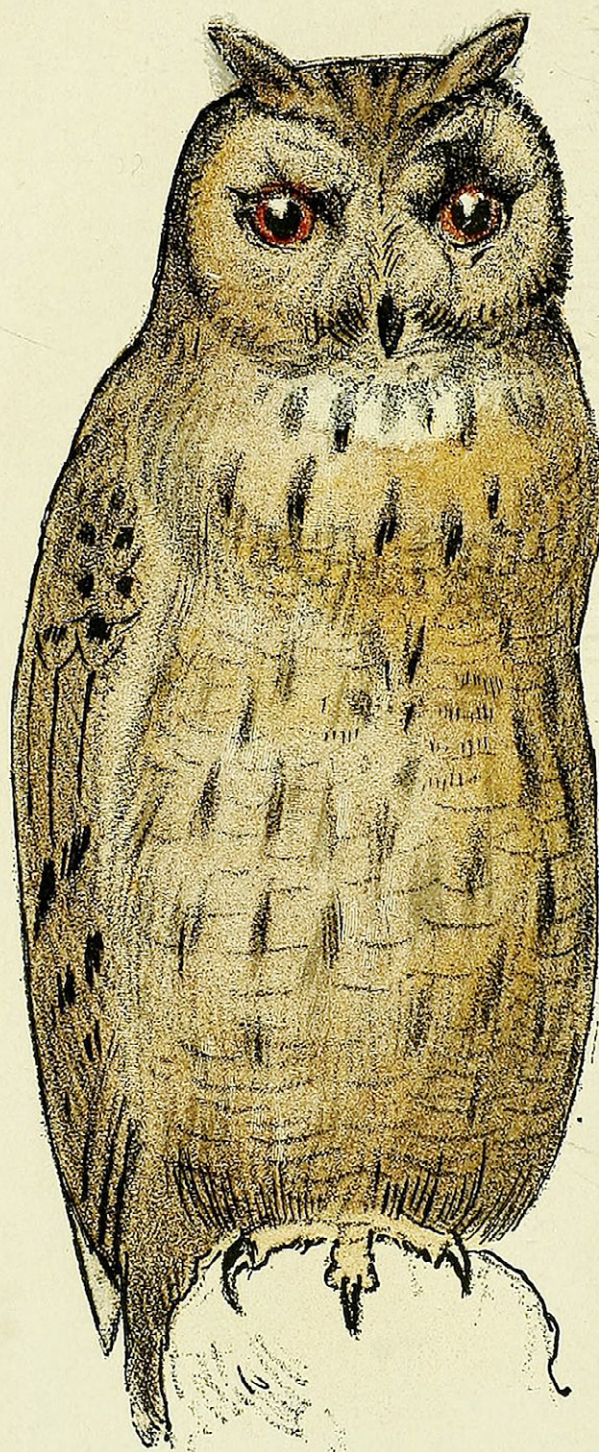


Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz



Picoteando 3

Joaquín Díaz

Del mochuelo de Atenea a la
lechuga Curuja 4

Arturo Martín Criado

La historia de la fiesta de
San Antonio Abad en Béjar.
Pervivencias y pérdidas del
Día del Chorizo..... 10

M^a del Carmen Cascón Matas

Cantares funestos y humorísticos
de Adeje, isla de Tenerife 25

Andrés Monroy Caballero

Bailes populares españoles
en Argentina: Notas sobre el
Pasodoble y su permanencia en
Córdoba y alrededores 35

Marcos Faletti

El ciclo festivo en Granada a finales
del siglo XIX e inicios del XX. la
mirada de los costumbristas .. 47

Miguel Ángel Carvajal Contreras

Espadañas de iglesias de la
Diócesis de Astorga en la provincia
de León (notas)..... 60

Miguel Ángel González García

Ritual en el bailongo: santería y
candomblé en algunas canciones
de los siglos XX y XXI..... 74

Fernando Cid Lucas

La nueva música tradicional en
Valladolid en los años
1970-1985 92

Antonio Bellido Blanco

El Museo Etnográfico
da Limia 108

Ángel Carlos Cerrato Covaleda y

Ruth Murias Román

SUMARIO

Revista de Folklore número 502 – Diciembre 2023

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

PICOTEANDO

A mediados del siglo XVIII Linneo (o Carl von Linné, o Carolus Linneus) escribió: «*Nomine si nescis, perit et cognitio rerum*» (si ignoras el nombre de las cosas desaparecerá también todo lo que puedas saber de ellas). El naturalista sueco abogaba por denominar todo aquello que nos rodeara con un término apropiado y científico que tuviese alcance universal. La gente de a pie, por supuesto, siempre fue más sencilla y cuando escuchaba cantar a un pájaro, por ejemplo, decía sin más que «piba», aunque sabía que si el sonido estaba cerca del gorgorito, el ave «gorjeaba», si el silbido se complicaba es que «trinaba», y si la siringe anunciaba algo especial y espectacularmente repetido es que se trataba de una gallina que «cacareaba» para poner un huevo. Apenas escuchamos los humanos el «queo» de las aves, presentimos que están avisando a otras de una presencia extraña de «pájaros» que no son de su bandada y que les parecen pájaros de cuenta. Cuando las aves vocalizan no entendemos qué nos quieren decir pero por si acaso, lo traducimos. La oropéndola parece cantar en el soto: «tengo frío» o «que te tiro un tiro» o «te he visto el culo». El alcaraván, dice «dormirrrr», mientras la golondrina repite alocadamente «fui al mar, vine del mar, hice una casa sin hogar, ni fregaste ni barriste dime marrana ¿qué hiciiiiiste?». Gonzalo de Correas recogió en un refrán de su *Vocabulario* el incoherente significado del canto del mochuelo: «Cuando la mochuela mía,

es de noche o es de día, y cuando mía el mochuelo, está en alto o en el suelo» para indicar la movilidad y eclecticismo posicional de dichas aves. La lechuza o coruja parece estar diciendo que la noche es para los silencios cuando silba siseando «Schhhhiu». En América, el potoo se queja de noche y dice «ayaymamá». Al carbonero se le llama «chichipán» porque parece que nos chista. El independiente ruiseñor (también denominado luscinia por lo deliciosamente que emite) se vuelve loco al anochecer y canta incansablemente como cuando una folklórica se deshace en alabanzas a «su público»; ya se sabe que «en mayo el gran velador, es de noche el ruiseñor». Los verderones machos, como si estuviesen invitando a las hembras a pasar a una habitación de hotel, cantan «tsuiii». La cogujada, contagiada por su cogulla del canto aflautado de los monjes, suelta de vez en cuando un melodioso y casi gregoriano «tu-y-ti-tu». Cuando el avefría se calienta endereza su penacho y emite también un estridente «piuíí». Llamamos a la sonatación de los cuervos «graznar» y a la que producen las cigüeñas con su pico «majar el ajo» o «crotorar». Linneo, con tanto pote como se daba de cientifismo llamó a la grulla «grus grus» porque en realidad se le escuchaba cantar crus crus: el último grado del talento es hacer fácil lo difícil.

CARTA DEL DIRECTOR

DEL MOCHUELO DE ATENEA A LA LECHUZA CURUJA

Arturo Martín Criado

Todavía hay filósofos, eruditos y filólogos que no se han enterado de que la lechuza no es el ave de Atenea, y que, por tanto, no simboliza la sabiduría, como siguen repitiendo algunos. Hace quince años una profesora de filología de la Universidad de Oviedo, Lucía Rodríguez-Noriega, publicó un artículo esclarecedor¹, que ha servido para que hasta la Wikipedia se dé por enterada de esto, si bien hay libros y libros, páginas y páginas de internet que lo siguen repitiendo equivocadamente. La diosa griega Atenea, que los romanos adaptaron como Minerva, es denominada a veces *glaukopis*, que significa 'de ojos brillantes'², como son los ojos amarillentos del mochuelo, denominado *glaus* en la lengua helena, y cuyo nombre científico, *Athene noctua*, recoge esta relación, ya que quiere decir 'el ave nocturna de Atenea'. Y así lo muestran muchos testimonios visuales antiguos, entre los que destacan los excelentes tetradracmas atenienses de plata que la ciudad acuñó desde finales del siglo VI a. C. (fig. 01). Sin embargo, la lechuza, cuyo nombre científico es *Tito alba*, tiene unos ojos pequeños y oscuros.



Fig. 01. Imagen del mochuelo (*Athene noctua*, 'ave nocturna de Atenea'), de grandes ojos brillantes en un tetradracma ateniense, junto con la rama de olivo y la abreviatura de Atenas. Por la otra cara hay una cabeza de Atenea

Ojos de mochuelo

En nuestra cultura popular «mirar con ojos de mochuelo» es mirar con expresión de asombro y curiosidad, con los ojos bien abiertos. Miguel Delibes, en su novela *El camino*, al describirnos al protagonista, Daniel, el Mochuelo, dice:

Germán, el hijo del zapatero, fue quien primero reparó en su modo de mirar las cosas. Un modo de mirar las cosas atento, concienzudo e insaciable.

-Fijaos-dijo-; lo mira todo como si le asustase.

Y todos le miraron con mortificante detenimiento.

1 L. Rodríguez-Noriega Guillén, "Intentando socavar una falsa creencia: la identidad del ave de Atenea". *STVDIVM. Revista de Humanidades*, 12, 2006, pp. 103-111.

2 Cometen un error quienes traducen "de ojos glaucos", pues en español *glaucos* no quiere decir 'brillantes' como en griego, sino 'de color gris o verde muy claro'.

-Y tiene los ojos verdes y redondos como los gatos- añadió un sobrino lejano de don Antonio, el marqués.

Otro precisó aún más y fue el que dio en el clavo:

-Mira lo mismo que un mochuelo³.

El mochuelo es un ave rapaz de pequeño tamaño, fácil de ver al atardecer o al amanecer en los caballetes de los tejados de las casas de cualquier pueblo castellano o sobre una roca de un altozano. Allí posado parece una bola de plumas con dos grandes ojos brillantes (fig. 02). Aunque su visión es frontal, es capaz de girar la cabeza unos 270°, lo que le permite ver en casi todas las direcciones. Cuando se le observa con fijeza, parece que no deja de bailar, pues mueve la cabeza al ritmo de sus maullidos parecidos a los de un gato. La expresión de los ojos del mochuelo es de atención curiosa incansable, mientras que los de la lechuza transmiten una sensación inquietante, pequeños y oscuros en medio de una cara blanquecina, fantasmal en la negrura de la noche (fig. 03).

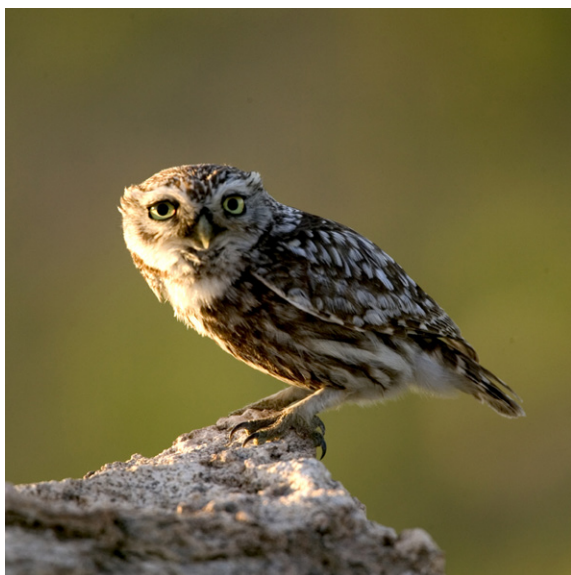


Fig. 02. Mochuelo, *Athene noctua* (foto de Juan B. Hormaechea)

3 M. Delibes, *El camino*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1985, pp. 52-53.



Fig. 03. Lechuza, *Tyto alba*

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Tyto_alba_close_up.jpg

Los ojos grandes y brillantes es lo que le identifica en un cuento tradicional que explica la frase proverbial «A los pobres siempre nos toca el de los ojos grandes»:

Iban un padre y un hijo por el camino y se encontraron una perdiz y un mochuelo. Van a repartir y el padre dice: -Pa mi la perdiz y pa ti el mochuelo.

El hijo se queda así y dice: - ¡Jo! Eso no vale.

Y dice el padre: -Bueno, pues pa ti el mochuelo y pa mi la perdiz.

Y dice: ¡A mí siempre me toca el de los ojos grandes!

Por eso , lo de «a los pobres siempre nos toca el de los ojos grandes»⁴.

4 Aarne-Thompson 1567: "El sirviente hambriento le reprocha al amo tacaño". Grabado a Pilar Criado Simón en Castrillo de la Vega en junio de 1998.

Cargar con el mochuelo

José María Iribarren, en su libro *El porqué de los dichos*, trae un cuentecillo en el que los protagonistas son un andaluz y un gallego, a quienes en una posada les ofrecen para cena una perdiz y un mochuelo, y a la hora de repartir siempre le toca al gallego «el de la cabeza gorda»⁵. En ambas narraciones, se comparan las aves desde el punto de vista alimenticio, y sabido es de sobra que la perdiz es la reina culinaria de la caza en Castilla, mientras que las rapaces ni se cazaban ni se comían. En todo caso, vienen a colación de la expresión «tocarle a uno el mochuelo», es decir, la peor parte en un reparto, y «cargar con el mochuelo».

El *Diccionario de Autoridades*, en la expresión *tocar el mochuelo*, dice: «Phrase con que se explica que alguno lleva siempre lo peor en algún repartimiento». De todas formas, no es muy fiable en la caracterización de los animales, pues asegura que la lechuza tiene «los ojos zarcos», es decir de color azul claro, lo que es totalmente falso, y que el mochuelo es como del búho, «con unas plumas más levantadas, que parecen orejas», lo cual también es falso, pues precisamente su nombre nos dice que es *moch*. Ambos errores aparecían ya en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias.

Ojos de lechuza

«¡Ojos de lechuza!» es una expresión que en la Ribera del Duero he oído de boca siempre de mujeres con dos sentidos, ninguno de ellos bueno. A menudo era una increpación para reñir a un niño que estaba haciendo algo mal. Tenía algo de maldición o de conjuro, como si de la acción infantil se derivara un peligro que había que evitar. La sola mención de la lechuza, provocaba en la mente infantil una reacción de temor y paralización, como si le advirtieran «¡peligro, cuidado!». Sin duda, este miedo pro-

venía de la relación entre los aullidos nocturnos de la lechuza y la creencia de que eran un mal augurio, de que anunciaban la muerte de alguna persona.

Creo que tenía mayor fuerza y se decía con peor intención como insulto a ciertas mujeres tenidas por taimadas e hipócritas, mujeres que sonreían con esa falsa sonrisa que enseña la dentadura clisando los ojos. En algún caso, he oído también «cara de lechuza» y «morro de lechuza» con el mismo sentido. El aspecto de la lechuza es fantasmal, con su cara y pechuga blancas en medio de la oscuridad. Los ojillos oscuros y algo rasgados destacan sobre su cara que parece una máscara acorazonada (fig. 03).

Además, se usan *lechuzo* y *lechuza* como apelativos aplicados al hombre y a la mujer hipócritas y aprovechados, egoístas, «que chupan» o quitan a los demás. Es conocida la leyenda de que la lechuza se bebe el aceite de la lámpara del Santísimo de la iglesia, que algunos se toman al pie de la letra y proclaman que los campesinos tienen esta creencia, que no tiene ningún fundamento. Covarrubias la utiliza para explicar una falsa etimología del nombre lechuza, que vendría de *lecythus*, «del nombre *lecythus*, que vale azeitera, y es ta[n]to como si dixeremos aue azeitera, por quanto acude a comerse el azeite de las lámparas».

Pero lo cierto es que «lechuza» se ha empleado en la lengua popular como sinónimo de bruja, hechicera. Buen ejemplo de ello encontramos en *La Dorotea* de Lope de Vega. Felipa, la hija de la celestina y hechicera Gerarda, es denominada «pollo desta lechuza»⁶. Este uso ha pervivido hasta época moderna como nos muestra el lenguaje castizo madrileño que emplea Antonio Casero en su sainete *La familia de la Sole o el casado casa quiere*, de 1912, que comienza con esta riña entre el matrimonio, Sole y su marido Pepillo, y Paca, la madre de Sole:

5 Gobierno de Navarra, 1996, p. 9 <https://www.fundacionlengua.com/es/tocarle-uno-mochuelo/art/198/4>.

6 Lope de Vega, *La Dorotea*. Ed. de J. M. Bleca. Madrid: Cátedra, 2013, p. 429.

Paca —¡Ladrón!

Solé —¡Madre!

Paca —¡Si vuelves apegar a mi chica te pongo los morros al «gratén»!

Pepillo —¡A su chica de usted, y a usted, y a su marío, y al propio Comendador!

Paca —¡Maldita sea la hora que la dejé que se casara contigo!

Pepillo —¡So lechuza!

*Paca —¡Lechuza yo!*⁷

La curuja y la bruja

Por otra parte hasta hace poco se ha seguido usando el término *curuja* como sinónimo de *lechuza* y también de *bruja*, a veces se decía «bruja *curuja*». Si bien el Diccionario de la Real Academia Española trae actualmente la voz *coruja* con el significado de 'lechuza', yo siempre he oído en Castilla *curuja*, que es la forma más antigua, documentada en español desde el siglo xv⁸, y recogida en el Diccionario de Autoridades⁹. Sobre su etimología los filólogos no se ponen de acuerdo.

Que la palabra *curuja*, además de denominar a la lechuza, signifique 'bruja' no es demasiado extraño, pues desde la Antigüedad, las aves nocturnas han gozado de una malísima fama, lo que se hace evidente sobre todo en textos romanos, mientras que son más raros en la cultura griega. Las aves del género *strix*, *strigis*, si bien a menudo se caracterizan simplemente como «aves nocturnas», a veces se asimilan a ciertos

seres monstruosos. Algunos seres mitológicos de carácter infernal y malévolos tenían forma de ave, como las sirenas y las arpías (figs. 04 y 05). Relacionada con ellas está Lamia, que al haber perdido a sus hijos y convertida en un monstruo híbrido de mujer y serpiente por venganza de Hera, se vengaba a su vez devorando a los niños. Parece que todas estas tradiciones sobre la maldad de estos seres influyeron posteriormente en la consideración brujeril de la lechuza o *curuja*.



04. Sirena pájaro en un lecyto de Paestum, 350 a. C. Museo Arqueológico Nacional de Madrid

Buscando el origen del nombre de *lechuza*, algunos autores lo han relacionado con *leche* y con una antigua creencia de que amamantaban a los niños de pecho, cosa que desmiente Plinio:

De los animales voladores solo tiene leche el murciélago. En efecto, me parece una invención lo que se dice de las lechuzas [strigibus], eso de que acercan sus ubres a los labios de los niños. Es cierto que ya en antiguas maldiciones aparece

7 A. Casero, La familia de la Sole o el casado casquiere. Madrid, 1912, p. 7.

8 Véase el NDHE, donde aparecen usos de esta voz en una novela de caballerías, *El baladro del sabio Merlín*, y en el *Diccionario de Nebrija*.

9 "CURUJA. s. f. Ave nocturna, especie de lechuza. Trahe esta voz Nebrija en su Vocabulario. Latín. Noctua, ae." *Diccionario de Autoridades* - Tomo II (1729)



05. Arpías. Claustro románico de Santo Domingo de Silos

la lechuza [strigem], pero creo que no está claro qué clase de ave es¹⁰.

Sin embargo, más extendida estaba la creencia de que las lechuzas (*striges*) atacaban a los niños para devorarlos, no para amamantarlos. Esta maldad de chupar la sangre de los niños es lo que según algunos, pudo identificar a la lechuza con la bruja. Ovidio cuenta que las *striges* atacaron al legendario rey Procus siendo un niño y que se salvó gracias a la protección de Carna, o Crane, la diosa de los goznes:

Hay unos pájaros voraces [...] Tienen una cabeza grande, ojos fijos, picos aptos para la rapiña, las plumas blancas y anzuelos por uñas. Vuelan de noche y atacan a los niños, desamparados de nodriza, y maltratan sus cuerpos, que desgarran en la cuna. Dicen que desgarran con el pico las vísceras de quien todavía es lactante y tienen las fauces llenas de sangre que

beben. Su nombre es "vampiro" (striges); pero la razón de este nombre es que acostumbran a graznar (stridere) de noche en forma escalofriante. Así pues, tanto si estos pájaros nacen, como si los engendra el encantamiento y son viejas brujas que un maleficio marso transforma en pájaros, llegaron a meterse en la habitación de Procus...¹¹.

El autor de esta traducción, al encontrarse con la creencia de que chupaban la sangre de los niños, traducen *striges* como 'vampiros', lo que, desde mi punto de vista, aumenta la confusión con que ya los autores clásicos se manejaban al hablar de las aves del género *strix*, *strigis*¹².

La posibilidad a que alude Ovidio de que estas aves sean «viejas brujas que un maleficio marso transforma en pájaros», está presente en *El asno de oro* de Apuleyo, cuando Pánfila se transforma mediante un ungüento en búho («fit bubo Pamphile») y a continuación Apuleyo añade: «De esas aves nocturnas todos sabemos que cuando se les ocurre meterse en alguna casa, las suelen cazar y clavarlas en la puerta, para que paguen con su tortura los malos agüeros que suelen atraer»¹³. Esta costumbre ha pervivido en muchos pueblos hasta tiempos modernos¹⁴. Petronio, en *El satiricón*, habla de

11 P. Ovidio Nason, *Fastos*, en *Obras completas*. Madrid: Espasa, 2005, 131-143, p. 787.

12 Nombre latino que procede del mismo término griego donde significaba 'chillido', significado que tiene el rumano *striga*, mientras que en italiano *strega* significa 'bruja' y *stregone*, 'brujo'. En latín también se emplearon *bubo* 'búho' y *noctua*, 'la nocturna', derivada de *nox*, *noctis*, lo mismo que el personaje mitológico de *Níctimene*, del griego *nyx*, *nyktos*, que sustituyó a la corneja (*cornix*) como ave de Minerva, según cuentan Ovidio (*Metamorfosis*, II, 587-595) e Higino (*Fabulae* CCIV).

13 *El asno de oro*. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 106-107.

14 «En Villabragima, la lechuza, ave parecida al

10 *Historia natural*, libro XI, XCV. 232.

un niño muerto, cuyo cuerpo roban y sustituyen por un muñeco de paja:

Sucedió que mientras su pobre madre lo estaba llorando junto con varios de nosotros que compartíamos su duelo, de un momento a otro las Estriges se pusieron a ulular. Parecían perros en pos de una liebre¹⁵.

Los sefarditas de Marruecos denominan «bruja» a la lechuza y creen que con su canto maldice a los niños¹⁶. P. García Mouton, de quien tomo lo anterior, se extraña de que siendo la lechuza considerada de forma tan negativa, pues «se la identifica como ave del infierno», a la vez sea exaltada «como símbolo del estudio y la sabiduría»¹⁷, cayendo una vez más en el falso tópico de considerarla el ave de Atenea, cuando realmente siempre ha sido, sólo, ave de mal agüero.

mochuelo, también era considerada ave de mal agüero y, además de culparla de beber el aceite de las lámparas de la iglesia, cuando se cazaba a una de ellas muchas veces se la clavaba con las alas extendidas en la puerta de un pajar», M. Martín Cebrián, *Camino olvidado. Conciencia de identidad, cohesión social y fuerza de la tradición en el ámbito rural. Villabrágima, portal de Tierra de Campos*. La fábrica de los libros, 2018, pp. 577-578.

15 *El Satiricón*. Madrid: Cátedra, 1991, cap. 63, pp. 127-128. Sexto Pompeyo Festo, en su *De verborum significatione*. París, 1681, p. 594, dice: «Strigas ut ait Verrius Graeci *urnia* appellant quod maleficis mulieribus nomen indutum est quas volaticas etiam vocant.»

16 P. García Mouton, «Los nombres de la lechuza. Herencia y superstición», en *Tes filies tade dora. Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*. Madrid: CSIC, 1999, pp. 329-337; véase p. 334.

17 *Ib.*, p. 330.

LA HISTORIA DE LA FIESTA DE SAN ANTONIO ABAD EN BÉJAR. PERVIVENCIAS Y PÉRDIDAS DEL DÍA DEL CHORIZO

M^a del Carmen Cascón Matas



Romería partiendo desde la iglesia de Santa María

Introducción

En la localidad de Béjar, al sur de la provincia de Salamanca, la festividad de San Antonio Abad o San Antón, patrón de los animales domésticos, ha sufrido transformaciones, avances y retrocesos a lo largo de los siglos para alcanzar, hoy quizá más que nunca, un momento de segundo esplendor. Los tiempos en que los pobladores de estas tierras salmantinas dependían del ganado para sobrevivir qué duda cabe

que han pasado, pero la ciudad y en concreto el barrio de La Antigua, junto a la parroquia de Santa María la Mayor y asociaciones como «Béjar a Caballo», apoyados por el Ayuntamiento, han seguido perpetuando de manera paradójica esta fiesta en pleno siglo XXI. El 17 de enero se reproduce una tradición destinada a perpetuar el culto a un santo anacoreta y grave que vivió hace más de mil ochocientos años, y que, en principio, no resultaría simpático en un mundo marcado por el cosmopolitismo, el materia-

lismo e Internet. Sin embargo, la reactualización de su versión más rural hacia posiciones más urbanas y modernas ha permitido la pervivencia de la tradición.

En este artículo pretendemos rescatar su recorrido histórico y documental, sin olvidar su componente gastronómico vinculado a la mantanza del cerdo y a la degustación de la típica mantelada. Descubriremos qué tiene en común y qué de diferente con otras celebraciones festivas comunes, su imbricación con la Casa Ducal de Béjar y sus orígenes medievales. Trazaremos una breve historia de la iglesia de San Pedro, de la cofradía y de la talla de San Antonio Abad. Y acabaremos con la degustación de una mantelada y un buen chorizo de la tierra.

1. Un contexto somero y general de la fiesta de San Antonio Abad

San Antonio Abad es el patrón de los animales en general y en particular de los animales domésticos y de cerda, lo que explica que se le represente usualmente con un cerdillo a sus plantas. Su hagiografía es conocida y por ello sólo ofreceremos unas pinceladas contextuales con el fin de comprender de una manera más detallada el asunto de que este trabajo trata.

Nació en Egipto en 215 y falleció el 17 de enero de 356, fecha ésta tomada para su fiesta como es usual en el santoral. Monje contemplativo, ascético y eremítico, vivió apartado de la vida mundana en el desierto egipcio por lo que acabó representando la vida espiritual y ascéti-



La talla del santo en su recorrido hasta las murallas por las calles del barrio de La Antigua

ca en el mundo de la Iglesia. Su historia fue narrada por escritores de la talla de San Atanasio y San Jerónimo, aunque no sería popularizada hasta el siglo XIII a través de *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. Los dos episodios vitales más populares de su hagiografía, representados una y otra vez en el mundo artístico, fueron las tentaciones a las que le sometió el demonio en su retiro eremítico y la visita que realizó a San Pablo Ermitaño. Sin embargo, ninguno de estos dos fragmentos biográficos fueron los que le convirtieron en protector de los animales, sino otro episodio acontecido a la muerte de San Pablo Ermitaño cuando, para excavar la fosa en que reposaría el cadáver de su amigo, le vinieron a auxiliar dos leones y otros animales, de ahí su patronazgo. En este sentido también tuvo predicamento la historia de que un jabalí (en otras versiones una cerda) le curó en una visita hipotética a Cataluña o la de las hogazas de pan que traía un cuervo para alimentar a los dos santos contemplativos.

Su devoción comenzó a extenderse en ocasión del traslado de las reliquias de San Antonio Abad a Francia en el siglo XI, concretamente a la abadía de Saint-Antoine del Viennois, sede de la Orden de los Caballeros Hospitalarios o Antonianos. Estos frailes eran expertos en curar el *fuego de San Antonio* o ergotismo¹, una enfermedad que trocó en epidemia en la Europa medieval. La dolencia estaba causada por la intoxicación por hongos parasitados en el centeno y presentes en el pan de los más humildes, que provocaba, al fin y a la postre, la gangrena en brazos y piernas. Los antonianos se especializaron, no sólo en esta enfermedad, sino en general en la atención de enfermos por contagio (peste, lepra y otros). Así, las cofradías que se fueron fundando bajo su advocación contaron con un hospital, como en el caso de Béjar. A la Península Ibérica no llegó, sin embargo, su culto hasta el siglo XIV a través de Valencia.

1 Francisco S. Lozano, «Epidemias por ergotismo o fuego de San Antonio. Historia, ciencia y arte». *Revista de Medicina y Cine*, Universidad de Salamanca, vol. 16 (2020).

Los caballeros hospitalarios, cuyos miembros adoptaron el hábito negro con la *tau* identificativa de su santo patrón, dejaban sueltos por la calle a los cerdos que les donaban de limosna, cuya subasta además servía para atender a los enfermos. Los significaban, para diferenciarlos del resto que campaban por lugares públicos, con una campanilla. Esta anécdota sirvió para trazar la iconografía de San Antonio Abad: un monje anciano y barbado, vestido con el hábito negro, la *tau* estampada o llevada al cuello a modo de colgante, y acompañado por un cerdo negro a sus pies, «el gorrino de San Antón», tan famoso en la localidad salmantina de La Alberca. Puede llevar en la mano un báculo terminado en *tau* con o sin flores, una llama ardiendo (*fuego de San Antonio*), bien saliendo del libro que porta en su mano o a los pies, y una campanilla en el báculo o en el collar del cerdillo para ahuyentar a los demonios y para significarlo por las calles². Veremos en el caso de la escultura bejarana si su talla responde a esta iconografía en todos sus elementos en capítulos posteriores de este trabajo.

Su fiesta tiene una serie de componentes comunes: presencia de elementos gastronómicos (chorizo, pan), vinculación con el fuego³ y con los animales de cerda, bendición de animales domésticos, danzas, misas, romerías y procesiones, sorteo de productos relacionados con el cerdo y matanzas, y juegos de diversa índole⁴. En el caso de Béjar iremos analizando cuáles se han mantenido a lo largo de los siglos.

2 Honorio Velasco, «Naturaleza y cultura en los rituales de San Antonio», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIV, n. 1, (2009), 237-276; aquí 244.

3 María Tausiet, «Fuego festivo, humo sagrado: Las luminarias de San Antón en Tierra de Pinares (Ávila)». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVI, n° 2, (2011), 327-354.

4 Honorio Velasco, «Naturaleza y cultura en los rituales de San Antonio», ob. cit.



San Antonio Abad junto a las murallas medievales de Béjar

2. La fiesta invernal de San Antonio Abad en Béjar

2. 1. Los orígenes medievales de la iglesia de San Pedro, sede de su culto en Béjar

El rastreo documental nos hace remontarnos a 1467 para encontrar el origen de esta tradición en Béjar, pero sus raíces, firmemente asentadas por entonces, es posible que puedan provenir del siglo anterior. De época medieval, en todo caso, procedería el culto a San Antonio Abad por estos lares, tiempos en los que las gentes sobrevivirían de la explotación de una tierra serrana, poco apta para la agricultura, organizada en bancales y explotada para el autoconsumo, con escaso excedente para intercambiar en ferias y mercados de la zona. La ganadería y el pastoreo serían así capitales para la subsistencia. Existe documentación sobre la presencia de cabañas de ganado lanar y caprino, porcino,

vacuno y bovino, caballo y mular⁵ en el alfoz. La trashumancia y el paso de los animales por unos caminos que, por privilegio real ratificado por varios monarcas estaban libres para el tránsito, explican ese auge ganadero.

Así podemos comprender mejor un culto enraizado y honrado durante todo el año por unos campesinos temerosos de perder sus preciados ganados. Su lugar de devoción era la iglesia de San Pedro construida a extramuros de la villa quizá en los principios de la repoblación en el siglo XIII, muy próxima, casi adherida, a la muralla, precisamente junto al Valle de las Huertas, el lugar más apto para la agricultura. Es curiosa esta dualidad que percibimos en dos templos muy próximos: la Virgen de Santa María de las Huertas, vinculada al cultivo y a la agricultura, en la ermita de su nombre, y San Antonio Abad,

5 M^a Carmen Martín, «Bases y desarrollo de la economía medieval». *Historia de Béjar*, vol. I. Centro de Estudios Bejaranos y Ayuntamiento de Béjar (2012), 209-236.

en su templo de San Pedro, patrón de los animales y de la ganadería. En el mismo valle se encontraban ambos templos y devociones, habida cuenta de que en este emplazamiento se congregarían hombres y bestias en acusada camaradería.



Tamborilero charro amenizando el transcurso de la fiesta

La parroquia de San Pedro fue uno de los templos cuya fábrica se alzó en los primeros tiempos de la conquista y repoblación de la villa como hemos comentado, surgiendo a su alrededor una *colación* bajo el mismo nombre⁶. Que estaba construida junto a la muralla nos lo prueba un cuadro pintado por Ventura Lirios, al servicio del XI duque de Béjar Juan Manuel de Zúñiga. A pesar de que la *Vista de Béjar* se fecha en 1727⁷, sigue siendo el testimonio más

6 M^o Carmen Cascón, Roberto Domínguez y Óscar González, «La iglesia de San Pedro: datos para su historia». *Especial Béjar en Madrid* n^o 4.476 (28/XII/2007), 54-59.

7 Ceferino García, *Un paseo por el Béjar del siglo XVIII*. *Béjar en Madrid* (1987), 95 págs. AAVV. *De Lieios. Venturas y desventuras. La Villa de Béjar en el*

antiguo que se conserva de la existencia y aspecto de las diez parroquias medievales y del trazado general de la villa. En este lienzo de propiedad particular se puede ver el edificio de la iglesia de San Pedro con acceso al interior de la muralla por la Puerta de San Pedro o Puerta de San Antón, una denominación que da idea de la relevancia que fue tomando la devoción al santo. Una espadaña sobre la muralla anunciaba el inicio de los cultos religiosos, un repique que debía escucharse fuera, en el valle y en el monte, y dentro, en las callejuelas de la población.

La parroquia fue decayendo con el tiempo: primero porque en 1568 Pedro Ponce de León, obispo de Plasencia –diócesis en la que se engloba Béjar–, llevó a cabo un proceso de reducción de parroquias a causa de la falta de fieles y la escasez de impuestos recaudados con los que sufragar a los sacerdotes y las fábricas de las numerosas parroquias existentes. Aunque la de San Pedro era una de las más populosas en cuanto a feligresía y a pesar de la oposición de ésta a depender de otro templo⁸, los designios del obispo la redujeron a la parroquia de Santa María la Mayor. Unos años después, en 1574, el obispo Martín de Córdoba realiza una operación similar de concentración de hospitales, reduciendo todos los que tenían en funcionamiento las cofradías bejaranas a uno único con sus rentas: el hospital de San Gil, fundado con las mandas testamentarias de dos mujeres nobles, Juana de Carvajal y la duquesa María de Zúñiga, esposa del II duque de Béjar. En el mismo documento se ofrecía a la cofradía de San Antón la posibilidad de reunirse en el hospital de San Gil para tratar de sus asuntos.

La puntilla de la decadencia del templo la puso la orden del consistorio de tapiar la puerta por su escaso tránsito, situación que perduró

siglo XVIII. Catálogo de la exposición. Grupo Cultural San Gil y Centro de Estudios Bejaranos (Salamanca, 2008).

8 Archivo Histórico de la Nobleza, OSUNA, C.225, D.27-29.



El párroco de Santa María la Mayor bendiciendo a los animales desde las murallas

hasta al menos finales del siglo XIX⁹, a lo que se añadió que el obispado dispuso la supresión de su beneficio curado y su agregación a la parroquia de Santa María la Mayor en 1722¹⁰. No sería hasta unos años más tarde cuando la cofradía costeó un retablo para alojar la talla del santo en la iglesia de Santiago, como veremos en otro capítulo, aunque no se trasladarían sus reuniones definitivamente hasta 1755. En la actualidad no existe ningún vestigio del edificio de la iglesia de San Pedro, más allá del cubo de la muralla donde se alzaba su espadaña.

9 Robustiano García, «Algo de Historia II». *La Victoria* (6 de agosto de 1898), 1.

10 Desterramos la versión que narra la destrucción del barrio por un pavoroso incendio que ofreció don Juan Muñoz García.

2.2. La vinculación de San Antonio Abad con la Casa Ducal de Béjar

El culto a San Antonio Abad estuvo vinculado a la Casa Ducal de los Zúñiga, señores de Béjar desde finales del siglo XIV, al trocar el rey Enrique II la villa burgalense de Frías, de propiedad de los Zúñiga, por Béjar, villa de realengo. El V duque de Béjar, Francisco de Zúñiga y Sotomayor, tuvo descendencia de su matrimonio con María Andrea Coronel de Guzmán y Zúñiga, entre ellos a su primogénito Francisco Diego.

Este infante se hizo muy devoto de San Antonio Abad a causa de un milagro en su palacio ducal de Sevilla. Había nacido con una mano tullida y su ama de cría se encomendó al santo, de tal manera que el niño comenzó a mover los dedos hasta que recuperó la movilidad. En acción de gracias, el V duque encargó la traducción de la *Antoniana historiae compendium*, de Aimar Falco, escrita en Francia en 1534. El proyecto

no vio la luz hasta 1603, cuando el titular de la Casa de Zúñiga ya no era el V duque de Béjar, que había fallecido, ni siquiera su primogénito, aquel niño de la mano tullida, sino su segundo hijo que llegó a ser el VI duque de Béjar, Alonso de Zúñiga¹¹. Precisamente a él dedicó Miguel de Cervantes la primera parte de su Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha. La gran inclinación de Francisco Diego le había llevado a renunciar a la grandeza de España y a todos los títulos y propiedades que le correspondían por primogenitura para entrar como religioso dominico en el convento de San Pablo el Real de Sevilla en 1601.

La gran devoción ducal por San Antonio Abad se hizo notoria en cuanto al patronato y apoyo que mostraron siempre los Zúñiga hacia su fiesta y culto tanto en Béjar como en algunos otros de sus dominios, un asunto del que ofreceremos algún detalle más en un epígrafe posterior.

2.3. La talla errante y su cofradía

Desconocemos si la escultura de San Antón que se conserva es la originaria, aquella que se cita en el *Libro de fábrica* de San Pedro en 1568 y que se describe como «de bulto pintado y dorado con un libro y cayada en la mano», colocada en su retablo principal¹². La escultura, efectivamente de bulto redondo, se singulariza con los atributos usuales: el santo, anciano, de largas barbas grises y frente calva, porta báculo florido en su mano derecha, un libro abierto de la regla de su orden en el izquierdo y le acompaña un pequeño cochinito negro a sus pies con un collar rojo del que cuelga una campanilla. Destaca la letra tau o cruz egipcia colgada del

cuello, referencia a su nacimiento en Egipto¹³, sobre el escapulario marrón. Aunque lo habitual es representarle con el hábito de color negro de los hospitalarios, destacan distintos colores y adornos en la talla de Béjar. Aunque pudiera ser datada en el siglo XVI, llama la atención la policromía que presenta el hábito, con flores de colores pintadas, y el escapulario estofado con decoraciones esquemáticas de bandas y estrellas. Este tipo de decoración nos hace pensar en una policromía posterior, quizá del siglo XVIII, un dato que concuerda con lo que vamos a explicar a continuación.



«Compendio de la Historia Antoniana», por fray Fernando Suárez. Dedicado al duque de Béjar. Patrimonio documental del Ilustre Colegio de la Abogacía de Madrid. Tomado de https://patrimoniocumental.icam.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1025062&presentacion=pagina&posicion=7®istrardownload=0

11 Jorge Zúñiga, «San Antón: una antigua devoción de los duques de Béjar». Blog Pinceladas de Historia Bejarana. Tomado de <https://ccasconm.blogspot.com/2022/01/san-anton-una-antigua-devocion-de-los.html>

12 Archivo Parroquial de Santa María de Béjar (a partir de ahora APSMB), *Libro de fábrica de la iglesia de San Pedro*, s/f.

13 Roberto Domínguez y Carmen Cascón, «Retablística, escultura, pintura y artes industriales en Béjar desde el siglo XV al 1900», *Historia de Béjar*. Vol. II (Salamanca: Diputación de Salamanca, Centro de Estudios Bejaranos y Ayuntamiento Salamanca, 2013), 486.



Animada fiesta de San Antonio Abad

Desde antiguo existió una cofradía de San Antonio Abad cuyos miembros, advirtiendo el declive del barrio y la ruina progresiva de la iglesia de San Pedro, como hemos comentado, trasladaron la imagen a la iglesia de Santiago. Para continuar con su culto durante todo el año pagaron un retablo barroco en 1753 como se dice literalmente en el libro de su cofradía: «Ytem mil reales que pago de la hechura del Retablo para el Santo que se izo en la Yglesia del Sr. Santiago en la antigua¹⁴».

En un inventario de 1756 de la iglesia de Santiago se especifica que el retablo estaba asentado¹⁵ y su hechura la podemos comprobar en una fotografía antigua de mediados del

14 APSMB, Libro de cuentas de la cofradía de San Antonio Abad, cuentas del año 1753, s/f.

15 APSMB, «Inventario de alhajas, hornamentos y ropa de la yglesia de Santa María y de la de Santiago (1756)».

siglo xx¹⁶. De esos momentos es la compostura de la escultura: «Yten trescientos sesenta reales los mismos que costo y pago a Andres de San Juan de la renovación, compostura y Baculo del santo¹⁷». Además se paga al carpintero Mateo León la hechura de una nueva peana. Andrés de San Juan fue un dorador que trabajó en Béjar durante el siglo XVIII con varias obras documentadas¹⁸. A él se debería la policromía dieciochesca que conserva la escultura.

16 Juan Muñoz, «Nota sobre la iglesia de Santiago», *Béjar en Madrid* n.º 1.193 (1945), 2.

17 APSMB, Libro de cuentas de la cofradía de San Antonio Abad, cuentas del año 1755, s/f.

18 Roberto Domínguez y Carmen Cascón, «Retablística, escultura, pintura y artes industriales en Béjar desde el siglo xv al 1900», *Historia de Béjar*. Vol. II (Salamanca: Diputación de Salamanca, Centro de Estudios Bejaranos y Ayuntamiento Salamanca, 2013), 481-547.

La talla no se emplazaría definitivamente en Santiago como todo hacía presagiar, pues con el abandono de esta iglesia y su posterior cesión al ayuntamiento de Béjar a finales del siglo xx, la escultura y su culto serían cobijados en Santa María la Mayor durante un par de décadas, para regresar de nuevo a Santiago hace unos veinte años, cuando el edificio volvió a las manos de la Iglesia¹⁹. Del retablo barroco nada queda.

La organización de la cofradía²⁰ era similar a la del resto de organizaciones religiosas de este tipo en la Edad Moderna: cada año se elegía a un abad de entre todos los hermanos, un mayordomo, un alcalde, un veedor, un muñidor o encargado de convocar a los hermanos, y un escribano, éste externo y con salario por llevar las cuentas. La fiesta y los gastos cotidianos (cera para velas, sermones, el sueldo del escribano, la limpieza de la iglesia y otros menores) eran sufragados por las limosnas que se recogían el día de la fiesta con una mesa montada al afecto «junto a la fuente», donaciones particulares y las rentas habidas de las tierras propiedad de la cofradía que eran arrendadas.

3. La fiesta de san Antón en Béjar

3.1. Edad Moderna

De la celebración medieval poco sabemos, más allá de lo que recoge la Regla del Cabildo de Clérigos de Béjar de 1467. En ella se describe la celebración de una misa mayor el día de su fiesta, el 17 de enero, en la iglesia de San Pedro con una posterior procesión desde Santa María la Mayor hasta concluir en el convento de San Francisco, pasando por cada uno de los

19 También nos cuenta los azares de este santo Manuel-Antonio Marcos. «La iglesia de Santiago». *Béjar en Madrid*, n.º 2.528, 2.529, 2.530, 2.531, 2.532, 2.536, 2.538, 2.539, 2.540 y 2.545 (1970).

20 APSMB, Libro de cuentas de la cofradía de San Antonio Abad, cuentas del año 1755, s/f.

diez templos de la villa²¹, un recorrido que se simplifica en 1736.

Dice la Regla del Cabildo de 1467:

Otrosy dia de Sant anton que es a diez y siete dias del dicho mes avemos proçession [...] e luego tomar la proçession y venir por sant salvador y por sant gil entrando por las yglesias fasta sant françisco y ende todos estaran en missa²².

Otras versiones recogen que, tras la misa mayor celebrada en la iglesia de San Pedro, tenía lugar una cabalgada desde el desaparecido templo de San Andrés, situado en Barrio Neila, también junto a las murallas, hasta desembocar en Santiago²³.

Siguiendo el libro de la cofradía del mismo nombre²⁴ podemos trazar algunos detalles de las celebraciones por los gastos e ingresos anotados en sus páginas entre 1732 y 1790. El día anterior se celebraban vísperas y el 17 de enero se realizaba una misa mayor en la iglesia de Santiago a cargo de un predicador al que se le ofrecía un regalo por pronunciar el sermón. Asimismo se costeaba la asistencia de un atabalero o tamborilero durante la procesión y a la clerecía bejarana se les convidaba con vino y bizco-

21 Antonio Martín, «Para la Historia Eclesiástica de Béjar y su comarca. Libro de regla del Cabildo Eclesiástico de Béjar», en *Ofrenda a la Santísima Virgen del Castañar, Excelsa patrona de Béjar y su comarca*. Volumen II (Madrid: Prensa Española, 1963), 162 y 163.

22 Recogemos aquí la transcripción realizada por Martín Lázaro y publicada en *Ofrenda a la Santísima Virgen del Castañar. Excelsa Patrona de Béjar y su Comarca*, vol. II (Prensa Española, 1963), 115 y ss. El manuscrito se encuentra atesorado en el Archivo parroquial de Santa María la Mayor de Béjar.

23 Antonio Martín, «Datos históricos de la antigua parroquia de Santiago», *Béjar en Madrid* n.º 365 (1930), 7 y 8.

24 APSMB, Libro de cuentas de la cofradía de San Antonio Abad, s/f.



Mantelada con chorizo que se entrega a todos los que acuden a la bendición de los animales

chos al finalizar la fiesta. Ambos días se colocaba una mesa petitoria para recaudar limosnas junto a una fuente que habría junto al templo.

No debemos dejar de lado la relación de San Antonio Abad con la matanza, tan típica del invierno, y su primera degustación, un asunto que trataremos en el siguiente epígrafe. Desde el siglo XVIII, y siguiendo el libro de su cofradía, existía la costumbre de recoger donaciones de los feligreses en forma de carne que luego se subastaban en almoneda para recaudar fondos el día de la fiesta. De su anuncio se encargaba el pregonero. A lo largo de los años se citan diversas donaciones de cerdos completos o partes del mismo curadas o en crudo como costillas, chorizos, tocino, pies. Pero no sólo partes del cerdo, sino que también se recibe trigo o dinero. Esta práctica de donar un cerdo o «gorrino de San Antón» a la cofradía era usual en otros

lugares. Durante un año era criado y cebado por la hermandad para ser sacrificado y vender las partes en pública subasta. De hecho en Béjar, en el año 1732, se cita una matanza el 17 de enero, suponemos que de los cerdos comprados o donados a la cofradía, por la cual se anotan diferentes gastos tales como cortadores, casa, maroma o leña por valor de 1 050 reales. La cuestión gastronómica la abordaremos con calma más adelante.

Volviendo a Béjar, el 21 de diciembre de 1641, otro obispo de Plasencia, Diego Arce de Reinoso, viendo el gran predicamento de las celebraciones de San Antón por el voto presentado por los curas, sacerdotes y abades de Béjar, declaró el 17 de enero como fiesta mayor y prohibió en ese día cualquier actividad, obligando a la clerecía y al consistorio a celebrarla

conjuntamente a perpetuidad²⁵. Asimismo se prohibía a los bejaranos trabajar durante esa jornada bajo pecado mortal y acudir a la misa mayor. Fray Liciniano Sáez, archivero de la duquesa de Osuna y de Béjar, Josefa Téllez-Girón, dejó anotado, en uno de los pliegos que contenía este voto, que la aprobación del obispo se produjo por la gran devoción de los duques de Béjar por este santo, como ya comentamos en el apartado anterior. De hecho, se conserva un documento firmado de puño y letra del obispo en el que se corrobora esta afirmación. No en vano todavía perdura entre los saberes populares bejaranos la frase

La semana de San Antón, échala al rincón.

A principios del siglo xx la tradición de cerrar las tiendas, al menos hasta las 2 de la tarde del 17 de enero, se mantenía²⁶. Hoy día no hay lugar para tal tradición, pues se traslada siempre al domingo anterior o posterior a esa fecha.

3.2. La recuperación de una fiesta casi olvidada en el siglo xx

Con el devenir del tiempo la fiesta invernal en honor de San Antón fue perdiéndose gradualmente, quizá por la menor dependencia económica de los bejaranos de la ganadería, quizá por la desaparición del templo de San Pedro, quizá por la industrialización de Béjar. La celebración fue desplazada al domingo siguiente al 17 de enero con misa cantada a las 9 de la mañana en la iglesia de Santiago por el párroco de Santa María la Mayor, procesión del santo alrededor de la iglesia y la bendición a los animales de compañía²⁷.

25 AHNob. OSUNA, C.246, D. 74. Licencia otorgada por Diego de Arce Reynoso, obispo de Plasencia, para celebrar en la villa de Béjar (Salamanca) durante todos los años el 17 de enero el día de San Antonio Abad y que no sea realizado ningún tipo de trabajo.

26 *La Victoria*, nº 1173 (20 de enero de 1917).

27 *La Victoria*, nº 1799 (19 de enero de 1929).

