiesta de santa Brígida en León: una celebración invernal preludio de la primavera», *Revista de Folklore*, 293, 2005, pp. 147-161, en concreto pp. 148-149.

19 En la completa tesis doctoral de Lorena García García, *Evolución del patrimonio religioso en Carrión de los Condes, Palencia, desde la Baja Edad Media hasta nuestros días*, 2012, Universidad de Valladolid, la única referencia a santa Brígida es que en el convento de san Francisco, desaparecido, hubo una capilla dedicada a «la Virgen del Pópolo, santa Brígida y san Juan», p. 793. https://uvadoc.uva.es/handle/10324/3026

20 P. Silva Maroto, «En torno a la pintura del primer tercio del siglo XVI en Palencia: el Maestro de Calzada», *Anales de Historia del Arte*, nº 6., 1996, pp. 163-189. Véase p. 173.

21 P. Silva Maroto, *op. cit.*, p. 169. Tanto este retablo como las tablas de Villasabariego de Ucieza las fecha alrededor de 1520, p. 173.

22 Redondo Aguayo, *Op. cit.*, p. 198.

Fig. 02. Predela de un antiguo retablo del Maestro de Calzada, Villasabariego de Ucieza, con la imagen de santa Brígida, a la derecha, en hábito de religiosa

que fue desapareciendo, en algunos pueblos se ha conservado el rito de tañer las campanas la noche del 31 de enero al 1 de febrero.

De esta manera comenzaba el ritual en pueblos como Villamorco. Por la tarde del día 31 se reunían los quintos y mozos y a partir del anochecer tocaban las campanas; el sacristán les enseñaba el toque de «Tente Nublo», que él ejecutaba cuando se acercaba una tormenta, y por el que recibía un pago del municipio, cuyo ritmo marcaba con esta coplilla ampliamente conocida en toda Castilla:

Tente Nublo,
tente tú,
que Dios puede más
que ciento como tú»[23].

Fig. 03. Imagen de santa Brígida en la predela del retablo de san Antonio de Padua, atribuido al Maestro de Calzada (c. 1520), en la iglesia de Santa María de Villalcázar de Sirga. Está representada como abogada y protectora frente al pedrisco

23 Todo lo referente a Villamorco lo recogí de boca de Jesusa García Herrero (1902-1991) y de Robustiano Cuadrado del Río (1914-1990) en febrero de 1987.

En Micieces de Ojeda, los mozos volteban las campanas toda la noche, y preparaban una cena con lo recolectado en la cuestación que habían hecho por la tarde[24]. También se tocaban las campanas en esa fecha y con el mismo fin en la Montaña occidental palentina[25]. En otras comarcas, la protección frente a los nublados se le encomienda más a santa Bárbara, que ya hemos visto que aparecía en la predela de Villasabariego. Cerca de aquí, en el pueblo de Bahillo, en su iglesia hay un hermoso retablo mayor consagrado en 1570, en cuya predela, a ambos lados del sagrario, hay dos cuadritos con las imágenes de Brígida y Bárbara, cuyo autor es el pintor palentino Cristobal de Herrera (fig. 04). Santa Brígida está representada como una joven mártir, con la palma en su mano izquierda, y en la derecha levanta una especie de lámpara de la que sale luz o fuego. Debajo de este brazo derecho hay una mesa o arcón cubierto de flores.

24 https://www.elnortedecastilla.es/palencia/micieces-ojeda-fuego-20210605180604-nt.html

25 G. Alcalde Crespo, *La montaña palentina. Tomo IV. Fuentes Carrionas y La Peña.* Palencia: Merino, 1982, p. 209.

Fig. 04. Imágenes de santa Bárbara y santa Brígida del retablo mayor (año de 1570) de la iglesia de Bahillo, pintadas por Francisco de Herrera

Sobre la palma, emblema del martirio, con que aparece en estas pinturas Brígida, no hay explicación lógica, pues en ningún lugar se dice que lo sufriera. La única que se me ocurre es que en época medieval se produjo cierta confusión entre la santa irlandesa y una *sainte Britta o Brigitte* francesa, compañera de *sainte Maure*, martires más o menos legendarias del siglo v, que se veneran en Touraine y en Beauvais, cuya fiesta se celebra el 13 de julio. Gregorio de Tours dedica el capítulo 18 de su *De gloria beatorum confessorum*[26] a estas dos martires de origen británico asesinadas por los francos cuando peregrinaban a Roma.

26 http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0538-0594,_Gregorius_Turonensis_Episcopus,_Liber_De_Gloria_Beatorum_Confessorum,_MLT.pdf

Día de santa Brigida: cuestación y chivorras

Hasta mediados del siglo XX[27], en varios pueblos de la Tierra de Campos palentina más septentrional, de la zona de Carrión de los Condes, y también algunos de más al norte, cercanos a Saldaña y la Valdavia, se siguió celebrando el 1 de febrero la festividad de santa Brígida como fiesta y mascarada de quintos. Unos días antes, se reunían y elegían a quienes iban a ser los chivorras. En Villota del Duque era un papel muy deseado y se subastaba[28]. Como decíamos, la noche del día 31 de enero, se tocaban las campanas de la iglesia y, el día de la santa, lo dedicaban a recorrer al pueblo haciendo cuestación, con los chivorras persiguiendo a los chicos y a las mujeres, y terminando con una comilona. En Villasarracino, los participantes en la comitiva eran conocidos como «los brígidos»[29].

27 En Villamorco, todavía a comienzos de la década de 1960, se celebraba todo el ritual que vamos a ir describiendo, según me contaron los dos informantes nacidos al comienzos del siglo XX citados en la nota 24, y también recuerdan otras personas que entonces eran niños.

28 M. Ortega González, «Danzantes y chiborras. Danzas de palos». *Publicaciones de la Institución Tello Tellez de Meneses*, 63, 1992, pp. 613-678. Sobre Villota del Duque, p. 677.

29 J. M. Calvo de las Fuentes, *Op. cit.* Esta denominación se usaba también en algún pueblo de la provincia de León, cf. N. Bartolomé Pérez, *Op. cit.*

Fig. 05. En Villamorco, santa Brígida era un mozo vestido de mujer que iba hilando con rueca y huso y presidia la comitiva de los mozos que solicitaba comida y dinero casa por casa (dibujo del autor según las indicaciones de Jesusa García y Robustiano Cuadrado)

Fig. 06. Huso que llevaba la Brígida-hilandera en la década de 1950 en Villamorco

En Villamorco, la comitiva de mozos era presidida por uno que se disfrazaba de santa Brígida. Se vestía con prendas viejas de mujer, con mantón de lana por los hombros, la cabeza cubierta con un pañuelo y la cara casi tapada. En una mano llevaba una rueca con lana y en la otra un huso con el que iba hilando (figs. 05 y 06) . A su alrededor iban varios mozos vestidos de traje con cestas donde depositaban lo que les daban, sobre todo huevos, tocino y embutidos de la matanza; a veces algo de dinero para comprar vino. Dos o tres quintos se vestían de chivorras, o chivorros como también se decía, con camisa blanca y una gruesa banda o pañuelo cruzandoles el pecho, pantalón de pana con un gran cinturón del que colgaban cencerros y esquilas, que hacían sonar. No había cantos ni música, solo en tintineo de los cencerros. En la mano empuñaban las «trapas», larga vara con unos trapos atados en un extremo que habitualmente se mojaban en agua limpia para limpiar con ellas el suelo del horno, pero que, ese día, las mojaban en el barro y estiercol de la calle para azotar con ellas a la chiquillada y a las mujeres jóvenes (fig. 07).

En Villasarracino, un quinto se disfrazaba de «chivín», vistiendo la «birria»[30], traje hecho de telas de muchos colores, remendado, que pasaba de unos quintos a los siguientes cada año. En la mano llevaba la «estoca», nombre local de las trapas. En Quintanilla de Onsoña dos de los mozos se vestían de chivorra y uno hacía de hombre y otro de mujer; varios también eran los chivorras en Gozón de Ucieza, pueblo cercano, donde en la década de 1960 la cuestación se había trasladado al martes de Carnaval y la hacían los muchachos de la escuela.

Fig. 07. Chivorra de Villamorco (dibujo del autor según las indicaciones de Jesusa García y Robustiano Cuadrado)

En Villota del Duque, vestía «camisa blanca, calzoncillo blanco, faja roja, sombrero negro y tapaba la cara con una piel de conejo con orificios para los ojos, nariz y boca; a la espalda, a la cintura, llevaba colgando unos cencerros (unos cuatro)». «Llevaba una vara, que terminaba en una bolsa llena de arena con la que pegaba a los chiguitos», que le cantaban:

«Chiborra, mangorra,
metida en una gorra,
tapado con harina
y palos encima»[31].

30 Sobre la palabra *birria*, en la actualidad se rechaza la etimología de Corominas y Pascual, que todavía figura en el DRAE. Se ha propuesto que la palabra española procede del nombre de un personaje de la comedia latina medieval. Véase Elena Pingarrón Seco, «Esto es una birria. Una aportación del teatro clásico a la literatura dramática medieval y al léxico castellano», *Lemir,* 18, 2014, pp. 177-200.

31 M. Ortega González, *Op. cit.*

Los chivorras iban todos enmascarados, bien con caretas de piel, como el chivorra de Villota del Duque, que llevaba una careta hecha con una piel de conejo, o bien carátulas de cartón, por ejemplo en Gozón de Ucieza, donde llevaban «una careta de cartón pintada con los más feos colores para dar miedo»[32] y en Quintanilla de Onsoña, donde «dos de los mozos se vestían con ropa vieja, se ponían unas «caretas» hechas de cartón y pintadas una de hombre y otra de mujer(el chiborro y la chiborra) y unos cencerros colocados a modo de cinturón»[33]. En Villamorco, llevaban la cara pintada de negro con «cirrio»[34] y la cabeza cubierta con un sombrero viejo que les tapaba casi la cara.

La cuestación se hacía el día 1 por la mañana, si bien en Villasarracino comenzaban ya el 31 de enero por la tarde. En Villamorco iba toda la comitiva tapando la calle: santa Brígida en el centro rodeada de varios mozos con cestas, donde depositaban la comida que les daban. Los chivorras perseguían a los chicos, que les tiraban barro, y les zurraban con las trapas sucias. Si se encontraban con alguna mujer, sobre todo si era joven, también la perseguían con el fin de azotarla con las trapas y mojarle la falda. En Gozón también se perseguía a las mujeres jóvenes para darles con el «estropajo» lleno de barro y agua.

Por lo general, no parece que se entonaran canciones de ronda, pero hay algún tesimonio que nos indica que las hubo. En Acera de la Vega, en el valle del río Carrión, más arriba de Saldaña, se ha recogido esta canción de ronda:

A estas puertas hemos llegado» (rondas de santa Brígida)
A estas puertas hemos llegado,
dispuestos para cantar,
los señores que están dentro
sálgannos a convidar.
Saquen huevos o torresnos,
o dinero para vino,
para sustentar la gente
que venimos de camino.»[35].

Una vez acabada la cuestación callejera, se reunían en el local de costumbre y hacían una gran comida con lo recolectado, en la que participaban todos los mozos del pueblo. A veces encargaban a alguna mujer que les hiciera tortillas y otros guisos.

En Villota del Duque, el chivorra salía también el 2 de febrero, día de la Candelaria y participaba en la liturgia. Durante la misa los devotos ofrecían panes a la Virgen, pero el chivorra entraba a la iglesia, tomaba los panes que quería y los guardaba en su alforja. Durante la procesión, iba bailando a la Virgen, siempre de cara a ella. En este lugar, el hacer de chivorra era apetecido por todos los mozos y se obtenía mediante una subasta. En el baile que se hacía por la tarde, elegía a las mozas con las que quería bailar, lo que ellas consideraban un honor y pagaban por ello.

La figura del chivorra acabó siendo, con el tiempo y en ciertos lugares, director de un grupo de danzantes que actúan en las fiestas religiosas del pueblo, personaje similar al zarragón, zamarraco o zorra de otras regiones de Castilla y León. En algunos casos, ha conservado rasgos que muestran su origen. En ocasiones, hay varios chivorras o birrias; por ejemplo en Frómista y en Cevico de la Torre siempre son dos. A veces van enmascarados o conservan rastro de haber llevado máscara. El birria de Antigüedad, que pertenecía a la Cofradía de las Ánimas, llevaba «unos cuernos en el *cubrecabeza*, a modo de capuchón, y con unas *ojaleras*

32 http://gozondeuciezarecuerdos.blogspot.com/2017/03/costumbres-perdidas-la-chiborra.html

33 https://quintanilladonsona.blogspot.com/2011/03/

34 Hollín de las paredes del humero o chimenea.

35 Emilio Rey García, *Cancionero palentino. II. Canciones del ciclo anual y vital. Cánticos religiosos*. 2021. Fundación Joaquín Díaz, p. 28. https://archivos.funjdiaz.net/digitales/reygarcia/erg2021-cancionero-palentino-II.pdf

Fig. 08. Chivorra de Cisneros dirigiendo a los danzantes, con careta sobre la cabeza

Fig. 09. El chivorra de Cisneros lleva un mascarón en el trasero con la leyenda «BESA»

para ver»[36]. Cuernos en la capucha tiene uno de los de Cevico de la Torre[37]. En Grijota, al día siguiente de la fiesta «se persigue al chiborra o botarga, que suele ir con la cara tapada con una careta de tela negra»[38]. También el de Cisneros lleva una careta sobre la cabeza, si bien no suele cubrirse la cara con ella[39] (fig. 08). Algunos chivorras, como los de Frómista y Cisneros, echan discursos burlescos, y otros son calificados por Margarita Ortega González como personajes grotescos, atrevidos y descarados (fig. 09).

Fiesta cristiana y mascarada pagana

Las *chivorradas*[40] palentinas de santa Brígida, desaparecidas en su forma original a mediados del siglo XX, eran parte de la rica gama de mascaradas de invierno de Castilla y León, que, en sus orígenes se representaban en torno a los «doce días» santos del comienzo del año, es decir entre Nochebuena y Reyes. Así sucede todavía, en Castilla y León, en algunas mascaradas zamoranas. Se cree que, entre los pueblos celtas prerromanos de la meseta, eran ritos de fertilidad y fecundidad que se ejecutaban en el momento en que acababa un año y empezaba el siguiente, cuando el tiempo se regeneraba[41].

36 M. A. González Mena, «Un rincón del Cerrato palentino: Antigüedad», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 35, 1979, pp. 139-186. Cita en la p. 167.

37 M. Ortega González, Op. cit, p. 633.

38 *Ib.*, p. 646.

39 *Ib.*, p. 635.

40 La palabra «chivorrada» no es una invención mía, sino que la he escuchado muchas veces en Villamorco para referirse a la actuación de los chivorras de santa Brígida, pero también con el significado de algo estrafalario y ridículo, por ejemplo, una forma de vestirse: «¡Ay, fíjate esa, qué chivorrada!».

41 Sobre este asunto, véase el capítulo 2, «La

Entonces desaparecía la separación entre el mundo de los vivos y el de los muertos, y estos visitaban la tierra. Los enmascarados de principios de año son los espíritus que salen del mundo de los muertos, unos buenos y otros malos como los acompañantes de la centroeuropea *Perchta*[42], a la que Frazer considera un genio ambiguo, malicioso pero con un lado bueno que la lleva a hacer regalos a los niños y fertilizar la tierra[43]. Estas apariciones periódicas de los ancestros en momentos propicios, como el inicio de año, garantizaban la fertilidad y la prosperidad de la sociedad rural, por lo que esta fue inflexible en sus creencias y rituales relacionados con sus muertos[44], lo que explica su pervivencia a lo largo de tantos siglos, si bien a daptándose a los cambios de los tiempos. Sobre el origen de las mascaradas de invierno de Castilla y León, y de España en general, sin entrar a fondo en el asunto, se puede resumir en que cada vez más estudiosos, frente a la tendencia de Caro Baroja a resaltar el papel de las celebraciones y rituales romanos, dan más importancia a las tradiciones de los pueblos prerromanos, sobre todo celtas. José María Blázquez, apoyándose en trestimonios arqueológicos, aunque expresa las dificultades para saberlo con cierta seguridad y sus dudas, se decanta por un origen autóctono[45]. A parecida conclusión llega Boto Varela: «El origen concreto de las mascaradas […] en ningún caso estaría en relación con el culto a Jano. La correspondencia entre las festividades de *Kalendae Ianuariae* y dicha divinidad romana se produciría con posterioridad. A mi juicio, la génesis de esos difraces debe buscarse en otro dios, Cernunnos, y en primigenios ritos cultuales»[46]. Esta parece ser la opinión preponderante en otros autores que han escrito más recientemente[47].

Se trata de una festividad de los quintos, es decir de aquellos jóvenes que alcanzaban cierta edad, que en los siglos XIX y XX era la considerada necesaria para ir al servicio militar obligatorio, que les permitía ingresar en la sociedad de mozos, por lo que tiene caracter iniciático. Como la mayoría de estos pueblos son, y eran, muy pequeños, en la fiesta participaban todos los mozos, hombres solteros independientemente de su edad, si bien los papeles protagonistas los representaban los quintos, que en ese momento accedían a la condición de mozos. Ellos eran quienes se disfrazaban de vieja hilandera que representaba a santa Brígida y de chivorras.

Santa Brígida es «la Vieja» o la «Hilandera»

Hay bastantes textos de escritores cristianos de la Alta Edad Media que condenan el que los fieles celebren en ciertos días desfiles y bailes disfrazados de fieras y de mujeres[48]. Algunos son muy concretos: sitúan estas celebraciones en el comienzo del año y hablan de disfraces

regeneración del tiempo» de M. Eliade, *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza-Emecé, 1982, pp. 53-88.

42 Para G. Dumezil, *Perchta* «es quizás solo una diosa de los muertos», *Le probléme des centaures: étude de mythologie comparée indoeuropéenne*. París: Museo Guimet, 1928, p. 45.

43 J. G. Frazer, *La rama dorada*. Edición de R. Fraser. México: FCE, 2019, pp. 456-457.

44 J. C. Schmitt, *Historia de la superstición*. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 141-142. Según este autor, de aquí arranca por un lado la creación del Purgatorio, y, por el lado contrario, su diabolización en el akelarre y el auge de la brujería a finales de la Edad Media.

45 *Diccionario de las religiones prerromanas de Hispania*. Madrid: Istmo, 1975, pp. 60-61.

46 «El disfraz de ciervo y otros testimonios del carnaval medieval en el alero de San Miguel de Fuentidueña», *Locvs amoenvs*, 1, 1995, pp. 81-93. Cita en p. 88.

47 B. Calvo Brioso, *Op. cit.*, pp. 40-42.

48 Según Isidoro de Sevilla: «Tunc enim miseri homines, et quod pejus est, etiam fideles sumentes species monstruosas in ferarum habitu transformantur, alii, foemino gestu demutati, virilem vultum effoeminant.», citado por J. Caro Baroja, *El Carnaval*, p. 171-172

como el de ciervo y la «vetula»[49]. J. Caro Baroja dedujo que cuando el término latino *vetula*, 'vieja', aparecía citado junto a *cervulus*, se trataba de una confusión con *vitula*, que significa 'ternera, vaquilla'. Sin embargo, otros autores consideran «que se trata de dos emparejamientos distintos, ciervo-vieja y ciervo-ternera»[50]. La «Vieja» de que hablan estos escritores cristianos es, según Rohlfs, una antigua divinidad o espíritu «encarnación de las fuerzas de la naturaleza», a quien se atribuían fenómenos extraños o sorprendentes, como en el refrán castellano tan conocido «Cuando llueve y hace sol, hace la Vieja el requesón»[51]. La Vieja se ha identificado a veces con divinidades centroeuropeas como Frau Holle, espírtu de la montaña que manda las nubes, la lluvia, el granizo, o como Perchta. A veces causan males, otras son donantes de fertilidad y abundancia. Con el avance del cristianismo se fueron adaptando según las características de cada región; en algunas zonas de Alemania, «ha sido sustituida por la Virgen María», en otras aparece como una hilandera[52]. Según Caro Baroja, Asterio de Amasea habla de «disfraces femeniles», y «uno de tales disfraces era el de hilandera»[53]. El disfraz de hilandera aparece en algunas mascaradas zamoranas, como las de Riofrío de Aliste, de Abejera y de Ferreras de Arriba, donde se la conoce como «la Filandorra», y se la considera un personaje maligno, cercano a una bruja[54]. Si en Tierra de Campos se aplicó a santa Brígida, protectora de las cosechas, es porque la Vieja, como numen de la naturaleza, controla los fenómenos meteorológicos y garantiza la abundancia, que depende de que estos sean favorables.

Los chivorras, máscaras animales

Los otros personajes fundamentales eran uno o varios chivorras. Caro Baroja habla brevemente de «la chivorra» asimilándola a la vaquilla[55]. No parece que tuviera mucha información de esta mascarada, pues apenas le dedica seis líneas, pero creo que estaba en lo cierto al relacionarla con la máscara animal por excelencia en las mascaradas castellanas. Además, nos da algunas citas de padres de la iglesia, uno de los cuales «alude claramente al disfraz caprino y al de ciervo» y otro, san Dacio, habla de enmascarados «vestidos con pieles de macho cabrio y con las caras cubiertas»[56]. Cesareo de Arlés, en uno de sus sermones, decía: »Indui ferino habitu, et caprae aut cervo similem fieri, ut homo ad imaginem Dei et similitudinem factus sacrificium daemonum fiat?»[57]. En toda Europa, abun-

49 G. Rohlfs, en su capítulo «El problema de la vetula«, en *Estudios sobre el léxico románico*, Madrid: Gredos, pp. 79-103, trascribe los textos del Poenintentiarium de Teodoro de Canterbury: «Si quis in Kalendis Januariis in cervulo aut vetula vadit, id estin ferarum habitu se communicant…», pp. 98-99, y de san Pirminio: «Cervulas aut vetulas in quadragesima vel aliud tempus nolite ambulare», p. 90.

50 G. Boto Varela, *Op. cit.*, p. 86.

51 Rohlfs, *Op. cit.*, pp. 83-87.

52 *Ib.*, p. 92.

53 *Op. cit., p. 170.*

54 Calvo Brioso, *Op. cit.*, p. 74. En algún carnaval rural de los mas primitivos de Europa, el de Ottana, en Cerdeña, junto a los Boes (bueyes) y los Merdules (pastores) sale la Filonzana, un mozo disfrazado de vieja toda vestida de negro que hila con la rueca y el uso. Se la relaciona con las Parcas. http://www.merdules.it/it/maschere/filonzana/

55 Caro Baroja, *Op. cit.*, p. 255.

56 *Ib.*, pp. 171-172.

57 Sermo CXCIII; P.L. XXXIX, col. 2003, según S. M. Barillari, «Le maschere cornute nella tradizione europea (storia, onomastica, morfologia)», en D. Porporato y G. Fassino, *Sentieri della memoria. Studi offerti a Piercarlo Grimaldi in occasione del LXX compleanno*. Slow Food Editore, 2015, pp. 529-548; en concreto p. 533 : «¿Vestirse un traje de animal salvaje, y disfrazarse como una cabra o un ciervo, para que un hombre, hecho a imagen y semejanza de Dios, haga un sacrificio a los demonios?».

dan las máscaras de animales cornudos, sean cabras, toros o ciervos[58].

El nombre «chivorra» nos está señalando que se trata de una máscara de origen animal, la chiva o cabra, como la vaquilla o el caballo de otras mascaradas[59]. En Villasarracino se denominaba «chivín» y el traje que vestía, «birria», nombre más tardío. Pues la vestimenta original del chivorra no era la llena de colorines que lucen los chivorras y birrias en los grupos de danzantes, sino unas ropas viejas, a veces rotas, y en el traje lo más destacable era la camisa blanca y la banda o pañuelo cruzado. Rasgos característicos de las máscaras animales son también los cencerros y las caretas, a veces con cuernos, como los que conservan los chivorras de Antigüedad y de Cevico de la Torre. El chivo o cabrón, como veremos a continuación, era uno de los animales que representaba la fecundidad y la potencia sexual propia de la juventud y era animal emblemático en ciertas fiestas antiguas como las *Lupercalia* romanas.

Los chivorras, máscaras fustigadoras

Los chivorras son también máscaras fustigadoras que siempre llevan en la mano un palo con trapos remojados en agua y barro, o cualquier cosa que sirva del látigo, con el que persiguen y golpean a los muchachos que los rodean e insultan, y sobre todo, a las mujeres jóvenes para mojarles las piernas y la falda. La relación con la sexualidad era evidente, pues este rito de iniciación que era la mascarada permitía a los jóvenes machos entrar en el mundo adulto de la reproducción. En el pueblo de Villota del Duque, en el baile que se celebraba la tarde de la fiesta de la Candelaria, el 2 de febrero, «era un honor para las mozas ser elegidas pareja del chiborra (*sic*); él la elegía y la moza había de pagar también»[60]. En muchas mascaradas de Castilla y León aparecen personajes con palos o látigos para azotar[61]. En Cantabria, los zamarrones de Polaciones llevaban un palo acabado en una piel de oveja «utilizado para dar el 'sabaneo' a las mozas, salpicando sus faldas. La que no recibía el 'sabaneo' no iba contenta a casa»[62].

Las máscaras fustigadoras se han relacionado con ciertos rituales que los *Lupercos* romanos ejecutaban todos los años, desde época inmemorial y seguramente muy primitiva, el 15 de febrero en Roma. En los tiempos primigenios, se trataba de «la gran fiesta iniciática con la que los jóvenes de la comunidad son admitidos en la clase de edad de los Lupercos»[63]. La ceremonia ritual de esta festividad conocida como *Lupercalia* comenzaba con un sacrificio de chivos que se celebraba en la cueva *Lupercal*, donde la loba había amamantado a Rómulo y Remo, y así se representaba el «ingreso oficial en la pubertad –una etapa de la vida marcada por el macho cabrío, animal símbolo de la fecundidad y de la madurez sexual»[64]. Después, estos nuevos Lupercos recorrían los alrededores del Palatino vestidos solo con un taparrabos y armados con un látigo hecho de tiras de la piel de los chivos, con el que golpeaban a la gente. «Los golpes infligidos por los Lupercos eran catárticos, pu-

58 S. M. Barillari, *Op. cit.*, pp. 539-540 : «La 'capra', per esempio, è una delle maschere più usuali del ciclo dei 'dodici giorni' fra quelle impiegate, con fisionomie e nomi diversi, in zone che vanno dall'Ucraina e dalla Bielorussia fino ai paesi dell'Europa occidentale, Italia compresa».

59 Cf. A. Martín Criado, «El carnaval en Castrillo de la Vega», *Revista de Folklore*, 63, 1986, pp. 88-91.

60 M. Ortega González , *Op. cit.*, p. 677.

61 B. Calvo Brioso, *Op. cit.*, pp. 68-69. Caro Baroja, *Op. cit.*, pp. 345-367, tras hacer un resumen de las *Lupercalia*, ofrece una descripción de unas cuantas mascaras fustigadoras de diferentes regiones españolas: País Vasco, Castilla (Guadalajara y Burgos), Galicia y Aragón.

62 A. Montesino González, *Fiestas populares de Cantabria (2) Carnavales rurales*. Santander: E. Tantín, 1984, p. 91.

63 Alessio Quaglia, «*Fera sodalitas*. Los *Lupercalia*, de Evandro a Augusto». Tesis doctoral de la UCM, 2019, p. 207. https://eprints.ucm.es/id/eprint/59335/1/T41776.pdf

64 *Ib.*

rificaban y estimulaban la fecundidad, la misma fecundidad que estaba presente en grado superlativo en aquellos jóvenes que, a comienzos de la primavera, en una unión armoniosa entre natura y cultura, hacían pública ostentación de su madurez sexual»[65]. En una época posterior, por influencia griega, se introduce al dios Pan, el dios cabruno de los pastores, asimilado al latino Fauno, que por su lascivia fue convertido por el cristianismo en figura diabólica.

Cuestación y comilona

La cuestación de comida casa por casa, con posibles cantos de ronda, seguida de una comilona es otro de los elementos indispensables de las máscaradas de invierno. En la comida se consumían los productos recogidos, productos de la economía local, de la matanza del cerdo y huevos, que eran la base de la alimentación invernal. A ello se unía el vino, que en la comarca era caro por ser escasa y mala la producción local. Este tipo de cuestaciones de enmascarados era general en toda Europa. A veces se acompañaba de canciones que expresaban el sentido de la cuestación, que era el de augurar prosperidad a toda la sociedad, como todo el mundo sabía aunque no se dijera o se cantara expresamente. Por ello, la figura de la Vieja que hemos visto, tenía también en muchos lugares relación con Dama Abundia, «la abundancia» que todos esperaban para el próximo año. Una de las tradiciones más conocidas en Castilla y León y Cantabria de este tipo ha sido «las marzas», que en la provincia de Palencia fueron populares sobre todo en la Montaña y en el Cerrato. Carlos A. Porro las define acertadamente: «Las marzas son, como es sabido, reuniones de mozos que en uno o dos grupos, recorren las casas de su pueblo pidiendo un dinerillo, o unas viandas, frecuentemente huevos y chorizos, con el que celebrar algunas meriendas los días siguientes al primero de marzo»[66], pues creo que, aunque algunos autores destacan las canciones, lo fundamental de las marzas es el ser un rito de cuestación de los mozos, que se celebraba al comenzar el nuevo año con el fin de asegurar la prosperidad y la abundancia[67]. Los cantos petitorios eran un complemento y una manifestación de jolgorio y alegría típicos de esas fechas, a los que se irían añadiendo otros más líricos sobre la llegada de la primavera y el cortejo amoroso. En la comarca de Carrión de los Condes, chicos y chicas pedían las marzas el «Domingo de meriendas», que era el anterior al Domingo de Ramos, y marchaban a merendarlas al campo. Se hacían con la misma masa que las rosquillas de pan dulce y llevaban un huevo o dos en el centro (figs. 10 y 11).

En la Montaña de Palencia, también hacían cuestación los zamarrones que salían por el carnaval[68], al igual que en algún pueblo de Tierra de Campos, como Cervatos de la Cueza, donde

65 *Ib.*, p. 208.

66 C. A. Porro Fernández, «Las marzas en la tradición de Palencia», *Revista de Folklore*, 235, 2000, pp. 33-36, cita en la p. 33.

67 Los testimonios más antiguos que tenemos sobre las marzas las situan en Navidad, en los «doce días» sagrados que auguran el nuevo año. Véase José María de Pereda, «La noche de Navidad», en *Escenas montañesas,* obra costumbrista de 1864. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-montanesas--0/html/fef1b0e4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_7_

68 G. Alcalde Crespo, *La montaña palentina. II La Braña*. Palencia: Merino, 1991, p. 136, y *La montaña palentina. IV. Fuentes Carrionas y la Peña.* Palencia: Merino, 1982, pp. 209-210. En Velilla de Guardo, se elegía nuevo «Concejo de los Mozos» en Año Nuevo y hacían cuestación de los aguinaldos casa por casa el día de Reyes, cantando algún villancico, y terminando el día con una gran cena. Veáse D. Ramos Díez, *Brisas de mis montañas leonesas. Tradiciones y costumbres de mi pueblo Velilla de Guardo*. Buenos Aires, 1940, pp. 166-192. En Carnaval salían los zamarrones, pero solo «pedían» un vaso de vino a todo el que pillaban por la calle y era conducido a la taberna, pp. 197-203.

Fig. 10. Marzas que los chicos comían en el campo el «Domingo de meriendas»

Fig. 11. «Mirando la marza», marzo de 1985

los «zarramones» (*sic*) pedían comida y cantaban coplillas:

> *¡Ay, zarramones que vais a morir,*
> *Que viene la tia Rosa con el tamboril!*
> *Que venga o no venga,*
> *Que deje de venir,*
> *Que se vaya a la mierda*
> *Y nos deje dormir*[69].

Varios autores como G. Dumezil y C. Ginzburg han destacado la conexión de estos rituales con la aparición durante los doce días, o doce noches, de las ánimas en forma de los enmascarados: «El rito aparentemente jocoso de la cuestación inducirá la aparición de sentimientos ambivalentes- miedo, sensación de culpabilidad, deseo de obtener favores por medio de la penitencia- ligados a la imagen ambivalente de los muertos. Estas implicaciones psicológicas son conjeturales; pero la identificación de los cuestadores con los muertos parece innegable»[70], pues los muertos velan por el bienestar de los vivos siempre que estos les respeten y cuiden. Por eso era un deber de todos los vecinos dar comida a los enmascarados, ya que, de lo contrario, su tacañería se volvería contra ellos mismos.

69 Carlos A. Porro lo grabó a Victorino Fernández de 48 años y Carmen Viciosa de 46 años en Cervatos de la Cueza en agosto de 1989. Archivo sonoro, la transcripción es mía. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fundaci%C3%B3n_Joaqu%C3%ADn_D%C3%ADaz_-_ATO_00644_02_-_Canto_petitorio_de_los_zarramones_de_carnaval.ogg?uselang=es

70 C. Ginzburg, *Op. cit.*, p. 145.

Una reflexión etnohistórica sobre religiosidad popular e imágenes, a propósito de la argumentación de un profesor de la Universidad de Lovaina en el siglo XVI

Lorenzo Martínez Ángel

Mucho se ha escrito a lo largo del tiempo sobre el papel de las imágenes en la religiosidad popular. Es un tema en el que, para su investigación, son de utilidad la etnografía, la historia y la teología.

No vamos a recordar, por sobradamente conocidas desde el punto de vista histórico, las luchas iconoclastas en Bizancio o la destrucción de imágenes durante la Reforma protestante en Europa en el siglo XVI[1]. Mas no podemos dejar de recomendar a la persona interesada en el tema de las imágenes en relación con la religiosidad popular la lectura de las interesantes páginas que D. Julio Caro Baroja escribió al respecto[2].

En el presente artículo vamos a publicar nuestra traducción castellana de un texto latino del siglo XVI, redactado por un profesor de la Universidad de Lovaina, Augustinus Hunnaeus. Es una época en la que, como ya indicamos, el tema de las imágenes adquirió gran importancia por la diferente postura que católicos y protestantes asumieron al respecto[3] (aunque también tuvo una variante diferente, cuando los conquistadores hispánicos se encontraron con los ídolos de los pueblos precolombinos y comenzaron a reemplazarlos por imágenes católicas[4]). En este contexto hay que entender el breve texto del Prof. Hunnaeus (que no fue, obviamente, el único publicado sobre la cuestión[5]), inserto en una de sus obras cuyo título, traducido al castellano, es *Axiomas sobre los sacramentos de la Iglesia de Cristo*, y que, pese a su pequeña extensión, recoge la argumentación básica del catolicismo para la defensa de las imágenes.

Es importante, desde el punto de vista de la investigación etnográfica, conocer el marco teórico. Pero esto es solo una parte de la cuestión. Porque la realidad sobrepasaba tal marco teórico. De entrada, la mayoría de la gente en tiempos pretéritos no accedía a la lectura de este tipo de textos y, además, como escribió el canonizado John Henry Newman, «La verdad es que el teólogo se ocupa de cosas que al hom-

1 En la *National Portrait Gallery* de Londres se conserva un cuadro que representa a Enrique VIII y a su hijo, con los personajes más influyentes de Inglaterra, con la figura de un papa sometido (junto al que aparece la palabra «IDOLATRY») y unos frailes a la fuga, y, en la esquina superior derecha, una escena de destrucción de alguna imagen católica (puede verse una reproducción en CHRISTOPHER HIBBERT, *Torre de Londres*, Madrid 1974, p. 64).

2 JULIO CARO BAROJA, *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Madrid 1985, capítulo IV.

3 Aunque no significa que la cesura fuese total. Basta recordar, por ejemplo, al personaje representado frente a un crucero, en medio de un paisaje nevado, en el cuadro *Paisaje invernal*, pintado por Caspar David Friedrich, protestante, en 1811.

4 Puede verse, por ejemplo, el comienzo de este proceso en territorio azteca en HUGH THOMAS, *La conquista de México*, Barcelona 2018, pp. 413-415, 434-449.

5 A modo de sencillo ejemplo, mencionaremos el capítulo IV del libro primero de la conocida obra *De ritibus Ecclesiae Catholicae*, de Jean-Étienne Durant, publicada por primera vez en 1591.

bre medio le preocupan poco o nada»[6]. A nivel popular sencillamente estaba claro que se admitían las imágenes en las iglesias y las prácticas religiosas católicas.

Dentro de este marco había un gran abanico de realidades variadas, por supuesto las más ortodoxas, pero también situaciones bien estudiadas por los etnohistoriadores en diversas publicaciones: desde prácticas precristianas revestidas externamente de cristianismo hasta la más evidentes muestras de superstición (cabe recordar lo que escribió José María Blanco White: «aun los mejores sentimientos degeneran en lo absurdo cuando están guiados por la superstición»[7]), esto último denunciado por el mismísimo Erasmo de Rótterdam en su *Elogio de la locura*[8].

La situación de las imágenes religiosas en el Renacimiento, la época de los citados Erasmo de Rótterdam y Augustinus Hunnaeus, fue consecuencia de lo que sucedía con ellas en los tiempos previos, la parte final de la Edad Media, lo cual ha sido bien descrito por Johan Huizinga:

> *El contenido entero de la vida espiritual busca expresión en imágenes sensibles […]. Existe una necesidad ilimitada de prestar forma plástica a todo lo santo, de dar contornos rotundos a toda representación de índole religiosa, de tal suerte, que se grabe en el cerebro como una imagen netamente impresa. Pero con esta inclinación a la expresión plástica hállase todo lo santo continuamente expuesto al peligro de petrificarse o de hacerse superficial*[9].

De ahí se llegó a una situación, en el Renacimiento, en la que Erasmo criticaba los excesos respecto a las imágenes religiosas en forma de superstición, la Reforma llegó a la iconoclastia y autores como Hunnaeus defendían la práctica tradicional sin la más leve mención a los abusos existentes en relación al tema.

La Iglesia Católica, en la actualidad, mantiene la defensa de las imágenes religiosas, pero con un matiz muy importante: han de ser pocas. El Concilio Vaticano II es muy claro al respecto en su *Constitución sobre la sagrada liturgia*:

> *Manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles; con todo, que sean pocas en número y que guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa*[10].

Resulta evidente que la indicación de que han de ser pocas («moderato numero» dice el original latino) se incumple en muchas ocasiones, no ya en templos de tiempos pretéritos (donde el valor histórico y artístico es evidente y la conservación de las piezas existentes es una

6 J. H. NEWMAN, *Apologia pro vita sua. Historia de mis ideas religiosas*, Madrid 1996, p. 268. Por fortuna las cosas han ido cambiando parcialmente, con destacados ejemplos como, por ejemplo, Karl Rahner: «…exige Karl Rahner de sus discípulos una doble, dura ejecución: llevar a cabo el asunto teológico con rigor científico y confrontarse siempre con la pregunta: «¿Y cómo se lo digo al hombre que me encuentro en el ferrocarril?».» (HERBERT VORGRIMLER, *Vida y obra de Karl Rahner*, Madrid 1965, p. 24).

