

Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz



Lo de siempre.....	3
Joaquín Díaz	
Citas llamativas (algunas muy llamativas) de músicos y folkloristas en torno a la música popular tradicional.....	4
Emilio Rey García	
Una colección de matracadas ribagorzanas en el Archivo Rafael Ayerbe Santolaria.....	28
Gabriel Sanz Casasnovas	
La actividad de los dulzaineros en Valladolid hasta 1980.....	59
Antonio Bellido Blanco	
Paisajes míticos de la sierpe divina, o dragón, en Castilla.....	76
Arturo Martín Criado	
Etnografía de un árbol milenario. El ahuehuete de Santa María del Tule, Oaxaca.....	90
David Lorente Fernández	
Un nazareno para la parroquia de Villanueva de Jamuz (León): algunas notas sobre su hechura.....	100
José Luis de las Heras Alija	

SUMARIO

Revista de Folklore número 506 – Abril 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

LO DE SIEMPRE

Aún perdura hoy la idea –si bien ligeramente modificada–, de que el fundamento de la cultura es la memoria, y tal vez el fundamento más importante pues gracias a ella, de forma mediata o inmediata, han llegado hasta nosotros los elementos que nos permiten reconocernos e identificarnos frente a quienes nos rodean. En esa memoria, donde se asientan todas las antiguas creencias, y en su evolución se podrían distinguir tres mundos claramente diferenciados: el personal (nosotros y los demás), el de nuestra mentalidad que se va formando al contacto con los otros y a través de la trayectoria vital (qué pensamos y cómo lo expresamos) y el del entorno en el que nos ha tocado vivir. Esos tres ámbitos del conocimiento sirvieron durante siglos para constituir una especie de asignatura en la que múltiples preguntas iban ofreciendo una posibilidad de reflexionar sobre el ser humano, sus relaciones y su entorno. Más allá de la simple apariencia o del costumbrismo tópico habría una trama vital que nos enraizaría a una tierra y nos contaría una historia dura y tierna al mismo tiempo, protagonizada por personas y atuendos, por símbolos y significados, por realidades y sueños.

La sociedad que vive hoy en España lleva más de dos décadas del siglo XXI con un escaso bagaje identificador, por más que queramos aparentar lo contrario. Si por identidad entendemos el conjunto de conocimientos y creencias que caracterizan a un grupo étnico o cultural y le diferencian de otros similares o cercanos, habría que reconocer que muchos de los datos que se pudieran aportar en ese sentido podrían aplicarse a los habitantes de naciones próximas y aun lejanas. En España, sin embargo, la estructura administrativa provincial que ha funcionado durante casi dos siglos ha permitido mantener un fuerte arraigo comarcal con ciertos matices diocesanos que hacen de nuestras Comunidades Autónomas actuales un curioso dedalo cultural en el que lenguaje, trabajo y costumbres siguen siendo las principales pautas. Tienen fama los habitantes de Casti-

lla, por ejemplo, de hablar con mucha corrección el castellano. El uso ejemplar de los proverbios, sin embargo, es un arte que, si bien fue muy frecuente entre las gentes mayores hasta mediados del siglo XX, hoy es escaso. Requiere un dominio del lenguaje y de las fórmulas de expresión que parece inútil a las nuevas generaciones, decididas a convivir con los avances tecnológicos más sorprendentes pero despreocupadas del vocabulario como eje de la comunicación verbal. Hay que reconocer, sin embargo, que, pese a la poca importancia dada a la tradición oral como fuente de conocimiento, la situación ha mejorado últimamente, ya que algunos jóvenes buscan con interés sus propias raíces en el patrimonio tradicional.

La vieja identidad, la forma de ser de las mujeres y hombres de la Iberia –que bien podría estar representada en las raíces centenarias de sus negrillos y encinas–, busca un renuevo. A ese renuevo, como a los brotes de los seculares árboles, le amenazan plagas y enfermedades de cuyo acertado diagnóstico dependerá que crezca vigorosamente o que se pierda. Una de esas plagas no es local ni exclusiva: se trata de elevar la trápala a la categoría de necesidad, consintiendo todos en que la mentira y las palabras vacías se asienten en nuestra vida sin posibilidad de reclamación. Otras pestes, tan antiguas como la especie en la que se implantan, la amenazan con epidemias que cambian de nombre pero no de intención, y así, la llamada «globalización» viene a sustituir con ventaja a lo que nuestros mayores denominaron aldeanismo o política de campanario. La mejor prevención de ese renuevo contra cualquier daño estará en la propia savia de sus viejas cepas. Para evitar que el futuro sea una aventura desequilibrada habrá que conocer bien el pasado y aceptarlo. Casi todo lo que había que decir sobre los repertorios y la identidad –como bien escribe Emilio Rey en el documentado artículo que encabeza el número de este mes–, ya está escrito. Nos queda leerlo y asimilarlo.