La cofradía sigue velando porque esta fiesta y el culto al santo no desaparezca, realizando subastas con los regalos recibidos para pagar los adornos, las andas y la iluminación, como la que se realizó en 1915²⁸. Veinte años más tarde, en 1935, los mayordomos de la cofradía continuaban turnándose para celebrarla con la solemnidad acostumbrada²⁹.

En 1950 se seguía festejando como acto de transición invernal entre la Navidad y los Carnavales: tras la misa mayor en Santiago, el sacerdote de Santa María la Mayor salía a bendecir a los animales domésticos de los allí congregados. Por entonces don Juan Muñoz García, cronista y escritor de Béjar, se convierte en su impulsor³⁰ pagando los gastos de su celebración. En el año 1959 la fiesta parece adquirir más bríos, entre otras cosas por haberse construido en el barrio de La Antigua en los años 40, y muy próximo a la iglesia de Santiago, casas de protección oficial, cuyos feligreses inundaron el templo. La misa fue acompañada por un coro de señoritas y la asistencia de los niños del colegio de La Antigua, frontero a la iglesia³¹.

En los años 70 es Ruperto Fraile quien recupera la cabalgada hasta las murallas siendo acompañada la talla por caballistas³², aunque la misa se trasladaría a la iglesia de Santa María al haberse desacralizado la de Santiago y ser cedida al ayuntamiento para representaciones teatrales y otros usos.

Hoy día conservamos ese regusto por lo antiguo: se mantienen la misa en la iglesia de

28 *La Victoria*, nº 1069 (23 de enero de 1915).

29 *La Victoria*, nº 2110 (26/01/1935).

30 Ruperto Fraile, *El Árbol de los Príncipes* (Béjar, 1990), 104; y José de Frutos, *Costumbres y Tradiciones bejaranas* (Salamanca: Caja Salamanca y Soria, 1994), 14.

31 *Béjar en Madrid* (24/01/1959), 4.

32 Carmen Cascón, «Pasado y presente de la fiesta de San Antón», *Béjar en Madrid*, nº 4.584 (2010), 3.



Estandarte de la cofradía de San Antonio Abad

Santa María la Mayor el domingo posterior a la festividad, entre otras cosas por su mayor amplitud con respecto a la de Santiago, y la procesión con destino a las murallas medievales. La talla del santo, bien portada sobre un carro de madera tirado por bueyes o pollinos, bien en andas sobre los hombros de los feligreses, es escoltada por jinetes y caballos de la Asociación «Béjar a Caballo» tras los que desfilan los devotos llevando a sus mascotas, en un recorrido festivo que enlaza con la cabalgata primigenia. En la mayoría de las ocasiones, un maestro de la gaita y el tamboril charros toca su música para acompañar al cortejo. Al llegar a los alrededores de la Puerta del Pico, en la muralla, el sacerdote y los monaguillos se encaraman a los muros pétreos y bendicen a las mascotas con agua bendita. El sol suele calentar en esa explanada rodeada de edificios de regusto industrial (la barriada de Santa María de las Huertas fue

construida en los años 40 para alojar a las familias obreras de las fábricas textiles cercanas) y de las murallas, en una comunión fraterna entre lo antiguo y lo moderno muy característica del barrio.

3.3. El importante peso de la gastronomía: degustación de mantelada y chorizo, y la unión con la Matanza del cerdo

No hay que olvidar en este relato el importante componente gastronómico. Durante esos días se degustan la *mantelada*, vulgo *mantelá*, o pan cocido con anises, aderezada en su interior con chorizo asado o frito de la reciente matanza, bien *in situ*, en las murallas tras la bendición de los animales, bien cada uno en su casa o en comunidad esa tarde del domingo a resguardo de un bar, bodega o restaurante, o como antaño en el paraje amurallado de los Peñasqui-



Mantelada y chorizo típicas viandas de esos días de enero

llos, desafiando al frío³³. La tradición pasa por hacerlo en compañía, las familias reunidas, los colectivos sociales o los amigos, en una fiesta de encuentro y de amistad. Quizá por ello desde principios del siglo pasado los bejaranos han denominado a tal jornada Día del Chorizo, síntoma inequívoco de que la gastronomía ha ganado la partida a la celebración religiosa³⁴.

Según Manuel Antonio Marcos «mantelada: una especie de bolla o pan bajo, muy extendido, untada por encima de aceite para darle brillo y que a veces lleva *chicharrón*» (*chicarrón*:

véase «al deshacerse la manteca de cerdo sacrificado, lo último que queda sin deshacerse y que no se filtra por el colador. Se usa para hacer migas y a veces se hecha en las manteladas y las tortas»)³⁵.

Hemos intentado rastrear este componente festivo gastronómico y cuándo se incorpora a la fiesta, y en 1915 de la *mantelada* nada se dice, pero sí de la vianda a base de chorizo proveniente de la propia matanza:

*Si el tiempo es regularcito, los jóvenes en grupos salen buscando sitios templados junto a las murallas de la Antigua, al abrigo de los peñasquillos y allí, entre cánticos y juegos, desafían al frío*³⁶.

Y, siguiendo la misma fuente, una nota curiosa: los serenos y policías municipales pedían

33 José Antonio Sánchez y Miguel Sánchez, *Burlas y veras en la gastronomía bejarana* (Salamanca: Diputación de Salamanca e Instituto de las Identidades, 2019), 128-131; y José de Frutos, *Costumbres y Tradiciones bejaranas* (Salamanca: Caja Salamanca y Soria, 1994), 14.

34 Una referencia pretérita la encontramos en el periódico *La Victoria* (16 de enero de 1915) y José de Frutos Martín nos habla también de este día en *Costumbres y tradiciones bejaranas* (Salamanca: Caja Salamanca y Soria, 1994), 13 y 14.

35 Manuel-Antonio Marcos, *El habla de Béjar* (Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos 1991), 73.

36 *La Victoria*, n° 1068 (16 de enero de 1915).

su aginaldo a base de chorizos como si de la Navidad se tratase, una tradición que fue prohibida en un pleno municipal de 1904³⁷. La tarde del día 17 de enero se daba por festivo en los colegios, permitiendo así a los niños poder disfrutar de la degustación con amigos y familiares³⁸. Y es que esta región al sur de Salamanca es tierra de embutidos. El frío seco de la sierra cura la matanza del cerdo desde tiempos inmemoriales en pueblos cercanos como Candelario, Ledrada y el conocido Guijuelo. Por tanto son viandas tradicionales de esta zona.

A la matelada y al chorizo (que puede comerse crudo, cocido al vino, asado o frito) le acompañaba un buen aloque o aloja de la tierra, o un buen vino. Según José Antonio Sánchez Paso este maridaje entre mantelada y chorizo anticipa el hornazo de Béjar que, al contrario del salmantino, solo se rellena con este embutido y que es usual degustar en Semana Santa³⁹.

El autor local Ceferino García Martínez decía que

[...] las gentes bejaranas se reunían en las peñas cercanas a la puerta del Pico, que dicen Peñasquillos, en torno a la merienda apetitosa en la que primaba el chorizo y la longaniza, la hogaza de pan y el vino ligero y sano que producía la uva vendimiada en la resolana de nuestros campos, desde las Viñuelas al desagüe del arroyo Hontoria. Y como los vecinos, el que más y el que menos, tenían su viña o majuelo y elaboraban vino para el consumo del año, era este día en que se paladeaban los caldos cosechados.

37 La Victoria, nº 495 (23 de enero de 1904)

38 José de Frutos, *Costumbres y tradiciones bejaranas* (Salamanca: Caja Salamanca y Soria, 1994), 13 y 14.

39 José Antonio Sánchez, *Burlas y veras en la gastronomía bejarana* (Salamanca: Diputación de Salamanca), 128 y ss.

Vino, pan y chorizo. Un trío gastronómico de indudables caracteres culinarios para celebrar un buen día de fiesta. Y regado con el primer vino del año para que la mantelada y su chorizo pasen bien mientras la conversación toma color y las risas inundan el frío aire del mes de enero.

¿Podría ser la *mantelada* un resto del pan bendito que se reparte en algunos lugares en la fiesta de San Antón con valores protectores? No lo sabemos. En todo caso, sería un símbolo de la biografía del santo al ser las hogazas de pan llevadas por el cuervo para alimentar a San Antonio Abad en su visita a San Pablo Ermitaño. Asimismo el cerdo que está a sus pies enlazaría con la Fiesta del Chorizo.

Conclusiones

La fiesta de San Antonio Abad bejarana tiene una serie de componentes que se ajustan a la generalidad: misa, procesión o romería, bendición de los animales, y degustación gastronómica con componentes derivados del cerdo (chorizo) y manteladas. No existe relación alguna con el fuego, ni presencia de danzas o subastas.

Llama la atención el esplendor que ha ido adquiriendo con el paso del tiempo a pesar de las dificultades, tales como la desaparición de su templo, su traslado a la iglesia de Santiago y después a la de Santa María la Mayor, o la desvinculación a los animales en general. No ha faltado el trabajo desinteresado de colectivos o personas particulares, incluso de la administración local, para que esta tradición invernal prosiguiese su andadura.

El origen de ese Día del Chorizo quizá pueda imbricarse con la matanza que tenía lugar el día de la fiesta que se menciona en el libro de la cofradía del siglo XVIII, en las donaciones de carne de cerdo, chorizos y otras viandas, que bien pudieron acompañarse con pan y vino por los vecinos que allí se congregaban. Es plausible y verosímil. Descubriríamos así esa íntima relación entre dos fiestas que están íntimamente

unidas desde tiempos inmemoriales. Tal dato es inédito y desconocido hasta este momento en que lo ponemos en conocimiento a través de esta publicación.

Día del Chorizo y matanza, dos fiestas que a día de hoy se celebran por separado y lo llevan haciendo desde los años 90 en que la última fue emplazada en el calendario para el mes de marzo, después de la fiesta de San Antón. Y es que son dos celebraciones populares ligadas al invierno, a la matanza del cerdo y que tenían lugar en el mismo día al menos en el siglo XVIII en Béjar.

Que la fiesta a San Antón continúe durante muchos siglos. Sea.

Carmen Cascón Matas
Centro de Estudios Bejaranos

CANTARES FUNESTOS Y HUMORÍSTICOS DE ADEJE, ISLA DE TENERIFE

Andrés Monroy Caballero

Resumen:

Tercera entrega de los cantares que le transmitió Concepción Alemán Alayón a su nieto Miguel Pérez Carballo, sobre la temática funesta y humorística, antítesis que intenta compensar la negatividad de los primeros con la jocosidad de los segundos. En total, 89 composiciones: 57 coplas, 14 redondillas, 12 cuartetos, 3 quintillas y 3 composiciones de estructuras diferentes. Una de las coplas es una variante de otra. Este corpus de textos funestos y humorísticos ejemplifica fielmente lo que debió de ser la tradición de cantares de Adeje, municipio de la isla de Tenerife.

Palabras clave: cantares, tradición, oralidad, Tenerife, Canarias.

Abstract:

Third installment of the songs that Concepción Alemán Alayón transmitted to her grandson Miguel Pérez Carballo, on the dismal and humorous theme, an antithesis that tries to compensate the negativity of the former with the jocularity of the latter. In total, 89 compositions: 57 couplets, 14 redondillas, 12 quatrains, 3 quintillas and 3 compositions with different structures. One of the couplets is a variant of another. This corpus of dismal and humorous texts faithfully exemplifies what must have been the tradition of singing in Adeje, a municipality on the island of Tenerife.

Keywords: songs, tradition, orality, Tenerife, Canary Islands.

1. Introducción

En esta tercera entrega de los cantares que recordaba Concepción Alemán Alayón, recogidos y transcritos en formato digital por su nieto Miguel Pérez Carballo, nos centramos en dos temas aparentemente antitéticos: la muerte y el humor, *Thanatos* frente al vitalismo del *Bios*, de la vida. Lo negativo de la muerte es contrapuesta a la positividad del humor, lo que compensa ampliamente la visión de los cantares de Adeje, en la isla de Tenerife. Los datos biográficos y una parte de los cantares de Concha Alemán, para quien los quiera consultar, se encuentran recogidos en los artículos «Cantares amorosos de Adeje, en la isla de Tenerife», Revista de Folklore nº 490 del año 2022; y «Cantares de amor no correspondido de Adeje, en la isla de Tenerife», Revista de Folklore nº 501 del año 2023.

En total, 89 composiciones formadas por: 57 coplas, 14 redondillas, 12 cuartetos, 3 quintillas y 3 composiciones con otras estructuras métricas. Se trata de cantares inéditos, a excepción de los mencionados como recogidos anteriormente en obras como *La copla: folías, isas, malagueñas y seguidillas* (1946) de Sebastián Padrón Acosta, *Poesía tradicional canaria* (1968) de José Pérez Vidal, *Lírica tradicional canaria* (1990) de Maximiano Trapero, *La música tradicional canaria, hoy* (1998) de Talio Noda, *Coplas y canciones* (1999) de Juan Brito Martín, obras principales en donde se recogen coplas en Canarias.

2. Cantares funestos

2.1. Cantares donde se atiende a lo luctuoso, de ahí la proliferación de palabras como: muerte, cementerio, tumba, sepultura, sepulcro, luto, duelo, etc.:

*Las palabras que más siento
son aquellas que no digo
y por no echarlas al viento,
quiero que mueran conmigo.*

*Si pasares por mi tumba
levanta la losa y di:
aquí está la desgraciada
que de amor murió por ti.*

*Quién fuera bruma de brisa
y en el cementerio entrara,
y con lágrimas regara
tu sepulcro y tu ceniza.*

*A la sepultura abierta,
para echarme o no echarme,
vino la muerte y no pudo
de tu querer apartarme.*

*Quítate ese luto niña,
que me da pena de verte;
guárdalo en un cofrecito
para el día de mi muerte.*

*De llorar me quedé ciego
cuando supe de tu muerte.
¿De qué me sirven los ojos
si no volveré a verte?*

*Ojitos de color negro
pintados por el dolor
decide si llevas luto
por mi pobre corazón.*

*Yo no sé qué tiene, madre,
las flores del cementerio;
que cuando les da la brisa
parece que están de duelo.*

*Si me vieras malherido
y la sangre derramando,
ese sería tu gusto
al verme morir penando.*

*Sola soy, sola nací;
sola me tuvo mi madre
y sola tengo de andar
hasta que compañía¹ halle.*

*Cuando yo desperté y no vi
la que me tuvo en el vientre,
al cementerio me fui
a llorar amargamente
y un beso en la tumba di.*

*Al pasar por el cementerio
pisé un hueso y dio un crujido.
Me respondió mi madre,
¡no me pises, hijo mío!*

*En Santa Cruz tengo mi alma,
del muelle pa fuera nada,
en la calle del Castillo
me están haciendo la caja.*

En esta última composición hay una personificación de la muerte, a la manera de las Danzas de la Muerte medievales, en donde el yo lírico establece una comunicación con la Parca:

*Muerte, ¿cómo te atreviste,
cómo tuviste valor,
de llevarte aquella flor
que ahora empezaba a abrirse?*

1 Muy bien puede referirse a la Santa Compañía, las almas del Purgatorio que vienen a llevarse a los vivos al Más Allá.

2.2. Composiciones que vinculan la muerte con la acción de cantar, aunque su número es poco significativo:

*Si piensas que porque canto
tengo el corazón alegre,
mira que soy como el cisne
que cuando canta se muere².*

*Solía en un tiempo yo
cantar, pero ya no canto;
porque la pena y el llanto
hasta el cantar me quitó³.*

*Mi madre mala en la cama,
yo en una gran diversión:
cantando la jota estaba
cuando el entierro pasó⁴.*

*Canta el pobre en el trabajo,
y cantando tiene alivio,
y cantando se divierte
el triste corazón mío⁵.*

2.3. La naturaleza y los fenómenos atmosféricos

Los cantares funestos relacionados con la naturaleza y los fenómenos atmosféricos siguen un patrón muy acorde a la lírica de los Siglos de Oro, del tipo de la expresión de sentimientos al estilo de Garcilaso De la Vega en «las piedras enternecen», con abundante uso de la personificación, la repetición y la hipérbole.

2 La creencia popular, ya desde la época de la Grecia antigua, habla de que el cisne al morir canta una bella melodía.

3 Se produce un juego de palabras a través de la figura de la políptoton a partir de cantar.

4 La cuarteta se mueve entre lo funesto y lo humorístico.

5 Otro juego de palabras a través de dos recursos literarios de repetición: la políptoton y la anáfora.

*Con el silencio apacible
la noche clara y serena⁶,
andaba el amor buscando
alivio para sus penas.*

*Hasta los árboles visten⁷
del color que se le antojan,
visten de una verde hoja
de un color pálido y triste.*

*Aclara, lucero, aclara⁸;
aclara⁹, que viene el día;
que el aire de la mañana
quita la melancolía.*

*Dime, mujer, por qué tú,
me niegas tu luz tan bella;
estando la luna viuda¹⁰
y huérfanas las estrellas.*

*Si las piedras de la calle
tuvieran lengua y hablaran¹¹:
cuando yo paso por ellas,
de sentimiento lloraran.*

*Quién quiera los horizontes
donde tengo mis retiros,
allá vieron más suspiros
que de árboles tiene el monte¹².*

6 Recuerda este verso al poema «Noche oscura del alma» de San Juan de la Cruz, pero en este caso la noche se caracteriza por su claridad y serenidad, lo que lo alejan de este autor.

7 Personificación: los árboles no pueden vestirse, puesto que es una acción humana.

8 Epanadiplosis: repetición de «aclara» al principio y la final del verso.

9 Anáfora con el comienzo del verso anterior.

10 Personificación en «luna viuda» y «huérfanas las estrellas».

11 Personificación: piedras que hablan.

12 Hipérbole.

La transmisora nos aporta otra versión, con ligeras variantes:

*Quién viera los horizontes
donde tengo mis retiros,
allí diera más suspiros
que de árboles tiene el monte.*

*Pregunta¹³ al cielo y al mar,
a la Luna y a las flores,
si hay en el mundo dolores
que igualen a mi penar.*

*Yo¹⁴ me arrimé a un pino verde¹⁵
por ver si me consolaba
y como el pino era verde
en verme triste lloraba¹⁶.*

*Si piensas que tengo pena¹⁷,
no tengo pena maldita;
que la mancha de la mora
con otra verde se quita¹⁸.*

2.4. El mar

El mar rodea por todas partes al archipiélago de las islas canarias, lo que lo convierte en un elemento caracterizador propio de estas islas, de ahí que sea normal la mención del elemento acuático marino en este tipo de cantares:

13 Personificación al realizar preguntas a objetos no humanos.

14 En Trapero (1990: 88): «Yo me arrimé a un pino verde,/ por ver si me consolaba:/ y el pino, como era verde,/ al verme llorar, lloraba».

15 Sobre el valor simbólico del color verde, se remite al artículo «Por verte, Virgen Sagrada, hizo el sol una parada: la simbología erótica de los estribillos romancescos canarios» (Monroy, 2005).

16 Personificación: el pino que llora.

17 Repetición de la palabra pena.

18 En Trapero (1990: 92): «Porque me hayas olvidado/ no tengo pena maldita,/ que la mancha de la mora/ con otra verde se quita».

*Adiós, Santa Cruz de mi vida,
puerto de mar escondido,
donde lloran las mujeres
lágrimas por sus maridos.*

*En el mar sobre una peña
púseme a llorar un día,
como si la peña fuese
causa de la pena mía¹⁹.*

*En las peñas más ocultas,
donde el mar tiene su centro,
me tengo de retirar
a llorar mi sentimiento.*

*La pena de mi dolor
la tendí sobre la arena:
donde no me he muerto yo,
nadie se muere de pena.*

*Ojos que te vieron ir
por esos mares afuera.
¿Cuándo te verán venir
para alivio de mis penas?²⁰*

2.5. La religión

Lo funesto tiene mucha relación con la religión; y esto es así, porque la muerte en Canarias va de la mano de lo religioso, incluso como modo de reunión entre las personas.

*En el cielo hay angelitos,
en el mar viven corales,
en tu pecho anidan perlas
y en el mío, pesares.*

19 En Padrón (1946: 38): «En las orillas del mar/ me puse a llorar un día,/ como si la peña fuese/ causa de la pena mía».

20 En Trapero (1990:86): «Ojos que te vieron ir/ por estos mares afuera,/ ¡cuándo te verán venir/ para alivio de mis penas!».

*¡Válgame Dios de los Cielos!
¡Que larga es la pena mía!
Que me he caído en un pozo
y no encuentro la salida²¹.*

2.6. Otros temas

*Todo lo triste me agrada
porque se iguala a mi suerte,
la tristeza me divierte
y la alegría me enfada²².*

*En el mundo no ha nacido
ni ha nacido, ni nació²³,
una de menos fortuna
más desgraciada que yo.*

*¡Qué grande es la pena mía
que me he caído en un pozo
y no encuentro la salida²⁴.*

*Si me quieres ver morir
dame un vaso de veneno
y después ponte a decir:
yo fui quien maté a mi dueño
con veneno que le di.*

21 Alegoría de la vida como un pozo, al que caes cuando estás apenado.

22 Además de la derivación de triste/tristeza, obsérvese la antítesis entre tristeza que divierte y alegría que enfada, invirtiendo el orden normal en las dos oposiciones: tristeza/alegría y divertir/enfadar.

23 Políptoton a partir del verbo nacer y sus derivados.

24 Repetición del final de un cantar anterior, pero la transmisora lo anota como estribillo. Mas, la estructura y la temática recuerdan a las endechas canarias que circularon por España en los siglos xv y xvi.

3. Cantares humorísticos

Cualquier tema es propicio verterlo con humor en un cantar, de ahí que tengamos composiciones de amor, de desamor, de muerte, etc. con un tono humorístico.

3.1. Lugar

Curiosamente, muchos cantares tratan asuntos relacionados con un lugar determinado de la geografía canaria (La Laguna, el Teide, Lanzarote, Gran Canaria, Tacoronte, Triana) o cubana (La Habana, Pinar del Río, Cuba), por la gran relación que siempre ha existido entre ambas zonas:

*En Canaria sale el sol
primero que en La Laguna,
y por eso los canarios
tienen color de aceituna²⁵.*

*Canto aquí, canto en la Habana,
canto en Pinar del Río;
como todo el mundo es mío
canto donde me da gana.*

*Si tienes envidia al Teide
mándalo a hacer de madera
y tendrás en las Canarias
una torre bambanera²⁶.*

*¿Qué quieres que te traiga
de Lanzarote?
Una cabra morisca
con su grillote²⁷.*

25 En Padrón (1946: 19): «En Canaria nace el sol/ primero que en La Laguna,/ y así los canario tienen/ el color de la aceituna».

26 En Padrón (1946: 20): «Si tienes envidia al Teide,/ mándalo hacer de cartón,/ y tendrán en Gran Canaria/ un hermoso pabellón». Desconocemos el significado de bambanero.

27 El *Diccionario Básico de Canarismos* define grillote como 'especie de cencerra, generalmente de tamaño más pequeño que esta'.

*Cuando yo te quise a ti
no había leña en el monte,
ni cardos en la montaña,
ni coles en Tacoronte*²⁸.

*El mozo de Cuba me escribió un papel
a ver si quería casarme con él,
yo le contesté en otro papel
que quería ser monja de Santa Isabel.*

*Mi padre lo supo, de palos me dio,
mal haya sea el hombre que lo inventó*²⁹.

*En la calle de Triana,
enfrente de la botica,
está un pájaro canario
que con los ojitos pica.*

3.2. La naturaleza

Las flores, las plantas y la naturaleza en general también son fuente de humor:

*Elita, flor misteriosa,
mantente siempre en capullo
y no pierdas el arrullo
de tu mamá cariñosa.*

*A las espaldas de un risco,
si ese risco³⁰ tiene espaldas,
lloraba un pobre pastor
la pérdida de sus cabras.*

*Salió el sol, me dio en la frente,
y me quiso convertir;
el agua se echó a reír
al verme tan impaciente.*

*Todo aquel que juega, pierde;
el que bebe, se emborracha;
el que se acuesta en el suelo,
le pican las cucarachas.*

*Preso en la cárcel estoy*³¹,
*preso y sin ningún delito,
preso por una manzana
que picó un pajarito*³².

*Tinito me dio una rosa
y la puse en mi ventana.
El viento me la llevó,
¡adiós, Tinito del alma!*

*Yo me subí a una columna
por tirarle un tiro a un pato,
salió diciendo del charco:
ya falleció mi fortuna.*

*Agua serenita llueve,
que se mojan las canales:
abre la puerta, bien mío,
que se moja quien tú sabes.*

*No te subas tan arriba,
que te vuelves a bajar,
que yo nunca he pretendido
racimo de tal parral.*

28 En Padrón (1946: 42): «Cuando yo te quise a ti/ no había leña en el monte,/ ni retamas en la cumbre,/ ni coles en Tacoronte».

29 Se trata de una canción infantil cubana, con una rima inusual en aaaabb.

30 Repetición de la palabra risco y personificación en «ese risco tiene espaldas».

31 Sigue el tópico de *Cárcel de amor de Diego de San Pedro*.

32 Con el doble sentido de la pérdida de la virginidad. Sobre el valor erótico de muchas de estas composiciones recomendamos la consulta del artículo «Por verte, Virgen Sagrada, hizo el sol una parada: la simbología erótica de los estribillos romancescos canarios» (Monroy, 2005).

3.3. El mar

Uno de los temas más comunes en la literatura canaria, tanto popular como culta, es el del mar. No es de extrañar que muchos cantares hablen de este elemento capital para entender la cultura canaria.

*Yo vi una concha en el mar,
concha que yo no he visto,
¡Viva Concha³³, viva Cristo,
viva quien la sabe amar!*

*A orilla del mar nací
una concha fue mi cuna
al no casarme con Concha
no me caso con ninguna³⁴.*

*Por la orilla de la mar
vi caminar un piojo
con una escama en un ojo
que venía de pescar.*

*En el mar de tu hermosura
navego y tú no me ves,
una corriente de celos
que lleva el barco a través.*

*Cómo quieres que yo vaya
a la marina contigo,
si soy casada y no puedo
olvidar a mi marido.*

33 Se produce un juego de palabras entre la concha marina y el nombre de la amada. No hay que olvidar que la transmisora se llama Concha. Al igual que ocurre en el cantar siguiente. Repetición anafórica de «viva».

34 En Padrón (1946: 41): «Nací en la orilla del mar/ y una concha fue mi cuna;/ si no me caso con Concha,/ no me caso con ninguna».

3.4. La comida

Curiosamente, también es fuente de humor alimentos como el huevo, el pan, la calabaza, la pera, las uvas o el vino.

*Si piensas que con lisonjas,
me has de ablandar como engrudo;
mira que soy como el huevo:
que cuanto más fuego, más duro.*

*Si me diste calabaza
me la comí con pan tierno,
más quiero la calabaza
que no mujer sin gobierno.*

*Manténgase la pera en el peral
y no empudrezca,
Que no faltará galán
que la merezca.*

*Pajarito capirote
no vayas a viña ajena,
porque te comen las uvas
y tú pagas la patena.*

*Cansado estoy de mirar,
de mirar para el camino,
a ver si veo venir
la botella con el vino.*

3.5. La acción de lavar y la mención a la vestimenta

El humor también viene propiciado por el hecho de lavar la ropa o por el estado en que ésta se encuentra: sea ropa nueva o ropa vieja.

*Margarita me picó
con un alfiler de plata,
yo le dije a Margarita
picada de amor no mata.*

*La ropa de los Manueles
no se cuelan con lejía,
sino con agua de olor
como se cuela la mía.*

*Soy pobre porque me pongo
una camisa sin mangas,
sin cuello ni delanteras,
ni nada por las espaldas³⁵.*

*Contento estoy que me privo
porque me hizo mi madre
unos pantalones nuevos
de unos viejos de mi padre.*

*Yo te quisiera querer
pero vives en un monte
y de tu casa a la mía
muchos zapatos se rompen³⁶.*

*El anillo que me diste
en el barranco lavando,
se lo llevó la corriente
y en el mar está nadando³⁷.*

3.6. La religión

La religión es motivo de tratamiento humorístico, siempre bajo el respeto a lo sagrado que supone para el creyente. De ahí las menciones de la Virgen del Pilar, de la Candelaria, de los santos, de Dios, de San Juan y de María. En los casos de Candelaria y María, en la doble alusión al personaje sagrado y a una persona así llamada.

*La Virgen del Pilar dice
que no quiere ser condesa,
que quiere ser capitana
de la tropa aragonesa.*

*Allá arriba, no sé dónde,
había no sé qué santo
que cantando no sé qué
ganaba no sé cuánto.*

35 En fin, que no lleva nada por camisa.

36 En Noda (1998: 93): «Yo te quisiera querer/ pero vives en el monte/ y de tu casa a la mía,/ muchos zapatos se rompen».

37 Se produce una metamorfosis en el anillo en forma de pez.

*Cómo quieres Candelaria
que te dé mi corazón
si lo tengo repartido
como la gracia de Dios.*

*San Juan fue quien adoró
a María en el paseo,
ahora le adoro yo
a San Juan, por lo que veo.*

3.7. Otros temas

La comicidad abarca temas muy diversos, como se puede comprobar en las composiciones siguientes:

*Cuando paso por tu calle,
paso corriendo, corriendo,
para que no diga tu madre
que por ti me estoy muriendo.*

*Si la fortuna me ayuda
he de contar al revés:
nueve, ocho, siete, seis,
cinco, cuatro, tres, dos y uno.*

*Zapaterito goloso,
jugador de la baraja,
dime qué demonios tienes
que los lunes no trabajas.*

*Subí a la sala del príncipe
a preguntarle al fiscal
que el querer una mujer
era causa criminal.*

*Estas son las casas blancas
donde mi suegra vivía,
cuando mi suegra se muera
son las casas blancas mías.*

*Una morena con gracia
puede salir a la calle
una blanca fea, no,
porque no la mira nadie³⁸.*

38 Antítesis entre guapa/fea y morena/blanca. En este caso, sigue el modelo bíblico de «nigra sum, sed

*Cuando en prisiones me viste³⁹
el alma se te alegró,
a tu madre le dijiste:
ya este pájaro cayó
en la jaula y sin alpiste⁴⁰.*

*Al carro de la amistad
se le ha caído la rueda,
la rueda era de plata
y no pudo dar con ella⁴¹.*

*Mi padre y mi madre lloran
porque me voy a casar
no llores padre ni madre
que no me van a matar.*

*Con tu saquito encarnado
vas pregonando la guerra,
y yo como buen soldado
voy siguiendo tu bandera⁴².*

*Cuando una canaria quiere
a quien la sepa querer
de tanto querer se muere⁴³
muerta está y quiere también⁴⁴.*

*Sueño tengo, dormir quiero,
porque anoche no dormí;
hazme la cama en tus brazos
y si no me acuesto aquí.*

*Amas una y amas dos,
pensando de más valer
y te has de quedar en blanco
cómo se quedó el papel⁴⁵.*

*Domingo nació un domingo,
un domingo se murió,
¡qué desgraciado domingo
que para morir nació!⁴⁶*

*Si las mujeres mandasen,
en vez de mandar los hombres,
serían vasos de aceite
los pueblos y las naciones⁴⁷.*

4. Conclusión

Esta investigación se ha centrado en dos aspectos muy opuestos; pero a la vez, muy unidos entre sí, la dicotomía *bios/thanatos*⁴⁸, contrastando lo funesto de la muerte con lo vital del humor. Por tanto, el artículo se ha dividido en dos apartados: cantares funestos y cantares humorísticos.

En cuanto al primer apartado, el de los cantares funestos, hemos encontrado numerosos textos que hacen referencia a lo luctuoso (muerte, tumba, sepultura, cementerio, luto, etc.), otros se centran en vincular la muerte con la acción de cantar, los más comunes son los que hablan de la naturaleza y los fenómenos atmosféricos como traslación del sentimiento interno del yo lírico en el poema, los hay que tratan del mar y todo lo relacionado con el océano como contextualización canaria de estos cantares, y

formosa», siguiendo *El Cantar de los Cantares* (CT: 1, 5).

39 Se retoma el tópico de la *Cárcel de amor* que hizo famoso *Diego de San Pedro*.

40 Alegoría con caer bajo el yugo del matrimonio.

41 Alegoría del amor con el carro que pierde una rueda, y que ya no puede retomarse.

42 Alegoría bélica sobre el amor.

43 Políptoton con querer y derivación con morir.

44 Confrontación amor/muerte, es decir, *bios/thanatos*.

45 Alegoría entre la escritura en papel y el amor.

46 Juego de palabras: día de la semana frente al nombre de la persona.

47 Copla muy actual, feminista, que reivindica el valor de la mujer para llegar a los puestos de poder y hacerlo tan bien o mejor que el hombre.

48 En terminología de Sigmund Freud *Eros frente a Thanatos* o, *lo que es lo mismo, la pulsión de vida frente a la pulsión de muerte*.

los menos comunes son los que hablan de la religión o de otros temas minoritarios.

En el apartado de los cantares humorísticos, cuya clasificación es más extensa puesto que el humor puede verse desde todas las temáticas posibles, encontramos los que se centran en un lugar en concreto para extraer la vena humorística (La Laguna, La Habana, Tacoronte, Triana, Lanzarote, etc.), los que hablan de la naturaleza o del mar, aquellos que basan su humor en la comida (huevo, pan, calabaza, pera, uvas, vino), otros se mofan de la acción de lavar y de todo lo relativo a la ropa, junto a temas como la religión, la cárcel de amor o el feminismo vertido en los versos de los cantares. Toda una muestra de lo que supusieron los cantares funestos y de humor en Adeje, en la isla de Tenerife, una temática entre lo vivo y lo muerto, lo vital y lo mortal, que no son más que la cara y la cruz de una moneda: la vida misma.

Bibliografía

- ACADEMIA CANARIA DE LA LENGUA. *Diccionario Básico de Canarismos*. En <https://www.academiacanarialengua.org/diccionario/>, 07/07/2023.
- BRITO MARTÍN, Juan. *Coplas y canciones*. Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1999.
- LUZARRAGA, Jesús. *Cantar de los Cantares*. Navarra: Editorial Verbo Divino, 2005.
- MONROY CABALLERO, Andrés. «Por verte, Virgen Sagrada, hizo el sol una parada: la simbología erótica de los estribillos romancescos canarios», *Revista de Poética Medieval*, n° 14 (2005), Universidad de Alcalá de Henares: 11-46.
- MONROY CABALLERO, Andrés. *Estribillos romancescos canarios: Estudio literario, lingüístico y etnográfico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Difusión Científica, 2017.
- MONROY CABALLERO, Andrés. «Cantares amorosos de Adeje, en la isla de Tenerife», *Revista de Folklore*, n° 490, diciembre de 2022, Valladolid, pp. 54-67.
- MONROY CABALLERO, Andrés. «Cantares de amor no correspondido de Adeje, isla de Tenerife», *Revista de Folklore*, n° 501, noviembre 2023, Valladolid, pp. 4-13.
- NODA GÓMEZ, Talio. *La música tradicional canaria, hoy*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, 1998.
- PADRÓN ACOSTA, Sebastián. *La copla: folías, isas, malagueñas y seguidillas*. La Orotava: Cuadernos de Folklore Drago, Musa Popular Canaria, 1946.
- PÉREZ VIDAL, José. *Poesía tradicional canaria*. Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1968.
- SAN PEDRO, Diego de. *Cárcer de amor. Arnalte y Lusenda. Sermón*. Edición de José Francisco Ruíz Casanova. Madrid: Editorial Cátedra, Letras Hispánicas, 2005.
- TRAPERO, Maximiano. *Lírica tradicional canaria*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Biblioteca Básica Canaria, 1990.

BAILES POPULARES ESPAÑOLES EN ARGENTINA: NOTAS SOBRE EL PASODOBLE Y SU PERMANENCIA EN CÓRDOBA Y ALREDEDORES

Marcos Faletti

Introducción

En artículos anteriores se abordaron expresiones tradicionales españolas que arribaron a Argentina y en su continuidad y transformación se integraron al folklore local (Faletti, 2019; 2022). Esta traslación de expresiones populares concernientes a campos tan diversos como lo músico-coreográfico, lo poético-lírico, lo religioso y los usos y costumbres, a modo de ejemplo, sitúan a este país hispanoamericano en un terreno fértil para investigaciones sobre el tema.

Los procesos migratorios que ligaron la historia sociocultural de España y Argentina, y en especial aquellos que tuvieron lugar en el siglo XIX y XX, propiciaron condiciones para el arribo de expresiones ibéricas en las ciudades argentinas y sus entornos provincianos en los que se afincaron importantes masas de inmigrantes españoles. En algunos casos, como ocurrió con la Jota, su folklorización y vigencia cedió posteriormente a otras expresiones y se convirtió en un recuerdo (Faletti, 2019). En otros casos, como el Pasodoble, su actual pervivencia permite palpar la clara articulación entre el folklore vigente en Argentina y sus raíces españolas (Faletti, 2021)

Antecedentes sobre el Pasodoble

Algunos autores reconocen en la España medieval la existencia del Pasodoble como un baile social de pareja pese a los escasos documentos que así lo atestiguan.

Utilizado en varias regiones para la celebración de eventos, es, además, uno

de los pocos bailes de pareja que siguen arraigados hoy en día; está presente en muchas fiestas y verbenas populares y sigue formando parte de la tradición de todas las regiones de España. (Martínez del Baño, 2018, pp. 123).

Se trata de un baile en el que la pareja evoluciona enlazada, con los cuerpos contactados ligeramente en torsos y caderas derechas, similar al one-step. La pareja se desplaza marchando con un paso que sigue claramente el ritmo musical, configurando un patrón repetitivo y continuo.

Los estudios musicológicos españoles aún no permiten trazar con certeza el origen y las transformaciones de esta especie hasta su forma actual. Según expresa Lerena (2015):

Con todo, parece probable la procedencia castrense de este aire de marcha: se trataría, en principio, de un paso marcial –importado, según algunas voces, de Francia (Garrett, 2014)–, cuyo ritmo y sonoridad acabarían insertándose de algún modo en el ritual de señales sonoras de las corridas de toros (en las que la solemne presencia de toques de clarines y percusión ya debía de ser normal desde, al menos, el siglo XVIII). En cualquier caso, habrá que esperar a la segunda mitad del s. XIX para que tales músicas se extiendan y popularicen en toda España (pp. 2).

Una de las primeras versiones musicales de Pasodoble fue la publicada en Madrid en 1826 en una colección de piezas para piano compiladas por José Sobejano Ayala (1791-1857) que lleva por título *El Adam Español o Lecciones Metódico-progresivas de Fortepiano*.

En la segunda mitad del siglo XIX la inclusión del Pasodoble en tratados de armonía para aspirantes de dirección de orquestas militares denota la histórica asociación entre este género y la música interpretada por las bandas de regimientos de infantería (Picó Pascual, 2003; 2016).

En el terreno de la música festera, interpretada por bandas para los desfiles en la Fiesta de Moros y Cristianos en honor a patronos en todo el levante español, el Pasodoble ocupa un lugar privilegiado junto a la marcha mora y la marcha cristiana. Se reconoce a Mahomet, del compositor alcoyano Juan Cantó Francés (1853-1906), como el primer Pasodoble compuesto ex profeso para la entrada de cristianos, sustituyendo el uso de mazurcas, valeses, habaneras y polcas (Botella Nicolás, 2013).

Otros Pasodobles empleados en la música festera y en el acompañamiento de comparsas, se asemejan en su factura y estilo al Moro Guerrero, Pasodoble compuesto por Manuel Antonio Ramón Ferrando Gonzales (1841-1908) durante la segunda mitad del 1860.

Hacia finales del siglo XIX la presencia de este género musical en el terreno de la zarzuela y expresiones derivadas, acentúan su carácter festivo, taurino y los valores nacionales y regionales (Lerena, 2015).

Desde ese entonces, la folklorización del Pasodoble se alimentó de la difusión musical por parte de las bandas militares y las temáticas de corte regional, incorporándose al repertorio de orquestinas y organillos (Martínez del Baño, 2018).

La vitalidad del Pasodoble se consolidó en el siglo XX tanto en su faz musical como danzable, y emprendió un proceso de dislocación territorial, asociado a la migración de españoles, a la difusión de piezas teatrales, como a su masificación a causa de la industria musical y cinematográfica.

Difusión y recreación del Pasodoble en Argentina

Los aportes culturales de España en Argentina hasta el siglo XX se encuentran ligados a procesos migratorios en momentos tardocoloniales (1750-1810), en la etapa republicana (1880-1930) incluyendo posteriormente el exilio de la Guerra Civil Española, y en la última oleada migratoria de la segunda posguerra mundial (1945-1960). Se estima que entre 1857 y 1930 más de dos millones de inmigrantes de origen español ingresaron a Argentina y el 54% de ellos se radicó definitivamente (Ferreya, 2020).

Los antecedentes históricos del Pasodoble como expresión musical de carácter militar y teatral deben ser explorados en los documentos y en la historia del teatro tradicional rioplatense en el siglo XIX. De hecho el ejército del Libertador General San Martín estaba dotado de bandas de música y se ha documentado que en su repertorio incluían marchas, valeses y pasodobles hacia 1818 (Zapiola, 1945; Merino Montero, 2006).

Sin embargo el reingreso del Pasodoble, en el siglo XX, promueve su recreación músico-co-reográfica en el ambiente popular dando lugar al proceso de folklorización que actualmente tiene vigencia.

Hacia 1920-1930 los procesos migratorios se asocian a su arribo en las ciudades argentinas. Por aquel entonces el Pasodoble tenía ya gran esplendor en España. Su difusión inició en Buenos Aires, en las ciudades receptoras de españoles -Rosario, Mar del Plata, Córdoba y Mendoza especialmente-, y en el interior provincial donde éstos se afincaron como comerciantes, obreros, peones, pastores, pulperos, trabajadores de oficios o en establecimientos agrícola-ganaderos (Farías, 2016; Ferreya, 2020).

Otros trabajos de investigación indican procesos similares acaecidos en países limítrofes a la Argentina (Loyola Palacios y Cádiz Valenzuela, 2014).

La difusión del Pasodoble en el siglo xx se explica por la circulación de ejemplares discográficos de intérpretes españoles, la interpretación de Pasodobles en clubes sociales de inmigrantes, su incorporación en el repertorio de renombrados intérpretes en Argentina y a las posteriores creaciones de compositores locales con la impronta de rasgos propios que favorecieron su popularización en los bailes criollos.

Los primeros ejemplos nos sitúan en una etapa de difusión del Pasodoble, caracterizada por la preeminencia de su carácter lírico-poético y su marcada factura española. La posterior aparición de orquestas locales da cuenta de su popularización e incorporación al repertorio de bailes sociales. Dicho proceso posibilitó su vigencia generalizada y su actual pervivencia en ciertos espacios sociales del interior de Argentina.

Presencia en cantores y orquestas ciudadanas

La difusión del Pasodoble como expresión lírico-poética encuentra en Argentina algunos ejemplos ineludibles. Carlos Gardel (1887/1890-1936), en sus inicios consagrado como intérprete de música criolla y ciudadana, incorpora en su repertorio algunos Pasodobles tales como *Valencia* –José Padilla y Roberto Cayol– (1926), *Puñadito de Sal* –Nicolás Verona y Lito Más– (1926), *Sevilla* –Manuel Moreno y Enrique Delfino– (1929), *Trianera* –Anselmo Aieta y Ginés Miralles– (1929) y *Las flores de tu balcón* –Fernando Catalán– (1930). La interpretación de Pasodobles en el repertorio de Gardel fue esporádica, considerando la preeminencia de tangos, además de algunos valsos, fox trots y otras expresiones ligadas al folklore argentino –gato, huella, cueca, ranchera, vals, triunfo, chacarera, vidalita, estilo, tonada, milonga rural y cifra– Sin embargo se evidencia en la incorporación del Pasodoble un interés particular por ganarse la simpatía española que, inclusive, lo llevó a grabar en su último año la jota «Los ojos de mi moza» de Alfredo Lepera (1935).

Del repertorio escogido por Gardel vale aclarar que, en el caso de *Valencia*, se trata de una composición del almeriense José Padilla, de factura netamente española, creado en 1925 en base a la adaptación de un número musical de la zarzuela «*La bien amada*», cuyo suceso se ganó la reinterpretación en estas latitudes por Gardel, aunque con ciertas adaptaciones en la letra que la diferencian de la forma original. Por su parte, *Las flores de tu balcón* pertenece al navarro Fernando Catalán, quien afincado en Buenos Aires ya había compuesto el Pasodoble *Rayitos del Sol* (1928). Los demás Pasodobles mencionados son composiciones de músicos y letristas mayormente argentinos, ligados al tango-canción, que incursionaron en el género para insertarlo dentro del repertorio lírico-poético ciudadano de la época. Las interpretaciones de Carlos Gardel, acompañadas por dúo de guitarra, se difundieron gracias al avance de la industria de discos de gramófono o gramola de 78 rpm.



Imagen 1. Carlos Gardel e Imperio Argentina

Otra intérprete, de menor actuación en Argentina, fue Magdalena Nile del Río (1910-2003), cantante y bailarina, conocida inicialmente como *Petite Imperio* y posteriormente como *Imperio Argentina*, en alusión a *Pastora Imperio* y *Antonia Mercé* «la Argentina». La intérprete, nacida en el barrio porteño de San Telmo, hija de padres españoles –andaluces–, debutó en Buenos Aires en 1916 y ofreció conciertos en diferentes provincias argentinas hasta 1922, año en el que viaja a España y comienza

su carrera en Europa. De su repertorio ligado a la música argentina se recuerdan algunas interpretaciones de tangos criollos tales como *Dorita* –José Perez Roselli– (1929), *Yira Yira* –Enrique Santos Discepolo– (1932), *Guitarra Mía* –Manuel Meaños y Lais Keppler– (1935) o el tango-zamba *Viejos recuerdos* –José Muñoz Molleda y Feliciano Rey Álvarez– (1932), entre otros. Sus interpretaciones de Pasodobles fueron mas conocidas en España que en Argentina. Aquí populariza el Pasodoble «Rocío» –Rafael de León y Manuel Quiroga– (1932), con aires de tango, así como lo hiciera la orquesta de Francisco Canaro (1888–1964) en 1935.

Sin embargo el aporte cabal de Imperio Argentina se evidencia en el cancionero español. De los Pasodobles mas conocidos se reconocen «*Mi jaca*» –Juan Mostazo y Ramón Porelló– (1933), «*Ay Maricruz*» –Manuel López–Quiroga y Miquel– (1935), «*María del Carmen*» –S. Valverde, Rafael León y L. M. Quiroga– (1936), aunque poco conocidos en Argentina. También protagonizó junto a Carlos Gardel el film argentino «*Melodía de arrabal*» (1933) con quien interpretó la tonada campera «*Mañanita de sol*» –Carlos Gardel, Mario Battistella y Alfredo Lepera– (1933) y luego lo hizo como solista hacia fines del '40.

Las orquestas «*típicas*» dedicadas a la interpretación de tangos se mostraron reticentes a la incorporación de Pasodobles, no solo por su origen foráneo sino por su carácter excesivamente festivo. El momento de mayor vivacidad en las interpretaciones de «*la típica*» estaba reservado exclusivamente a la milonga. Sin embargo algunos músicos menos ortodoxos ampliaron el acotado repertorio de la típica aportando a los bailes ciudadanos ciertos momentos de briosidad y alegría. En este sentido merece un breve apartado Enrique Rodriguez (1901-1971), quien, como bandoneonista, integró orquestas en Buenos Aires entre los '20 y '30 del siglo xx, hasta conformar su propia agrupación. En ella incorporó a su clásico repertorio de tangos, milongas y foxtrots, otros géneros como el Pasodoble, la ranchera y el vals criollo.

Esta diversidad musical le permitió proyectar su quehacer artístico mas allá de la ciudad de Buenos Aires, cobrando gran popularidad en los espacios bailables entre los '40 y '60.



Imagen 2. Orquesta típica de Enrique Rodriguez

Difusión en los bailes populares de provincia

Se conoció con el nombre de «*la característica*» al tipo de orquesta que interpretaba géneros musicales de carácter festivo en eventos sociales de corte popular, tanto en las ciudades como en los pequeños poblados del interior provincial, desde los '40 del siglo xx. Su conformación estuvo protagonizada por el acordeón a piano, principal ejecutor de melodías alegres y vivaces en las que el ejecutante hacía galas de su virtuosismo sin perder el marcado compás para los bailarines. Según la ocasión y la orquesta, podía estar secundado por otro acordeón, teclado, cuerdas –bajo–, percusión y canto.

El repertorio de «*la característica*» se diferenciaba en estilo y género respecto a las orquestas típicas que alimentaban la vitalidad del tango, como de las *chamameceras* que hacían lo propio con los géneros guaranícos en boga –*chamamé, rasguido doble, polca*–. Por su parte, «*la característica*» interpretaba géneros tan festivos como diversos, tales como ranchera, vals, tarantelas y Pasodobles. El ingreso de otros ritmos foráneos también fue capitalizado por «*la característica*» matizando su repertorio con algunos temas de música brasileña y tropical.



Brunelli en su esplendor
Según Wilson, Gentileza
García Brunelli.

Imagen 3. Feliciano Brunelli

Entre las orquestas más populares se recuerda a Feliciano Brunelli (1903-1981) «el rey del acordeón», mentor de este tipo de formaciones, que en sus orígenes incluyó varios acordeones, saxo, trompeta, violín, flauta y canto. Este músico nacido circunstancialmente en Francia (Marsella), de padres italianos, nacionalizado argentino, se radicó junto a su familia de origen en la provincia de Santa Fe como lo hicieron muchos inmigrantes que poblaron la «pampa gringa» en Argentina. Inicialmente su actuación estuvo ligada al mundo del tango, en Buenos Aires, llegando a vincularse durante su carrera con referentes del género como Anibal Troilo y Francisco Canaro. En el *Cuarteto del 900*, en la década del '30, hizo galas de su maestría al piano conformando una orquesta típica de tango acompañado por bandoneón, violín y flauta travesa; y en el *Cuarteto criollo* o *Cuarteto Brunelli* encabezó la agrupación tocando el acordeón, secundado por otro acordeón, guitarra y violín. Estos antecedentes le permitieron cobrar prestigio en el ambiente musical dando lugar a la creación de la orquesta característica con una impronta singular en la conformación orquestal, en el estilo interpretativo y en la ampliación del repertorio musical.