7 JOSÉ MARÍA BLANCO WHITE, *Sevilla, 1801. 2ª parte de Cartas de España*, Madrid 1991, p.11.

8 ERASMO DE RÓTTERDAM, *Elogio de la locura*, Barcelona 1993, p. 63. Resulta pertinente recordar la ilustración que para ese pasaje, y en una edición de 1515/6, realizó Holbein, representando a un supersticioso frente a una imagen de San Cristóbal (NORBERT WOLF, *Holbein*, Köln 2004, p. 13). Es un interesante ejemplo del arte denunciando, precisamente, un uso inadecuado del arte.

9 JOHAN HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media. Estudio sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid 1981, p. 213.

10 *Concilio Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones*, Madrid 1965, p. 204.

obligación cultural innegable), sino en ámbitos del presente, en los que lo indicado por el citado texto conciliar habría de ser aplicado. Es más: esto plantea un tema fascinante para la etnografía, y es la posibilidad que se tiene de poder estudiar en estricta contemporaneidad (y no retrospectivamente) un proceso de cambio cultural consistente en que elementos de origen religioso se convierten en folclore. Esto, en realidad, ya comenzó, por lo que se refiere a nuestro país, en ciertas zonas durante el siglo XIX, como acertadamente apuntó el gran historiador D. Antonio Domínguez Ortiz[11]. Hoy hay lugares en los que la práctica religiosa ha disminuido de modo claro y evidente y, sin embargo, se ve aumentar el número de imágenes religiosas y prácticas asociadas a ellas, intensificándose el proceso de folclorización que el citado historiador expuso.

El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer escribió dos frases que resultan de gran interés en nuestro análisis. La primera: «La imagen no se agota en su función de remitir a otra cosa, sino que participa de algún modo en el ser propio de lo que representa.» La segunda: «La imagen remite a otra cosa, pero invitando a demorarse en ella»[12]. En el momento actual, parece estar aconteciendo que, en no pocos casos, la función referencial de imágenes de temática religiosa va disminuyendo significativamente y la atención se centra en ellas como excusa para actividades que podrían calificarse de folklóricas. Y Hegel escribió: «En tanto que ahora algo es el resultado de una nueva etapa de un desarrollo, es de nuevo el punto de partida para una nueva evolución posterior»[13]. Por tanto, la etnografía seguirá analizando la evolución de este proceso sociocultural.

En el presente artículo, y como material para los etnohistoriadores, publicamos nuestra traducción castellana del mencionado texto latino del profesor de la Universidad de Lovaina del siglo XVI Augustinus Hunnaeus[14]:

Breve anotación sobre el verdadero y auténtico entendimiento del primer precepto. Contra los iconoclastas.

Dios prohíbe en el primer precepto del Decálogo la idolatría que, en tiempos de Moisés, en gran manera y muy extensamente se había extendido por la tierra.

Se comete la impiedad de la idolatría cuando se tributa a cualquier imagen el culto debido solo a Dios, o cuando a algo inventado, o a alguna criatura, se atribuye el estar dentro la fuerza, la potencia, la excelencia y la dignidad propia de Dios: y por ello a aquello, como a Dios, se dirige honor y culto, y en ningún otro lugar, como los paganos daban culto a sus dioses e imágenes.

Pero que no sean prohibidas en este lugar[15] absolutamente todas las manifestaciones de todas las cosas representadas por el arte, y las imágenes de las criaturas, como forma exterior de las palabras delante de sí parece mostrarlo el mismo Dios, cuando en muchos otros lugares de la escritura, pero principalmente en los siguientes, declara: También -dice Dios hablando a Moisés- harás dos querubi-

11 ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, *España, tres milenios de historia*, Madrid 2004, p. 280 (en referencia al siglo XIX): «La práctica religiosa, ya no obligatoria, descendió en cuantía variable, menos en las clases altas y medias que en las bajas, menos en el norte que en el sur. En Andalucía la población campesina empezó a desertar de la misa dominical, aunque se mantuvieran las manifestaciones de religiosidad popular con un contenido más folklórico que auténticamente religioso. Y este proceso no hacía más que comenzar.»

12 HANS-GEORG GADAMER, *Verdad y método. I*, Salamanca 2005, p. 204.

13 GEORGE HEGEL, *Introducción a la historia de la filosofía*, Madrid 2002, p. 76.

14 AUGUSTINI HUNNAEI, *De sacramentis Ecclesiae Christi axiomata*, Venetiis 1585, sin número de página.

15 Entiéndase, lugar de la Biblia.

nes de oro, con formas batidas, de cada una de las dos partes del propiciatorio[16] *(Éxodo, 25).*

(De manifiesta similitud) ¿Acaso en estas palabras: No te harás estatua, sea prohibido el uso de las imágenes? 12.q.100.4c y 3².q.25.3 principalmente[17]

Imágenes de los santos, ¿por qué en la Iglesia? 22.q.94.2.1m[18].

¿Ha de adorarse la imagen de Cristo y de los santos? 3ª. q.25.3[19].

Del mismo modo: Habló el Señor a Moisés, diciendo: he aquí que puse de nombre Besalel al hijo de Uri, del hijo de Jur, de la tribu de Judá, y le llené con espíritu de Dios, sabiduría, inteligencia y ciencia en su obra, para proyectar cualquier cosa que puede fabricarse con oro, plata, bronce, mármol, gemas y diversidad de maderas (Éxodo, 31). Después sigue: Besalel hizo también dos querubines de oro dúctil que puso de ambas partes del propiciatorio (Éxodo, 37).

Lo mismo demuestra plenamente también este lugar de la escritura: Rezó Moisés a favor del pueblo, y Dios le habló: haz una serpiente de bronce y ponla en un estandarte; quien, herido, se vuelva a mirarla, vivirá (Números, 21).

De igual modo, este (1 Paralipómenos, 28), que se muestra donde se dice: David había dado oro y plata a Salomón para hacer de ellos leones y leoncillos.

De donde con luz meridiana llega a ser más claro que no ante toda representación tangible, ni toda creación artística, ha sido formulada la prohibición por Dios mediante este primer precepto, sino solo tal figura que por sí misma fuera honrada en sustitución de Dios, o que construida para honor de un falso dios fuera tenida en alguna veneración.

De aquí también es manifiesto que el uso de las imágenes aceptado entre los católicos, y aprobado por la Iglesia, nada tiene en común con aquello que se prohíbe en este primer precepto del Decálogo, como corresponde a quien, por su devoción, dista muy lejos de la superstición de los idólatras. En verdad los católicos no atribuyen a las imágenes poder, dignidad o fuerza divina, ni a ellas dan culto como a dioses, y ni tampoco las tienen para la veneración de un falso e inventado Dios, sino que por ellas, o frente a ellas, al mismo Dios y a los santos (íntimos amigos suyos) les tratan con el honor que se les debe. Ciertamente nadie, sino privado de fe y de sentido común, negaría en justicia que sean honrados los santos, que están en el cielo. Pues, si justamente honramos y tratamos con consideración a los vivos por alguna ilustre virtud, o por la apertura de su inteligencia, o dotados de alguna dignidad, o por otro género de veneración, por el ejemplo de David, quien (como recuerda la escritura, 1 Reyes, 24) inclinado en la tierra, veneró a Saúl, ¿no es con mucho más justo honrar a los santos, reinantes con Cristo felizmente en los cielos, que ya tienen una perfectísima virtud, y llegados a la posesión de la máxima dignidad por el glorioso certamen que en la presente vida combatieron, a quienes, prometién-

16 La traducción literal sería: «del oráculo».

Dado que este texto en una traducción, va todo en cursiva, incluidas las citas bíblicas.

17 Referencia a la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino.

18 Referencia a la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino.

19 Referencia a la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino. La parte del texto alusiva a estas referencias a la *Suma Teológica* aparecen en el texto original a tamaño más pequeño que el resto. Omitimos alguna nota a pie de página con otras referencias a la *Suma Teológica*, para facilitar la lectura del texto.

doles esto Cristo (Juan, 12), ahora el mismo Padre celestial los honra, y también a nosotros, todavía pobrecillos y viles hombrecitos? Finalmente, en justicia y sin llegar a la transgresión de este primer precepto, rogamos a los santos para que nos ayuden por medio de sus súplicas ante Dios. Y esto sucede tan poco a modo de violación de un divino precepto o de afrenta de un mediador de nuestro señor Jesucristo, como aquello por lo que Pablo constituyó mediadores a los romanos, corintios, tesalonicenses, hebreos, etc., diciendo: Orad por nosotros, hermanos. (2 Tesalonicenses, 3 y Hebreos, 13). Del mismo modo: Que me ayudéis con vuestras oraciones a Dios por mí (Romanos, 15 y 1 Corintios, 1). Así pues todo esto usual y acogido entre los católicos, el culto ya de las imágenes, ya de los santos reinantes con Cristo, y que todo el honor se atribuya y rebose a la alabanza y gloria del único Dios Óptimo Máximo; la Iglesia juzgó rectamente que es santo y grato a Dios, y todos los devotos (como es apropiado), con su sumisa autoridad y sometiéndose con gustoso ánimo, firmemente creen y profesan lo mismo.

La elaboración primaveral de gaitas, chiflos o silbas en la provincia de León (fórmulas rimadas)

José Luis Puerto

Una de las tradiciones campesinas, sobre las que tenemos memoria personal y propia en nuestra niñez en La Alberca (Salamanca), era la de elaboración de pequeñas gaitas o flautillas, que los padres y los abuelos realizaban a los niños, una vez que avanzaba la primavera, fabricadas a partir de la corteza de las varas nuevas de determinados árboles, impregnada de savia, que los adultos sacaban entera, con el fin de elaborar la gaita o pequeña flauta.

En no pocas zonas de toda el área oriental de la provincia de León, los campesinos adultos realizan para sus niños y muchachos tales instrumentos musicales, a los que se les dan los nombres de gaitas, flautas, chiflos, silbos o silbas (esta última denominación, en la ribera del Torío) y algunos otros. Con lo cual también se suma tal área a tales tradiciones campesinas.

Pero lo sorprendente en estas zonas leonesas es que, los adultos, una vez que han cortado la rama joven y nueva del árbol de que se trate, para sacar la piel o cáscara entera y así, una vez extraída de la vara, poder elaborar el instrumento musical con destino a niños y muchachos, realizan una operación que consiste en irle dando golpes poco a poco y con paciencia a la superficie de la vara con el mango de una navaja de bolsillo, recorriéndola toda ella, con el fin de ablandarla –digámoslo así– y sacarla entera y así poder elaborar el chiflo o pequeña gaita.

Tal gaita o chiflo se elaboraba con tal cáscara cónica de la rama, hueca por dentro, en uno de cuyos extremos, con un trozo de madera de la propia rama, se le ponía la lengüeta, bajo la cual estaba abierto un agujero lateral, y, en el otro extremo, a modo de cierre, de le ponía otro pequeño taco de madera también.

Eran instrumentos muy sencillos y elementales, pero que hacían las delicias de niños y muchachos, que tocaban de continuo con ellos, hasta que terminaban rompiéndose u olvidándose, tras los primeros días de un uso ilusionado. Y era como encantar la primavera, el tiempo nuevo, con aquellos silbidos monotonales y estridentes.

Decíamos que los hombres, para sacar la corteza o piel nueva de la rama, daban golpes con el mango de alguna pequeña navaja que llevaban en alguno de los bolsillos de sus ropas. Pues bien, a medida que iban dando golpes con tales mangos, acompañaban su rítmica labor con la entonación de una breve pero hermosa fórmula rimada, acaso con la finalidad de que aquellas sílabas encantaran la labor y la cáscara saliera entera con el fin de que se pudiera elaborar con ella la flauta o chiflo.

Nombres otorgados a la acción

En tales fórmulas rimadas, la acción de golpear la cáscara o piel de la vara, con el fin de que salga entera, para elaborar la gaita o chiflo, se nombra a través de varios verbos, utilizados en imperativo, ya que el hombre que ejecuta la acción se dirige directamente a la vara cortada, como si estuviera animada y pudiera comprender. Y, al utilizar el imperativo, trata de que la vara obedezca a la finalidad que pretender obtener con su acción, que no es otra de que la cáscara salga entera de la vara. Los verbos más

usuales que aparecen en estas fórmulas rimadas son: «sal», «suda» o «talla», según la fórmula de que se trate.

Ya que todas las fórmulas rimadas utilizadas con esta función tienen una misma estructura: se dirige el hombre directamente a la vara, para que obedezca su acción y pueda extraer su cáscara, y después, en la fórmula rimada, se personaliza tal vara y se le atribuye una pequeña genealogía familiar, o se continúa, tras la rítmica reiteración del imperativo, con algún otro motivo.

La utilización del verbo *salir* ('sal') es clara. Una de las acepciones del verbo *sudar* es definida del siguiente modo por el llamado *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española: «Metaphóricamente vale destilar los árboles, y plantas algunas gotas de xugo»[1], ya que tal jugo de las vara nuevas es un lubricante y, al golpear la cáscara y ablandarla, hace que salga con más facilidad.

Mientras que el verbo *tallar* es definido por el mismo diccionario como: «Cortar, o tajar: y así se decía comúnmente en lo antiguo»[2]. En definitiva, cuando el hombre golpea sucesivamente la vara cortada con el mango de la navaja, para que salga la cáscara, y utiliza el imperativo «talla», lo que está queriendo expresar vendría a ser en definitiva: «–Sal del tallo.»

Corpus leonés de este tipo de fórmulas rimadas

Vamos ahora a mostrar, clasificándolas por los verbos que hemos indicado, un pequeño corpus de fórmulas rimadas que hemos recogido, en nuestros trabajos de campo, en diversas áreas de la provincia de León, con el fin de sacar la cáscara o piel de la vara nueva cortada del árbol o arbusto, con el fin de elaborar una gaita o chiflo para los niños y muchachos.

Bajo la fórmula rimada, colocamos, entre paréntesis el pueblo o localidad en que hemos recogido la fórmula. Si una misma fórmula es idéntica en más de un pueblo, indicamos en tal paréntesis los lugares en que la hemos recogido.

Fórmulas rimadas que utilizan el verbo *salir*:

1. *–Sal, sal,*
palito nogal;
suda, suda,
palito la ruda.
(Pío de Sajambre, en los Picos de Europa)

2. *–Sale, gaitina, con bien,*
que te viene Dios a ver
con un mortero de sopas,
¡qué bien te van a saber!
(Soto de Valdeón, en los Picos de Europa)

3. *–Salivera, salivera,*
sal, chifla, de salgar,
con salud y sin quebrantar,
nunca volverás a entrar.
(Getino, en la Montaña Central)

Fórmulas rimadas que utilizan el verbo *sudar*:

4. *–Suda, mi gaitina,*
que tu padre fue a la villa
a por pan, a por vino
y a por tortilla.
(Prada de Valdeón, en los Picos de Europa)

5. *–Suda, suda,*
cabra cornuda;
si no sudas hoy,
sudarás mañana
y, si no,
pa la otra semana.
(Pallide, entre la Montaña Central y los Picos de Europa)

1 Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza, y calidad, con frases, o modos de hablar, los proverbios, o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Tomo VI, En la Imprenta de la Real Academia Española, Por los Herederos de Francisco del Hierro, 1739, p. 174.

2 Real Academia Española, *Op. cit.*, p. 217.

6. –*Suda, suda,*
palito la ruda;
sal, sal,
palito nogal.
(Pío de Sajambre, en los Picos de Europa)

7. –*Suda, suda,*
palo de palera;
¿cuántas casas
hay en Rueda?
–La del cura
la primera.
Una, dos, tres, cuatro…
(Mellanzos, en la comarca de Rueda)[3]

8. –*Suda, suda,*
palo de palera,
hijo de tu madre,
nieto de tu abuela.
(Villacidayo, en la ribera del Esla, comarca de Rueda)
(Saelices del Payuelo, en El Páramo; Santa Olaja de Eslonza, en la comarca de Rueda)[4]

9. –*Suda, suda, suda*
con el unto de la rana;
si no sudas hoy,
sudarás mañana.
(Morgovejo. Prioro; ambos en los Picos de Europa)

Fórmulas rimadas que utilizan el verbo *tallar*:

10. –*Talla, palerín,*
que eres de palera,
dime cuántas mozas
hay en la ribera.
(Y, a medida que el hombre va dando golpes con el mango de la navaja a la vara, va contando: una, dos, tres, cuatro, etc.)
(Ruiforco de Torío, en la ribera del Torío)

11. –*Talla, talla,*
palero de rama;
si no tallas hoy,
tallarás mañana.
(Villanueva del Árbol, en la ribera del Torío)

12. –*Talla, talla,*
rama de palero;
dime cuántas mozas
hay en este pueblo.
(Canaleja de Torío, en la ribera del Torío)

13. –*Talla, talla,*
tallita de rama;
si no tallas hoy,
tallarás mañana.
(Palacio de Torío, en la ribera del Torío)

En algún caso, aparece la fórmula rimada sin los versos iniciales, que se han suprimido por el motivo que sea (falta de memoria, proceso de sintetización, tendencia a convertir la fórmula en refrán, etc.). Y entonces nos encontramos con:

14. –*Palo de palera,*
dime cuántas mozas
hay en la ribera.
(Villanueva del Árbol, en la ribera del Torío)

Aun así, una vez arrancada la cáscara o piel de la rama, el proceso de elaboración de la flauta, gaita, chiflo o silba no debía de resultar fácil; el hombre que se pusiera a ello había de tener no poca habilidad. Pues no siempre se conseguía que tocara el instrumento que se había hecho.

De ahí que, de la gaita que no tocara, surgiera un refrán de tipo ya metafórico y con una cierta connotación maliciosa, aplicada a los seres humanos, que no siempre funcionan o se comportan como esperáramos o quisiéramos. A ello alude este refrán que recogiéramos en una localidad leonesa de la comarca de Rueda:

15. –*De ese palo,*
tengo yo una gaita que no toca.
(Valporquero de Rueda)

3 José Luis Puerto, *Rumor de la palabra. Tradiciones orales en la comarca leonesa de Rueda*, Universidad de León. Área de Publicaciones y Ayuntamiento de Gradefes, León, 2013, p. 100.

4 José Luis Puerto, *Op. cit.*, p. 100.

Tipos de árboles y motivos que aparecen

Los tipos de árboles o arbustos que aparecen en este pequeño corpus leonés de fórmulas rimadas para elaborar estas pequeñas flautas campestres para uso infantil son los del nogal; de la 'salivera', que vendría a ser una variedad o un tipo de salguera o sauce; y, sobre todo, el palero o la palera, también otro árbol de la familia de los sauces, muy abundante en las riberas leonesas, formando parte de esas paredes vegetales vivas, llamadas sebes, que dividen los prados.

De hecho, en la comarca leonesa de Rueda, en ambas márgenes de la ribera del río Esla, hemos recogido el siguiente refrán sobre el árbol de la 'palera', de una madera deleznable para realizar edificaciones o elaborar mobiliario. Dice así:

> *16. Palera,*
> *bonito nombre y mala madera*[5].

En cuanto a los motivos que aparecen, tienen todos que ver con un hecho: al dirigirse por medio del imperativo a la vara del árbol, que aparece en vocativo, se le está dando vida, se la está considerando como un ser animado, que puede incluso comprender lo que se le dice.

Y ello hace que los motivos que aparecen en estas fórmulas rimadas tengan que ver con el pequeño mundo del ser humano campesino, con su experiencia cotidiana, con su conocimiento del ámbito que lo rodea y en el que está inserto.

Y, así, nos encontramos con un motivo gastronómico: el mortero de sopas, un alimento diario de las gentes campesinas. O, también, con dos tipos de recuentos, ya que es un elemento coadyuvante para ir marcando los golpes rítmicos con el mango de la navaja a la vara: uno el recuento de las casas que hay en el pueblo, y el otro con el recuento de las mozas del lugar o de la comarca. Y no falta el hecho de atribuirle una genealogía (humanización) a la vara o palo: es hijo de una madre y nieto de una abuela. También es llamativo atribuirle un padre que va a la villa por pan, tortilla y vino.

Estructuración de tales fórmulas

Todas estas fórmulas están articuladas a partir de una misma estructura, que consiste sustancialmente en un imperativo («sal», «suda» o «talla»), seguido de un vocativo al que se dirige (el palo o vara del árbol de que se trate; ya hemos indicado los distintos árboles que aparecen en este pequeño corpus leonés), más un motivo anecdótico que concreta la fórmula (el viaje, el recuento de mozas o de casas, la genealogía…) y que le da ese carácter de cercanía, de mundo conocido y cercano en el que se sitúa el cosmos y el imaginario campesino.

Estamos ante un predominio de la función conativa o apelativa del lenguaje, que plantea siempre un invocar, un dirigirse a un «tú», por parte del «yo», con el fin de interpelarlo para obtener de él alguna finalidad. En este caso, parecería que estamos ante una estrategia de seducción del campesino que golpea con el mango de la navaja a la cáscara de la vara nueva recién cortada, para obtener precisamente de tal vara esa cáscara íntegra y poder con ella realizar esa pequeña gaita, flauta, chiflo, silbo o silba, que tocarán en la primavera niños y muchachos.

Tendríamos que observar asimismo cómo algunas de las fórmulas rimadas que editamos están 'contaminadas' con otros tipos de fórmulas que también utilizan los niños y niñas para otras finalidades; algo que observamos en concreto cuando se utilizan secuencias idiomáticas y versales como: «si no sudas hoy, / sudarás mañana», «si no tallas hoy, / tallarás mañana»; o también: «sal, sal»… Ambos tipos de secuencias nos llevan a otras fórmulas en las que también, con otras finalidades, aparecen.

5 *Ibid.*, p. 38.

Una pequeña documentación literaria

Tal rito campesino o acción está documentado literariamente. Nos lo encontramos en un texto narrativo de la novelista cántabra Concha Espina; en concreto, en el cuento titulado «El rabión», en el que aparece el siguiente párrafo, relativo a la elaboración de pitos, a partir –como se indica en el relato– de las cáscaras de tallos nuevos de sauce, cortados sin nudos:

> *Martín … iba entreteniendo la tarde en la menuda fabricación de unos pitos, que obtenía ahuecando, paciente, tallos nuevos de sauce, cortados sin nudos. Para conseguir el desprendimiento de la corteza jugosa, era necesario –según código de infantiles juegos montañeses– acompañar el metódico golpeteo encima del pito con la cantilena:*
>
> *Suda, suda, cáscara ruda;*
> *tira coces una mula;*
> *si más sudara, más chiflara…*
>
> *Martín había repetido infinitas veces este conjuro milagrero, y tenía ya en la alforjita que fue portadora de su frugal pitanza una buena colección de silbatos sonoros*[6].

Aquí, en concreto, el verbo utilizado en el rito de extraer la cáscara es el de «suda», que ya hemos visto. Además, se alude al hecho de que cuanto más sude la cáscara, más «chiflará», esto es, sonará el chiflo o gaita que los adultos hagan a sus niños y muchachos.

Un cierto animismo

Podríamos decir que, en estas fórmulas rimadas, encontramos la presencia de un cierto animismo, como pervivencia en el imaginario campesino, a través de determinadas creencias y prácticas (sean laborales o festivas, íntimas o comunitarias).

En el subconsciente campesino tradicional, nos encontramos la pervivencia de algún tipo de animismo: la naturaleza está animada, tiene alma; así, los árboles y arbustos cuando resurgen en primavera. Podríamos traer a colación –si hubiéramos de abordar este aspecto con una cierta profundidad y extensión– las teorías de antropólogos, etnógrafos e historiadores de las religiones como Tylor, Frazer, Mircea Eliade y otros varios.

Aun no pudiéndolo hacer en un artículo como el presente, que únicamente pretende mostrar un pequeño corpus de un tipo de fórmulas rimadas, es significativo tener en cuenta que, para el mundo campesino tradicional de nuestros ámbitos, vivo hasta ayer mismo, la naturaleza está dotada de alma, de ahí que se pueda dirigir a una vara cortada de un árbol en primavera, para que tenga a bien desprender su cáscara entera, para elaborar una humilde flauta, como las que tocaran los pastores enamorados en las praderas mediterráneas, tal como los plasma, por ejemplo, Virgilio, en sus hermosas *Bucólicas*.

Paul Sébillot (1843-1918), en *El paganismo contemporáneo en los pueblos celto-latinos*, alude a cómo, en todos estos pueblos, también en los de nuestra Península Ibérica, «Varias prácticas suponen la atribución de una especie de animismo a los árboles»[7].

Podemos indicar una de ellas, para que advirtamos ese tratamiento respetuoso de los campesinos a los árboles («hay que tratarlos con miramiento», como hemos escuchado en alguna ocasión de labios ancianos de algún campesino), al sentir esa presencia animista o de alma en ellos:

> *En Dinamarca no cortan un saúco sin pedirle permiso de este modo: «Señora saúco, dame un poco de tu madera y yo*

6 En: VV.AA., *Cuentistas españoles del siglo xx*, M. Aguilar, Editor, Colección Crisol, 126, Madrid, 1945, pp. 208-209.

7 Pablo Sebillot, *El Paganismo en los pueblos celto-latinos*, Traducción de F. Peyró Carrió, Daniel Jorro, Editor, Biblioteca de Antropología, Madrid, 1914, p. 308.

te daré un poco de la mía cuando haya crecido en el bosque»[8].

Un trato respetuoso, sí, como el que advertimos en la táctica verbal de seducción, implícita en las fórmulas rimadas que editamos, para que, a partir de la elaboración de gaitas o flautas, suene y se pregone el tiempo nuevo de la primavera.

Coda

A través de tales formulas rimadas, advertimos varios elementos que resultan llamativos y significativos para comprender la vida y la cultura campesinas: por una parte, la vinculación de distintos elementos del existir de todos, como el trabajo y el juego; así como esa misma vinculación e interdependencia de las distintas generaciones de una misma comunidad (abuelos, padres, nietos e hijos, o, lo que es lo mismo, interrelación entre varias generaciones); así como la importancia de distinguir, a través de celebraciones y de determinadas prácticas, los distintos tiempos estacionales (en este caso, la primavera, que es cuando se elaboran tales flautas, pues los árboles y arbustos echan ramas nuevas); y otras varias consideraciones en las que también podríamos entrar, como la impregnación de lo laboral por lo lúdico y viceversa. El trabajo y el juego van de la mano.

Y esa metamorfosis infinita. Como ocurre aquí. La vara del árbol, a través de su cáscara, se convierte en música.

8 Pablo Sebillot, *Op. cit.*, p. 315.

Modalismo y tonalidad en las melodías de los dances de Jaca y Yebra de Basa

Ignacio Alfayé Soriano

La tradición de la música modal siempre ha tenido que ver con la repetición de grupos limitados de frecuencias específicas llamadas modos a lo largo de una sola obra y, como regla, la asignación de un estado de ánimo o estado psicológico particular a cada uno de los modos.
La Monte Young, *Selected Writings* (1969)

Consideraciones previas

Los bailes rituales relacionados con el culto a Santa Orosia que se celebran desde, al menos, el siglo XVII en las localidades altoaragonesas de Jaca y Yebra de Basa son los únicos en toda la Península Ibérica que han conservado para su acompañamiento musical el uso de la pareja instrumental formada por la flauta de tres agujeros, localmente denominada chiflo (entre otras denominaciones, como chicotén o simplemente flauta) y el tambor de cuerdas o salterio. De ellos dos, la flauta, independientemente de las melodías que se interpretan con ella, ha conservado intactos sus rasgos morfológicos y las medidas utilizadas para su fabricación, lo que, como ya propusimos en un trabajo anterior, la hacen descender directamente de una tradición musical milenaria marcada por un sistema musical modal que ha venido determinando desde tiempo inmemorial sus rasgos característicos de afinación.

Por esto queremos ahora acercar nuestra mirada a las músicas que los instrumentistas tradicionales han venido interpretando hasta época reciente, basándonos en las transcripciones y grabaciones sonoras realizadas por diversos investigadores, con la finalidad de descubrir qué ha podido quedar en ellas de los antiguos sistemas modales, y en qué medida se han ido introduciendo con el paso del tiempo algunos rasgos de la más reciente tonalidad, teniendo en cuenta que este último concepto comienza a fraguarse en el siglo XVIII y no recibe tal denominación hasta la centuria siguiente.

Para este análisis evitaremos en todo momento extrapolar el uso de términos musicológicos pertenecientes a contextos geográficos e históricos alejados de los que nos ocupan. Es éste el caso de la aplicación habitual a los sistemas musicales de la tradición oral de denominaciones asignadas a unos supuestos «modos» de la antigua Grecia que nunca existieron y que habrían sido heredados por las músicas tradicionales de nuestra península, o las octavas modales de pretendida filiación gregoriana que más se deben a una asimilación del concepto de modo por parte de nuestra moderna tonalidad que al canto llano eclesiástico[1]. Frente a aquellos tópicos frecuentemente repetidos, lo que el chiflo ofrece a nuestros oídos es un sistema musical conformado por intervalos irregulares que se articulan en el interior de una estructura reducida formada por cuatro notas (tetracordo) en la que la octava todavía no tiene la relevancia que posteriormente adquiriría como marco organizativo. El concepto que hoy utilizamos de «escala» no puede estar más lejos del instrumento que nos ocupa: en la música puramente modal no se tocan «escalas». Así se explica que varios modos puedan, en la práctica, compartir las mismas notas (Qassim Hassan 1987, 143-144).

1 Para una aclaración profunda y estudiadamente razonada de estos equívocos frecuentes recomendamos la lectura de la obra fundamental de Jacques Chailley, *L'imbroglio des modes* (París, Alphonse Leduc et Cie. *Éditions* Musicales, 1960)

En la base de todo sistema musical se encuentra siempre un método de afinación que arroja, por así decirlo, una colección de posibles notas, sonidos o tonos, como queramos denominarlos. En el caso del modalismo el uso de éstos puede realizarse de múltiples maneras. De ahí que utilicemos el término para referirnos a los diferentes usos que se pueden hacer del mismo material sonoro en base a diferentes fórmulas, lo cual ha dado lugar a lo largo de la Historia a la aplicación a dichos modos de adjetivos muchas veces de difícil comprensión hoy para nosotros y que hacen referencia a estados de ánimo, ideas religiosas o incluso sociales (Chailley 1960, 5-6). Estos modos se manifiestan a través de la incidencia por repetición, duración o cualquier otro método sobre determinadas notas que se agrupan por proximidad en pequeñas células de cinco, cuatro o incluso menor número, como sucede en los *ajnas* de la música culta árabe. Estas notas «pivote» de afinación fija actúan en los sistemas modales irregulares como puntos de apoyo consonantes, en el seno de los cuales se encuentran otras notas móviles de afinación variable mediante procedimientos muy sutiles. Es el caso de numerosas escuelas de canto en todo el mundo, y es también el caso de nuestro ejemplo particular: la flauta de tres agujeros o chiflo. En él, el tetracordo se instaura como estructura que define las posibilidades sonoras del instrumento, delimitado por los dos sonidos a intervalo de cuarta justa que suenan con todos los orificios de digitación cubiertos o descubiertos. Entre éstos se sitúan el resto, de entonación variable según la posición a la que se practiquen los agujeros. En el chiflo altoaragonés, como en muchos otros casos, el método escogido para su determinación es la equidistancia entre los orificios, lo que determina una serie de intervalos entre grados o notas sucesivos de carácter irregular y no repetitivo, proporcionando una sonoridad extraña y original a nuestra audición perfectamente acostumbrada ya al temperamento basado en doce semitonos iguales, que comenzó a imponerse como sistema de afinación a partir del establecimiento de la teoría tonal armónica formulada por Rameau a partir de 1722.

Los fundamentos de esa nueva teoría musical se establecieron, como explica Hervás Vila (1997, 6-8) sobre la importancia adquirida por la sensible o nota de atracción, ya sea ésta superior o inferior, a través de la cual se creó un único centro en el nuevo sistema, denominado tónica, que actúa como eje organizador de la melodía y la armonía en torno a lo que ahora ya podemos denominar como escala. A partir de entonces se generalizó en Occidente el uso de términos como tónica, dominante, subdominante, tonalidad, etc., y comenzaron a utilizarse, por parte de la escuela teórica occidental, las reglas de la tonalidad para comprender y valorar las músicas de otros contextos geográficos, sociales y/o culturales, lo que ha acabado por generar una idea completamente distorsionada de todas las músicas que no han nacido en las instituciones académicas del mundo occidental. Por todo esto intentaremos en todo momento evitar en nuestro análisis el uso reiterado de terminología que consideramos poco apropiada para explicar los procesos formativos melódicos de las músicas de tradición oral que en poco o nada se encuentran restringidas por las normas musicales de la teoría culta europea. Esta se ha ido adaptando a lo largo de la Historia a las prácticas musicales, y no a la inversa, al contrario de lo que generalmente pretende darse a entender.

Hasta la fecha actual, la transcripción más antigua de las músicas que nos ocupan es la debida al trabajo de la investigadora británica Violet Alford, que nos legó dos melodías, una de ellas incompleta, del músico jacetano Mariano Giménez, y otras tres, anotadas por su colaboradora Sylvia Brennan, de Alfonso Villacampa, de Yebra de Basa (Alford 1935). En fecha posterior, 1946, Arcadio de Larrea Palacín realizó la que durante décadas sería la más importante transcripción de melodías de los dances de Jaca y Yebra[2].

2 Arcadio de Larrea Palacín (1907 – 1985), uno de los más brillantes investigadores de la cultura popular

La calidad de la labor de este insigne folklorista, que se puede hacer extensible a todos sus trabajos, nos ha llevado a elegirlo como punto de partida de nuestro análisis, a partir del cual establecer semejanzas y relaciones con las músicas recopiladas posteriormente por otros estudiosos, así como con la tarea previa de Alford.

Otro trabajo de obligada referencia es el del profesor Manuel García Matos. Como consecuencia de la tarea emprendida por encargo de la discográfica Hispavox para la grabación y edición de lo que sería la Antología del Folklore Musical de España, a partir del año 1956 emprendió una serie de viajes que lo llevaron, entre otros lugares, a la localidad de Yebra de Basa. Allí tuvo la ocasión de grabar al músico del dance, sin que conste su nombre entre las notas de la edición discográfica. Es éste uno de los asuntos que quedan por resolver para futuras reediciones, ya que la pulcritud con la que el maestro extremeño llevaba a cabo sus trabajos induce a pensar que este importante dato no pudo quedar ajeno a su interés[3]. Fruto de este encuentro apareció, en la segunda selección de la Antología realizada por el maestro extremeño para la edición de 1970 la pista titulada «Tocatas de danzas», una selección de piezas interpretadas para la festividad de Santa Orosia. Pero antes de esa fecha ya habían aparecido publicadas las transcripciones de otras dos melodías recogidas al mismo intérprete, *Marizápoles* (sic) y *Las paradetas* (García Matos, Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España 1958).

Estos son nuestros dos grandes puntos de partida, por lo que no abordaremos las diferentes músicas con una perspectiva diacrónica, siguiendo una línea temporal continua desde 1935 hasta el presente, sino que partiremos de las que consideramos como transcripciones plenamente fiables para compararlas con las aparecidas en otros cancioneros o incluso con las interpretadas actualmente.

Los recopiladores y sus informantes

Como ya hemos mencionado, la primera publicación de partituras con las melodías de estos dances fue realizada por Violet Alford en 1935. Sus informantes en aquel momento, en plena II República española, fueron los músicos Alfonso Villacampa Villacampa en Yebra y Mariano Giménez Auséns en Jaca, quienes habían recogido el testigo a principios de los años 20 de Tomás Mayor, *o gaitero Sasal*, en el caso del primero (Gracia Pardo y Lacasta Maza 2000) y de José del Tiempo Prado, en el caso del segundo, aunque probablemente, como constataremos más adelante, éste recibiera también algún tipo de enseñanza musical de Mayor. En su artículo, Alford firma a su nombre las transcripciones correspondientes al músico de Jaca, mientras que las correspondientes a Yebra figuran bajo la responsabilidad de Sylvia Brennan, quien sería su colaboradora en los viajes de estudio que la folklorista inglesa realizó por toda la región pirenaica. Para cuando ellas entrevistaron a sus informantes ya se había producido algún hito importante en la historia de estos dances, como el viaje de los danzantes de Jaca y su músico en 1929 a Barcelona para participar en la Exposición Internacional celebrada en la ciudad, única ocasión en la que a Mariano Giménez se

en España, tenía sus orígenes en Casa El Maquiñón (Chistén, Huesca) (Casa per casa. Casa El Maquiñón 2008, 7). En esta localidad altoaragonesa se crió de niño y a ella regresaría más tarde para recoger múltiples canciones y bailes en las misiones del Instituto Español de Musicología. Una reseña precisa de su biografía en González Sanz, Lacasta Maza y Torre (1995).

3 El informante fue probablemente, de nuevo, Alfonso Villacampa, si tenemos en cuenta que fue el último de los músicos en conocer una de las mudanzas que le transmitió, *Marizápoles* (sic). Sin embargo, la calidad de la interpretación que puede escucharse en la grabación es muy superior a la reflejada por los registros sonoros efectuados por Alan Lomax en 1952 (www.research.culturalequity.org). En el momento del viaje de Matos, el hijo de Alfonso, Faustino (1925 – 1998) tendría al menos treinta años, por lo que bien pudo haber sido el intérprete en aquella ocasión. Otro argumento a favor de esta hipótesis es la coincidencia exacta de estas «tocatas» con las que se escuchan en grabaciones muy posteriores, de 1990 (Torre 1999).

le ve vestido de calzón, pues en el resto de sus participaciones como músico del dance siempre lo haría vestido de traje. Este viaje quedaría inmortalizado para la posteridad en las fotografías aparecidas en el número de agosto de 1930 de la importante revista «Aragón», del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA), que tantas veces han sido reproducidas.