CARTA DEL DIRECTOR

CITAS LLAMATIVAS (ALGUNAS MUY LLAMATIVAS) DE MÚSICOS Y FOLKLORISTAS EN TORNO A LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL

Emilio Rey García

En los prólogos, presentaciones, introducciones y estudios teóricos de los cancioneros populares publicados en España desde comienzos del siglo XIX hasta aproximadamente los años 50 del pasado siglo XX, los folkloristas músicos, compositores, profesores y algún escritor aficionado emiten juicios y valoraciones sobre aspectos variados de la música tradicional española. Los temas de reflexión, expresados casi siempre con retóricas y grandilocuentes palabras, se repiten y son similares en el fondo y en la forma en las diferentes etapas de la recopilación. Son frecuentes los comentarios que se refieren a la abundancia y variedad del canto popular, a su ingenuidad y belleza, a su sencillez primitiva, a los sistemas melódicos y variados ritmos, a la funcionalidad del repertorio, a las influencias extrañas y modas culturales de importación, interna y externa, que amenazan la tradición, a los valores didácticos y pedagógicos que encarna, a la inagotable fuente de inspiración para los compositores, etc. Se ha recopilado por amor a la patria, se defiende la armonización de las melodías e incluso su retoque si es para tal fin, y se habla, incluso, de la dificultad en la transcripción musical. En estos escritos se insiste especialmente en los valores musicales y estéticos de la canción popular y en la necesidad de su recopilación antes de que los cambios sociales y culturales la hagan desaparecer. La escasez de estudios musicales, salvo alguna excepción, hasta más o menos la segunda mitad del siglo XX, se suple en muchos casos con descripciones costumbrísticas interesantes y comentarios que ayudan a conocer y valorar la sociología y la poética de la canción tradicional. Los aspectos enunciados, a los que se refieren con insistencia sobre todo los prologuistas

de los cancioneros, son los que han inspirado y propiciado la abundante recogida de materiales a lo largo de los dos últimos siglos. Y son, junto a las más recientes inquietudes científicas, los que han favorecido la edición de una cantidad muy importante de cancioneros de música popular tradicional española.

Hace unos años escribí sobre estos temas en un libro dedicado, principalmente, a catalogar y comentar los aproximadamente 500 cancioneros populares publicados en España que contienen en torno a 80.000 documentos literarios y musicales¹. Entonces seleccioné varios escritos breves que me parecieron llamativos, unos por las interesantes reflexiones de quienes los escribieron y otros por su grandilocuente, pomposo y muy retórico lenguaje. En el presente artículo ofrezco una selección más amplia de textos rebuscados, 62 en total, que se refieren a los aspectos de la música popular señalados y a otros que titulan los diferentes epígrafes. En la mayoría de los casos las palabras y expresiones utilizadas son muy llamativas para un lector de hoy. Los autores, músicos en su gran mayoría procedentes del folklore y la composición, demuestran ser sabios en su oficio y también grandes maestros en el lenguaje como se puede ver a continuación.

Concepto de la música popular y su posible origen

José Inzenga (1828-1891), profesor del Conservatorio de Madrid, académico, musicógrafo

¹ E. REY GARCÍA. *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: AEDOM, 2001. Véase el epígrafe de la Introducción y Estudio titulado «Reflexiones de los músicos en torno a la música popular y su recopilación», p. 74-82.

fo, musicólogo, crítico y compositor publicó en 1888 uno de los cancioneros considerados pioneros en el siglo XIX. Así define la música popular:

En todas las naciones del globo existe un género de música, conservada tradicionalmente por las clases bajas del pueblo, muy distinta de la que constituye el verdadero arte, y que se conoce por su sencillez primitiva, su especial tonalidad, sus variados ritmos y demás circunstancias que concurren a darla un carácter propio y original. Tal es, pues, el género de la música popular².

El músico barcelonés Eduardo Grau (1919-2006), que desarrolló su actividad artística, creativa y pedagógica en Argentina, habla sobre el origen, espontaneidad y estética del canto popular en su breve cancionero pedagógico publicado en 1947 con la armonización de las melodías para canto y piano:

El origen del canto popular está en la necesidad musical de una raza y es por ello que su brote se nos aparece siempre rodeado de una aureola de espontaneidad, de reciedumbre, de acabamiento. He aquí toda una estética, como valor intrínseco y como enseñanza. Como valor, por el que podemos desprender de todos los aspectos de gracia y soltura de cada cantar, retrato fiel de lo más expresivo de cada raza. Como enseñanza, en el sentido que debemos hallar a la creación musical, considerando, antes que nada, la lógica de su necesidad interior y analizando el cómo esta necesidad es la única cosa capaz de lograr obras sólidas, desprovistas en absoluto de vanidad y de grandilocuencia³.