Acordeonista precoz, se destaca prontamente como el más representativo

interprete de ese instrumento; difunde y promueve su arraigo popular y se hace autor de múltiples composiciones que alcanzan un éxito avasallante. Crea así el estilo de «la Característica», que se consagra con su famoso CUARTETO y posteriormente con los conjuntos Orquestales que dirige. Siguiendo su trayectoria, y dentro del mismo género de «la característica» que él iniciara, múltiples artistas desarrollan en el país este tipo de música que ya se consubstancia con el alma del pueblo. (Portada del disco Un acordeón para el pueblo Feliciano Brunelli y su «nuevo» carteto).

La actuación de Feliciano Brunelli fue clave en el interior de las provincias centrales, especialmente en Córdoba, Santa Fe y Buenos Aires, desde mediados del siglo xx hasta fines de los '70, período en el que recorrió los pueblos de la pampa gringa alegrando fiestas en clubes y bailes típicos de la época.

Este formato orquestal, centrado en la interpretación de música alegre, dio lugar al surgimiento de pequeñas agrupaciones «características» que no faltaron en los bailes de pueblo, ocasión propicia para socializar e interrumpir la vida rutinaria de los pequeños poblados.

No obstante su heterogeneidad, las canciones bailables de la orquesta característica funcionan como un denominador común de todas las fiestas, de todos los bailes. Se trata de canciones que, a diferencia del tango y el folclore, borran las distancias entre lo rural y lo urbano. Y también hacen difusos los límites entre el mundo inmigrante y el mundo criollo. Nada queda al margen de las orquestas características, aunque los correntinos prefieran el chamamé y los porteños el tango. (Pujol, 2011, pp. 204).

En la ciudad de Buenos Aires se recuerdan varias orquestas características, aunque de estilos diversos. Algunas de ellas, como la del acordeonista sanluiseño Juan Carlos Barbará

(1914-1996) privilegió la interpretación del Pasodoble; mientras que otras como la del acordeonista «Carlos Palma» –seudónimo de Jaime Kumok (1909-1989)–, combinó Pasodobles con ritmos caribeños para ganar popularidad en los bailes porteños. Ambas compartieron esplendor entre los '40 y '50.

Orquestas de estilo rural con bandoneón

Otro aporte fundamental en la difusión del Pasodoble fue el que realizó Rafael Rossi (1896-1982). Este músico bonaerense incurrió en el aprendizaje del bandoneón en la ciudad de Buenos Aires por un lapso breve, se desplazó por diferentes localidades de la provincia de Buenos Aires, Santa Fe y Córdoba, y regresó a *la gran ciudad* donde se vinculó con referentes del tango, entre ellos Carlos Gardel, Francisco De Caro, Francisco Canaro y Roberto Firpo. Si bien su biografía musical incluye formaciones orquestales típicas dedicadas al tango, interesa aquí destacar su contribución en la difusión del Pasodoble en los bailes populares del interior provincial en la segunda mitad del siglo xx y hasta postrimerías de los '70. En este período se centró en la interpretación de géneros festivos tales como Pasodoble, ranchera, vals, tarantela y ocasionalmente foxtrot, polca, tango y baión. A diferencia de las formaciones «características», Rossi conservó una estructura orquestal anclada en el protagonismo del bandoneón, y secundada por guitarra y canto –solista o a dúo–. Su estilo interpretativo acentuó rasgos folklóricos alusivos a la tradición pampeana y a la vida rural siendo *el rancho* y *la estancia* dos imágenes prototípicas en sus producciones discográficas.

Muchas otras, conformadas por músicos hermanos en su afición por los ritmos mencionados, dieron vida a los bailes populares, y sus nombres se conservan en la memoria de los lugareños. Si bien son casi anónimos, por no haber llegado a poner pie en la industria discográfica, fueron verdaderos pilares para la difusión del Pasodoble y otras especies bailables.



Imagen 4. Cuarteto de Rafael Rossi

Hacia los '80 del siglo xx se observa la desaparición paulatina de los referentes que popularizaron el Pasodoble en décadas precedentes, sumado al auge de otros géneros musicales en los ambientes bailables. La presencia del Pasodoble comienza a circunscribirse a fiestas familiares en que las generaciones más añosas lo practican para mantener su recuerdo. Entre las contadas agrupaciones musicales que continúan la labor iniciada por los clásicos impulsores del Pasodoble se puede mencionar a la orquesta del acordeonista Carlitos Forno en fiestas populares, de gran actuación entre los '70 y los '90. Un repertorio característico de «Los Cuis», la orquesta encabezada por Forno, es el siguiente:

- Bella morena (Pasodoble)
- Mate amargo (Ranchera)
- Ciudad de Córdoba
- Castañuelas (Pasodoble)**
- Las margaritas (Ranchera)
- La loca de amor (Vals)
- Manojito de claveles (Pasodoble)**
- La mentirosa (Ranchera)
- Desde el alma (Vals)
- El niño de las monjas (Pasodoble)**
- Bajo el alero del rancho (Ranchera)
- Lágrimas y sonrisas (Vals)

Sangre ecuatoriana (Pasodoble)

La polca del espiente (Polca)

Un placer (Vals)

El gato montés (Pasodoble)

Se baila en la estancia grande

Clamando por ti (Pasodoble)

El relicario (Pasodoble)

Pasito caté (Chamamé)

Acordeonista viajero (Vals)

Quitapenas (Pasodoble)

Que linda España (Pasodoble)

Teatro español (Pasodoble)

Un comentario sobre el Pasodoble en Córdoba

La orquesta característica de Feliciano Brunelli caló profundo en la música de provincia y fue un modelo bajo el cual se generaron formaciones orquestales en los pequeños pueblos de toda la provincia. La industria discográfica y las giras artística de diferentes orquestas alimentaron la difusión de los géneros musicales de preferencia por la característica en las fiestas y ocasiones de recreación en el interior de Córdoba.

Hacia los '50, «el patriarca» Heraldo Bosio (1928-1997) conformó su orquesta característica en la ciudad de Córdoba y contribuyó a la difusión del Pasodoble aunque, como ocurrió con otras formaciones características ciudadinas –como Don Bartolo y su Cuarteto–, se nutrió de otros géneros que ingresaban a las ciudades como el baión, la guaracha, el mambo y otros ritmos latinos. Su actuación hizo eclosión en los '60 y se mantuvo hasta los '80, para desaparecer junto con su creador en la década de los '90.

Mientras «el patriarca» hacía lo propio en Córdoba, la popularización del Pasodoble en el interior provincial no era ajeno a la génesis y difusión compartida de otro género musical que hizo eclosión a nivel nacional en los '80 del siglo xx. Se trata del *Cuarteto*, especie músico-

coreográfica del folklore que toma su nombre de la formación que le dio origen (Faletti, 2021). Se hace referencia al Cuarteto Leo, conjunto musical creado por el contrabajista Augusto Marzano en Córdoba en 1943 y cuya pianista mentora de su *ritmo saltarín* o *tunga-tunga* fue Leonor Marzano (1925-1991). Inicialmente la agrupación la conformaban contrabajo, piano, violín y acordeón, al que se le agregó el canto.

Sus Pasodobles, sus corridos, sus tarantelas, sus rancheras y sus tradicionales tangos le han ganado un lugar envidiable entre los preferidos del público. Las interpretaciones de este singular grupos de instrumentistas (violín, acordeón, contrabajo y piano), acompañados por el cantante José Sosa Mendieta, no podían menos que despertar el entusiasmo popular. (Contratapa del disco Cuarteto Leo en el Club de la Popularidad).

También se nutrió del movimiento de la época, signado por la preeminencia de las orquestas «características» de los bailes populares, y agregó otros instrumentos –bandoneón, batería– para reforzar su popularidad. Su conformación y estilo se erigieron en un prototipo sobre el cual se inspiraron otras agrupaciones de la época.

La agrupación cobró gran notoriedad a partir de la segunda mitad del siglo xx y contribuyó a la difusión del Pasodoble entre los géneros musicales que abordó.

Actualmente aun se conservan músicos memoriosos que interpretan con su acordeón Pasodobles, además de valsecitos criollos y fox-trots, en las reuniones familiares y bailes populares. A la par de estos emergen formaciones como *La Característica Orquesta*, oriunda de la ciudad de Córdoba, que recupera la composición orquestal de cuarteto con protagonismo del acordeón secundado por el piano, y aborda géneros de la típica y de la característica de manera combinada.



Imagen 5. Cuarteto Leo

Las reminiscencias en familias de inmigrantes

Los testimonios orales recogidos de familias de inmigrantes afincados en la provincia de Córdoba, Buenos Aires y Mendoza evocan el recuerdo del Pasodoble al interior de sus reuniones y celebraciones. Los españoles transmitían a sus hijos y nietos sus vivencias del terruño compartiendo recuerdos impregnados de músicas, coplas, cantos y nostalgia. Muchos de ellos conservaban discos o bien los adquirían por encargo en las ciudades de Córdoba o Buenos Aires.

Soy nieta de un español que como muchos españoles se vino a durante el Gobierno de Franco escapándole al hambre y a la guerra...y bueno él a lo mejor en esa nostalgia por su tierra nos enseñaba, desde muy chicos nos enseñó a bailar el pasodoble. Habrá sido en mi primera infancia, yo desde que tengo memoria recuerdo a mi abuelo enseñándonos a

bailar, sobre todo en la fiesta familiares para fin de año, la Navidad, el año nuevo. Habremos tenido 7, 8 años, estoy hablando de la década del '70 más o menos, y bueno para esas fechas para las navidades, los años nuevos, en el comedor de la casa de mis abuelos se llenaba de música. El abuelo ponía el viejo winco, el combinado, el tocadiscos y sacaba un disco... y empezaba a bailar él con la abuela el pasodoble... (Testimonio Oral tomado en Río Cuarto, 2023).

Entre los conjuntos de origen español que mas recordaron se destacan *Los churumbeles de España*, elenco creado por el murciano José Fernandez Ruiz junto a otros españoles exiliados en Centroamérica durante la época franquista. Si bien la orquesta tuvo gran suceso durante su existencia en los '50 y '60, la cuantiosa circulación de sus grabaciones los popularizó mas allá de esa época. De esta formación caló hondo en el recuerdo el Pasodoble *El beso* (1969).

Las reuniones familiares propiciaban el recuerdo, la transmisión y la práctica de éste género facilitada por la discografía que permitía conectar a los inmigrantes con sus grupos musicales de preferencia. Entre los discos de aquel entonces, aún conservados como tesoro familiar de los informantes, se encuentran ejemplares de Pedrito Rico, Pepe Blanco, Antonio Molina y las orquestas Los Gavilanes de España y Suspiros de España. Algunos temas del género evocados en las reuniones sociales de la época son *Si vas a Calatayud* (1944), *El Gato Montés* –homónimo de la Zarzuela creada en 1916– y *El beso del soldado* de principios de la década del '20.

Después de varios años lo identificaba como era lo que bailaban mis papás y mis tíos y lo bailaban con una orquesta que se llamaba los reyes del compás que era una orquesta característica y tocaban de todo... después volví a otra a una fiesta familiar en la cual me hicieron bailar, porque se ve que era pegadizo el fandango y mi prima bailaba flamenco y entonces ella me hacía como esas muecas que se hacen en flamenco. Cómo uno lo hacía en casa después cuando se reunía en la familia ahí estaba el gordito que era yo y la gordita que era mi prima charo y bailamos un flamenco pero bailamos o menos pero terminamos tomándonos de la mano y bailando el pasodoble que era lo más fácil o la tarantela (...) o sea que hasta ahí voy con fiestas que hacían del pueblo reuniones o eventos sociales y las reuniones familiares, las reuniones familiares se hacían en la casa de un tío y mientras no hubo tocadiscos era a guitarra pura y acordeón a piano. El acordeón a piano era la orquesta de todas las reuniones familiares y había uno que era el Antonio Martínez que si no venía lo iban a buscar porque si no no había música. (Testimonio oral tomando en Río Cuarto, 2023).

La práctica del Pasodoble en las reuniones familiares no se restringía a las emparentadas

con la inmigración española. También ocurrió con otras familias de origen italiano, mucho más numerosas en el interior de la provincia de Córdoba, quienes desde sus inicios mostraron un gran interés por la alegría del Pasodoble que se interpretaba a la par de sus queridas Tarantelas. Este maridaje frecuente en las romerías de inmigrantes de principios de siglo xx, se perpetuó con las orquestas características y músicos locales amantes del acordeón y la guitarra.

La presencia del Pasodoble en los bailes populares

Hacia fines del siglo xix un conjunto de bailes de pareja enlazada y abrazada –*polca, mazurca, vals, tango, fox-trot, chamamé*– cobró protagonismo en los espacios bailables rurales y urbanos desplazando la práctica espontánea de los bailes figurados de pareja suelta, tan en boga en el ambiente campesino. Si bien el movimiento tradicionalista revitalizó la práctica de los bailes rurales deminonónicos a través de su sistematización, transmisión academizada y proyección artística no pudo evitar la difusión de otros géneros y los cambios sustanciales en el ciclo de los bailes sociales.

El Pasodoble, como expresión coreográfica, integra esa generación de bailes sociales y urbanos de pareja enlazada-abrazada. Ingresó entre 1920-1930 y fue acuñado por la nostalgia de los inmigrantes españoles afincados en Argentina. Posteriormente ingresó al repertorio usual de los bailes de la peonada y de la gente de ciudad en las quintas de los chacareros de provincia. Hacia los '40 ya estaba totalmente popularizado y con aires criollos en el interior provincial.

Las kermeses tienen un estilo más familiar que las milongas de todo el año. Asisten grupos familiares enteros o grupos de amigas, y las dos orquestas –la típica y la característica– no se privan de nada: tangos, milongas, valeses, pasodobles, corridos, foxtrots. Las orquestas suelen tocar dos piezas seguidas y

después hacen un descanso de cinco minutos. No por los músicos, que están entrenados para tocar sin mayores interrupciones, sino por la gente, por los que bailan. Los descansos sirven para replantear las relaciones del baile y mantener viva la conexión entre la pista y las mesas de los alrededores. Es como si la pista estuviera repoblándose permanentemente. En total, la típica toca unas ochos piezas, y después sube la característica, con su repertorio mas festivo. (Pujol, 2011 pp. 156).

A las kermeses se agregaron los picnics para bailar al sonar de alguna vitrola o se contrataba algún conjunto con violín, guitarra y bandoneón. En Buenos Aires y sus alrededores cobró visibilidad la concurrencia de provincianos a diferencia de las romerías del '20 en las que predominaban el sonar de las bandurrias y la presencia gallega.

En el interior provincial de Córdoba se recuerdan los bailes de los pequeños poblados rurales al que concurrían los lugareños de regiones vecinas hacia los años '60. Tenían lugar en los clubes sociales en los que se centraba la actividad cultural y recreativa de cada pueblo. Los mas activos organizaban un baile mensual, mientras otros lo hacían con menos frecuencia. Las jóvenes llegaban generalmente secundadas por sus hermanas mayores cuando no por sus madres, y era la ocasión especial para socializar con peones, obreros y muchachos de la zona. Para ese entonces lucían sus mejores galas domingueras, saco y corbata los varones y vestidos o blusa y falda las mujeres que, en muchos casos, confeccionaban ellas mismas, dada la costumbre de aprender corte y confección en las jovencitas de las clases trabajadores.

En los clubes había buffet, con empanadas y choripanes. Se podía comer, y había mesas alrededor de la pista de baile. La orquesta típica tocaba tangos, milongas y foxtrots y cada dos temas paraban. Luego venía la característica que era mucho mas alegre y ahí todos se levanta-

ban a bailar Pasodoble, Corrido y algunas canciones mas tropicales. (Testimonio oral tomando en Río Cuarto, 2023).

Otro baile habitual era el *de despedida de clase* que se organizaba en algunos barrios de la ciudad de Córdoba o en los pueblos en ocasión de la partida de los jóvenes para el servicio militar que era obligatorio por aquel entonces. El ritual del baile en los clubes duraba lo que permanecían las orquestas hasta la feliz llegada de los tocadiscos a ese ámbito.

La presencia del Pasodoble en los bailes populares y eventos familiares se extiende hasta la actualidad, especialmente en localidades cordobesas, y en provincias de la región de Cuyo, Patagonia e inclusive en el litoral.

Las características coreográficas del Pasodoble

Los elementos referidos al baile no son ajenos a los rasgos distintivos de esta generación coreográfica caracterizada por el enlace o abrazo como posición privilegiada para la danza, la evolución independiente de las parejas, la ausencia de secuencias figuradas predeterminadas, la construcción improvisada de lo coreográfico a partir del uso repetitivo y continuo de pasos cortos, y el desplazamiento circular permanente de la pareja en el ámbito para la danza.

Se trata de un baile muy sencillo, de pasos cortos y firmes, que permite una gran libertad de movimientos, siempre a partir de una base rítmica muy «cuadrada. (Pujol, 2011 pp. 202).

Las observaciones y registros en la provincia de Córdoba permiten hacer la siguiente caracterización de la forma coreográfica. La posición con la que se desarrolla mayormente el juego coreográfico es el enlace, derivado de otras especies congéneres como la polca y el vals; o bien el abrazo –enlace mas prieto– que implica mayor cercanía de cuerpos y contacto de torsos, rostros e inclusive caderas.

En base a la posición inicial, y habiendo iniciado la música, la pareja se dispone a desplazarse circularmente en torno al espacio común junto a otras parejas. Lo suelen hacer con pasos de avance del varón y retroceso de la mujer, en una marcha continua, que puede ser interrumpida por giros sobre la marcha e inclusive pasajes en los que se sueltan y realizan movimientos alusivos al toreo. Otras variaciones en los pasos incluyen el desplazamiento lateral de la pareja, que le permite reubicarse frente al conjunto de parejas que bailan y poder así continuar el desplazamiento lineal; pasos en el lugar que permiten suspender el desplazamiento de la pareja manteniendo la marcha; combinación de avances de la pareja y suspensión del desplazamiento –hamacado–, y pasos cruzados que llevan a la pareja a un desplazamiento lateral continuo luciendo la habilidad del cruce de sus pasos. Las secuencias y los cambios suelen ser comandados por el hombre o quien guía la pareja –cuando son dos mujeres–, utilizando como punto de contacto la palma de su mano derecha que reposa sobre la espalda de la mujer y la mano izquierda que toma la mano derecha de la mujer. El varón o quien guía la pareja suele orientarse en el espacio de baile de manera tal que sus pasos sean mayormente de avance, lo cual le permite observar el resto de las parejas que intervienen en el baile y evitar que estas obstaculicen el desplazamiento de la pareja. La combinación de pasos, posiciones y desplazamientos es producto de la improvisación y suele apoyarse en los cambios de las frases musicales de la piezaailable. Si bien el baile requiere sincronización rítmica entre los componentes de la pareja, ciertas parejas le imprimen carácter festivo realizando pequeños movimientos laterales de torso que acompañan la marcha y que lo despegan de la sobriedad del tango.

En la actualidad la vigencia del Pasodoble como parte de las fiestas familiares, fiestas patronales y eventos en el interior provincial se ubica en las provincias centrales, especialmente en Córdoba y en menor medida en Santa Fe, Buenos Aires y zonas aledañas. Por fuera de las provincias centrales existen algunos espacios

de difusión del Pasodoble en Neuquén, Mendoza y en la zona de influencia Guaranítica, particularmente en Misiones, junto a la música festiva propia de cada lugar. Futuras indagaciones, desde una perspectiva local, posibilitarán dar a conocer las singularidades que adquiere el Pasodoble en los sitios de práctica donde forma parte del folklore vivo.

BIBLIOGRAFÍA

- BOTELLA NICOLÁS, A. M. (2013). «Estudio y análisis musical de Mahomet (1882): primer Pasodoble de la Historia de la música de Moros y Cristianos» en *SituArte* (15), 8, pp. 40–50
- FALETTI, M. (2022). «La devoción por el Señor de la Buena Muerte en Villa Reducción (Córdoba, Argentina) y sus resignificaciones epocales» en *Revista de Folklore*, 490, pp. 41–53.
- (2021). «Bailes tradiciones de pareja; hacia una perspectiva local». Córdoba: *Quo Vadis*.
- (2019). «Bailes populares españoles en Argentina: la Jota y su recreación puntano-cordobesa» en *Revista de Folklore*, 453, pp. 52–64.
- FARÍAS, Ruy (2016). «Migraciones y exilios gallegos en la Argentina (ss. XVIII-XXI): algunos comentarios a la bibliografía sobre el tema». *Olivar*, 17(25), e008. Recuperado en 08 de abril de 2023.
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782016000100008&lng=es&tlng=es
- FERREYRA, A. N. (2020). «Entre republicanos y escépticos. Los inmigrantes españoles en Buenos Aires ante la proclamación de la II República» en *Tizintzun Revista de Estudios Históricos*, 72, pp. 131–161.
- LERENA, M. (2015). «De la plaza de toros al teatro de ópera: idiosincrasia y (socio)semiosis del Pasodoble escénico» en *QuiDriVium*, 6.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6484182> [Consulta: 07/04/2023].
- LOYOLA PALACIOS, M. y CÁDIZ VALENZUELA, O. (2014). «50 danzas tradicionales y populares en Chile». *Valparaíso: Ediciones Universitarias Valparaíso*.
- MERINO MONTERO, L. (2006). «La sociedad filarmónica de 1826 y los inicios de actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830» en *Revista Musical Chilena*, LX, 206, pp. 5–27.
- PICÓ PASCUAL, M. A. (2016). «Nuevas aportaciones acerca del estudio del Pasodoble en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX» en *Revista de Folklore*, 414, pp. 11-13.
- (2003) «Un paso doble español de principios del siglo XIX» en *Revista de Folklore*, 270, pp. 202–203.
- PUJOL, S. (2011). *Historia del baile; de la milonga a la disco*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- ZAPIOLA, J. (1945). *Recuerdos de treinta años*. Santiago: Zig-zag.

EL CICLO FESTIVO EN GRANADA A FINALES DEL SIGLO XIX E INICIOS DEL XX. LA MIRADA DE LOS COSTUMBRISTAS

Miguel Ángel Carvajal Contreras

Dedicado a Juan Bedmar Zamora, gran conocedor del folklore granadino

Introducción

El presente artículo pretende mostrar cómo los escritores costumbristas mostraron a través de sus obras el ciclo festivo de la ciudad de Granada a finales del siglo XIX y principios del XX. Las obras que se han consultado son *Fiestas populares de Granada* (1885), de Antonio Joaquín Afán de Ribera, *Estudio histórico-crítico de las Fiestas del Corpus en Granada* (1886) de Francisco de Paula Valladar y Serrano, *El libro de las tradiciones de Granada* (1888) [1880] de Francisco de Paula Villa-Real y Valdivia, *Antiguallas granadinas. Las Fiestas del Corpus* (1889) de Miguel Garrido Atienza, *Las Fiestas de la Toma* (1891) de Miguel Garrido Atienza, *Entre Beiro y Dauro* (1898) de Antonio Joaquín Afán de Ribera y *Granada y sus costumbres. 1911* (1912) de José Surroca y Grau.

De esta forma, podremos observar cómo este ámbito de la cultura popular granadina fue abordado por estos escritores, y cómo se aproximaron al mismo desde su propia perspectiva. Hemos denominado a estos autores como escritores costumbristas, dado que sus obras suelen tener un carácter más próximo al costumbrismo que al Folklore de inspiración científica¹. Este costumbrismo, heredado del romanticismo de las décadas precedentes, haría que se preocuparan por describir y ensalzar las

tradiciones locales, mostrando una visión que oscila entre el romanticismo tardío y el positivismo (esto último sobre todo entre los que se hallaban más próximos al ámbito académico), con descripciones no exentas de lirismo y una mirada nostálgica ante la pérdida de algunas de dichas tradiciones o la situación de desuso en la que se encontraban otras.

El ciclo festivo local granadino constaba de festividades que existían en la época y que dejarían de celebrarse a lo largo del tiempo, así como de otras que han persistido hasta la actualidad, como las Cruces de Mayo o el Corpus Christi, que se pueden considerar como las principales fiestas locales, junto a otras donde el elemento religioso es el preponderante, como las fiestas patronales (destacando sobre todo la procesión de la patrona, la Virgen de las Angustias) y la Semana Santa. Algunos de estos autores mostrarían también a través de sus obras aquellas fiestas que se celebraban anteriormente en la ciudad pero que en la época ya habían dejado de celebrarse, por lo que únicamente persistían en las antiguas crónicas y en la memoria de los vecinos de mayor edad y eran descritas como forma de testimonio de su existencia. Los elementos del folklore vinculados a este ámbito festivo también resultaban de interés para estos autores, que añadían numerosos poemas y canciones populares, describiendo también algunos personajes emblemáticos de estas fiestas. El origen, real o legendario, de dichas festividades, insertadas en formas de ritualidad que entroncaban con la identidad local, también sería otra cuestión abordada en estas obras, destacando por su erudición las dedicadas al Corpus Christi y a la fiesta de la Toma por

1 Aguilár Criado, Encarnación (1990). *Cultura Popular y Folklore en Andalucía (Los orígenes de la Antropología)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Gómez García, Pedro (2000). «Un siglo de cultura popular en Andalucía». *Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía*, Nº 33-34: 11-30.

Miguel Garrido Atienza, considerado por sus coetáneos como uno de los autores más eruditos de la época.

Costumbristas en una ciudad en el tránsito entre el siglo XIX y el XX

La ciudad de Granada era, a finales del siglo XIX, una capital de provincias que se iba abriendo paulatinamente a la modernidad. Había sido una ciudad visitada por algunos viajeros ilustrados durante el siglo XVIII y por numerosos viajeros románticos en el XIX, dejando todos ellos sus impresiones sobre la misma, sus habitantes y sus costumbres a través de obras que, como en el caso de Washington Irving, se harían célebres fuera del país y llamarían la atención de otros viajeros². Dibujantes y grabadores como David Roberts y Gustave Doré retratarían de forma gráfica lo que los literatos hacían a través de la escritura, llamando también la atención de sus compatriotas y difundiendo la mirada exótica, orientalista y costumbrista sobre Granada y sobre Andalucía en general³. A partir de mediados del siglo XIX, los fotógrafos aportarían también su labor a la construcción de este imaginario. El hispanista inglés Gerald Brenan recuerda en su obra *Al Sur de Granada* (1957) la impresión que durante su infancia y juventud, a inicios del siglo XX, le causaron las postales con grabados decimonónicos, hasta tal punto que a su llegada a Granada en 1919 la ciudad le desilusionó al no encontrar en ella el exotismo que él esperaba y que le habían transmitido dichas imágenes.

Pero más allá de la impronta de los viajeros románticos, la ciudad contaba con eruditos propios, que se agrupaban en torno a formas

de asociacionismo literario y artístico, como el Liceo Artístico y Literario, la «Cofradía del Avelano», fundada por el escritor granadino Ángel Ganivet, miembro de la Generación del 98⁴, el Ateneo⁵ y el Centro Artístico, Literario y Científico. Algunos de ellos ejercieron la docencia universitaria, como Francisco de Paula Villa-Real, que fue catedrático. La orientación ideológica de estos eruditos iba desde el tradicionalismo carlista, como en el caso de Antonio Joaquín Afán de Ribera, hasta el republicanismo, en el que destacaría Miguel Garrido Atienza. Dado que la tendencia más habitual entre estos autores era el conservadurismo, este autor sería visto por sus coetáneos como un hombre demasiado implicado en la política, habiendo sido concejal en el consistorio granadino y el más comprometido con su causa, en este caso la republicana, lo que lo convertiría en una personalidad poco común en aquel entorno de escritores localistas, algo que no sería inconveniente para que mantuviera importantes vínculos con ellos y éstos destacaran su erudición⁶.

Estos escritores, por lo general, provenían de una formación en campos como el Derecho⁷ y Filosofía y Letras, y se inclinaban en ocasiones hacia una labor más próxima al periodismo, ámbito en el que destacaría Francisco de Paula Valladar, y en otras hacia una erudición que les llevaba a consultar numerosas fuentes archivísti-

2 Viñes Millet, Cristina (1982). *Granada en los libros de viaje*. Granada: Miguel Sánchez, Editor.

Bernal Rodríguez, Manuel (1985). *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, S. A.

3 González Alcantud, José Antonio (1993). *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de occidente*. Granada: Universidad de Granada.

4 González Alcantud, José Antonio (1998a). «Nudo biográfico y escritura compulsiva: para una lectura antropológica de Ángel Ganivet». *Revista de Antropología Social*, N° 7: 93-119.

5 Lara, Antonio, Salvador, Álvaro y Vallejo, José (2022). *El Ateneo de Granada. Historia de un proyecto que cabalga entre dos épocas*. Granada: Ateneo de Granada.

6 González Alcantud, José Antonio (1990). «Estudio preliminar». En Garrido Atienza, Miguel (1990) [1889]. *Antiguallas granadinas. Las Fiestas del Corpus*. Granada: Universidad de Granada.

7 Como en los casos de Antonio Joaquín Afán de Ribera y Miguel Garrido Atienza. Francisco de Paula Valladar iniciaría los estudios en Derecho y Francisco de Paula Villa-Real también los realizaría.

cas, como en el caso de Miguel Garrido Atienza. Mediante la publicación de artículos en revistas de la época, como *La Alhambra*, que tenían una duración a veces breve y otras más prolongada, con diversas etapas de publicación, así como también en la prensa de la época, estos escritores, imbricando la descripción literaria con la erudición, darían cuenta de las fiestas, leyendas y costumbres en general que habían formado parte de la cultura popular de la ciudad, y que en ocasiones no solamente existían en la memoria colectiva sino que seguían vigentes. Fruto de la compilación de estos artículos saldrían muchas de sus obras.

Si bien las revistas sobre temas locales y la prensa, que suponían los principales medios de comunicación en la época, eran las publicaciones a través de las cuales los escritores costumbristas solían plasmar sus textos, la publicación de obras sobre temas como leyendas y fiestas era otra forma de hacer llegar al público sus indagaciones eruditas sobre la cultura popular granadina, consistiendo en no pocas ocasiones estos libros un compendio de relatos legendarios e impresiones sobre la ciudad y su entorno, además de aparecer numerosos poemas dedicados a los hechos que se relataban. Estas obras solían estar precedidas de un prólogo, habitualmente una «carta-prólogo», en la que quienes prologaban la obra mostraban sus impresiones sobre la misma y sobre la labor del autor en cuestión. Francisco de Paula Valladar, dada la importancia de la que gozaba en el ámbito de la prensa granadina de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, sería requerido para esta misión, prologando obras como *Fiestas populares de Granada*, de Antonio Joaquín Afán de Ribera, publicada en 1885 y pionera en el interés por las fiestas locales de Granada.

Estos textos sobre leyendas y sobre fiestas y otras tradiciones y costumbres alcanzarían, en Granada, su mayor apogeo entre las décadas de 1880 y 1920, continuando sobre todo a través de la prensa, que seguía mostrando durante los años de posguerra una clara impronta cos-

tumbrista heredada de las décadas anteriores. Sin embargo, en cuanto a las obras como las que aquí se tratan, serían estos años de tránsito entre los dos siglos cuando se publicasen en su mayor parte, coincidiendo con la etapa de madurez de sus autores, que en las décadas de 1880 y 1890 se hallaban en plena actividad intelectual, encargándose de recoger en sus escritos los aspectos de la cultura popular que les resultaban de mayor interés, tanto relativos al ámbito literario como al ritual-festivo. A estos autores habría que añadir al escritor de origen catalán José Surroca y Grau, que en 1911 llevaría a cabo una recopilación de costumbres granadinas que publicaría un año después.

Un aspecto a destacar en cuanto a estas recopilaciones es que no seguían por lo general una metodología concreta, ni se basaban exactamente en las fuentes orales⁸, como ocurría con las recopilaciones de los folkloristas del grupo sevillano encabezado por Antonio Machado y Álvarez «Demófilo»⁹, padre de los hermanos Machado e hijo del catedrático introductor de las teorías evolucionistas en la Sevilla de mediados del siglo XIX, Antonio Machado y Núñez. En la Universidad de Sevilla el evolucionismo y el krausismo habían conseguido hacerse presentes gracias a algunos catedráticos, por lo que el positivismo vinculado a los postulados científicos de la época gozaba de un mayor predicamento entre los académicos locales. Antonio Machado y Álvarez, gracias a este ambiente intelectual, se había aproximado a dos disciplinas que habían surgido durante la primera mitad del siglo XIX y que se consideraban afines, el Folklo-

8 González Alcantud, José Antonio (1992). «La antropología social en Andalucía oriental: paseo incidental». *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, N° 9: 101-108.

9 González Alcantud, José Antonio (1982). «Antropología, folclore y literatura costumbrista. El caso de Afán de Ribera». *Gazeta de Antropología*, N° 1. Rodríguez Becerra, Salvador (1992). «Folclore, etnografía y etnología en Andalucía». En Aguirre Baztán, Ángel (ed.). *Historia de la antropología española*. Barcelona: Boixareu Universitaria: 389-408.

re (saber del pueblo) y la Antropología (estudio del ser humano). En la década de 1880 promovería la creación de una Sociedad denominada El Folk-Lore Andaluz, con una revista del mismo nombre que se publicaría durante unos años, colaborando con él otros folkloristas tanto sevillanos como del resto del país y entrando en contacto con otros folkloristas europeos. Se entendía el Folklore como una disciplina científica, con una metodología consistente en la recopilación exhaustiva de materiales relacionados con la cultura popular, dando importancia a las fuentes orales para recopilar leyendas, cuentos, refranes, creencias o canciones¹⁰.

En el caso de la Universidad de Granada y las instituciones culturales locales, primaba el historicismo y la presencia del evolucionismo y el krausismo, que serían importantes para el establecimiento de la ciencia positivista decimonónica, sería de menos relevancia, por lo que la necesidad de una metodología concreta no se percibía como algo imprescindible en relación al estudio de la cultura popular, dando prioridad a la erudición de los autores, lo que conllevaría que en sus obras la oralidad sólo suele aparecer en el momento en el que se muestran coplas populares ligadas a los relatos legendarios o a las fiestas locales, muchas veces ensalzando a la propia tierra y mezclándose en los textos con poemas de los propios autores. Los costumbristas granadinos se aproximaron más a la Historia, sobre todo a la relativa al pasado nazarí y la conquista castellana, sobre la cual produjeron obras donde también mostraban su erudición, si bien en casos como el de Miguel Garrido Atienza se recurriría también a numerosas fuentes consultadas en el archivo municipal.

La preferencia de los costumbristas de Granada por la descripción más próxima al romanticismo tardío y al localismo, sobre todo en relación a las fiestas aunque no tanto en lo concerniente al origen histórico de las mismas, conllevaría que la propuesta de Antonio Machado y

Álvarez y los folkloristas sevillanos de la creación de una Sociedad de El Folk-Lore Granadino que colaborara con ellos fuera rechazada, dado que se veía la recopilación llevada a cabo por estos como algo de menor interés que la descripción más literaria que ellos llevaban a cabo¹¹, por lo que predominaba en ellos lo estético sobre lo científico.

Miguel Gutiérrez, uno de los prologuistas de la obra *Entre Beiro y Dauro* (1898) de Antonio Joaquín Afán de Ribera, comenta en la página 66 de la misma: «Hay en Granada un *folklore*¹² completo, suficiente a hartar la codicia de los «mineros» que buscan supersticiones, leyendas, cuentos, frases, modismos, coplas, bailes, chistes... etc., etc.» y en la página 79: «A estas fuentes bibliográficas podría, si quisiera ser prolijo, añadir las *Antiguallas* de Garrido Atienza, libro que ya por su especialidad entra de lleno en el género *costumbrista* [...] Pero todo esto no pasa de material artístico bueno para los descriptores de costumbres. Garrido Atienza, con trozos de papeles viejos, pero con demasiada seriedad científica, narra o describe costumbres *urbanas*, como el Dr. Salcedo, en el *Vejamen* de 1598, o el Dr. Utrera, en el de 1694, son cronistas de costumbres *académicas*; pero ninguno de estos verdaderos historiadores describe, por modo artístico, las costumbres buenas o malas de su tiempo». Como puede observarse, se percibía a los folkloristas científicos e incluso a los costumbristas más próximos a la Historia académica, caso de Miguel Garrido Atienza, como faltos de la calidad literaria que era preferida por la corriente mayoritaria de los costumbristas en

10 Guichot y Sierra, Alejandro (1999) [1922]. *Noticia histórica del folklore*. Sevilla: Junta de Andalucía, Unicaja y Fundación Machado.

11 González Alcantud, José Antonio (1990a). «Estudio preliminar». En Garrido Atienza, Miguel (1990) [1889]. *Antiguallas granadinas. Las Fiestas del Corpus*. Granada: Universidad de Granada.

González Alcantud, José Antonio (2010). «Aceptación y rechazo en las "provincias andaluzas" a los proyectos folcloristas de *Demófilo*. El caso de Granada». *Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía*, N° 44: 99-117.

12 Se escriben en cursiva las palabras que así aparecen en las diversas obras.

la Granada de la época. La descripción de las fiestas de la ciudad sería un ámbito en el que se pueden observar estas tendencias, como comprobaremos.

Las fiestas de Granada descritas por los costumbristas

Los costumbristas describieron las fiestas de la ciudad de Granada de dos formas, desde una perspectiva más tardorromántica en unas ocasiones y desde una perspectiva más histórico-erudita en otras, dado que algunos de ellos sentían, como ya se ha señalado, una mayor sensibilidad hacia la erudición histórica. Algunos las narraron siguiendo el ciclo festivo que se extiende a lo largo del año, mientras que otros prefirieron introducir las fiestas en medio de capítulos que trataban sobre leyendas o sobre diversas costumbres locales, por lo que las descripciones son desiguales según cada obra, al igual que unas presentan un mayor lirismo que otras.

La primera festividad del año en Granada es la fiesta de la Toma. Objeto de disputas políticas desde hace algunas décadas, a finales del siglo XIX y principios del XX su celebración era una de las principales en la ciudad y a ella concurrían granadinos de todas las tendencias ideológicas y estratos sociales, ya que, además de la ceremonia civil, con presencia militar y religiosa, celebrada en la Plaza del Carmen, en la que se sitúa el ayuntamiento, se representaba la obra teatral titulada «El Triunfo del Ave María»¹³, que aún se sigue representando en algunas fiestas de moros y cristianos de la provincia. Las meriendas en el campo y esta teatralidad, muy del gusto de la sociedad granadina de la época, hacían que esta fiesta no fuese solamente un acto solemne cargado de sobriedad y oficialidad, sino que le otorgaba un regusto popular a la celebración. El estallido de la Guerra Civil

influiría en el devenir de muchas festividades, y esto ocurriría también con la fiesta de la Toma, al suprimirse la parte popular de su celebración y ceñirse a la celebración cívica en la plaza del ayuntamiento, reforzando la militarización y la presencia religiosa en la misma. Por lo tanto, el acto de ondear el pendón, ensalzar la conquista castellana y la figura de los Reyes Católicos, quienes instauraron esta festividad, y la presencia de las diversas autoridades quedaron como único rito celebrado.

En relación a la fiesta de la Toma, Antonio Joaquín Afán de Ribera (1885)¹⁴ realiza una descripción llena de lirismo y en concordancia con su ideología tradicionalista, comenzando con el toque de la campana de la Vela, situada en la torre del mismo nombre que se halla en la alcazaba de la Alhambra, para avisar a los pueblos cercanos, para continuar alabando la conquista: «Que es la grande solemnidad de Granada, la fecha memorable de su reconquista, el aniversario del día célebre en que la bandera triunfante de la cruz, se fijó por la mano del Conde de Tendilla en la Torre del Homenaje de los alcázares de Alhamar [...] Suena [refiriéndose a la campana de la Vela], que tus ecos se repitan en los espacios, que el espíritu católico se despierte a bendecir la memoria de los egregios conquistadores, y que rodilla en tierra recen una plegaria en su capilla ante los magníficos sepulcros que encierran sus venerados restos, por el eterno descanso de los bienhechores de la patria» (pág. 33).

A continuación destaca el carácter popular de la fiesta y comienza la descripción, de forma elíptica, del ritual: «Y pocas festividades son tan populares como la presente. Y es porque tiene rasgos propios, escenas que todos los años se repiten y siempre parecen novedades, y un entusiasmo sin límite en todas las clases sociales, que recuerda los tiempos de los grandes sacrificios y de los grandes héroes. Cuando a las doce del día primero del año, desde los

13 González Alcantud, José Antonio (1998). «Estudio preliminar». En Garrido Atienza, Miguel (1998) [1891]. *Las Fiestas de la Toma*. Granada: Universidad de Granada.

14 Afán de Ribera, Antonio Joaquín (1885). *Fiestas populares de Granada*. Granada: Imprenta de La Lealtad.

balcones de las Casas Consistoriales, tremola el regidor decano, el glorioso estandarte a los gritos de «Granada por los ínclitos reyes Don Fernando V de Aragón y D^a Isabel I de Castilla»; respondiendo el pueblo con ruidosas aclamaciones, no hay un corazón que no lata entusiasmado ante el recuerdo de nuestras glorias nacionales» (pág. 34).

Continúa describiendo la función religiosa que se celebra en la Catedral y la costumbre de los vecinos de los pueblos de los alrededores de la capital de subir a contemplar las vistas desde la torre de la Vela, cuya campana es tañida por las jóvenes parejas, dada la creencia de que de tocarse en dicha festividad se casarán en el plazo de un año. Concluye con la descripción de la representación de la obra «La Toma de Granada, o el Triunfo del Ave María», destacando el gusto popular que, como ya se ha comentado, tenía dicha representación, de carácter cómico y que hacía las delicias del público.

En cuanto a la obra de Miguel Garrido Atienza, dedicada a las Fiestas de la Toma (1891)¹⁵, dicho autor narra los antecedentes históricos de la fiesta y su implantación en la ciudad a raíz de la conquista llevada a cabo por los Reyes Católicos en 1492, concluyendo que, en relación a la celebración actual de la fiesta, es decir tal y como se celebraba entonces y en parte se ha seguido celebrando hasta nuestros días: «Fáltanos el tiempo necesario para podernos detener en marcar, una por una, todas las diferencias existentes entre la fiesta hoy en uso y la que en lo antaño se hacía; para determinar el cómo de las mudanzas que en sus accidentes se han operado; para describir, en fin, las actuales prácticas con todo el carácter eminentemente popular que en sí tienen, cosa hoy de relación innecesaria por ser harto sabida, y que para el mañana tiene descrito por pintoresco modo D. Antonio Joaquín Afán de Ribera en las primeras páginas de sus *Fiestas Populares de Granada*.» (pág. 44). Su texto concluye con el programa de

fiestas de la Toma de 1892, en conmemoración del IV centenario de la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos.

Por su parte, desde una perspectiva meramente descriptiva de las fiestas, y ordenándolas por cada mes, José Surroca Grau (1912)¹⁶ describe las fiestas de la Toma en 1911 de una forma sencilla y fácil de entender por parte del lector foráneo, no tan familiarizado con las fiestas de la ciudad, algo en lo que este autor difiere respecto a los autores granadinos, que escriben sobre todo para el público local y refuerzan la identidad granadina mediante su forma de ensalzar las tradiciones locales. Resulta relevante que, tras describir el ritual de la bandera que el concejal tremola gritando: «¡Granada! ¡Granada! ¡Granada!, por los ínclitos Reyes Católicos Don Fernando V de Aragón y Doña Isabel I de Castilla. ¡Viva España! ¡Viva el Rey! ¡Viva Granada!», continúa con la procesión cívico-religiosa y su recorrido por las calles del centro de la capital, la costumbre de subir a la torre de la Vela y tocar la campana y la de asistir a los teatros para ver la representación del Triunfo del Ave María.

Varias son las romerías y festividades en honor de santos que son narradas, especialmente en las obras de Antonio Joaquín Afán de Ribera (de forma más literaria) y de José Surroca Grau (de forma más descriptiva). San Sebastián, San Antón, San Cecilio (patrón de la ciudad), San Blas, San Juan de Dios (copatrón de la ciudad), San Marcos, San Isidro, San Miguel o San Nicolás son algunos de estos santos cuyas festividades son tratadas por estos costumbristas en sus obras, así como las dedicadas a vírgenes como la Virgen del Rosario, copatrona de la ciudad, cuya fiesta tiene una especial relevancia en el barrio del Realejo. Romerías como la de San Cecilio y la de San Miguel eran en la época las que mayor concurrencia acumulaban en sus celebraciones, existiendo también algunas celebraciones dedicadas a santas como Santa Rita y

15 Garrido Atienza, Miguel (1998) [1891]. *Las Fiestas de la Toma*. Granada: Universidad de Granada.

16 Surroca Grau, José (1912). *Granada y sus costumbres. 1911*. Granada: Tipografía de El Pueblo.

Santa Ana, que son descritas por José Surroca Grau.

Estos dos autores describen una costumbre, ya perdida, que fue muy popular en la época y hasta mediados del siglo xx, las *pasaderas* del río Genil, una práctica de carácter jocoso que consistía en que muchachas de la zona saltaban sobre piedras enjabonadas, con el consiguiente regocijo de los muchachos que se acercaban a verlas, y que tenía lugar en las proximidades de la iglesia de San Pedro y San Pablo, situada en la Carrera del Darro, con motivo de las fiestas de San Pedro.

Ambos autores describen también, si bien con más detalle Antonio Joaquín Afán de Ribera, el ritual en torno al Cristo de los Favores, en el Campo del Príncipe, imagen de gran devoción entre los granadinos: «En el antiguo *Albunest*, o barrio de los mercaderes judíos hace cuatro siglos, frente al palacio de recreo del valiente Muza Ebén-Gazul, convertido en hospital por los Católicos Reyes, bajo el patronato del primer Arzobispo granadino; en el desde entonces llamado *Campo del Príncipe* [...] sobre robustas losas y cercada de barandas de hierro, se levanta la enseña de la cruz, de la que pende la divina imagen del Nazareno, enclavado en el árbol de la redención, y a la que se venera bajo el cariñoso título de *Cristo de los Favores*. [...] El muy nombrado *Realejo* parecía en conmoción. La ancha calle de Molinos se cuajaba de gente, y los contornos de la iglesia del patrono San Cecilio, hervían en piadosa muchedumbre que, llena de júbilo, acudía a implorar de la bondad divina alivio para todos sus pesares. ¡Qué espectáculo tan sublime, qué recogimiento y qué devoción tan espontánea!» (págs. 68-70).

En cuanto al Carnaval, fiesta que se celebraba en la ciudad durante aquella época y que se mantendría hasta el estallido de la Guerra Civil, cuando sería prohibido, únicamente es descrito por José Surroca, quien destaca que la fiesta no se hallaba en su época de mayor esplendor y menciona la participación en la misma, a través de la celebración de eventos literarios y musicales, de la institución eclesiástica, que no era

muy favorable a dicha festividad por su carácter profano y su supuesto origen vinculado al paganismo: «El Carnaval granadino está en completa decadencia. En los días del Carnaval, es costumbre comer *los hojaldres de Santa Paula*, que venden todas las pastelerías de la capital. [...] En las tardes de los tres días del Carnaval, tienen lugar en el Salón de la Biblioteca del Seminario Conciliar de San Cecilio, veladas literario-musicales, por la Liga de los Seminaristas, en favor de la Buena Prensa¹⁷. Las preside el Excmo. Sr. Arzobispo, el muy ilustre señor Secretario de Cámara y el muy ilustre señor Rector del Seminario, y todo el Claustro de la Universidad Pontificia y demás personas caracterizadas de las Órdenes religiosas y Centros de enseñanza. Numerosa y distinguida concurrencia asiste, llenando el gran Salón de la Biblioteca, que aplaude la labor de la juventud Seminarista y admira el talento de su profesorado.» (págs. 27-28).

Es también José Surroca quien dedica una mayor atención a la Semana Santa, festividad que si bien no vivía su etapa de mayor esplendor sí vivía un resurgir que había arrancado con la etapa de la Restauración, a partir de la década de 1870, y que a finales del siglo xix e inicios del xx contaba con algunas hermandades y cofradías que iban preparando lo que vendría a ser el desfile antológico que daría lugar a las posteriores procesiones que se iban a ir sacando a la calle a lo largo de los años¹⁸, de forma que la Semana Santa tal y como se ha desarrollado posteriormente estaba dando sus primeros pasos, en una época en la que además

17 Así se denominaba a la prensa católica en la época, en la que publicaban algunos de estos autores. Romero Domínguez, Lorena (2009). *La buena prensa. Prensa católica en Andalucía durante la Restauración*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

18 López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis y López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2002). *Historia viva de la Semana Santa de Granada. Arte y devoción*. Granada: Universidad de Granada.

Szmlka Vida, Ignacio (2009). «La Semana Santa granadina en la época de la Restauración» *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, N° 21: 237-258.

dicha festividad se comenzaba a percibir como un ritual con potencial turístico, que llamaba la atención de los visitantes¹⁹.