A pesar de los desastres causados por la contienda civil del 36 al 39 y la posterior postguerra, continuaría la práctica de ambos músicos en sus respectivos dances, y una vez finalizada la guerra todavía convivirían algunos años en Jaca los dos dances, el primitivo de castañuelas y el recién creado de palos en 1922[4]. En el acompañamiento del primero de los dos se centraría Mariano Giménez, más veterano, dejando la interpretación del dance de palos a los discípulos que él mismo fue formando (Tomeo Turón y Fernández Barrio 2007, 241). En este tiempo es cuando llega Arcadio de Larrea para entrevistar a ambos músicos en 1946, como parte de la labor encargada por el Instituto Español de Musicología dirigido por Higinio Anglés y creado tres años antes en el seno del CSIC. De Alfonso Villacampa, el músico de Yebra de Basa, transcribe Larrea veintiuna melodías, algunas de las cuales se pueden contrastar con las grabaciones realizadas al mismo músico en diciembre de 1952 por el estadounidense Alan Lomax, y en la misma década por Manuel García Matos, permitiéndonos comprobar la exactitud y fidelidad de las transcripciones respecto a las grabaciones mencionadas, lo que nos lleva a reafirmarnos en la calidad y fiabilidad del trabajo realizado por un estudioso, Larrea, que siempre se caracterizó por su rigor y amplios conocimientos. De Giménez recogió no sólo melodías para chiflo y salterio, sino también varios cantos religiosos. Este dato, a priori inútil para nuestro estudio, nos aporta una interesante información: en la ficha dedicada al informante, Larrea especifica que aquel le informa que las melodías de tañer las aprendió del músico de Yebra, que no pudo ser otro que Tomás Mayor, pues está documentado que a éste se le pagaron en Jaca ochenta pesetas por tocar en 1922 (Tomeo Turón y Fernández Barrio 2007, 240). Éste último dato se refuerza con la fotografía que de él realizó Francisco de las Heras (Lacasta Maza 2010) el único año que parece que acudió a Jaca a tocar el nuevo dance de palos, cuando éste sustituyó al de castañuelas, que en los años anteriores había sido interpretado por José del Tiempo, quien, pese a no volverlo a hacer, es lógico suponer que también instruyera a Mariano Giménez, por lo que el repertorio que éste tocó a Larrea bien pudo estar compuesto por tonadas aprendidas de uno y otro músico, idea que creemos se refuerza con el título que el folklorista chistabín dio a unas y otras, diferenciando entre castañuelas y palos.

En la década de los años 50 y primeros años de los 60 se inscribe el trabajo de un nuevo estudioso que se une a la nómina de recopiladores: Gregorio Garcés Til. En su cancionero ofrece numerosas partituras de músicas recogidas a Alfonso Villacampa en Yebra, alguna de las cuales, como veremos, coincide fielmente con las que presentó García Matos del mismo músico. Es lógico, teniendo en cuenta la continuidad a lo largo de tanto tiempo, desde aproximadamente 1922, del mismo intérprete en la responsabilidad del acompañamiento musical del dance. Por este motivo nos parece también que las transcripciones de Garcés son merecedoras de plena confianza en lo que respecta a su fidelidad respecto a la fuente. Por el contrario, parece que el maestro de Alcalá de Gurrea no pasó por Jaca, ya que nada presenta del dance de allí, aunque sí nos ofrece músicas recogidas en otras localidades de la comarca jacetana, como Jasa y Aragüés del Puerto, cuyo indudable parentesco con las de las sedes del culto orosiano han llevado siempre a pensar, en buena lógica, que en origen fueron interpretadas con la pareja instrumental chiflo-salterio.

4 Curiosamente, Alford abogaba por un origen anterior del paloteao, que habría sido sustituído durante un tiempo por el baile de castañuelas, debido a la influencia de la jota, y retomado posteriormente (Alford 1935, 573).

Por la misma época, o quizás prolongándose durante algunos años más, pues ninguna información al respecto se ha ofrecido hasta ahora, desarrolló su labor Juan José de Mur Bernad, cuya obra se ha visto plasmada en tres publicaciones diferentes y espaciadas a lo largo del tiempo (1970, 1986 y 2015). La primera de ellas es una selección de cantos arreglados por su autor para coro y piano, en los que incluso incorpora introducciones instrumentales de su propia creación artística. En ella se incluye una sola mudanza del dance de Yebra, sin que se añada ninguna indicación relativa a la identidad de los informantes consultados. Posteriormente, en su segundo cancionero, de Mur añadió algunas partituras que adjudica al dance de Jaca, y que ya han sido finamente analizadas por la estudiosa jacetana María Cristina Puente Garós (1997). En su estudio queda demostrado cómo dos de ellas, tituladas respectivamente *Viñetas* y *Pedro Gil*, guardan algunas diferencias con las interpretadas por los músicos actuales que vienen dadas por tratarse de versiones cantadas, y además incluyen una entradilla instrumental, la misma en ambos casos, de procedencia desconocida, que bien pudiera ser obra del espíritu creativo del recopilador, teniendo en cuenta el antecedente de 1970. Otra de las partituras, titulada directamente «Dance de Jaca», es una fiel transcripción, como demuestra Puente Garós, extraída del LP «En recuerdo a unos valles» (1980), del Grupo Folklórico Alto Aragón para el sello Discos Belter. En ella, Enrique Tello, principal artífice de la recuperación musical del dance de castañuelas de Jaca en 1979, interpreta junto al resto de músicos de la agrupación folklórica un arreglo de diversas melodías del dance, que posteriormente de Mur transcribe literalmente en su Cancionero. Por último, en fecha más reciente (2015) publicó su Cancionero Popular Altoaragonés, en el que nada se incluye del dance jacetano, y tan sólo una mudanza, *El ciervo*, de la localidad del Alto Gállego.

En fechas cercanas a las de las colectas de Garcés y de Mur estuvo también Manuel García Matos en Yebra de Basa, con motivo de la grabación de los materiales sonoros necesarios para su gran publicación discográfica. De esta sesión quedarían registradas varias melodías, de las que tres (*Pedro Gil*, *El ciervo* y *La aguzada*) pueden escucharse en una misma pista en la edición de 1970, bajo el título genérico de *Tocatas de danza*. Además, la agudeza del oído de Matos y su amplísimo conocimiento de la historia de la música le permitieron percatarse de cómo dos de las melodías informadas por Villacampa, *Marizápoles* (sic) y *Las paradetas*, ofrecían signos de estar relacionadas con músicas procedentes, al menos, del siglo XVII (García Matos, Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España 1958).

Sin embargo, las grabaciones sonoras más antiguas de que disponemos fueron realizadas por el etnomusicólogo estadounidense Alan Lomax. En diciembre de 1952, en el transcurso de un trabajo de recopilación encargado por Columbia Records que le llevaría años completar, Lomax se presentó en Yebra de Basa con la intención de grabar al músico local, que no sería otro que, de nuevo, Alfonso Villacampa. Algunas de estas grabaciones fueron publicadas, junto a un estupendo estudio, en el año 2000 por la editorial PRAMES, pero la totalidad de ellas son consultables a través del sitio web de la fundación que gestiona el legado de Lomax (Association for Cultural Equity). Mediante su escucha cualquiera puede constatar, una vez más, la fidelidad de las transcripciones que seis años antes había realizado Arcadio de Larrea, pues la interpretación de Villacampa para la grabación de 1952 se ajusta sin cambios sustanciales a lo recogido por el sabio aragonés poco tiempo antes.

Finalmente, en el período más cercano a la redacción de este trabajo, que podemos hacer comenzar con el resurgir de un cierto esplendor en los dances de Jaca a partir de 1979 y el nacimiento de una voluntad de revalorización de las manifestaciones folclóricas en Aragón, entre las cuales también el dance de Yebra de Basa, son tres los grandes trabajos de transcripción y/o grabación musical llevados a

cabo. Por orden cronológico, en primer lugar debemos mencionar el apartado dedicado a los dances en el libro «Las romerías de Santa Orosia» (Satué Oliván 1988, 247-248) que incluye las partituras de diez de las mudanzas de Yebra de Basa recogidas por el autor el 25 de junio de 1984. Todas ellas se escribieron utilizando una notación musical basada en el La como sonido más grave del chiflo, criterio que compartimos absolutamente.

De fecha posterior es el estudio, inédito, de la musicóloga jacetana Cristina Puente Garós (1997), que transcribió a notación musical las melodías recogidas por ella el año anterior en Jaca a los dos músicos del dance de castañuelas y del paloteao, respectivamente Enrique Tello y Javier Lacasta. Como novedad, este importante trabajo presenta ligeras variaciones para las dos versiones recogidas de cada mudanza, por un lado la interpretada el día de la festividad de Santa Orosia y por otro la indicada bajo el epígrafe «sala». Además, también señala la diferencia consistente en que, mientras que el primer músico utiliza el tetracordo grave del chiflo para sus melodías, basado en la nota Sol (según su transcripción), el segundo construye las mismas músicas sobre el tetracordo superior, que estaría basado en la nota Do, de acuerdo a la notación elegida por la autora. Esta diferencia es atribuída en este estudio a la necesidad del uso de un registro más agudo en el caso del músico del paloteao, que le permita hacerse oír por encima del sonido de los palos.[5]

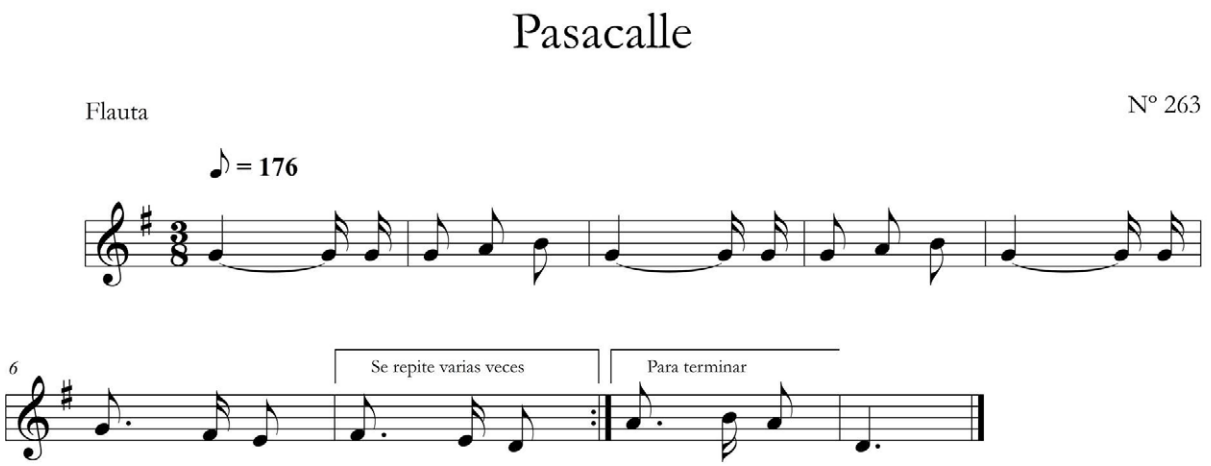
El último trabajo publicado hasta la fecha sobre el asunto es la magna obra «Palotiaus del Viejo Aragón y valle de Broto» (2002) un doble CD que recoge las melodías de todos los dances del Pirineo occidental de Huesca cuyas localidades pertenecen a la diócesis de Jaca y tienen una estrecha vinculación con las romerías que el 25 de junio se celebran en torno a su patrona, Santa Orosia. Además de las grabaciones de audio interpretadas por los músicos en activo en la fecha en cada uno de los casos, esta publicación contiene también la transcripción musical de todas ellas, realizada por Jesús Joaquín Lacasta Serrano, director de la Escuela Municipal de Música y Danza de Jaca.

Las músicas

Esta es la primera de las músicas de Jaca para chiflo y salterio anotadas por Arcadio de Larrea en 1946 de Mariano Giménez Auséns[6].

5 El uso de los registros vocales e instrumentales más agudos es habitual en las músicas de tradición oral (Dominique 2002) y (Castéret 2002).

6 Emilio Ros-Fábregas, Rodrigo Ahumada Arce, Ascensión Mazuela-Anguita, «MISIÓN M20», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. E. Ros-Fábregas, https://musicatradicional.eu/source/138

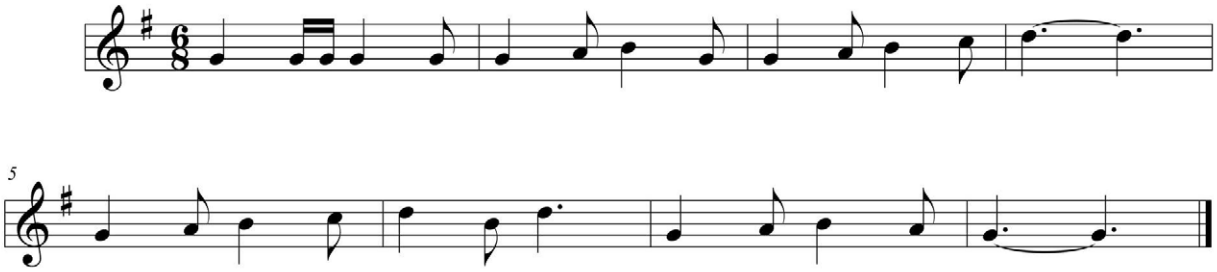


Como en todas las que vendrán después, respetamos la notación exacta utilizada por su autor, que nos induce a pensar en el uso del registro más agudo del chiflo, correspondiente al tercer tetracordo de la tesitura completa del instrumento, lo cual concordaría con la presencia de un puente móvil en el salterio jacetano que permitiría la reafinación de éste, supuesto que ha sido planteado ya anteriormente (Vergara Miravete 1994, 73). Se trata de una melodía con un ámbito melódico muy restringido durante los primeros cinco compases, de una tercera mayor, que tan sólo se amplía en las cadencias finales de frase. Esto, unido a la insistencia sobre la nota Sol, le otorga un carácter casi recitativo, con un desarrollo temático prácticamente nulo que se limita a un simple motivo de tres notas, a modo de llamada, lo cual, unido a su aire vivo, hace a esta tonada muy apta para la marcha rápida y cíclica. Se trata de una melodía de carácter marcadamente modal, con final en Re y nota tenor en Sol, con un Fa# que, pese a aparecer en dos ocasiones al final de la frase, no cumple la función de sensible que tendría en una melodía tonal, ya que no resuelve por semitono hacia lo que sería una previsible tónica en Sol, sino que continúa su camino descendente hacia el sonido que se encuentra un tono por debajo.

Esta misma melodía la encontramos, prácticamente idéntica, en los dances de Jasa y Sinués, como baile de pañuelos (Archivo Pirenaico de Patrimonio Oral 2002, CD 1, pistas 50 y 80). Igualmente guarda un extraordinario parecido en su contorno melódico y desarrollo con *Las cintas*, antigua mudanza del dance de Yebra de Basa mencionada en una relación manuscrita de 1874 (Satué Oliván 1988, 262). Hoy ya no se baila, aunque Graciano Lacasta tuvo la oportunidad de grabar su tonada de los labios de Alfonso Villacampa en 1972 (Archivo Pirenaico de Patrimonio Oral 2002, CD 2, pista 21). Es igualmente innegable, a nuestro parecer, su relación con múltiples músicas interpretadas para el ofertorio de la misa en la celebración de algunos dances monegrinos.

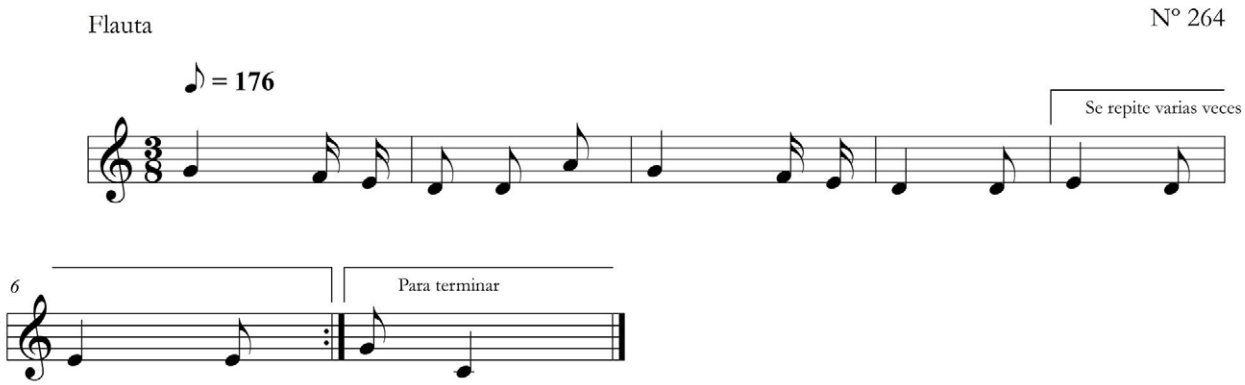
Por último, mostramos a continuación la partitura de la mudanza de palos transcrita por Violet Alford para su artículo de 1935, interpretada por el mismo músico, y que guarda una cantidad de semejanzas que hacen pensar que estamos ante la misma música: idéntico carácter modal, utilización del mismo registro agudo, motivo repetitivo con insistencia sobre el Sol, compás ternario y cadencias hacia el Re, aunque en este caso sea superior. Solamente el paso del tiempo y las posibles diferencias de criterio de los dos investigadores, a lo que se suman las especiales dificultades que afirma haber tenido Alford para poder escuchar al músico entre el gentío y la siempre presente improvisación en la música de tradición oral parecen separar, a nuestro juicio, estas dos transcripciones.

Palos



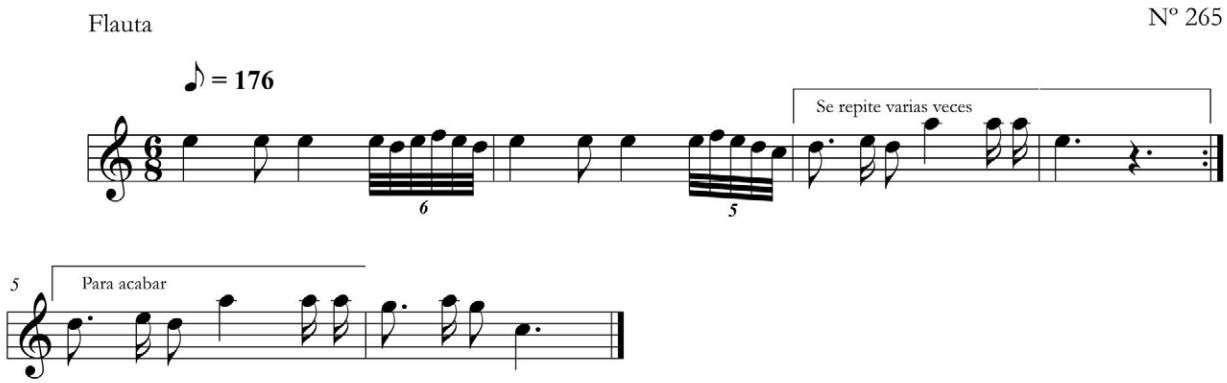
La siguiente melodía proporcionada por Larrea tampoco tiene, al igual que la anterior, correspondencia aparente con ninguna de las interpretadas actualmente. Se trata nuevamente de una pieza en metro ternario y aire vivo.

Pasacalle de palos



La nota tenor, la más importante, vuelve a ser Sol, pero en este caso aparecen dos aspectos nuevos: la curva melódica es más larga, ya que desciende una cuarta justa en el segundo compás para ascender abruptamente una quinta, hasta el La, y por otro lado la nota final está en Do, aunque la cadencia en cada repetición antes del final sea sobre Mi. Estos rasgos, unidos a la ausencia de sensible, nos vuelven a poner ante un sistema modal, en el que el discurso melódico carece, porque no lo necesita, de cualquier justificación armónica.

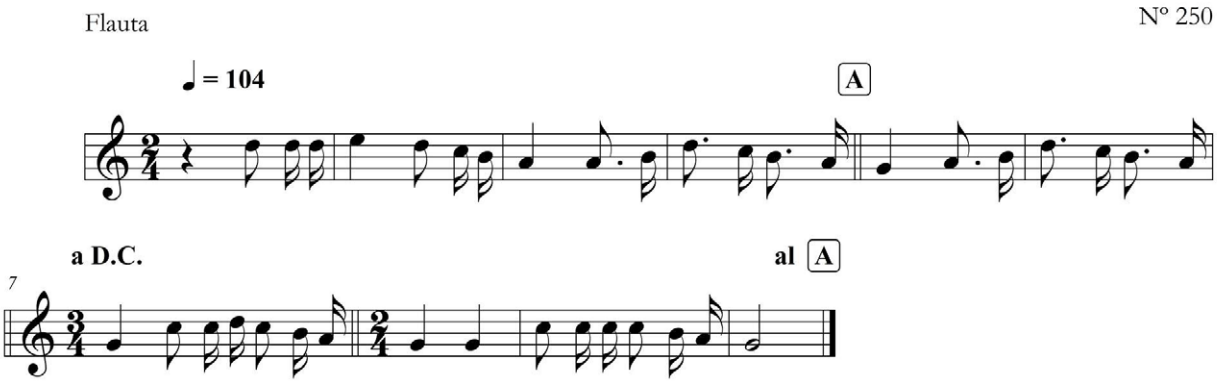
Pasacalle de las castañuelas



Esta brevísima tonada bien podría ser, más que una mudanza de dance, una de las entradas que se tocan actualmente para que los danzantes de palos de Jaca se preparen antes de cada número. Así lo puede hacer suponer su insistencia, casi obsesiva, sobre la nota Mi, que, de poder erigirse como nota tenor o principal, pasa pronto a ser prácticamente una nota pedal sobre la que el músico realiza continuas bordaduras melódicas para reposar, finalmente, sobre el Do. Sin embargo, un repaso a las mudanzas de Yebra transcritas por J. Marcuello y E. Franco para el libro de Satué (1988) nos permitirá percatarnos cómo la interiorización por parte del

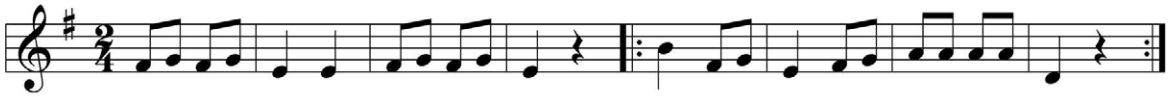
músico de las digitaciones más cómodas en el chiflo lo pueden llevar a modificar las músicas aprendidas de su maestro, e incluso, por qué no, crear otras nuevas. Larrea copió de Alfonso Villacampa el 2 de septiembre de 1946 esta mudanza de palos:

La puñalada



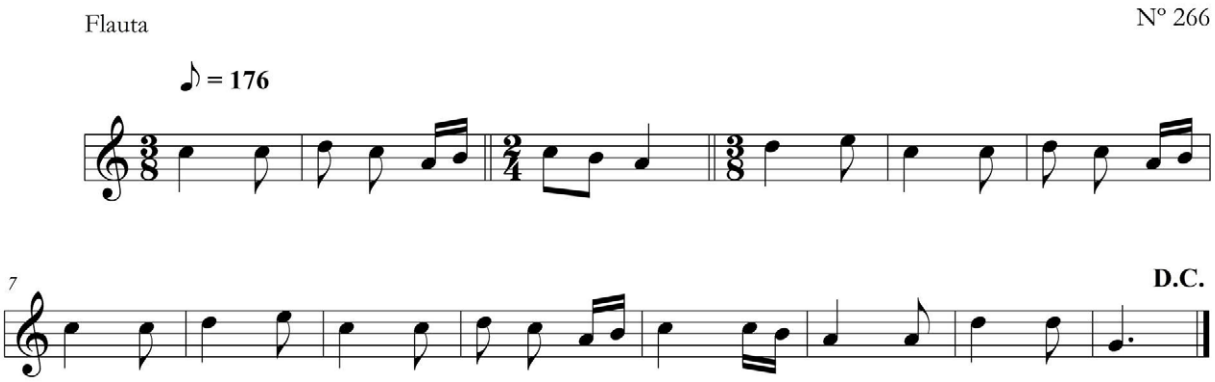
Esta melodía en nada se asemeja a la anterior. Sin embargo, en 1984 Enrique Satué transcribe ésta otra bajo el mismo título, reflejando ahora la ejecución de Faustino Villacampa, hijo de Alfonso y heredero de éste en su oficio de músico del dance.

La puñalada



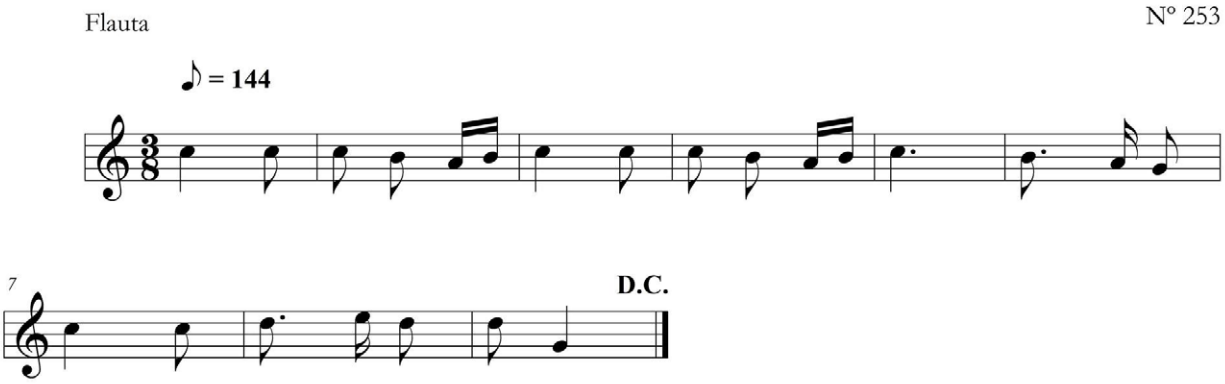
En esta nueva versión de la misma mudanza, el músico explota una digitación basada sólo en dos dedos, índice y corazón, que, gracias a los armónicos, le permiten hacer sonar cinco notas diferentes haciendo uso únicamente de los dos agujeros superiores del chiflo. Este mismo proceso podría haber tenido lugar en la melodía nº 265, que presenta un desarrollo muy proclive a la utilización del mismo recurso digital. El músico tradicional se sirve de su oído para componer e interpretar, pero el gesto es igualmente importante. No olvidemos que para que se produzca cualquier sonido con origen humano, y la música es uno más, es imprescindible la implicación de algún gesto físico.

Pasacalle de castañuelas



En este caso estamos ante lo que Manzano (1995) denomina como modo de Sol «defectivo», con ausencia de sensible y subtónica, y una especial incidencia sobre el cuarto grado, Do. El ámbito se extiende aquí hasta la quinta justa, con alguna escapada hasta el sexto grado, Mi. Estas características, unidas al metro ternario, nos recuerdan a otras dos mudanzas de Aragüés del Puerto (comarca de la Jacetania), conocidas bajo los nombres de *Tarantiru* y *Tarantirurirena* (Archivo Pirenaico de Patrimonio Oral 2002, CD 1, pistas 15 y 24). También guarda una innegable semejanza con el baile de cintas de Yebra de Basa anotado días después por el mismo recopilador. Aportamos aquí su partitura para que sea el propio lector el que juzgue el gran parecido entre ambas.

Baile de cintas

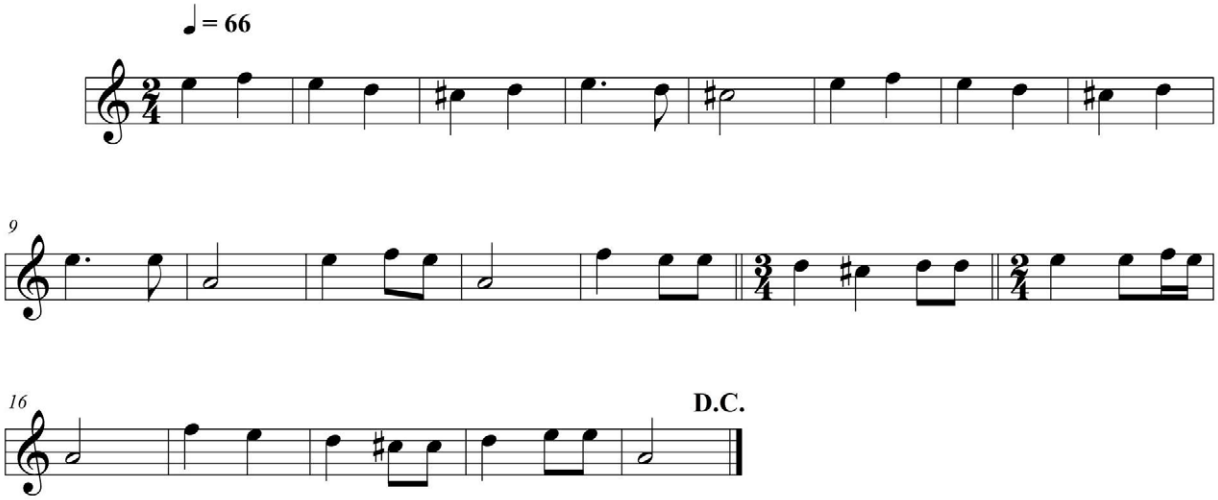


Este baile, que todavía pudo ser recogido de nuevo de labios de Alfonso Villacampa por el investigador Graciano Lacasta en 1972, se conoce al menos desde 1874, y dejó de bailarse, al igual que otras mudanzas en ritmo ternario, tras el relevo del músico por su hijo Faustino.

Pasacalle

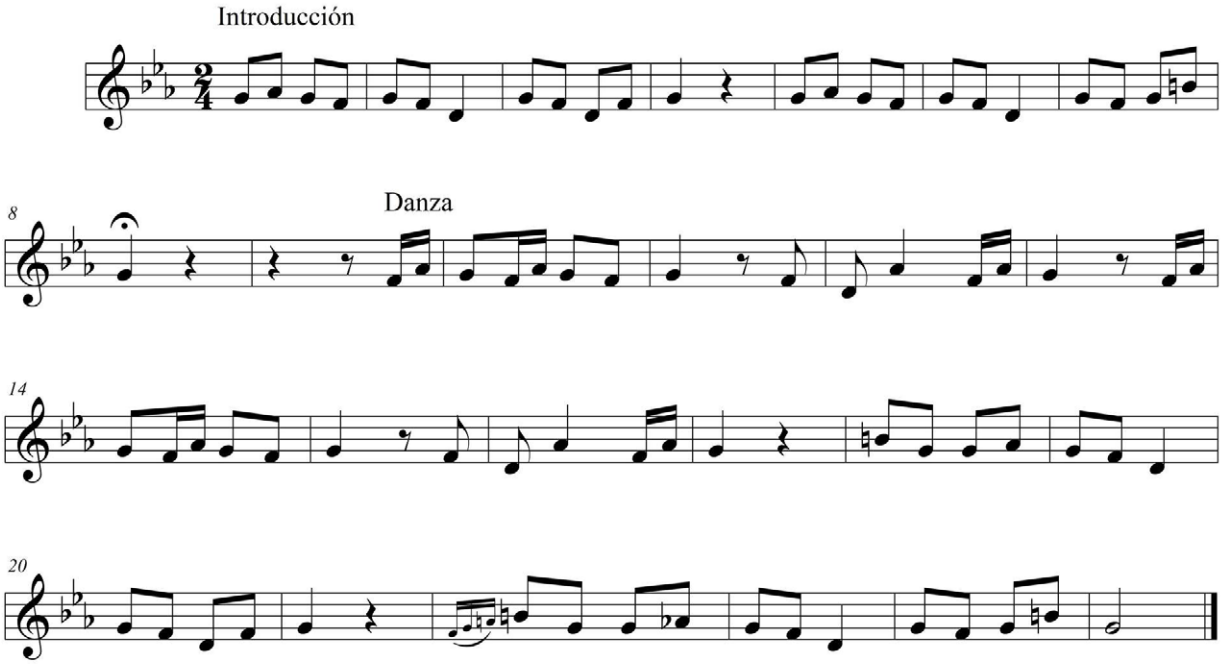
Flauta

Nº 267



La última de las músicas jacetanas anotadas por Larrea es quizás la más atractiva, ya que muestra sustanciales diferencias con todas las anteriores. En primer lugar, su ritmo binario durante la mayor parte de los compases de los que consta. Sólo este rasgo ya la destaca entre las demás, por su excepcionalidad. En segundo lugar, la altura tonal elegida para la transcripción, La, que también la diferencia del resto, y en último lugar su carácter modal peculiar: a pesar de que discurre en un ámbito melódico circunscrito la mayor parte del tiempo a una quinta justa, con un Do# que podríamos interpretar en un principio como tercer grado de un modo mayor basado en La, la pieza evade muy rápidamente esa sonoridad, al incidir mayoritariamente sobre la región más aguda de la melodía, construida sobre un tetracordo en torno a Mi, grado éste sobre el que vuelve continuamente con continuas bordaduras sobre el semitono superior, Fa. A nuestro parecer, la mudanza actualmente conocida como *La cruz* por los danzantes de Santa Orosia, y que analizamos en un trabajo anterior, bien podría entroncar con ésta que ahora presentamos a través de un proceso de simplificación experimentado a lo largo del tiempo. Estaríamos, en ese caso, ante una de las melodías de más larga tradición interpretativa en los dances de Jaca.

Esta misma melodía, con los rasgos característicos que acabamos de mencionar unidos a su estructura sobre dos motivos bien diferenciados, nos sirve para traer aquí a colación la música de más reciente recopilación de las que pudieron formar parte un día de los dances de Jaca, así como una de las más intrigantes, por su sonoridad exótica. No es otra que la transmitida por el organista jacetano José Enrique Ayarra Jarne (1937 – 2018) en 1996 a la estudiosa Cristina Puente. El canónigo recordaba cómo en su juventud, antes de marcharse a Sevilla, escuchaba interpretar una y otra vez esta música en los ensayos que los danzantes efectuaban en un local cercano a su casa, y que después ejecutaban en la procesión. La música se utiliza hoy para danzar en las castañuelas, bajo la denominación de *Bailadós*, mientras que en el paloteao recibe el nombre de *Ayarra*, en honor a su transmisor (Grupo Folklórico Alto Aragón 2019).

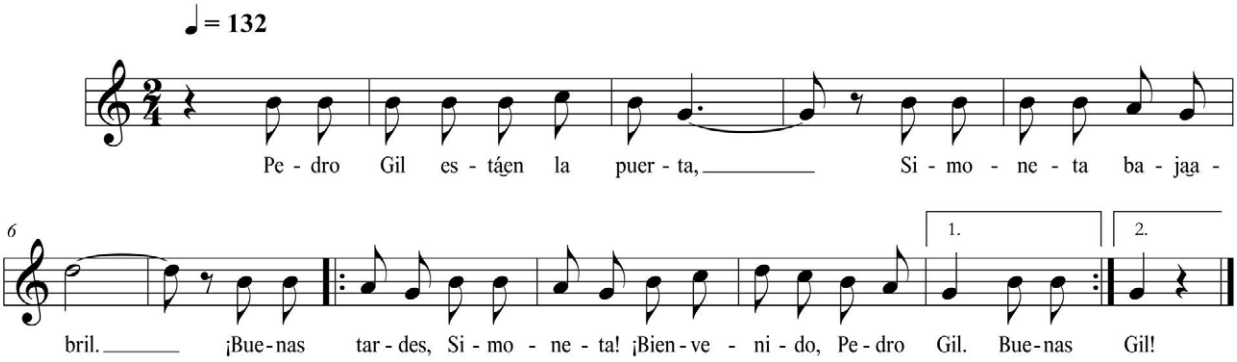


Esta transcripción, recogida de su puño y letra (Puente Garós 1997), ha sido tomada como ejemplo de uso del modo melódico (*maqām*) árabe *Hedjaz*, pero cabe aquí aclarar que el concepto que en la música árabe se define con el término *maqām* que acabamos de mencionar no hace referencia exclusivamente a lo que en Occidente entendemos como una escala de sonidos, sino a un conjunto complejo de características adoptadas por convención cultural, entre las cuales se encuentran el uso de unas fórmulas melódicas preestablecidas, la intervención de la improvisación en la interpretación, un contenido afectivo o emocional propio, un determinado desarrollo rítmico-temporal o incluso la idoneidad de un momento del día preciso para su interpretación y escucha. Por este motivo no puede englobarse bajo la denominación de modo árabe *Hedjaz* cualquier melodía que use las mismas notas que aquel. Han de darse simultáneamente una serie de rasgos que no encontramos en esta mudanza jacetana. Para empezar, no se escucha en ningún momento de la melodía el intervalo más característico del modo árabe mencionado, que es la segunda aumentada entre el segundo y tercer grado, equivalentes aquí al Lab y el Si. Sin embargo, sí es remarcable la aparición en ella de un segundo grado sobre la nota final, Lab en el caso de la partitura, que resulta de muy difícil ejecución para los intérpretes de chiflo en cualquiera de sus tres tetracordos posibles. Además, el tritono Re – Lab que aparece al inicio de los compases doce y dieciséis le otorga un aire arcaizante habitualmente asociado a una hipotética sonoridad mixolidia en la música de la Grecia clásica.

Todos estos detalles nos llevan a pensar que puede tratarse de una tercera versión de la misma música, que vendría así a sumarse a las anteriormente presentadas, el pasacalle recogido por Larrea con el número 267 y la actualmente conocida como *La cruz*, sólo que en este caso, la formación musical culta del informante y el paso del tiempo habrían dado lugar a una adaptación más elaborada, próxima a conceptos más académicos.

Las paradetas

Yebra de Basa (Huesca)

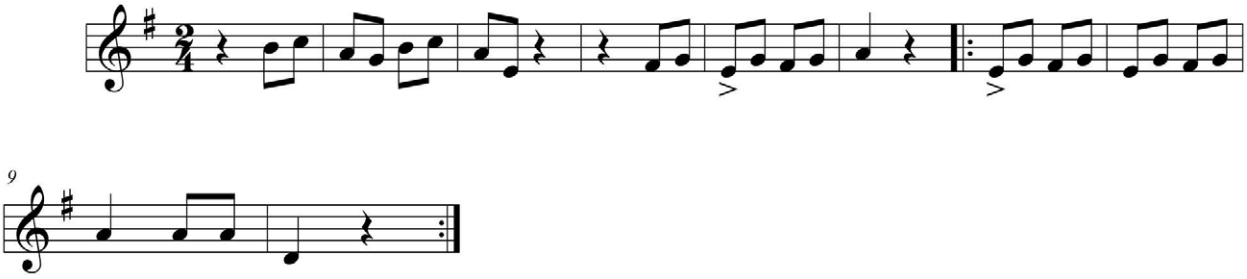


Las paradetas[7] fueron así escritas por Manuel García Matos en 1958, en su versión cantada. Con el mismo título la había recogido anteriormente Arcadio de Larrea en 1946, sin ninguna diferencia sustancial, salvo la utilización de Do en lugar de Sol como altura tonal de referencia. Probablemente en torno a 1961, si nos atenemos a la edad del informante señalada por Gregorio Garcés en sus notas, el mismo músico la transmitió nuevamente al maestro de Alcalá de Gurrea, que la recogió con diferente nombre (*Perejil*) pero idéntica notación, aunque ahora en tono de Fa. Entre las grabaciones efectuadas por Alan Lomax en diciembre de 1952 no se encuentra esta mudanza, pero sí disponemos de la grabación que el propio Matos efectuó de la versión instrumental interpretada al chiflo y el salterio, publicada en la segunda selección de la Antología del Folklore Musical de España en 1970. Bajo el título de *Tocatas de danza* se incluyeron para la ocasión tres mudanzas del dance de Yebra, la primera de las cuales coincide exactamente con la versión de *Pedro Gil* que en 1984 Enrique Satué grabó a Faustino, hijo de Alfonso. Esta es la transcripción (Satué Oliván 1988, 248) de la interpretación más reciente, cuya coincidencia total con la grabación publicada en 1970 es fácilmente perceptible a través de una simple escucha.

7 Bajo este nombre se conoce una danza mencionada por primera vez en el entremés *Los sones*, de Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, impreso en 1661 (Cotarelo y Mori 1911, CCLV), y cuya coreografía fue descrita en el *Libro de danzar de Baltasar de Rojas Pantoja*, escrito, al parecer, por el maestro de danza Juan Antonio Jaque a finales del siglo XVII, y del que tan sólo se conservan tres copias manuscritas del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de España. En cuanto a las notaciones musicales, Gaspar Sanz incluyó *Las paradetas* en el libro primero de su *Instrucción de música sobre la guitarra española*, impreso por primera vez en 1674 en la ciudad de Zaragoza, en forma de aire musical ternario.

Pedro Gil

Yebra de Basa (Huesca)



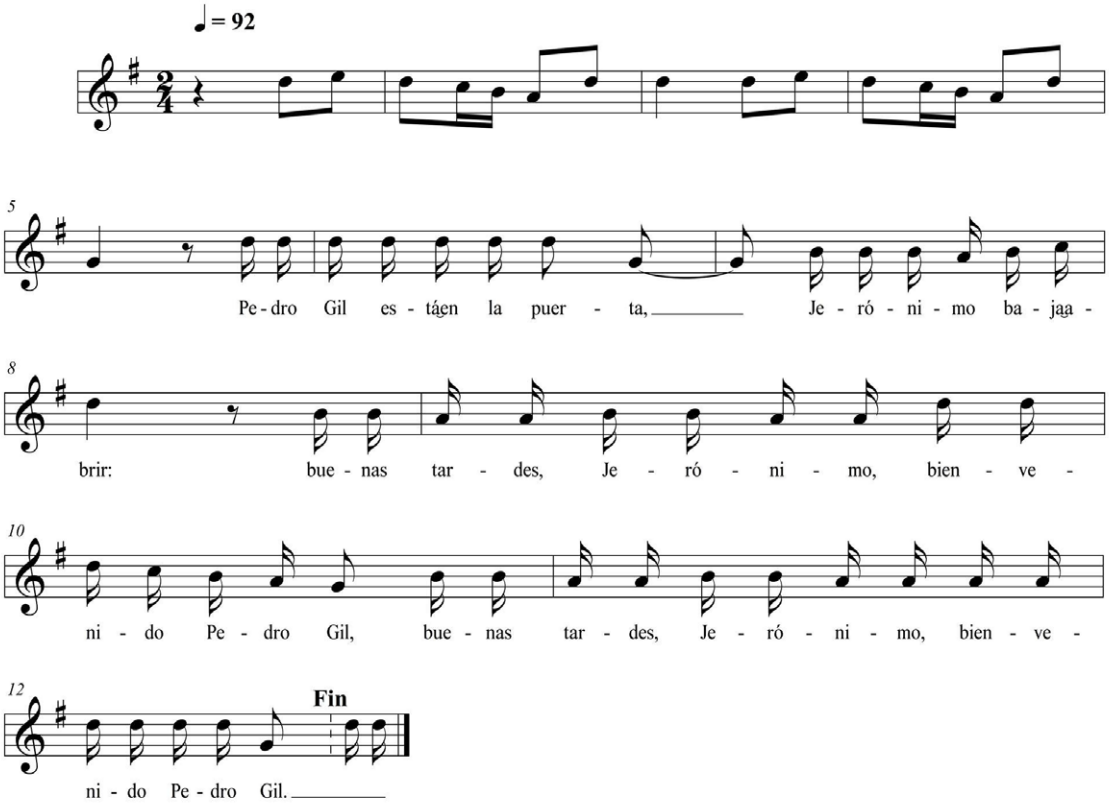
Los motivos melódicos han cambiado respecto a lo escrito por Larrea y Matos, pero se mantienen las características pausas o paradas rítmicas que le dieron nombre antiguamente. De esta manera, como ha sucedido con otras muchas mudanzas del dance de Yebra, la transformación melódica no ha trastornado su función. El músico continúa cumpliendo su rol de acompañante perfectamente, y ha adaptado la ejecución del instrumento a sus necesidades.

Pedro Gil es también el título de una de las melodías utilizadas en los dances de Jaca, y apareció así publicada por de Mur Bernad en su cancionero de 1986:

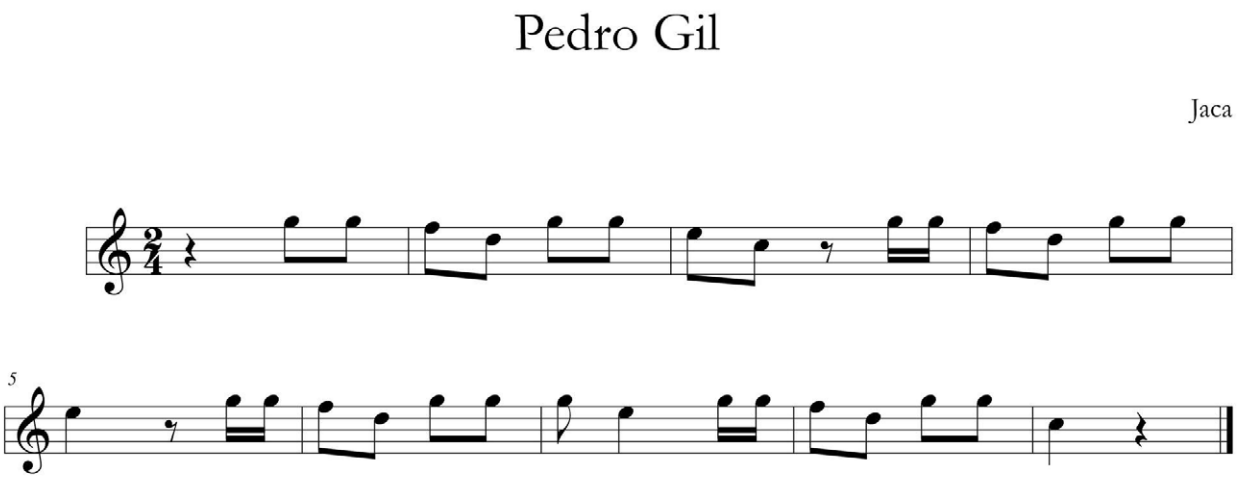
Pedro Gil

Mudanza de palos

Jaca



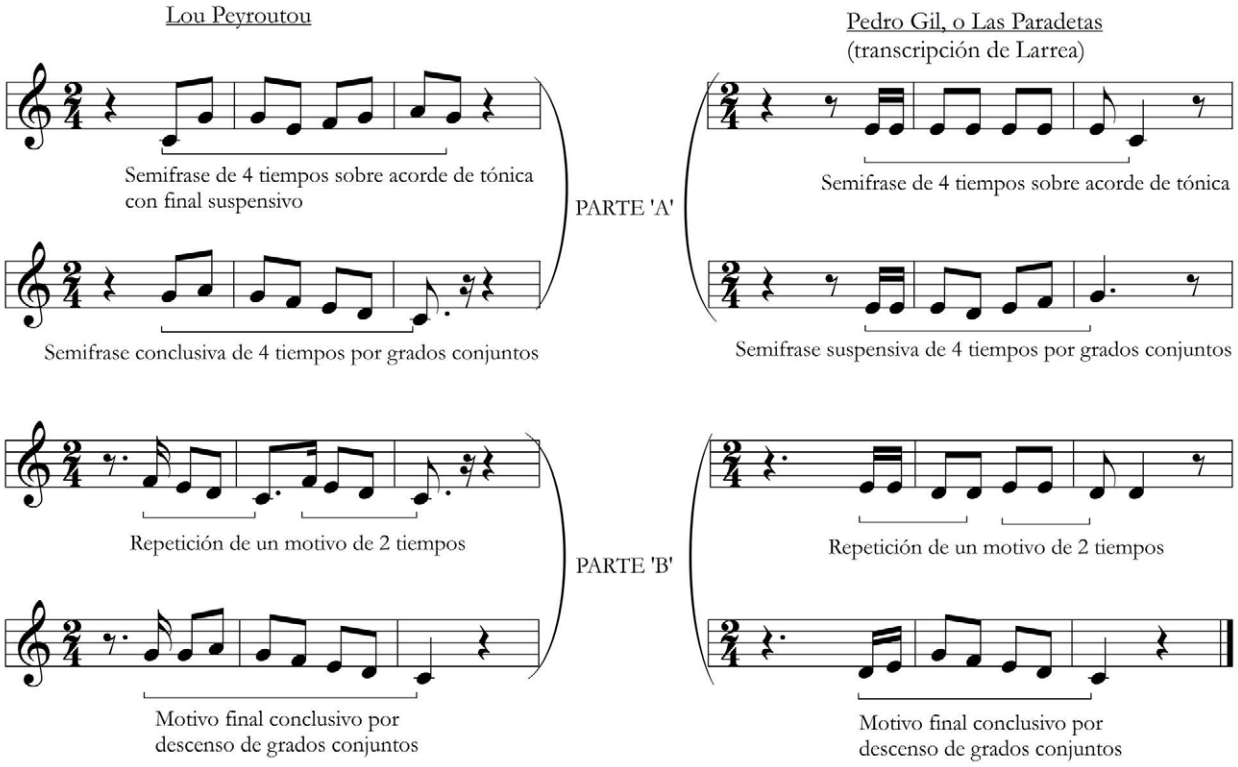
Al margen de la introducción instrumental, que recogen también Tomeo Turón y Fernández Barrio (2007, 262), la parte cantada se corresponde fielmente con las recogidas por sus colegas eruditos en Yebra de Basa. Sin embargo, nada se indica sobre quién fue el informante de esta versión, ni en qué año se efectuó el trabajo. Para acrecentar la confusión, el último de los cancioneros publicados por el autor, en el año 2015, no contiene ningún ejemplo musical asignado a la capital jacetana. Lo que sí sabemos acerca de la versión actual de la música de esta mudanza es que José Jarne Sánchez (1936 – 2005), apodado *Colín*, se la enseñó a Enrique Tello, el músico que retomó la interpretación del dance de castañuelas de Jaca a partir de 1979 (Tomeo Turón y Fernández Barrio 2007, 254). Jarne aprendió ésta y otras músicas del dance directamente de Mariano Giménez, y participó entre 1949 y 1958 en las salidas de los danzantes en la procesión de la santa, sucediendo a su vez a otro discípulo de Giménez, Manuel Vivas. Posteriormente sería una figura clave en la transmisión de estas músicas a Enrique Tello, cuando ya la memoria de éstas casi se había perdido (Tomeo Turón y Fernández Barrio 2007, 243). A continuación mostramos la partitura de Pedro Gil, transcrita por Jesús J. Lacasta Serrano, tal y como se interpreta hoy en día para el paloteao:



La semejanza con lo que Larrea, Matos y Garcés escucharon y tradujeron a notación musical es indudable. Existe una clara relación en cuanto a la estructura melódica y rítmica de las interpretaciones de Alfonso Villacampa en Yebra de Basa, la versión ofrecida por de Mur en 1986 y la recogida por Tello del músico tradicional jacetano *Colín*. Quizás esto pueda deberse al nexo común entre ambos dances que supuso la presencia en momentos clave de éstos del músico Tomás Mayor, *Sasal*, y el papel que pudo haber ejercido en ambos como transmisor de las músicas a sus sucesores. Aunque la evolución de la misma música en los dos dances ha sido algo diferente. Mientras en Yebra los músicos han acabado por adaptar la melodía a la digitación más intuitiva del chiflo, en Jaca se ha producido una especie de «tonalización» del aire musical, sustituyendo el discurso por grados conjuntos por otro basado en el despliegue de los arpegios de los dos acordes principales del sistema tonal, el de tónica o primer grado, y el de séptima de dominante o quinto grado, que dan como resultado una melodía más familiar a nuestro oído actual y proclive al acompañamiento armónico.

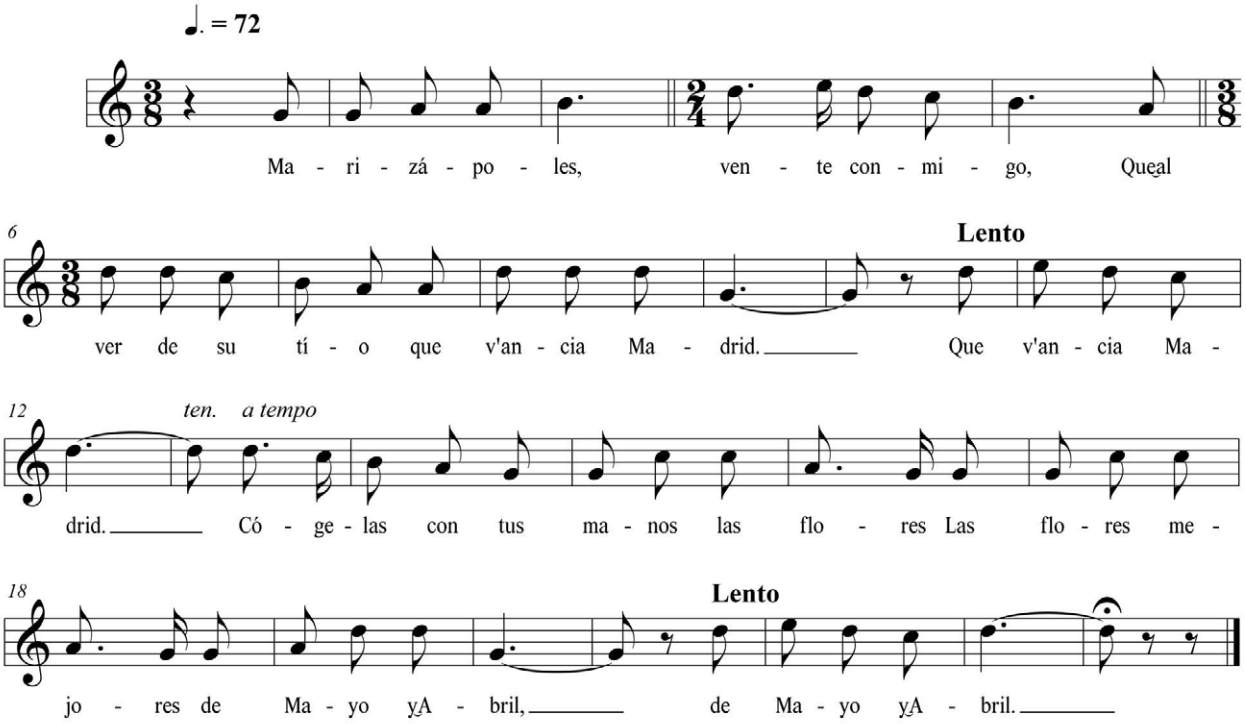
El personaje que protagoniza la letra de esta canción, Pedro Gil, o Perejil, resulta recurrente en la literatura del Siglo de Oro español (Lambea Castro 1996, 80), donde se aplica frecuentemente ese nombre u otros similares a pastores y todo tipo de personajes rústicos paradigmáticos. Tal uso se extiende igualmente hasta el

otro lado de los Pirineos, donde *Lou Peyroutou* (*Pedrito*) es el íncipit de una de las canciones gasconas más extendidas, que sirve para acompañar, según la zona, bailes circulares, danzas-juego o incluso un *saut basque*. Más allá de la cercanía literaria, queremos detenernos aquí en los rasgos musicales que definen las versiones de uno y otro lado de la cordillera pirenaica, destacando aquellos que parecen establecer, a nuestro parecer, una clara relación entre ambas versiones de un tema que J.-M.Guilcher (1984, 267) encontró en una recopilación de danzas de Philidor el Mayor (finales del siglo XVII). Este detalle no implica que por utilizarse este aire musical en ambientes aristocráticos podamos afirmar tajantemente que sea ése su origen. El modelo común ha podido transmitirse a lo largo de diferentes épocas y contextos, viéndose renovado de tal manera que sea imposible averiguar el arquetipo del que partieron. Es más, cuanto más larga sea la tradición de su uso, más posibilidades existen de que se haya visto remozado, o incluso combinado con otros, mediante sucesivos préstamos que han podido llegar a difuminar completamente el aire inicial, que podría remontarse todavía más atrás de lo supuesto. En todo caso, si planteamos aquí la relación, es porque el análisis de ambas melodías la convierte en probable a nuestros ojos, máxime si tenemos en cuenta la comunidad cultural que constituye la cordillera de los Pirineos en todos los aspectos etnográficos, no sólo en lo musical.



La Marizápoles

Yebra de Basa (Huesca)

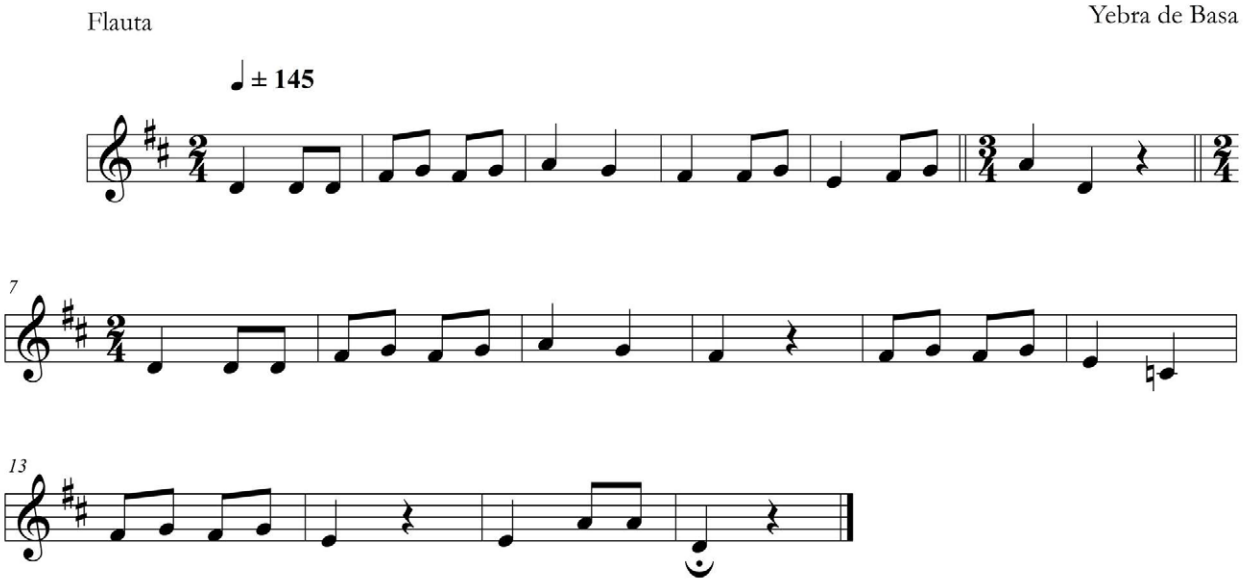


Otra de las interesantes mudanzas del dance de Yebra, aunque ya en desuso, es *Marizápoles* o *Marizápolis* (sic), mencionada en el manuscrito de 1874 y comentada también por García Matos en 1958[8].

En notación muy similar la recogieron también Larrea y Garcés, con la misma letra, sufriendo con el paso del tiempo el mismo olvido que otras mudanzas en ritmo ternario que han dejado de bailarse. Pese a todo, aún tuvo tiempo Graciano Lacasta de grabarla una última vez cantada por la voz de Alfonso Villacampa en 1972 (Archivo Pirenaico de Patrimonio Oral 2002, pista 22). La pervivencia de los versos publicados en el siglo XVII es patente en su letra, como en las de otros dances aragoneses, pero no sucede así con la música, que no guarda semejanzas reseñables con la que los tratadistas de vihuela y guitarra barroca nos han transmitido.

8 Marizápalos es un personaje femenino presente en unas famosas coplas del siglo XVII español (Cotarelo y Mori 1911, CCXIII). Su música fue recogida por diversos tratadistas de vihuela y guitarra, desde Luis de Briceño en 1626 a Gaspar Sanz, Gregorio de Zuola o Santiago de Murcia, ya en el siglo XVIII. Su popularidad fue tal que llegó, transformada en hechicera, a la literatura del XIX, a través de obras como *La tía Marizápalos. Cuentos de majia y encantos* (Madrid, s.n., 1853, 5ª ed) o el manuscrito *La tía Marizápalos: pasatiempo semi bufo, semi mágico y en verso nuevo* (1880), conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura MSS/14358/20.

El ciervo

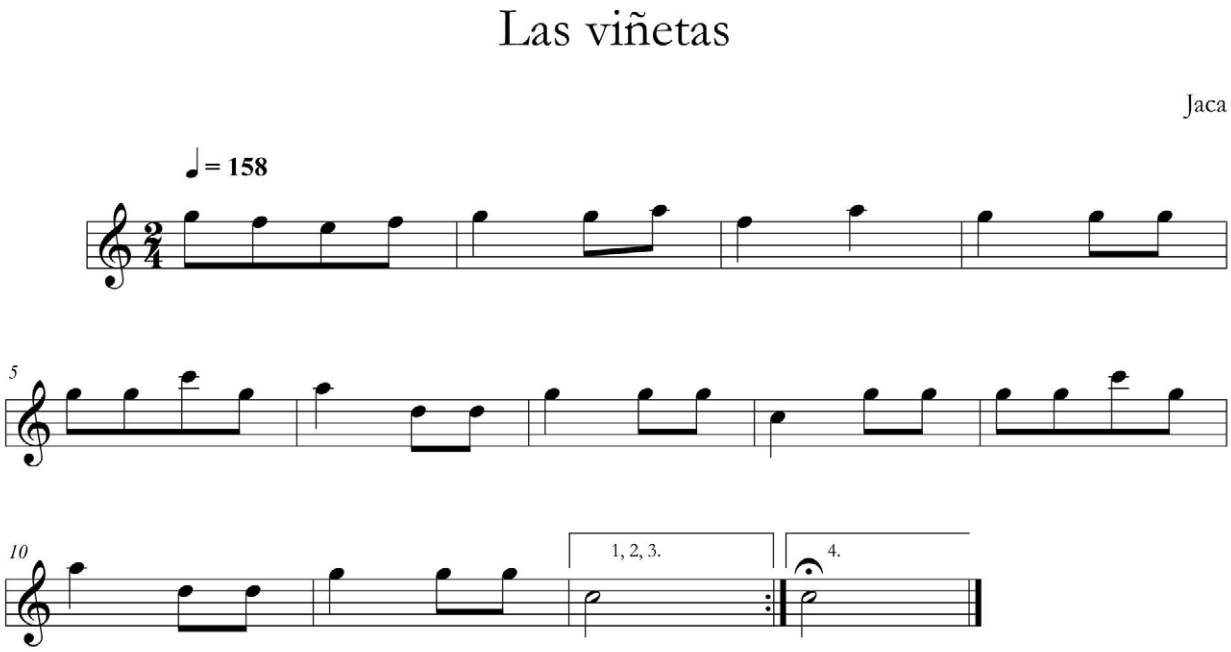


Esta es nuestra propuesta de transcripción de la mudanza conocida como *El ciervo*, aparecida en segundo lugar entre las tres publicadas en la Antología de García Matos en 1970. Si la comparamos con las versiones cantadas recogidas por Larrea o Garcés llama de nuevo la atención la adaptación que el músico hace de la canción a su instrumento. La versión instrumental recuerda en línea melódica y rítmica a la entonada con letra, pero su ámbito se ha visto reducido en un tono en su parte más aguda, para ceñirse así a la región más cómoda de ejecutar en la flauta. El tercer y cuarto grado del tetracordo central, Fa# y Sol en la partitura, se erigen ahora en notas principales sobre las que el músico vuelve una y otra vez, utilizando un recurso muy propio de la digitación de una flauta de tres agujeros. Además, se puede escuchar perfectamente en una ocasión, en el compás número doce, la afinación tan particular del Do, a una distancia del Re que nuestro oído actual no logra identificar exactamente como un tono, pero tampoco un semitono, debido al temperamento métrico aplicado sobre el chiflo en su construcción, que lo coloca en un sistema modal particularmente regido por la geometría y los imperativos gestuales que ésta, a través de la colocación y distancia entre agujeros, impone al instrumentista.

No reproducimos aquí las partituras vocales de esta mudanza de Yebra escritas por Larrea, Garcés o de Mur, ya que son prácticamente idénticas entre sí y no supondrían una aportación de ningún dato reseñable a nuestro estudio. Sí resulta, por el contrario, interesante, reseñar cómo el tercero de estos investigadores incluyó en su cancionero de 1970 dos danzas asignadas a la localidad de Fiscal, en la ribera del Ara, con el título de *La liebre* y *El ciervo*, coincidentes con los de dos mudanzas de la cercana localidad de Yebra de Basa. Ambas constan en su versión vocal y son idénticas a las interpretadas en el dance orosiano. En cuanto a la identificación del informante que tuvo para las melodías de Yebra, creemos que pudo ser Alfonso Villacampa, ya que en el cancionero posterior de 1986 aparece mencionado en el índice de cantores como informante de las melodías del dance de Yebra a la edad de 72 años.

Por último, para finalizar esta serie de ejemplos de diversos aires musicales de los dances de Yebra y Jaca, analizados en sus sistemas melódicos, mostraremos otra melodía compartida

por ambos, como muestra de elaboración de una melodía sobre un sistema completamente basado en la tonalidad. Se trata de *Las viñetas*, mudanza recogida en Yebra por Arcadio de Larrea en 1946, y recordada en Jaca por el inmediato discípulo de Mariano Giménez, Manuel Vivas (Tomeo Turón y Fernández Barrio 2007, 243), que acompañó a los danzantes aproximadamente entre los años 1943 y 1949. Él fue uno de los informantes de Enrique Tello durante el proceso de recuperación de 1979, por lo que consideramos como muy rigurosa la transcripción que de este último músico realizó Jesús J. Lacasta Serrano en 2002 para el CD *Palotiaus del Viejo Aragón y Valle de Broto*:



Las notas de esta melodía discurren la mayor parte del tiempo sobre arpegios de los tres acordes principales del sistema tonal: los de tónica (Do – Mi – Sol), subdominante (Fa – La – Do) y dominante (Sol – Si – Re). Con este simple recurso se construye todo el relato melódico, puntuando las cadencias conclusivas de cada frase con alguna de las notas integrantes de los mencionados acordes sobre el tiempo fuerte del compás. Así, por ejemplo, La, en el compás seis, Sol, en el compás siete y Do en el compás ocho. Esta frase vuelve a repetirse inmediatamente después para reafirmar la importancia de la cadencia conclusiva sobre los acordes IV, V y I de la tonalidad, con las funciones armónicas respectivas de subdominante, dominante y tónica. Los mismos rasgos definen la mudanza de igual nombre de la localidad de Yebra de Basa, presente en los trabajos de recopilación del folklore de la zona ya desde la primera visita efectuada por Arcadio de Larrea Palacín. Conviven así dos procedimientos muy diferentes de creación musical en los dances que nos ocupan. Por un lado, uno relacionado con la motricidad del músico, y en segundo lugar, la aplicación de las reglas de la tonalidad en la composición de nuevos materiales sonoros.

Conclusiones

Lo analizado hasta ahora nos mueve a plasmar por escrito una serie de reflexiones en torno a la música de los dos dances, así como también los de otras localidades próximas, no con la pretensión de sentar conclusiones definitivas, sino más bien con la de iniciar la búsqueda de relaciones concretas y plausibles entre estas melodías y el contexto geográfico, cultural e histó-

rico que las ha albergado desde su nacimiento y las ha acunado durante las transformaciones experimentadas. Creemos firmemente que la música que la historia ha hecho llegar hasta nosotros, al igual que otras manifestaciones propias de la cultura popular, nos proporciona información sobre la sociedad que la acoge. Más allá de meras costumbres o cambios estéticos, sirve de vehículo, como producto cultural que es, a la mentalidad de una época y las reglas por las que se rige una sociedad en materia de pensamiento, relaciones sociales, educación o espiritualidad.

Por establecer un cierto orden, podemos abordar los siguientes aspectos que consideramos relevantes:

1 – La relación de estrecha similitud entre algunas mudanzas de los dos dances dedicados a Santa Orosia. Esto es particularmente llamativo en *Las viñetas* y *Pedro Gil*, las dos que mejor se adaptan a las evoluciones dancísticas del paloteao en Jaca, aunque también hemos podido comprobarlo entre el *Baile de cintas* de Yebra y los pasacalles nº 263 y 266 anotados por Larrea en Jaca. Curiosamente, las dos primeras son también las que muestran un carácter más tonal entre las melodías jacetanas, coincidiendo perfectamente con las versiones cantadas de las mismas mudanzas en Yebra. No en vano, se sabe que fue Tomás Mayor el acompañante musical habitual en Yebra de Basa durante muchos años y el encargado de tomar el relevo en Jaca en 1922 cuando se sustituyó el antiguo dance de castañuelas por uno nuevo de palos. Mariano Giménez, su sucesor a partir del año siguiente, lo reconoció como su mentor, por lo que perfectamente podría haber heredado su repertorio, compartiendo melodías con la población que guarda el busto de la mártir devota cristiana. Sin embargo, no sería de extrañar que también hubiera continuado interpretando alguna de las músicas que su predecesor, José del Tiempo Prado, *Chaquín*, tocó aproximadamente entre 1910 y 1921, fundamentalmente cuando tuvo que acompañar al dance de castañuelas en alguna ocasión tras la postguerra. Éste sería el caso de las composiciones con un carácter modal más marcado, plenamente adaptadas y creadas seguramente para el chiflo. A partir de finales de los años 40 del siglo XX, la sucesión cada vez más rápida de músicos en las labores de acompañamiento del dance en la localidad jacetana habría acarreado una transformación que conllevó, por un lado, la difuminación de los rasgos interpretativos más característicos de la flauta de tres agujeros, y por otro, la pérdida de gran parte del corpus de piezas, entre las cuales las propias del baile de castañuelas. Esto hace, si cabe, más encomiable el inmenso trabajo de investigación y recuperación de las músicas jacetanas llevado a cabo por Enrique Tello y el Grupo Folklórico Alto Aragón, que desembocó en la revitalización del paloteao y la recuperación de las castañuelas a partir de 1979.

En Yebra de Basa, en contraste, el paso del testigo de padre a hijo sucesivamente en dos ocasiones ha permitido una mayor continuidad en la forma musical de las mudanzas. Primero, en lo que respecta a la conservación de las versiones vocales con sus letras a lo largo de los años, y, en segundo lugar, en una técnica instrumental muy particular, plenamente adaptada a la personalidad del chiflo, que ha permanecido inalterada, instaurándose como el mecanismo principal de generación de las melodías al son de las cuales se danza durante la festividad de Santa Orosia, y que sus protagonistas reconocen perfectamente, frente a la confusión que puede provocar inicialmente entre los profanos la similitud entre todas ellas.

2 – Esta técnica interpretativa deriva de una musicalidad plenamente modal.

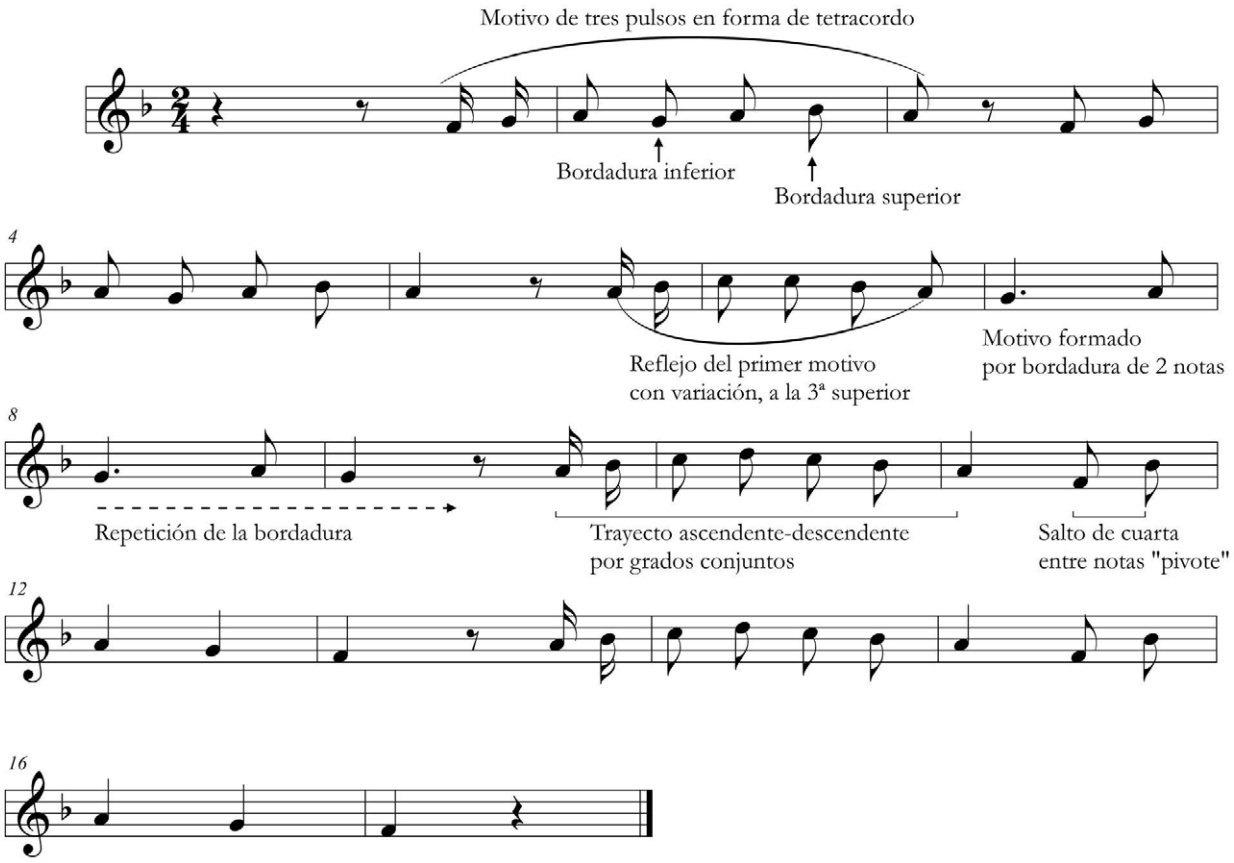
Como afirma la cita del compositor La Monte Young que encabeza este trabajo, la tradición de la música modal coincide en todas las partes del planeta en la repetición insistente de grupos reducidos de frecuencias específicas (*pitches*, *tonos*), procedimiento que va dirigido a la aprehensión de estas afinaciones concretas por parte del músico y el entorno social que lo rodea. Sólo la repetición continua durante un largo período de tiempo puede permitir captar la relación entre dos frecuencias simultáneas. Esta es la razón por la que afinación y tiempo son dos conceptos estrechamente ligados que una vez puestos en común pueden motivar un estado de ánimo o psicológico particular, como sucede con las músicas modales india, árabe o, también, con las músicas tradicionales del chiflo, en las que se conjugan un método de afinación como la isometría o temperamento métrico con la repetición de gestos digitales para dar lugar a fórmulas melódicas consistentes en bordaduras sobre el grado inmediatamente superior, trinos, motivos de dos o tres notas como máximo, notas pedal, etc.

En este marco de una música puramente melódica, y además, totalmente monódica, no existe percepción de modalidad mayor o menor, sino de grados fijos o móviles. Los primeros son los situados en la franja que comprende desde el primer armónico al cuarto de la resonancia, es decir, octava, quinta y cuarta. Esas son las notas importantes del sistema, los puntos de referencia, mientras que el resto son móviles, y no tiene importancia si son más o menos agudas o graves, si se acercan más o menos a los intervalos temperados mayores o menores a los que nosotros estamos acostumbrados. La concepción modal de la música es lineal, su interés reside en la consonancia, por lo que ignora la idea de acorde basado en la estructura armónica del bajo que se impone a partir de los trabajos de J.P. Rameau en el siglo XVIII.

3 – No dejaremos pasar por alto, aunque no constituye el objetivo de nuestro análisis, la evidente relación entre las músicas de los dos dances que nos ocupan y las de otros de localidades próximas a ellas. Esta relación ha sido repetida y documentadamente señalada en otros estudios anteriores que nos han servido de inspiración, por lo que remitimos al lector a su lectura y escucha. No obstante, no hemos querido dejar pasar la ocasión de señalarlo específicamente en los casos concretos analizados más arriba en los que la evidencia nos parecía clara. Para subrayarlo más si cabe, insertamos a continuación un último ejemplo, del dance de Aragüés del Puerto, en el que indicamos sobre la partitura lo que nos parecen recursos musicales propios de la flauta de tres agujeros que aparecen frecuentemente en las mudanzas de paloteaos como los de Aragüés, Jasa o Embún, entre los que podemos mencionar los desarrollos motívicos en torno a pequeñas regiones de tres o cuatro notas como máximo, la repetición continua de notas o el uso de la bordadura y la escapada como recurso estilístico de variación melódica. El ejemplo está extraído del Cancionero popular del Alto Aragón, de Gregorio Garcés (1999, 309). Las anotaciones son nuestras.

Pelleta de buen pellé

Aragüés del Puerto



4 – El origen de todas estas piezas instrumentales es difícil de situar en el tiempo, ya que son pocos los referentes históricos descubiertos hasta el momento que nos puedan dar noticia de una filiación concreta, más allá del caso mencionado de *Pedro Gil*, la herencia en las letras conservadas de coplas del siglo XVII (*Marizápoles*) o la mera mención del nombre de una antigua danza barroca en un título (*Las paradetas*).

Los casos más claros de correspondencia histórica ya fueron señalados por Vergara (1990). Se trata de uno de los villanos del paloteao de Sinués, que encontramos en el tratado de guitarra del calandino Gaspar Sanz, y la primera de las músicas del baile de palos de Lanuza, que refleja nota a nota la melodía prototípica de villano que encontramos ya en el método de guitarra de Luis de Briceño de 1626, y que, con ligeras variaciones, se ha ido transmitiendo por todo el folklore peninsular. Estas melodías no se encuentran en los dances de Jaca y Yebra de Basa, aunque el manuscrito de 1874 ya mencionado contiene entre la lista de mudanzas a bailar en honor a Santa Orosia el día 25 de junio de ese año en el puerto del monte Oturia, un villano. Seguramente, al igual que los anteriores, debía guardar una clara relación con la popular danza renacentista, pero no debemos perder de vista que en el valle de Campan (Francia), en el interior del histórico territorio

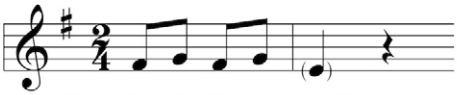
de Bigorra, Marinette Aristow recogió en torno al año 1940 un baile en rueda conocido como *Et bieilh Yanou* (Fédération des Oeuvres Laïques des Hautes-Pyrénées 1998, 61). El protagonista de la canción, al igual que su homólogo español, *«…minjo cébos chens eth pa»*, y narra la leyenda, recogida por la escritora Philadelphe de Gerde en *Se canti, quand canti…* (Toulouse – Paris, Privat – Didier, 1948) que gracias a las cebollas crudas que comía, el *bieilh Yanou* fue capaz de bailar hábilmente su danza hasta cumplir más de cien años[9].