José Surroca describe las celebraciones del Viernes Santo y del Sábado Santo, de la siguiente forma: «El *Viernes Santo* se organiza la procesión del Santo Entierro, en la parroquial Iglesia de San Gil y Santa Ana. Recorre las principales calles de la ciudad y el interior de la Basílica, llamando la atención las hermosas esculturas de los *pasos* y la compañía de soldados romanos que forman la guardia del Santo Sepulcro. Es tradicional la asistencia de los penitentes con hábito blanco, morado y negro; las *Chías*²⁰, con riquísimas vestiduras, blancas, moradas y negras; los niños vestidos de nazarenos con los atributos de la Pasión. Al pasar la procesión por la Cárcel, los presos cantan *saetas* ante la Virgen de la Soledad. El *Sábado Santo*, al toque de Gloria, los niños tocan unas campanas de barro, y la mayor parte, se reúnen en la Catedral, siendo digno de notar el bullicio y alegría de la niñez. Por las calles, los niños arrastran latas viejas y collares con cascabeles, haciendo un ruido ensordecedor. La primera Misa que se celebra en dicho día, es en el altar privilegiado de Nuestra Señora del Pilar, de la Santa Iglesia Metropolitana. En el día de la Pascua de Resurrección, los granadinos colocaban unos muñecos vestidos de Judas, pendientes de unas cuerdas, ya en sus balcones, o en el centro de las calles.» (págs. 33-35).

Las Cruces de Mayo, festividad fundamental en el ciclo festivo granadino, son descritas por Antonio Joaquín Afán de Ribera y José Surroca, destacando ambos la importancia de esta fies-

ta en el calendario local y el marcado carácter popular de la celebración de la misma, con una amplia simbología que se manifiesta en la decoración de las cruces, situadas en aquella época sobre todo en el espacio privado, más que en el público. Otros autores, como Francisco de Paula Villa-Real²¹, tal y como señalan Antonio Martínez y Cristina Viñes, sin embargo no mencionan este ritual festivo²². Esta fiesta de gran arraigo popular en los barrios de la ciudad se encontraba en la época en una situación no tan esplendorosa, en un ámbito más doméstico²³, como hemos señalado, aunque la ritualidad vinculada a la misma que ha llegado hasta nuestros días estaba ya fijada, si bien durante el siglo xx se irían acompañando algunos nuevos elementos folklóricos, especialmente a partir de la revitalización de la fiesta tras los años de posguerra²⁴. La costumbre de pedir «un *chavico pa* la Santa Cruz» por parte de los niños y las jóvenes, sobre todo en los barrios populares de la ciudad, costumbre que ha quedado como elemento paradigmático en la memoria sobre esta fiesta²⁵, es señalada también por estos autores como una

19 Rina Simón, César (2020). *El mito de la tierra de María Santísima. Religiosidad popular, espectáculo e identidad*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

20 Las *chías* son un tipo de personaje que se ha conservado en la Semana Santa de Granada, caracterizado por estar vestido con una caperuza sobre la cual se sitúa una corona y un hábito similar al de los penitentes pero con una larga túnica, que con un cierto carácter satírico van tocando tambores y bocinas en la procesión.

21 Su obra se basa sobre todo en relatos legendarios locales.

22 Villa-Real y Valdivia, Francisco de Paula (1888) [1880]. *El libro de las tradiciones de Granada*. Granada: Imprenta de La Lealtad.

Martínez González, Antonio y Viñes Millet, Cristina (2005). *El Día de la Cruz en Granada*. Granada: Ayuntamiento de Granada.

23 Martínez González, Antonio y Viñes Millet, Cristina (2005). *El Día de la Cruz en Granada*. Granada: Ayuntamiento de Granada.

24 González Alcantud, José Antonio (1990b). «El día de la Cruz en Granada. Introducción etnológica». *Gazeta de Antropología*, N° 7.

25 Fardouss García, Abdel-Aziz (2019). «La fiesta de la Cruz en Granada. Cuando lo terrenal supera a lo espiritual: Una mirada etnográfica hacia lo festivo». En Rodríguez Becerra, Salvador y Gómez Martínez, Enrique (coords.). *La religiosidad popular en Andalucía. I Encuentro de Investigadores en Andújar*. Andújar: Ayuntamiento de Andújar: 245-262.

de sus principales características de la misma en la época.

Algunos aspectos que se han mantenido son descritos por estos autores, y así, Antonio Joaquín Afán de Ribera señala la gran cantidad de objetos que decoran las cruces, así como el *pero*, la manzana que se sitúa a los pies de la cruz con unas tijeras clavadas, para, simbólicamente, evitar que se pongan «peros» o faltas a la misma: «Mas lo que llamaba doblemente la atención, era un encarnado *pero*, haciendo *pendant* a unas afiladas *tijeras*, todo puesto y colgado en lo más vistoso y saliente de los adornos. ¿Qué misterio encerraban aquellas *insignias*? Pues muy sencillo, las últimas eran para que los murmuradores se cortaran el *pico*; y la *fruta*, para que teniéndolo la cruz, nadie pudiese poner *pero*, a el primoroso y nunca bien ponderado altar entre los altares.» (pág. 79). Describe a continuación uno de los bailes que se organizaban en torno a la cruz, amenizado por los «tocadores» que, con sus instrumentos de cuerda, cantaban e interpretaban fandangos, mostrando muchas de las coplas que se cantaban, y describiendo el baile ejecutado por parejas de jóvenes al son de los *palillos* o castañuelas.

José Surroca, por su parte, habla de «La invención de la Santa Cruz» y describe también algunos de los aspectos más relevantes de la fiesta en la época, de esta forma: «El día de la Cruz de Mayo, lo celebran con gran entusiasmo las polluelas de los barrios extremos de la capital y del Albaicín, que adornadas con sus mejores vestidos primaverales, piden la perrilla pá... la Santa Cruz. Las viviendas en que presentan la Cruz, están adornadas con toda clase de imágenes, cuadros de mayor o menor mérito, urnas, candelabros, jarrones con flores naturales y artificiales, como claveles de encendido color, ramitos de cinomomos, alielés y blancas azucenas, que perfuman el ambiente. [...] El señorito, que pasa ante estas viviendas u oratorios improvisados, no le queda más recurso que vaciar sus bolsillos, pues todas las jóvenes le galantean, y no hay más que soltar las monedas de plata

o alguna perrilla, o el consabido *chavico*. Los niños de ambos sexos, y grupos de jovencuelas con sus vestidos de blanco, sus mantones de Manila y sus cabezas adornadas con flores, recorren las calles de la Ciudad, y piden *pa...* la Santa Cruz. [...] Las muchachas con sus novios forman corros, se cantan coplas, se baila, etc., y el bullicio y la alegría dura hasta la madrugada. Es costumbre colocar en los altares y en sitio visible un *pero* y unas *tijeras* para los que señalen defectos, enseñarles *el pero*, o *las tijeras* para cortarles la lengua. Son muy celebradas las comidas en este día, compuestas de *habas tiernas*, *jamón* y *huevos*.» (págs. 39-40).

Las Cruces de Mayo, junto con el Corpus Christi, suelen ser consideradas como las principales festividades celebradas en la ciudad de Granada y entroncan con el ciclo festivo primaveral. El Corpus es descrito por Antonio Joaquín Afán de Ribera, Francisco de Paula Valladar, Miguel Garrido Atienza y José Surroca. Mientras que Antonio Joaquín Afán de Ribera y José Surroca se centran en la descripción de la fiesta tal y como se celebraba en la época, incluyendo la celebración de la feria, Francisco de Paula Valladar y Miguel Garrido Atienza se decantan por la descripción erudita de la historia de la fiesta, destacando sobre todo la obra de Garrido Atienza, que contó con una amplia cantidad de documentación archivística.

Antonio Joaquín Afán de Ribera describe la festividad del Corpus en verso, concretamente imitando las *carocas*, quintillas con dibujos relativos a los versos de las mismas que son características del Corpus de Granada²⁶, las cuales comenzaron a ser habituales en esta fiesta a partir de la segunda mitad del siglo XIX, ahondando así en el carácter literario de sus obras: «Multitud entusiasmada de semblanza nada sería cubre el campo de Granada y apresura la jornada, por ver su *Corpus* y *feria*. Tras de la empinada loma, larga cuadrilla se asoma de campesinos,

26 González Alcantud, José Antonio (2008). «La caroca andaluza o el ingenio humorístico acotado por el decoro. Lectura etnohistórica». *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, Vol. 3, Nº 1: 3-16.

que ufanos, y agarrados de las manos vienen a correr la broma. [...] Y después entre apretones se quedan firmes cual rocas, riéndose a borbotones de los tipos y renglones que presentan las Carocas. [...] Al ruido de las campanas de las torres del confín, se ven las bellas ufanos ocupando las ventanas de Bib-Rambla y Zacatín. Todo lo más ensalzado acompaña al Redentor; síguele el clero pausado, y detrás marcha el soldado, de tanto bien guardador. El pueblo ante Dios se humilla, y lleno de fe ardorosa, hincando fiel la rodilla, al cordero sin mancilla arroja rosa tras rosa.» (págs. 102-108).

Francisco de Paula Valladar (1886)²⁷ realiza una aproximación histórica, si bien también relata la situación de esta festividad en aquella época, en la que destaca la descripción de la celebración del Corpus a través de los rituales llevados a cabo en lugares emblemáticos vinculados a esta fiesta, como la Plaza Bib-Rambla, en la que se sitúan las carocas, y muestra cómo eran estas celebraciones en los siglos precedentes. Narra cómo era la procesión del Corpus, la procesión de la Tarasca junto a los Gigantes y los Diablillos (que posteriormente devendrían en los Cabezudos), así como las danzas y la decoración de las calles, y habla sobre la celebración tal y como era en la época, destacando la labor de instituciones como el Liceo, el Centro Artístico y el Círculo de la Oratoria en la promoción de la literatura y las artes durante la celebración de la fiesta, concluyendo con la descripción de rituales como las corridas de toros, las carreras de caballos, las cucañas, los globos y los fuegos artificiales.

Por su parte, Miguel Garrido Atienza (1889)²⁸ aporta algunas aclaraciones en materia histórica, basándose su texto precisamente en la descripción del pasado de la fiesta desde sus orí-

genes. Describe cómo eran los preliminares de los festejos, el decorado de las calles y plazas por las que discurría la procesión, los altares, la procesión de la Tarasca junto con los gigantes y diablillos-cabezudos, las danzas, la procesión del Corpus y los autos sacramentales.

José Surroca comienza su descripción del Corpus mostrando el programa de fiestas del año 1911, continuando con la celebración de la fiesta: «Las Fiestas del Corpus son las más renombradas en esta Ciudad, acudiendo multitud de forasteros, en especial de los pueblos comarcanos, para admirar las ferias y fiestas que se celebran en honor del Santísimo. [...] Los carteles y programas de mano, se reparten con gran profusión, y señalan los días en que tienen lugar los festejos. [...] A las doce, la Pública se organiza en la plaza del Ayuntamiento, y cuyo cortejo lo forman: batidores de la Guardia municipal con sus trajes de gala; los Gigantones, los Enanos o Cabezudos que van repartiendo golpes botijiles a la gente menuda; banda de música, Heraldos, Timbaleros, Palafreneros, Reyes de armas, coche con el Escudo de la Ciudad, pajecillos, la Tarasca (una grande serpiente con un largo rabo: las espaldas son anchas, la cara feísima y tiene en la cabeza sus correspondientes cuernos. La gracia de Dios se representa sobre la Tarasca con la figura de una hermosa joven y elegantemente vestida); una banda y escolta de la Guardia municipal.» (págs. 50-53).

Continúa este autor hablando sobre la leyenda del origen de la Tarasca, situada en la Provenza y que tiene a Santa Marta como protagonista, representando el triunfo de las fuerzas divinas sobre el dragón que atemorizaba la región. Describe la custodia del Corpus que es procesionada y su historia durante los siglos XVI y XVII, en que fue elaborada, para a continuación hablar sobre los conciertos, las corridas de toros y las carreras de caballos, así como sobre la decoración de las calles y la celebración de numerosos actos públicos como la exposición de pinturas y fotografías²⁹ en uno de los salo-

27 Valladar y Serrano, Francisco de Paula (1886). *Estudio histórico-crítico de las Fiestas del Corpus en Granada*. Granada: Imprenta de La Lealtad.

28 Garrido Atienza, Miguel. (1990) [1889]. *Antiguallas granadinas. Las Fiestas del Corpus*. Granada: Universidad de Granada.

29 Lo que demuestra la importancia de la

nes del ayuntamiento y la celebración de bailes populares. Sobre la feria, que en aquella época estaba dedicada, como era habitual, a la compra y venta de ganado, destaca la gran cantidad de carruajes y de jinetes que acudían a la misma, así como la presencia de los principales ganaderos de la provincia, que llevaban a cabo numerosas transacciones vendiendo toda clase de ganados.

Tras el periodo estival, a finales del mes de septiembre, la fiesta de la patrona de Granada, la Virgen de las Angustias, es la siguiente festividad más importante en la ciudad, siendo procesionada por las principales calles del centro de la capital desde su basílica, situada en la denominada como Carrera de la Virgen. Esta fiesta patronal es descrita por Antonio Joaquín Afán de Ribera en su obra *Entre Beiro y Dauro* (1898)³⁰ y por José Surroca. Antonio Joaquín Afán de Ribera comenta al respecto: «La multitud se agrupa en la Carrera y especialmente frente a la puerta principal. De pronto se abre ésta; desfilan los fieles y las Corporaciones y ante los acordes de la marcha real, aparece en el atrio la divina imagen, y entonces un grito unánime se escapa de todos los labios, un viva ensordecedor que expresando los sentimientos piadosos de este noble pueblo atraviesa las nubes, y llega a depositarse a los pies del Supremo Hacedor. [...] El vecindario prepara vistosos fuegos artificiales; y la Virgen se detiene, y parece que los bendice, y como que goza en aspirar el áura que baja por la cuesta de Gómez [...] Ya penetra la Virgen en su casa. ¿Quién contiene al vecindario?». (págs. 291-294).

José Surroca comenta: «La solemne Novena de la Virgen de las Angustias, es de las fiestas religiosas que con más entusiasmo y fervor celebran los granadinos, en honor a su excelsa Patrona. Acuden a la Iglesia de su nombre, un gentío extraordinario compuesto de todas las

fotografía en la Granada de la época.

30 Afán de Ribera, Antonio Joaquín (1898). *Entre Beiro y Dauro*. Granada: Imprenta de la Vda. e Hijos de P. V. Sabatel.

clases sociales. [...] La Iglesia está iluminada con profusión de luces eléctricas, y en el camarín, se ve la Santísima Virgen, luciendo un peto cubierto de alhajas y piedras preciosas, y un manto riquísimo bordado en oro, donado por la Reina D^a Isabel II. [...] Los gritos de ¡Viva la Virgen de las Angustias! no cesan ni un momento, ni en el interior de la Catedral, que a su entrada, los órganos y las músicas todas, tocan la Marcha Real, ni en todo el trayecto que recorre la Procesión.» (págs. 78-80).

Como puede comprobarse, son Antonio Joaquín Afán de Ribera y José Surroca quienes más fiestas narran en sus obras, si bien Francisco de Paula Valladar y Miguel Garrido Atienza dedicaron textos monográficos a algunas de ellas, como el Corpus, y otros se decantaron por los relatos legendarios que se vinculaban con algunas devociones locales, como Francisco de Paula Villa-Real. El ciclo festivo granadino comienza con la Fiesta de la Toma y finaliza con la Navidad, cuyas fiestas son descritas por Antonio Joaquín Afán de Ribera y José Surroca en sus obras, destacando el consumo de dulces típicos de dichas fechas, los villancicos que se cantaban por las calles y las misas que se celebraban en las iglesias.

Conclusiones

Como ha podido comprobarse, los escritores costumbristas que narraron en sus obras las fiestas de Granada y los relatos históricos y legendarios existentes en torno a las mismas tuvieron fundamentalmente dos modos de acercarse al ciclo ritual-festivo local, bien a través de una descripción más literaria y poética, afín al romanticismo tardío, o bien a una descripción más próxima a los postulados del positivismo y el historicismo decimonónicos, basada en la consulta de textos del pasado que arrojaran luz sobre los orígenes y el desarrollo de estas fiestas a lo largo de los siglos precedentes, de forma que se podía ver cómo había sido la fiesta y cómo era en la época, a finales del siglo XIX e inicios del XX. Otra tendencia fue la escogida por un autor foráneo, José Surroca, quien narró

las fiestas de la ciudad a modo de guía para viajeros, haciendo en ocasiones una alabanza romántica a la ciudad y sus costumbres y en otras una descripción somera de sus fiestas, uniendo ambas formas de escritura.

Los costumbristas que narraron Granada no tuvieron un interés tan marcado por el estilo científico que prefirieron otros estudiosos andaluces de su época, con los que sin embargo sí compartieron el interés por la cultura popular, aunque desde una perspectiva más literaria en unos casos e histórica en otros, como ya se ha señalado, y tanto en la prensa como en las obras que hemos mostrado reflejaron este interés por las tradiciones locales. Conocer estos textos ayudará a los investigadores e investigadoras actuales a comprender cómo el folklore de las ciudades fue tratado en el tránsito entre los siglos XIX y XX no solamente desde la perspectiva del Folklore de inspiración científica, que entroncaba en muchos casos con la Antropología, sino desde un costumbrismo muy en boga en la época y que dejó reflejadas estas tradiciones a través de la literatura, las artes y los textos como los que aquí hemos tratado.

BIBLIOGRAFÍA

- AFÁN DE RIBERA, Antonio Joaquín (1885). *Fiestas populares de Granada*. Granada: Imprenta de La Lealtad.
- (1898). *Entre Beiro y Dauro*. Granada: Imprenta de la Vda. e Hijos de P. V. Sabatel.
- AGUILAR CRIADO, Encarnación (1990). *Cultura Popular y Folklore en Andalucía (Los orígenes de la Antropología)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel (1985). *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, S. A.
- BRENAN, Gerald (2002) [1957]. *Al Sur de Granada*. Barcelona: Tusquets Editores.
- FARDOUSS GARCÍA, Abdel-Aziz (2019). «La fiesta de la Cruz en Granada. Cuando lo terrenal supera a lo espiritual: Una mirada etnográfica hacia lo festivo». En Rodríguez Becerra, Salvador y Gómez Martínez, Enrique (coords.). *La religiosidad popular en Andalucía. I Encuentro de Investigadores en Andújar*. Andújar: Ayuntamiento de Andújar: 245-262.
- GARRIDO ATIENZA, Miguel (1990) [1889]. *Antiguallas granadinas. Las Fiestas del Corpus*. Granada: Universidad de Granada.
- (1998) [1891]. *Las Fiestas de la Toma*. Granada: Universidad de Granada.
- GUICHOT Y SIERRA, Alejandro (1999) [1922]. *Noticia histórica del folklore*. Sevilla: Junta de Andalucía, Unicaja y Fundación Machado.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro (2000). «Un siglo de cultura popular en Andalucía». *Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía*, N° 33-34: 11-30.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (1982). «Antropología, folclore y literatura costumbrista. El caso de Afán de Ribera». *Gazeta de Antropología*, N° 1.
- (1990a). «Estudio preliminar». En GARRIDO ATIENZA, Miguel (1990) [1889]. *Antiguallas granadinas. Las Fiestas del Corpus*. Granada: Universidad de Granada.
- (1990b). «El día de la Cruz en Granada. Introducción etnológica». *Gazeta de Antropología*, N° 7.
- (1992). «La antropología social en Andalucía oriental: paseo incidental». *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, N° 9: 101-108.
- (1993). *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de occidente*. Granada: Universidad de Granada.
- (1998a). «Nudo biográfico y escritura compulsiva: para una lectura antropológica de Ángel Ganivet». *Revista de Antropología Social*, N° 7: 93-119.

- (1998b). «Estudio preliminar». En GARRIDO ATIENZA, Miguel (1998) [1891]. *Las Fiestas de la Toma*. Granada: Universidad de Granada.
- (2008). «La caroca andaluza o el ingenio humorístico acotado por el decoro. Lectura etnohistórica». *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, Vol. 3, N° 1: 3-16.
- (2010). «Aceptación y rechazo en las “provincias andaluzas” a los proyectos folcloristas de *Demófilo*. El caso de Granada». *Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía*, N° 44: 99-117.
- LARA, Antonio, SALVADOR, Álvaro y VALLEJO, José (2022). *El Ateneo de Granada. Historia de un proyecto que cabalga entre dos épocas*. Granada: Ateneo de Granada.
- LÓPEZ- GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis y LÓPEZ- GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (2002). *Historia viva de la Semana Santa de Granada. Arte y devoción*. Granada: Universidad de Granada.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Antonio y VIÑES MILLET, Cristina (2005). *El Día de la Cruz en Granada*. Granada: Ayuntamiento de Granada.
- RINA SIMÓN, César (2020). *El mito de la tierra de María Santísima. Religiosidad popular, espectáculo e identidad*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (1992). «Folclore, etnografía y etnología en Andalucía». En Aguirre Baztán, Ángel (ed.). *Historia de la antropología española*. Barcelona: Boixareu Universitaria: 389-408.
- ROMERO DOMÍNGUEZ, Lorena (2009). *La buena prensa. Prensa católica en Andalucía durante la Restauración*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- SURROCA GRAU, José (1912). *Granada y sus costumbres. 1911*. Granada: Tipografía de El Pueblo.
- SZMOLKA VIDA, Ignacio (2009). «La Semana Santa granadina en la época de la Restauración». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, N° 21: 237-258.
- VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula (1886). *Estudio histórico-crítico de las Fiestas del Corpus en Granada*. Granada: Imprenta de La Lealtad.
- VILLA-REAL Y VALDIVIA, Francisco de Paula (1888) [1880]. *El libro de las tradiciones de Granada*. Granada: Imprenta de La Lealtad.
- VIÑES MILLET, Cristina (1982). *Granada en los libros de viaje*. Granada: Miguel Sánchez, Editor.

ESPADAÑAS DE IGLESIAS DE LA DIOCESIS DE ASTORGA EN LA PROVINCIA DE LEÓN. (NOTAS)

Miguel Ángel González García

Las torres y espadañas cumplen una misión concreta, la de sustentar las campanas que llaman al culto, pero también tienen un alto valor social, en el pasado como termómetro de gozos y tristezas del pueblo, de anuncio de horas y avisos que a todos llegaban, hoy siguen siendo el perfil más definitorio de nuestros pueblos. Las torres y espadañas de las iglesias no son adornos, sino necesidad y por ello se construyeron de mil formas y con distintas alturas y materiales. Estuvieron siempre en primera línea del interés de los pueblos. Debían tener la altura suficiente para la mayor eficacia de los sones y aún en muchos pueblos siguen siendo la mayor altura construida. Ello explica la preocupación por su construcción que con frecuencia apoyan las instancias civiles. Simplificando diremos que entre nosotros las tenemos de dos tipos: torres de planta cuadrada y espadañas, con al menos dos huecos para las campanas. De arquitectura más culta o con los métodos constructivos de canteros que no gozaban de titulaciones académicas, pero sabían su oficio.

Espadaña, elementalmente la define el diccionario de la RAE como «Estructura mural de un edificio que se prolonga verticalmente y acaba en punta, con huecos para las campanas». Suelen situarse a los pies de las iglesias, y la parte de las campanas de uno o dos cuerpos con los huecos de medio punto para las campanas, que de ese modo permiten el volteo. Rematan en un pequeño frontón con una cruz y veleta de hierro forjado.

Para permitir los toques cuando no se hacen desde el suelo, se dispone un corredor o balconcillo que suele ser de madera con cubierta apropiada para defender de la lluvia al cam-

panero. El acceso a este corredor se dispone mediante escaleras ya de caracol embebidas en un cuerpo de arquitectura cilíndrica, ya de escaleras adosadas al muro, o desde la tribuna mediante una apertura en la cubierta resuelta a modo de buhardilla. El paso del tiempo y otros problemas las dejan en ruinas o con la estabilidad comprometida por lo que hay que sustituirlas o afianzarlas. Hasta hoy mismo son noticia frecuente las espadañas que amenazan o realmente se arruinan.

Parte del problema de estabilidad lo producen los desmedidos nidos de cigüeñas que en la mayoría de las espadañas son tradicional presencia, probablemente por ser la construcción más alta del mundo rural. Ya el anónimo pintor del retablo de Bécares, hoy en el Museo de los Caminos de Astorga, en el siglo XVI, recogió en el paisaje de una de sus tablas la espadaña con el nido cigüeñil que ya formaba parte del paisaje y la costumbre¹.

Una aportación puntual la mía de tipo documental, sobre algunas espadañas que sirva para enriquecer otras historias y para mirarlas con afecto admirado. Sólo son algunas notas que he dado a conocer en puntuales artículos en medios efímeros que pronto se olvidan, y otras inéditas. Una colaboración a la que se podrán sumar otras muchas más noticias para con ellas ir escribiendo el catálogo de nuestras espadañas y la historia de nuestras iglesias. Ordeno la información cronológicamente. Ahora cuando los toques manuales de campanas engrosan el catálogo del patrimonio inmaterial de la huma-

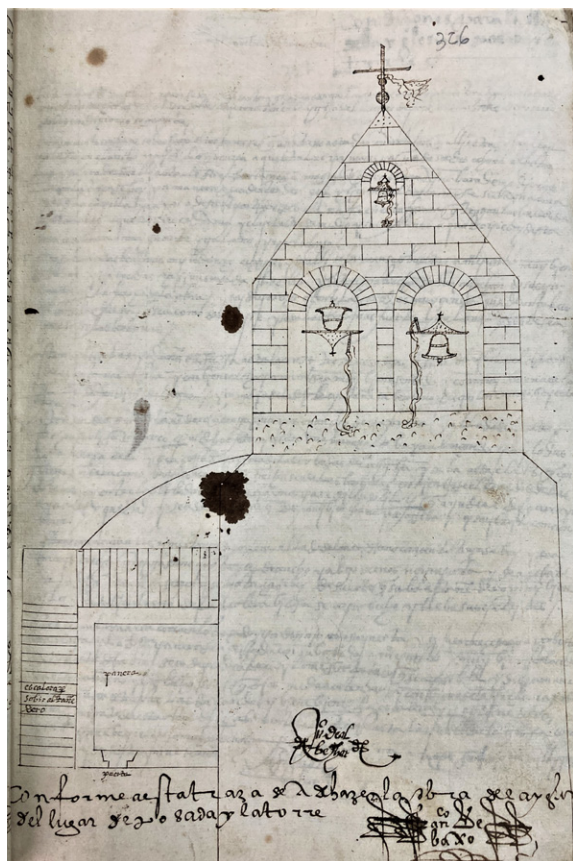
1 GONZALEZ GARCIA, Miguel Ángel. Presencia amiga de cigüeñas por San Blas. EL FARO ASTORGANO N° 757 Astorga 2 febrero 1984.

idad, las sencillas espadañas que las sustentan merecen también una mirada agradecida.

1569. Posada y torre

Parroquia de ambos pueblos del ayuntamiento de Villamontán de la Valduerna

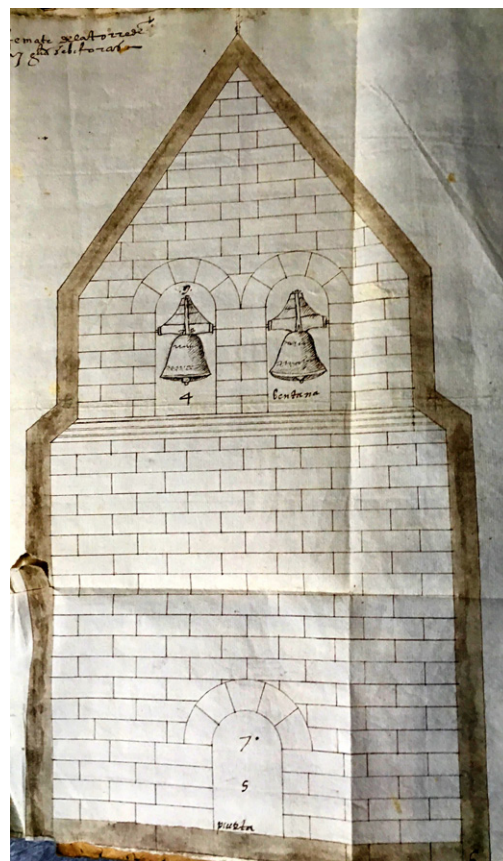
El 15 de junio de 1569² se contrata la obra de la torre de cantería, con su escalera y una panera para la que hizo el plano muy elemental y dio condiciones el aparejador de la obra de la Catedral de Astorga Juan de Alvear, con los canteros santanderinos Juan de Orna y Juan de Santaolalla. Con tres huecos de medio punto.



2 ADA PROTOCOLOS DE FRANCISCO DE BAXO 1569.

1572. Viforcos³

En el siglo XVI sustituiría a otra medieval y que a su vez será renovada en el XVIII, porque la que actualmente tiene la Iglesia de Viforcos no es la que aquí se traza. Viforcos es un pueblo sencillo y pequeño hoy casi despoblado, la parroquia está dedicada a Santa Catalina. Viforcos, (La documentación, escribe Biforcos), es indudablemente pueblo maragato, y tuvo en el pasado arrieros y aparece en la historia tempranamente ya que en el año 853 el conde Gatón repoblador lo tomó por presura. Quizá la iglesia de Viforcos en el año 1572 sería una edificación de estilo románico cuya espadaña estaba deteriorada o era demasiado baja, por lo que en



3 GONZALEZ GARCÍA, Miguel Ángel. De otro tiempo... 1572. La espadaña de la iglesia de Viforcos. EL FARO ASTORGANO N° 9206, Astorga 19 enero 2018. GARCIA FERRERO, José Luis. La Iglesia en la Maragatería del Alto de Veiga CSED. Astorga 2013 pg 400.

Astorga, que era el obligado centro artístico de la diócesis y más para las obras de cantería por la concentración de maestros en la fábrica de la Catedral, el 21 de febrero ante los Provisores del Obispado en sede vacante y el notario Francisco de Bajo⁴ atendiendo a que se habían puesto cédulas para el remate de la torre de cantería de Viforcós se procede al remate:

[...] estando presentes algunos oficiales del dicho arte de cantería aperci- bieron remate y significaron que la dicha obra se ha de hacer conforme a esta traza y condiciones que juntamente mostraron y dijeron que ya había alguna persona que conforme a ellas pusiese en precio la dicha obra y luego pareció Sebastián González asentador de la obra de esta iglesia catedral de Astorga y dijo que ponía y puso la dicha obra conforme a la dicha traza y condiciones en 50.000 maravedís y por otros muchos oficiales que estaban presentes fueron dadas bajas a la dicha obra y últimamente Bartolomé de la Riega cantero estante en esta ciudad puso la dicha obra conforme a la dicha traza y condiciones en 25.000 maravedís y se obligó con su persona y bienes muebles y raíces habidos y por haber que si le fuese rematada en el dicho precio hará contrato y dará fianzas en forma para hacer la dicha obra en toda perfección conforme a la dicha traza y condiciones y no hubo ninguna persona que más la bajase atento lo cual los dichos Provisores se la remataron en el dicho precio y le mandaron haga contrato y de fianzas a contento de los mayordomos de la dicha iglesia de Viforcós.

La obra podríamos decir que es bastante elemental, quizá la traza y condiciones las diera el asentador de la obra de la Catedral, aunque no están firmadas, pero atendiendo a razones económicas no se aparta de lo que es una obra de arquitectura popular, sin estilo definido y sin

esmero decorativo. Una sencilla funcionalidad con el material menos costoso como es la mampostería concertada de piedras desiguales, que solo se esmera en las molduras de los arcos de la puerta y huecos de campanas. Con cuidada caligrafía se adjuntan en el documento:

[...] las condiciones en esta obra de la Iglesia de Viforcós son las siguientes: Primeramente, tienen las paredes del largo 26 pies y de grueso al cimiento seis pies hasta el pavimento de la tierra y de ahí arriba hasta subir hasta 26 pies de alto y cinco pies y medio grueso. Más se ha de hacer una puerta labrada de piedra de grano, tiene de hueco cinco pies y de alto siete y medio y estas paredes hanse de recoger a los 26 pies, dos pies de cada cabo al seguimiento de las ventanas de la torre y estas ventanas han de tener de hueco cuatro pies y de alto nueve pies en el pilar del medio de grueso tres pies y medio y a la vuelta de ellas ha de ser de piedra de grano labrado y toda esta obra de ser de mampostería salvo la puerta y la vuelta de las ventanas y toda esta obra de subir 50 pies de alto y para esto la Iglesia ha de dar todos los materiales que fuere menester los cimientos abiertos.

Se utiliza como medida el *pie* que en Castilla equivale a 27,8635 cm, y que originalmente era la medida del pie humano. El cantero Bartolomé de la Riega, santanderino, trabaja en las obras de la Catedral y se le documenta con varias obras en iglesias de Maragatería.

1675. Astorga. Santa Clara⁵

Nota de una espadaña para colocar una campana en el convento de Santa Clara. Creo que no se conserva y ello será debido a la ruina que causó en el convento la guerra de la independencia. No se trata de la espadaña, diría-

4 ADA Protocolos 157.

5 GONZALEZ GARCÍA, Miguel Ángel. De otro tiempo... 1675. La obra de un campanario para Santa Clara. EL FARO ASTORGANO N° 7724, Astorga 2 febrero 2012.

mos oficial de la Iglesia conventual, sino de otra como más familiar y doméstica para el morse del vivir comunitario. El documento de contrato de la obra del campanario de Santa Clara con Felipe Cervera, otro maestro inédito que añadió a los muchos canteros montañeses que trabajaron en la ciudad, se conserva en los protocolos notariales de Miguel Alfonso del año 1675⁶:

En la Ciudad de Astorga a 18 de agosto de 1675 años por ante mí el escribano público del número de la dicha ciudad y testigos parecieron presentes Felipe de Cervera maestro de cantería, residente en esta dicha ciudad y natural que dijo ser de las montañas de Burgos, como principal y Pedro Carral maestro de carpintería, vecino de dicha ciudad y el dicho Felipe Cervera dijo que él tiene tratado con el Real convento de Santa Clara extramuros de de dicha ciudad y su abadesa y con el Padre Pedro Martín su mayordomo en el dicho convento, hacer una torrecilla de espadaña donde solía estar antiguamente, para la campana del dicho convento, la cual ha de tener una tronera y arco hasta la vuelta del altillo de piedra de mampostería y la vuelta del arco de piedra labrada de sillería y encima de la torrecilla tres pirámides de piedra o remates de puntas de piedra de grano y para toda la dicha obra ha de darle los materiales dicho convento, porque el maestro sólo ha de poner las manos y peones. Que empezará dicha obra luego y la ha de dar acabada para fin del mes de septiembre que viene de este presente año de 75 y no lo haciendo pueda dicho convento buscar maestro que lo acabe por cuenta del otorgante y por el trabajo y manos de dicha obra ha de pagar dicho convento al otorgante 650 reales de vellón, la mitad para empezarla y la otra mitad habiéndola acabado de hacer, para el día que va dicho y la dicha obra ha de quedar hecha y acabada segura y en perfección a vista y

declaración de dos maestros nombrados por cada parte el suyo, y no lo haciendo el otorgante ha de pagar lo más que costase hacer dicha obra y con calidad que si el dicho convento habiendo empezado dicha obra el dicho maestro y oficiales, no les diese los materiales necesarios y por falta de ellos holgaren, les ha de pagar el dicho convento ocho reales cada día a cada uno y en esta conformidad, de que lo cumplirá el sobre dicho y el dicho Pedro Carral su fiador...

Con los requisitos notariales habituales en este tipo de escrituras se completa la escritura siendo testigos Francisco de la Peña, Felipe Álvarez Coque y Antonio Guerra vecinos y residentes en dicha ciudad.

Suponemos se realizaría la obra tal como se contrató y la campana desde su nido de piedra marcaría feliz los horarios conventuales

1702. Cubillos del Sil

La ruina de la existente es la razón que obliga a renovar la espadaña de la iglesia parroquial de Cubillos, dedicada a San Cristóbal, pueblo berciano y cabeza de ayuntamiento.



En las cuentas del año 1702⁷ se consignan los datos siguientes:

14 reales que costó la licencia del Señor Provisor para hacer el remate de la obra de la espadaña de la Iglesia.

6 reales el escribano por haber existido un día al remate de dicha obra y a poner las diligencias de sus pobrezas.

Real y medio de una cañada de vino que gastó con Santiago Marqués y más compañeros que bajaron el chapitel para dar principio a deshacer la torre.

dos ducados que llevaron por bajar las campanas de dicha torre

22 reales que llevó Pablo Fontela maestro de cantería nombrado por la Iglesia para ver la torre.

Más 4 reales que llevó el escribano por tomar las declaraciones de los maestros y otras diligencias

100 reales que dio a Francisco Jesso Teso? José García y Gabriel Gosende maestros que pusieron la fábrica de la espadaña de la Iglesia de esta villa según consta de su recibo.

Se añaden otras cantidades sobre lo mismo. Canteros, que suponemos como tanto que estas fechas trabajan en el Bierzo, o son de procedencia gallega, de la tierra de Montes pontevedresa.

La espadaña airosa es la actualmente conservada de dos cuerpos y tres huecos de campanas y pináculos en los extremos y el remate.

1746. Piedralba

Piedralba es población cercana a Astorga, en el ayuntamiento de Santiagomillas. La parroquia está dedicada a San Cristóbal. La espadaña sigue el esquema y tipología reiterada en la



comarca con dos cuerpos y tres huecos para las campanas.

En este caso la información sobre la espadaña va incluida en la declaración judicial⁸ sobre la obra de toda la Iglesia que realizan dos maestros de la ciudad de Astorga bien conocidos y responsables de otras muchas intervenciones en la propia Astorga y en muchos pueblos. Don Juan García Flórez cura de Piedralba, pide ante el juez la aprobación de las cuentas de lo percibido y gastado en la obra de la Iglesia, haciendo constar los alcances debidos y las cantidades tomadas de cofradías y otros particulares, así mismo se incluye la declaración de los maestros que la hicieron a modo de recibo:

Decimos nosotros Domingo Martínez y Bartolomé de la Gándara maestros de obra y vecinos de esta ciudad de Astorga que recibimos de don Juan García Flórez, cura del lugar de Piedralba 15.650 reales: los mismos que se gastaron en la obra del cuerpo de la Iglesia de dicho lugar de Piedralba con bóvedas, espadaña, remates, Cruz, caracol, antepechos, arco de tribuna, yugos de campanas con herraje profundo de Iglesia, arcos hornacinas, armadura, teja caedizo, arco principal y puertas, ventanas, rejas y vidrieras con sus redecillas, yeso, ladrillo, cal, piedra, mampostería; y piedra de Santa Cruz y Boñal, cimbras, madera de andamios y manufactura de todo lo expresado, en

7 ADA 07/17. F/3.

8 ADA 2324/2.

la conformidad que hoy se halla, sin que se nos pueda pedir cosa alguna por lo perteneciente a la escritura que tenemos hecha por llevar la rebaja de la tribuna y lo capialzado del arco de la capilla mayor que se reguló en 400 reales los mismos que dicho Don Juan García nos bajó de los 6900 en que estaba rematada dicha obra sólo de manos y lo restante hasta los 15.000 y 650 tuvieron de coste los materiales que son 9150 reales y para que conste lo firmamos en la Ciudad de Astorga y enero cinco de 1746 y unánimes, juntos y conformes con dicho don Juan García nos damos por contentos y satisfechos sin que tengamos que pedirnos los unos a los otros lo firmamos.

1748. Castrillo de los Polvazares

Conocemos un expediente completo del gasto de la obra de la torre:

Cuentas que se tomaron a don Felipe González cura del lugar de Castrillo de los Polvazares de los caudales que entraron en su poder de la Iglesia parroquial del dicho lugar y de lo que gasto en la obra de la torre nueva que se hizo en ella las que se le tomaron con Comisión de



los señores provisosores generales sede vacante de este obispado siendo mayordomos al presente Andrés Simón y Domingo Botas. Juez don Manuel Fernández de Toledo cura del lugar de Murias de Rechivaldo⁹.

Por él sabemos que la traza y seguimiento de la obra la hizo Domingo Martínez. Maestro de obras de la Catedral, y la ejecutó el maestro de cantería gallego Antonio Moreira con una cumplida cuadrilla de oficiales y peones de la misma procedencia y otros de Astorga. La veleta y cruz del remate la hizo el herrero de Turienzo de los Caballeros Matías Cordero. El gasto total de materiales y operarios fue de 10.677 reales. No se aparta de los esquemas que parece casi eran obligados para este tipo de obras.

1749. Astorga. Iglesia de Santa Colomba¹⁰

La iglesia de Santa Colomba es sólo recuerdo en la ciudad. Fue una de las arruinadas por la Guerra de la Independencia. Sólo sigue siendo la santa, la titular de la Parroquia de Puerta de Rey, aunque no se celebra y ni siquiera hay imagen suya, y queda el nombre de una plaza que hace pervivir la memoria del lugar donde se ubicaba. Fue una de las parroquias medievales de Astorga y como las demás se rehizo en diversos momentos y obras varias en ella se documentan en nuestros archivos. Entre ellas una significada como es la construcción de la espadaña, solución habitual en la arquitectura religiosa de Astorga y su entorno. Tuvo esta obra algunos inconvenientes en su fabricación que hacen más curiosa su historia. El 22 de abril de 1749¹¹ Antonio Moreira, maestro de obras residente en

9 ADA 2252/10.

10 GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. De otro tiempo...1749. La obra de la espadaña de la Iglesia de Santa Colomba de Astorga. EL FARO ASTORGANO N° 7241. Astorga 2 marzo 2010.

11 AHPLEON Protocolos de Tomás Gómez Ponce de León caja 10159.

Astorga pero natural de San Andrés de Souto en la jurisdicción pontevedresa de Montes, tierra de canteros, dijo tener tratado con Domingo Biforcós, mayordomo de la Iglesia de Santa Colomba el hacer la espadaña de acuerdo con la planta y condiciones que se adjuntan, menos la planta dibujada que bajo fianza llevaría el maestro para ejecutar la obra, que daría acabada para fines de agosto del propio año en la cantidad de tres mil reales de vellón sin otra cosa más, ni pedir mejoras, fijándose el modo de hacer las pagas, siendo los materiales por cuenta del maestro. Salía por su fiador Andrés López vecino de Rectivía. Mucho se insiste en la devolución del dibujo de la planta que no se dice quien fuera el autor, pero cabría suponer fuese el maestro de la Catedral. Devolución que supondría el poder ser utilizada en otros casos y dada la similitud de tantas espadañas no sería esto extraño.

Las Condiciones con las que se construiría la espadaña fueron minuciosas, saberlas nos permite recrear un edificio perdido:

1. Se desmontaría lógicamente la vieja y arruinadas y se determina poner las campanas en el paraje más conveniente para usar de ellas en cuanto se fabrica dicha espadaña, «y al tiempo de volverlas a poner en su lugar se pondrán a todas tres sus cabezas nuevas con sus herrajes correspondientes y la madera para dichas cabezas ha de ser de encina bien seca».

2. Desmontado que sea todo lo dicho se fabricará una vara de cantería de cal y canto y en esta altura se han de meter los faldones e imposta. La imposta ha de ser de piedra de Valdeviejas labrada de cuarta de grueso y ha de le dar vuelta a los lados de dicha espadaña y sus faldones bien ajustada y labrada según arte y en dicha altura se pondrán cuatro cabezuelas de roble de cuarta de grueso y alto, estas han de quedar con bastante desahogo para poder tocar y manejar dichas campanas.

3. Fabricado todo lo arriba dicho se pondrán unas hiladas de piedra de Valdeviejas dando vuelta a toda la torre.

4. Luego se repartirán las pilastras o machones y boca campanas, los dos machones de las esquinas han de tener cinco cuartas de fachada y las bocas campanas cinco cuartas, el machón de en medio tres cuartas, esto todo ha de ir arreglado y aparejado en la forma siguiente: las hiladas para los machones han de ir arregladas y aparejadas a pico ...

5. La cornisa del primer cuerpo será de piedra de Santa Cruz y el friso arquitrabe de piedra de Valdeviejas

6. Las dovelas para los arcos, de piedra de Valdeviejas la mejor y más segura que se encontrase.

7. El segundo cuerpo tendría de alto diez pies y medio y llevaría un hueco para una campana.

8. El cierre levantaría 6 pies sin la bola, llevando la cornisa el mismo perfil que las demás señalándose que han de ir bien juntas y unidas las piedras por cosa de las aguas que no la deshagan. Los remates serían de piedra de Santa Cruz. También seguro para que los aires no la derriben quedando «con seguridad y vistoso»

9. La envuelta de la cal ha de ser de dos y uno y la arena del río de San Román.

10. Se determina con detalle cómo ha de ser el corredor desde el que se tocan las campanas de roble, álamo y negrillo y el tejado con losa de Villagatón de la fuerte, bien clavada por causa de los aires señalándose también con detalle cómo sería la subida desde la que también se accedería a la tribuna de la Iglesia.

El caso es que antes de comenzar la obra Antonio Moreira, sin saber la causa, pero probablemente por serle económicamente poco favorable, se ausentó y dio a la fuga, sacándose

la obra a la quiebra y entre los postores que hubo al remate el más ventajoso fue el bien conocido c anterio Bartolomé de la Gándara que la puso en 3600 reales con más los materiales prevenidos. Se le adjudicó el 8 de agosto del mismo año dando como fiador a Benito Biforcocos vecino de Puerta de Rey, dándola hecha para el mes de octubre. Todo tiene interés para saber de un edificio perdido, pero también para conocer materiales empleados y su procedencia: Valdeviejas, Santa Cruz, Villagatón, Río de San Román, que serían los usuales en aquellos momentos en la construcción en Astorga

1758 Valdeviejas¹²

En las pruebas que se presentan en un pleito¹³ suscitado por la herencia del párroco se presenta información de la obra de la torre-espadaña de la Iglesia de Valdeviejas, pueblo perteneciente al ayuntamiento de Astorga, espadaña que pervive en buen estado, aunque la Iglesia no hace muchos años hubo de ser casi rehecha por amenazar ruina, vendiendo para ello la mayor parte de sus retablos e imágenes. Tras la muerte del párroco, don José Sanz, en 1775 sus herederos movieron pleito por cuestiones de la herencia y en él se incluye información de una de las obras que este cura emprendió, la obra de la torre y espadaña, con declaración de testigos y aporte de datos de las cuentas de fábrica que interesaban para el pleito. Los testigos que declaran, como Francisco Calvo, recuerdan que cuando se edificó la «obra de la torre y espadaña de la Iglesia parroquial de este dicho lugar por Domingo de Arca maestro de obras en el año pasado de 1758 o 59» y de cómo para pagar al maestro el párroco pidió a los mayordomos que había sido, sus alcances y él mismo aportó cantidades para ello. Pero son los datos que se copian del Libro de Fábrica de

la Iglesia los que más nos interesan y de los que destaco los siguientes:

Se le admite en data 4200 reales los mismos que se pagaron a Domingo de Arca maestro de obras y mejor postor para la obra de la espadaña, más 315 reales que don Gaspar López maestro de la Santa Iglesia catedral de Astorga mandó dar de mejoras, a dicho Arca cuyas partidas costa se le entregaron en virtud de despacho del señor provisor y 100 reales que se dieron a dicho don Gaspar por haber pasado tres veces al reconocimiento de la obra, como consta de autos según expresa el difunto cura, que obran en el oficio de Ambrosio Martínez. Mas 44 reales que se pasaron a dicho Domingo de Arca por razón de algunos trabajos planchas de hierro, sogas para andamios y otras cosas.



Tres carros de piedra de sillería de Santibáñez 37 reales y 17 maravedíes. Más se pagaron a los Parrigas de Murias de importe de 48 carros de piedra realenga; más 90 reales que llevaron

12 GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. De otro tiempo...1758. La espadaña de la iglesia de Valdeviejas. EL FARO ASTORGANO n° 10.065, Astorga 20 julio 2021.

13 ADA 2797.

los Parrigas en tres semanas que arrancaron piedra de labra de jornal cada uno por nueve días que ocuparon. Además de la piedra que es la de la zona, de color rosado y gris, se anotan los costes de la madera para los andamios y para la cubrición de la misma que era de los negrillos de la Huerta de Nuestra Señora, la cal y la arena para la argamasa y las envueltas así:

790 reales y 20 maravedíes que costaron 14 cargas de cal para dicha espadaña y caracol. Mas el gasto que se hizo en los carreteros que trajeron 185 carros de arena para las envueltas de la cal 185 reales más llevaron Ángel Fuertes y su compañero 71 reales de hacer una vuelta de 10 carros de cal y arena correspondiente gorda y delgada. Mas de otras dos envueltas de cal y arena que exigieron 27 reales más de la compra que se hizo a Manuel de Vega de 300 carros de piedra para la Iglesia precio de siete reales y medio carro.

Domingo de Arca es maestro bien documentado en la arquitectura astorgana de la segunda mitad del siglo XVIII, Hizo obra para las iglesias de Posadilla, Brimeda, Val de San Román, Castrillo de las Piedra, Tejados y Convento de Villoria. También conozco varios contratos de aprendizaje con él, aprendices que participarían como tales en sus obras. La presencia del maestro de obras de la Catedral Don Gaspar López nos habla de la intervención del que sin duda era la figura más destacada, en Astorga dentro del campo, cuya autoridad se requería para las trazas y la revisión de las obras, como en esta ocasión que se anotan tres visitas de reconocimiento. Con Arca hay que señalar a los que en la cantera sacan la piedra y a los que con cal y arena hacen las envueltas para la argamasa.

No tengo claro si la obra comprendía todo el muro de cierre o solo la espadaña propiamente dicha. Se diferencian ambas zonas en que el muro es de mampostería con piedras irregulares compactadas por la argamasa, mientras en la espadaña es de sillares de diferentes tamaños, pero regulares y armónicamente enriqueci-

da la traza con diversas molduras, hoy desgastadas. Arcos de medio punto para los huecos de las campanas que son dos grandes en el primer cuerpo y otro menor en el superior, rematando todo en un frontón triangular con un óculo en su tímpano. Traza que se repite en muchas iglesias, empezando por la de San Julián de Astorga, y que creo se debe a Gaspar López. Si hace Arca, porque se menciona, la escalera de subida que se dispone en una construcción de planta circular que remata en una cupulilla aovada, todo de mampostería colocada en la parte derecha para acceder desde el atrio y que le añade gracia y cierta novedad al conjunto.