Por último, es muy probable también que el origen de alguna de las danzas que nos ocupan se encuentre también, no sólo en lo musical, sino también en lo coreográfico, en las contradanzas que a lo largo del siglo XVIII penetraron con fuerza en la Península Ibérica desde Francia, adonde previamente habían llegado desde las islas británicas, transformando la práctica de la danza con sus figuras nuevas y una visión más lúdica y espectacular del baile. Una revisión exhaustiva de los numerosos tratados dieciochescos dedicados a recopilar estas contradanzas nos puede proporcionar, en el futuro, nuevos descubrimientos.

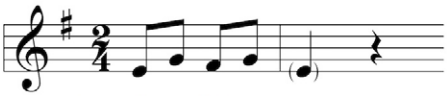
5 – La explicación a esta aparente escasa presencia de las melodías populares que nos ocupan en los cancioneros y tratados musicales renacentistas y barrocos se debe fundamentalmente al difícil encaje entre los procesos y mecanismos de creación de las músicas culta y popular. Pese a las influencias mutuas continuadas, este fenómeno ha existido siempre, y podemos observarlo hoy en día. Poco tienen que ver las reglas de la armonía y el contrapunto que se enseñan en los conservatorios con la práctica real de la música popular de uso y consumo puramente urbano. Contrariamente a lo que generalmente se cree, no es la teoría musical la que ha dictado la evolución de la música, sino que, más bien, ha sido al contrario. La utilización de nuevas consonancias sonoras o la aplicación de nuevos procesos de composición o armonización han antecedido siempre en la práctica a su aceptación por parte de los teóricos académicos, así que no puede haber sido menos en lo que respecta a una música cuyos intérpretes son iletrados en lo que a la lectura de notación musical se refiere, aprendiendo las tonadas de oído e interpretándolas de memoria, lo que no les impide en muchos casos llegar a alcanzar una destreza que les acarrea una gran reputación que permanece tras su fallecimiento. Su extracción social proviene de las clases económicamente más modestas, al igual que sucede con los que danzan a su son, y poco importa la norma cuando de lo que se trata es de alcanzar el éxtasis a través de la devoción.

Estos especialistas o bardos locales, como se les quiera denominar, son, en muchos casos, creadores de nuevo material sonoro a partir de los recursos que tienen a su disposición. El caso de los músicos de la familia Villacampa, de Yebra de Basa, es, en este sentido, paradigmático, ya que un rápido vistazo a las melodías transmitidas de padre a hijo arroja una serie de aires instrumentales compuestos a partir de un repertorio de breves células de dos, tres o cuatro pulsos que, a través de variadas combinaciones, acaban dando como resultado las diecinueve mudanzas instrumentales que actualmente componen el dance local. Sirvan como muestra los ejemplos que mostramos a continuación, en los que se indican las diferentes mudanzas en las que se repiten algunos de estos breves motivos melódico-rítmicos.

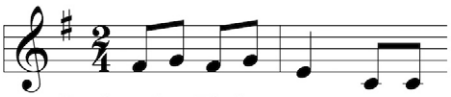
9 También en la localidad de Lanuza (Valle de Tena) parece que se conserva manuscrita la letra de un baile o romance acerca de un villano de oficio molinero y agricultor al que las cosas le van muy bien (Archivo Pirenaico de Patrimonio Oral 2002, libreto II, pág. 7)



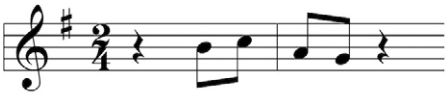
La puñalada, Por los pies, La procesión corta, La liebre, La corderita



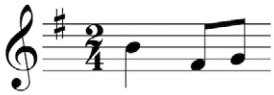
El coplé, La liebre



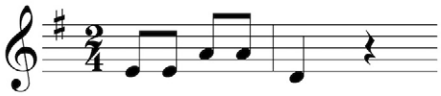
Por los pies, El ciervo



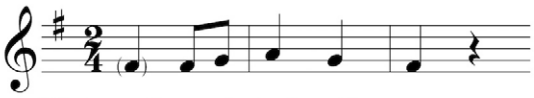
Pedro Gil, La procesión larga, La niña



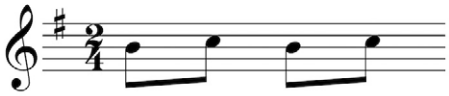
La puñalada, La niña



El coplé, Por los pies



El ciervo, La corderita, La niña



El pichadero, La procesión larga, La niña

Estos fragmentos son el resultado de la adaptación de las canciones aprendidas de oído por tradición oral a la técnica particular de interpretación de un instrumento milenario como es el chiflo. La creatividad del músico viene a la hora de combinarlas y transformarlas mediante procedimientos de variación presentes en todas las músicas de transmisión oral del mundo. Y es ahí donde, una vez más, la modalidad demuestra ser el camino perfecto para llegar al objetivo.

BIBLIOGRAFÍA

ALFORD, Violet. «Some notes on the pyrenean stringed drum, with five musical examples.» *Revista internacional de estudios vascos* XXVI, n° 3 (1935): 567-577.

ASSOCIATION FOR CULTURAL EQUITY. s.f. http://www.culturalequity.org/.

«CASA PER CASA. CASA EL MAQUIÑÓN.» *El Alcaugüé* (Junta Cultural Las Fuéns), n° 1 (2008): 7-8.

CASTÉRET, Jean Jacques. «Quan s'i presta...! (Quand ça s'y prête!): modèles et perception de la polyphonie dans les Pyrénées gasconnes.» *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen.* Parthenay: Éditions Modal, 2002. 145-162.

CHAILLEY, Jacques. *L'imbroglio des modes.* París: Alphonse Leduc et Cie. Éditions Musicales, 1960.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII.* Madrid: Bailly-Baillière, 1911.

DOMINIQUE, Luc Charles. «De la voix «claire» à la «belle voix»: survivance d'une esthétique du timbre vocal en pays d'Oc.» *La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen.* Parthenay: Éditions Modal, 2002. 25-40.

FÉDÉRATION DES OEUVRES LAÏQUES DES HAUTES-PYRÉNÉES. *Entà Dançar. Bigòrra.* Tarbes: Fédération des Oeuvres Laïques des Hautes-Pyrénées, 1998.

GARCÉS TIL, Gregorio. *Cancionero popular del Alto Aragón.* Editado por Blas Coscollar Santaliestra. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1999.

GARCÍA MATOS, Manuel. *Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.* Vol. I, de *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, 283-305. Barcelona: CSIC, 1958.

GONZÁLEZ SANZ, Carlos, Antonio Javier Lacasta Maza, y Álvaro de la Torre. «Arcadio de Larrea in memoriam.» *Temas de antropología aragonesa*, nº 5 (1995): 9-16.

GRACIA PARDO, José Ángel, y Antonio Javier Lacasta Maza. «Tomás Mayor, músico del dance de Yebra de Basa.» *Temas de Antropología Aragonesa*, nº 11 (2000): 269-287.

GRUPO FOLKLÓRICO ALTO ARAGÓN. «Cuarenta años del Dance de Castañuelas - 2019.» *Blog del Grupo Folklórico Alto Aragón de Jaca.* 15 de Junio de 2019. http://grupofolkloricoaltoaragon.blogspot.com/2019/06/cuarenta-anos-del-dance-de-castanuelas.html.

GUILCHER, Jean Michel. *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse.* Bruselas: Éditions Complexe y Centre national de la danse, 2003.
—. *La tradition de danse en Béarn et Pays Basque français.* París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme Paris, 1984.

HERVÁS VILA, Vicente José. *Estudio sobre la modalidad en las diferentes etapas de la música occidental. I parte: la música en la antigua Grecia.* S.l.: s.n., 1997.

LACASTA MAZA, Antonio Javier. «Tres tarjetas postales de chiflo y salterio en Jaca.» *O zoque* (Asociación Cultural Ballibasa y Sobrepuerto), nº 10 (Junio 2010).

LAMBEA CASTRO, Mariano. «Una ensalada anónima del siglo XVII de los «Romances y letras de a tres vozes».» *Anuario Musical* 51 (1996): 71-110.

MANZANO ALONSO, Miguel. *La jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular.* Madrid: Editorial Alpuerto, 1995.

MUR BERNAD, Juan José de. *Cancionero altoaragonés.* Huesca: Gráfica Industrial, 1970.
—. *Cancionero popular altoaragonés.* Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2015.
—. *Cancionero popular de la provincia de Huesca.* Barcelona: Claret, 1986.

PUENTE GARÓS, María Cristina. *Dances para la festividad de Santa Orosia.* Barcelona, 1997.

QASSIM HASSAN, Schéhérazade. «Le makam irakien: structures et réalisations.» En *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, editado por Bernard Lortat-Jacob, 143-149. París: SELAF, 1987.

RICO OSÉS, Clara. «La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos.» *Anuario Musical*, nº 64 (2009): 191-214.

ROS-FÁBREGAS, Emilio, Rodrigo AHUMADA ARCE, y Ascensión MAZUELA-ANGUITA. «*MISIÓN M20», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*. Editado por Emilio Ros-Fábregas. s.f. https://musicatradicional.eu/es/source/138.

SATUÉ OLIVÁN, Enrique. *Las romerías de Santa Orosia.* Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1988.

TOMEO TURÓN, Manuel, y Guzmán Fernández Barrio. *Danza, montañés. Historia de los dances de Jaca.* Zaragoza: Pirineum Editorial, 2007.

VERGARA MIRAVETE, Ángel. *Instrumentos y tañedores. Música de tradición popular en Aragón.* Zaragoza: Edizións de l'Astral, 1994.

VERGARA MIRAVETE, Ángel. «Supervivencia de formas de danza antigua en las músicas del dance aragonés.» *Nassarre. Revista aragonesa de Musicología* VI, nº 1 (1990): 179-192.

Discografía

ARCHIVO PIRENAICO DE PATRIMONIO ORAL. *CD Palotiaus del Viejo Aragón y valle de Broto. Colección «La tradición musical en España, vols. 24 y 25»*, 2002, TECNOSAGA, Madrid.

GARCÍA MATOS, Manuel, ed. *Antología del folklore musical de España (Segunda selección),* 1970, Hispavox, Madrid.

TORRE, Álvaro de la. *El tambor de cuerdas de los Pirineos. Colección «La tradición musical en España, vol. 15»,* 1999, TECNOSAGA, Madrid.

La Ceremonia de la Sentencia en la Cofradía del Prendimiento de Linares - Andalucía

Andrés Padilla Cerón

La actual cofradía del Prendimiento de la ciudad de Linares tiene su origen en la primitiva hermandad de La Sentencia, fundada en 1927 y erigida en la entonces iglesia auxiliar de San José, la cual pertenecía a la Parroquia de Santa María. El nombre oficial de esta hermandad era exclusivamente el de Nuestro Padre Jesús de la Sentencia, ya que, en los primeros estatutos, aprobados por el obispado el 27 de diciembre de 1927[1], no se hacía referencia a ninguna devoción mariana. El día señalado para su salida era el martes Santo, aunque según sus estatutos, la procesión podría repetirse el miércoles santo por la mañana, pero circunscrita a las callas del barrio de San José («Cantarranas»). Tenía esta cofradía un conjunto escultórico de su propiedad, realizado por el imaginero valenciano Juan Bautista Palacios[2] y donado a la misma por D. José María López Montes, benefactor de la iglesia de San José. Con ese bagaje y esas ilusiones, hizo su primera salida procesional el martes Santo del año 1928, aunque no se ha podido confirmar ni la hora ni el templo de salida.

Lo que sí es seguro es que, al año siguiente de 1929, se anunció para las primeras horas de la tarde del martes Santo, un traslado procesional desde la iglesia de San José hasta la parroquia de Santa María. Desde dicha parroquia saldría en procesión solemne a las nueve de la noche de ese mismo martes para encerrarse en el templo auxiliar de San José. No debió de gustar mucho ese traslado, puesto que para 1930 se anuncia su estación a las seis de la tarde, pero con salida y final en la iglesia de San José.

El paso de la Sentencia tenía una disposición bien distinta a la del actual paso del Prendimiento, pues en el mismo podía observarse a Poncio Pilato lavándose las manos y a un soldado romano señalando a la imagen de Jesús. Por su parte, la talla de la Virgen entró a formar parte de la nómina de imágenes titulares de la cofradía en la Semana Santa del año 1929. La efigie de la Virgen María estaba acompañada de Santa María Magdalena, conjunto atribuido al imaginero levantino Juan Estellés y propiedad del fiscal de la cofradía D. Alfonso López Sánchez.[3] Cabe recordar que la imagen mariana no tenía ninguna advocación definida en esos años, ya que se la nombraba simplemente como «Ntra. Sra. de los Dolores» según figura en una reseña previa a la procesión que aparecía en el *Diario Regional* de 5 de abril de 1930 (p.3).

Los penitentes que acompañaban a esta cofradía de la Sentencia vestían túnica morada y caperuz rojo en el tercio del Cristo, mientras

1 AHML. Leg. 2572-29. Estatutos de la cofradía de Nuestro Pedro Jesús de la Sentencia.

2 Juan Bautista Palacios Chirivella, imaginero y escultor nacido a finales del XIX, autor de varias esculturas decorativas de la Universidad de Valencia y profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Melilla. La autoría se constata por el artículo aparecido en la revista *Don Lope de Sosa*, septiembre de 1928. p.285 y suscrito por Alfredo Cazabán Laguna (1870- 1931) en donde se da la noticia de la llegada a Linares de este grupo escultórico, reseñándose que el autor del mismo es Juan Bautista Palacios. Por otra parte, la actual cofradía del Prendimiento lo citaba como su autor en los programas de Semana Santa de los años 1981 a 1985.

3 *Diario Regional* 17-04-1930 p. 5. *Guion. Revista de la Semana Santa de Linares.* Año 1961 p.24, aunque en este último caso lo fundamenta en informaciones orales, por lo que no se puede asegurar su autoría.

que el paso de la Virgen y la Magdalena iba precedido de señoras provistas de velas. Así procesionó desde 1928 hasta 1930, aunque en el año 1931 es posible que también lo hiciera ya que la Semana Santa calló antes de la proclamación de la II República. Sin embargo, a partir de 1932 dejó de salir a la calle y con los tristes sucesos de nuestra Guerra Civil (1936-1939), fueron destruidos todos sus enseres, a excepción de los bustos del Cristo, Virgen y María Magdalena. Sin embargo, cabe la posibilidad de que también procesionase en 1935, al igual que las cofradías del Rescate, Nazareno y Expiración, cuyas salidas sí que se produjeron, según algunas fotos y recortes de prensa que así lo atestiguan.

Antiguo paso de la Sentencia, dispuesto para la procesión en su capilla de la iglesia de San José. Año probable de la foto 1929. Se desconoce el autor. Archivo cofradía del Prendimiento

Imágenes de la Virgen y la Magdalena, colocadas en su trono y dispuestas para salir en procesión desde la iglesia de San José. Año probable de la foto 1929. Se desconoce el autor. Archivo cofradía del Prendimiento

La reorganización tras la Guerra Civil

Tras la Guerra Civil (1936-1939), la cofradía se reorganiza con el nombre de Nuestra Padre Jesús del Prendimiento y Nuestra Señora de la Victoria, realizando su primera salida el miércoles Santo de 1945 a las nueve de la noche, según se puede apreciar en un curioso oficio por el que la cofradía solicita los servicios de la banda municipal de música para la procesión de aquel año. Sin embargo, parece que se cambió su advocación mariana a última hora y ese año ya lo hizo bajo el nombre de Ntra. Sra. del Rosario en sus Misterios Dolorosos (o de Dolor). En cualquier caso, al año siguiente de 1946 se confirma el cambio de advocación de la Virgen, por la referida de Ntra. Sra. del Rosario en sus Misterios Dolorosos, saliendo en ese mismo año y en los sucesivos también el miércoles a las nueve de la noche. Por su parte, el traje de

estatutos también cambió con respecto al de antes de la guerra, pasando a ser: caperuz, capa y cíngulo de color rojo y túnica blanca.

Una de las efigies que se salvaron de la destrucción en nuestra contienda civil, sería el busto de Jesús, por lo tanto, una vez que se reconstituye la hermandad se encarga una nueva candelería para el Cristo, así como una adaptación y restauración del mismo, la cual realizó el artista Miguel Juárez Martos en 1945. Dicho escultor, también ejecutaría ese mismo año las figuras de dos soldados romanos que se incorporaron al paso, para configurar el misterio del Prendimiento[4]. La primitiva Dolorosa de antes de guerra, que también se salvó de la destrucción, tuvo que ser sometida a algunas restauraciones y modificaciones para adaptarla a una estética más andaluza, labor que también realizaría el jiennense Juárez Martos. Por último, la antigua imagen de María Magdalena sería donada a la cofradía de la Oración en el Huerto para que fuese reconvertida también en imagen de una Dolorosa, trabajo que realizó el escultor cordobés Martínez Cerrillo.

Una vez superados esos primeros años de posguerra, le llegaría el turno a los tronos, de tal manera que a expensas de Diego Caro Bravo [5], se estrena en la Semana Santa de 1952 un nuevo trono para Jesús del Prendimiento. Este trono contaba con tres pisos y estaba sobredorado en pan de oro, poseyendo además una profusa candelería a base de tulipas de guardabrisas. Poco después, se confeccionaría otro nuevo trono para la Virgen del Rosario ejecutado en madera vista barnizada y con solo dos pisos. Este trono mariano sufriría algunos cambios a mediados de los años 50 del siglo XX, con el dorado del mismo y la inclusión de un palio de cajón de color azul, sostenido por doce varales sencillos. Estos dos tronos estaban dotados de un chasis con ruedas por lo que ya no era necesario portarlos a hombros, sino simplemente empujarlos desde dentro, por unos cuantos hombres a sueldo.

Otra costumbre que, en los primeros tiempos de la posguerra, recuperó esta cofradía, fue la de procesionar una bocina, semejante (o quizás la misma) a la que también sacaría en los primeros años de su reorganización la cofradía de la Oración en el Huerto. Este instrumento consistía en una especie de trompeta de unos tres metros de largo que era portada por dos personas y que se tocaba en las paradas. Según algunas informaciones orales procedía de la antigua cofradía de Jesús de la Humildad ya que, al no reconstituirse en los primeros años de la posguerra, parte de los enseres que se salvaron de la Guerra Civil fueron a parar a las hermandades ubicadas en la parroquia de San José. Este instrumento se reparaba en un taller que había en la calle Santiago, pero por desgracia no tuvo continuidad en el tiempo acabando en una chatarrería de Linares en los años sesenta de la pasada centuria.

La cofradía anunciaría en el año 1957, por primera vez desde su reorganización, su estación de penitencia para el martes Santo. Ese día se mantuvo durante más de veinte años hasta que en 1980 pasa a procesionar en jueves. Una particular seña de identidad de esta hermandad, en sus primeros años, era que contaba con una centuria de soldados romanos (los populares *coloraos*, en alusión al color de su vestimenta) independiente de la que también tenía la cofradía del Nazareno. A este grupo, constituido por unas cuarenta personas, se los conocía por los *armaos* de San José, puesto que participaban también en las demás procesiones que salían de esta parroquia. Sin embargo, a partir de 1956, esa centuria romana se fusiona con la del Nazareno y pasa a depender de la recién creado Agrupación de Cofradías de Linares.

4 «Para el paso del Prendimiento Jiménez Montes ha tallado dos figuras de soldados romanos». *Diario Jaén* 29 de marzo de 1945.

5 Primer y único presidente de la Agrupación de Cofradías de la parroquia de San José, precursora de la actual Agrupación Arciprestal de Cofradías de Linares.

Los *armaos* prenden a Jesús en la plaza del Ayuntamiento de Linares. Año 1962. Foto Espejo. Archivo Agrupación de Cofradías

El resurgir

En los años sesenta del siglo XX se inicia, como en casi todas las cofradías de Linares, un lento declive. A pesar de ello, en el año 1975 se funda la banda de cabecera, una agrupación musical cuyos integrantes iban revestidos con el hábito de la cofradía y que solían encabezar la procesión.

Sin embargo, tras unos años de letargo se produce un hecho fundamental, que afectó no solo a la hermandad del Prendimiento, sino que supuso un giro radical para toda la Semana Santa de Linares. En efecto, ese acontecimiento sería la primera salida procesional de Nuestra Señora del Rosario portada por hermanos costaleros. Sobre esta efeméride, es interesante señalar que la misma se produjo el jueves Santo del año 1980 y que, por lo tanto, supuso el cambio del día habitual de esta cofradía, que era el martes. En esta estación de penitencia se promovió el encuentro, en la Plaza del Ayuntamiento, del paso del Prendimiento (que salió de la Parroquia de San José) con el paso de la Virgen del Rosario, que salió de la Casa de la Hermandad (una cochera situada en la calle República Argentina). Desde dicha plaza, las imágenes hicieron el resto de la procesión juntas, hasta encerrase en la citada Casa de la Hermandad. Este hecho supuso un ostensible cambio en el itinerario publicado en el programa oficial de ese año de 1980, lo que originó un considerable retraso en la procesión de Jesús del Rescate, que también hacia estación ese mismo jueves Santo. Todo esto da idea de la improvisación que hubo en esta primera y memorable experiencia costalera. No obstante, es

en esa primitiva espontaneidad, donde quizás radique la genialidad de una idea que supo calar y arraigar en la Semana Santa de Linares. Por otra parte, también hay que dejar claro que la costumbre de que los costaleros fuesen hermanos de la propia cofradía se había empezado a generalizar en Sevilla[6] hacía muy pocos años. Es decir, nuestra cofradía del Prendimiento se habría adelantado a muchas hermandades hispalenses y, además, marcaría el camino a muchas cofradías de Linares y su provincia. A partir de ese jueves Santo de 1980, ya nada fue igual.

Otra consecuencia de este cambio de estilo fue que, en ese mismo año, la cofradía abandonó el sistema levantino de cirios eléctricos, por el tradicional de cirios de cera. En un escaso lapso de tiempo, este cambio de estética sería adoptado – al igual que los costaleros – por el resto de las cofradías linarenses. El resultado fue que, en apenas unos años, todas las hermandades cambiaron los cirios eléctricos por otros de cera y hacia 1983-84 ya no quedaba ninguna que utilizase el sistema levantino. Resulta curioso este cambio porque, ni siquiera la cofradía del Santo Entierro, que fue la primera en adoptar esta técnica para alumbrar su procesión, se resistió a recuperar la cera. En definitiva, se ganaba una hermosa y sevillana costumbre –la de portar los tronos a costaleros– y, además, se recuperaba una tradición perdida: la de los cirios de cera. Otro acontecimiento digno de ser reseñado fue el cambio de sede canónica, puesto que, a partir del año 1988, la cofradía pasaba a residir en la parroquia de San Agustín de Linares, en donde acrecentó aún más su ejemplar trayectoria. A partir de esos años, la hermandad del Prendimiento no ha dejado de evolucionar y engrandecerse, siendo en la actualidad un ejemplo de fervor cofrade y virtuosismo artístico.

6 La primera Cofradía sevillana de Semana Santa que contó con una cuadrilla de hermanos costaleros «no profesionales» fue la del Cristo de la Buena Muerte, en el año 1973. Mientras que la primera de Andalucía fue la gaditana de Jesús Caído, que procesionó en 1972. Fuente: blog de Antonio Burgos «Anécdotas y curiosidades de la Semana Santa»

La ceremonia de la Sentencia

La tradición más arraigada de la cofradía del Prendimiento de Linares sigue siendo la lectura de la sentencia de Pilatos. Esta costumbre es posterior a la Guerra Civil y no se tiene muy claro si comenzó a efectuarse desde 1945, año en que efectuó la primera salida tras su reorganización. No obstante, lo que parece más probable es que se iniciase a partir de la constitución de la centuria romana de la parroquia de San José, hecho que aconteció en la Semana Santa de 1948. Y esto se comprende porque los citados *armaos*, constituían una parte principal e imprescindible del citado acto.

En un principio, la ceremonia consistía en «efectuar la ceremonia del prendimiento de Jesús y la lectura de la sentencia de Pilatos», según se recoge en diversos programas de itinerarios de la época. Por lo tanto, la mecánica de esta ceremonia respondía a su definición y consistía en lo siguiente: cuando esta procesión salía de la parroquia de San José, el Cristo iba desatado, pero al llegar a la Plaza del Ayuntamiento, la guardia romana (que esperaba a esta procesión en la contigua calle Don Luis) le salía al encuentro, entre un inmenso sonar de trompetas y tambores. En ese momento rodeaban el Paso con sus lanzas apuntando hacia las imágenes y casi de forma inmediata, uno de los integrantes de la guardia romana, un *armao,* se encaramaba al trono y procedía a atar las manos del Cristo. Al mismo tiempo, otro soldado romano daba lectura a la Sentencia de Pilatos desde el balcón del Ayuntamiento.

La Agrupación local de Cofradías nunca vio con buenos ojos esta manifestación popular, ya que en diversos informes internos (1957-58) planteaba «darle un sabor litúrgico al acto» con alguna plática de un sacerdote. Además, se proponía eliminar la subida al trono por parte del integrante de la guardia romana y hasta que «se tocase la imagen». Y si esto fuera poco, a principios de los años sesenta del siglo XX, nació una especie de leyenda urbana en torno a esta tradición: cuando el *armao* procedía a atar

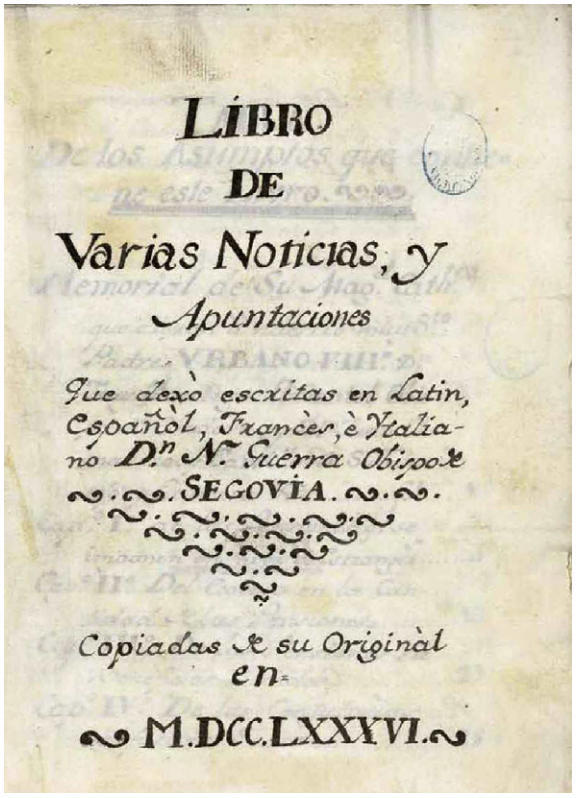
las manos de Cristo, era costumbre que le propinase también una pequeña bofetada a la imagen de Jesús. Dio la casualidad de que, en una ocasión, la persona que realizó esta ceremonia murió en el transcurso de ese mismo año y lo mismo ocurrió con el que realizó idéntica ceremonia, al año siguiente. Al tercer año, la centuria romana se negó a realizar este simulacro de abofeteamiento, cumpliendo solamente –y creemos que de mala gana– el trámite del atamiento de manos. Nunca sabremos si esta leyenda negra era cierta, aunque lo que si está confirmado es que el *armao* que propinaba la bofetada, era objeto de insultos, más o menos en broma, por parte algunos asistentes a la ceremonia. Este fue el caso que le ocurrió a Gines Navarro, capitán de los armaos en el año 1957 según relata en una entrevista concedida al diario *Jaén*[7],al año siguiente. En otras ocasiones, hasta las mismas personas mayores se metían con los aguerridos soldados romanos y cuentan que algunas madres atemorizaban a sus niños, diciéndoles «tíos malos», etc.... En definitiva, todos esos episodios debieron de hacer mella en el espíritu de la guardia romana y con buen criterio, se decidió suprimir la bofetada.

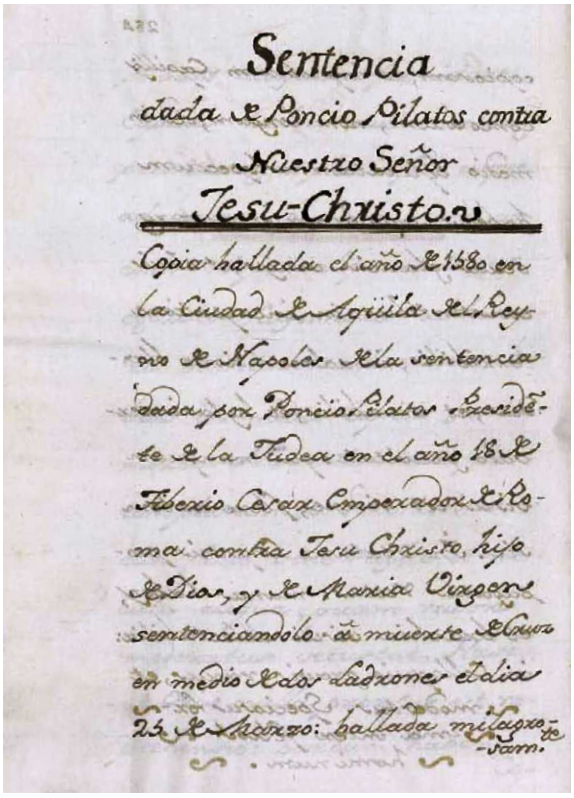
Un integrante de la centuria romana amarra las manos del Cristo en la Plaza del Ayuntamiento. Año 1961. Foto Estudios Andrés. Archivo Agrupación de Cofradías

En los años sesenta del siglo XX, la persona que leía la sentencia se revestía con una toga romana, para intentar dar más teatralidad al simulacro, como ocurrió con Esteban Covarrubias, popular locutor de Radio Linares y presidente de la Agrupación local de cofradías, durante los años 1967 y 1968. No obstante, a finales de esta década, la ceremonia entra en franca decadencia, y prueba de ello es que en 1972 el Cristo salió de su parroquia con las manos ya amarradas. Por lo tanto y a partir de ese año, se suprimió la costumbre del atado de manos, de manera que solo se conservó la lectura de la sentencia y el simulacro de prendimiento.

Desde 1973 la ceremonia de la sentencia se simplificó aún más, llegando algunos años, a proclamarse mediante una grabación, en lugar de que una persona la leyese en directo. No obstante, y a pesar de que, con la desaparición de la centuria romana de la Agrupación de Cofradías, se deja de hacer el simulacro de prendimiento, se tiene constancia de que, por los años de 1977-78, se trató de solemnizar algo más el acto. De esta manera, y precediendo a la lectura de la sentencia, se efectuaba –con mejor o peor fortuna– un toque de cornetín y la persona que recitaba la sentencia lo hacía revestida –otra vez– con una túnica romana. Sin embargo, desde los años noventa del siglo XX,

7 *Jaén* 01-04-58


LIBRO
DE
Varias Noticias, y
Apuntaciones
Que dexò escritas en Latin,
Español, Francès, è Italia-
no D.n N. Guerra Obispo de
SEGOVIA.
Copiadas de su Original
en
M.DCC.LXXXVI.


Sentencia
dada de Poncio Pilatos contra
Nuestro Señor
Jesu-Christo.
Copia hallada el año de 1580 en
la Ciudad de Aquila del Rey-
no de Napoles de la sentencia
dada por Poncio Pilatos Presidẽ-
te de la Judea en el año 18 de
Tiberio Cesar Emperador de Ro-
ma contra Jesu Christo, hijo
de Dios, y de Maria Virgen
sentenciandolo à muerte de Cruz
en medio de dos ladrones el dia
25 de Marzo: hallada milagro-
sam.

Portada del «Libro de varias noticias y apuntaciones …» y de la página en donde se cuenta el descubrimiento de la «Sentencia dada por Poncio Pilatos…». Biblioteca Digital Hispánica. Sig. MSS/10712

la ceremonia de la lectura de la sentencia se ha reducida a su mínima expresión, es decir, a la simple proclamación de la misma, desprovista ya de cualquier prolegómeno o boato especial. Además, como el Palacio Municipal ha estado en obras durante bastantes años, se ha tenido que recitar la sentencia a pie de calle, eso sí, ayudado por un potente equipo de megafonía. No obstante, en el año 2022 se volvió a proclamar desde el balcón del ayuntamiento.

En realidad, la lectura o pregón de la Sentencia de Pilatos, era muy común en la Semana Santa de la Andalucía, conservándose actualmente en muchos pueblos de la provincia de Córdoba y de Granada. Es por tanto de agradecer, que una cofradía de costumbres tan cercanas a la Semana Santa de Sevilla[8] (ciudad nada proclive a este tipo de manifestaciones) haya sabido conservar esta tradición tan linarense, la cual esperamos que siga perdurando en el tiempo.

El texto de la Sentencia

A primera vista puede parecer que el texto de esta sentencia estaría basado en el antiguo «Sermón de los Nazarenos», que se recitaba en la madrugada del Viernes Santo por la cofradía de Jesus Nazareno. Este sermón hacía referencia, en una de sus tres cantatas, a la sentencia de Pilatos[9]. Sin embargo, esa teoría no se acerca a la realidad, ya que –aunque pudiera parecer sorprendente– el texto de la sentencia es… ¡idéntico al que se supone que redactó el verdadero Poncio Pilato! Este discurso, que coincide con el que actualmente se proclama en la Plaza del Ayuntamiento de Linares, decía así:

8 Es pública y notoria esta filiación hispalense que la misma cofradía de El Prendimiento nunca ha ocultado, de hecho, en un programa de Semana Santa de 1989 decían de sí misma que «Su estilo está dentro del puro sevillano».

9 PADILLA CERON, Andrés. *Linares Nazareno*, p.119-131

Sentencia a muerte de Jesús: llamado por la plebe Cristo Nazareno de patria Galileo. Hombre sedicioso de la ley moisena. Contrario al gran emperador Tiberio César. Y determino y pronuncio por ésta, que su muerte sea en cruz. Y fijada con clavos a usanza de reos. Porque aquí congregando y uniendo a muchos hombres. Ricos y pobres, no ha cesado de promover tumultos por toda Judea. Haciéndose pasar por hijo de Dios y Rey de Jerusalén. Amenazándoles con la ruina de esta ciudad y de su Santo templo. Negando el tributo al cesar. Y habiendo aun tenido el atrevimiento de entrar con ramos y triunfante. Y con parte de la plebe dentro de la ciudad de Jerusalén y en el sacro templo. Y mando a mi primer centurión Quinto Cornelio, lleve públicamente por la ciudad a Jesucristo, ligado y azotado. Y que sea vestido de púrpura y coronado de espinas. Con la propia cruz en los hombros. Para que sirva de ejemplo a todos los malhechores. Y con él quiero, ser llevados dos ladrones homicidas. Y todos saldrán por la puerta sagrada, ahora antoniana. Y que lleven a Jesús al público monte de justicia, llamado Calvario, donde crucificado y muerto quede el cuerpo en la cruz, como espectáculo de todos los malvados. Y que sobre la cruz sea puesto el título en tres lenguas. Y que, en cada una de las tres, hebrea, griega y latina diga: «JESÚS NAZARENO, REY DE LOS JUDIOS». Mandamos, asimismo, que nadie de cualquier estado o clase social se atreva temerariamente a impedir esta justicia por mi mandada, administrada y ejecutada con todo rigor. Según los decretos y leyes romanos y hebreos. So pena de rebelión al imperio Romano.

Para arrojar algo de luz sobre esta cuestión tenemos que remontaros al siglo XVIII y en concreto a una obra titulada «*Libro de varias noticias y apuntaciones que dejó escrito en Latín, Español, Francés e Italiano el que fuera Obispo de Segovia, Domingo Valentín Guerra*» (1660-1742)[10]. En el citado libro se recogían varios textos apócrifos de la Historia Sagrada, entre ellos el de esta Sentencia de Pilatos de la cual se decía:

Copia hallada en la Ciudad de Aqüila, del Reino de Nápoles, de la sentencia por Poncio Pilato, Presidente de la Judea en el año 18 de Tiberio César. Emperador de Roma, contra Jesu-Cristo, Hijo de Dios, y de María Virgen, sentenciándolo á muerte de Cruz en medio de dos Ladrones el día 25 de Marzo; hallada milagrosamente dentro de ella una hermosísima piedra, en la estaban dos cajitas, una de hierro, y dentro de ella otra de finísimo marfil, donde estaba inclusa la infrascrita sentencia en letra Hebrayca en carta pécora del modo siguiente: .... (Sic)

Tras esta introducción, se detallaba el preámbulo de la sentencia con los títulos y honores de Pilatos y acto seguido la sentencia, exactamente igual, ¡palabra por palabra! a la que se recita actualmente en Linares.

Es evidente que el párrafo descrito, se enmarcaría dentro de toda esa pléyade de textos y evangelios apócrifos que existen sobre la vida de nuestro Redentor, y, por lo tanto, no hay que darle mucha credibilidad, debido a su escaso rigor histórico. Pero lo verdaderamente importante, peculiar e innegable, es que la antigüedad del documento se remonta, al menos, hasta los comienzos del siglo XVIII. Por lo tanto, ese dato ya le confiere al texto de la sentencia que se recita en Linares un importantísimo valor histórico.

¿Cómo pudo llegar esta apócrifa sentencia al famélico Linares de 1945-48? No sabemos nada concreto. No obstante, conviene reiterar que no tiene nada que ver con las numerosas

10 Biblioteca Digital Hispánica. Sig. MSS/10712; PID: bdh0000145015 *Libro de varias noticias y apuntaciones que dexó escritas, en latín, español, francés e ytaliano, Domingo Valentín Guerra, obispo de Segovia* [Manuscrito].

Sentencia 2019. Foto: Manuel Prados

«sentencias de Pilato» que integran los antiguos Sermones de la Pasión. Estos pregones se recitaban y recitan, en numerosas poblaciones y como ejemplo más cercano tenemos el desaparecido «Sermón de los Nazarenos» de Linares. Por lo tanto y para intentar aclarar el asunto, es necesario alejarnos de los sermones de pasión y acercarnos a otras sentencias «históricas». De estas últimas hemos encontrado dos ejemplos en poblaciones cercanas:

La primera de estas sentencias se canta o recita, antes de la salida de Jesús Nazareno, en la vecina localidad de Beas de Segura (Jaén). Del estudio de su letra (publicada en el diario *Jaén* de 22 de marzo de 1959) se concluye que está basada en el texto de la sentencia transcrita a principios del siglo XVIII, es decir la sentencia «histórica» a la que ya hemos aludido. A pesar de ello, se nota que ha evolucionado en el tiempo ya que se le han suprimido algunas frases. El segundo caso de sentencia histórica, lo encontramos en la localidad cordobesa de Castro del Río cuyo texto es exactamente igual al que se recita en Beas de Segura.

La similitud, aunque no identidad, de estas dos sentencias con la que nos legó a principios del siglo XVIII, el obispo Domingo Valentín Guerra, nos da idea de la longevidad de las mismas. Esta gran antigüedad se explica por el largo periodo de tiempo que ha tenido que transcurrir para que al texto original haya podido sufrir esas modificaciones. No obstante, en la sentencia de Linares la identidad con el texto primitivo es casi total, ¿qué quiere decir esto?: pues que los cofrades del primitivo Prendimiento se inspiraron en las fuentes. Es decir, que, aunque conociesen las sentencias de Beas y Castro del Río, debieron de tener acceso al texto apócrifo original. Es posible, por tanto, que el párroco de San José (probablemente versado en este tipo de textos) asesorase a los cofrades del Prendimiento a la hora de elegir un texto para esta Sentencia de Pilatos. De este modo, podría haber aconsejado adoptar una versión con cierto rigor histórico, en lugar de decantarse por otro tipo de sentencias más costumbristas. Esto confirmaría la tendencia que existía en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX: el historicismo, según el cual toda manifestación religiosa tenía que desarrollarse de igual modo a como se suponía que se hacía en tiempos de los primeros cristianos.

Andrés Padilla Cerón
Consejero Académico titular del
Centro de Estudios Linarenses

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ RUIZ, Alfonso y MUÑOZ ROJO, Manuel. *Ser Cofrade en Linares.* Linares Edita Diario Jaén y Radio Linares. 2003.

FERNÁNDEZ RUIZ, Alfonso y MUÑOZ ROJO, Manuel. *Ser Cofrade II. Aquella Semana Santa.* Linares Edita Diario Jaén y Radio Linares. 2004.

GALIANO, Juan Carlos. *Cirio, incienso, costal y tambor.* Córdoba. Edita Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur. 1998.

HERRADOR MARÍN, Pedro Mariano. *Nuestras Cofradías en el siglo XX. Tomo 1: 1896 –1936* Asociación Cultural Ubetense Alfredo Cazabán Laguna www.vbeda.com

LOPEZ SEOANE, Francisco Javier. *Historia y Reflexiones de «Mi Semana Santa».* Linares. Edita Cofradía del Santo Entierro de Cristo.1999.

ORTEGA Y SACRISTA, Rafael. *Venerable antigüedad de las Cofradías pasionistas de Linares.* Jaén. Separata del Boletín del Instituto de Estudios Jienenses.1978.

PADILLA CERÓN, Andrés. *Linares Nazareno.* Autoedición. 2009.

RAMÍREZ, Federico Linares. *Documentos y Apuntes de tiempos antiguos* (recopilación de D. Juan Sánchez Caballero y D. Feliz López Gallego). Linares. Edita Diputación Provincial. 1999.

SÁNCHEZ CABALLERO, Juan. *Las Calles de Linares. Linares.* Excmo. Ayuntamiento de Linares. 1990.

Archivos

ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE LINARES (AHML)

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE JAÉN (AHP)

ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE JAÉN (AHDJ)

BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA (BDH)

HEMEROTECA DE LA BIBLIOTECA PROVINCIAL DE JAÉN

Publicaciones periódicas

Boletín del Instituto de Estudios Jiennense. BIEG. (1953-)

Cruzada. Revista de mensual de Acción Católica (1951-1959)

El Eco Callejero. Semanal Informativo de Linares. Primera Época (1984-1991)

Linares. Revista mensual de información cultural. (1951-1959)

Cruz de Guía. Publicación anual de la Agrupación local de Cofradías (1956-)

Periódicos locales y provinciales*: Diario de Linares, Diario Regional, El Noticiero, El Eco Minero, El Día, Linares, La Unión, La Provincia, Jaén, Ideal*

Mentalidad étnica en el contexto de la cultura folclórica

Tatiana K. George

Resumen

Este artículo se centra en un análisis con enfoque comparativo, multidisciplinario, inclusivo y holístico de dos canciones populares (una francesa y una rusa) y un romance (español) con una situación inicial similar de la trama, tomando como referencia el concepto de la exclusividad de la cosmovisión nacional (Gáchev 1995). Dado este contexto, el propósito de la autora es tratar de encontrar el factor genérico determinante de la intriga, partiendo de la idea de la presencia de la sustancia étnica inherente a cada obra. Para ello se estudiarán los textos verbales, intrínsecamente relacionados con la melodía, tomando en consideración que la diversidad local es un espacio de confluencia de tensiones de distinta índole, incluyendo la especificidad de la interpretación folclórica y también los factores extramusicales. Vemos hasta cierto punto predeterminadas las diferentes opciones del desarrollo/ estancamiento de la intriga. Las reflexiones líricas en primera persona en las variantes rusa y española contrastan con el mensaje vigoroso en tercera persona de la versión francesa. Así mismo, se aprecia una cierta convergencia de las variantes española y rusa (a diferencia de la francesa) de la interpretación del tema en cuestión, que se explica aludiendo a la proximidad de las almas rusa y española, que a su vez se debe a la peculiaridad fronteriza del espacio lingüístico cultural de los modelos de civilización de habla rusa y española.

Palabras clave: mentalidad nacional; etnia; canción popular; romance; civilización fronteriza.

Ethnic mentality in the context of a folklore culture

Abstract

The article considers French and Russian folk songs and Spanish romance with a similar initial plot in a comparative, interdisciplinary (or multidisciplinary), integral and complex perspective; the concept of the uniqueness of national space vision is taken as a basis (Gachev 1995). Thus, the author's goal is to try to identify a common determining factor of intrigue, based on the idea of the presence of an ethnic substance inherent in each work. In this regard, we study texts that are invariably associated with the song, taking into account that local identity is a space where different types of influences mix, i.e. the specifics of folklore interpretation and at the same time extra-musical factors. Different variants of the development or stagnation of intrigue are considered as sufficiently predetermined. The first person lyrical line present in the Russian and Spanish versions contrasts with the dynamic message from the third person (the French version). This means that some convergence of the Spanish and Russian versions of the interpretation of this topic, as opposed to the French one, is explained on the basis of and using the thesis about the proximity of Russian and Spanish souls, which, in turn, is due to the borderline specifics of the linguistic and cultural space of the Russian-speaking and Spanish-speaking civilizational models.

Keywords: national mentality; ethnos; folk song; romance; boundary civilization.

> *No se conoce a uno sino por lo que dice y hace, y el alma de un pueblo sólo en su literatura y su historia cabe conocerla –tal es el común sentir–. Es hacedero, sin embargo, conocer a un pueblo por debajo de la historia, en su oscura vida diaria, y por debajo de toda la literatura, en sus conversaciones.* (Unamuno 1958, 545)

Introducción

El aprendizaje de un idioma extranjero está estrechamente relacionado con el conocimiento de la cultura de sus hablantes nativos, y el estudio de la cultura se refiere ciertamente a la naturaleza de la identidad cultural como «… un conjunto interdependiente (y no como una simple suma) de formas de comportamientos humanos, de regulaciones existentes en un medio social, encauzamiento fugaz (una canción, una danza) u objetivado en forma persistente (un libro, una partitura musical)…» (Aínsa 1986, 214). Esto es así debido a que, en palabras de González-Varas,

> *La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias (...) Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad.* (González-Varas 2000, 43)

Partimos del supuesto, de que la acción (inacción) del héroe de la obra folclórica en cuestión es la manifestación por antonomasia de los rasgos típicos de su carácter nacional, es decir, el héroe del canto popular es una quintaesencia del espíritu del pueblo. En este contexto inevitablemente surge el tema del carácter nacional, cuyos estudios, no exentos de discusiones ni controversias, tienen una larga historia[1]; en la segunda mitad del siglo XX va investigándose sobre la base de una amplia gama de corrientes y conceptos científicos, entre los que cabe mencionar «carácter social» (Erich Fromm, David Riesman), «personalidad básica» (Abram Kardiner), «personalidad básica y modal» (Ralph Linton, Alex Inkeles, Cora Du Bois), «personalidad autoritaria» (Theodor Adorno), «hombre unidimensional« (Herbert Marcuse), etc. A fines del siglo XX se da un paso decisivo hacia la investigación integral y la interpretación cultural. En este marco adquieren mayor relevancia la comunicación no verbal en las comunidades etnoculturales y el análisis cultural comparado de

1 Ya en los tiempos antiguos Heródoto trata de distinguir las características típicas de los asiáticos y griegos, Platón y Aristóteles indican el hecho de la existencia del carácter especial de los pueblos. Las distinciones culturales, los rasgos originales, las tradiciones –desconocidas, raras o exóticas– de la actividad vital y las prácticas culturales de los pueblos, todo esto inspiraba a los pensadores, viajeros, comerciantes, misioneros, etc. a reflexionar sobre los rasgos de los pueblos, las diferencias entre las etnias, reconocer la presencia en cada pueblo de peculiaridades. Los intentos de discernir sobre el problema del carácter nacional se llevan a cabo en el marco de los estudios de filosofía, antropología, sociología, etnografía y psicología. De manera especial este problema comienza a estudiarse a partir del siglo XVIII. Los pensadores de la época de la Ilustración (Charles de Montesquieu, David Hume, Johann Gottfried Herder y posteriormente los filósofos idealistas alemanes) investigan la naturaleza de los pueblos. Montesquieu introduce el concepto de *diferentes caracteres de los pueblos*, vinculando las diferencias nacionales a diversas condiciones climáticas y geográficas; Voltaire se pronuncia de la misma manera; Jean-Jacques Rousseau considera que todos los pueblos tienen o, al menos, deben tener su propio carácter nacional; Herder, considerando al pueblo como un *alma colectiva*, introduce el concepto de *espíritu del pueblo* o *espíritu nacional*. En los años 60 del siglo XIX se crea en Alemania la corriente etnopsicológica *Psicología de los Pueblos* (Wilhelm Wundt, Moritz Lazarus, Heymann Steinthal y otros), que interpreta *el espíritu popular* como similitud mental entre los individuos de una nación y, al mismo tiempo, como su propia conciencia, cuyo contenido se revela/se expresa mediante la religión, costumbres, moral, idiomas, mitos, cultura, arte, así como en la naturaleza del carácter del pueblo.

las condiciones emocionales y psíquicas, entre otros aspectos[2].

Al mismo tiempo no está de más mencionar igual de larga tradición *escolástica* sobre el concepto de pueblo o nación, el concepto de nación como 'comunidad imaginada' (Hobsbawm). Resulta, que la identificación es «uno de los conceptos menos comprendidos: casi tan tramposo, como ´identidad´» (Hall 1996, 15):

> *… las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y discusiones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos.* (Hall 1996, 17)

Hoy en día existen varios enfoques y matices, bibliografía abrumadora del concepto del carácter nacional, entendido y definido como estereotipo (mito); reflejo en la psique de los miembros de una nación de las condiciones históricas de su existencia; conjunto de características psicológicas que se han hecho, en mayor o menor medida, propias de una comunidad social y étnica en condiciones económicas, culturales y naturales específicas de su existencia; conjunto de ciertas características del aspecto espiritual del pueblo; personificación nacional; elemento de conciencia, identidad popular, percepción del pueblo de sí mismo; idiosincrasia de un pueblo; percepción del mundo y las posibles reacciones a él; características sociales y psicológicas específicas de la comunidad étnica, etc.

Dando por axiomático que habría que adherirse al principio del examen inclusivo e integral con el enfoque holístico en los estudios sobre *el carácter nacional*, lo consideramos (en este artículo) como un conjunto de cualidades comunes, que definen la especificidad de una comunidad de personas, se asientan en la diacronía y se observan en la sincronía. Es el enfoque tradicional de la percepción del mundo circundante, forma de pensar, hábitos establecidos, normas de comportamiento y acción, así como temperamento, rasgos personales más comunes, orientaciones típicas de valor, etc., que han sido influenciados –a lo largo de los siglos de la historia, entre otros factores– por el hábitat humano, las condiciones de vida material, el modelo de estructura social, el estilo de vida mismo, el desarrollo histórico, la religión, la particularidad psicofisiológica. Es decir, son las características de la mentalidad las que influyen en las guías conductuales cotidianas, normativas de la *etnia* –suponiéndose que «se concibe la existencia de un ser-esencial que condiciona rasgos característicos (culturales, lingüísticos, históricos) y que son base de la etnicidad y de la conciencia de la identidad étnica» (Pérez Ruiz 2007, 39)–, manifestaciones emocionales más representativas, peculiaridades más típicas presentes, en diferentes grados y combinaciones, en un número significativo de individuos:

> *La existencia de idiosincrasia étnica es un hecho confiable. No se trata solamente de algunas particularidades únicas de su tipo, propias solo de una nación, un pueblo, un país. La cuestión es su agrupación irrepetible, la estructura cristalina*

2 Las investigaciones en el marco de la antropología social y cultural (Margaret Mead, Franz Uri Boas, Ruth Benedict, Alex Inkeles, Daniel J. Levinson y otros) de la misma manera desempeñan un papel fundamental en el desarrollo de las cuestiones relacionadas con el carácter nacional. La escuela de etnopsicología se basa en la existencia de caracteres nacionales específicos en diferentes grupos étnicos, que se manifiestan en características psicológicas persistentes y se reflejan en el *comportamiento cultural*. Numerosos estudios culturales comparativos ponen de manifiesto la influencia del carácter nacional en las peculiares de las instituciones y los procesos políticos, así como las características de las masas y las élites políticas. Se indica, entre otras cosas, que la principal dificultad para entender el carácter nacional ajeno es el etnocentrismo. A mediados del siglo la corriente etnopsicológica es criticada, entre otras cosas por el determinismo estricto (Casado Velarde 1988, Díaz Rojo 2004).

inimitable de estas singularidades nacionales[3]. (Lijachev 1981, 64-65)

La naturaleza de la etnia es un vector orientador en el momento de la percepción e interpretación de la vida del pueblo, su historia y su cultura. Aquí puede tratarse de la continuidad de la interdependencia e interacción. Los intentos de abordar el tema del tipismo étnico –intermitentemente, con más o menos éxito, en diferentes planteamientos– no dejan de hacerse (en orden alfabético: Caro Baroja 2004; Cencillo 1995; Coenen 2013; Santamaría 2004; Díaz-Guerrero 1983; Fouillée 1898; Gáchev 1995; Maravall 1986; Martín Ezpeleta 2010; Le Quintrec 1990; Ramos Gorostiza 2010; Tordecilla 2004 y muchos otros). No cabe duda que en las descripciones ajenas –*desde fuera*– a menudo «…el sentido de identidad se basaba en buena medida en un contraste negativo *frente al otro…*» (Ramos Gorostiza 2010, s. p.), así que en el folclore –enfocado *desde dentro*– podríamos ver una especie de autorretrato. Por esta razón Miguel de Unamuno –por poner un ejemplo– tenía todas las oportunidades –sumergiéndose en la historia *interna*, definida como *intrahistoria,* observando la vida del pueblo en sus viajes por España– de acceder a la esencia genuina impregnada del espíritu popular, reflejada en el alma popular, idioma, cultura, tradiciones de la vida cotidiana y la creatividad folclórica intuitiva.

La canción popular –el género musical por antonomasia de la etnia desde la antigüedad– transmite de generación en generación experiencias emocionales, refleja la individualidad de la índole nacional, por lo que este fenómeno es un objeto atrayente del análisis lingüístico cultural. Los primeros teóricos de la canción popular (Johann Gottfried Herder, Francis James Child) –basándose en la idea de que «… la filosofía de la historia que sigue fielmente la cadena de las tradiciones es, por lo tanto, la única verdadera historia de la humanidad, sin la cual todos los acontecimientos del mundo no son más que humo o fantasmas espantosos…» (Herder 1959, 265)– estudiaron la cuestión de la influencia del lenguaje en ella y notaron sus enlaces directos con la naturaleza.

A la luz de todo anterior, en este artículo analizamos tres ejemplos representativos de los folclores francés, ruso y español. Se trata de dos canciones (en los casos de Francia y Rusia) y un romance (en el caso de España). Seleccionamos estas obras por ser *especialmente representativos*:

1. el tema mismo: el cancionero popular aborda comúnmente el motivo del prisionero respectivamente (de lo que hablamos más detenidamente en los apartados correspondientes);

2. las obras como tal, pues muestran la reacción característica a una situación originaria común (estancia en la prisión) del *típico* francés /ruso /español, lo que provoca el conocimiento *común* en sus respectivos países.

Las constantes de la existencia popular y sus propiedades fundamentales suelen captarse en las obras artísticas. Los principios universales naturales como caos y cosmos, movimiento y estacionalidad, vida y muerte/ inmortalidad, luz y oscuridad, fuego y agua, etc. son un conjunto de temas ontológicos del arte. La oposición binaria inmortal *libertad – ausencia de la libertad (sol – sombra, luz – oscuridad, vida – muerte)*, entendida en sentido amplio, es una de las *eternas* que siempre, en todo momento, interesa a la humanidad y es tratada por lo tanto en las obras literarias e igualmente en las folclóricas:

> *Todas esas innumerables historias de princesas y doncellas de maravillosa hermosura que, después de haber estado encerradas en sombríos calabozos, son invariablemente puestas en libertad por un joven y brillante héroe, pueden referirse a tradiciones mitológicas relativas a la primavera libertada de las cadenas del*

3 Todas las traducciones son mías salvo que se especifique lo contrario.

invierno; al sol, a quien un poder libertador saca de las sombras de la noche; a la aurora que, libre de las tinieblas, torna del lejano Occidente; a las aguas puestas en libertad y escapándose de la prisión de las nubes. (Müller 1988, 191)

Si recordamos que, según Jorge Luis Borges, en literatura hay cuatro historias, la trama *del prisionero* en cuestión podría tratarse como la historia de *un regreso* (1974, 1128): el héroe marginado, vagando en sus intentos de encontrarse a sí mismo/ volver a casa.

Con una similitud inicial de condiciones y circunstancias de la trama (el prisionero (no) aspira, pide que lo liberen) se observan diferentes variantes del desarrollo (desenlace) de la intriga:

1. cambio y superación resultante de las contradicciones (el prisionero se libera a sí mismo, como se ve en la versión francesa),
2. estancamiento, insolubilidad de las contradicciones (el prisionero sigue en prisión, como se ve en la canción rusa y en el romance español,

a lo que corresponden la entonación, el tono y la fórmula melódica de los mensajes musicales, propensos igualmente a «la isorritmia (y la pluritextualidad)» (González Martínez 2021, 30-1), lo que concuerda con el género de canto popular.

La distinción entre las variantes en el progreso de la trama se debe –no en menor medida– a las peculiaridades de la mentalidad nacional; más aún, es una muestra irrebatible de su encarnación. Dada la obvia importancia de la melodía –ya que se trata de la cultura folclórica musical– ofrecemos los fragmentos iniciales de las partituras de las tres obras, asimismo nos remitimos a los enlaces de la interpretación musical completa[4].

Nos basamos en nuestro análisis –tratando de apartar los estereotipos superficiales y mitos del carácter/psicología nacionales– en el concepto de *cosmo-psico-logos* del teórico de la cultura G. Gáchev (1995), que reconstruía los panoramas nacionales, representando una nación como un universo holístico único en la cohesión, la conformidad y la complementariedad de la naturaleza, la psique y la lógica (mentalidad), poniendo especial énfasis en el papel compensatorio de la cultura para colmar en el curso de la historia lo que no se le dio al país por naturaleza, entendidas *la cosmovisión* como «el conjunto de representaciones mentales compartidas por un grupo social que pretende explicar la totalidad del universo […], toda la realidad social y natural» (Díaz Rojo 2004, s. p.) y *la mentalidad* como la cultura popular e imaginario colectivo, «el conjunto de representaciones mentales y actitudes colectivas que provienen del rol del individuo» (Díaz Rojo 2004, s. p.).

Interpretación nacional española: prisionero español

El tema *prisión - prisionero* tiene una extensa historia folclórica y literaria, contando con varios géneros y formas poéticas populares, presentes hoy día y recopilados por varios filólogos. Calvo González, estudiando las llamadas *tonás de carceleras y coplas de presos* en el marco del cante gitano-andaluz, distingue motivos temáticos, ofrece abundantes ejemplos, lo que demuestra lo extendido que está este tema en la cultura española:

Las carceleras y coplas de presos son condensaciones narrativas, microhistorias, donde en hondo (jondo) decir irrefrenable, roto y desgarrado (el quejío, eljipío), se canta [se cuenta] acerca de la justicia/[in]justicia desde abajo. Su clamor es la queja, el dolorido malestar de un mundo marginal por irredento, que reivindica dignidad y libertad a la vez que pide clemencia, pero no desde la sumi-

4 https://www.youtube.com/watch?v=n6bWpidcnWM

https://www.youtube.com/watch?v=TH_kUEHHZhw

https://www.youtube.com/watch?v=lcD98oVpWMw

sión sino en la gestualidad altiva, rebelde y casi revolucionaria, de la hierática compostura de sus intérpretes, y que a pesar de todo no logra ocultar una recóndita angustia calibrada de amargura; de pura amargura. (Calvo González 2000, 253)

El motivo poético popular del ansia de cruzar el límite, pasar al otro lado, aproximarse a lo desconocido (ajeno, olvidado) es muy representativo, por lo que tiende a interpretarse de diferentes maneras, cabe recordar el romance anónimo del Conde Arnaldos. La presencia persistente del *prisionero* en la mentalidad étnica linguocultural se refleja –entre otros– en el hecho de parafrasear (*Doña Inés* de Azorín) el ambiente primaveral exaltante, describiendo sensaciones del corazón invadido por el amor que entonan con la naturaleza: además de los componentes emblemáticos (aire resplandeciente, matices más vivos de las flores, canciones de los pájaros más alegres) surge el motivo del *canto de la calandria y la contestación del ruiseñor*, que evoca en la memoria el romance del prisionero.

El Prisionero es un romance clásico anónimo, uno de los más antiguos que nos han llegado. La crónica poética, un fragmento lírico que «se desprendió» (Tomashevski 1976, 11) de la poesía épica, sin embargo, no está vinculado a eventos históricos precisos, geografía de lugares o epopeya heroica, las razones del arresto no se revelan, por lo tanto, es posible hablar sobre el carácter lírico-épico de la composición (Menéndez Pidal 2018).

El Prisionero aparece en el *Cancionero* de 1511, 1550, así como del año de edición desconocido en versiones reducida y más completa:

Que por mayo era, por mayo,
cuando los grandes calores,
cuando los enamorados
van servir á sus amores,
sino yo, triste mezquino,
que yago en estas prisiones,
que ni sé cuándo es de dia,
ni ménos cuándo es de noche
sino por una avecilla
que me cantaba al albor:
matómela un ballestero;
¡déle Dios mal galardon!
(Romance del prisionero 1856, 16)

Se trata de un romance de tipo dramático: en su conflicto interno el componente emocional se manifiesta pronunciadamente. La narración se lleva a cabo en primera persona, la situación original no cambia y el final abrupto permanece abierto, el conflicto no se resuelve. El héroe, lejos aún de toda la altivez y arrogancia del pueblo victorioso (Herrero García 1966, 58-102) –la imagen del español estereotipada que iba propagándose, una vez descubierta América Latina– se ve triste, mezquino, cuitado.

La versión más reciente se completa, el retrato del héroe se carga de una cierta dosis de naturalismo, el contexto adquiere detalles, la situación se desarrolla (el prisionero sueña con que alguien le dé apoyo, ayuda) y se soluciona inesperadamente:

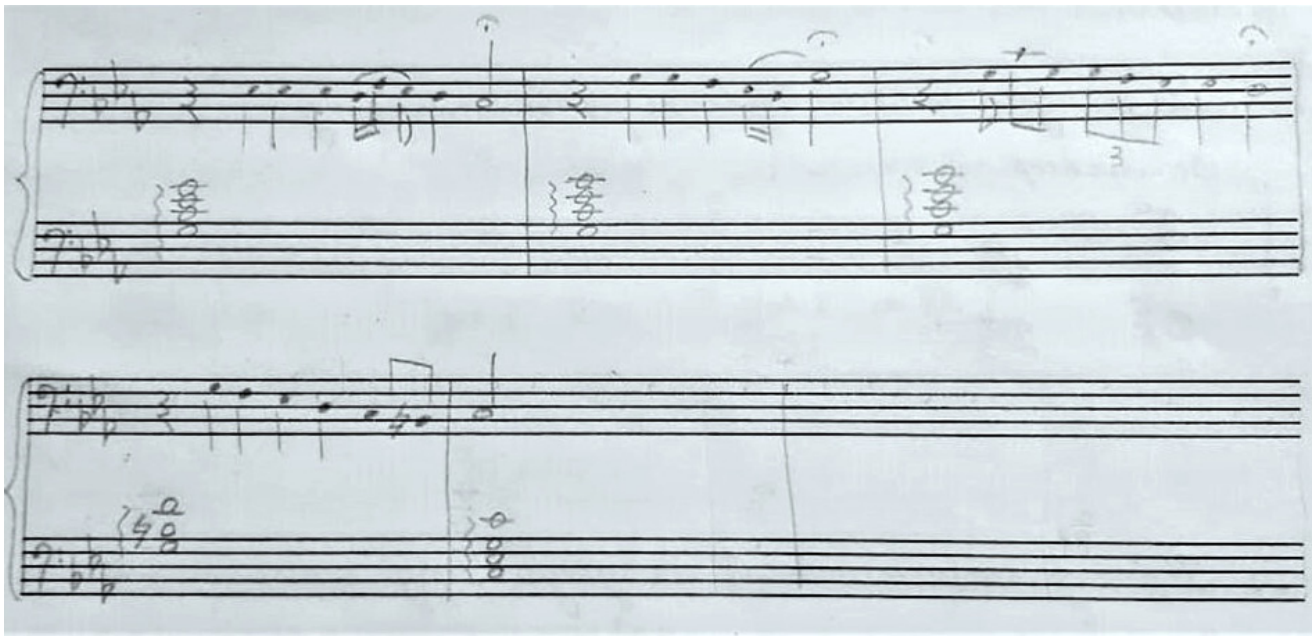
Por el mes era de mayo,
cuando hace la calor,
cuando canta la calandria,
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van á servir al amor,
sino yo triste, cuidado,
que vivo en esta prision,
que ni sé cuándo es de dia,
ni cuándo las noches son,
sino por una avecilla
que me cantaba al albor:
matómela un ballestero;
¡déle Dios mal galardon!
Cabellos de mi cabeza
lléganme al corvejon;
los cabellos de mi barba
por manteles tengo yo:
las uñas de las mis manos
por cuchillo tajador.
Si lo hacia el buen rey,
hácelo como señor;
si lo hace el carcelero,
hácelo como traidor.

Mas quién ahora me diese
un pájaro hablador,
siquiera fuese calandria,
ó tordico ó ruiseñor:
criado fuese entre damas
y avezado á la razon,
que me lleve una embajada
á mi esposa Leonor,
que me envíe una empanada,
no de trucha ni salmon,
sino de una lima sorda
y de un pico tajador:
la lima para los hierros
y el pico para la torre. –
Oídolo habia el rey,
mandóle quitar la prision.
(Romance del prisionero 1856, 16-17)

Este giro inesperado más bien contradice y está a punto de entrar en conflicto con el tono melancólico, libre del patetismo del lamento meditativo del prisionero, pues el contraste con el ambiente idílico del florecimiento en plena primavera no hace más que matizar la nostalgia, soledad, desamparo y oscuridad del cautiverio. Aquí –igual que en la canción rusa– se ve la separación intransitable entre dos campos: *lo mío – lo ajeno*. La muerte del único punto de conexión con el mundo exterior y el símbolo más típico de la libertad (la avecilla) es el símbolo de esta intransitividad. Ciertos recursos estilísticos y figuras retóricas propias del recitado –anáfora, hipérbaton, repetición, paralelismo, quiasmo, asíndeton, personificación– contribuyen a acentuar contrastes entre dos mundos y subrayar un ambiente de tensión sombría.

Consideramos el romance español como «poema popular de carácter lírico-épico, interpretado a capela o acompañado por un instrumento de cuerda» (Kelin 1937, 12), un fenómeno específico del canto épico, desde el punto de vista de la peculiaridad musical entonativa. Este modelo de la epopeya musical es internamente heterogéneo y dinámico: abarca muchos géneros, introduciendo elementos nuevos y combinándolos activamente con los antiguos tradicionales. El verso del romance perdura debido a su «flexibilidad predeterminada por la máxima conformidad con las condiciones del habla española» y su capacidad de «expresar con total naturalidad y libertad cualquier tema poético» (Tomashevski 1976, 7).

El Prisionero es un romance característico desde el punto de vista métrico, con una asonancia vocal de cadenas pares y una rima libre en las impares. El patrón del timbre entonativo



relativamente arcaico del canto del *prisionero* –estrofa corta, base recitativa y enfoque en el texto (con toda la multiplicidad de versiones, por ser una recopilación de los romances transmitidos oralmente), mayor libertad de movimiento melódico y movilidad tradicional dentro de los límites de lo musical/no musical– se percibe relevante también en la actualidad, y, por lo tanto, no sólo se incluye en el programa de educación Secundaria española, sino que también está presente en el repertorio de ciertos cantantes (Paco Ibáñez, Joaquín Díaz, Amancio Prada, Alalumbre Folk entre otros), satisfaciendo las demandas musicales del público moderno.

Interpretación nacional rusa: prisionero ruso

En la cultura rusa existe, y es muy popular, el género musical блатная песня [canción de los rateros]; dirigida originalmente a los prisioneros, delincuentes y personas cercanas al mundo criminal, poetiza la vida cotidiana, las costumbres del entorno delictivo. Se componen también canciones que van más allá de estos temas, pero conservan sus características, entre las cuales cabe mencionar la presencia de:

1. la intriga, el vínculo estrecho con las situaciones vitales corrientes, cotidianas;
2. la visión del mundo, las actitudes y experiencias concretas de las personas del mundo criminal;
3. el diseño melodioso aparentemente sencillo, la isorritmia;
4. los vocablos del estilo coloquial y la jerga.

Por lo general, este folclore apologiza la crueldad, sino que intenta justificar a los miembros del mundo criminal, hablando de sus sufrimientos y sentimientos humanos, como, por ejemplo, el amor a la madre.

A mediados del siglo XIX se hicieron muy populares las llamadas *canciones de la voluntad y cautiverio, de bandidos, de presidio*. El escritor ruso Fiódor Dostoyevski, que estuvo en la cárcel forzada de Omsk entre 1851 y 1854, en sus «Recuerdos de la casa de los muertos» (1862) cita diferentes ejemplos del género que había aprendido en el entorno de los presos. El término блатная песня surge a principios del siglo XX. El mayor interés de la sociedad hacia el mundo de los marginados, que, en esa época, eran representados en la publicidad y el arte como víctimas de la frustración social o portadores de un espíritu rebelde, hizo que se pusiera de moda el llamado *género descalzo* o *roto*.

La canción de cárcel de los vagabundos del Volga Солнце всходит и заходит [El sol sale y se pone] fue anotada por Maxim Gorki e introducida (en la versión abreviada) en su obra teatral На дне [Los bajos fondos] (1902):

Солнце всходит и заходит,
А в тюрьме моей темно,
Дни и ночи часовые
Да, эх,
Стерегут мое окно.

Как хотите, стерегите,
Я и так не убегу,
Мне и хочется на волю,
Да, эх,
Цепь порвать я не могу.

Ах, вы, цепи, мои цепи.
Вы железны сторожа,
Не порвать мне, не сносить вас,
Да, эх,
Не разбить вас никогда.

Чёрный ворон, дикий ворон,
Что кружишься надо мной,
Али крови захотел ты,
Да, эх,
Чёрный ворон, я не твой.

[El sol sale y se pone,
Pero en mi prisión está oscuro,
Días y noches los centinelas
Sí, eh,
Vigilan mi ventana.

Vigilad como queráis,
Yo no huiré de todos modos,
Quería liberarme,
Sí, eh,
La cadena no puedo romperla.

Ah, vosotras, cadenas, mis cadenas.
Sois vigilantes de hierro,
No os romperé ni os desgastaré,
Sí, eh,
Nunca os destrozaré.

Cuervo negro, cuervo salvaje,
Que estás dando vueltas alrededor de mí,
¿Es que te han entrado ganas de sangre?
Sí, eh,
Cuervo negro, no soy tuyo].

Todos los grupos sociales creaban canciones líricas, incluidos los campesinos, artesanos, proletarios, etc. Una de las razones de la popularidad increíble de esta canción es que el héroe lírico, que se muestra en ella, es muy reconocible. Es el ruso típico, no importa si canta o guarda silencio, que lleva absorbida en sus entrañas la severidad del clima, la inmensidad de los vastos espacios, la infinidad, la omnipotencia del ambiente «agobiante» (Berdiáyev 2019, 5), la desaceleración del tiempo y los procesos históricos: es flemático, inerte, paciente, consciente de primera mano de la «tendencia al despotismo» (Berdiáyev 2019, 5), la rigidez del estado en la ordenación del infinito, el rechazo del Destino y el libre albedrío.

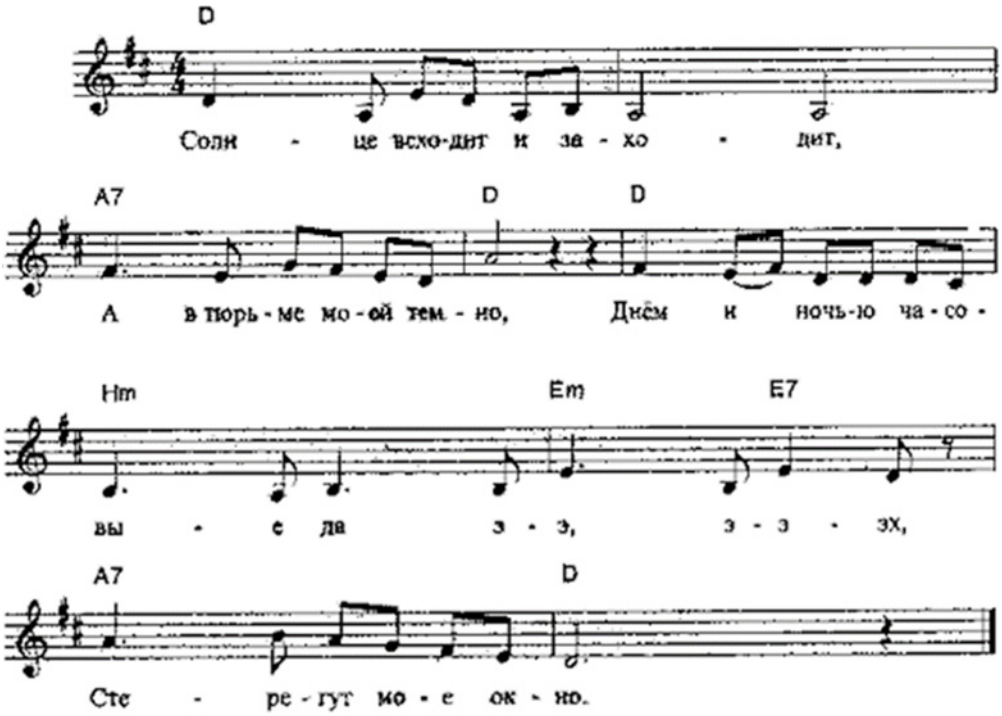
Muchos escritores y filósofos (A. Pushkin, N. Fédorov, L. Tolstói, F.M. Dostoievski, M. Gorki, N. Berdiáyev, G. Plejánov y otros) solían remitirse al carácter nacional ruso, enfatizando la inaplicabilidad del criterio común para abordar esta cuestión. En opinión general, su formación estaba influenciada por el destino histórico «desafortunado y doloroso» (Berdiáyev 2019, 5), factores naturales geográficos (clima severo, cambio manifiesto de las estaciones del año, inmensidad de los espacios abiertos) y la formación religiosa y cosmovisión ortodoxas. Se subrayan tradicionalmente los siguientes rasgos definitorios:

1. la compasión, el sentido de justicia, «experiencia de tragar con paciencia el resentimiento y de resignarse» (Holmogórov 2016, 53);
2. el ascetismo, la necesidad de la fe y la capacidad de «soportar el sufrimiento y el sacrificio» en su nombre (Berdiáyev 2019, 6);
3. «el infinito, disformidad, aspiración a la inmensidad, amplitud» del alma correspondientes al paisaje de la tierra rusa, desaceleración y «viscosidad» (Berdiáyev 2019, 6) del pensamiento, es decir, inercia y pasividad;

no obstante, por otro lado:

4. la presencia del componente activo: el «elemento natural fuerte», la «fuerza elemental», el «dionisismo» (Berdiáyev 2019, 6), la explosividad (Kasyánova 2003).

En la canción mencionada –lírica y melodiosa, de múltiples voces, con estrofas simétricas, entonaciones descendentes, movimiento acompasado lento, ritmo simple y un mínimo de cantos formulados, combinación de sonidos largos con frases musicales completas de tal manera que se obtiene una extensión melódica– el énfasis se transfiere del verso (texto) a la música.



Es típica de la impresión producida (sensación de amplitud, sollozos internos). Recordemos el testimonio del escritor ruso Gógol:

> *¡Rusia! ¡Rusia! […] ¿Cuál es esa fuerza secreta, impenetrable, que atrae hacia ti? ¿Por qué se oye, resuena en los oídos inextinguible tu canción melancólica que te atraviesa a lo largo y a lo ancho de mar a mar? ¿Qué hay en ella, en esta canción? ¿Qué llama y solloza, y que oprime el corazón?* (1968, 203)

o el *canto tétrico* de Turguénev:

> *...él cantaba, lo que nos causaba un efecto dulce y espeluznante. Confieso que rara vez había escuchado una voz como ésta: estaba ligeramente quebrada y sonaba como ronca; incluso al principio repercutió algo doloroso; pero también había en ella pasión profunda, genuina y juventud, igual fuerza, dulzura y una especie de aflicción cautivadora, despreocupada y triste. El alma rusa, sincera y caliente, sonaba y respiraba en ella y así te tocaba el corazón, tocaba justamente sus cuerdas rusas. [...] Seguía cantando y cada sonido de su voz olía a algo natal e irremediablemente ancho, como si la estepa familiar se abriera ante ti, yéndose a una lejanía infinita. Yo sentí las lágrimas hervir en mi corazón y subir a mis ojos; de repente rompí a sollozar sorda y contenidamente...* (1979, 222)

Interpretación nacional francesa: prisionero francés

El tema *penitenciario* igualmente es muy representativo en la cultura francesa. Ya François Villon en el siglo XV desarrolla el tema de los marginales y bandidos (los ahorcados), compone baladas en jerga de ladrones, el primer ciclo de obras literarias que describe el mundo criminal *desde dentro*. El interés de la sociedad francesa por este tema se pone en evidencia con la aparición (en el mismo siglo) del primer diccionario de la jerga ladrona.