1816. Folgoso de la Ribera

La obra de una espadaña para la Iglesia se documenta en el libro de Fabrica¹⁴. La parroquia de Folgoso, ayuntamiento de su nombre, cercana a Bembibre del Bierzo, la contrató con el maestro Benito Neira de indudable procedencia gallega. Se anota sobre ello la siguiente data:

11.506 reales y medio importe de los jornales del maestro de la obra de la torre y de los demás operarios y peones, como específicamente consta de recibo del maestro Benito Neira.

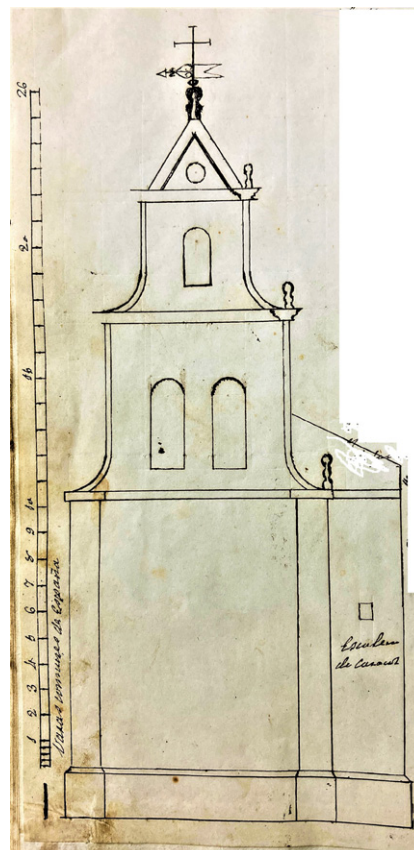


14 ADA 5/14 F/1.

4714 reales con 19 maravedíes importe de arranque de piedra acarretos clavazón y madera para los andamios con inclusión de las propinas de derecho.

1850. Val de san Roman¹⁵

Pueblo de la Maragatería. La espadaña se renueva en 1850 siendo sus autores dos canteros de la tierra de Montes en Pontevedra, de donde proceden infinidad de canteros de los siglos XVIII, XIX y XX que trabajan en León. Repite el esquema más común en la zona. Dos cuerpos más el remate con tres huecos de campanas. La escalera se ubica en un cuerpo de gran volumen a la izquierda.



La obligación-contrato, acompañado de un plano, se localiza en los libros de Fábrica¹⁶:

Decimos nosotros José Rivas y Pedro Bazquez, maestros canteros y vecinos el primero de Santa Cruz de Lebozán y el segundo de Villarino de Montes, provincia de Pontevedra, que por estar nos obligados e mancomunados con nuestras personas y bienes en construir la espadaña de la Iglesia de este pueblo de val de San Román en todo conforme al plano que aquí se nota y demás particularidades que se nos digan, sin variar lo sustancial de la obra, siendo de nuestro cargo el arranque de la piedra, servir la cal y acribar la arena y todo ello en la cantidad de 6000 reales recibidos los dos mil durante la obra para comprar comestibles y los otros 4000 al finalizar la dicha obra que sujetamos en caso necesario a vista de maestros inteligentes y se advierte que las pilastras, fajas y cornisas habrán

15 Antonio Rodríguez Fraiz. *Canteiros e artistas de Terra de Montes e Ribeiras do Léz. Pontevedra* 1982 pg. 370. José Manuel Sutil Perez «La torre de la iglesia de la villa de Val de San Román (1850). EL PENSAMIENTO ASTORGANO n° 11278. Astorga septiembre 2009.

16 ADA. VAL DE SAN ROMAN. FABRICA FOL 189.

de ser de piedra labrada y lo demás de la obra de buena mampostería, dándole el espesor que se requiere según los preceptos del arte. Don Juan Cotado y Don Francisco Quintana el uno párroco y el otro alcalde cobrador y receptor de las cantidades en que se acuerda la dicha obra se obligan a entregar la mencionada cantidad en los términos y plazos prefijados lo mismo que a proporcionar todos los materiales que fueren necesarios y por ser verdad lo firmamos en el Val de san Román a 28 de mayo de 1850». (Se adjunta el dibujo con la traza que publicamos).

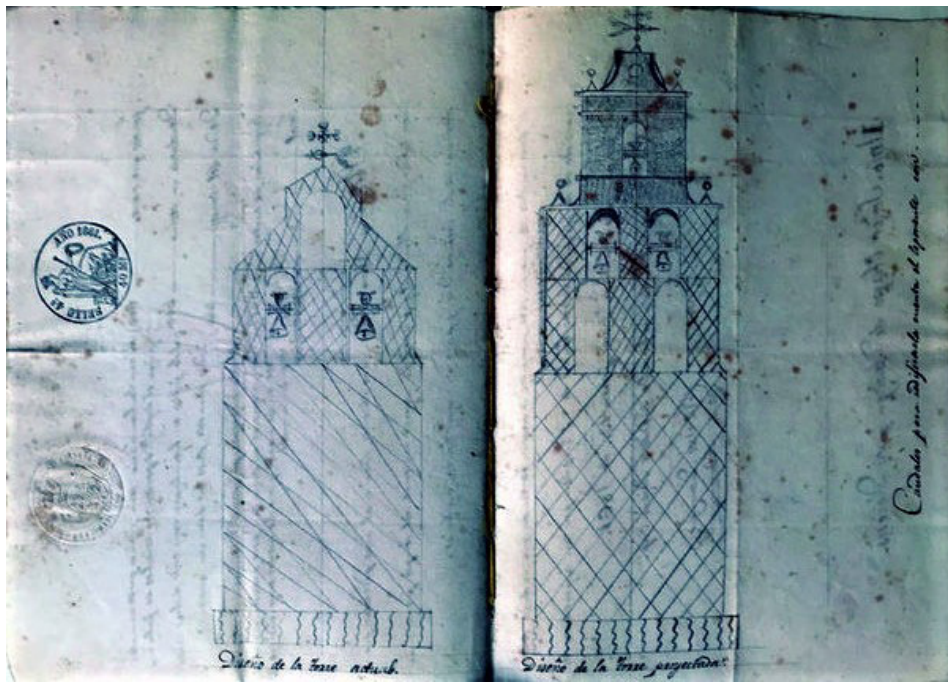
1861 -1872 Azares del Páramo¹⁷

Pertenece Azares al Ayuntamiento de Valdefuentes del Páramo, en la comarca de La Bañeza. La Torre amenazando ruina fue objeto de

un expediente para su reparación que comienza como es preceptivo de la instancia del párroco Francisco José Domínguez al Obispo Argüelles Miranda señalando la ruina de la torre en 1861. Tras la presentación de la documentación se procede a su construcción por valor de 5856 reales y 10 maravedíes con arreglo al plan de condiciones y diseño del arquitecto Antonio Cid vecino de León. Se adjuntan dibujos de la antigua y de la nueva torre y el 11 de septiembre de 1868 se echa el pliego de condiciones facultativas. Un recibo de 1866 de Joaquín Simón vecino de Astorga Arrabal de Santa Clara y maestro cantero por 260 reales por tres bolínches y remates de piedra para la torre de su Iglesia, que se culminará en 1872.

De nuevo sigue los modelos más usuales en este tipo de obras con tres huecos para campanas y paramentos de mampostería y ladrillo visto.

17 Armando Medina. Sin dejar nada a la improvisación. Diario de León 3 abril 2022. Los datos y plano en el ADA.3/01. Libro de Fabrica.



1893. Regueras de Arriba

En el Archivo Diocesano¹⁸ se conserva el expediente de las obras de reparación de la Iglesia de Regueras de Arriba, parroquia y ayuntamiento en la zona de La Bañeza, con los sencillos planos y alzados firmados el 9 de marzo de 1893 por el arquitecto diocesano Francisco Blanch y Pons¹⁹. La Iglesia estaba según declara el arquitecto en mal estado de conservación, indicando «añádase a esto la ruina de la torre o más bien de la espadaña o campanario (acaecida por caso fortuito en una noche tempestuosa que también produjo la destrucción del puente inmediato a La Bañeza acabado de construir) desplomándose en su mayor parte sobre la cubierta de la iglesia...» luego dice que por los planos que adjunta se ve su propuesta de reconstrucción.



Consisten en la elevación de dos cuerpos de ladrillo encima del muro del testero del mediodía de la Iglesia que forma la torre de las campanas habiendo procurado dar a la fábrica actual la misma disposición y forma que tenía el campanario antiguo según los datos que he podido adquirir para la colocación de tres campanas y la construcción de un cobertizo al nivel del primer cuerpo para que el campanero puede estar al abrigo de la intemperie... Se ha adoptado la fábrica de ladrillo para la reconstrucción del campanario o espadaña en sustitución de la mampostería ordinaria que tenía el antiguo y de que está construido el muro de la torre, porque la piedra de que puede hacerse uso en la comarca no presenta buenas condiciones para quedar a la intemperie, pues además de ser heladiza, está formada de hojas superpuestas en su mayor parte y en extremo pizarrosa, no presentando compacidad ni la estructura uniforme, cuyos defectos producen el desgaste de las piedras que dan al exterior, sobre todo las que forman las aristas, ángulos y cornisas, y que el material o mortero no se adhiera a ellas para formar un todo o cuerpo sólido, que resista a las humedades y fríos que dominan en la loca-

18 ADA 3019/02.

19 Catalán de Manresa, era también arquitecto provincial, tuvo también intervención poco significativa en la conclusión del Palacio Episcopal de Gaudí.

lidad; cuyas malas circunstancias de la piedra, han sido en mi concepto y en el de las personas prácticas de la localidad, una de las principales causas de la ruina del campanario. Por esto, en vista de las informaciones tomadas, que ha adoptado de ladrillo para la nueva obra, pues aunque en el punto donde se ha de emplear resulta un poco caro, tiene muchas otras más ventajas a la fábrica de mampostería ordinaria y si bien de piedra de sillería podría reconstruirse en buenas condiciones, dado el presupuesto no es posible emplearla por su mucho coste pues la piedra calcárea comporta o la granítica dista muchos kilómetros de Regueras y un excesivo coste de transporte, es una de las razones por las que no se puede utilizar la sillería...

En las condiciones se matizan estos razonamientos de uso de materiales, utilizando cal de Pola de Gordón y sillería en los seis remates de la torre, la arena se sacará del río Órbigo, el ladrillo de los rejeros de Astorga, Santa Elena de Jamuz o de otros que tengan la misma clase de tierras:

[...] será bien cortado, perfectamente plana y sus caras perfectamente a escuadra formando paralelepípedo cuyas dimensiones serán 0,25 ó 0,28 de longitud 0,125 o 14 de latitud y 0,05 del grueso, estará bien cocido y de factura uniforme que arroje un sonido campanil a los golpes que se le den desechándose los que presenten superficies alveadas o no reúnan las condiciones expresadas. Los moldurados para la formación de cornisas se moldurarán con el corte que proporcionará el arquitecto director.

Las piedras que se necesitan para los remates de los extremos de los tres cuerpos de la torre serán de una sola pieza y tendrán la forma misma que tenía las antiguas de las que se conservan sus restos y cuyo detalle dará el arquitecto director. Provenirán de las canteras de Alcedo o de otros puntos que tengan las

*mismas condiciones que las de aquella, desechándose las que presenten coque-
ras, que no sean muy compactas o las he-
ladizas.*

La madera que se utilice será de chopo.

Se empezarán las obras desmontando el trozo de pares que existe hoy día hasta el apoyo de las campanas, quitando estas y limpiando bien las paredes hasta el nivel que en el plano empieza la cornisa de ladrillo. Antes de asentar ésta se lavarán bien las paredes y se formará una superficie horizontal para el asiento de la primera hilada de ladrillo, con una lechada de cal hidráulica y con las regaladas correspondientes.

Continúan las condiciones señalando en modo de asentar el ladrillo y se dice que:

[...] las piedras de los remates lo mismo que las que han de servir de apoyos a las campanas y peana de la Cruz de remate serán de labra fina y de una sola pieza y las de los remates se sentarán sobre una base cuadrada de 10 cm de espesor, y en la cual habrá un rebajo o caja para introducirse 1 cm las primeras, macizando bien las caras de asentar y lechos con mortero hidráulico o bien con lechada de cal hidráulica hasta rebosar. Las piedras de asiento o basas irán bien sujetas con la fábrica de ladrillo o empotradas en dicha fábrica.

1894. La Carrera²⁰

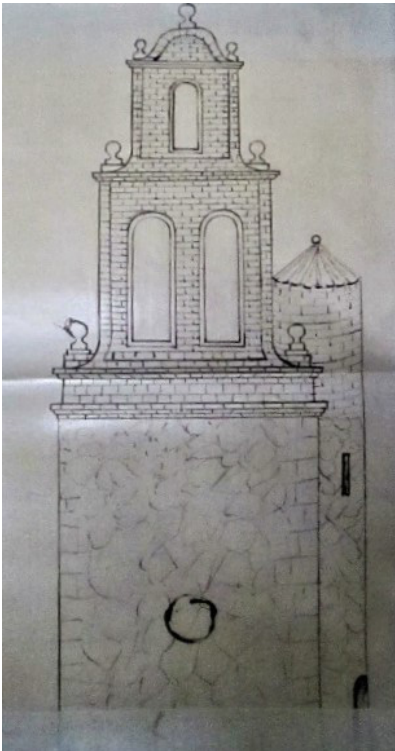
España de La Carrera, en la comarca de La Cepeda, muy cerca de Astorga, Muy habitual el uso de dos tipos de material, en la parte baja piedra, de cantería o mampostería y en la parte alta, menos afectada por las humedades, ladrillo, su autor es el maestro de obras de Astorga Don Marcial García a quien se consigan

20 ADA 3004/06.

en las cuentas cantidades para el pago de la obra de la espadaña de la Iglesia de la Carrera contratada en 1500. El expediente de 17 de abril de 1894, señala entre las condiciones que se «construirá con ladrillo y mortero, el ladrillo será bien conocido y bien asentado formando las cornisas, arcos y demás detalles que indica el adjunto plano colocando los siete remates de piedra labrada, dejándola bien asentada». Y se

compromete a hacerla «como el adjunto plano, bien construida, elegante y con seguridad en el término de dos meses desde el día en que de principio a los derribos abonándome por estay con las condiciones ya dichas en 1500 pesetas...»

Miguel Ángel González García
Director el Archivo Diocesano de Astorga



RITUAL EN EL BAILONGO: SANTERÍA Y CANDOMBLÉ EN ALGUNAS CANCIONES DE LOS SIGLOS XX Y XXI

Fernando Cid Lucas

Aquí el que no tiene de congo tiene de carabalí
Proverbio cubano

A Leonardo Eiriz, in memoriam.

1. Introducción

Tal vez sea «enfermedad»² de nuestro tiempo el no pararnos a escuchar todo lo que debiéramos. Hoy todo va deprisa, todo se hace deprisa: la comunicación, las relaciones, las lecturas... En este artículo, sin embargo, vamos a detenernos a analizar algunas canciones venidas desde el Caribe y alrededores, en cuyo interior se esconden invocaciones, alabanzas o descripciones de los rituales ancestrales propios de la santería y del candomblé y que, sin embargo, para la mayoría de los oyentes han pasado desapercibidas. Mediante este ejercicio comprobaremos cómo las plegarias o los llamamientos a los dioses de estas añosas creencias perviven en la música de hoy. Huelga decir que en este trabajo nos referiremos tan sólo a unos pocos ejemplos –tal vez algunos de los más conocidos–, que nos llevarán a canciones popularizadas por Celia Cruz, Celina y Reutilio o los Orishas³; tonadas que quien más

y quien menos ha tarareado o bailado alguna vez.

2. Unas pocas notas sobre la santería y el candomblé

Aunque el argumento resulta inabarcable, dedicaremos en este apartado tan sólo unas pocas líneas para describir, de forma general y sin entrar a analizar variantes, bifurcaciones, corrientes, etc., el origen y el arraigo de la santería en Cuba y del candomblé en Brasil. Simplificando al máximo, diremos que diferentes creencias africanas se entrelazaron en el tiempo en Cuba y en Brasil con el cristianismo y con otras creencias, dando lugar a la santería o al candomblé de hoy.

La primera de estas dos comienza a ser entendida como tal sólo a mediados del siglo XIX⁴, fecha, no en vano, que coincide con la mayor llegada de esclavos africanos a Cuba⁵. Siguiendo las palabras de Migene González:

La magia latinoamericana, mejor conocida como santería, nació en Nigeria,

1 Agradezco, de todo corazón, la lectura y los comentarios de la profesora Perla Dayana Masso Soler, los cuales han ayudado a mejorar la calidad del presente artículo.

2 Escribo esto pensando en la tercera acepción de dicha palabra, según se recoge en el Diccionario de la RAE y que ahora traslado: «3. f. Anormalidad dañosa en el funcionamiento de una institución, colectividad, etc.» Definición completa disponible en: <https://dle.rae.es/enfermedad> (última consulta: 25/06/2023).

3 Para profundizar en la historia y en los nombres propios de la rica y variada música cubana recomiendo el libro de: DEPESTRE CATONY, Leonardo, *Protagonistas de la música cubana*, Madrid, Verbum, 2020. En cuanto a la música de Brasil, véase el libro de: PEREIRA DE MELLO,

Guilherme Theodoro, *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* (Gustavo Frosi Benetti ed.), Salvador de Bahía, Edufba, 2019.

4 Véanse para esto los capítulos I y II del libro de: WEDEL, Johan, *Santería Healing: A Journey into the Afro-Cuban World of Divinities, Spirits, and Sorcery*, Gainesville, University Press of Florida, 2004.

5 Véase para esto el excelente libro de: BRANDON, George, *Santeria from Africa to the New World: The Dead Sell Memories*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993.

a orillas del río Níger. Este es el país de origen de la gente yoruba que, entre otras tribus africanas, fue traída al Nuevo Mundo por traficantes de esclavos hace más de cuatro siglos. Los yorubas trajeron consigo la mitología colorida de su religión en Cuba como lucumí⁶ y en Brasil como macumba⁷.

Por lo tanto, con este trasiego forzoso de seres humanos obrado por españoles, portugueses, ingleses u holandeses⁸, llegaban al continente americano las creencias, los ritos y las maneras en las que estos pueblos africanos se comunicaban con sus dioses y con sus antepasados. Una historia triste y dolorosa protagonizada por familias separadas, una historia de explotación y sometimiento de quienes jamás volvieron a su lugar de origen. En el caso concreto de Cuba, país del que nos ocuparemos en este trabajo junto con Brasil, el escritor Tato Quiñones ha escrito:

El genocidio de los aborígenes cubanos trajo por consecuencia que, apenas comenzado el siglo XVI, se introdujeran en

Cuba los primeros africanos para trabajar como esclavos en las plantaciones, las minas y el servicio doméstico, dándose con ello inicio al monstruoso tráfico negrero que en poco menos de cuatro siglos arrebató millones de seres al continente africano. Sólo entre 1790 y 1865 se introdujeron en Cuba alrededor de seiscientos mil africanos esclavizados.

En su forzada emigración, aquellos hombres y mujeres no trajeron más equipaje que sus memorias, y en ellas –junto a la nostalgia por las patrias para siempre perdidas–, sus ritos, sus cantos, sus bailes, sus magias, sus mitos y sus lenguas que, confundidos luego con las culturas que nos legó España, dieron lugar a lo cubano específico, a lo que nos distingue como nación y como cultura⁹.

En cuanto al candomblé, surge de los esclavos llevados por los portugueses hasta Brasil; dichos esclavos pertenecían a diversos grupos étnicos africanos, como los yoruba (de Nigeria), los ewe (de Ghana), los nagó (de Benin), etc. Entre sus creencias principales se encontraba el culto a diferentes deidades entre las que destaca Olorun¹⁰ (lit. «Señor del Cielo»), el dios supremo que mantiene el orden universal, a mucha distancia de los demás dioses, que no son sino emanaciones de él mismo. Los fieles dedican a Olorun plegarias y rituales de danza, música y canto, ya que son de su agrado. Cabe destacar también que en el candomblé están muy presentes las interpretaciones de las diferentes manifestaciones de la naturaleza (huracanes, tempestades...), la prosperidad o no de la comunidad y de las cosechas...¹¹ ya que esto

6 Lengua derivada del idioma yoruba, que es una de las utilizadas en las liturgias de la santería, mezclada con el español, cosa que ocurre también en las canciones que estudiaremos en este artículo.

7 En: GONZÁLEZ-WIPPLER, Migene, *Santería: magia africana en Latinoamérica*, México D.F., Diana, 1976, p. 11.

8 Ante la falta de espacio para escribir sobre este amplio argumento remito al lector a los trabajos de: FERNÁNDEZ CHAVES, Manuel Francisco & PÉREZ GARCÍA, Rafael M. (coord.), *Tratas atlánticas y esclavitudes en América. Siglos XVI-XIX*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2021; MARTÍNEZ SHAW, Carlos, «El imperio colonial español y la República Holandesa tras la Paz de Münster», *Pedralbes: Revista d'història moderna*, n° 19, 1999, pp.17-130; o VILAR VILAR, Enriqueta, «La penetración holandesa en el Caribe: la trata de esclavos como resorte», *El desafío holandés al dominio ibérico en Brasil en el siglo XVII* (José Manuel Santos Pérez & George Félix Cabral de Souza eds. lit.), Salamanca, Universidad de Salamanca y Centro de Estudios Brasileños, 2006, pp. 221-236.

9 En: QUIÑONES, Tato, *Ecorie Abakuá*, La Habana, Ediciones Unión, 1994, p. 13.

10 Nombre dado por la nación Ketu, aunque también se le conoce en otras naciones como Zambí, Zambiapongo o Mawu.

11 Léase para esto el interesante artículo de: PIJOAN, Manuel, «Plantas y alimentos de los orishas»,



Ilustración 1: Pintura de Zacharias Wagener (h. 1634 – 1641) en la que se representa un ritual de calandu, antecedente del candomblé, de origen angoleño, llevado a cabo en la región brasileña de Pernambuco. Se trata de uno de los primeros documentos gráficos que demuestra la presencia de estos rituales en el continente americano (fuente: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Umbanda#/media/Ficheiro:Zachariaswagnercalundu.jpg>)

indica si los distintos *orishas*¹² están en paz o enojados, puesto que conociendo el humor de estos seres sobrenaturales se emplearán unas ceremonias u otras¹³.

Una preciosa canción de la norteamericana Nicole C. Mullen (1967-), dedicada al citado Olorun/Dios, titulada precisamente así: *Olorun*, servirá para ilustrar el sincretismo que existe entre las creencias del candomblé y las del cristianismo. Su letra, que es otro alarde de sincretis-

OFFARM, vol. 23, n° 11, 2004, pp. 108-115.

12 Véase, para la definición de *orisha*, el excelente artículo de: DE HOLMOS, Lioba R., «Los orishas con sus espacios y los espacios de los orishas. Acerca de la relocalización de la santería en nuevos entornos», *Batey: una revista cubana de Antropología Social*, vol. 1, n°. 1, 2010 (ejemplar dedicado a: «Las Religiones afrocubanas en contextos de multireligiosidad»), pp. 30-46.

13 Véase, para profundizar en las características de esta creencia, el libro de: MARTINS, Cléo & MARINHO, Roberval, *Iroco. Coleção Orixás*, Rio de Janeiro, RJ. Pallas, 2002.

mo, está hecha en inglés y en el idioma yoruba; dice así:

*O God who created mountains of those days,
only You we give all our praise.*

*Ọlọrun t'ọ da awon Oke Igbanl Eyin ni mo fi ọpe
mi fun,*

*tani n'wo tun gbe ga o Bi ko se Baba l'oke,
tani n'wo tun fi gbogbo ọpe mi fun.*

*It is You who created mountains of those days,
only You we give all of our praise.*

*Ọlọrun t'ọ da awon Oke Igbanl,
eyin ni mo fi ọpe mi fun (O God).*

*O God who created mountains of those days,
only You we give all of our praise,
who then must be lifted high if not our heavenly
Father,*

who then must we give all of our praise.

*Tani n'wo Tani n'wo tun gbe ga o Bi ko se,
baba l'oke Tani n'wo tun fi gbogbo ọpe mi fun.*

*It is You who created mountains of those days,
only You we give all of our praise.*



Ilustración 2: Lienzo de Dirk Valkenburg (1675-1721) en el que un grupo de esclavos africanos realizan una danza ceremonial (fuente: https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Slave_Dance.jpg)

Eyin ni mo fi ope mi fun.

Only You we give all of our, of our praise,

Ooh-ooh, mountains of those days You made.

Only You we give all of our, of our praise¹⁴.

Como hemos visto, tras la llegada de los esclavos procedentes de diferentes zonas occidentales del continente africano se difunden sus creencias ancestrales por el Nuevo Continente, donde convivirán y se fusionarán con

¹⁴ Letra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uThJKE2iDxU> (última consulta: 06/08/2023).

las religiones vernáculas¹⁵ además de con el cristianismo. En esto, los denominados «cabillos de nación¹⁶» en Cuba, dotados de un rol

¹⁵ Tal es el caso de la umbanda brasileña, en donde se mezclan creencias africanas, tupí-guaraníes y cristianas. Sobre la religión de los primeros pueblos que habitaron en las actuales Antillas y Lucayas, véase: ARROM, José Juan, «El mundo mítico de los taínos: notas sobre el ser supremo», *Thesaurus*, vol. XXII, n° 3, 1967, pp. 378-393. En cuanto a las creencias de algunos de los pueblos aborígenes del actual Brasil, véase el artículo de Renato Sztutman disponible en: <https://pib.socioambiental.org/es/Rituales> (última consulta: 29/08/2023).

¹⁶ Agrupaciones de esclavos o de esclavos libertos

religioso y social, jugaron un papel importante. Ni que decir tiene que estas influencias africanas aún son profundas en la Isla, y con el pasar de los siglos se volvieron parte fundamental de su actual idiosincrasia, mas siempre junto a la raíz autóctona y junto a la impronta castellana desde 1492. Nicolás Guillén (1902-1989) dijo en su poema «Canción del bongó», perteneciente al libro *Sóngoro cosongo*, al respecto de este sincretismo identitario del que hablamos que:

*(...) En esta tierra, mulata
de africano y español,
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó),
siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don
y hay títulos de Castilla
con parientes en Bondó:
vale más callarse, amigos,
y no menear la cuestión,
porque venimos de lejos
y andamos de dos en dos. (...)¹⁷*

Vemos cómo para el gran poeta cubano las creencias cristianas están muy cerca de las venidas desde África. Y, en efecto, los santos del cristianismo tienen su «doble» (o viceversa) en las deidades de la santería: así, Changó se refleja en santa Bárbara, Orunmila en san Francisco de Asís, Osun en san Juan Bautista, Yemayá en la Virgen de Regla, etc.; y lo mismo sucedía, recordemos, con el dios principal del candomblé, Olorum, asimilado al Dios de los cristianos.

Bisagra entre el mundo de los mortales y el de los *orishas* es el santero o la santera, que hace las veces de médium, vidente, curandero, ensalmador... Aunque, mejor que una explicación teórica sobre lo que es y lo que no, dejemos que una vieja guaracha cubana que han cantado diferentes grupos y solistas dentro y

procedentes de África.

17 En: GUILLÉN, Nicolás, *Sóngoro cosongo: poemas mulatos*, La Habana, Ediciones Unión, [1931], 1999, p. 27.

fuera de la isla, titulada *El santero*, no describa con detalles en qué consiste dicho oficio:

*Aquí esta el santero.
Aquí esta el santero,
vendiendo oraciones, novenas, estampas,
medallas, estatuas, collares,
libros de misa y rosarios, crucifijos de las
esferas,
correas, cordones, milagros de santos, decenas
y escapularios.*

*Oraciones y novenas.
Aquí está el santero.
Doñita, aquí traigo algo para usted, aquí está
el santero,
vendiendo oraciones, novenas, estampas,
medallas, estatuas, collares,
libros de misa y rosarios, crucifijos de las
esferas,
correas, cordones, milagros de santos, decenas
y escapularios.*

*Oraciones y novenas
para las viejas beatas que le tienen miedo al
diablo,
traigo crucifijos, estampas, medallas y
escapularios.
Yo le monto cualquier santo que usted tenga
en su maleta,
si no lo tiene en un marco se lo monto en
bicicleta.*

*Oraciones y novenas.
Si se te ha perdido algo, traigo a san Pascual
bailón,
que te hace cualquier milagro si tú le bailas un
son.
Pa' las viejas hechiceras que viven con Satanás,
como son tan embusteras, para esas no traigo
na'.*

*No traigo na', no traigo na'.
Si tu marido te pega o si es que te trata mal,
el santero te aconseja que le debes de rezar.
Traigo la virgen María, al niño y a san José,
que el santero se retira, diga lo que quiere
usted.*

Oraciones y novenas.

El santero te aconseja cuando tú tengas problemas, oraciones y novenas que los pueden resolver.

Para todos los problemas traigo a san Pascual bailón, que te hace cualquier milagro si tú le bailas un son.

El santero te aconseja cuando tú tengas problemas, oraciones y novenas que lo pueden resolver.

Si te duele la cabeza o si te duelen los pies, pachole con hierbabuena, ora rompe saraguey.

El santero te aconseja cuando tú tengas problemas, oraciones y novenas que los puedan resolver.

Doñita...

El santero te aconseja cuando tú tengas problemas, oraciones y novenas que los pueden resolver. Pa' las viejas hechiceras que viven con Satanás, tengo rosas y claveles, aunque no se merezcan na'; porque tú sabe que...

El santero te aconseja cuando tú tengas problemas, oraciones y novenas que los puedan resolver. Si tu marido te pega o si es que te trata mal, el santero te aconseja que siempre debes orar¹⁸.

Después de leer esta larga lista de virtudes y de bienes que puede producirnos el contactar con el santero o la santera -que casi tiene una solución para cualquier problema, ya sea del cuerpo o del alma-, vamos a detenernos en varias canciones que podrían ser oraciones o invocaciones dirigidas a los orishas y que bien podrían surgir de la boca de este enigmático personaje.

¹⁸ Letra disponible en: https://sonichits.com/video/Tommy_Olivencia/El_Santero

3. De la casa de santos a la pista de baile

Resulta interesante saber cómo han llegado estas creencias ancestrales hasta las canciones del pasado siglo xx y del XXI, muchas de ellas fueron verdaderos éxitos musicales que sobrepasaron sus países de origen y se instalaron en los *hit parades* de Europa o EE.UU. Quizá porque los *orishas*, que son grandes aficionados a la música y al baile, echaron una mano, ya que como ha dicho la santera mayor Gladys Opazo -según se recoge en la tesis de grado de Olivia Francisca Pinto Morales-: «Nuestros Dioses son iguales a los suyos... la única diferencia es que a los nuestros les gusta comer y bailar»¹⁹. Todavía hoy estas canciones son cantadas (y bailadas) en Cuba o en España, puesto que poseen un ritmo muy pegadizo, sin embargo, nosotros vamos a quedarnos con lo que cuentan sus letras.

Que muy dentro de los cubanos han estado estas creencias africanas lo demuestra el que de forma natural hayan llegado hasta las canciones populares, yendo más allá de géneros y estilos. Ya hemos dicho que tanto la danza como la música tienen un lugar prominente en los rituales de la santería; la música une a los participantes, en grupo se puede cantar al unísono, repetir los estribillos, bailar... hacer comunidad, en definitiva. En este reducido corpus de canciones que presento al lector tenemos llamada, guiños y homenajes a esta tradición religiosa; y ¿por qué no decirlo? también una nueva manera de expresarla y de preservarla, puesto que algunas de estas canciones me parecen auténticas plegarias que la gente ha cantado (muchas veces sin saberlo) y, con ello, protegido.

¹⁹ En: PINTO MORALES, Olivia Francisca, *Cuando los dioses hablan. «Entre en Orun y el Aye (entre el cielo y la tierra)». La consulta oracular del caracol en la santería cubana o regla de osha; sus contenidos simbólico-rituales y su importancia en los procesos de adaptación y fortalecimiento identitario de los cubanos inmigrantes en Santiago de Chile. Santería cubana en Chile, Valdivia, Universidad Austral de Chile, 2005, p. 2.*

Comencemos nuestra sucinta nómina con la gran Celia Caridad Cruz y Alfonso (1925-2003), conocida artísticamente como Celia Cruz o como la «Reina de la Rumba». Famosa por su coletilla «¡Azúcar!» durante sus actuaciones, menos conocido es saber que a lo largo de su carrera interpretó varias canciones que trataban sobre asuntos de santería. Ella misma fue quien declaró a la prensa que de pequeña tenía miedo de estas creencias, que nunca fue «nada santera»²⁰, pero con el paso de los años llegó a grabar dos discos completos dedicados a la santería: *Homenaje a los santos* y *Homenaje a los Santos vol. 2* (de 1964 y 1965 respectivamente). Una de estas canciones, *Saludo a Eleguá*, es todo un himno de invocación a esta deidad²¹:

*Con tres toques en el suelo
se hace el saludo a Eleguá
para que abra la puerta
que la semana comienza ya.
Eleguá, guerrero divino
que franquea el camino
y con el que siempre, siempre, hay que contar.
Eleguá, pequeño gigante parado en la
esquina,
busca de juguetes dulces y algo más.
Eleguá, de dios preferido, niño consentido
que sin su permiso no se puede andar.
Ante usted, Eleguá, todos preguntamos.
Tres toques le damos
y usted nos responde de verdad.
Ante usted, Eleguá, todos saludamos.
Las gracias le damos,
dulces y juguetes y algo más.
Ante usted, Eleguá, todos preguntamos.
Tres toques le damos*

20 Léase para esto la entrevista disponible en: <https://www.elmundo.es/magazine/m63/textos/celia1.html> (última consulta: 01/08/2023).

21 Eleguá es una de las deidades principales del panteón yoruba y, por ende, de la santería. Se identifica con san Antonio de Padua, san Martín de Porres o con el Santo Niño de Atocha. Agradece los cantos y los bailes en su honor. Señor de los caminos, es el protector de los viajeros y caminantes y también de quien emprende un negocio.

*y usted nos responde de verdad.
Ante usted, ante usted, Eleguá,
todos saludamos, las gracias le damos,
dulces y juguetes y algo más.
Eleguá (laroyé)²², Eleguá (laroyé),
Eleguá (laroyé)²³.*

La canción tiene mucho de oración o de elogio; entre otras informaciones se nos dice que sin el permiso de Eleguá no podemos iniciar ningún viaje, puesto que él es el protector de los caminos. Se nos dice cuáles son las ofrendas que prefiere; y ya que en muchas ocasiones se le representa como a un niño, estas son: dulces, caramelos, frutas sabrosas como la guayaba y juguetes (canicas, cochecitos, etc.). Así, la canción sirve para que conozcamos los gustos y las preferencias de Eleguá y lo que debemos hacer para que esté contento.



Ilustración 3: Estatuilla de Eleguá niño (Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Statuo_de_Elegua_en_santeria_vendejo_%28Mantilla,_Havano%29.jpg)

22 *Laroyé* («mensajero») es una forma de salutación hacia el *orisha*, denotando sus cualidades comunicativas; es una fórmula para comenzar el diálogo con la divinidad a la que se invoca en el ritual y también una forma de mostrarle nuestro respeto.

23 Letra disponible en: <https://www.letras.com/celia-cruz/1555748/> (última consulta: 19/08/2023).

Eleguá quiere tambó es otra canción de Celia Cruz dedicada a esta misma divinidad de la santería. Además de alabanzas veremos cómo Eleguá siente predilección por el sonido del tambor:

*Tambo, tambó, tambó.
No hay orisha como Elegua,
bailale por que siempre está (oye).
Oshun tiene siete sayas²⁴,
Oshun ta guete guete
y yo, como soy su amón,
siempre estoy muy contentica.*

*Tambó, tambó, tambó,
pochu que está gueche, gueche,
pochu que está gueche, gueche.
Tambó, tambó, tambó,
África me dio la gran facultad
para cantarle a mi orisha
y a mi tambor batá.*

*Eleguá quiere tambó,
Eleguá quiere tambó,
tambó, tambó, Eleguá quiere tambó.*

*Eleguá quiere tambó,
Eleguá quiere tambó,
tambó, tambó, Eleguá quiere tambó,*

*Eleguá laroyé,
mongoriba...
tambó, tambó,
Eleguá quiere tambó²⁵.*

Ese «tambó» que se repite obsesivamente en la canción, casi como si fuese un *mantra* o un *dhikr*, no es sino el toque del tambor *batá* que

preside la ceremonia de santería²⁶, que sirve para alertar a Eleguá -y también a los mortales allí congregados- de que el ritual está comenzando. De nuevo hay palabras para honrar al *orisha* y se nos dice que ha sido África (a manera de madre primordial) quien le ha dado a la intérprete la potestad para cantar y para hacer sonar el tambor ritual. La canción termina con una bendición para los asistentes, dejando a todos en paz. Comprobamos que a través de esta canción hemos «asistido» a una parte de un ritual. Debemos entender que el baile y el canto son parte fundamental de dicho ritual. Por ello, la fuerza de estos elementos ha hecho que se sobrepasasen los espacios dedicados a la liturgia para llegar a los salones de baile, radio, etc. Las canciones, con su ritmo y con sus rimas, hacen que recordemos las palabras²⁷, y las palabras están llenas, a su vez, de significados, de sentimientos, de devoción, de épica... y con estos ingredientes han pasado a formas tan populares como la música, pero también a los cuentos o a las narraciones orales. No podemos pasar por alto que en Cuba se cuentan varias leyendas que protagonizan las divinidades de las distintas creencias africanas. En una de estas historias la diosa marina del Palo Mayombé Kalunga (la Yemayá de la santería) escucha un ruido extraño e hipnótico que la saca del mar; este ruido no es sino el sonido del tambor ritual -que también se denomina *kalunga*- y, en un arrebató irrefrenable, se sube a horcajadas sobre él y se pone a tocarlo²⁸. Recordemos aho-

24 Las «siete sayas» de Oshun que se mencionan en la canción son una metáfora de siete ríos que desembocan en el océano, aunque también se define con idénticos atributos a su hermana, Yemayá, diosa de las aguas.

25 Letra disponible en: <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/109648/elegua-quiere-tambo-celia-cruz> (última consulta: 15/08/2023).

26 Véase para esto: JUAN-CARVAJAL, Mara Lioba, «Los tambores batá: el culto a un mito y sus ritos», *Investigación Científica*, vol. 6, n° 1, 2020, pp. 1-18.

27 Véase para esto la interesante tesis doctoral elaborada por: MARTÍNEZ ZAPATA, Iván Andrés, *¡Profe, enséñame con canciones! Una investigación sobre el uso de las canciones en la enseñanza y aprendizaje de las ciencias sociales* (dirigida por Joan Pagés Blanch y Neus González Monfort), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.

28 En: VICTORI RAMOS, María del Carmen, *Cuba: expresión literaria oral y actualidad*, La Habana, Centro

ra que, como ha dicho Alessandra Brivio, profesora en la Università di Milano Bicocca, al hilo de la importancia de la música y del baile en los rituales de vudú (cuyas palabras son aplicables a los argumentos que tratamos aquí):

(...) la musica è l'ingrediente imprescindibile per poter creare «un buon ambiente» in grado di intrattenere il più a lungo possibile gli ospiti. Le feste non dovrebbero mai finire e solo lo sfinimento fisico dei partecipanti può sancirne la conclusione²⁹.

Pero vamos a continuar con otra canción más ligada a la santería, siempre en la voz sublime de Celia Cruz, esta vez dedicada a la diosa Yemayá, identificada, como hemos dicho, con la Virgen de Regla, patrona de los marineros y pescadores. En la canción de nuevo se mezclan las palabras en castellano con las de la lengua yoruba:

*Virgen de Regla,
hoy es tu día.
Madre de agua,
diosa mía.
Yemayá,
la reina eres.
Es para ti
estos cantares
que te brindamos.
¡Oh, madre mía!
Madre mía (x3).
¡Yemayá!
¡Oh, viva Yemayá!
Yemayá hee oloto aboyo Yemayá (x6),
Piare ke te piare,
Piare ke te pia tuko,
Piare ke tolo mitara.
¡Oh, oloto aboyo Yemayá (bis).*

de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana, 1998, pp.108-109. Si bien, creo que esta leyenda mezcla elementos de la santería con los de otras creencias afrocubanas.

29 En: BRIVIO, Alessandra, *Il vodu in Africa. Metamorfosi di un culto*, Roma, Viella, 2012, p.165.

*Yemayá hee oloto aboyo Yemayá.
¡Eh, Yemayá yalote!
Aboyo aeee aboyo.
¡Eh, yalote, yalote!
Aboyo aeee, aboyo.
¡Eh, yoyama yalote.
Aboyo aeee aboyo (x4).
¡Eh, yema yalote!
Aboyo aeee aboyo.
¡Eh, yalote, yalote!
Aboyo aeee aboyo.
¡Eh, yoyama yalote!
Aboyo aeee aboyo.
¡Eh yema yalote!
Aboyo aeee aboyo,
Yemayá³⁰.*

Por su parte, el dúo Celina y Reutilio, toda una institución musical en Cuba, ha dejado para la posteridad una antológica versión de la canción *A San Lazaro, A Babalú aye*³¹. Una canción que se canta y se baila –en algunas versiones al son elegante del piano y del guiro–, pero que no deja de ser una plegaria –«como Dios manda»– articulada por la voz poderosa de Celina:

*Babalú ayé mi mozo,
babalú ayé ekua,
que Babalú ayé mi mozo.
Babalú aye ekua.
Eh,eh ekua.
Babalú ayé ekua.
Ekua papa ekua.
Babalú ayé ekua.
Ekua viejo ekua.
Babalú ayé ekua.
Ekua papa ekua.
Babalú ayé ekua.
Ay, Babalú ayé,
Padre mío, san Lazaro...
Ay, padre mio, aehh.
Padre mío, san Lázaro...*

30 Disponible en: <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1952992/yemaya-celia-cruz> (última consulta: 18/08/2023).

31 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CjFZ3wQiPsc> (última consulta: 19/08/2023).

*Ayudanos en nombre de Dios.
Padre mío, san Lázaro...
Ay, pero que sea de corazón.
Padre mío, san Lázaro...
Chango te.
Mi chango ta.
Chango taito y obbatala.
Ayy, Babalú ayé.
Padre mío, san Lázaro.
Que yo quiero ser y un senseriko.
Padre mío, san Lázaro...
Ay, pero que sea de corazón.
Padre mío, san Lázaro...
Que yo va' subi
y usted va baja,'
con los zapatos de chago te.
El chango te,
mi chango ta.
Chango taito y obbatala³².*

Como hemos visto, si no se conoce la lengua yoruba o no se es un iniciado en la santería, en definitiva, si no se pertenece a la comunidad, uno no puede saber qué nos está cantando con tanto son la buena de Celina. La santería tiene su lengua, sus códigos... no es accesible para todos.

Los mismos Celina y Reutilio nos han legado una guaracha estupenda, *Que Viva Changó*, en loor de esta divinidad, identificada con santa Bárbara, protectora de los rayos y de las tormentas. La tonada comienza con una llamada a la santa cristiana para luego enaltecer a Changó. El piano de Obdulio Morales Ríos, al son de las maracas y los tambores bongó de Tino alonso, «Papá Gofio», hacen que esta versión suene de manera impecable. No han sido los únicos, sin embargo, que cantaron al *orisha* del trueno, también Ramón «Mongo» Santamaría o el venezolano Orlando Poleo lo hicieron. Esta es, sin embargo, la letra de la aludida canción de Celina y Reutilio:

32 Letra disponible en: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1180726> (última consulta: 19/08/2023).

*Santa Bárbara bendita, para ti surge mi lira.
Santa Bárbara bendita, para ti surge mi lira.
Y con emoción se inspira ante tu imagen bonita.
Que viva Changó, que viva Changó,
que viva Changó, que viva Changó, señores.*

*Con voluntad infinita arranco del corazón
la melodiosa expresión, pidiendo que desde el
cielo
nos envíes tu consuelo y tu santa bendición.
Que viva Changó, que viva Changó,
que viva Changó, que viva Changó, señores.*

*Virgen venerada y pura, Santa Bárbara bendita.
Virgen venerada y pura, Santa Bárbara bendita.
Nuestra oración favorita llevamos hasta tu
altura.
Que viva Changó, que viva Changó.
Que viva Changó, que viva Changó, señores.*

*Con alegría y ternura quiero llevar mi trovada,
allá en tu mansión sagrada, donde lo bueno
ilumina
junto a tu copa divina y tu santísima espada.
Que viva Changó, que viva Changó,
que viva Changó, que viva Changó, señores.*

[Interludio orquesta]

*En nombre de mi nación, Santa Bárbara, te
pido.
En nombre de mi nación, Santa Bárbara, te pido
que riegues con tu fluido tu sagrada bendición.
Que viva Changó, que viva Changó,
que viva Changó, que viva Changó, señores.*

*Yo también, de corazón, te daré mi murmurio,
con orgullo y poderío haré que tu nombre suba
y en el nombre de mi Cuba este saludo te
envío.
Que viva Changó, que viva Changó,
que viva Changó...
Que viva changó, señores³³.*

Y a propósito de la importancia que tuvieron Celina y Reutilio en la difusión de estas cancio-

33 Letra disponible en: <https://www.letras.com/celina-y-reutilio/santa-barbara/> (última consulta: 20/08/2023).

nes de temática santera, el musicólogo Cristóbal Díaz Ayala ha dicho:

Parece increíble que sólo dos voces y una guitarra, con algún acompañamiento rítmico, pudieran tener más éxito que una orquesta. Todo el mundo quiere escuchar estas canciones que son, al mismo tiempo, un himno a una deidad religiosa católica y un orisha de la religión de los yorubas: Santa Bárbara y Shangó. Con Celina y Reutilio sale del clóset el sincretismo religioso cubano, escondido por siglos. Harán lo mismo con san Lázaro y Babalú Ayé, o la virgen de Regla y Yemayá. Pero Celina no abandona su veta guajira; brotan deliciosas creaciones como Soy guajiro del monte, Yo soy el punto cubano, entre otras³⁴.

Pasando a una agrupación más próxima en el tiempo, una de las canciones cubanas de temática santera más famosa en España fue, sin duda, el *Canto para Elewá y Changó*, de Orishas, que se incluyó en su disco *A lo cubano* (de 2000), en donde el entonces cuarteto realiza un canto, entre tradicional y moderno, de alabanza a estos dioses y algo más, puesto que la letra es rica en alusiones, por ejemplo, autobiográficas. Entre los versos encomiásticos dirigidos a los dioses de la santería se suman los que sirven para contar la historia del grupo, quienes, con su nombre, se igualan a estos seres inmortales y todopoderosos:

*Hijo Elewá, mi santo Elewá, mi vida Elewá.
Mafero ochún el rey de los caminos.
La ley de mi destino, rojo y negro como el tinto vino.
Quien me abre los caminos con su garabato.
Ica de aguardiente, humo de tabaco, vestido de saco.
Quien me deja ver cuando estoy opaco.
Síguele los pasos, pídele salud
y que te aleje de los malos ratos.*

34 Texto sacado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15204060> (última consulta: 23/08/2023).

Pido yo la bendición pa' expresar mis sentimientos.

*To' lo que mi pidas, dalo por hecho.
No profeso mi filosofía cuando se trata de Echún.*

Mafero ofún elewa.

Canto pa' Elewa y para Changó.

Canto de verdad, lo digo yo.

Canto pa' Elewa y para Changó.

Canto de verdad, lo digo yo.

Lo que digo es lo que pienso.

Lo que pienso es lo que siento.

Canto pa' Elewa y para Changó.

Canto de verdad.

Yo, como un rayo, digo loco lo que siento.

Mi voz que ruge como el viento.

Blanco y rojo represiento

Changó virtuoso, gordete como un oso.

Bien perezoso, jocosos, fogoso.

Santa Bárbara bendita es tu Changó.

Guía por el buen camino a tus hijos como yo.

Dale la luz señora de virtud.

Fuerza, esperanza, en ti confianza, con tu espada avanza.

Mi miko es tan fuerte como el machete de Egún

Y son tan dulces como el melao de Ochún

Soy un Orishas, tu boca cierra.

Enviado por Oloffí para gobernar la Tierra.

Canto pa' Elewá y para Changó.

Canto de verdad, lo digo yo.

Canto pa' Elewá y para Changó.

Canto de verdad, lo digo yo.

Lo que digo es lo que pienso.

Lo que pienso es lo que siento.

Canto pa' Elewá y para Changó.

Canto de verdad.

Donada para los Orishas,

que llevo en el corazón, con amor.

*Pido que me den salud e inspiración
y también la bendición.*

*Pido para todo aquel que tiene fe,
lo mismo que para mi, tú lo ves.*

*Para el necio y el cobarde
que jamás estén aquí.*

*Orishas llega con su letra del año
underground,*

pa'los que han sido traidores no durarán un round.

Yo protegido me encuentro por la naturaleza y con firmeza, pa' to los buenos donaré mi inteligencia.

Que el fruto de la paciencia esté en tus manos, mucho trabajo y sufrimiento a los Orishas le ha costado

poder estar en el lugar que se han ganado, aunque montones de veces tropiece con ese que crece desde que fallece a veces docenas de veces.

Veces no merece la que acontece aunque estreses.

Pa' los Orishas su boca no crece.

Recordarás mi voz antes que reces, antes que reces, reces.

Canto pa' Elewá y para Changó.

Canto de verdad, lo digo yo.

Canto pa' Elewa y para Changó.

Canto de verdad, lo digo yo.

Lo que digo es lo que pienso.

Lo que pienso es lo que siento.

Canto pa' Elewá y para Changó.

Canto de verdad³⁵.

35 Letra disponible en: <https://www.letras.com/orishas/113601/> (última consulta: 20/08/2023).



Ilustración 4: Portada del disco *A lo cubano* del grupo Orishas
(Fuente: <https://www.discogs.com/master/82492-Orishas-A-Lo-Cubano>)

Es interesante descubrir que, además de invocaciones o panegíricos, en otro grupo de canciones podemos escuchar cómo actúa el poder de la santería, narrándose las resultas en los fieles. Por ejemplo, en la canción *Yo tengo mi babalao*³⁶, de Polo Montañez, el cantante nos dice que ha sido víctima de un mal de ojo, pero él es más fuerte que aquellos que se lo provocaron al estar protegido por el poder de un santero. Al ritmo de muy buena música Montañez nos va contando cómo se produjo todo esto:

Voy hacer un ritmo nuevo que esta un poquito chistoso.

Voy hacer un ritmo nuevo que esta un poquito chistoso.

Que habla de los envidiosos que tanto me maldijeron.

Como que ellos no pudieron quisieron desbaratarme

y tuve que prepararme para enfrentarme con ellos.

Y tuve que prepararme para enfrentarme con ellos.

Eso dice.

*En la casa me encontré cuatro tapitas de coco*³⁷.

*En la casa me encontré cuatro tapitas de coco. Quisieron volverme loco pero les salio al revés. Cuando choco con mi ashé*³⁸ *tremendo susto se dieron.*

Y los que me maldijeron los tengo ahora en mis pies.

Y los que me maldijeron los tengo ahora en mis pies.

Yo si ta sabeeee.

Como dice rico,

*tú ten cuidao que yo tengo mi babalao. Tú ten cuidao que yo tengo mi babalao. Que con la nganga*³⁹ *de zarabanda los tengo crucificaos.*

Tú ten cuidao que yo tengo mi babalao.

La gente mala y la buena los tengo bien señalao, separaos.

Tú ten cuidao que yo tengo mi babalao.

Todo aquel que me hizo daño a mi no se me ha olvidao.

Tú ten cuidao que yo tengo mi babalao.

Que el que se meta conmigo lo viro pal otro lao, cocotiao.

Tú ten cuidao que yo tengo mi babalao.

Pa' que tu tengas conmigo mucho cuidao, que yo te echo parriba mi babalao. Siacaraaa.

Tú ten cuidao que yo tengo mi babalao.

Por eso es que tú ten, tú ten, ten mucho cuidao, cuidao con mi babalao.

Tú ten cuidao que yo tengo mi babalao.

Ten cuidao que yo tengo mi babalao.

Ten cuidao que yo tengo mi babalao.

Ten cuidao que yo tengo mi babalao.

Ten cuidao que yo tengo mi babalao.

Por eso es que tú ten, tú ten, ten mucho cuidao

que yo tengo mi babalao.

Oye.

Dice zarabanda que este año yo vengo volao.

Que yo tengo mi babalao.

A mi la gente mala nunca se me ha olvidao, que yo tengo mi babalao.

Por eso es que tú ten, tú ten, ten mucho cuidao,

que yo tengo mi babalao.

*Je, je, je, je, je*⁴⁰.

Como hemos visto, a mitad de camino entre lo humorístico y lo serio, Montañez nos habla de que alguien ha querido hacerle un mal utilizando el poder de la santería, pero él, con ayu-

36 Letra disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=GbHWU7Qi59o&list=PLJ6N6xi_117u6fuSJAivveCyd-3COPjg&index (última consulta: 20/08/2023).

37 El coco es empleado por los santeros en su rituales. Aquí se nos quiere decir que alguien realizó un ritual de aojamiento en la casa del cantante.

38 En la santería, el ashé, aché o asé es la energía primigenia que controla todo el universo y de la que está hecho todo en el universo, incluidos los propios orishas.

39 Se trata del caldero ritual usado en el Palo Monte, en el que, además de otros muchos ingredientes, se dice que debe contener los restos de algún muerto. Es un elemento muy poderoso, respetado y temido.

40 Letra disponible en: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=2225785> (última consulta: 19/08/2023).

da de un babalao (un brujo/santero/mago) -muy poderoso, por lo que se ve- ha sabido contrarrestar esta fuerza negativa lanzada contra él y salir victorioso. Es más, advierte a los que estén pensando en atacarlo, puesto que está protegido por el inmenso poder de su babalao.

4. Bailando candomblé (y sin saberlo)

Desde Cuba vamos a viajar hasta Brasil, la tierra del candomblé. Allí surgió, al amparo de estas creencias religiosas, en la década de los 90 del pasado siglo xx, un género musical denominado Axé (el *ashe* de la santería). En dicho género se fusionan los ritmos del candomblé, la samba o el reggae, y cuenta con muchos seguidores no sólo en Brasil. Acudiendo a los comentarios a los vídeos de estos artistas disponibles en *Youtube* comprobaremos que tiene incondicionales en muchos lugares del planeta.

Como hicimos con la figura del santero, vamos a comenzar nuestro recorrido por las canciones cariocas con una que está dedicada al respetado sacerdote del candomblé o *pai de santo* (lit. *padre santo*), de Flávia Coelho (1980-). Sin embargo, aquí no tenemos una descripción suya, sino las palabras que este hombre santo podría dirigir a sus fieles:

Meu marabô⁴¹, meu marabô.

Meu marabô, meu marabô.

Meu marabô.

*Se simplicidade é melhor
pra que vai complicar como peça de computador.*

Difícil você dormir bem sem perdoar.

Avançando sem derrubar ninguém,

pegando sempre o caminho do bem.

Esforço tremendo pra não ter que se ajoelhar

e nós adorados, invejados,

copiados pela concorrência é normal.

Vigiados pela polícia intelectual

vou mandar buscar, trago pra cá, mandar buscar, trá trá trá.

*Mandei buscar meu marabô,
mandei buscar meu marabô (meu marabô).*

*Nem nem tudo são flores no jardim da vida,
palavras que marcam o sonho de menina.*

*Difícil você dormir bem sem perdoar,
no positivo a gente acredita, acredita.*

E nunca perde o sentido da vida.

Amigo, nunca desistir sem terminar

e nós criticados, o mau olhado,

minha santa tem cuidado.

Vigiados pela polícia intelectual

vou mandar buscar, trago pra cá, mandar buscar, trá trá trá.

Mandei buscar meu marabô.

Mandei buscar meu marabô (Pai de santo, meu marabô).

Mandei buscar meu marabô.

Mandei buscar meu marabô⁴².

Comprobamos que aquí se repite una frase llena de significado, dotada de una suave aliteración en eme: Mandei buscar meu marabô (Mandé buscar a mi marabô), con la que se recalca la invocación a la divinidad, esto es: se tiene en la boca y en el corazón. Como hemos visto en las otras canciones, las frases «clave» –podríamos denominarlas así–, se van repitiendo de principio a fin, como las melodías, lo cual parece buscar el trance del auditorio. En relación a esto, la profesora Giuliana Muci ha dicho:

Il ritmo, la musica e la danza (cui si aggiunge il canto) contrassegnano le cirimonie piú importanti: il ritmo dei sacri tamburi chiama la divinitá affinché s'impossesi del prescelto o del santero o santera; il canto si snoda in suggestive evocazioni e gratitudine in onore

41 Uno de los nombres o epítetos de Exú, «El que todo lo ve».

42 Letra disponible en: <https://genius.com/Flavia-coelho-pai-de-santo-lyrics> (última consulta: 20/08/2023).

*dell'orisha che si manifesta attraverso le proprie movenze*⁴³.

Siguiendo con nuestros ejemplos paradigmáticos, ahora vamos a leer la letra de una canción dedicada a Oyá, la diosa de los temporales, asimilada a la Virgen de la Candelaria y a Santa Teresa de Jesús. La canción se titula *Oyá por nós* y fue compuesta por Margareth Menezes y Daniela Mercury, una de las estrellas brasileñas del género Axé:

*Ela assanha o céu,
tudo ela alumia.
Ilumina a noite,
incendéia o dia.
Ela veio do vento,
ela veio do vento,
ela veio do vento.
Eparrê!
Oyá tetê.
Oyá tetê oyá.
Oyá tetê oyá.
Oyá tetê.
Oyá mulher.
Oyá maria.
Oyá beleza.
Oyá alegria.
Oyá nobreza.
Oyá poesia.
Oyá criança.
Que se anuncia.
Oyá toda terra.
Será que um dia.
Oyá iansã.
Oyá ave maria⁴⁴.
Oyá tetê.
Oyá tetê oyá.
Oyá tetê oyá.
Oyá tetê.
Oyá que vem de longe.*

43 En: MUCI, Giuliana, *La santería cubana. Aspetti teorici, mitologici e rituali*, Nardò, Salento Books, 2014, pp.34-35.

44 En el sumun del sincretismo que venimos señalando, vemos cómo se conjugan en una misma frase las plegarias del candomblé con las del cristianismo.

*Oyá mulher guerreira.
Oyá que é inteira.
Oyá de se amar*⁴⁵.

Nuevamente las invocaciones, las plegarias y los atributos de la deidad constituyen la letra de la canción, que usa la fórmula de la repetición para conseguir introducirse en nuestra memoria⁴⁶.

Antes de concluir vamos a comentar aún dos canciones más. La primera es *As águas de Oxum*, de Tainá Santos, incluida en su disco *Tambores Que Cantam* (de 2021). Tainá es una joven brasileña dotada de una voz torrencial, que ha sabido unir en más de una de sus canciones la antigua tradición del candomblé con los ritmos más actuales con un resultado siempre sobresaliente:

*As águas de Oxum
é santa.
As águas de Oxum
é santa.
As águas de Oxum
é santa.
As águas de Oxum
é santa.
As águas de Oxum
é santa.
As águas de Oxum
é santa.
As águas de Oxum
é santa.
As águas de Oxum
é santa.
Ai, ai, ai,
lará, lará.
Ai, ai, ai.
Lará, lará.
Ai, ai, ai.*

45 Letra disponible en: <https://www.letras.com/daniela-mercury/1409023/traduccion.html> (última consulta: 21/08/2023).

46 Léase para esto el artículo de: FERICGLA, Josep Maria, «Músicas para el trance: la melodía del éxtasis», *Integral: Vive mejor en un mundo mejor*, n° 209, 1997, pp.62-67.

Lará, lará.
 Ai, ai, ai.
 Lará, lará.
 Ai, ai, ai.
 Lará, lará.
 Ai, ai, ai.
 Lará, lará.
 Ai, ai, ai.
 Lará, lará.
 Ai, ai, ai.
 Lará, lará.
 Ai, ai, ai.
 Ó, mãe que lava a alma.
 Ó, mãe que abençoa
 os rios que correm cantando ao som da
 cachoeira
 e desagua lá no mar.
 Mistério das Yabás.⁴⁷
 Ó, mãe que lava a alma.
 Ó, mãe que abençoa
 os rios que correm cantando ao som da
 cachoeira
 e desagua lá no mar.
 Mistério das Yabás.
 Oro.
 Teu toque é no som de um Ijexá.
 Mi má.
 Tuas águas é santa e me banham, mãe.
 Oro.
 Teus olhos reflete a luz de Oxalá.
 Maió.
 É força que vem da natureza.
 Oro.
 É Luz do Sol que nos alimenta.
 Mi má.
 É deusa sagrada do amor que inunda a
 alma.
 Maió.
 Tuas lágrimas são pétalas de rosa.
 Mãe.
 Ó mãe.
 Tuas águas é santas (x4).
 Ó mãe, ó minha mãe.
 Oromimá.
 Maió.

Oromimá.
 Maió.
 Oromimá.
 Maió.
 Fundo das águas.
 Doce mistério.
 De nobre pureza que leva a beleza aos
 corações.
 Sagrado é o teu reino.
 A paz é o tesouro.
 Um Ouro divino que inspira a vida,
 esperança e amor.
 Ó, Mãe, tu és flor, divina presença.
 As águas que correm movimentam as
 forças da natureza.
 Tu és a rainha
 e eu sou a filha.
 E esse canto que ecoa
 é a força da nossa magia.
 Oromimá maiô.
 Oromima maiô.
 labado ieieô⁴⁸.

Y concluimos nuestro artículo con una canción que fue todo un éxito en las listas de ventas de España, Italia o Francia, *Uma Historia de Ifá (Ejigbô)*, popularizada por la cantante, actriz y política Margareth Menezes (1962-), escrita por Rey Zulu e Ythamar Tropicália y lanzada en 1990. Canción que los que fuimos adolescentes en los años noventa del pasado siglo escuchamos en la radio, vimos en la televisión y bailamos en las discotecas durante una buena temporada. Recuerdo una auténtica locura juvenil cada vez que sonaba esta canción, que conseguía que nos moviésemos como en trance; si bien, es cierto que la que tuvo más éxito no fue la versión original, sino un *remix* con toques disco un tanto posterior⁴⁹.

48 Letra disponible en: <https://www.letras.com/taina-santos/aguas-de-oxum/> (última consulta: 24/08/2023).

49 Véase para esto lo recogido en: GOLDSCHMITT, Kaleb E., *Bossa Mundo: Brazilian Music in Transnational Media Industries*, New York, Oxford University Press, 2020, pp. 136-137.

47 Orishas femeninas.

Su título nos lleva ya a los ritos sincréticos brasileños, puesto que Ifá es el oráculo que se emplea en las ceremonias de candomblé. La letra está inspirada en una antigua leyenda que habla de tiempos de carestía, de enfrentamientos entre los *orishas* y de cómo, tras la lucha entre el bien y el mal, se restaura el orden y la paz. Ha sido cantada por artistas como Daniela Mercury, Virginia Rodrigues o el grupo Ara Ketu. Su letra es la siguiente:

*Elegibô, cidade encantada.
Elegibô, su majestade real
Araketu ritual do camdomblé
exalta as cidades de guetho e sapé.
Ferido ficou-se o homem,
utilizando sus poderes,
passaram-se anos difíceis.
Sofreram muitos seres.
Os vassalos ficaram sem pasto,
a fauna ea flora não brotavam mais.
As mulheres ficaram estéreis,
a flor do seu sexo não se seres abrirá jamais.
Ele, ele.
Ele, ele, Elegibô.
Elegibô, Elegibô, ele, ele.
Ele, ele, Elegibô.
Elegibô, Elegibô.
Cidade florescente (Elegibô).
Cidade reluzente (Elegibô).
Os guerreiros lutaram entre si
com golpes de vara, era o ritual.
Durante várias horas
travou-se batalhas entre o bem eo mal.
Depois retornaram com o rei
para a floresta sagrada,
onde comeram a massa
de inhame bem passada;
onde será comida por todos os seus
negros homens em comunhão com deus.
Ele, ele.
Ele, ele, Elegibô.
Elegibô, Elegibô, ele, ele.
Ele, ele, Elegibô.
Elegibô, Elegibô.*

Cidade florescente (Elegibô).

Cidade reluzente (Elegibô)⁵⁰.

5. Coda

A lo largo de estas pocas páginas hemos realizado un recorrido meramente expositivo por la música cubana y brasileña que se empaqueta de las creencias que llegaron desde África. Hemos visto cómo han encontrado su lugar en la música de nuestros días de manos de buenos intérpretes. Soy consciente de que este es apenas un primer ladrillo de una construcción inmensa, una construcción que podría dar mucha luz a diferentes materias, tales como la música, la literatura, la religión, la etnografía... Es cierto que la bibliografía en español sigue siendo aún escasa, por eso la necesidad de llamar la atención de nuestros investigadores. Es por eso que desde aquí lanzo el guante a los jóvenes investigadores, a los futuros doctorandos, a los grupos de investigación, etc. El tema es apasionante y les está esperando.

Los lectores, pues, esperamos los trabajos de investigación, monografía o tesis doctorales a las que les auguramos un éxito seguro. Los *orishas*, que como hemos visto son amantes de la danza y de la música, harán todo lo que esté en sus manos para que así sea. *Obbá obiarin ni na oyu ewá ati ara aya ni Shangó kue fumí abekun a ya bami.*

Fernando Cid Lucas
Universitá di Macerata (Italia)

50 Letra disponible en: <https://genius.com/Margareth-menezes-uma-historia-de-ifa-ejigbo-lyrics> (última consulta: 25/08/2023).

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Leonardo, *From the drum to the synthesiser*. José Martí, La Habana, 1987.
- ARGELIERS, León, *Il canto e il tempo. La musica cubana e afrocubana. Vol. 1: Del canto e il tempo (F. Saltarelli trad.)*, Bolsena, Massari, 1999.
- BERLIN, Ira, *Gerações de cativo: uma história da escravidão nos Estados Unidos*, Rio de Janeiro, Record, 2006.
- BETANCUR ÁLVAREZ, Fabio, *Sin clave y bongó no hay son: música afrocubano y confluencias musicales de Colombia y Cuba*, Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia, 1999.
- BOLIVAR ARÓSTEGUI, Natalia, *Orishas del panteón afrocubano*, Cádiz, Quorum Editores, 2008.
- BOSI, Alfredo, *Cultura brasileira. Una dialéctica de la colonización*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.
- CLARK, Mary Ann, «¡No Hay Ningún Santo Aquí! (There Are No Saints Here!): Symbolic Language within Santería», *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 69, n° 1, 2001, pp. 21-4.
- DEL PRADO, Pura, *Color de Orisha*, Barcelona, Editorial Campos, 1972.
- GIOBELLINA BRUMANA, Fernando, *Las formas de los dioses: categorías y clasificaciones en el candomblé*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994.
- GLEASON, Judith, *Oya*, San Francisco, Harper, 1992.
- GONZÁLEZ-WIPPLER, Migene, *Santería: magia africana en Latinoamérica*, México D.F., Editorial Diana, 1976.
- MASSÓ SOLER, Perla Dayana & MASSÓ BIZET, Calixto, «Los hijos blancos de los dioses negros. Blanquitud, negritud y religiosidad popular en Cuba», *Tabula rasa: revista de humanidades*, n° 45, 2023, pp. 75-88.
- MICHELENA, Mario, *Diccionario de términos yoruba*, Bhubaneshwar, LD Books, 2010.
- NGOU-MVÈ. Nicolás, «Los africanos y la trata de esclavos en el África bantú en los siglos XVI y XVII», *ULÚA: Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, n°2, 2003, pp. 9-37.
- OLSEN, Dale A. & SHEEHY, Daniel E. (eds.), *The Garland Handbook of Latin American Music*, New York, Routledge, 2021.
- PEÑALOSA, David & GREENWOOD, Peter (col.), *The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: its Principles and African Origins*, Redway, Bembe Book, 2009.
- PINCHARD, Bruno, *Umanesimo, Anti-umanesimo, Trans-umanesimo*, Napoli, Paparo, 2015.
- RAY, Benjamin C., *African Religions. Symbol, Ritual and Community*, New Jersey, Prentice-Hall, 1976.
- ROSSI, Giuliano & SOFO, Giuseppe, *Sulla traduzione: Itinerari fra lingue, letterature e culture*, Chieti, Solfanelli, 2015.
- TOUMA, Habib Hassan, *The Music of the Arabs (Laurie Schwartz trad.)*, Portland, Amadeus Press, 1996.

LA NUEVA MÚSICA TRADICIONAL EN VALLADOLID EN LOS AÑOS 1970-1985

Antonio Bellido Blanco

El florecimiento de la música folk como un género específico de música popular puede fecharse en el final de los años sesenta y los setenta del siglo xx. Coincidiendo con los últimos años de la Dictadura surgen en toda España músicos jóvenes que ponen su atención en los ritmos tradicionales y se vuelcan en su recuperación, recreación y divulgación. Este movimiento, iniciado en tierras catalanas, se va contagiando al resto de territorios y así va a alcanzar Valladolid en los setenta.

La situación que vamos a abordar se parece en cierta medida a la que resume Milan Kundera en su libro «La broma» (1967) al referirse al trabajo de un grupo musical de la República Checa:

Primero tocamos nuestras canciones preferidas, las mismas de cuando aún estábamos en el colegio. Después, algunas nuevas que habíamos encontrado en pueblos perdidos de las montañas. Por fin llegamos a algunas de las canciones de las que nos sentimos más orgullosos. No son realmente canciones populares, sino canciones que nosotros mismos hemos creado en el grupo, partiendo del espíritu del arte popular. Cantamos canciones sobre los grandes terrenos cooperativos, canciones sobre los pobres que son dueños de su tierra, una canción sobre un tractorista que prospera en un centro de maquinaria agrícola. Eran todas canciones cuya música resultaba idéntica a la de las canciones populares originales, pero con un texto más actual que el de los periódicos.

Para conocer su desarrollo es necesario, sin embargo, saber algo de lo ocurrido en las décadas anteriores y cómo se enciende el interés por un patrimonio musical que estaba sufriendo un intenso proceso de desaparición. La música tradicional durante buena parte del siglo xix y xx estuvo sustentada sobre la figura de los dulzaineros y redoblantes (o tamborileros). El trabajo de José Delfín Val (2002) recoge el testimonio de estas generaciones de músicos. Además de personajes como Ángel Velasco (1891-1927), destaca a otros como Modesto Herrera (1876-1958) y sus hijos Felicísimo y Gerardo. En los años veinte y treinta tocaban en fiestas mayores, carnavales, santa Águeda, san Isidro y otras festividades; y sus interpretaciones incluían boleros, paloteos, bailes de rueda, polkas, pasodobles, valsos y jotas.

Con el paso del tiempo dejó de contratarse a estos pequeños grupos y el centro de las fiestas lo ocuparon las orquestas, con repertorios más modernos adaptados al gusto de la época. Esto fue especialmente notorio tras la Guerra Civil, desde el inicio de los años cuarenta. En cualquier caso, el oficio de los dulzaineros y redoblantes se fue perdiendo conforme iban muriendo sin dejar su testigo a los jóvenes. Cuando al inicio de los años setenta se produce un aparente renacimiento de los conjuntos de dulzaina y caja y se recuperan en algunas romerías y fiestas, los que quedaban eran ya muy mayores y habían abandonado la música. Entonces la mayoría de ellos ya sólo tocaban entre amigos o públicamente en ocasiones muy contadas, aunque su papel fue importante para la continuidad de la tradición.

Recuperación a partir de finales de los años sesenta

La música que se interpretaba a finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta, en la que sobresalía la llamada «canción española» (Carmen Sevilla, Conchita Piquer, Conchita Bautista, José Guardiola y Manolo Escobar, entre otros), no tenía interés para un amplio sector de la juventud española (Íñigo y Díaz 1975: 53). Ello propició el desarrollo de nuevos estilos musicales como el rock, el twist y el pop. Además desde finales de 1961 comienzan a darse a conocer los primeros músicos catalanes de la «Nova Cançó», en la que sobresaldría desde 1963 Raimon y poco después Joan Manuel Serrat. A partir de mediados de la década van surgiendo nuevos intérpretes de música folklórica en el País Vasco, en Galicia y en el resto de las regiones españolas. Se trataría de un movimiento de búsqueda de la tradición, definido según José María Íñigo (ídem: 82) por la afirmación del «juglar» cantautor y por el redescubrimiento de viejas canciones del folklore tradicional adaptadas a la sensibilidad del momento.

Para el caso vallisoletano a finales de los años sesenta sobresale la figura de Joaquín Díaz. Sus pasos iniciales están marcados por la formación de su primer grupo de música folk en 1963. Luego mientras estudiaba en la universidad de Navarra creó los «Yankees Trío» y su primera sesión de «folk-song» interpretando canciones de Bob Dylan, Joan Baez y otras suyas (Díaz 2016) tuvo lugar en marzo de 1967. Así mismo cuando en 1967 realizó su primer viaje a Estados Unidos pudo profundizar y desarrollar su interés por la labor que realizaban los músicos estadounidenses Merle Travis y Pete Seeger recogiendo músicas tradicionales.

Su implicación en la divulgación de la música popular fue total. Sobresalió su relación con el grupo «Nuestro Pequeño Mundo», con el que colaboró en su primer disco («El folklore de nuestro pequeño mundo». Sonoplay, 1968) como supervisor musical y seleccionando los temas, además de tocar el banyo. Él mismo, como señala en su primer disco («Recital». Movieplay, 1968) (fig. 1), a los veinte años había dado más de 100 recitales en Universidades,



Figura 1. Portada del disco *Recital*, de Joaquín Díaz

Colegios Mayores, centros culturales, radios y televisión por toda España y en Estados Unidos, dominando un repertorio de cerca de 2.000 canciones folklóricas de todo el mundo. Entre 1968 y 1975 publica trece discos (LP) en los que recoge temas de toda España, canciones infantiles, otras de tradiciones de otros países y cantigas sefardíes. Además colaboró en la revista «Mundo Joven» (1968-1973), de la mano de José María Íñigo, donde publicaba una página semanal dedicada al folk y para la que llegó a servir como corresponsal en Estados Unidos comentando los conciertos a los que asistía. El año 1974 decide de abandonar los conciertos, siendo algunos de los últimos realizados los del Colegio Mayor Poveda, de Madrid (recogido en su disco de 1984, «Últimos recitales»), otro en el salón de los Padres dominicos de Aranda de Duero (3 de marzo) y en el Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino de Valladolid (15 de marzo).

Comienza así una nueva fase en su vida en la que se vuelca en la investigación y recopilación de la cultura tradicional. Era un trabajo que venía realizando desde sus inicios y de hecho ya en 1971 había publicado una primera introducción al trabajo de campo y la recogida de canciones. Decide centrarse en la investigación desde la ciudad de Valladolid, pero llegando también a Palencia, Burgos, Zamora y otras provincias cercanas. En Valladolid su papel será importante en los inicios de varios músicos. Así le encontramos como director del proyecto «El calendario del pueblo» (Discos Mediterráneo, 1977), primer trabajo de María Salgado en enero de 1977. Y ese mismo año publican ambos «Recuerdo y profecía por España» (Movieplay, 1977). Al año siguiente se edita un segundo disco de este «El calendario del pueblo» (Movieplay, 1978), que sirve de presentación en este caso al grupo Candeal, al que además producirá varias grabaciones. Y ambos participarán con Joaquín en el disco «Canciones de boda» (Movieplay, 1979).

Su labor de recopilación del patrimonio musical y oral en general se ve acentuada a partir de 1977, momento en que aborda junto a José

Delfín Val y Luis Díaz Viana la realización de un completo catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Este trabajo verá la luz, bajo el amparo de la Institución Cultural Simancas (Diputación de Valladolid), entre 1978 y 1981 en cinco volúmenes y siete cintas de audio. Sobre este trabajo, en una entrevista de 1981, cuenta que sale casi todos los días a recorrer pueblos y a recoger todo tipo de datos, no sólo canciones. En 1981 crea con Luis Díaz el «Centro Castellano de Estudios Folklóricos», con una biblioteca y fonoteca, que tenía su sede en la Casa de Zorrilla bajo el amparo del Ayuntamiento de Valladolid. Un año antes, con la ayuda de la Caja de Ahorros Popular de Valladolid, había nacido la Revista de Folklore para la difusión y el estudio de la cultura tradicional.

Además desarrolla una amplia faceta divulgativa que le lleva a numerosos programas en Televisión Española (hasta enero de 1990 no comienzan sus emisiones las televisiones privadas). Puede encontrarse en programas como Luces en la noche (1967-1972), Un globo, dos globos, tres globos (1974-1979), Dabadabadá (1982-1984) y El kiosco (1984-1987).

El florecimiento de la nueva música tradicional

Volviendo al panorama general, como decíamos, a partir de finales de los sesenta en toda España –y también en Valladolid– empieza a extenderse entre los jóvenes de las ciudades una creciente preocupación por conocer y recuperar la música tradicional. Este fenómeno se plasmó en dos vertientes profundamente interrelacionadas. Por un lado hay quienes se dedican más a la recopilación de canciones para su recuperación y difusión, mientras otros canalizan sus inquietudes hacia la recreación y la elaboración de temas propios sobre una base tradicional.

En la primera los grupos más tempranos son «Trigo Verde» (1971) y «Ara Pacis» (1972) (fig. 2), ambos formados como grupos corales acompañados de guitarras, laúd y algunas percusiones sencillas, con siete u ocho integrantes,



Figura 2. Carteles promocionales de los grupos *Trigo verde*, *Ara pacis* y *Thau*

y combinando la música tradicional castellana con la internacional y con la música antigua y religiosa y canciones de grupos españoles como Nuestro Pequeño Mundo, Mocedades o Jarcha. Trigo Verde se presentó en el Festival del Jucoma (Juventud Corazón de María) en La Rioja de 1971 y en una entrevista de 1975 afirmaban que el 60% de sus canciones era fruto de su búsqueda por los pueblos, el 30% de canciones tradicionales conocidas y el 10% de canciones de otros grupos.

Ara Pacis nace en otoño de 1972 de la mano del dominico José Luis Gago del Val (que fue director de Radio Popular de Valladolid entre 1970 y 1975, pasando ese año a Madrid), ligado a los movimientos juveniles cristianos de la iglesia de San Pablo. Entre sus primeros conciertos destaca el Festival de música Folk celebrado en el Teatro Valladolid el 25 de noviembre de 1973, a beneficio de «los damnificados por las inundaciones del Sudeste» (en relación a las riadas acaecidas el 18-19 de octubre en el área de Murcia-Almería-Granada). En este evento, además de Trigo Verde y Ara Pacis, participaron Joaquín Díaz, Coces en el Camino y el dúo Ferpu y Orrasco. Un mes más tarde (29 de diciembre) ambos grupos estuvieron en el Concurso-Festival «a beneficio de los subnormales

y de un hospital de África» (con Resurrección, Bangla-Desh, Candilejas, Familia 2, Flechas Negra y «Javier con su guitarra»).

En estos años aparecen de manera continuada nuevos grupos que tienen una vida muy corta. Además de los que hemos mencionado en los conciertos de 1973, al año siguiente encontramos a Vino Tinto, Jubal, Safarat, Montaranza (formado de la fusión de otros dos grupos, Llofergas y Atenea) y al dúo Ana y Pedro y en 1975 podemos señalar a Tierra Vieja, Tamarugal y Sangre de Toro. También de ese mismo año 1975 son Jívaro, Thau y las primeras actuaciones de María Salgado (a veces junto a Trigo Verde). En 1976 encontramos ya al grupo Arcaduz, en 1977 a La Zanfona, Jaime Lafuente y a Nacho Revenga; y en 1978 a Barbecho (con miembros de Jívaro), Candeal y Albatana, al tiempo que Ara Pacis pasa a llamarse Tahona. Este cambio de nombre se debió a que contactaron con la discográfica Zafiro para editar su primer disco y ésta consideró que su denominación original «sonaba a misa».

En tierras vallisoletanas tardan en aparecer representantes de lo que se consideró la canción protesta y de los cantautores. Mientras en Cataluña habían empezado a cantar Raimon y Francesc Pi de la Serra en 1962 y Joan Manuel

Serrat en 1965, Madrid se unió a este movimiento algo después. Del ambiente madrileño las intérpretes más cercanas a tierras de Castilla y León, por aparecer en varios conciertos de los años 1975-1977, son Julia León y Elisa Serna, ambas fundadoras en 1966 (con Hilario Camacho y Adolfo Cendrán) del colectivo musical Canción del Pueblo. También fueron habituales Claudina y Alberto Gambino durante la segunda mitad de los años setenta en los conciertos de carácter reivindicativo, produciendo además discos de La Fanega. Se han considerado como manifestación de este momento de protestas algunos de los discos de Nuevo Mester de Juglaría («Romance de El Pinales», de 1975; y «Los comuneros», de 1976), pero resultó una corriente con no mucho peso en Valladolid. Uno de los músicos más tempranos fue Carlos Samaniego, al que se encuentra tocando desde 1974, aunque seguramente el representante más notable sería La Fanega.

Carlos Samaniego tuvo un repertorio que incluía musicalizaciones de poemas de León Felipe, Machado y Gabriel y Galán, adaptacio-

nes de Víctor Jara, temas tradicionales y temas propios. Aunque venía de Zamora, donde daba conciertos al menos desde 1970, en Valladolid sus conciertos y recitales se concentran entre 1974 (cuando ganó el I Certamen de Intérpretes de la Canción convocado por la Juventud Josefina) y 1978. Llegó a colaborar con grupos como Trigo Verde, Montaranza y Arcabuz. Otro representante fue Paco Urbano, cuyo periodo principal de actividad fue 1977. En sus conciertos coincide en varias ocasiones con Ángel Rey y La Fanega, siendo protagonista en actos del Frente Democrático de Izquierda, la Joven Guardia Roja y la Convención Republicana de los Pueblos de España.

Respecto a La Fanega (fig. 3), aunque tuvo sus primeros pasos en el Centro Cultural San Isidro el año anterior, no es hasta 1975 cuando comienza sus actuaciones; en concreto el 14 de julio en el cine Embajadores con motivo de las fiestas del barrio de Las Delicias. Una de sus canciones, «La fanega», apareció en el primer disco de Julia León («Con viento fresco». Ariola, 1975) con el título «Al arriero»; antes incluso



Figura 3. Imágenes de los componentes del grupo La Fanega en 1976 y 1977

de que el grupo se diera a conocer. Su música se orienta a «expresar las inquietudes del pueblo de Castilla y llevar, a donde sea posible, una canción acorde con la realidad castellana»¹. Combinan canciones propias de estilo tradicional castellano con otras de poetas y autores como Rafael Alberti y Georges Brassens, algunas más cercanas a la realidad de la sociedad urbana, evidenciando así la existencia de dos vertientes en el grupo. En una primera etapa forman el grupo Jesús María Martín «Chusma», Chilo Ortega, Roberto Benito, Ángel Rey y Nelly. A finales de 1976 Ángel Rey comienza una carrera en solitario como cantautor que se desarrollará ampliamente hasta 1984; y al mismo tiempo abandonan el grupo Chilo y Nelly (a raíz de la detención de Chilo tras un concierto y su estancia de dos meses en prisión), incorporándose Amor Isabel Castro y Eugenio Rodríguez.

Respecto a su primera fase, en una entrevista explica Chusma Martín que fue Fernando Valiño quien presentó a los integrantes y tuvo la idea de que formaran un grupo. En los primeros recitales cada uno cantaba sus temas y luego juntos interpretaban temas de Quilapayún, Violeta Parra, Víctor Jara y otras de Chicho Sánchez Ferlosio y de la II República. Para su segunda fase señala Eugenio Rodríguez en una entrevista que en el grupo se unían el bagaje tradicional por parte de Chusma Martín y la vertiente urbana y política de Chilo Ortega, mientras él y Amor tenían una más profunda formación musical. Sobre su trayectoria, Chusma señala que el segundo disco del grupo (grabado en el 77 en RNE) reflejaba el espíritu que consiguieron alcanzar en una comuna que crearon en Montealegre; eran músicas tradicionales pero letras que expresaban sus inquietudes respecto a la sociedad del momento por encima de los temas poéticos e intemporales².

1 P.A.: «Recital de La Fanega en Las Delicias», El Norte de Castilla. 16 de julio de 1975, p. 4.

2 Entrevistas recogidas en la web ValladolidWebMusical: http://valladolidwebmusical.org/bandas/la_fanega/

Son años en los que la canción reivindicativa se inserta en el complejo contexto político y social (Bellido 2016). En 1976 encontramos que la suspensión de conciertos está a la orden del día, con La Fanega entre los grupos afectados. Junto a ello habría que destacar el atentado sufrido por La Fanega en un concierto que dieron en el casino de Los Corrales de Buelna el día 1 de agosto, cuando fueron agredidos por miembros de un grupo denominado «Organización 18 de julio» que lanzaron dos cócteles molotov. Pero lo más notable de 1976 es el Festival de los Pueblos Ibéricos, organizado por la Asociación de Música de la Facultad de Derecho, la FACUM (Federación de Asociaciones Culturales de la Universidad de Madrid) y la Federación del Sindicato Democrático de Estudiantes, que se celebró en la Universidad Autónoma de Madrid el domingo 9 de mayo. Junto a Pi de la Serra, La Bullonera, Benedicto, Miró Casavella, Luis Pastor, Daniel Vega, Julia León, Elisa Serna, Adolfo Celdrán, José Antonio Labordeta, Pablo Guerrero, Mikel Laboa, Víctor Manuel o Raimón, el primer grupo que actuó en el evento fue La Fanega (fig. 5 A). En 1977 se suspende por segunda vez (la primera en junio de 1976) el Festival homenaje a Castilla y León, que iba a celebrarse el 22 de enero en Salamanca. El 20 de marzo de 1977 tampoco pudo celebrarse un Festival Homenaje al hombre del campo que iba a tener lugar en Campaspero y una semana después se suspenden las Jornadas Culturales organizadas por Actividades Culturales Delicias.

En la segunda mitad de los años setenta se produce el desarrollo de numerosos eventos musicales que permiten que los muchos grupos que están naciendo se den a conocer. Más allá de las fiestas de los pueblos y los barrios, desde 1975 la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid organiza en otoño un concurso para grupos de este tipo de música y hay festivales montados por la Unión Artística, la Asociación Belenista Castellana y la Facultad de Medicina. En 1976 se celebra el II Alarde de música y danza de Castilla, la III Muestra de Canción Folk de Venta de Baños y no faltan asociaciones que organizan conciertos en numerosos pueblos de toda

la región, como los conciertos en los Teleclub de Olmedo o Torrecilla de la Abadesa.

Es notable que en estos años los grupos comenzaron dando el protagonismo principal a las voces y a las guitarras y percusiones sencillas, incluyendo poco después otros como mandolina, bandurria, flautas, dulzainas y violín. Con el paso del tiempo, las guitarras pasarían a un segundo plano frente a otros instrumentos. Hay que señalar también la importancia de las compañías y estudios de grabación madrileños por la ausencia en estos años de instalaciones e iniciativas musicales en la propia Valladolid.

La consolidación de la música tradicional a finales de los años setenta

Hemos visto cómo durante parte de los años setenta se repiten las cancelaciones de conciertos por decisión de los Gobiernos Civiles en cuanto las autoridades atisbaban que podía producirse algún tipo de reivindicación política considerada de izquierdas. Frente a ello destaca la importancia de la celebración del I Festival de los Pueblos Ibéricos, en cuya convocatoria se manifestaba la necesidad de que la Universidad «se haga eco de las manifestaciones culturales realizadas en las diferentes nacionalidades del Estado Español» y de este modo «estas culturas marginadas estén presentes entre los estudiantes universitarios». Es el momento en que la música se convierte en la máxima expresión de los valores de la identidad castellana y regionalista. Los músicos actúan en pueblos y ciudades de toda la región y vienen hasta aquí también los de otras provincias y regiones.

Así se llega a la primera celebración oficial del Día de Castilla y León en Villalar de los Comuneros que en 1977 convocan Alianza Regional de Castilla y León y el Instituto Regional Castellano-Leonés. La convocatoria realizada el año anterior por el Instituto Regional en solitario no contó con la autorización del Ministerio del Interior y por ello sólo pudieron acudir unas 200 personas –tras pasar controles a la entrada del

pueblo– que fueron obligadas por la Guardia Civil a marcharse tras la comida. Que sí pudiera celebrarse en 1977 no resulta inocente, puesto que un par de meses después, el 15 de junio, tenían lugar las elecciones generales para elegir a los diputados a Cortes por primera vez desde febrero de 1936. Esta asociación de los grupos musicales con los partidos políticos se aprecia en los mítines y principales actos de campaña de 1977. Como recoge Concepción Marcos (2000: 307), Ara Pacis abrió mítines socialistas mientras que actos de la CUIR (Candidatura Unitaria de Izquierda Regionalista) contaban con actuaciones de Nuevo Mester de Juglaría. No fueron los únicos. El Frente Democrático de Izquierdas organizó fiestas con los dulzaineros Jonás Ordoñez y Ladio, Barbecho, Paco Urbano, Ángel Rey y La Fanega; mientras que el Partido Comunista de España (PCE) organizó una fiesta con el grupo de danzas Lagunilla, el dulzainero Joaquín González y Arcaduz.

Ese Día de Villalar se celebró el domingo 24 de abril con la previsión de actuaciones de los dulzaineros Agapito Marazuela y Joaquín González, Nacho Revenga, el grupo de danza Lagunilla, Orégano, Tierra Fértil, Julián Olea, Miguel Escanciano, Thau, Jivaro, Taloc, Arcaduz y La Fanega. Por la mañana todo se desarrolló según el programa, pero por la tarde se interrumpió a la mitad por un enfrentamiento con la policía. Pese a la interrupción, el ambiente estos meses propició la celebración de numerosos festivales con presencia de muchos grupos e intérpretes: II Reunión de Música Castellana del Hospital Psiquiátrico de Valladolid (mediados de mayo), Festival castellano en Peñafiel (7 de agosto), III Muestra Regional de Folk en Dueñas (21 de agosto), recital de música popular en Roa (21 de agosto), Festival de Música Folk en las fiestas de Palencia (finales de agosto) y Festival castellano en Laguna de Duero (3 de septiembre), entre otros. La culminación de todo ello son las Fiestas de San Mateo, en las que actúan los grupos folklóricos locales en multitud de espacios de la ciudad (plazas de Cantarranas, Tenerías, San Miguel, Poniente, la Trinidad, Santa Cruz, Martí y Monsó y José Mosquera,

en los grupos escolares Constanza Martín, José Antonio Girón, José M^a Gutiérrez del Castillo, Santiago López y Miguel Delibes, colegio Sagrada Familia y en la playa de las Moreras).

El ambiente era de mucha actividad para los grupos, que consiguen sus actuaciones fundamentalmente por la demanda de asociaciones culturales y ayuntamientos. Pero además en los últimos meses de 1977 comienza la actividad de «La Frasca»-Taller de Cultura de Castilla y León, organizando diversas actividades culturales, básicamente conciertos de música tradicional y giras de teatro por toda Castilla y León. Esta entidad –en la que sobre sale el papel de Tomás Martín Iglesias y que se asocia al Partido del Trabajo de España– se convierte en una especie de empresa promotora que contacta con compañías de teatro, de danza y músicos y consigue locales, básicamente municipales, donde celebrar los eventos. Su funcionamiento se concentra entre 1978 y 1983. En la capital el Teatro Valladolid, de la Feria de Muestras, se convertirá en el centro principal de sus eventos, aunque también recurrirán al Polideportivo Huerta del Rey, el Cine La Rubia o al Seminario Mayor. Sus actuaciones no se limitan a ser puntuales, sino que se engloban en pequeñas giras que recorren varias ciudades de la región. Así, por ejemplo, en enero de 1978 Emilio Cao pasa por Valladolid, Cuéllar y Salamanca y el dúo aragonés La Bullonera va a Zamora, Burgos, Salamanca, León y Valladolid.

Iniciado 1978 entre las iniciativas realizadas desde las administraciones se aprecia el peso de Unión de Centro Democrático (UCD) en su organización. Este partido político organiza a principios de año sus «Primeras Jornadas Culturales e Informativas», para las que cuenta fundamentalmente con Thau y La Zanfona, que recorren más de 20 localidades de la provincia. Esta línea UCD desde la delegación del Ministerio de Cultura organiza una campaña cultural durante todo el año que incluye la participación de Candéal, Thau, Albatana y el grupo de baile Castilla Joven; además de iniciar campañas de Navidad, con esos y más grupos. Por otra parte,

en la Fiesta de Villalar de 1978 es el PCE quien coordina las actuaciones. Participan en esta ocasión Jaime Lafuente, Los Gutis, el grupo de danzas Castilla Joven, Candéal, María Salgado, Arcaduz, Zanfona, Ángel Rey, La Fanega, Ara Pacis, Barbecho, Thau y otros de distintas zonas de la región. Además desde inicios de año el PCE organiza algunos conciertos con Arcaduz; y también en 1979 el Movimiento Comunista-OIC cuenta con este grupo. Y el 24 de febrero el Taller de Cultura organizó un Festival «Autonomía para Castilla y León», con Nuevo Mester de Juglaría, La Fanega, Los Gutis, Pi de la Serra, Gente del Pueblo y Miro Casabella, al que asistieron más de 2.500 personas. Hay que añadir además la celebración de la Fiesta de la Libertad por el PSOE el 23 de septiembre, con los dulzaineros Fermín Pasalodos y Joaquín González, Nes y Simón, María Salgado, Tahona, Nuevo Mester de Juglaría y Los Sabandeiros.

El 10 de septiembre de 1978 el ayuntamiento de Miranda del Castañar (Salamanca) organiza el I Encuentro de recuperaciones tradicionales de los pueblos de Castilla y León, una iniciativa al margen de ideologías pero en la que participaron miembros del Consejo General de Castilla y León, entonces dirigido por Juan Manuel Reol Tejada, de UCD. Por Valladolid asistieron Joaquín Díaz, Luis Díaz (en representación del Centro Castellano de Estudios Folklóricos), Gonzalo Martínez Díez, Juan Antonio Quintana, Félix Calvo, Fernando Valiño y el Taller de Cultura de Castilla y León, María Salgado, La Fanega y Nueva Usanza (especializados en música sefardí).

Las fiestas de san Mateo 1978 repiten en cierta medida los conciertos del año anterior por distintas plazas y colegios –aunque se aprecia que ahora hay menos actos– en los que participan Campanario, Trigo Verde, La Fanega, Tahona, Arcaduz e Hilario y Marian. A ellos se unen actuaciones en el Teatro Valladolid organizadas por La Frasca y la Delegación del Ministerio de Cultura con Thau, Candéal y Nuevo Mester de Juglaría. Coinciden además las fiestas con un festival de dulzaineros en el



Figura 4. Portadas de discos editados a finales de los años setenta e inicios de los ochenta

Polideportivo con intérpretes de la provincia y de toda la región, aunque la prensa refleja que tuvo escaso público.

Hasta estos años se encuentran numerosos grupos que, sin embargo, no han dejado más testimonio que breves noticias. Muchos desaparecen y otros se fusionan pero desde 1977 se produce la grabación de los primeros discos (fig. 4). La Fanega se estrena en 1977 con «Y cada paso que demos» (Moviplay, 1977) y al año siguiente editan «La fanega» (Moviplay, 1978). Tahona tiene un primer disco en 1978 («Tahona». Zafiro, 1978), seguido de un sencillo producido por Honorio Herrero y Luis Gómez Escolar («Aunque me des veinte duros». Zafiro, 1979). Arcaduz tuvo un primer sencillo «El Toro del Pueblo» (Iberofon, 1978), pero no es hasta cuatro años después que editan el disco completo «Reflejos del folklore» (Arcaduces, 1982). Ya de inicios de los ochenta son los primeros discos de Candeal «Candeal» (Moviplay,

1980), «Coplas del pueblo» (Moviplay, 1981) y «Se escucha un grillo en el campo...» (Manceira, 1982) y María Salgado publica «Canciones de amor y de trabajo» (Moviplay, 1980) y «La última dama» (Moviplay, 1981). Y a principios de 1982 La Bazanca saca «A la vega del Duero» (Saga, 1982).

Hay que destacar en estos años el apoyo que distintos medios de comunicación proporcionaron a los nuevos grupos que iban surgiendo. Desde El Norte de Castilla los artículos de Fernando Valiño (Ferrol, 1950) iban reflejando los conciertos, los discos y las novedades que aportaban los músicos, además de entrevistar a muchos de ellos. Desde la radio también se informaba sobre lo que ocurría en el panorama musical local. Desde Radio Popular (luego la COPE) lo hizo Concha Chamorro (León, 1948) entre 1974 y 1983 y desde Radio Valladolid (luego cadena SER) destaca el trabajo de Pilar García Santos (Valladolid, 1932-2012) en los años

sesenta y setenta (hasta que se incorporó en 1979 como concejala del PSOE en el Ayuntamiento) en programas como Disco Clan, Brindis Musical o Plaza Mayor, varios de ellos junto a Rafael González Yáñez (Tordehumos, 1937-Madrid, 2008).

Organización y asociacionismo de los músicos tradicionales

Toda esta actividad musical parece influir en la creación de una cierta conciencia profesional de los intérpretes de música tradicional. El 13 de octubre de 1978 se celebra una reunión en la parroquia de Santo Toribio de Mogrovejo para estudiar la posibilidad de que se cree un centro de cultura en la plaza del Coso Viejo (que recientemente había dejado de ser cuartel de la Guardia Civil) que sirva para talleres, exposiciones y la organización de espectáculos de teatro y música. Asisten La Frasca, el Taller de Cultura y varias asociaciones culturales. Esta iniciativa no llegó a conseguir su objetivo, pero podría considerarse la primera muestra de la voluntad de organizarse para potenciar la escena cultural de la ciudad.

Llegado el año 1979 continúan las actuaciones pero algo parece cambiar en el ambiente musical. La fiesta de Villalar, cuya parte musical organiza en esta ocasión La Frasca, sufrirá la ausencia de muchos grupos, que no acudirán por tener ocupada la fecha del sábado 28 de abril. Así sucedió con Nuevo Mester de Juglaría, Tahoma, Barbecho, La Fanega, Thau y Candéal (los dos últimos actuaron en la fiesta del 1 de mayo y también, junto a Barbecho, el 26 de abril en un Festival a beneficio de Asprona).

Poco después, el domingo 1 de julio se hace pública la creación del Colectivo de Música Popular en una reunión celebrada en Fuensaldaña. Entre sus objetivos se destaca la búsqueda de que las subvenciones de los organismos oficiales se concedan de forma equitativa y continuada. A esta primera reunión vallisoletana siguen otras en Burgos y Palencia durante las siguientes semanas para extender su ámbito a

toda la región. Entre sus primeros logros está un acuerdo con el Ayuntamiento de Valladolid, que contempla la programación de actuaciones en la plaza Mayor todos los sábados de verano (fig. 5 B). Esta iniciativa atrajo al Colectivo a muchos músicos, aunque posteriormente hubo quienes se desvincularon de su actividad, como señalaba en enero de 1981 su presidente, Ángel Rey, que llama la atención sobre el desapego mostrado por Candéal, Hilario y Marian, María Salgado, Trigo Verde y Kirkincho. Por otro lado, el Colectivo no consiguió el apoyo del Ministerio de Cultura para sus actividades, que sigue organizando conciertos en 1979 y 1980 con los grupos Thau, Candéal y Arcaduz, Ángel Rey y María José Santos y algunos grupos de danzas. El ministerio patrocina además una gira nacional del grupo Thau con su espectáculo «La tierra de Alvargonzález» por Castilla y León, Andalucía y el Levante.