En la canción *Dans les prisons de Nantes [En las cárceles de Nantes]* la situación de estancia en la prisión se reemplaza de hecho por la narración del amor del prisionero y la hija del carcelero que le ayuda a escapar.

Dans les prisons de Nantes
Il y avait un prisonnier

Personne ne vient le voir
Que la fille du geôlier!

Un jour il lui demande :
Qu'est-ce que l'on dit de moi?

On dit de vous en ville
Que vous serez pendu…

Puisqu'il faut qu'on me pende
Déliez-moi les pieds.

La fille était jeunette
Les pieds lui a déliés.

Le prisonnier alerte
Dans la Loire s'est jeté

Dès qu'il fût sur la rive
Il se mit à chanter.

Je chante pour les belles
Surtout celle du geôlier

Si je reviens à Nantes
Oui je l'épouserai.

Dans les prisons de Nantes
Il y avait un prisonnier.

[En las cárceles de Nantes
Había un prisionero,

Nadie lo visita,
¡Excepto la hija del carcelero!

Un día le pregunta:
¿Qué dicen de mí?

En la ciudad dicen,
Que lo ahorcarán…

Como me tienen que ahorcar,
Desáteme las piernas.

La chica era joven,
Le desató las piernas.

El prisionero hábilmente
Se precipitó al Loira,

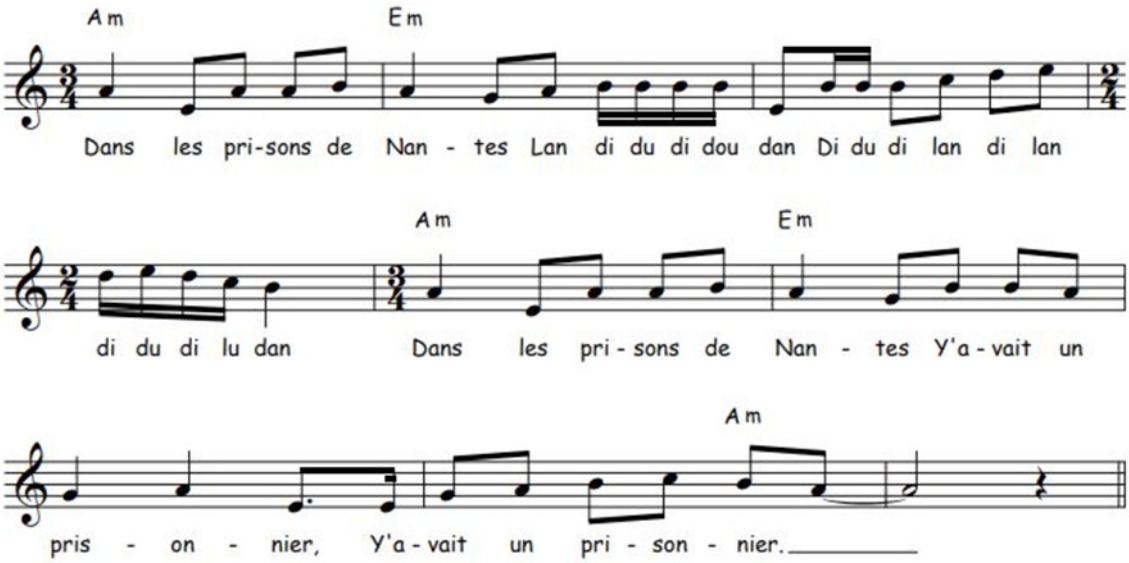
Y ya en la orilla
Empezó a cantar.

Estoy cantando para todas las beldades
Y especialmente para la hija del carcelero.

Si vuelvo a Nantes,
Me casaré con ella.

En las cárceles de Nantes
Había un prisionero].

El prototipo del héroe es el cardenal Retz, arzobispo de París, una famosa figura de la Fronda, que, en 1654, a la edad de 41 años, huyó de la prisión del castillo de Nantes (Lallié, 1988). Cabe señalar que Bretaña en el momento de la aparición de la canción ya era provincia oficial de Francia desde hacía un siglo y medio debido al matrimonio de Carlos VIII y Ana de Bretaña en 1491, por lo que, siendo originalmente un modelo del folclore bretón, se propagó muy rápidamente (desde el Loira inferior), principalmente por marineros y exiliados de las colonias



francesas, y se hizo popular tanto dentro como fuera de Francia, como lo demuestra la presencia de variantes: nombre, detalles geográficos (el río se convierte en el mar, se cambia la ciudad, etc.). Se canta en francés, la incluyen en su repertorio (borrando a menudo hasta cierto punto el matiz folclórico bretón) tales leyendas de la música francesa como, por ejemplo, Édith Piaf.

La canción revela el tema del libre albedrío y la autodeterminación del individuo. Y es que la corriente de la canción socialmente orientada se expresa en Francia con más claridad (aunque igualmente es tradicional el motivo antagónico del determinismo y la predestinación de Dios). El cantante enfatiza las frases: cada línea se repite dos veces, subrayada por ornamentos musicales, acompañada con figuras rítmicas. El héroe muestra los rasgos típicos del francés medio: alegría (el concepto francés de la alegría de vivir – *joie de vivre*), hedonismo y sensación de ligereza. El prisionero es libre por naturaleza y respeta la libertad del prójimo. Toma la situación (y la vida) con ligereza, sabe ser enérgico, olvidarse de los problemas, reírse, divertirse, disfrutar de cada momento: «La pasión por la broma, alegría, juego de palabras constituye uno de los elementos esenciales y hermosos del carácter francés...», – señaló el escritor Alexandre Herzen (1955, 37). El humor enérgico de esta canción se hace eco del humor irónico del famoso *tetrastique* de François Villon en una situación similar de confinamiento:

Je suis François, dont ce me poise,
Né de Paris emprès Pontoise,
Qui d'une corde d'une toise
Sçaura mon col que mon cul poise.
(1923, 290)

[Soy François – ¡y eso me pesa!
Nacido en París, cerca de Pontoise.
De la cuerda de una toesa
sabrá mi cuello lo que mi culo pesa].

Carácter nacional y diálogo intercultural

Intrigas similares tenían lugar –en diferentes épocas del desarrollo y en distintos contextos étnicos de las tradiciones locales– en divergentes complejos del género musical folclórico. La diversidad local de estereotipos dinámicos está vinculada con la especificidad –establecida históricamente– de la ejecución del folclore, formada durante el proceso de transmisión oral en condiciones de continuidad y variabilidad. Al mismo tiempo se influencia por factores extramusicales.

Cantos-lamentos, reflexiones emocionalmente profundas lírico-filosóficas en primera persona (versiones rusa y española) se ven opuestas a un mensaje alegre del tipo narrativo en tercera persona (versión francesa). De hecho, se trata de tipos existencialmente antagónicos: lírica, lírica épica – narración.

Se podría explicar esta convergencia de las variantes española y rusa (a diferencia de la francesa) –con toda la brecha temporal, pues la española surgió mucho antes– refiriéndose, entre otras cosas, a la tesis bien conocida sobre la cercanía de las almas rusa y española, existencia de ciertas aproximaciones de los caracteres nacionales, sobre lo que escribían Emilia Pardo Bazán, Unamuno, Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, Federico García Lorca y muchos otros (Alekseev 1964, 11-43). La obviedad de esta afinidad, según el profesor de literatura hispana George Oswald Schanzer, se plasma en la misma predilección de los lectores hispanos y rusos por los problemas eternos del bien y el mal, la libertad y los valores humanos universales (1972, 5-23). La causa subyacente de esta comunidad de caracteres étnicos los investigadores modernos la ven –no sin razón– en la *posición fronteriza* de los pueblos ruso y español:

> *'¿Qué es el alma rusa? Yo sé lo que es la ensaladilla rusa, la ruleta rusa y la montaña rusa –que, por cierto, en Rusia no se llaman así–, pero ¿el alma?' Ricardo San Vicente*[5] *lo dice porque en el menú hay filetes rusos, pero ya puestos: ¿qué es lo más parecido a esa alma? 'Pues tal vez la española: ser un país de frontera y preguntarse todo el día por el alma'.* (Rodríguez Marcos 2011)

La especificidad fronteriza, el «carácter doble» (Berdiáyev 2019, 6) del espacio lingüístico-cultural de los modelos de civilización de habla rusa y española –estudiado activamente en los enfoques filosófico, cultural, filológico, histórico (Boris Handal, Margarita López, Juan Vernet, Titus Burckhardt, Valery Zemskov, Andrei Kofman y otros)– se expresa no solo en el hecho de absorber y reflejar en la memoria cultural étnica las características distintivas de diferentes modelos de civilización, sino también en la implementación de una intermediación multifacética mutuamente enriquecedora entre civilizaciones.

Conclusiones

Parafraseando al distinguido pensador, la nación/etnia es «…algo previo a toda voluntad constituyente de sus miembros: está *ahí* antes e independientemente de nosotros, sus individuos. Es algo en que nacemos, no es algo que fundamos» (Ortega y Gasset 1985, 63).

El tema –ilimitado por el lugar y el tiempo– se realiza en diversas formas musicales. «…las expresiones culturales pueden compararse entre sí, resaltando los contrastes y las diferencias, al mismo tiempo que aparecen los puntos comunes y las coincidencias» (Aínsa 1986, 213), la situación inicial común y el final común/distinto de las obras folclóricas en cuestión permite demostrar y destacar al receptor (estudiante, en nuestro caso) la singularidad de las tradiciones

5 Podemos fiar del juicio de Ricardo San Vicente, pues siendo hijo de uno de los «niños de Rusia» de los tiempos de la guerra civil, volvió a España sólo en 1957 a la edad de 11 años; es profesor de la universidad de Barcelona, traductor de la literatura rusa, consejero de la literatura rusa, muchos años presidente del jurado del Premio Yeltsin por la mejor traducción de la obra rusa a la lengua española (2009, 2011-2013).

étnicas, que es primordial en el proceso de aprendizaje de la lengua extranjera, inseparable del conocimiento del hablante nativo y su cultura.

La unidireccionalidad tipológica de las interpretaciones rusa y española (a diferencia de la francesa) del tema común puede explicarse, tomando en consideración la afinidad de ciertos rasgos de los caracteres nacionales español y ruso, que a su vez se debe a la especificidad fronteriza del espacio lingüístico de los modelos de civilización del habla rusa e hispana.

BIBLIOGRAFÍA

AÍNSA, Fernando. Presupuestos de la problemática de la identidad cultural de Latinoamérica. *América. Cahiers du CRICCAL*. 1986, 1: 209-241.

ALEKSEEV, M.P. 1964. *Ocherki istorii ispano-russkih literaturnyh otnoshenij* XVI-XIX *vv*. Leningrad: Izd. Leningradskogo universiteta. [Essays on the history of Spanish-Russian literary relations XVI-XIX] in Russian.

BERDIÁYEV, N.A. 2019. *Istoki i smysl russkogo kommunizma*. Moskva: YUrajt. [The Origin and Sense of Russian Communism] in Russian.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas. Los cuatro ciclos.* Buenos Aires, Emecé editores, 1974:1128.

CALVO GONZÁLEZ, José. «Las 'carceleras' y el krausofolclorismo andaluz. (etnología jurídica y filosofía penal)». Universidad de Málaga. *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*. 34 (2000): 247-277.

CARO BAROJA, Julio. 2004. *El mito del carácter nacional.* Madrid: Caro Raggio.

CASADO VELARDE, M. 1988. *Lengua y cultura. La etnolingüística.* Madrid: Síntesis.

CENCILLO, Luis. 1995. «El carácter nacional español». *Anthropologica: Revista de etnopsicología y etnopsiquiatría*, 18: 67-80.

COENEN, Erik. 2013. «Carácter nacional e historia literaria», en *Literatura, pasión sagrada: Homenaje al profesor Antonio García Berrio*, coord. por Felipe González Alcázar, Fernando Ángel Moreno Serrano, Juan Felipe Villar Dégano: 227-236.

DÍAZ ROJO, José Antonio. «Lengua, cosmovisión y mentalidad nacional». *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, Nº 7, 2004, s. p. Lengua, cosmovisión y mentalidad nacional - Dialnet (unirioja.es) https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/50114/1/Lengua,%20cosmovisi%C3%B3n%20y%20mentalidad%20nacional.pdf (Último acceso: 06.08.2021).

DÍAZ-GUERRERO, R. 1983. «La psicología de los pueblos». *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 4, 1: 33-42.

FOUILLÉE, Alfred. 1898. *Psychologie du peuple français.* Paris: Félix Alcan.

GÁCHEV, G. 1995. *Nacionalnye obrazy mira: Kosmo - Psiho - Logos.* Moskva: Progress-Kultura. [National images of the world: Cosmo – Psycho – Logos] in Russian.

Geertz, Clifford. 1992. *La interpretación de las culturas.* Barcelona: Gedisa.

GÓGOL, N.V. 1968. *Mertvye dushi.* Moskva: Ripol Klassik. [Dead Souls] in Russian.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. 2021. *Apuntes para una historia de la música*. Universidad de Murcia.

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. 2000. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas.* Madrid: Ediciones Cátedra.

HERDER, Johann Gottfried. 1959. *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, trad. J. Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada.

HERRERO GARCÍA, M. 1966. *Ideas de los españoles del siglo* XVII. Madrid: Gredos.

HERZEN, A.I. 1955. «Pis'ma iz Francii i Italii. Pis'mo vtoroe». *Sobranie sochinenij: V 30 tomah*. Moskva: Izd. Akademii nauk SSSR. T.5: 27-41. [Letters from France and Italy. Letter 2. Collected works: in 30 volumes] in Russian.

HALL, Stuart. «Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?» *Cuestiones de identidad cultural.* Stuart Hall y Paul du Gay (comps.). Buenos Aires-Madrid, 1996: 13-40.

HOLMOGÓROV, E.S. 2016. «Russkaya civilizaciya. Kategorii ponimaniya», *Tetradi po konservatizmu*, 3: 39-63. [Russian civilization. Categories of understanding] in Russian.

KASYÁNOVA, K. 2003. *O russkom nacional'nom haraktere.* Akademicheskij Proekt, Delovaya kniga. [About the Russian national character] in Russian.

KELIN, F.V. 1937. «Romans». *Literaturnaya enciklopediya:* v.11, t.10. Moskva: Hudozhestvennaya literatura: 12-15. [Romance] in Russian.

LALLIÉ, Alfred. 1988. *Les prisons de Nantes pendant la Révolution*. Éd. du Chotelais.

LIJACHEV, D.S. 1981. *Zametki o russkom*. Moskva: Sov. Rossiya. [Notes on the Russian theme] in Russian.

MARAVALL, J. A. 1986. «Sobre el mito de los caracteres nacionales». *Los españoles vistos por sí mismos*. Madrid, Turner: 195-202.

MARTÍN EZPELETA, Antonio. 2010. «Notas sobre el carácter nacional español. El caso de los Diarios de viaje por España de George Ticknor». *BIBLID* 25: 241-265. https://core.ac.uk/download/pdf/11503474.pdf (Último acceso: 07.08.2021).

MENÉNDEZ PIDAL, R. 2018. *El romancero español: Conferencias Dadas En La Columbia University de New York Los Días 5 y 7 de abril de 1909*. Forgotten Books.

MOLANO L., Olga Lucía. «Identidad cultural un concepto que evoluciona». *Revista Opera, núm. 7, mayo, 2007: 69-84 Universidad Externado de Colombia Bogotá, Colombia*. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67500705 (Último acceso: 06.08.2021).

MÜLLER, Max. *Mitología comparada*, Madrid, Edicomunicación, 1988.

ORTEGA Y GASSET, José. 1985. *Europa y la idea de nación*. Madrid: Alianza editorial.

PÉREZ RUIZ, Maya Lorena. 2007. «El problemático carácter de lo étnico». *CUHSO: Cultura - Hombre - Sociedad*. Universidad Católica de Temuco. 2007, N° 13: 35-55.

QUINTREC, Guillaume Le. 1990. *La psychologie des peuples. Histoire des idées et sociologie de la science. Les enjeux d'une définition des caractères nationaux dans la France de la seconde moitié du XIXe siècle*. Thèse de doctorat soutenu à l›École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris.

RAMOS GOROSTIZA, José Luis. 2010. «'Carácter nacional' y decadencia en el pensamiento español» *Biblio 3W: Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XV, n° 860, s. p. http://www.ub.edu/geocrit/b3w-860.htm (Último acceso: 05.08.2021).

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. 2011. «Entrevista: Almuerzo con ... Ricardo San Vicente 'La hora de un traductor vale como la de la limpieza'». *El País* 05/11/2011.

ROMANCE DEL PRISIONERO, 1856. En *Primavera y flor de romances: Colección de los más viejos y más populares romances castellanos publicada con una introducción y notas por don Fernando José Wolf y don Conrado Hofmann*. Tomo II. Berlín: A. Asher y comp.: 16-17.

SANTAMARÍA, A. 2004. «¿Es posible el diálogo entre la mente y la cultura? Hacia una psicología cultural de la mente». *Suma psicológica* 11 (2): 247-266.

SCHANZER, George O. 1972. *Russian literature in the Hispanic world: a bibliography. La literatura rusa en el mundo hispánico: bibliografía*. Toronto: University of Toronto Press.

TOMASHEVSKI, N. 1976. «Geroicheskie skazaniya Ispanii i Francii». *Biblioteka vsemirnoj literatury*. Seriya I. Tom 10. Moskva: Hudozhestvennaya literatura: 5-25. [Heroic tales of Spain and France] in Russian.

TORDECILLA, J. 2004. *España exótica: la formación de la imagen española moderna*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

TURGUÉNEV, I.S. 1979. «Pevcy». En *Sobranie sochinenij i pisem v 30 tomah*. t.3. Moskva: Nauka: 208 - 225. [Singers. Collected works and letters in 30 volumes] in Russian.

UNAMUNO, Miguel de. 1958. «Alma vasca». En *Obras completas*. Tomo V. De esto y de aquello. Madrid: Afrodísio Aguado : 545-553.

VILLON, François. 1923. «Tetrastique». En *Œuvres*, Édition critique avec notices et glossaire par Louis Thuasne. Tome 1. Paris: Auguste Picard, éditeur: 290.

La escena de la música tradicional en Salamanca. Dinámicas de la tradición en la actualidad

Pablo González Martín y Clara Macías Sánchez

Resumen

Las lógicas que caracterizan a la postmodernidad y al actual sistema de mercado han acentuado la comercialización de expresiones culturales. En el caso de las músicas tradicionales esto se ha traducido, en parte, en el surgimiento de una escena musical, donde interactúan agentes que proponen diferentes estéticas y modelos. En el siguiente artículo analizamos, a partir de datos de carácter etnográfico, la escena de la música tradicional en la provincia de Salamanca. Para ello hemos recogido la historia oral de su aparición y hemos prestado especial atención a las convivencias y conflictos que surgen entre sus agentes. A partir de este caso concreto, pretendemos superar acercamientos folkloristas con un enfoque que permita conectar las expresiones culturales locales tradicionales con fenómenos globales e actualidad, así como visibilizar las grietas que acompañan a la función de cohesión social atribuidas a estas manifestaciones.

Palabras clave: Postmodernidad, Salamanca, Música Tradicional, Escena musical.

Abstract

The logics that define postmodernism and the current market system have emphasized the commodification of cultural expressions. In the case of traditional music, this has translated into the emergence of a musical scene, where agents that propose different aesthetics and models interact. In the following article we analyze, based on ethnographic data, the traditional music scene in the province of Salamanca. For this purpose, we have collected the oral history of its appearance and paid special attention to the coexistence and conflicts that arise among its players. From this specific case, we intend to overcome folkloristic approaches with an approach that allows us to connect local traditional cultural expressions with current global phenomena, as well as to make visible the fractures that come with the function of social cohesion attributed to these expressions.

Keywords: Postmodernism, Salamanca, Traditional music, Music Scene.

I. Introducción

> *Felicidad que pudiera despertar en nosotros envidia, sólo la hay en el aire que hemos respirado, con hombres con los que hubiéramos podido conversar, con mujeres que hubieran podido entregársenos. En otras palabras, en la idea de felicidad resuena inevitablemente la de redención. Y con esa idea del pasado que la historia hace suya, sucede lo mismo.*
> Walter Benjamin (2008:187)

El término «músicas tradicionales» comporta una difícil definición. Una de las acepciones más extendidas es aquella que refiere se a las expresiones musicales producidas por comunidades rurales, es decir son músicas que proceden, en principio, de clases subalternas vinculadas con una casi desaparecida hoy cultura campesina. Se caracterizan por su recreación en el presente a partir de lo que se recupera de manifestaciones del pasado, pero además, fungen como referente identitario para un territorio determinado.

Este vínculo con lo pretérito hace del término «tradicional» en sí mismo un concepto referencial (Comas y Contreras, 1990). Sin embargo, lo que habitualmente se denomina «cultura tradicional» adolece de cierta atemporalidad, es decir, hace referencia a expresiones culturales propias de un tiempo pasado calificado como «antes», pero no necesariamente precisado. Suele presentarse acontextualizada, en el sentido de que se obvian sus articulaciones con la sociedad global, presentándose sus manifestaciones como formas culturales aisladas. Revelando esta selección de elementos pretéritos, asociados a las músicas tradicionales, son frecuentes términos que constan del prefijo «re-»: renovación, revitalización o incluso recopilación. De todos ellos se deriva el uso de un recurso del pasado transformado desde el presente (Bithell y Hill, 2014).

La tradición se describió de forma romántica desde los inicios de la ciencia del Folklore a finales del siglo XVIII con el nacionalismo romántico, mirando al ayer con cierta nostalgia. La reivindicación del pasado, la antigüedad o la pureza –autenticidad, sencillez, espontaneidad, ejemplaridad estética– en cualquier ámbito de la cultura, incluido la música, muestra la intención de construir identidades, así como la de que determinados valores socioculturales prevalezcan ante otros, éstos generalmente nuevos (Martí, 2003). De hecho, es esta una de las principales funciones sociales de la tradición en el presente.

Dedicamos este artículo al análisis de una de las dinámicas de cambio de la tradición hoy día, precisamente a una de las formas en las que se inserta en el sistema socioeconómico dominante en las sociedades occidentales. Proponemos atender particularmente a las expresiones musicales, usando para ello el concepto de escena musical que nos permite ofrecer una imagen poliédrica y flexible de este fenómeno. Nos interesa visibilizar el rol que en las últimas décadas han desempeñado, entre otros agentes, los grupos musicales en el proceso de construcción y recreación de las músicas tradicionales de Salamanca, fundamentales en la construcción de la memoria colectiva de la escena. El artículo no pretende ser una descripción completa de la escena de la música tradicional en Salamanca, sino destacar precisamente un aspecto de la vida de la misma: sus rupturas y confluencias. En la escena, como espacio generador de un sentimiento de pertenencia, detectamos a partir del trabajo de campo convivencias y conflictos en aspectos como la construcción de instrumentos, la transmisión de conocimientos o las propuestas musicales.

Hemos dividido este artículo en una primera parte fundamental que explica los planteamientos teórico-metodológicos de los que partimos para desarrollar esta investigación, los que han permitido el desarrollo de nuestras interpretaciones. En segundo lugar, hemos dividido en dos secciones el apartado que recoge los resultados fruto de la investigación. Por un lado los referidos a la conformación de la escena, para después tratar las convivencias y los conflictos detectados en la misma. Por último dedicamos un apartado a reflexionar, a raíz de los datos expuestos, sobre distintas dinámicas a las que están sujetas hoy día las tradiciones culturales.

De esta manera pretendemos aportar, por un lado, una nueva mirada a las músicas tradicionales producto de la aplicación de un concepto teórico que no ha sido usado específicamente para estas expresiones. Este ejercicio permite visibilizar agentes ignorados hasta la fecha, que sin embargo han sido y son clave en la conformación del panorama actual. Desde este punto inicial, la principal contribución de este texto consiste en que la identificación propiamente dicha de la escena de músicas tradicionales supone la inserción de estas expresiones culturales en el sistema socioeconómico dominante actual. Junto a otros fenómenos ampliamente estudiados desde las ciencias sociales actualmente, planteamos este nuevo enfoque de inserción en pautas económicas, pero también de construcciones identitarias, que forman parte del panorama actual de existencia y transformación de las culturas tradicionales.

II. Prolegómenos teórico-metodológicos

El interés por la Historia de las hoy llamadas músicas tradicionales de Salamanca[1] en los trabajos publicados ha sido marginal y no se ha realizado una obra específica centrada en una perspectiva historiográfica. Asimismo, son prácticamente inexistentes los trabajos etnográficos que traten el estado actual de estas músicas en la provincia. Sin embargo son obras de referencia –con una amplitud contextual nacional o regional que incluyen alusiones al territorio que nos ocupa– las recopilaciones de García Matos (1970) con su *Antología del Folklore musical de España*, las posteriores aportaciones de Juan Cruz Sagredo (1976) a la colección *Folklore de España*, el *Cancionero popular de Castilla y León* (1989) de Díaz Viana y Manzano Alonso; así como las recopilaciones sonoras realizadas por Gonzalo Pérez Trascasa y Ramón Marijuán en *La Música tradicional en Castilla y León* (1995). Asimismo, merecen ser destacadas las obras *Voces nuevas del romancero castellano-leonés* (1982), publicada en dos volúmenes, fruto del trabajo de recopilación de Petersen; y el *Romancero Panhispánico. Antología sonora* (1992) de José Manuel Fraile Gil.

Las mayoría de las investigaciones dedicadas específicamente a las músicas tradicionales de la provincia parten de visiones folkloristas o de erudición histórica local. Adquieren la forma de cancioneros que siguen el modelo del *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma publicado en 1907, al que le sigue la estela de la famosa *Antología de la música tradicional salmantina* de Ángel Carril (2000). En este sentido, nos parece importante destacar los registros sonoros realizados por José Ramón Cid Cebrián en la provincia, compilados en el *Cancionero Tradicional del Campo de Ciudad Rodrigo* (1985) y posteriormente en *Tamboril por gaita* (2013). En una línea similar, también José Manuel Fraile Gil recoge toques de Peñaparda en *Tesoro de tradiciones. Peñaparda* (Salamanca).

Publicaciones asociadas al estudio de la música desde el punto de vista formal son *Folklore musical salmantino para coro, piano y orquesta* (1995) de Bernardo García-Bernal Huertos y Bernardo García-Bernal Alonso, o *Cancionero charro: 150 piezas del folklore musical salmantino* (2010) de Hernández Marcos y Hernández González. Entre las investigaciones específicas dedicadas a los instrumentos destacan las de José Ramón Cid Cebrián. A su obra citada más arriba, hay que añadir *La gaita y el tamboril* (1989) realizada en coautoría con Alberto Jambrina Leal. También merece una reseña Antonio Cea Gutiérrez con *Los instrumentos de la Sierra de Francia* (1978).

Es importante que destaquemos la labor reciente de Díaz Viana, el cual se acerca a un análisis más profundo de estas músicas relacionándolas con los fenómenos sociales de los que son indisociables y a los que muy pocas veces se hace referencia en otras publicaciones. Algunos de sus textos relacionados directamente con el tema trabajado son *Rito y tradición oral en Castilla y León* (1984) o *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo* (1987). De hecho, el proceso de selección y resignificación que ha construido lo que hoy día consideramos tradicional está directamente relacionado con fuertes cambios socioeconómicos y políticos acaecidos al menos desde hace cinco décadas. Los mismos forman parte de esa relación con el pasado que hemos descrito, ya que la cultura es finalmente la «organización social del sentido, interiorizado de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas y

1 La provincia de Salamanca nació como unidad político administrativa a partir de la división de Javier de Burgos en 1833, al suroeste de la Comunidad Autónoma de Castilla y León. Se divide actualmente en once comarcas: Comarca de Ciudad Rodrigo y Comarca de Vitigudino al oeste, Tierra de Ledesma y La Armuña al norte, Campo de Salamanca y Las Villas en el centro, Tierra de Peñaranda, Tierra de Alba y Comarca de Guijuelo al este y Sierra de Francia y Sierra de Béjar al sur. Entre estas comarcas se reparten un total de 362 municipios, de los cuales sólo nueve a mayores de la capital superan los 5000 habitantes, por lo que se considera que el territorio se encuentra en riesgo de despoblación.

objetivado en formas simbólicas en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados» (Giménez, 2007: 57).

En lo que se refiere a las músicas llamadas tradicionales, estas representaciones compartidas se objetivan simbólicamente por medio de, entre otras acciones, la introducción de estas músicas en la escuela, la implementación de políticas orientadas a la «puesta en valor» de músicas e instrumentos, la realización de concursos y festivales, y la difusión de estas manifestaciones en medios de comunicación de masas. Las anteriores son prácticas que necesitan entenderse considerando como marco los fenómenos relacionados con la glocalización, entendida ésta como una esfera cultural fruto de por una parte los elementos locales y por otro lado los globales o mundializados (Bolivar Botía, 2001).

Desde el último cuarto del siglo XX la empresa capitalista se impuso como modelo de la explotación doméstica de la sociedad rural. Se produjo un desarrollo de la especialización profesional en los pueblos, convirtiéndose los campesinos en profesionales y hubo un gran impacto de los medios de comunicación de masas, la educación nacional o las migraciones temporales, propagando nuevos modelos de cultura (Shanin, 1971). Todos estos cambios sociales fueron determinantes en la formación de los conceptos referenciales de tradición y modernización. En la segunda mitad del siglo XX las diferentes esferas sociales se autonomizaron en un mayor grado. Las expresiones artísticas se separaron cada vez más de otros ámbitos de la vida social y de forma más aguda pasaron a producirse y recrearse por especialistas formados en instituciones concretas y consumida en lugares específicos ya que una de las principales características de lo que se llamó «cultura moderna» es su fuerte mercantilización (Giménez, 2007).

La cultura del presente es una cultura postmoderna, caracterizada por la hipermercantilización, hiperracionalización e hiperdiferenciación (Krook, Pakulski y Waters, 1992; Bauman, 2006). La hipermercantilización alude al proceso mediante el cual todas las áreas de la vida social han sido mercantilizadas, incluidas las expresiones artísticas, producidas para ser consumidas. La hiperracionalización implica el uso de las nuevas tecnologías, especialmente internet a través de sus videos o música, para privatizar el consumo cultural en el sentido de que sea íntimo en contraste con los espacios colectivos a los que se les resta importancia como el teatro o los conciertos; y la hiperdiferenciación supone la aparición de una gran variedad de formas culturales sin que ninguna de ellas predomine (Giménez, 2007). Esta variedad de opciones y de elecciones caracterizan a la «poscultura» o cultura postmoderna (Krook, Pakulski y Waters, 1992). Derivado de lo anterior, es especialmente importante para este trabajo que «la diferenciación de la cultura en sectores suscita competencias, rivalidades y conflictos entre los actores de los diversos sectores» (Giménez, 2007: 42).

Directamente relacionado con las características de la postmodernidad, de hecho, como fruto de ésta y de los cambios sociales citados, surgió el concepto de escena musical. Se trata de un término que aparecen en el ámbito periodístico de la década de los años 40 del siglo XX para caracterizar los estilos de vida marginales y bohemios en EE. UU. En el discurso periodístico sirvió para forjar expresiones colectivas de identidad «clandestina» o «alternativa» que distinguían su identidad cultural de la «corriente mayoritaria». De hecho, en muchos sentidos la organización de las escenas musicales contrasta con la de las industrias musicales multinacionales, aunque ambas formas dependen una de otra, e incluso una escena que prospera puede insertarse en la industria musical (Bennet y Peterson, 2004).

Desde los años noventa del siglo XX, en los que el concepto fue utilizado por primera vez en ámbitos académicos por Will Straw (1991), se ha extendido su uso como modelo para investigaciones académicas centradas en la producción, actuación y recepción de las músicas populares, entendidas éstas en su sentido anglosajón, y por tanto referidas a las producidas

por las clases subalternas mayoritariamente en contextos urbanos. Straw (1991: 373) definió las escenas musicales como espacios dónde «múltiples prácticas musicales coexisten, interactúan unas con otras en un proceso de diferenciación, de acuerdo con una gran variedad de trayectorias de cambio e interconexión». Posteriormente se ha incrementado su uso por parte investigadores académicos para referir a «contextos en los que grupos de productores, músicos y fans comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y se distinguen de otros» (Bennet y Peterson, 2004:1), basándose en la noción de «campo» de Bourdieu (1979) y la de «mundos del arte» de Becker (1982). Desde finales del siglo XX el concepto de escena ha sido un medio para estudiar la intersección entre la música y la vida cotidiana, ha contribuido a reestructurar la participación colectiva musical como algo que trasciende los parámetros físicos del espacio y lo traslada a cualidades más afectivas y translocales (Bennet y Rogers, 2016).

En las escenas musicales intervienen diversos agentes que conforman un gran engranaje que constituiría ese «reflejo y actualización de un estado de relaciones entre varias poblaciones y grupos sociales que se unen alrededor de un género o subgénero musical» (Straw, 1991: 379). Entre ellos son fundamentales «los músicos, la audiencia y los empresarios musicales que relacionados con la escena forman diversas redes, camarillas y facciones, y están divididos por estilos musicales, clases sociales, enemistades, rivalidades y otros elementos» (Cohen, 1999: 241). Estos agentes además interactúan en lugares físicos determinados como por ejemplo calles y otros espacios públicos o pubs (Straw, 2006) u otros locales privados.

De forma más reciente han sido categorizadas según sus espacios de actuación como «locales, translocales y virtuales» (Bennet y Peterson, 2004; Bennet y Rogers, 2016) aunque las fronteras de esta categorización son un tanto difusas ya que los procesos locales, translocales y virtuales conviven, se solapan y se entremezclan en una misma localidad, en el sentido de que «durante las últimas décadas, hemos insistido en que lo local de la etnografía no puede ser ya confundido con un lugar socioculturalmente delimitado» (Díaz de Rada, 2010: 10).

La actividad de la escena adopta diversas formas, desde la asistencia regular a conciertos hasta modos más individualizados de escuchar música tanto en el espacio público como en el privado, pasando por la recopilación y el archivo de grabaciones en directo y otros artefactos, hasta la organización de conciertos a pequeña escala en espacios de «hágalo usted mismo», no oficiales. Sin embargo, lo que a menudo une estas prácticas tan diversas es una sensación afectiva de formar parte de algo que está vivo –tanto en sentido físico como temporal– y entretejido en el paisaje cultural en un sentido físico y temporal (Bennet y Rogers, 2016).

Esta es una investigación de carácter etnográfico, por lo que hemos aplicado diversas técnicas que caracterizan a este método. En primer lugar, hemos realizado una profunda revisión bibliográfica, que nos ha permitido profundizar en el conocimiento previo de una manifestación cultural concreta, en este caso, las expresiones musicales que hoy día se consideran parte del concepto de música tradicional de Salamanca. La revisión de estudios anteriores –tanto bibliográficos como recopilaciones sonoras– nos ha permitido construir un estado de la cuestión actualizado, que ha sido fundamental para identificar potenciales aportes en el ámbito en el que se encuadra nuestra investigación.

En segundo lugar, hemos realizado trabajo de campo intensivo durante nueve meses, desde junio de 2020 a marzo de 2021. Sin embargo, es relevante destacar nuestra vinculación personal previa con el entorno cultural trabajado, lo cual permitió que en este tiempo pusiéramos en práctica de forma eficaz técnicas clásicas etnográficas, entre ellas, la observación participante, condicionada por la crisis sanitaria acaecida como consecuencia del covid-19 vivida en todo el territorio nacional. También hemos de añadir la asistencia a conciertos y festivales, así como a sesiones privadas de ensayos de grupos, res-

petando las medidas de seguridad establecidas. También hemos implementado la observación directa en redes sociales e internet tanto de grupos como de otros colectivos agentes, adaptando la etnografía a entornos virtualizados que hoy día son fundamentales sobre todo en cuanto a la difusión y comunicación entre los agentes. La elaboración de un diario de campo ha completado las técnicas etnográficas.

A partir del trabajo de campo definimos los distintos ámbitos en los que puede dividirse para su aprehensión la escena actual de la «música tradicional en Salamanca», para después identificar los principales agentes, contextos y prácticas en las que ésta se manifiesta. Localizamos los colectivos más activos, privados y públicos, a los que realizamos entrevistas formales semiestructuradas –personalmente en su mayoría a pesar de las condiciones impuestas por la pandemia– que recogen testimonios directos de los agentes. Los datos de primera mano, a los que hay que sumarles los procedentes de una gran cantidad de entrevistas informales, fueron transcritos y codificados, buscando en ellos la triangulación de la información y el análisis de los temas de interés.

III. La escena de la música tradicional en Salamanca

El enfoque que hemos elegido para la presentación de nuestros resultados prioriza la dimensión histórica de las escenas, pensadas como espacios culturales en los que el pasado y el presente permanecen vinculados estéticamente, entendidas como generadoras de identidad generacional y memoria (Bennet y Rogers, 2016). A partir de los años setenta acaecieron importantes cambios socioeconómicos en la provincia, como la migración desde los núcleos rurales, la capitalización del campo y la paulatina desaparición del ejercicio de determinadas manifestaciones musicales de los pueblos de la provincia. Ante estas transformaciones folkloristas, eruditos locales y músicos comenzaron a interesarse por una supuesta recuperación, recreación y transmisión de estas músicas a las nuevas generaciones, marcando el devenir de las músicas de las poblaciones rurales de una región cada vez más inmersa en el desarrollo capitalista.

Desde los años noventa del siglo XX las músicas populares asociadas a contextos rituales en entornos agrícolas y ganaderos entraron en una dinámica de notable decadencia, mientras que aumentaron sensiblemente sus representaciones en contextos de escenificación comercial, tanto urbanos como rurales. Fueron representadas por agrupaciones musicales que recibieron distintos apelativos como folklóricos, «de música tradicional» o folk, según los diferentes modelos con los que se conectaron y retóricas construidas alrededor de los mismos. Es decir, el surgimiento de los grupos formalmente dedicados a la representación escénica que incorporan estas expresiones a su repertorio coincide temporalmente con la desaparición del uso festivo ritual –en el sentido clásico del término entendido como comunicación con lo sagrado y con una destacada función cohesionadora de la comunidad–. Es por ello que en este movimiento es manifiesto el interés en una supuesta recuperación de lo que en aquel momento estaba en fuerte transformación.