Tras el programa de verano del Ayuntamiento, llegadas las fiestas de San Mateo de 1979 hubo música tradicional en el II Festival Popular y en cinco conciertos dentro del Teatro Valladolid (esta parte organizada con la colaboración del Ministerio de Cultura) y otros tres más en distintas zonas de la ciudad. Organizado por el Consejo General de Castilla y León, comienza este año a celebrarse el «Día de la Región» en las ferias vallisoletanas dentro de la programación de la Feria de Muestras, que incluía un concierto que sumaba grupos de distintas zonas de la región (este año de Valladolid, Ávila, Burgos, Soria, Segovia y Zamora). En conjunto se aprecia una disminución de las actuaciones de estos grupos, al menos por su reflejo en la prensa local. Mientras en 1978 se recogen cerca 100 actuaciones y festivales distintos, el año siguiente se queda en unas 75 y en 1980 se ha reducido aún más hasta las 40, por más que sigan los conciertos por la provincia organizados por la delegación del Ministerio de Cultura.

El Colectivo de Música Popular se reúne con distintas instituciones para tratar de promover actividades en torno a la tradición, entre ellas el Ayuntamiento, la Delegación de Cultura y la

Diputación. El encuentro más fructífero es el que se realiza a mediados de enero de 1980 con Tomás Rodríguez Bolaños, alcalde de Valladolid desde abril de 1979. En él se plantea realizar una misa castellana, una exposición de instrumentos musicales castellanos y un festival anual de canción popular infantil y juvenil que promueva la participación de los niños a través de los colegios. Esta última iniciativa conseguirá una notable repercusión. Su primera edición se convoca en abril para niños de hasta 14 años que acudan como solistas, grupos de voces, grupos de danza e instrumentistas. También en abril, fruto de esta colaboración, se realiza una semana de Homenaje a los Mayores con actuaciones de grupos de música y danza. Y también el sábado 26 un festival en apoyo a Villalar, como único recurso puesto que en la fiesta del día siguiente en Villalar no se contó con estrado para actuaciones ni equipo de sonido. En junio se desarrolla la Primera Muestra de Canción Popular Infantil, en los locales de la Caja de Ahorros Provincial. Tras varias eliminatorias, se celebra la final el domingo 22 en el Colegio Mayor Monferrant con los diez seleccionados, recibiendo todos ellos diferentes premios.

En 1981 el ayuntamiento organiza un festival en la plaza Mayor para el día 23 de abril en la fiesta de Villalar con grupos musicales de toda la región, movilizandando además 20 autobuses para la gente que quiera ir el domingo 26 a la localidad de Villalar. En mayo se celebra la segunda Muestra de Canción Infantil, en el teatro Zorrilla, y con actuación del grupo La Carraca, recién creado (fig. 5 C). En esta edición destacó especialmente Jesús Hernández Cifuentes, de catorce años, que con pito y tamboril ofreció tres jotas y una zorza, ganando el premio «exaltación del espíritu castellano-leonés».

En todas las iniciativas del Ayuntamiento durante esta legislatura tiene un papel relevante Pilar García Santos, la concejala de cultura. Licenciada en Historia y con estudios incompletos de Derecho, desde su puesto en el Ayuntamiento apoyó numerosas actividades culturales, entre ellas la música. Además fue motor de la

creación de la Escuela de Arte Dramático, la Orquesta de Valladolid, las bibliotecas municipales de barrio y la Escuela Taller de San Benito, entre otras. Dentro del ámbito de la edición, en julio de 1980 presentó el libro de Joaquín Díaz «Temas del Romancero en Castilla y León» que editó el Ayuntamiento.

El Colectivo, a través de Ángel Rey, estuvo presente el miércoles 17 de junio de 1981 en una mesa redonda sobre «Presente y futuro de la música castellana» organizada por la librería Villalar en el Instituto Superior de Filosofía (del Convento dominico de San Pablo). Y también es en estas fechas cuando se edita el disco «Colectivo 1» en el que se incluyen canciones de Thau, Ángel Rey, Barbecho y Jaime Lafuente (Moviplay -serie Serano, 1981). En agosto se celebra en Mojados un Encuentro de Revistas Rurales, que incluyó una actuación de Jaime Lafuente y Ángel Rey, con lo que cabe suponer que el Colectivo de Música Popular tomaría parte en su organización.

El ayuntamiento va a seguir realizando actividades de promoción de la cultura tradicional, aunque no siempre junto al Colectivo de Música Popular. Para sus gestiones en agosto de 1981 se constituye la Fundación Municipal de Cultura, de la que la concejala Pilar García Santos afirmaba entonces que su objetivo esencial es agilizar los pagos a empresarios y artistas.

El Ayuntamiento también se plantea ese verano la creación del Centro de Estudios Folklóricos Castellano-Leoneses, en colaboración con la Diputación, para lo que estaban en contacto con el Consejo General de Castilla y León, organismo preautonómico. Lo que se pretendía en ese momento era que el abundante material etnográfico recogido por Joaquín Díaz se pudiera poner a disposición de todas las personas interesadas en una institución creada para ello. Para ello el Ayuntamiento había presupuestado una subvención de casi un millón de pesetas y se preveía que comenzara en dependencias de la Casa Zorrilla. Finalmente lo que surgió fue el Centro Castellano de Estudios Folklóricos, que permitió la edición de los libros «La Tradición

oral castellana», de Luis Díaz Viana, en 1981 y «Cien temas infantiles» y «Otros 100 temas infantiles», ambos de Joaquín Díaz, en 1982.

El Colectivo organiza el 14 de marzo de 1982 un homenaje al recientemente fallecido Pedro Mansilla, maestro de paloteo, con actuaciones de grupos de danzas y dulzaineros. Dos meses después, el 24 de abril organiza un festival musical folklórico en la plaza de Cantarranillas, aunque finalmente se celebró en la plaza Mayor. Varios grupos vallisoletanos acuden a Villalar a la celebración del día 25. Y también en abril se celebra la III Muestra de Canción Popular Infantil, esta vez en el polideportivo Huerta del Rey. Se destaca que el número de participantes ha ido pasando de 14 grupos a 18 en la segunda edición y a 34 en 1982. Sin embargo, el empuje del Colectivo va menguando y prácticamente desaparece durante este año.

El Consejo General Castellano-Leonés patrocinó entre finales de abril y principios de mayo un ciclo cultural organizado por la Asociación Familiar de La Rondilla, con las actuaciones de varios grupos vallisoletanos. Por su parte a finales de junio la Fundación Municipal de Cultura organiza la Muestra Artística 1982, con actuaciones en la plaza Mayor de varios grupos musicales y grupos de danzas. También la Institución Cultural Simancas, de la Diputación, organiza conciertos por la provincia entre el 12 y 18 de septiembre. Y en Navidad el Ministerio de Cultura sigue organizando su campaña «Navidad en Castilla».

En este inicio de los años ochenta se puede ver que la música sigue adelante y que las instituciones no abandonan su preocupación por contar con este tipo de intérpretes en sus programaciones culturales. Sin embargo, parece que el asociacionismo se rompe de algún modo y los grupos van a funcionar de manera más independiente en su relación entre los músicos y con las administraciones. Así puede apreciarse, por ejemplo, en la celebración del concierto previo a la fiesta de Villalar de 1983, organizado el sábado 23 directamente por el Ayuntamiento

a través de la Fundación Municipal de Cultura donde se contó con grupos de casi toda la región y sólo uno vallisoletano y de reciente creación, Almenara.

Los años ochenta

En estos años aparecen algunos nuevos grupos. En 1980 surgen La Bazanca, Tierra Seca (de Medina del Campo) y Pan de Centeno (de Olmedo); en 1981, La Carraca, Almenara, Vientos del Pueblo, Sarmiento, Retama y Juglares del Alón (de Villalón); en 1982, Talanquera (de Peñafiel) y Esgueva; y en 1986, Ensalada Mixta. Al mismo tiempo a finales de 1981 se puede considerar desaparecidos a Thau y Trigo Verde; y Arcaduz disminuye sus actuaciones después de 1985, aunque se les encuentra ocasionalmente al menos hasta 1987.

A finales de mayo de 1983 se celebra la IV Muestra de Canción Popular, que esta vez reúne a más de 40 participantes, si bien en esta convocatoria se eliminan los premios y el jurado, desarrollándose como una sucesión de actuaciones. En esta última edición se presentó, con 4 años, Vanesa Muela que comienza así una intensa carrera en la música tradicional de la mano de su padre.

Este mismo año la Fundación Municipal convoca el primer Concurso de Música Castellana para nuevos grupos, tanto de música como de danza, que se celebró en el Patio Herreriano con conciertos todos los miércoles de los meses de julio y agosto. El premio para el ganador eran 50.000 pesetas y un concierto en las fiestas de San Mateo; y participaron grupos como Talanquera, Esgueva, Pan de Centeno y Raíces castellanas. Es un verano intenso, puesto que se suman actuaciones de grupos infantiles de danza en el Patio Herreriano los domingos por la mañana; y las tardes de los sábados hay conciertos de folk castellano en la plaza Mayor, pasando entre julio y agosto La Bazanca, Arienzo, Ángel Rey, Raíces castellanas, Almenara, Espadaña, Retama, Castilla Joven y Jaime Lafuente.

En 1983 se constituye el Club de Folk de Valladolid, convocando una reunión en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad el día 28 de enero para personas interesadas en este tipo de música. Entre sus objetivos se contempla la programación de actividades como sesiones de danzas tradicionales, una academia para el aprendizaje de instrumentos musicales, organización de conciertos y especialmente un Festival Internacional. Este club contaba con un servicio de información en la Casa de la Juventud, en la calle san Blas, y celebraba tertulias los jueves en el «merendero musical» del Bar Zamora, en la calle de Correos. En el tercer Festival Internacional de Folk de Valladolid, en junio de 1985, se organizaron conciertos en varias calles y plazas de Valladolid y colaboraban la Fundación Municipal de Cultura y la Junta de Castilla y León. El Club programaba además otros recitales durante el año y entre enero y febrero de 1987 organizó un ciclo de conferencias sobre «Antropología y Folklore», dentro del Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Valladolid. Entre lo más notable, el 31 de mayo de 1987 organiza un Homenaje a Crescenciano Recio en Pesquera de Duero, con la participación de varios grupos de danza y la música de María Salgado, Vanesa Muela, Almenara, Tahona, Arcaduz y Jaime Lafuente, además de numerosos dulzaineros. Con posterioridad apenas tendrá actividad y sólo mantiene un par de años más alguna excursión, como había hecho en años anteriores, a destinos relacionados con la historia de la región.

En Olmedo se formó Pan de Centeno hacia finales de 1979 con unos 13 jóvenes que entonces debían rondar los 13-17 años, bajo la dirección de José María González. Su origen estaba en una rondalla femenina y entre sus primeros miembros se encontraban José Luis Rojas, Pío Baruque, Manuel Rodríguez, Elvira Bueno, Rosa Regorrigo, Dami Sanz, Asunción Serrano, Adeline Molpeceres y Juan Carlos Centeno. Inicialmente hicieron versiones de canciones de los segovianos Nuevo Mester y los abulenses Cigarra, pasando luego a hacer algunos temas propios y recopilando otras. En 1985 editaron

el disco «Entre Olmos» (Tecnosaga). Este grupo será parte del origen de formaciones posteriores, como Olmemustrov en 1999 y No Solo Folk en 2002.

La primera actuación de La Bazanca se realizó el 1 de mayo de 1980 en Medina del Campo. Desde sus orígenes muestra una doble vertiente que combina la música folk regional con otras más antiguas o más lejanas relacionadas con lo castellano. Esto se puede apreciar en sus primeros discos, ya que mientras el primero *A la vega del Duero* (Saga, 1982) es de música tradicional castellana, el segundo «Canciones sefardíes» (Tecnosaga, 1983) está centrado en la música de estos judío-españoles. Los primeros miembros del grupo fueron Paco Díez, Salvador Cacho y José Antonio Castrillo, y aunque los músicos han ido variando con el paso de los años, Paco Díez ha mantenido la esencia del grupo.

La Carraca se creó en buena medida como uno de los efectos de la Muestra de Canción Infantil. Algunos miembros del Colectivo de Música Popular se sorprendieron de que los niños participantes presentaban siempre canciones de adultos aprendidas para la ocasión, dejando al margen las infantiles que parecían más adecuadas para su edad. Por ello pensaron en sacar a la luz esta faceta de la tradición musical, aparentemente olvidada. Es así como se unen Ángel Rey, Eugenio Rodríguez, Jaime Lafuente y Juanjo Busto y dan forma inicial a este grupo. En el primer año de rodaje vieron que sus canciones atraían más a los adultos que a los niños, por lo que los músicos decidieron disfrazarse y pintar sus caras para acercarse más a los niños, lo que consiguieron plenamente. Se consolida el grupo entonces con Eugenio Rodríguez (el chino), Jaime Lafuente (el primo), Arturo Manzano (arlequín) y Antonio Redondo (el indio, que dejó el grupo en 1994); además de otros muchos músicos con los que colaboraron a lo largo de su trayectoria. Su primer disco «El cuento de la Carraca» (Saga, 1984) recibió el Premio Nacional de Discografía Infantil y los

sucesivos se convirtieron en un importante recurso didáctico para los colegios.

En Esgueva se integraron varios músicos de la primera generación de artistas. Allí estaban Eugenio Rodríguez, Jaime Lafuente y Arturo Manzano, los mismos de La Carraca, pero tocando música para todos los públicos. Editaron un par de discos, «En el Murmullo del río» (Saga, 1986) y «Recuerdos en un segundo» (Flyer Records-Perra Gorda, 1989).

Hacia 1980 se escinde Tahona y José Luis Gómez crea Solanilla con los hermanos Fernando, Carlos y Rafael García Sobrino y Jesús Martín San José. Dejaron huella de su trabajo a través de los discos «Misa Castellana» (Tecnosaga, 1984) y «Porque nos da la gana» (Tecnosaga, 1985).

Almenara tenía varios miembros que habían estado en un grupo anterior, Faenas. En su composición destacaron Ignacio Enrique Cabero, Juan José Conde, Belén Artuñedo, María Dolores Gutiérrez y Eduardo Burgos. Sus comienzos fueron muy prometedores, puesto que consiguieron el primer premio en la V Bienal Internacional del Sonido de Valladolid en marzo de 1981. Durante el invierno de 1982-1983 organizan una de las primeras giras internacionales de un grupo vallisoletano, actuando en varias ciudades en el centro-sur de Francia. En su primer disco «Desde aquel día de abril Amapolas comuneras» (Tecnosaga, 1984) ya se encuentran en la formación Jesús Hernández Cifuentes y Carlos Soto Cobos, y poco después se suman Ignacio Castro y Luis M. de Tejada, los cuatro luego fundadores de Celtas Cortos. Estos cuatro músicos ya eran la mitad de Almenara en su segundo disco, «¡Vaya postín!» (Tecnosaga, 1986). Por ello el nacimiento de los Celtas Cortos fue determinante para que Almenara desapareciera a finales de 1988.

Ensalada Mixta lo forman José Ignacio Hernández Toquero (Jota), Jesús Ronda y Carmen Nieto, aunque en su disco «Barreras» (Tecno-

saga, 1987) colaboraron además otros músicos como Michel Lacomba, Manuel González Trujillo, Werner Glaser y David Llamas y se hizo cargo de la grabación Eduardo Burgos. José Ignacio Hernández era además responsable de la sección de discos de la librería Villalar (plaza de la Universidad), que se convirtió en estos años en punto de encuentro para los aficionados a esta música.

Como una derivación de grupos anteriores, durante 1987 y 1988 se encuentra el grupo Ágora, integrado por Juan Carlos Centeno, Pio Baroque, Jesús Ronda y Eduardo Burgos. Y también el dúo Festi Davini, con Jesús Ronda y David Llamas, que llegó a editar el disco «De nubes y hojarasca» (Flyer Records, 1990).

Aunque algunos grupos, como La Carraca o La Bazanca, se mantienen fieles a las canciones aprendidas de sus mayores o tomadas de cancioneros, otros combinarán canciones tradicionales con otras de composición propia y aires populares. Y en las letras sumarán algunos textos suyos y también de poetas actuales, como hizo Almenara con Godofredo Garabito y Sergio Fernández González o Solanilla con José María Calzada de Calzada. Finalmente queremos destacar cómo en los años ochenta los grupos vallisoletanos desarrollan diversas giras por Europa, que nos dan muestra del interés que la música folk castellana despertaba. Ya hemos mencionado la de Almenara. Otro ejemplo es Tahona, que realiza varias entre 1984 y 1989 por Alemania, Francia, Holanda, Suiza y Bélgica bajo el paraguas organizativo del Instituto Español de Emigración; y acude fundamentalmente a embajadas, asociaciones culturales de emigrantes y casas de España. Así mismo este conjunto participa en 1986 en el I Festival Mundial de Folklore de Bogotá (Colombia) con el patrocinio del Ministerio de Asuntos Exteriores. Otro grupo que emprende giras por Europa es La Bazanca que, entre otros destinos, recorre Italia (fig. 5 D).



Figura 5. Imágenes de distintas actuaciones: A. La Fanega en el Festival de Pueblos Ibéricos (1976), B. Trigo verde en la plaza mayor de Valladolid (1979), C. La Carraca en Valladolid (hacia 1981) y D. La Bazanca en Venecia (hacia 1981)

Consideraciones finales

Como puede apreciarse, llegados los mediados de los años ochenta el panorama musical estaba bien desarrollado. De los grupos de aficionados, que compaginaban la música con los estudios o el comienzo en la vida laboral, se había pasado a una mayor profesionalización que había ido acompañada de una selección. Junto a ellos se van incorporando, con mayor o menor fortuna, nuevos músicos a la vez que en estos años ven el final de los últimos representantes de la música tradicional que se habían mantenido en el ámbito rural. A partir de los años ochenta se apreciará una creciente influencia de los ritmos e instrumentos que llegan por influencias externas, con un mayor mestizaje y la progresiva globalización de estas músicas que enriquecerán la música tradicional surgida en Valladolid y le darán nuevos aires.

BIBLIOGRAFÍA

BELLIDO BLANCO, Antonio (2016). «La música tradicional en Valladolid y su papel durante la transición». *Investigaciones Históricas*, 36, pp. 257-277.

DÍAZ, Joaquín (1971). *Palabras ocultas en la canción folklórica*. Madrid: Taurus ediciones.

DÍAZ, Joaquín (2016). Prólogo. En Jorge González del Pozo (coord.): *Castilla bajo mirada extraña*. Valladolid: Editorial Páramo, pp. 9-12.

ÍÑIGO, José María y DÍAZ, Joaquín (1975). *Música pop y música folk*. Barcelona: Editorial Planeta-Editora Nacional.

JOAQUÍN DÍAZ-CANCIONERO DE ROMANCES. Blog dedicado a la obra y figura del músico y folklorista Joaquín Díaz. <https://cancioneroderomances.com>

LAFUENTE, Jaime (2023). «Música folk y tradición en Valladolid – desde los años 60 hasta nuestros días». En Ana B. Martínez García (coord.): *Espacios con historia en la ciudad de Valladolid (III)*. Ayuntamiento de Valladolid, pp. 113-127.

MARCOS DEL OLMO, M^a Concepción (2000). «Las elecciones de 1977 en Valladolid: el contrapunto de 1936». *Investigaciones Históricas*, 20, pp. 301-316.

PARDO, José Ramón (2008). *Música para una transición*. Madrid: Musicfilms.

VAL, José Delfín (2002). *Dulzaineros y redoblantes*. Valladolid: Castilla Ediciones.

Anexo: componentes de los grupos musicales

ALMENARA (1983): Ignacio Enrique Cabero, Juan José Conde, Belén Artuñedo, M^a Dolores Gutiérrez, Eduardo Burgos y Francisco Javier Maderuelo.

ARCADUZ (1977): Juan, Mauricio, Chema, Gloria y José Manuel; + Arturo, Manolo y Sixto Olivar (1983).

BARBECHO (1981): Alfredo de Diego, José Carlos del Barrio, Milagros Hijas, Juan Carlos Rodríguez, José María Díez, Gustavo Fernández y M^a Cruz Andreu.

LA BAZANCA (1982): Francisco Díez, Salvador Cacho, J. Manuel Quevedo, José Antonio Castrillo, + Rafael Castrillo y José Luis Parrado.

CANDEAL: Félix Pérez y José Antonio Ortega.

LA CARRACA (1981): Ángel Rey, Eugenio Rodríguez, Jaime Lafuente y Juanjo Busto.

LA FANEGA (1975): Nélica, Ángel Rey, Roberto Benito, Chilo Ortega y Chusma Martín; (1977): Eugenio Rodríguez, Chusma Martín, Roberto Benito y Amor Isabel Castro.

MONTARANZA (1975): Chuchi, Javier, Conchita, Paz, M^a Carmen, Celso y Paco.

PAN DE CENTENO (1983): Manuel Rodríguez Centeno, José Luis Rojas Toribio, Asunción Serrano, Juan Carlos Centeno, Rosi, Kely, Dami, Elvira, Adelina, Pio y Miguel.

SOLANILLA (1984): Fernando, Juan Carlos y Rafael García Sobrino, José Luis Gómez Blanco y Jesús Martín San José.

TAHONA (1978): José M^a y Miguel Á. Rivera Manteca, José Luis Gómez Blanco, Juan Carlos García Sobrino, Begoña García Nava, Pilar Martínez García y Celso Garrido Pérez.

THAU (1976): Francisco Soto del Carmen, José González Torices, Juan Pablo Torres y Juan Carlos Pérez de la Fuente + Roberto Ibáñez y Julio Pinedo; (1981): Víctor Rodríguez, Ángeles Gómez, Lourdes Ibáñez, Juan Carlos Pérez de la Fuente, Juan Carlos González, Cótido Aguado y Juan Pablo Torres.

TRIGO VERDE (1974): Félix Pérez, José Antonio Ortega, Michel y otros dos chicos y dos chicas más.

Agradecimientos

Para realizar este trabajo ha resultado fundamental el recurso a la hemeroteca de El Norte de Castilla (Archivo Municipal de Valladolid). Quiero agradecer a Ángel Rey su estímulo y las conversaciones que hemos mantenido sobre este tema, que han resultado fundamentales para conocer mejor el contexto cultural y social del momento y para explorar aspectos que no había considerado inicialmente. Así mismo he de reconocer la influencia que Joaquín Díaz y José Luis A. Gómez Blanco han tenido para despertar mi interés en la música tradicional; tengo una gran deuda con ellos.

También es obligado pedir disculpas por los posibles errores que haya podido cometer. Son muchas las personas que se van nombrando en el texto y es fácil que se haya producido algún error o algún olvido. Agradeceré la comprensión de quienes se sientan perjudicados.

EL MUSEO ETNOGRÁFICO DA LIMIA

Ángel Carlos Cerrato Covalada y Ruth Murias Román

Este artículo tiene por objeto analizar y comparar dos modelos diferentes de gestión museística, reflexionar sobre la naturaleza y la función de los museos en nuestra sociedad e intentar con ello contribuir al estudio y debate sobre políticas museísticas en el momento actual. Para ello se toma como referencia la historia del Museo Etnográfico da Limia, situado en la provincia de Orense.

A finales de la década de 1980 llega a Xinzo de Limia Benjamín Villarino Bouzas. Es un adolescente de quince años que viene de ser alumno del lingüista y etnógrafo gallego Elixio Rivas Quintas, quien ha despertado en él una sensibilidad humanista por el entorno. Benjamín reflexiona sobre el entorno físico, geográfico y social que le rodea. En Xinzo la vida es monótona, y cunden entre la gente de su edad la apatía, la desidia, los pubs y la televisión. Su espíritu crítico le hace rechazar esta situación, y crea un círculo de amigos con los que comparte sus inquietudes vitales y culturales, entre los cuales se encuentran otros adolescentes como Xosé López Calleja, Clara Garrido Rodríguez y Vicente Fernández Portela. Después de muchas conversaciones sobre la situación de abandono cultural de Xinzo y su comarca, se les ocurre que sería una buena idea empezar a buscar y guardar objetos antiguos, enseres domésticos o aperos de labranza, de los que ven muchos pudriéndose en su entorno más cercano sin que al parecer a nadie le importe. Se van haciendo así con algunos arados, hoces, planchas de carbón, lavamaniles, dediles, candiles... Cogen la costumbre de reunirse todos los miércoles por la tarde para planificar cómo recoger los objetos que la gente va a tirar o se van a perder, comenzando así sin darse cuenta una labor de

recuperación y acumulación que con el paso del tiempo empieza a coger unas dimensiones que les sobrepasan. Llega un momento en que sienten que si quieren seguir en serio necesitan contar con el consejo y la participación de adultos que les ayuden, así que deciden tantear y pedir apoyo entre los profesores del IES y la FP de Xinzo. Benjamín invita a participar en las reuniones de los miércoles al profesor de historia Ángel Cerrato Álvarez, quien observa con aprobación el clima de dedicación y el nivel de debate y acepta por ello incorporarse al grupo. Su incorporación, además de aumentar la autoconfianza, introduce sistematización y rigor y aumenta el nivel de exigencia. Como resultado, la actividad se formaliza y se reformula: las salidas se cambian a los sábados para contar así con todo el día, y los miércoles se dejan para el trabajo de planificación. El grupo amplía su radio de acción, y pasan de Xinzo a pueblos del entorno, y de sus familiares de mayor edad a conocidos y conocidos de conocidos, que van dando poco a poco noticia de nuevos objetos. De esta manera comienzan a perfilar su propia metodología de actuación: cada semana llevan a cabo una labor previa de contacto y conocimiento del lugar y de las personas a las que se ha de visitar, y la logística de las salidas se planifica con detalle. Los sábados viajan al pueblo del informante, conocen al dueño de los objetos, socializan con su entorno, preguntan por el funcionamiento de los objetos, explican la finalidad de recuperarlos, los recogen, los transportan y los van guardando en algún garaje aquí o allá... Al cabo de casi un año se dan cuenta de que no pueden, y no quieren, presentarse en los pueblos simplemente como un grupo de personas con inquietudes, y que no pueden ni quieren tampoco seguir improvisando lugares

donde almacenar todos los objetos que van acumulando.

Se plantean la necesidad de formalizar su situación, para lo cual se informan de los pasos e inician el proceso legal para crear una asociación, constituyéndose formal y legalmente en 1989 en asociación cultural con el nombre de O Bión, e incorporan nuevos miembros con ganas de trabajar: Carme María Cuquexo López y Óscar Gundín Fernández. A su línea de investigación de campo, basada en las salidas a los pueblos del entorno para buscar lo que ya entienden que es material etnográfico, recogerlo y guardarlo con vistas a restaurarlo, le añaden una labor de explicación y educación, pues aunque las adquisiciones son normalmente donaciones del dueño, a veces, ante el descubrimiento de su valor, ciertos dueños quieren convertir en el último minuto la donación en una venta. –En esos años era común que grupos de anticuarios o familias de gitanos ambulantes, sabedores del valor de los objetos de toda una vida, los comprasen o cambiasen por otros modernos–. Ya que el material que se recoge se iba a tirar, quemar o dejar podrir, tienen que explicar a esos donantes porqué alguien podría querer recuperarlo. Cada vez que le explican a un donante la diferencia entre un anticuario o un coleccionista y una asociación cultural, se sorprenden haciendo un trabajo ingente en materia de educación y protección patrimonial. Superar la desconfianza de una persona mayor que ha sido previamente timada o estafada, o que se avergüenza de su patrimonio porque lo asocia a su estatus social y a sus condiciones su vida material, desarrollando a lo largo de toda una vida un complejo de inferioridad, es todo un reto que requiere paciencia, atención, comprensión, apoyo y cariño. Recurren a una pedagogía de la autoestima para sensibilizar a la gente del entorno para que valore su propio acervo cultural –incluso a riesgo de quedarse sin donación, o sin venta–. La rutina de entrega y esfuerzo que adquieren, de constancia y de ilusión de contribuir a la autoestima social de las personas que visitan y de contribuir a la recuperación de un patrimonio que de otra for-

ma se iba a perder, se les acaba convirtiendo en una especie de necesidad vital que hace que en los siguientes cuatro años de salidas fallen solamente un sábado. Esta actitud y motivación les va abriendo caminos y creando un cierto nombre –O Bión– que a partir de ahora les precede en sus salidas.

Entonces empiezan a adquirir un cada vez mayor grado de reflexión acerca de su actividad. Empiezan a adquirir una dinámica de anotación y de estudio de las diferentes tradiciones en las que se enmarcan los objetos que se recuperan: además del patrimonio material, recogen la palabra, las explicaciones y el relato de las personas que donan o ayudan a donar, o que tienen o han tenido un oficio tradicional conectado con los objetos recuperados. Salida tras salida, O Bión empieza a crear una red de personas sensibilizadas dispuestas a donar o a relatar acerca de lo donado, o simplemente dispuestas a informar de nuevos donantes que tienen un grado de concienciación la hora de conservar lo que ha sido un modo de vida generalizado hasta hace no mucho. Estas labores ocurren ahora simultáneamente a una intensa actividad de autoformación para recuperar, recopilar, investigar y transmitir mejor los objetos y los saberes patrimoniales que van descubriendo en esos objetos. Por ejemplo, visitan a personas que les muestran la forma tradicional de ejecutar sus oficios, entre ellos a varios cesteros y canteros, de los que dejan constancia fotográfica, además de a diferentes carboneros, tejedoras, afiladores, herreros y carpinteros, de los que recogen sus instrumentos de trabajo y cuyos testimonios graban en entrevistas orales. Preguntan en las ferreterías sobre sustancias y técnicas de restauración de metales y maderas para ir restaurando los objetos más frágiles mientras siguen recogiendo nuevos objetos. Aprovechan la suscripción de Ángel Cerrato a la *Revista de Arqueología* como fuente de información e ideas. Acuden y toman notas en las ferias de Xinzo de Limia y de Cualedro. Visitan con libreta en mano diversos museos: el Museo Etnológico de Ribadavia, el Museo Arqueológico de Ourense, el Museo Provincial de Ponte-

vedra, el Museo do Pobo Galego en Santiago de Compostela y el Museu da Regiã Flaviense en Chaves, Portugal. La logística de las salidas, las visitas a los museos y ferias, el material fotográfico y fonográfico necesario para dejar constancia gráfica o grabar relatos, el material de restauración de madera y hierro, etc, se financia mediante una cuota mensual que de común acuerdo asciende a 500 pesetas. Como asociación, pronto entienden que esas cuotas mensuales no son suficientes, y deciden emprender una línea de petición de subvenciones. En un proceso de ensayo y error aprenden a brujulear por las esferas de la burocracia para concesión de ayudas oficiales a programas y actividades culturales y después de varias denegaciones consiguen recibir por parte de la Consellería de Cultura y Xuventude una subvención de 1.538.000 pesetas en junio de 1990.

Las labores continúan en aumento e importancia. En una ocasión hacen varios descubrimientos de restos prehistóricos en la laguna de Antela (antigua laguna, ya que fue desecada a principios de los años sesenta del siglo xx) entre los que se encuentra un hacha neolítica en perfecto estado. En otra ocasión, miembros de O Bión ponen en conocimiento de la Guardia Civil de Orense, en el acuartelamiento de Santa Mariña, la destrucción de un miliario romano en la vía romana XVIII, que comunicaba Braga con Astorga. Establecen contacto y dan varias series de charlas informativas en los centros escolares de Xinzo: la FP, el IES y los dos CEIP. A este público contagian su impulso y su empeño, lo que se traduce en nuevas incorporaciones, como la del profesor Francisco Prol, del CEIP Rosalía de Castro, a raíz de una visita pedagógica a ese centro escolar, quien destacará en O Bión por muchas cosas, entre otras por añadir una línea de investigación audiovisual y hacer ver la necesidad de conseguir un laboratorio fotográfico. También consiguen ganarse la ayuda desinteresada de Jesús Taboada, herrero de Villar de Santos, que colaborará en la restauración de las partes metálicas de los objetos almacenados, sobresaliendo en la restauración de una forja de herrero que se había recuperado casi

podrida. Llegado a este punto, ha madurado en la asociación la necesidad de tener un órgano de expresión propia, y crean la revista *O voceiro do Bión*, donde reflexionan sobre temas de antropología, de historia, de ecología, o de su labor como asociación. Es una publicación todavía amateur, que fotocopian y difunden entre los alumnos y profesores de la FP y el IES de Xinzo. Deciden iniciar también una línea de contacto con la prensa para dar a conocer la labor cultural que están llevando a cabo, de manera que se invita a periodistas de diferentes medios de prensa a que asistan a sus reuniones, como así ocurre.



Más que «descubrir», los jóvenes de «Bión» pretenden recuperar y conservar un modo de vida ya perdido
Su labor de investigación en la comarca carece de apoyo oficial

El grupo etnográfico «Bión» pretende recuperar la historia cotidiana de A Limia

Xinzo de Limia (Por Marimar Arias, corresponsal). Siete jóvenes de Xinzo de Limia trabajan desde hace dos años y medio en la recuperación de la historia cotidiana de la comarca de A Limia. «Bión», la agrupación etnográfica que han constituido con ese fin, ha dedicado este tiempo a recolectar material variado que, por el momento y a falta de un museo, se almacena en un local donde las condiciones de conservación no son óptimas y donde la población de Xinzo y su comarca no puede disfrutar de los resultados de su labor investigadora. No se trata, matizan, de hacer grandes descubrimientos sino de rescatar del olvido instrumentos y material de profesiones características de A Limia. Desde las instituciones de la comarca han recibido, hasta ahora, apoyo moral; el económico proviene únicamente de sus fondos personales.

El objetivo, señalan, es «intentar recuperar y conservar todos los restos etnográficos que encontramos, como concepción de los medios de vida del pasado y evolución de ésta».

A lo largo de estos dos años y medio de actividad han recopilado leyendas transmitidas oralmente en los más pequeños reducidos de población, han tratado de conocer con profundidad costumbres casi perdidas y se han encargado de revitalizar en la mente de muchos parroquianos profesiones que apenas tienen un hueco en la sociedad de los 90.

Conservación

«La tarea principal —afirman— es de conservación de res-

tos etnográficos. Aunque tienen un plazo de vida muy limitado, de diez o quince años, es evidente que existe esa vida y se puede conservar. Actualmente, nos centramos en la recogida de materiales y en entrevistas con personas que estén animadas a colaborar para apoyar nuestro estudio».

Al margen de la labor de búsqueda e investigación, los jóvenes de «Bión» desarrollan otras actividades complementarias. Se han impartido conferencias en centros educativos de Xinzo de Limia y otros puntos de la comarca. Además, editan una revista que tiene como objetivo fundamental «sacar (dinero para la asociación y concienciar al personal); su difusión se realiza, en mayor número,

en colegios e institutos. Realizan también viajes para conocer museos, como el etnográfico de Ribadavia, que alberga piezas interesantes en su campo de actuación».

Tanto estas actividades, como la compra y mantenimiento de diverso material audiovisual que emplean en su trabajo es financiada por los miembros de la asociación ya que la Consellería de Cultura rechazó sus peticiones de subvención alegando que no disponían de fondos y el Ayuntamiento de Xinzo tampoco ha realizado ninguna aportación. De hecho, «Bión» carece de local social y continúa pidiendo un espacio para constituir un museo etnográfico comarcal.

Superar la desconfianza para concienciar

Comoquiera que el trabajo de los jóvenes de «Bión» se desarrolla en el mundo rural y a menudo con personas de edad, sus integrantes tienen que realizar, en la mayor parte de los casos, un esfuerzo inicial para contactar con los poseedores de un tesoro cultural y antropológico que se pretende sacar a la luz para conseguir que la memoria popular permanezca.

«Al principio, con la propuesta, hay una desconfianza —comentan al referir sus contactos iniciales en cualquier pueblo— por las tomaduras de pelo que ya ha sufrido la gente con anticuarios, coleccionistas, etcétera. Cuando ya se trata una y otra vez, la

gente se ablanda y termina por colaborar pues ven que es una labor positiva, sin fin lucrativo, que no hay intereses particulares».

Lo que se trata de potenciar, explican, es la concienciación de las gentes: «nuestro trabajo serviría para que los escolares tuviesen una mejor visión directa de la antigua Limia y un museo sería el centro de investigación y de estudio de la comarca, tanto para centros como para gente de cualquier tipo interesados».

A la par del museo, que se presenta como la gran aspiración, «Bión» tiene otras necesidades menores, como un estudio de fotografía.

Imagen 1. La Voz de Galicia, 13 de octubre de 1990

A estas alturas, los bienes culturales acumulados exceden las capacidades de todo almacenamiento al que tienen acceso. Después de un arduo trabajo de restauración –tiempo empleado, esfuerzo físico generado y dinero gastado– se llega a la demoledora conclusión de que recuperar bienes patrimoniales para garantizar su preservación es una soberana pérdida de tiempo si no se da el siguiente paso. De forma natural comprenden que es necesario disponer de un lugar donde un material simplemente recogido y conservado de forma privada gane en valor al ser expuesto y explicado de forma pública.

Es el momento de contactar y sensibilizar al entorno político, por lo que elaboran un proyecto de creación de museo etnográfico y dan a conocer la propuesta en los centros de educación de Xinzo; se pide y se consigue el apoyo del director de la FP, la directora del IES y los directores de los dos CEIP. Con el proyecto y las cartas de recomendación de estos, van llamando a las puertas de varios concellos del entorno: el de Xinzo de Limia, el de Porqueira y el de Vilar de Santos. Si bien todos muestran buenas intenciones, los resultados son dispares. El trabajo de contactar, presentar el proyecto, convencer y concretar con las esferas de la política, de las que los miembros de O Bión no tienen mucha idea y aprenden sobre la marcha, requiere a veces más esfuerzo y dedicación que el trabajo de campo en sí mismo. Empiezan, de forma natural, contactando con el Concello de Xinzo, al que le presentan dos proyectos, uno para adaptar el monasterio de Trandeiras, que está en semirruina, y otro para adecuar algún edificio en el propio Xinzo a elección del ayuntamiento. Después de muchas palabras y promesas, no se concretiza nada. Con el concello de Porqueira se llega a acuerdos para acondicionar y usar la torre medieval de Pena, pero finalmente la corporación municipal se siente incapaz de iniciar todo el proceso de traspaso de la titularidad de la torre, que por aquel entonces pertenece a Patrimonio Nacional, en Madrid. Finalmente, la corporación municipal del concello de Vilar de Santos, con su alcalde Xosé

Antonio Jardón Dacal al frente, acepta el proyecto y se compromete a acondicionar las antiguas escuelas para albergar lo que por fin será el futuro museo. O Bión se encarga entonces de redactar los estatutos, donde se establecen las labores y obligaciones por parte de O Bión así como por parte del Concello de Vilar de Santos. Se establece que O Bión gestione la parte técnica y científica, y la corporación municipal, constituida en Patronato, la parte financiera e institucional, encomendando la dirección a un miembro de O Bión, y de común acuerdo entre todas las partes sale elegido Ángel Cerrato Álvarez.

Este proceso de acondicionamiento de las escuelas termina a finales de 1990, pero como el proceso para abrirlo oficialmente se dilata, O Bión le propone mientras tanto al concello la apertura al público del museo mientras no llegue el momento de la apertura oficial. Así, a finales de 1990 el Museo Etnográfico da Limia abre sus puertas al público. Cuenta con dos salas de exposiciones permanentes, una sala de exposiciones temporales, una sala de restauración, una sala de juntas, un laboratorio fotográfico y un almacén. Exhibe los más de ciento veinte objetos etnográficos recogidos hasta ese momento, entre los que destacan piezas de gran valor, como un telar completo, una forja completa, una lareira completa y una auténtica rareza: una barca original de la desaparecida laguna de Antela, con una sección añadida de objetos arqueológicos, entre los cuales está el hacha neolítica hallada en su día. O Bión propone que los objetos se consideren legalmente donaciones, nunca propiedad ni de O Bión, ni del Concello, y para ello a cada objeto se le añade una ficha con el nombre e información de su donante. A través de un proceso colectivo y participativo de toma de decisiones, O Bión decide experimentar y probar diversas estrategias para mejorar el proceso de transmisión y puesta en valor del patrimonio albergado en el museo. Aparte de una visita libre, propone una visita guiada donde los donantes y vecinos que quieran colaborar puedan ser ellos mismos los guías, cada uno a su manera y de aquella par-

te que dominen. Otra iniciativa es que sean los propios miembros de la asociación cultural los que asuman la función de guías, integrando el conocimiento directo de los objetos que ellos mismo han recogido y restaurado junto con la información y las explicaciones generadas por los donantes. Implementan de forma empírica las dos estrategias y descubren que cada actuación tiene sus ventajas y sus desventajas.

Durante este tiempo, si bien O Bión dedica ahora parte del trabajo al mantenimiento y crecimiento físico del museo, sigue con su investigación de campo en los pueblos del entorno para seguir recuperando material y estudiando su mundo inmaterial. A estas alturas, ha visitado varias decenas de pueblos, entre los que cabe destacar por su importancia y frecuencia: Cortegada, Garabelos, Fontearcada, Folgoso, Moreiras, Parada de Ribeira, Parada de Outeiro, Pena, Piñeira Seca, San Pedro Laroá, Verín, Xinzo de Limia o el propio Vilar de Santos. Además, continúa con la labor de grabar oralmente los testimonios de los donantes. Sigue impartiendo charlas didácticas, ahora en los centros escolares de primaria de Sandiás y de Rairiz de Veiga, a alumnos y familiares, trabajadores en gran medida del sector primario que ven cómo se valora su mundo material y los saberes en él encerrado, pues se les hace objeto de atención en un museo visitado por gente local pero también foránea. Continúan visitando museos y aprendiendo mediante anotaciones, esta vez en el Museo da Terra de Melide. Crean la revista del museo: *A voz do museo*, que es ya el órgano oficial de expresión del museo, donde se refleja y se reflexiona acerca de la investigación de campo llevada a cabo, acerca de los objetos musealizados, de los cánones culturales donde nacen y de la red de relaciones en las que se crearon esos objetos. Por esta época graban el video: *A Limia, terra de devanceiros*.

Finalmente, la apertura oficial del museo acontece en julio de 1992, en una fecha adaptada a las necesidades de la agenda política del presidente de Galicia, Manuel Fraga Iribarne. El trabajo constante y activo de O Bión de varios años de investigación de campo, de contacto y apoyo humano a la gente de los pueblos, de dedicación a sus vidas, a sus historias, a sus trabajos y oficios, a sus objetos, las visitas a los centros escolares de sus hijos, así como la política permanente de puertas abiertas y participación de los vecinos colaboradores y los donantes dentro del edificio, provoca que el día de la inauguración oficial haya tal afluencia de gente con tal deseo contenido, tal identificación, con tal empatía y júbilo no disimulado, que el alcalde y O Bión se ven en la necesidad de reabrirlo hasta cuatro veces, y hubiesen sido más si no se hubiese decidido, en contra de la voluntad de los asistentes, que el día tenía que terminar en algún momento.

XINZO

Martes, 14 de julio de 1992

El interés del público hizo reabrir cuatro veces el Museo de A Limia

□ Inaugurado el domingo, levantó una gran expectación

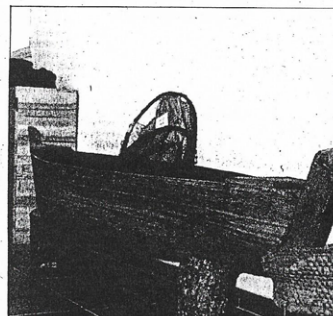
Xinzo /ANTONIO RODRIGUEZ/

La inauguración del Museo Etnográfico de A Limia se vio arrojada por la presencia de numeroso público que procedente de toda la comarca se dio cita el domingo por la tarde en Vilar de Santos. Entre el público asistente, según el alcalde, José Antonio Jardón, también se encontraban personas de otros lugares de la Comunidad Autónoma, que según él, acudieron a Vilar de Santos porque estaban interesados en potenciar la cultura gallega e impulsar este tipo de iniciativas. "Algo que consideramos importante y creemos que calza con el deber de tener un museo de este tipo".

Ofrecerle a la posteridad

En su discurso de inauguración, el alcalde mostró su satisfacción porque las instalaciones del Museo de A Limia están en el término de Vilar de Santos "y que nuestro concello recoja la historia de A Limia y desde aquí se comience a proyectar una recuperación aún de lo mucho que hay perdido para poder ofrecerlo en la posteridad a nuestros jóvenes y niños para que les sirva como lección de la forma de vivir de nuestros antepasados".

Los miembros de la asociación cultural O Bión, promotora en colaboración con el Ayuntamiento



Barca usada en la Laguna de Antela.

Foto ANTONIO RODRIGUEZ

de Vilar de Santos del museo, hicieron otro recorrido por las vueltas que tuvieron que dar desde hace más de cinco años para que la iniciativa cuajara, y destacaron en su discurso la buena disponibilidad que desde un principio mostró el Ayuntamiento de Vilar de Santos. "Somos conscientes", señalaron, "de que el

museo es significativo para toda A Limia y aquí se pretende recoger la historia de nuestra comarca, toda la gente que acude a él será bienvenida y queda la puerta abierta a todos los ciudadanos de A Limia para que colaboren y apoyen tanto de una forma teórica como práctica trayendo utensilios que a lo mejor en sus casas están inservibles y se pueden recuperar".

Colaboración

La asociación y el Ayuntamiento hicieron un llamamiento a los presentes para que conserven todos los utensilios y materiales que formaron parte de la vida cotidiana, tanto de la actual como de la de sus antepasados, "porque en ellos va parte de la historia del hombre y nuestros hijos deberán conocerla". Hay que señalar que el Museo cerró sus puertas a las nueve y debido a la cantidad de visitas que estaba recibiendo de curiosos y aficionados, tuvo que ser abierto de nuevo otras cuatro veces.

Los vecinos apoyan la idea y están dispuestos a colaborar

Xinzo /A.R./

Los vecinos del pueblo consultados por este periódico, señalaban sentirse contentos porque las instalaciones del Museo de A Limia estén en Vilar de Santos.

"Está muy bien, el edificio estaba abandonado porque allí había unas antiguas escuelas, ahora el Ayuntamiento las recuperó y nos sentimos muy contentos porque ahora ahí está el Museo pero mañana puede ubicarse allí otra cosa dentro de las instalaciones y todas estas cosas si se hacen para el pueblo son buenas y cuanto más gente venga a nuestro municipio siempre será bueno para nosotros como ciudadanos".

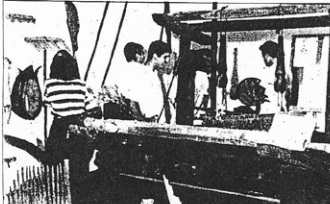
Coinciden en señalar que el artículo más bonito que había en el Museo eran la barca de A Limia y todos los objetos que usaban sus antepasados como la lareira, los apertos de labranza, la lorja o materiales para trabajar el lino.

La madre del alcalde

Una de las vecinas consultadas fue Vicenta Dacal, de setenta años y madre del regidor del municipio, José Antonio Jardón, que señaló estar satisfecha tanto con la labor que lleva realizado su hijo en el municipio como con que ahora monten este museo señalando que llevará para allí un picazón y un engazo.

"A mí me hizo ilusión porque mis nietos podrán ver la forma en que trabajaron nuestros antepasados y nosotros mismos, porque yo con setenta años tengo que reconocer que parte de lo que había allí, por suerte o por desgracia, no lo sé, tuve que usarlo para realizar labores del campo, como los objetos que usábamos para trabajar con el lino", señaló Vicenta Dacal.

Además, las instalaciones del Museo serán utilizadas para desarrollar otro tipo de iniciativas y ayer mismo empezó a desarrollarse en su interior un curso de fotografía. Esta es la primera de una serie de actividades programadas allí para el verano.



En el interior se encuentran objetos usados en otro tiempo.

Imagen 2. La Región, 14 de julio de 1992

El impacto cultural del museo se hace notar, y ese mismo mes de julio Alberto Ribeiro entrevista para la Radio Televisión de Galicia a Ángel Cerrato Álvarez, director del museo, y a Xosé María Villarino, uno de los miembros recientes de O Bión. También ese mismo mes, el Ministerio de Educación y Ciencia reconoce el trabajo del museo premiando a O Bión y al IES de Xinzo de Limia con el Premio Comunidad Autónoma de Galicia al mejor Proyecto de Museo Etnológico, en la convocatoria de Premios a la Educación Ambiental y Defensa de la Naturaleza. O Bión trabaja intensamente. Toma la decisión de usar la dotación económica del premio, 500.000 pesetas, para crear una nueva dependencia, una biblioteca dedicada a la antropología, la historia y la museología; era una necesidad muy sentida contar con mayor acceso a material especializado y poder llevar a cabo investigación bibliográfica más amplia, sobre todo sobre metodologías de investigación de campo y técnicas documentales de museología. Sus miembros son por ello los primeros en darle uso, llevándose ellos mismos los libros a casa para lecturas pormenorizadas, y cuando intentan transmitir entre familiares y amigos ese fervor lector, de forma lógica se les ocurre que hay que crear un servicio de préstamo y dar acceso público a la biblioteca. Deciden entonces que la entrada al museo sea gratuita, para así ayudar a que la biblioteca del museo haga las veces de biblioteca pública, ya que Vilar de Santos carece de este servicio. Acuerda con la corporación municipal que esta gestione la recepción de objetores de conciencia –personas que por aquel entonces tenían que hacer una prestación social sustitutoria como alternativa al servicio militar obligatorio (Ley de Objeción de Conciencia de 1984)– para que hagan su prestación trabajando de guías, y esta opción acaba sustituyendo a la de los vecinos-guía.