III. 1 Diferentes ámbitos y agentes

Para describir la actual escena de la música tradicional en Salamanca consideramos pertinente conceptualizar a su vez tres ámbitos que funcionan defendiendo distintos modelos y procedencias, aunque con solapamientos y fricciones. Siguiendo un discurrir cronológico, el primero de ellos es el que hemos denominado subescena «folklórica», protagonizada principalmente por grupos musicales nacidos siguiendo la estela de las labores de recopilación de la Sección Femenina de época franquista y sus formaciones folklóricas. El objetivo inicial de convertir el regionalismo en un elemento estético e identitario hace que hoy día la indumentaria tipificada por regiones entre las décadas de los años cincuenta y setenta del siglo XX, siga teniendo una presencia relevante. En esta épo-

ca la música «folklórica» serviría para ensalzar el espíritu nacional y el pasado agrario de la estirpe y la cultura españolas (Ortiz, 2012).

Los grupos folklóricos, creados en la mayoría de los pueblos[2] de la provincia, interpretaban una selección de piezas musicales acompañadas de baile coreografiado utilizando principalmente gaita y tamboril, los instrumentos que a partir de entonces se consideraron marcadores identitarios de la provincia en el ámbito organológico. Cantaban habitualmente versos con larga trayectoria en los cancioneros populares de la provincia y, en menor medida, otras recopiladas en el campo por miembros de las agrupaciones. Hay que destacar que muchos de ellos en su paso al escenario eran modificados debido a diferentes intencionalidades políticas o morales derivadas de la instrumentalización del régimen franquista, como en el caso de las conocidas coplas de *La Clara*.

Una figura de referencia en la región en este ámbito fue Julita Ramos, maestra de algunas de las personalidades más importantes de la escena en el presente como es el caso de Cefe Torres. Fundador a su vez de uno de los grupos folklóricos más antiguos de la capital –el grupo Surco creado en 1990 y aún en activo– fue fundador de otras agrupaciones de diferentes localidades charras que han venido a desaparecer en los últimos años –como las de Villoruela o Cantalpino– y otras que sobreviven como la de Alba de Tormes. Cabe destacar que, dada su trayectoria como trabajador en la antigua cátedra de teatro, Cefe introdujo en el grupo Surco cambios, especialmente con la preparación de algunos espectáculos en los que no solo se interpretaba una determinada canción si no que se teatralizaba su contexto, como por ejemplo *La boda charra*.

Los grupos folklóricos, aunque ocupan un lugar de gran influencia dentro de la música tradicional salmantina hoy día están en completo detraimiento en comparación con la actividad que tienen en otras provincias cercanas, como en Zamora. En Salamanca, participan en festivales específicamente dedicados a lo que hoy día es ya un estilo musical diferenciado, como la fiesta de la charrada de Ciudad Rodrigo, y también en las fiestas patronales de los pueblos como visitantes invitados de los grupos folklóricos locales que ejercen como anfitriones. Tal es el caso de las fiestas de Alba de Tormes, localidad en la que a mayores, se suele realizar un festival anualmente. Los grupos folklóricos de Salamanca actúan en escenarios ubicados dentro de su propio radio local o máxime provincial, aunque los más renombrados eventualmente tienen presencia en festivales de folk nacionales –como Folkinvierno en las Rozas (Madrid)– o internacionales. A pesar de que en general ha existido cierta renovación del repertorio en las últimas décadas, éste es definido por sus integrantes como amplio, pero a la vez monótono, debido a su repetición y a la limitación de instrumentos y bailes considerados como tradicionales actualmente. Esto sin embargo no ha impedido la suma de otros instrumentos a las castañuelas y a la gaita el tamboril, como el pandero cuadrado. En la propuesta de estos grupos es frecuente la recreación de músicas cuya ejecución estuvo asociada a determinados contextos laborales que hoy han desaparecido.

Entre su público encontramos principalmente gente de avanzada edad, aunque es cierto que su actuación despierta interés en algunos jóvenes. De hecho se han realizado puntuales intentos de renovación transgresora, como el espectáculo «Technocharro» de la inauguración del Festival de las Artes de Castilla y León de 2019, creado por Kaoru Katayama, alumna japonesa de Cefe Torres y profesora asociada de la Universidad Complutense de Madrid. En este espectáculo un grupo de danzantes con traje regional baila mientras suena música techno, mostrando un choque entre culturas que invita

2 Los grupos folklóricos están asociados, mediante su denominación, a un pueblo concreto o comarca. Es decir, habitualmente no son conocidos por un nombre singular, sino como el grupo folklórico de una determinada localidad. De esta forma se expresa por un lado la relación entre ellos y por otro su identificación con el territorio.

a una reflexión sobre la tradición y la modernidad.

Al calor de la constitución del Estado de Autonomías, a partir de los años ochenta y afianzándose con fuerza en los noventa del siglo XX surgen los primeros grupos denominados a sí mismos como «de música tradicional», que a partir de entonces convivirán con los folklóricos. A diferencia de éstos, los grupos «de música tradicional» protagonizan una escenificación donde no falta la amplificación con micrófonos y normalmente no usan trajes regionales. El pionero en este ámbito en la provincia fue Tronco Seco, grupo que consiguió grabar un LP con la discográfica EMI y actuar en TVE en 1976. Su fundación surge en el seminario Calatrava de Salamanca, centro de carácter progresista cercano a la teología de la liberación. En un primer momento, Paco Blanco, Manzano y otros miembros cantaban misas en el seminario, así como en otras iglesias de la provincia, viéndose después fuertemente influidos por la canción protesta. La agrupación se diluyó a finales de los años setenta pero Eusebio y Pilar, exmiembros de Tronco Seco, deciden continuar con el trabajo de recopilación de canciones iniciado por los pueblos de la provincia. Ellos formarán el dúo Mayalde en 1983, el grupo de mayor trayectoria ininterrumpida y popularidad de la provincia en el ámbito, al que posteriormente se sumaron sus dos hijos, convirtiéndose en un grupo familiar pero profesional. Mayalde es un referente en la escena de la «música tradicional» salmantina, aunque entre su repertorio se encuentran ritmos prácticamente de toda la península ibérica como pueden ser muñeiras, polkas, mazurcas o jotas. Coetáneos de Tronco Seco y del primer dúo Mayalde, hubo otras agrupaciones como Oro Viejo o Tlacol, desaparecidas en la actualidad.

En este mismo ámbito encontramos a otra personalidad importante dentro del movimiento de la recuperación y recopilación de músicas de la provincia: Gabriel Calvo, nacido en los años 60 en la Sierra de Francia, comarca significativa en el proceso de construcción del acervo de la música tradicional salmantina ya que sus expresiones musicales nutren más que ninguna otra las grandes recopilaciones. Este cantante y compositor toma como referentes a los tamborileros de su tierra y a los trabajos de Joaquín Díaz, folklorista renombrado en Castilla y León. Desde los años noventa sus propuestas artísticas han ido cambiando hacia una mayor creatividad individual, pero siempre estando presentes los acervos históricos regionales con particular protagonismo del romancero.

De hecho, las propuestas de los grupos llamados de «música tradicional» se caracterizan por una mayor creatividad de los músicos en contraste con los grupos «folklóricos». No es específicamente música concebida para ser bailada, algo que les desvincula de contextos rituales-festivos en sentido estricto, aunque sus propuestas artísticas han sido construidas teniendo como inspiración cancioneros de los siglos XIX y XX, así como el trabajo de recopilación oral que ellos mismos realizan en pueblos de la provincia. En este ámbito de la escena, además, observamos en distinto grado una intención didáctica desarrollada en los escenarios, que fungen como auténticas plateas de difusión de valores y reflexiones. Por tanto, en general estos grupos no solo son agentes transmisores de cierto acervo recreado de la cultura oral de generaciones anteriores, sino de un discurso que interpreta sus significados e implicaciones. Es decir, las expresiones musicales se relacionan con fenómenos sociales actuales y se legitima la importancia de estas como eslabones entre el pasado y el presente.

La instrumentación de estos grupos es distinta a la de los grupos folklóricos, ya que aunque puedan incorporar la gaita y el tamboril, utilizan asimismo instrumentos procedentes de la cotidianeidad que han pasado a integrar el conjunto de instrumentos tradicionales de la provincia como es el caso de sartenes o morteros de cocina. También entre su organología pueden incorporar otros cercanos a las músicas populares urbanas como el acordeón o incluso instrumentos realizados por *luthiers* pero con

aspecto arcaico, como por ejemplo un saxofón envejecido. En su puesta en escena predomina una estética de lo antiguo construida a partir de la incorporación de elementos de la cultura material de los entornos rurales en la primera mitad del siglo XX, utilizan un *atrezzo* recargado que contribuye a recrear su visión de la tradición. Su público ronda en su mayoría los cincuenta años con presencia reducida de población joven. Los espacios donde actúan difieren dependiendo de las capacidades y del clima: espacios abiertos, cerrados, con el público de pie o sentado. Esta cuestión es genérica entre las subescenas, no existe una diferenciación expresa para cada ámbito, y por tanto es uno de los puntos de convivencia.

La subescena «folk» es de entre todas la más reciente y la de menor tamaño en cuanto a grupos musicales se refiere. El folk nace como estilo musical en EE. UU. y tras ello es fuertemente acogido en Irlanda para llegar después al norte de la Península Ibérica. En la escena de música tradicional de Salamanca los grupos folk son aún emergentes. Han utilizado letras y músicas parte del acervo considerado tradicional, pero aportando arreglos musicales propios e introduciendo otros instrumentos como gaitas gallegas e irlandesas, instrumentos de viento de otras latitudes, guitarras, violines o incluso baterías. Uno de sus objetivos manifiesto es la renovación de las músicas llamadas tradicionales para favorecer su transmisión generacional. Su puesta en escena es sobria, demandando menor participación del público y el objetivo didáctico es menos explícito.

Su propuesta musical está abierta al cambio estilístico de forma evidente, su repertorio es ecléctico. Junto a los acervos de las culturas orales de distintas procedencias, proponen temas de su autoría que conviven en su repertorio con temas de larga trayectoria en los cancioneros, tanto de diversas comunidades autónomas españolas como de otros lugares del mundo. Los intérpretes suelen tener conocimientos musicales formales, además de lo que han aprendido del estudio de la llamada música tradicional. Participan en festivales de música folk en un ámbito regional y, en contadas ocasiones, nacionales. Entre su público encontramos principalmente adultos de avanzada edad pero también muchos jóvenes se sienten atraídos por su música, de estilo más cercano al pop comercial y a otras tendencias musicales juveniles.

El grupo Folk on Crest publicó su primer disco en 2011. Su música fusiona la interpretación de instrumentos considerados tradicionales en la provincia con otros más propios de la órbita atlántica galaico–irlandesa. A éstos se le suman otros instrumentos como la batería o la guitarra acústica y letras y arreglos musicales propios. Su participación reciente en grandes festivales como el de Ortigueira les ha posicionado como referentes en la joven escena folk de la provincia. Posteriormente, en 2018, publicaron su primer, y hasta el momento único disco, el grupo Entavía. En él, se encuentran algunos temas tradicionales de la meseta y también temas de inspiración propia con arreglos inspirados en culturas del ámbito mediterráneo.

En una línea similar podemos situar al acordeonista salmantino Raúl Díaz de Dios, el cual tras una larga trayectoria colaborando con Gabriel Calvo o Folk on Crest además de otros grupos alejados de la música tradicional, decidió emprender camino en solitario. Adapta al acordeón temas tradicionales de la meseta española, de Portugal e incluso irlandeses con acompañamiento de bajo, violín y batería, además de incorporar temas propios. A este muy reducido elenco de grupos folk podríamos añadir otros menos conocidos como Zaragata, el grupo del conocido tamborilero y constructor de instrumentos Manuel Pérez o Baleo de la localidad de Villavieja de Yeltes.

La búsqueda de nuevas propuestas artísticas de los grupos folk en la provincia es explicada por sus protagonistas como solución a la monotonía experimentada en un repertorio más o menos fijo, y al poco espacio para la innovación dentro del uso definido como «tradicional» de la gaita y el tamboril como instrumentos solistas. En los casos que analizamos solo tienen de-

dicación exclusiva a la música Mayalde y Gabriel Calvo, sin contar a Cefe Torres como miembro de un grupo folklórico. El resto de las agrupaciones mencionadas cuentan con ocupaciones alternativas a la interpretación musical con las que logran su sustento.

Además de las agrupaciones musicales, son asimismo agentes relevantes en la escena actual de la música tradicional en Salamanca los constructores de instrumentos considerados hoy día como tradicionales. Existe un número reducido de artesanos, aunque de reconocimiento regional e incluso nacional, dedicados a la fabricación de gaitas y tamboriles, panderos cuadrados, castañuelas o dulzainas y redoblantes[3]. Gran parte de la producción que realizan en la actualidad se destina al exterior de la provincia, principalmente a regiones vecinas donde se interpretan estos mismos instrumentos, como Cáceres o Zamora. La figura del constructor de instrumentos tradicionales es relativamente reciente debido a que dos generaciones atrás estos instrumentos eran fabricados por cada intérprete, los realizaban con materiales a los que tenían acceso sin ser específicamente dedicados a este uso.

> *Este es un oficio que depende de la práctica y de las cualidades de cada uno […] nunca me voy a arrepentir de que mi profesión fuera esta […] no hay mucha gente que se dedique a hacer este tipo de instrumentos, entonces nos conocen en toda España… hacemos más fuera de Salamanca que en Salamanca […] aquí los instrumentos se los hacía cada intérprete [...]. Ahora tenemos muchos más medios [las gaitas] las hemos atemperado, antes los agujeros se hacían con una pulgada a ojo […] estos grupos que han querido meter la flauta de tres agujeros con otros instrumentos, pues hay que afinar.*
> Constructor de instrumentos, 53 años, hombre, 8 de agosto de 2020.

Los contextos y modos de transmisión de estas músicas han pasado también por importantes transformaciones desde la segunda mitad del siglo XX. Los ámbitos domésticos en los que se daba el aprendizaje por imitación fueron sustituidos por espacios educativos formales, aunque no reglados ya que hoy no hay ningún reconocimiento oficial de la formación de estos músicos. De hecho, ni la técnica de ejecución ni los repertorios están presentes en las enseñanzas superiores de los Conservatorios de la región, algo que es demandado por personalidades reconocidas de la escena. Sin embargo, existe en la provincia una institución pública de amplio recorrido, que, entre otros objetivos, está dedicada a la enseñanza de estas músicas. Se trata del hoy llamado Instituto de las Identidades creado en 2009 por la Diputación y heredero del antiguo Centro de Cultura Tradicional. En esta entidad se imparten cursos estructurados en bloques denominados como sigue: gaita y tamboril; dulzaina y redoblante; y canto y percusión tradicional. A los anteriores se le suman otros dedicados a otras expresiones como el bordado serrano o la alfarería.

Los medios de comunicación forman parte activa asimismo de las escenas musicales, desempeñando un papel fundamental en la difusión y promoción de los eventos públicos en los que se manifiesta. Pero además, y hoy día ganando en importancia, las redes sociales funcionan como espacios de visibilización y debate en la vida cotidiana de los participantes en la escena. Castilla y León Televisión emite desde 2012 el programa «Con la música a todas partes», producido por Víctor Barrero. La televisión autonómica emulaba así iniciativas similares procedentes de otras regiones españolas que habían dedicado espacios a «la música tradicional». La propuesta consiste en dedicar cada programa a varios grupos, que pueden encua-

3 La dulzaina y el redoblante se han visto eclipsados por la gaita y el tamboril en el proceso selección que ha construido lo que se conoce como tradición musical salmantina, de hecho pocas veces aparecen en los grupos de las diferentes subescenas. En el contexto de rituales festivos es destacable que su uso frecuente se reduce a localidades cercanas al norte de la provincia de Ávila o Segovia.

drarse en cualquiera de las tres subescenas que hemos definidas. Existen asimismo espacios radiofónicos de alcance nacional que eventualmente han acogido la participación de músicos de la provincia, como es el caso de los programas de la Cadena Ser «Los ritmos del fuelle» o «El viaje musical», o «La tarataña» en RNE. Es necesario señalar que la presencia en los medios no es abundante ni ocupa las franjas horarias de máxima audiencia, que no existen publicaciones provinciales periódicas por ejemplo u otros soportes. Lo anterior está en relación su carácter alternativo en contraposición con las industrias musicales, así como con las dimensiones y alcance de la escena en la provincia.

III. 2 Convivencias y conflictos

Aunque de la descripción de las diferentes subescenas pudiera deducirse que cada una de ellas funciona de forma independiente, no es esto lo que observamos. Entre los ámbitos que hemos definido existen frecuentes relaciones de distinto tipo, y esta es una de las razones por las que es eficaz utilizar el concepto de escena para su interpretación. La escena de la música tradicional en la provincia de Salamanca se reduce a un pequeño número de personas que mantienen frecuentes contactos de distintas formas. Es habitual la participación paralela de sujetos en los distintos ámbitos. Es decir, algunos de los tamborileros más representativos en la actualidad participan en los grupos folklóricos, también colaboran con los grupos netamente considerados «de música tradicional» y también puede oírseles tocar con grupos folk. Asimismo, es recurrente compaginar actividades de construcción de instrumentos o participación en los medios de comunicación con la interpretación musical en propuestas escenificadas, o la enseñanza de estos instrumentos, del canto o del baile. Por otro lado, el consumo de productos y producciones generadas por las distintas subescenas es compartido también. Los integrantes de los grupos folklóricos habitualmente compran y asisten a eventos de música tradicional y música folk, y viceversa.

La escena constituye un panorama diverso pero que se retroalimenta en sus distintos ámbitos y provoca que las diferentes propuestas musicales convivan en espacios, compartiendo sobre todo afinidades y gustos musicales. Pero también en algunos casos objetivos, como es la transmisión y vitalidad de las músicas de origen rural de la provincia que fue generada generaciones atrás. Además les une el deseo de lograr una actividad profesional que les permita la supervivencia, algo que es conseguido solo en distintos grados. Esta relación entre diferentes agentes –trabajadores de instituciones públicas, constructores, promotores, músicos, aficionados– y entre subescenas –folklórica, tradicional y folk– configura la escena, produce una suerte de convivencia obligada entre los protagonistas, aunque existe espacio para las fricciones.

Los cambios acaecidos en las últimas décadas tanto a nivel socioeconómico como a nivel musical han provocado diversas reacciones entre los agentes de la escena de la música tradicional en la provincia de Salamanca. No todo son convivencias, entre los distintos agentes existen conflictos cuyo germen está en la propia conformación de la escena, ya que todos ellos venden su producto en el mismo espacio, lo que aviva la competencia.

> *Veo en la música posicionamientos muy diversos, gente que hace música tradicional de fusión como Folk On Crest por ejemplo, que me parece absolutamente respetuoso e interesante porque es una de las vías por las que la música tradicional sobrevive hoy, porque conecta con otras formas […]. Hay gente que prefiere reproducir lo que escuchó tal cual y es perfectamente lícito, hay gente que basándose en la música tradicional hace nuevas composiciones y también es lícito […]. Yo creo que la autoridad de la gente que se dedique a la música tradicional se la da su postura de respeto, tú tienes que respetar lo que hagan los demás.*
> Trabajador de instituciones públicas, 63 años, hombre, 4 de agosto de 2020.

La trasposición de las expresiones musicales desde su uso ritual festivo a la conformación de una escena todavía incipiente es muy destacada en el caso de los tamborileros. Estos fueron agentes fundamentales en los ritos festivos una generación atrás, hoy día son los llamados «tamborileros viejos» y se han convertido en figuras icónicas, carismáticas, muy presentes en la memoria de la escena musical, jugando en ocasiones también un papel polémico. Como venimos señalando, se han producido cambios en distintos aspectos que han provocado que los tamborileros de dos generaciones atrás y los actuales difieran considerablemente. Los actuales, al igual que los grupos, han entrado predominantemente en el ámbito de la mercantilización frente al contexto ritual–festivo, el que anteriormente aportaba el prestigio a esta figura. Así, los tamborileros, han pasado de ser referentes de un territorio y maestros de ceremonias durante los eventos festivos, a ser un músico contratado para un momento determinado encarnando identidad regional, pero adecuándose a las relaciones laborales propias del sistema económico dominante dentro de las dinámicas de un espectáculo.

Varias generaciones atrás la enseñanza del tamboril y la gaita se realizaba a partir de un sistema en gran parte autodidacta y local, basado en la correspondencia numérica de cada agujero de la gaita. Recientemente, la incorporación de la notación y lectura musical formal ha contribuido, según algunos informantes, a la estandarización de los sonidos y ha terminado con la personalidad estilística de los llamados «tamborileros antiguos» que tenían formas características individuales de tocar. Asimismo, se identificaban una generación atrás variantes regionales en la ejecución, es decir, los intérpretes eran diferenciados según su lugar de procedencia por «el toque» o «deje» del sonido de sus instrumentos al tocar.

La enseñanza formal, aunque no reglada, de gaita y tamboril está al alza, según nuestros informantes es la formación más demandada de entre todas las facetas expresivas de la «música tradicional». El carisma del tamborilero, como figura de autoridad y prestigio a nivel comunitario en la generación anterior, se ha transformado en las nuevas generaciones en un reconocimiento a nivel escénico que da prestigio a los grupos. Además, permite la improvisación y la virtuosidad cuando aparece como instrumento solista, destacándose frente a otras expresiones como el baile, que prácticamente ha desaparecido con la importante excepción de su interpretación coreografiada en los grupos folklóricos.

Otra de las cuestiones que han sido fundamentales en el proceso de cambio reciente que describimos en estas páginas tiene como protagonista a la afinación de la gaita charra, para resolver la necesidad actual de poder interpretarla junto a otros instrumentos e integrarla por tanto en agrupaciones con distintas propuestas musicales, entre ellos la música folk. Esta innovación que ha permitido una gran renovación creativa del uso del instrumento, a su vez ha provocado una relativa estandarización de su sonido. Asimismo, se han introducido nuevos materiales para su construcción por parte de los constructores especializados de estos instrumentos. El cambio en las técnicas constructivas ha favorecido la fabricación de instrumentos acabados de forma estilizada. Estos aspectos son consecuencia de la profesionalización de la construcción de instrumentos, lo cual ha sido una necesidad surgida a partir de la conformación de la escena y la relación de ésta con la inmersión en el sistema de mercado.

Según los discursos *emic* de los protagonistas, son precisamente algunos de los cambios descritos los que producen conflictos y diversas posturas entre los agentes. Las tensiones ligadas a la renovación están fundamentadas en una idealización de lo antiguo, del pasado. Esto se observa en el caso de la figura del «tamborilero viejo», la cual se ha idealizado relacionándola con procesos de transmisión del pasado y considerándolos como el último eslabón de una cadena musical ahistórica e inmutable. Existe un estereotipo que identifica a estos músicos con

agentes «puros» de la tradición oral, obviando su papel de artistas innovadores y creadores dentro de este complejo proceso en el que se entrelazan ambas esferas: la de la transmisión oral de acervos de generaciones anteriores y la de la creatividad individual. Esta idealización del pasado está relacionada con la estética de lo antiguo, utilizada tanto en los instrumentos como en la puesta en escena de las actuaciones. La tendencia de muchos músicos es hacer constante referencia al pasado y a los tamborileros ilustres de la provincia, legitimando así su propuesta en los conocimientos de las músicas populares rurales de generaciones anteriores y en la relación personal establecida con éstas. Haber convivido o compartido escenario con los «tamborileros viejos» otorga prestigio. Así se construyen referentes de autoridad dentro del mundo de la música tradicional que crean tendencias estilísticas según criterios establecidos por ellos mismos.

> *Creo que el trabajo evoluciona, somos muy paletos en Salamanca… vas al flamenco y resulta que no le importa hacer bulerías con música electrónica, los gallegos hacen fusiones increíbles… o sea permitimos que lo haga Falla y ahora no […] hay mucho ignorante… si preguntáramos qué es el folklore muchos no sabrían ni que decir […]. Cuando busco solo rivalidad en el otro, pues hay tensión… no somos capaces de valorar al otro incluso partiendo desde las diferencias.*
> Profesional de la enseñanza, 60 años, hombre, 21 de abril de 2021.

La incorporación del ámbito folk a la escena de la música tradicional en Salamanca ha provocado reacciones por parte de algunos agentes que no las consideran propuestas legítimas al no ser supuestamente «puras» o por no seguir unos criterios definidos. El surgimiento de los instrumentos afinados también tuvo en su momento la oposición de los intérpretes más conservadores que protagonizaron duras críticas sobre las propuestas más innovadoras. Los medios de comunicación que publicitan a grupos en la órbita folk o fusión, a los que muchos no consideran legítimos, reciben críticas por ello. También, las redes sociales funcionan como espacios en los que se visibiliza el conflicto, especialmente Facebook, donde se debate en ocasiones acerca de lo tradicionales o no que son las propuestas.

Se obvia de esta manera que la renovación es una constante histórica en la cultura en general y en las expresiones musicales en particular. Un ejemplo ilustrativo lo encontramos entre los llamados hoy «tamborileros antiguos» los cuales introdujeron importantes elementos de cambio: por ejemplo, adecuaron sus instrumentos a las tendencias que creaban los tamborileros más reconocidos del momento, como es el caso de «el Guinda» que tocaba con gaitas cortas, práctica que se extendió en la comarca de toda la Sierra de Francia.

Las actuaciones de los grupos van más allá de la interpretación musical, los escenarios son lugares de exposición de valores, desde los que se intenta legitimar una propuesta. Surgen personalidades individuales que adquieren capacidades de liderazgo convirtiéndose en autoridades. Los sectores más conservadores critican los más innovadores por sus propuestas que se definen como más creativas y fruto de la combinación de una formación musical reglada de conservatorio con el acercamiento a las músicas populares. Estos, además, habitualmente más jóvenes consideran que la música tradicional llega así de una manera más atractiva a las nuevas generaciones.

> *Sí, es cierto que la música tradicional como tal está genial, pero claro escúchate un disco de esa música pura y dura […]. Esa música yo la llevo a los niños de esa manera y hay un rechazo […]. Los que ganamos dinero por ello […], esto es un negocio, yo soy músico, no vengo de tocar las cucharas y me apetece aportar algo.*
> Músico, 34 años, hombre, 31 de mayo de 2021.

Las propuestas más trasgresoras, como el caso de «Technocharro», han sido fuertemente criticadas debido a su acercamiento a un espacio cultural distinto que además está relacionado con la modernidad y con la globalización, fenómeno que acapara la culpabilidad de los problemas actuales para los críticos más conservadores.

> *Yo conozco mucha gente salida del conservatorio, la mayoría de los grupos que hay ahora en España… que se mete a la música tradicional… y voy a recopilar esto o voy a coger esto que lo tiene grabado Mayalde o Joaquín Díaz o quien sea… y vamos a… arreglarlo… ¡Esto no estaba roto! Cada generación ha ido haciendo de control de calidad y a nosotros han llegado las joyas y de repente un tío que sale de conservatorio dice que lo va a arreglar […]. No conozco a nadie que desde el círculo de la oralidad se haya atrevido a arreglar a Vivaldi… porque ese tenía respeto… pero conozco mucha gente que desde el otro lado de la música escrita se han atrevido a arreglar a Tía Máxima, Tía Lucía…*
> Músico, 60 años, hombre, 5 de mayo de 2021.

Directamente relacionado con este afán conservador que pretende preservar estas músicas dentro de los parámetros de una supuesta antigüedad y autenticidad, un sector de la escena de la música tradicional se posiciona en contra de la introducción de estas músicas en los programas de enseñanza reglada del Conservatorio y defienden preservar la oralidad también en la transmisión de conocimientos. Respecto a esta compleja cuestión, ya que implica pensar en un modelo pedagógico y en cómo acreditar a unos profesores adecuados tal y como indican los informantes, no existe consenso en la actualidad.

El panorama, de esta manera se distribuye en torno a un *continuum* entre dos polos que podríamos caracterizar como los «puristas», que defienden ese pasado ahistórico e idealizado; y los «abiertos a los cambios», que apuestan en sus discursos por la creatividad y la actualización de estas músicas. Aunque habitualmente las personas que se sitúan en distintas posiciones a lo largo de ese *continuum* en la escena se influyen mutuamente, no siempre mantienen en una convivencia respetuosa, a pesar de tratarse de un campo en ciernes y de reducidas dimensiones, en la que el contacto entre diferentes agentes es prácticamente inevitable.

IV. Discusión

El término de «músicas populares», derivado del de cultura popular (García Canclini, 2007), se define por contraste a la música culta, aquella asociada a las clases dominantes. Sin embargo «músicas tradicionales», derivado de cultura tradicional, se concreta en contraposición a otro constructo: las «músicas modernas». Como herencia de los primeros recopiladores musicales del romanticismo, existe una «intención «propagandística» de reivindicar la excelencia estética de lo popular» (Díaz Viana, 2003: 3-5) que sigue la premisa de que cualquier tiempo pasado fue mejor. Este modelo esencialista, caracterizado por su estatismo e inmutabilidad, disimula la complejidad de la realidad social (Comas y Contreras, 1990) presente en todos los tiempos históricos, además de servir a fines politizados de las construcciones identitarias. Sin embargo la tradición es una invención cuya continuidad con el pasado es, en gran parte, ficticia (Hobsbawm, 2002); o lo que es lo mismo, es una construcción social que implica un proceso en el que se seleccionan determinados elementos que son además resignificados.

Las reacciones ante las transformaciones están relacionadas con la dinámica característica de legitimación de la tradición, basada en su inmutabilidad y en su transmisión de generación en generación. En otros contextos geográficos –nacionales e internacionales– la escena de la música tradicional está más desarrollada y existe una mayor diversidad de propuestas, de espacios y de agentes implicados, entre los que se ponen de manifiesto convivencias y conflic-

tos. En el caso de la provincia de Salamanca nos encontramos todavía ante una escena en ciernes, con pocos agentes, poca diversidad y mucho peso de la memoria de los rituales festivos de los pueblos. La consciencia de pertenencia, entendida como sentimiento generado por la propia escena, es limitada.

La propuesta de Straw al usar el concepto de escena en el ámbito académico supuso precisamente una reacción a la anterior teoría de las subculturas, sobre todo en cuanto a la asunción de totalidades culturales, o unidades imaginarias que sustentaban la idea de comunidades culturales. Se subrayaba así que las grietas no siempre estaban bien tapadas, y que la localidad y el discurso podían crear fragmentación y ruptura en las escenas. En esencia, la escena ha sido un medio para interrogar las condiciones de posibilidad sobre las que funciona la música popular, alejándose de la necesidad de cohesión comunitaria, social y política (Bennet y Rogers, 2016). Por ello los conflictos y las convivencias forman parte mismo del concepto, emergen de forma paralela a la escena.

El caso que hemos analizado tiene una mayor representación de actuación en el espacio local, es decir, en la noción original del concepto como agrupación en torno a un núcleo geográfico específico, donde las formas de música en cuestión se consideran arraigadas en culturas locales de larga data. Esto a pesar de que la relación entre la música y la localidad es compleja, ya que en esta es un espacio en el coexisten diferentes escenas, cada una correspondiente a distintas sensibilidades de la ciudad o la región.

Las que hoy llamamos músicas tradicionales cambiaron sus contextos de ejecución en las últimas cinco décadas de una forma profunda, desde entornos rituales-festivos a actuaciones escenificadas comercializadas. La música tradicional se transmite hoy día, pero sobre todo se vende, y la competitividad generada por los escasos recursos –relacionada con su condición de alternativa y su visibilización reducida– explica en gran medida las rivalidades y reacciones ante los cambios. En líneas generales los grupos comparten público, espacios y locales para actuar a escala provincial, ocasionalmente regional y muy puntualmente nacional. Por lo tanto, son competidores y esto despierta el interés por anular ciertas propuestas que potencialmente pueden ocupar las pocas opciones disponibles. Los discursos de rivalidad con músicas producidas por las grandes industrias comerciales también se relacionan con esta cuestión, puesto que también son rivales e incluso las que alcanzan escala global, se consideran responsables de la desaparición de expresiones locales. De ahí que en algunos discursos se exprese el enfrentamiento a la globalización con crudeza, debido a la supuesta pérdida de representación dentro de una identidad regional.

Las disputas por legitimar cada cual su propuesta son, en parte, consecuencia de una competencia propia de la economía de mercado en la que existe una carrera en el campo –en el sentido de Bourdieu– por el poder, el prestigio y los recursos, en un contexto de mercantilización y profesionalización especializada, característico de las sociedades ultra complejas. De forma explícita se manifiesta en debates sin demasiada profundidad entre músicos de conservatorio y músicos que han aprendido en contextos no formales, así como sobre la inclusión o no de estas músicas en la enseñanza de conservatorio, o relativos a las consecuencias en la estandarización de los instrumentos y los estilos musicales. La existencia de profesionales de la enseñanza de estas músicas es uno de los cambios importantes en los medios de transmisión, que implica además otra entrada en el circuito económico, intrínseco a la escena: profesionales de enseñanza, interpretación, promoción o comunicación.

La trasposición de las expresiones –materiales e inmateriales– en la postmodernidad de las llamadas culturas tradicionales a circuitos económicos del actual capitalismo supera el estudio de caso que hemos expuesto en estas páginas. Sus consecuencias se observan tanto en otros contextos geográficos como en otras manifestaciones culturales, como son las

artesanías o la gastronomía. Han surgido en distintos ámbitos disputas y mecanismos institucionalizados que legitiman el reconocimiento, el poder y los recursos. Nos referimos en particular a los actuales paradigmas patrimoniales y a su estrecha relación con la industria turística, otro de los ejes en el que se han insertado las culturas tradicionales en las lógicas del sistema económico y simbólico en la actualidad. Consideramos que la formación de la escena de músicas tradicionales, con sus respectivas formas de particularizarse en distintos territorios, supone una dinámica diferente cuyo tratamiento futuro pudiera seguir ofreciendo nuevas claves en cuanto a fenómenos de transformación de estas expresiones culturales.

Pablo González Martín y Clara Macías Sánchez
Universidad de Extremadura

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, W. (2008). «Sobre el concepto de Historia», *Obras.* Libro I, vol. 2. Madrid: Abada.

BENNETT, A. y PETERSON, R. (2004). *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual.* Nashville: Vanderbilt UniversityPress.

BENNETT, A. y ROGERS, I. (2016). *Popular Music Scenes and Memory.* London: Palgrave Macmillan.

BITHELL, C. y HILL, J. (2014). *The Oxford Handbook of Music Revival.* Nueva York. Oxford UniversityPress.

BOLIVAR BOTÍA, A. (2001). Globalización e identidades: (Des)territorialización de la cultura. *Revista de educación*. Número extraordinario: 265 – 288.

CARRIL RAMOS, A. (2000). *Antología de la música tradicional salmantina.* Salamanca. Diputación de Salamanca.

CEA GUTIÉRREZ, A. (1978). Instrumentos musicales en la Sierra de Francia (Salamanca). *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 34, 169-235.

CID CEBRIÁN, J. (1995). *Cancionero tradicional del campo de Ciudad Rodrigo.* Madrid. Saga.

---------- (2013). *Tamboril por gaita.* Salamanca. Diputación de Salamanca.

COHEN, S. (1991). *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making.* Oxford. Clarendon.

COMAS DE ALGEMIR, D. y CONTRERAS, J. (1990). El proceso de cambio social. *Agricultura y Sociedad*, 55, abril-junio, 5-71.

CRUZ SAGREDO, J. (1976). *Folklore de España. Salamanca.* Columbia.

DÍAZ DE RADA, A. (2010). La lógica de la investigación etnográfica y la mediación computacional de la comunicación. Viejos problemas con un nuevo énfasis. *Revista Chilena de Antropología Visual* 15(1): 40-57.

DÍAZ VIANA, L. (1984). *Rito y tradición oral en Castilla y León.* Valladolid. Ámbito ediciones.

---------- (1987). *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo.* Valladolid. Ámbito ediciones.

---------- (2003). *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización.* Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

FRAILE GIL, J. M. (1992). *Romancero Panhispánico. Antología sonora. Salamanca. Diputación de Salamanca*, Centro de cultura tradicional de Salamanca y Junta de Castilla y León.

---------- (2019). *Tesoro de tradiciones. Peñaparda (Salamanca).* Lamiñarra. IDES, Diputación de Salamanca y Ayuntamiento de Peñaparda.

GARCÍA CANCLINI, N. (2007). Cultura popular: de la épica al simulacro. *Quaderns portàtils*, 06.

GARCÍA-BERNAL HUERTOS, B. (1995). *Folklore musical salmantino para coro, piano y orquesta.* Cuaderno de notas.

GARCÍA MATOS, M. (1970). *Magna Antología del Folklore musical de España*. Madrid. Hispavox.

GIMÉNEZ, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales.* México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

HERNÁNDEZ MARCOS, L. y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (2010). *Cancionero charro: 150 piezas del folklore musical salmantino.* Madrid. Bubok.

HOBSBAWM, E. y RANGER, T. (2002). *La invención de la tradición.* Barcelona. Crítica.

JAMBRINA LEAL, A. y CID CEBRIÁN, J. (1989). *La gaita y el tamboril.* Cuaderno de notas.

KROOK, S., PAKULSKI, J. y WATERS, M. (1992). *Postmodernization: Changes in Advanced Society*. Londres. Sage Publications.

LEDESMA, D. (1907). *Cancionero Salmantino*. Salamanca. Diputación de Salamanca.

LENCLUD, G. (1987). La traditionn'est plus cequ'elle etait... Sur les notions de traditions et de societé traditionelle en ethnologie. *Terrain,* 9:110-123.

MARTÍ, J. (2003). World Music, ¿El folklore de la Globalización?, *Revista Transcultural de música*, 7.

ORTIZ, C. (2012). Folclore, tipismo y política. Los trajes tradicionales de la Sección Femenina de Falange. *Gazeta de Antropología*, 1, CSIC.

PEDRO, J; PIQUER, R; del Val, F. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Cuadernos de Etnomusicología.* N°12.

PÉREZ TRASCASA, G. y RAMÓN MARIJUÁN, A. (1995). *La música tradicional en Castilla y León.* Radio Nacional de España, Junta de Castilla y León.

POPPER, K. (1963). *The Growth of Scientific Knowledge*, Nueva York. Routledge & Kegan Paul.

SHANIN, T. (1971). Peasentry: Delineation of Sociological Concept and a Field of Study. *European Journal of sociology*, XII, 289 -300.

STRAW, W. (1991). Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes. *Cultural Studies* 5(3), 368-388.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, V. (2020). La tradicionalización de las músicas populares urbanas a través de las comparsas en Peñaranda de Bracamonte (Salamanca). *Revista de Folklore*, 456, 50 – 63.

TOMÉ MARTÍN, P. (2004). «De siempre ha *sío* aquí». Sobre los nuevos usos de la tradición. Salamanca, *Revista de estudios*, 51, 347 – 360.

Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net

Revista de Folklore • Nº 485