Además de las labores propias de gestión, O Bión adopta nuevas líneas de trabajo de campo. Se centra, por ejemplo, en investigar cómo mejorar la explicación de los objetos musealizados entendidos en sus contextos, pues era uno de los aspectos que sus miembros notaban débiles

por el hecho de albergar un museo en el contexto reducido de un edificio. Se llevan a cabo reorganizaciones del material para crear diferentes recorridos, pero sobre todo se interesan por, y con el tiempo evolucionan hacia, una filosofía de museo al aire libre. Visitan el pueblo de Congostro, en el Concello de Rairíz de Veiga, durante cuatro años –1996 a 1999–, comprobando que reunía las condiciones para hacerlo musealizable en su conjunto, pues como unidad poblacional era a la vez de objeto musealizable y explicación de sí mismo como objeto. Poniendo en práctica todos los saberes adquiridos en su práctica de campo, la asociación vuelve a hacer una intensa y metódica labor de concienciación y autoestima, consiguiendo aglutinar a los vecinos para trabajar por la conservación y recuperación de su pueblo. O Bión acaba elaborando un proyecto de conservación, recuperación y aprovechamiento arquitectónico, etnográfico y medioambiental de la aldea de Congostro y su entorno, como primer paso para crear un museo al aire libre, que pone en conocimiento del Concello de Rairíz de Veiga, del cual Congostro es pedanía, para explorar posibles colaboraciones. El concello no se pronuncia oficialmente al respecto, pero presenta el proyecto como creación propia a las convocatorias de ayudas LEADER II de la Unión Europea, año 1999, que le son concedidas. Esta apropiación ilegal genera una enérgica protesta por parte de O Bión y posteriormente una severa crítica al concello por su implementación, pues fue modificado en el sentido de que esta conservación gira en torno a un aprovechamiento turístico de corte semifolclórico y que no muestra ninguna continuidad estratégica, sólo un rendimiento táctico de un proyecto ajeno presentado como propio para futuras contiendas electorales (con un aula de interpretación etnográfica compartiendo habitáculo con un bar, por ejemplo; con el tiempo el aula se cerraría y solo quedaría el bar). Tal situación impulsa a O Bión a abandonar el proyecto. Tanto el proyecto como la situación final en la que termina todo se relatan en el XIV Congreso Internacional de Antropología Ibe-

roamericana, organizado por la Universidad de Salamanca en 2008.

Después de este fiasco, las ganas de trabajar se dirigieron a crear un caldo de cultivo donde pudieran surgir nuevas iniciativas culturales. El trabajo constante y con resultados sirvió para demostrarle a la gente de Xinzo que era posible el emprendimiento cultural en la Limia, sirviendo de inspiración, información y empuje a otras agrupaciones culturales que nacieron alrededor de O Bión, como el grupo de teatro popular Aneis, en 1996. En este nuevo entorno de entusiasmo y emprendimiento, hasta el concello de Xinzo se vio obligado a reaccionar, y apoyó la iniciativa de creación dramática. De igual manera, otros grupos de gente joven mantenían contacto, buscaban ideas y encontraban apoyo en O Bión. El trabajo de estas personas dio como fruto la creación en 1999 la asociación cultural

Centro de Cultura Popular do Limia, y ambas asociaciones culturales tuvieron intercambio de experiencias. El Centro de Cultura Popular do Limia creó entre otras cosas la muy lograda revista: *Lethes, Cadernos Culturais do Limia*, y durante sus primeros números le pidió colaboración a O Bión. Se elaboraron posteriores propuestas de colaboración, pero al final no llegaron a cuajar ya que el tiempo evidenció que representaban objetivos y filosofías de trabajo diferentes. Por ejemplo, para O Bión publicar exclusivamente en gallego no era un requisito absoluto, mientras que hacer investigación de campo sí lo era. Justo al contrario que para el Centro de Cultura Popular do Limia. O Bión se centraba en la investigación y recuperación etnográficas, mientras que el Centro de Cultura buscaba darle salida cada vez más a la producción literaria y artística del entorno.



Contacta con nós:
Chama ó C.I.X. de Xinzo de Limia
na Casa da Cultura de:

- Luns a Venres entre as 16:30 e as 19:30 h.
- Martes e Venres de 10:30 a 13:00 h.
no **Teléfono 46 24 24** Extensión 21

PATROCINA



CONCELLO DE XINZO

ASOCIACION CULTURAL "O BION"



GRUPO TEATRAL "ANEIS"
XINZO DE LIMIA
OURENSE

Imagen 3. O Bión apoyando el teatro. Díptico informativo del grupo teatral Aneis

Con base en el entrenamiento y la experiencia adquiridos gracias al trabajo de campo y a la creación y gestión del Museo Etnográfico da Limia, varios miembros de O Bión decidieron generar un retorno a la sociedad, divulgando en conferencias, blogs, revistas, libros, jornadas y congresos acerca de diversos aspectos del mundo que investigaron, recuperaron y musealizaron. Sin ánimo de ser exhaustivos, podemos mencionar los estudios de Xosé Calleja sobre las profesión del cantero en la revista: *Lethes, Cadernos Culturais do Limia* (nº 1, 1999); sobre la literatura oral, sobre el carnaval, los juegos populares, su recuperación, sobre arquitectura popular y sobre una expresión concreta: los hórreos de la Limia, en <https://www.astradiciónsdalimia.com>, y la continuación de sus visitas a centros escolares: <https://charcalibros.blogspot.com/2016/03/obradoiro-coa-asociacion-o-beon.html>. Por su parte, Ángel Cerrato Álvarez analiza en la revista *Lethes, Cadernos Culturais do Limia* la profesión del tejero (nº 1, 1999); las ferias por los caminos de la Limia (nº 2, 2000); el sistema de riegos en la comarca de la Limia (nº 4, 2003); en: *Piedras con Raíces* analiza los dinteles en la arquitectura popular en la Limia Alta y la Limia Baja (nº17, 2007); en: *Emys, biodiversidad gallega* analiza las relaciones entre el hombre y el lobo en la Limia, (nº 1, 2014). Así mismo, colabora con diversas universidades en jornadas sobre antropología para docentes: en las XVIII y en las XIX *Jornadas do Ensino de Galiza e Portugal* (Universidad de Vigo, 1994 y 1995); sobre manifestaciones populares religiosas en el Congreso: *Gregorio Fernández, vida, arte y cultura en el barroco* (Universidad de Valladolid, 2008) y en ponencias sobre el mestizaje cultural, en el XVI *Congreso Internacional de Antropología Iberoamericana* (Universidad de Salamanca, 2010). De igual manera, participa en proyectos de investigación financiados oficialmente, como: *Inventario del patrimonio etnográfico de Castrillo de Murcia, Burgos*

(Consejería de Educación y Cultura de Castilla y León, 2001). Toda esta labor llama la atención de otros antropólogos; de la mano de Concha Casado Lobato, Ángel Cerrato Álvarez investiga acerca de: Un ancestral taller de alfombras y tapices. Hermanos Nistal de Astorga (*Revista de Folklore* nº 215, 1998), iniciando desde entonces una colaboración con esta revista que llega hasta 2010. De la mano de Estanislao Fernández de la Cigoña, publica para la Asociación Galega para a Cultura e a Ecoloxía. Sobre el oficio del cantero: *A cantería, un oficio a extinguir* (2004); sobre los trabajos comunitarios en el mundo de los labradores: *Os vellos traballos comunitarios do mundo labrego* (2007); sobre la arquitectura religiosa en la Limia: *O mundo dos cruceiros, cruces e petos de ánimas da bisbarra da Limia* (2009) y sobre este mismo tema en las 8 primeras ediciones del Congreso Galego sobre Cruceiros e Cruces de Pedra, (*Actas de los congresos de 2009 a 2017*, Asociación Galega para a Cultura e a Ecoloxía). Más tarde escribe en coautoría con Antonio Romero Plaza, los libros: *Revilla Vallejera y Villamedianilla, la memoria del pasado, volumen I*, (Ayuntamiento de Revilla Vallejera, 2006), y *volumen II* (Ayuntamiento de Revilla Vallejera, 2011) y en solitario: *Revilla Vallejera y Villamedianilla, la memoria del pasado, volumen III* (Asociación Galega para a Cultura e a Ecoloxía, 2013) y *volumen IV* (Asociación Galega para a Cultura e a Ecoloxía, 2020).

Examinemos ahora la gestión del museo durante sus primeros cuatro años de vida (los dos primeros como museo abierto públicamente, y los dos siguientes abierto ya oficialmente) bajo tres parámetros de análisis:

- el enfoque teórico
- el diseño didáctico
- la finalidad del proyecto



Imagen 4. Museo Etnográfico da Limia. Vilar de Santos, 1992. Foto de los autores

– El enfoque teórico que O Bión adoptó desde el principio estaba basado en la recuperación, análisis y catalogación, conservación, y exposición del patrimonio material de la comarca de la Limia y en la puesta en práctica de una metodología científica para llevar a cabo tales acciones. O Bión siempre hizo un análisis inductivo–deductivo, esto es, desde el análisis del patrimonio accedían a una comprensión de este que les permitía teorizarlo, y desde esa altura teórica bajaban de nuevo a ese patrimonio material para volverlo a analizar. A esa teoría le daban salida en la revista *A Voz do Museo* y en las charlas educativas que dieron por los distintos centros educativos del entorno geográfico. Parte de este proceso inductivo–deductivo giró en torno al análisis de centenas de horas escuchando una y otra vez las grabaciones orales que realizaron a los donantes, lo que les ayudó a generar dentro del edificio del museo un discurso expositivo lo más coherente posible. (Cabe mencionar aquí que O Bión llegó a recopilar durante sus salidas hasta cerca de 250 horas de grabacio-

nes a profesionales del entorno rural de la Limia sobre sus vidas y oficios, que han sido digitalizadas y que, contactando con los autores, están disponibles para ser investigadas o explotadas temática, lingüística o didácticamente). Así pues, O Bión trabajó para crear una mediación cultural entre el patrimonio cultural del mundo preindustrial y la sociedad actual, y entre los conocimientos de las personas de mayor edad, los donantes, y sus propios nietos en las escuelas, donde no accedían a ese conocimiento. Desde el primer momento, entendió que los presupuestos teóricos del proyecto debían de basarse en recuperar la memoria colectiva, material e inmaterial, de una sociedad preindustrial basada en una economía agrícola y de pastoreo, que se generó alrededor de un entorno lacustre –la laguna de Antela era la mayor concentración natural de agua dulce de la península ibérica–, antes de iniciarse los procesos de mecanización e industrialización; procesos que trajeron consigo notables transformaciones de las actividades productivas que incidieron, e inciden,

negativamente en el medio natural, con alteración de los parámetros hídricos y climáticos, y que causaron también cambios morfológicos y modificaciones funcionales de los patrones de poblamiento, de los entramados socioeconómicos y de sus expresiones culturales. Se trataba de difundir el acceso y dinamizar las expresiones culturales creadas en ese tiempo y espacio; de transmitir ese mundo material e inmaterial a una sociedad (post)industrial; de recuperar el valor de las personas que labraron objetos y tejieron historias, el valor de sus saberes técnicos, sus concepciones estéticas y artísticas y sus valores éticos, de darles voz para convertir a los considerados tradicionalmente objetos de investigación antropológica en sujetos de ese proceso. En una Galicia ya en esos años plagada de incendios, O Bión se propuso visibilizar la conexión y dependencia entre producción cultural y entorno medioambiental, así como la dependencia entre riqueza patrimonial y salud ecológica del entorno, desde una perspectiva de crítica del estatus quo político y cultural, cuando ambos permitían tanto el abandono del patrimonio –los objetos recuperados eran una parte ínfima de lo que nunca se pudo adquirir–, como la ruina de la arquitectura popular –fotografiada en muchos de los pueblos que visitaron–, la destrucción de la historia –la vía romana XVIII–, o la degradación del medio ambiente –la desecación de laguna de Antela, las oleadas de incendios, la contaminación del río Limia–.

– En cuanto al diseño didáctico, lo que O Bión intentaba era descifrar los acervos, catalogándolos no solo con información técnica, sino también con los nombres y datos de los donantes, con la finalidad de incidir en cómo los objetos expuestos son el reflejo de unos conocimientos que nacen de la necesidad y de la capacidad de adaptación a un entorno medioambiental y un momento en la historia que tienen personas reales, con nombres y apellidos, que todos tenemos. Buscaba mostrar cómo esos objetos son eslabones de una cadena evolutiva que pueden y deben ser reapropiados y reutilizados por cada nueva generación para mejor enfrentarse al reto de haber nacido, y que esa

cadena, incluso rota como está ahora, aún ofrece soluciones válidas ante ese reto. El esfuerzo y el esmero en la conservación y restauración de los objetos propició la ganancia de rentabilidad patrimonial –cuando los objetos ganan valor al ser expuestos en mejores condiciones de las que estaban al momento de ser rescatados– necesaria para establecer de manera solvente un contramensaje al discurso hegemónico de que es aceptable en nuestra sociedad industrial que el progreso pase por el menosprecio, el olvido o la destrucción de la creación material e inmaterial anterior a esa producción industrial. Además, se entendió el museo como algo más que un lugar para la conservación y la exposición de un patrimonio; debía ser un entorno didáctico dinámico donde se tenía que llevar a cabo una labor de educación patrimonial. Por eso O Bión creó siempre que pudo sinergias con otras instituciones y expresiones culturales, entre otras cosas gestionando la exhibición en el museo del trabajo de jóvenes artistas, como la del pintor Manuel Garrido Pérez, o participando en la red de museos que acogieron la exposición itinerante del Museo do Pobo Galego: «O entroido en Galicia» con máscaras de carnaval originales de toda Galicia. En el museo se daban clases, por ejemplo, sobre fotografía. Jerónimo Peláez impartió diversos cursos sobre técnicas de fotografía y revelado.

– La finalidad del proyecto era ayudar a conseguir que el entorno humano manejara su propia herencia, transmitir y enseñar a transferir el conocimiento para que se conserve el legado cultural e incluso si es posible, los recursos medioambientales en los que nace. Se trataba de visibilizar el principio de que todo avance tecnológico y social se da en un contexto medioambiental y se apoya en el conocimiento acumulado de las generaciones anteriores para analizar, entender y apropiarse de valores y estrategias para su supervivencia social; estrategias como la adecuación al medio, el uso sostenible de los recursos, el apoyo mutuo y la cooperación entre profesiones y entre núcleos de poblamiento para hacer ese uso sostenible, o el diálogo entre generaciones para conservar

el conocimiento de esa adecuación al medio. O Bión se esforzó por rescatar la memoria colectiva para contribuir a ella; perseveró por fijar autoestima colectiva y por mejorar la situación patrimonial, cultural y social de ese entorno, estudiando y educando en el pasado para ahondar en los interrogantes de nuestras existencias presentes. No podemos dejar de comentar un efecto curioso, y que el premio del Ministerio no hizo sino corroborar: si bien O Bión nunca lo tuvo como finalidad explícita –de hecho ni siquiera tenía un concepto claro de qué era– el Museo Etnográfico da Limia nació convertido en un ecomuseo, según había sido definido por el ICOM (International Council Of Museums) en su 9ª Conferencia, en la década de 1970, pues alcanzaba cualitativamente la mayoría de los parámetros establecidos en la definición (referenciados con dos marcas):

- crear un instrumento para la participación popular ✓ ✓
- contribuir a la toma de conciencia de la población ✓ ✓
- situar los objetos en su contexto ✓
- contribuir al ordenamiento del territorio
- preservar las habilidades y saberes locales ✓ ✓
- educar sobre los valores del patrimonio cultural ✓ ✓
- evidenciar una orientación ecológica ✓ ✓

El museo, tal como se concibió en esta primera etapa, seguiría siendo incluso hoy en día un ecomuseo según el nuevo concepto de ecomuseo elaborado por el ICOM en 2016.

Analicemos a continuación la gestión del museo cuando al cabo de esos cuatro años –y hasta el momento presente– pasa a ser del ayuntamiento de Vilar de Santos y hagamos una comparativa de los dos paradigmas de gestión

con las mismas referencias: el enfoque teórico, el diseño didáctico y la finalidad del proyecto. El análisis de los dos tipos de gestión se ha llevado a cabo en base a entrevistas, pero nos hemos encontrado por veces con aplazamientos que, aunque vinieran acompañados de buenas razones, no permitieron materializar tales entrevistas.

El ICOM define en 2022 un museo como «una institución [...] al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial». Destaca el talante que debe tener de inclusividad, diversidad y sostenibilidad; además, tal organismo debe valerse de la participación comunitaria. El aspecto educativo es esencial también, al igual que la necesidad de propiciar la reflexión y el intercambio de saberes. Las funciones de un museo inciden en conservar (velar por su colección, proteger los bienes y evitar su pérdida y deterioro), investigar (recopilar información congruente sobre los objetos), educar (mediante la observación crítica y la percepción multisensorial permitir que el visitante deduzca información), exhibir (presentar la colección debidamente conservada y con información fruto de sus investigaciones) y más modernamente autosustentarse (generar bienes y servicios culturales propios para autofinanciarse).

Recordemos que el Museo da Limia, abre al público en 1990, funcionando a todos sus efectos, pero que por retrasos en la agenda política no se inaugura oficialmente hasta dos años más tarde. Está gestionado por O Bión durante sus primeros cuatro años, hasta 1994.

Recordemos también que O Bión fue premiado por del Ministerio de Educación y Ciencia al mejor proyecto de museo etnológico de Galicia, en la convocatoria de Premios a la Educación Ambiental y Defensa de la Naturaleza, con una dotación económica de 500.000 pesetas. Ese mismo día empiezan los problemas. El alcalde de Vilar de Santos quiere utilizar ese dinero para celebrar en el pueblo una fiesta de inauguración, lo cual crea un violento enfrentamiento

Una iniciativa con su pequeña historia

La ubicación del Museo da Limia también tiene su pequeña historia, puesto que en un principio se había pensado en la villa de Xinzo para su instalación, si bien el Ayuntamiento antelano no mostró un gran interés. Esta iniciativa también se intentó poner en marcha en la Torre de Porqueira, aunque el poco espacio disponible y los permisos necesarios, que requerían muchos trámites, desaconsejaron la idea.

Sandías y Trasmiras fueron otros de los Ayuntamientos consultados, pero finalmente fue el antiguo grupo escolar de Vilar de Santos el lugar escogido, y para cuyo acondicionamiento el propio Concello solicitó una subvención de 1.400.000 pesetas.

El alcalde de Vilar de Santos, José Antonio Jardón puso de manifiesto su agradecimiento a la asociación «O Bión» por contar con el Ayuntamiento para este museo, y aunque el local es provisional, apuntó, se tratará de buscar a corto plazo un lugar más adecuado.

El Concello, junto con la subvención solicitada, demostró su interés por el Museo da Limia financiando con aproximadamente cinco millones de pesetas la rehabilitación de la antigua escuela, proyecto en el que participó también el Instituto de Empleo a través de los convenios de colaboración firmados con la institución local.

Imagen 5. Agradecimiento del alcalde de Vilar de Santos, José Antonio Jardón, a O Bión. *La Voz de Galicia*, 11 de julio de 1992

con O Bión, que avisa que ese dinero lo han recibido ellos, no el concello, y que la asociación ha decidido usarlo para abrir una biblioteca dentro del museo. La situación no se soluciona hasta que el director, Ángel Cerrato, amenaza al alcalde con avisar al Ministerio de Educación y Ciencia de la apropiación ilegal del dinero. A las pocas semanas, y a raíz del éxito del museo y del premio, el concello de Xinzo de Limia decide proponer la creación de un segundo Museo da Limia en Xinzo. Cuando el concello de Vilar de Santos tiene noticia de esta propuesta, se genera un rifirrafe entre los dos concellos, de diferente signo político, que tiene ocupada a la prensa local durante un tiempo. O Bión tiene que dejar de centrarse temporalmente en su labor de investigación para aclarar que no se va a convertir en moneda de cambio en problemas entre ayuntamientos. Poco tiempo después, la corporación municipal de Vilar de Santos crea una nueva figura bajo el nombre de Axente de Desenvolvemento Local¹, figura que no consta en los estatutos pero que asume las funciones que más o menos le corresponderían al concejal de cultura –figura elegida democráticamente, en contraposición con la nueva figura asignada ad hoc– y al que suplanta de facto como nexo entre el concello y O Bión. Nuevos problemas

1 Figura que asume Chao Quintana González, hermana de Anxo Quintana, futuro presidente en el Parlamento gallego del partido político gobernante en el Concello de Vilar de Santos.

surgen cuando esta Axente de Desenvolvemento Local intenta imponer tanto su concepción del museo como su manera de administrarlo. Esta persona se encuentra con un proyecto que no ha creado, que no ha trabajado y que no ha materializado, y que sin embargo pretende apropiarse, comenzando con O Bión una época plagada de confrontaciones. Los incidentes son múltiples: retira los cuadros de la exposición pictórica de Manuel Garrido Pérez sin informar ni a O Bión ni al propio Manuel; cambia el horario oficial de visita sin previo aviso y sin dar explicaciones, asume unilateralmente la organización de los objetores de conciencia, se opone a que haya una sección de arqueología e intenta desmantelarla, pretende imponer a un cuñado del alcalde como director del museo, suplantando ilegalmente al director en activo y en contra de lo estipulado en los estatutos del museo. Estos altercados llegan a resolverse tras intensas discusiones, y solo después de que, en el caso en concreto del cuñado del alcalde, Ángel Cerrato la amenace con acusarla ante la justicia. Así, los cuadros acaban exhibiéndose otra vez en su lugar original, los horarios se acaban restableciendo, la sección de arqueología no se llega a desmantelar, y no hay cambio de director. Pero O Bión se desgasta y se ralentiza su trabajo. Cuando en 1992 Ángel Cerrato se muda a Valladolid por razones de trabajo, Xosé López Calleja asume el cargo y continúa la línea de trabajo constante, entre otras cosas adqui-

riendo nuevos fondos; consiguiendo en 1993 la inclusión del museo en el Censo de Museos de la Xunta de Galicia y estableciéndolo como referente museístico en la provincia de Orense. La Axente y la corporación municipal por su parte se embarcan en una dinámica de conflicto permanente con Xosé López sobre el proceso de toma de decisiones, obstaculizando su labor y funciones. Traban constantemente el proceso de publicación de la revista *A Voz do Museo*, descoordinan el trabajo de los objetores con O Bión, obstaculizan los planes de O Bión de conseguir un bibliotecario, improvisan y cambian unilateralmente y sin previo aviso la orden del día en las reuniones del Patronato. Por esta época, la edificación disponible se ha quedado pequeña para albergar los nuevos fondos, así que se decide trasladar el museo a una nueva sede, la antigua casa rectoral Vilar de Santos. Durante el traslado intentan reducir la figura del director a un mero firmador de documentos cuyas explicaciones no le dan, con los consiguientes recelos legales y protestas de este. En 1994, la mayoría de los integrantes de O Bión se ha trasladado lejos por motivos laborales y la situación de enfrentamiento y desgaste es diaria. A pesar de contar con el apoyo inquebrantable de Carme María Cuquexo, que aún sigue viviendo en Xinzo, ante la correlación de fuerzas y ante la constatación de bloqueo absoluto, Xosé López Calleja dimite.

Es el momento del concello. Hacen desaparecer el puesto de director y la gestión del museo pasa a manos de la Axente de Desenvolvemento Local y del Patronato, quienes ahora la centran en torno a la mera posesión del museo como instrumento de proyección política y también turística. Es una nueva etapa, que durará casi veintidós años, donde no se experimenta ningún tipo de crecimiento real: se detiene en seco y por completo la investigación de campo; se cortan radicalmente la investigación científica del patrimonio y la investigación pedagógica sobre la transmisión de conocimientos; desaparecen paulatinamente los proyectos relacionados con la concienciación, educación y protección patrimonial. El foco de atención es

acabar el proceso de adquisición y acondicionamiento de la nueva sede, en la que se invierten 33 millones de pesetas. Sin O Bión en el Patronato y con la figura del director desaparecida, el concello inicia una nueva etapa mutilando todo vínculo con la historia y el legado de O Bión: desaparecen todas las fichas catalogatorias con el nombre y la información de los donantes que en su día O Bión había hecho para todos y cada uno de los acervos musealizados, dejando en un limbo el interrogante de a quién pertenecen y a quienes pertenecieron estos acervos; desaparece la sección de arqueología; desaparece la revista del museo *A Voz do Museo*; desaparecen los fondos de la biblioteca (500 mil pesetas invertidas), que se cierra y no se reabre hasta 2018; se rechaza la colaboración con O Bión: cuando en 1994 el antiguo director, Ángel Cerrato, le pide a la Axente de Desenvolvemento acceso a parte de los acervos del museo para poder usarlos como ponente en las *XVIII Jornadas do Ensino de Galiza e Portugal*, organizadas por la Universidad de Vigo en Orense ese año, le son denegados y solo después de acaloradas discusiones le son por fin concedidos. En 1996 el concello lleva a cabo por fin el traspaso del museo a la nueva sede y hace una segunda inauguración del museo, que viene acompañada de un nuevo relato oficial: toda mención a O Bión desaparece de la información legal y turística, y el museo ha sido creado por un «grupo de alumnos y profesores del instituto de Xinzo». O Bión no es invitada a la reinauguración. En la nueva sede deja de haber visitas guiadas y la entrada, hasta entonces gratuita, se pasa a cobrar; llegando al extremo de tener los visitantes durante ciertas épocas que ir a pedir las llaves del museo a casas o negocios particulares.

En 2016 se crea una página web. Adolece de todo carácter didáctico, con información en casos incompleta (con profusión de menciones a libros sin referencias bibliográficas), a veces desactualizada (se habla del servicio de guía antes de asumirlo la empresa Xeitura), a veces confusa (los horarios de apertura no coinciden con los horarios anunciados en la página del concello); sin conexión con la identidad del mu-

seo (llena de biografías de políticos); personalista (con más información sobre los miembros del museo que sobre el museo en sí) e inexacta (el teléfono de contacto no es del museo sino el del concello). A pesar de que el museo se ha modernizado en ciertos aspectos técnicos, como ha sido la incorporación de paneles explicativos luminosos en la sala dedicada a la comarca de A Limia, relativa a la geografía humana de este territorio, y en la sala de O Liño, consagrada a la fabricación textil del lino, en las repetidas visitas efectuadas para la redacción de este trabajo, por libre y guiadas, no se ha apreciado una explicación clara de la línea temporal de las actividades humanas en el territorio de A Limia, o de las dificultades de los procesos de fabricación textil con lino y con técnicas preindustriales, lo que genera comprensiones incompletas y segmentadas del conocimiento encerrado en el edificio.

En 2017, se redactan unos nuevos estatutos donde O Bión no se menciona. Hay que puntualizar que, teniendo en cuenta los acuerdos iniciales, tales estatutos son nulos de pleno derecho ya que no cuentan con la aprobación de O Bión, que continúa siendo legalmente, a todos los efectos, miembro fundador.

Cuando la persona que ocupa el cargo de Axente se marcha, el Patronato del museo se va poco a poco desentendiendo de sus propias funciones, llegando en 2020 a externalizar su labor en *Xeitura*². Esta empresa de gestión de servicios culturales lleva el servicio de visita del museo y explica en su video promocional que existe la posibilidad de externalizar a su vez sus servicios si lo viese necesario. *Xeitura* gestiona la comercialización del museo, su promoción y servicio de guía para la visita, funciones por las que el concello la remunera, pero no lleva a cabo ninguna actuación de conservación de los acervos museísticos ni genera ni gestiona investigación o publicación antropológicas.

Ya que el Patronato no tiene ningún técnico de restauración ni ninguna otra figura que

dedique su tiempo a llevar a cabo esta actividad, con el tiempo se ha ido produciendo un abandono y una negligencia en la protección y exposición de las piezas musealizadas, que a su vez se traduce en una pérdida del valor en los acervos del museo previamente catalogados por O Bión. Los objetos del patrimonio musealizados en el patio abierto (ver imagen 6) del museo están a la intemperie, expuestos a agentes externos y a procesos graduales y acumulativos de degradación física, a todas luces no pudiendo garantizar su preservación. Además, en este patio los objetos están descontextualizados, no tienen carteles ni paneles explicativos, tampoco mantienen una conexión histórica o funcional entre ellos, y su disposición no es ni lógica ni profesional pues se tapan unos a otros. La guía de *Xeitura* no aporta explicaciones del acervo y además, no se recogen las sugerencias de los visitantes ante la constatación de la negligencia en su conservación³. Tal carencia informativa se aprecia también en la ya comentada desaparición de las notas explicativas realizadas por los donantes para informar sobre todos y cada uno de los acervos musealizados. Falta de información y de mantenimiento que impactan negativamente no solo en el ámbito educativo sino también en el emocional a la hora de hacer una visita de estas características. Como resultado, uno de los vínculos originales creados entre el museo y su entorno se ha extinguido.

En 2019 se crea un Consello Asesor del Patronato del museo, formado por los propios miembros del Patronato, a los que se suman abogados, agentes comerciales o empresarios, y hasta 4 familiares de quien funge de alcalde en ese momento. El museo se deshizo en su día de *A Voz do Museo* y ninguno de esos abogados, agentes comerciales y empresarios tiene formación etnográfica, o no la publican a nombre del museo, por lo que este no cuenta

2 <https://www.xeitura.com/>

3 Se han realizado repetidas visitas al museo durante un espacio de al menos 14 meses. No se ha apreciado ninguna mejoría ni en las explicaciones de la visita guiada ni en la conservación de los objetos expuestos.



Imagen 6. Patio abierto con objetos desorganizados, sin explicación y sujetos a las inclemencias del tiempo. Fotografía de los autores

con ninguna publicación propia. Chao Quintana publicó a título personal un único artículo en 2001⁴, relacionado con la gestión del museo. En él, si bien reconoce que O Bión existe y que fue el «promotor» del museo, se atribuye como propios los logros del trabajo de la gestión de O Bión y las labores iniciales de catalogación, conservación y exhibición. Como contrapunto, el Patronato sí ha encontrado tiempo para crear un premio, el premio Pedra Alta, que aparte de reportar una muy discreta atención mediática al Consello Asesor –e ínfima al museo– ha sido usado para auto premiarse: véase la edición de 2019, donde se entrega el trofeo a una asociación

en la que participan miembros del propio Consello Asesor.

De este modo, en casi treinta años el museo no ha publicado ningún documento relacionado con la etnografía, la museística, o la investigación y la docencia antropológicas. Además, la producción literaria, muy marginalmente científica, de los autores que se mencionan, físicamente en la biblioteca y digitalmente en la página web es en grandísima medida ajena a los temas propios del museo.

Bajo este modelo de gestión, la antropología ha dejado de ser una línea de investigación y una rama del conocimiento y se ha convertido en un instrumento de proyección para detentar cuotas de poder político y también mediático. Un poder que ha encontrado un relato oficial

4 Actas dos III Encontros Cultura e Concellos, (*Consello da Cultura Galega*, noviembre-diciembre de 2001).

alternativo: si bien antes O Bión había sido sustituido por un «grupo de alumnos y profesores del instituto del Xinzo de Limia», ahora desde

el servicio de guía se informa erróneamente al visitante de que el origen del museo es la asociación cultural: «Amigos da Limia».

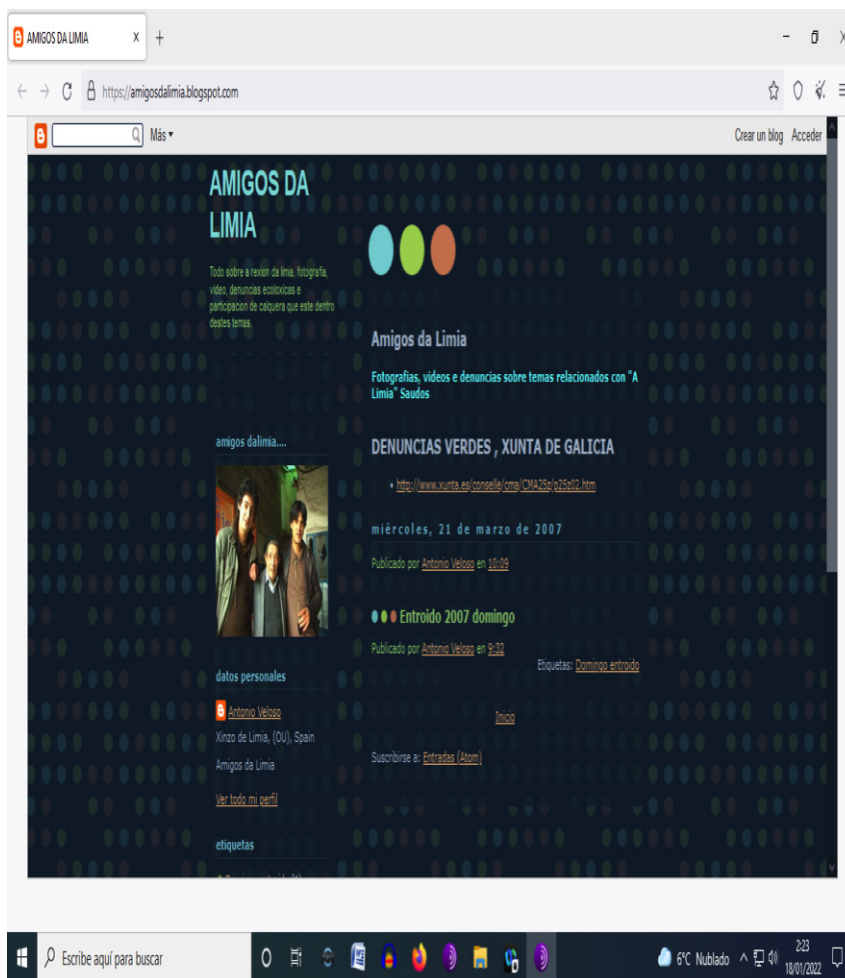


Imagen 7. Primer y único post de la asociación Amigos da Limia. 21 de marzo 2007 (tres personas en un bar). Captura de pantalla

Se debe destacar también que el museo muestra una falta de coherencia en su línea de colaboración con otras entidades. El Patronato participa con el Sindicato Labrego Galego⁵ para la realización de las jornadas medioambientales en el Festival Son Labrego, pero se desentien- de cuando ese mismo sindicato alerta sobre la situación de emergencia social en Galicia ante la invasión de generadores eólicos en el medio rural. En el museo se anima al visitante a ha-

cer turismo de relax en la reserva de la biosfera de la que forma parte el concello de Vilar de Santos, sin la mínima mención a las protestas de concellos y colectivos vecinales y ecologistas del entorno a los macroproyectos eólicos o a las concesiones mineras. En ese sentido, es un museo que desvía la atención de las decisiones políticas que permiten una explotación desordenada de los recursos y del patrimonio natural del entorno y de las consecuencias para los habitantes de ese entorno, en definitiva los vecinos de los que partió el conocimiento que dio lugar a la creación del museo.

5 <http://sindicatolabrego.com/index.php?s=3&i=1847>

Una vez explicado el período de cambio de gestión, tanto en su cambio de ubicación física, cambio de recursos, cambio de personas que gestionan, pasemos a analizar ahora los mismos tres parámetros ya estudiados en la filosofía de la primera gestión:

- el enfoque teórico
- el diseño didáctico
- la finalidad del proyecto

– El enfoque teórico del actual museo se basa en la apropiación del trabajo ajeno, esto es, de la labor realizada anteriormente durante la primera gestión, con la mera intención de no producir trabajo: el material musealizado se recibe para no hacer nada con él, para custodiarlo y fosilizarlo. El pasado no se entiende como un ente dinámico que nos insta a reflexionar sobre valores útiles aplicables al presente, sino como una petrificación atemporal enclaustrada en un edificio sin que el visitante perciba siempre con claridad a qué época concreta se refiere el discurso expositivo. Una muestra de tal desconexión con el presente se materializa en la sala dedicada al monocultivo de la patata en la Limia, pues no se propicia la reflexión sobre temas de actualidad como la soberanía alimentaria o la biodiversidad; en la estancia destinada a la comarca de la Limia, donde no se analizan los cambios en la relación del hombre con el entorno de la laguna de Antela (la que fuera la mayor extensión natural de agua dulce de la península ibérica) antes y después de desecarla, ni se explicitan vínculos con la situación vigente de explotaciones areneras y con los momentos de prospección de lignitos en el entorno.

El laboratorio fotográfico y los cursos de fotografía, que en su día tuvieron un claro beneficio hacia la comunidad, ya no existen. En su lugar se ha instalado un espacio permanente para que una asociación particular, la Asociación de Artesanos da Limia⁶, pueda instalar su tienda y generar beneficios propios.

⁶ Esta asociación es de reciente creación <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/ourense/vilar-de->

La biblioteca, creada durante la gestión inicial de O Bión gracias a la dotación económica (medio millón de pesetas) del premio del MEC, es reinaugurada en 2018 pero con la absoluta mayoría de sus fondos originales desaparecidos⁷ –reducida literalmente a dos baldas, con una parte dedicada a literatura infantil–. Estos libros están musealizados, es decir, están simplemente expuestos y se tratan como objeto del museo, sin servicio de consulta ni préstamo⁸. En lugar de los libros con los que contaba la biblioteca original, ocupan la pared unas fotografías de personalidades literarias de la comarca de la Limia, incluyéndose a sí mismos miembros del propio Consello Asesor: ninguna de ellas escribe sobre antropología o museística. Las vitrinas que un día sirvieron para exponer en la sección de arqueología los hallazgos neolíticos encontrados por O Bión en la laguna de Antela, se usan ahora para exponer los objetos personales de un reconocido escritor local, Antón Tovar, al que se le ha erigido una estatua dentro de la biblioteca. Esta estancia se ha transformado así en un escaparate poético–literario de la vida y obra de personalidades literarias locales o regionales, algunas con cierto reconocimiento, muchas en busca de una construcción reputacional. Tal y como se apuntó, el museo no cuenta con publicaciones propias por lo que únicamente expone como parte de la visita musealiza algunos números de la revista *Lethes*, *Cadernos Culturais do Limia* en la biblioteca. Se exponen también otros objetos como el bastón que le regaló Manuel Fraga al escritor homenajeado, transmitiendo un claro mensaje de aceptación y complacencia con el status quo político ajeno a

[santos/2021/12/10/nace-limia-asociacion-artesanos-tendra-espacio-museo-etnografico/0003_202112010C4994.htm](https://www.lavozdegalicia.es/noticia/santos/2021/12/10/nace-limia-asociacion-artesanos-tendra-espacio-museo-etnografico/0003_202112010C4994.htm)

⁷ Se desconoce el paradero los fondos que se adquirieron con la dotación económica del premio otorgado por el MEC.

⁸ Al preguntar sobre la posibilidad de acceder a la biblioteca sin tener que abonar el importe de la entrada al museo, las guías de Xeitura se encontraron con una situación inusual, y terminaron alegando, tras varias consultas, que quizá se podría.



Imagen 8. La biblioteca: apenas sin fondos y con personalismos identitarios. Fotos de los autores

un museo de antropología y contrario al espíritu de crítica que animó a O Bión a crearlo.

La biblioteca se ha reconvertido de esta manera en un altavoz literario de la identidad política de los miembros del Patronato, desentendiéndose por completo de las manifestaciones científico-técnicas de la cultura material que se musealiza y reduciendo el estudio del acervo antropológico y etnográfico comunitario a producciones literarias personales. Claramente, resulta disfuncional para generar, por ejemplo, un centro de estudios local que ayude a enfrentarse a la magnitud de las agresiones que recibe el patrimonio cultural y ecológico en el entorno⁹. Finalmente, todo este quehacer entra en contradicción con la información publicada en la web del museo: «A biblioteca da Limia contará cunha base de datos bibliográfica que alcance todo aquilo que se publicou ou se publique, relacionado con este territorio» ya que no hay tal base de datos.

– En cuanto al diseño didáctico, se presentan gravísimas deficiencias de contextualización, de

9 La desecación de la laguna de Antela, la concentración parcelaria, la cultura de los incendios en Galicia, la invasión del monocultivo de eucalipto, los intentos de extracción minera del lecho de la laguna, la intrusión de macrogranjas eólicas...

apoyo a la apropiación del conocimiento, del rigor en la reflexión y la creación de actitudes críticas resultando en un alto grado de disociación entre los bienes patrimoniales musealizados y los conocimientos y valores que representan. El museo ha dejado de ser un laboratorio de significados y emociones para convertirse en una simple institución de gestión y fosilización de recursos –heredados sin recogerlos, catalogarlos ni entenderlos–. El museo se concibe como una sucesión de objetos físicos parciales con, en ocasiones muy, pero que muy serias dificultades para simbolizar una cultura y ayudar a entenderla. En reiteradas visitas al museo, el servicio de guía no fue capaz de facilitar adecuadamente la comprensión de todos los contenidos patrimoniales, manifestando que debería anotar las constantes dudas de los visitantes y entregarlas a los responsables, pero sin llevarlo a cabo. Una dejadez y falta de implicación ante las preguntas de los visitantes, causadas estas por la ausencia de explicaciones de ciertos procesos complejos, que genera desazón y desconfianza ante la incierta línea didáctica: se aprecia la carencia de participación activa en el desarrollo de un ente orgánico, como es un museo, por parte de sus miembros, Patronato y Consello Asesor, que han delegado en una empresa externa cuya especialidad no es la etnografía. Se

observa una pérdida de rentabilidad patrimonial ya que existe tanto una merma del valor físico de ciertos objetos como una carencia de información y aclaraciones. También mencionado anteriormente, el museo no cuenta con paneles explicativos en todos los objetos, ni con las definiciones necesarias por parte del servicio de visita guiada. En la actualidad, el museo carece de un listado de su propio patrimonio, situación que entraña una gran contradicción con la identidad del museo; sin embargo, O Bión catalogó en su día todo su patrimonio. Finalmente, se ha producido una significativa reducción de fondos con enorme valor patrimonial y didáctico: la catalogación original, la sección de arqueología, el laboratorio y sus fondos fotográficos, los fondos de la biblioteca... todo esto ha desaparecido.

La cultura musealizada no se muestra como una cadena evolutiva de trabajo y conocimiento heredados, sino como una fotografía fija de un momento atrapado en el tiempo. El museo se desvincula de muchos aspectos de la sociedad en la que existe y para la que existe, puesto que no trabaja para crear una mediación cultural entre el patrimonio cultural del mundo preindustrial y la sociedad actual; ni indaga acerca de los objetos musealizados, los cánones culturales donde nacieron o la red de relaciones en las que se crearon esos objetos. No enseña ni aprende del pasado; y por tanto, tampoco educa en valores. Las (más bien escasas) actividades culturales son, en muchas ocasiones, más propias de un club literario que de un museo etnográfico, con un alto porcentaje de charlas literarias, recorridos literarios, conmemoraciones literarias,

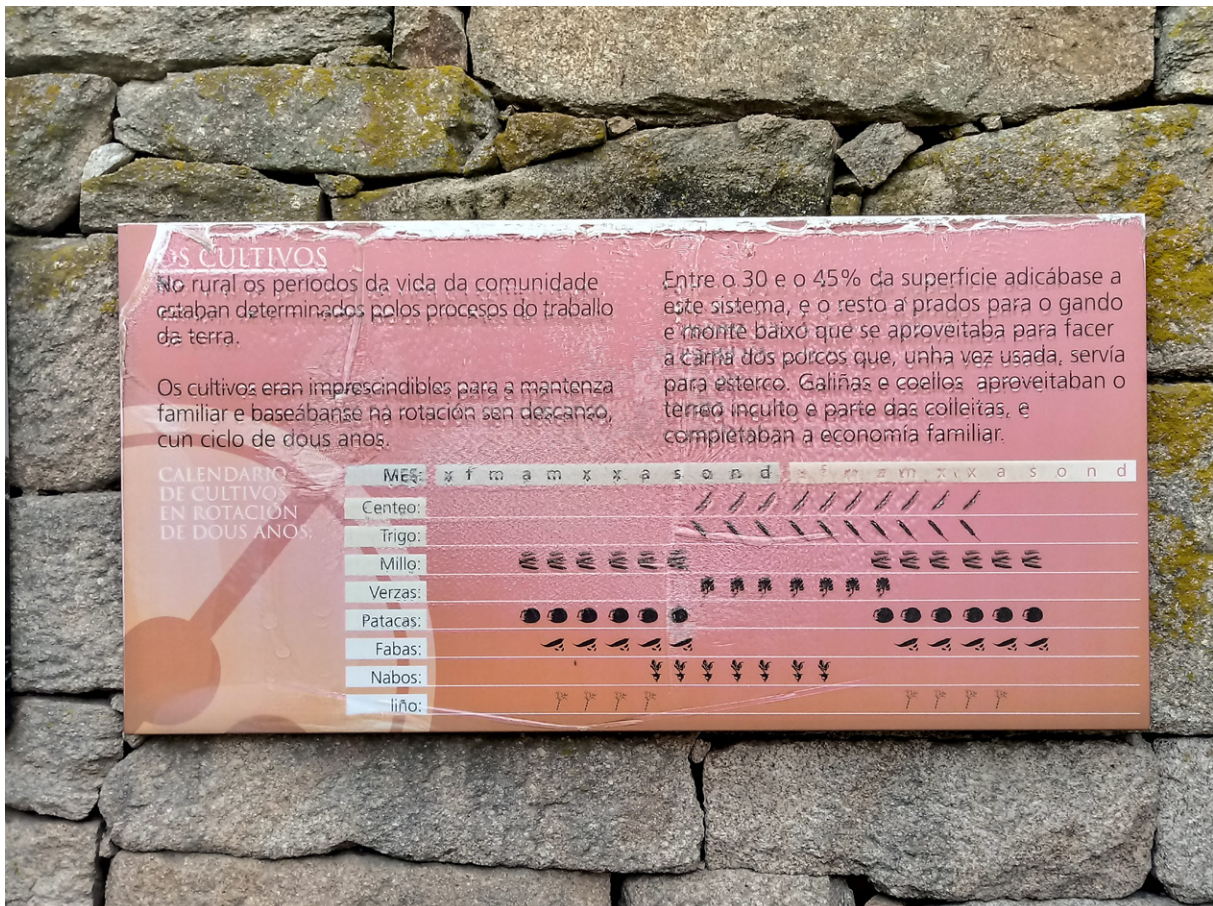


Imagen 9. Estado de un cartel explicativo, difícil de leer por estar las explicaciones parcialmente borradas por el tiempo y los agentes meteorológicos. Fotografía de los autores

exposiciones literarias, presentaciones literarias, certámenes de creación literaria y homenajes a figuras literarias. Mientras ciertos acervos se están degradando físicamente, el museo abre sus puertas para acoger exposiciones de tarjetas de navidad (22 de noviembre de 2019).

– La actual finalidad del museo es la de ser usado como un activo para crear una rentabilidad muy particular. Rentabilidad política: se presenta dentro de una lista de logros en un programa electoral y se usa para exponer la producción literaria de una ideología política. Es una colección de conocimientos enclaustrados que dosificar, conocimientos-propiedad. Rentabilidad económica: se presenta dentro de un circuito turístico que genera ganancias para una empresa ajena al museo. Es una colección de conocimientos-negocio reunidos para su consumo fácil, dado que los aspectos más complicados no se explican adecuadamente, dentro de un lote de bienes y servicios. En ninguna de las dos concepciones se incide en la apropiación simbólica del patrimonio por parte de los sujetos del visitante. Con un partido político y una empresa que han llegado a plato puesto y han ocultado su origen.

Concluyendo, en contraste con la gestión de O Bión, que se centraba en la transformación de una realidad de abandono patrimonial para convertirla en una fuente de conocimiento e inspiración para la colectividad, el modelo de gestión actual del museo descuida la conservación y el estudio el legado musealizado. Tras casi treinta años bajo este modelo, a la fecha de escribirse este artículo, no consta que los acervos estén debidamente catalogados, con una parte de estos en malas condiciones de conservación; ni el Patronato ni el Consello Asesor han realizado ninguna publicación sobre el objeto de estudio del museo, y la biblioteca es disfuncional –no es ni sala de estudios ni de investigación, ni cuenta con servicio de consulta, lectura, o préstamo–, por todo lo cual se puede afirmar que se ha convertido en un museo–mausoleo. No aporta un espíritu crítico ante la desaparición del ecosistema, al centrarse en el circuito

meramente turístico y silenciar problemáticas medioambientales incómodas pero necesarias de estudiar, por lo que ha perdido en gran medida su función de ecomuseo y se ha convertido en un museo-distracción. Con una tienda y una empresa con servicio de guía que usan el museo como instrumento de financiación propia, se ha convertido en un museo-negocio (ajeno). Con medio millón de pesetas (de hace 30 años) de fondos bibliográficos específicos retirados, se ha convertido en un museo-negligencia. Se rige por unos estatutos de dudosa legalidad y dista de cumplir con el espíritu de lo legislado en materia de museos a nivel nacional, como en el Real Decreto 1305/2009, de 31 de julio, por el que se crea la Red de Museos de España, o a nivel de comunidad autónoma, como en la Ley 7/2021, de 17 de febrero de museos y otros centros museísticos de Galicia. No hace honor al logo oficial: «facendo memoria», puesto que obstaculiza la fertilidad de conexiones entre el legado cultural del pasado y las necesidades materiales y culturales del presente, por lo que se ha convertido en un museo-fraude. Finalmente, oculta los orígenes de O Bión y falsea su propia memoria; de ahí que podamos afirmar, *sine ira et studio*, que se ha convertido en un museo-absurdo.

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net