2 J. INZENGA. *Cantos y bailes populares de España*. Introducción común a toda la serie (Galicia, Murcia y Valencia). Madrid: A. Romero, 1888, p. VII.

3 E. GRAU. Nota preliminar a su obra *30 canciones populares españolas*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.

Riqueza y variedad de la música popular española

En el segundo de los dos cancioneros que publicó el que fue Maestro de Capilla de la Catedral de Salamanca y compositor Hilario Goyenechea e Iturria (1875-1951), el prologuista José Fornés (1898-1952), compositor, historiador, pedagogo y Catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Madrid, reflexiona sobre la abundancia, variedad y belleza de los cantos populares de España:

Es nuestro país uno de los que tienen el folklore más rico y variado, pues en él hallamos desde las cadencias y entonaciones casi árabes que con total variedad nos ofrece el Sur, hasta los característicos cantos cántabros, grandiosos en su austeridad y rudeza, un tanto primitivos. Y esos cantos españoles no son felizmente letra muerta, que sólo a un glorioso pasado pertenece; sino, por el contrario, realidad viva y lozana que brota a diario en los labios de una raza esencialmente musical en su característica mezcla, y asoma en todos los momentos de su vida diaria, tanto en calidad de grito de alborozo y de júbilo, como de copla de amor apasionado; tanto en brioso son de canción de guerra, como en tierna queja de melancolía. España canta espontáneamente; y en cada rincón de nuestra bendita tierra hallamos la gama completa de las emociones traducida en sonidos musicales, bien con el virtuosismo a solo de la copla andaluza, bien con la disciplinada polifonía intuitiva de un canto montañés, que nos hace dudar al escucharlo, si en esas azules montañas resonaban ya las terceras y sextas 'echando la segunda voz', antes que entre los habitantes de la Gran Bretaña, a quienes, basados en el testimonio de Geraldo Cambrense, se suele atribuir el origen popular de la música a varias voces⁴.

4 J. FORNÉS. Prólogo al cancionero de Hilario

También Eduardo Grau habla de la riqueza y variedad de la música popular española:

*España es, de todos los países del mundo, uno de los que poseen un caudal de música popular más notorio. No solamente en lo que se refiere a la enorme cantidad de melodías sino, además, por lo que respecta a la variedad y a lo vigoroso y sereno de su estructura*⁵.

Antigüedad de los pueblos de España y sus melodías

El folklorista guipuzcoano Juan Ignacio de Iztueta (1767-1845), recopilador de la primera colección de cantos populares que se publicó en España en el siglo XIX, con transcripciones musicales del gran pianista, profesor y compositor Pedro Albéniz (1795-1855), se refiere a la antigüedad del pueblo vasco y su música popular:

*De los diferentes pueblos que componen la Península, el bascongado (sic) es uno de los que más se distinguen por la antigüedad de su raza, por la de su lengua, por la naturaleza de sus fueros, y por el espíritu nacional que le anima [...] Aun prescindiendo de esta mira que tal vez parecerá demasiado elevada y filosófica, siempre creo haber hecho una obra grata al pueblo bascongado (sic) librando del olvido estas canciones de que seguramente una gran parte cuenta siglos de antigüedad*⁶.

GOYENECHEA E ITURRIA *Fragancias del campo de Castilla. I. Colección de cantos populares*. Madrid: Unión Musical Española, 1943.

5 E. GRAU. Nota preliminar... Cit.

6 J. I. de IZTUETA. Introducción a *Euscaldun anciña ancínaco ta are lendabícico etorquien dantza on iritci pozcarri gaitzic gabecoen soñu gogoangarriac beren itz neurtu edo versoaquin*. San Sebastián: Ignacio Ramón Barojaren, 1826. Reed. con el título *Gipuzkoako dantzak (Danzas de Guipúzcoa)*. Introducción del P. DONOSTIA.

Tradición común

La escasez de estudios basados en los hechos musicales hasta mediados del siglo XX aproximadamente, ha propiciado entre algunos músicos folkloristas la valoración excesiva de lo autóctono en detrimento de una indudable tradición común. Esta idea localista ya fue enmendada en 1909 por el religioso agustino, musicólogo, compositor y fino escritor P. Luis Villalba (1872-1921):

*[...] Se recogieron los cantos que por cada lugar sonaban y se dieron al público con el nombre de canciones catalanas, asturianas, gallegas, etc., etc., sin preocuparse un momento si en otras partes existían las mismas tonadas, y se dio por cosa típica regional a una multitud de melodías que se encuentran viviendo a la vez en gran número de regiones [...] se recogerán canciones y más canciones, con la inocente creencia de que se espiga en el campo propio para exponer flores que sólo crecen en nuestro jardín, y de aquí y de allá irán apareciendo canciones y romances iguales, y del Norte y del Mediodía y del Este y del Oeste irán llegando ejemplares que todos juntos no constituirán sino una de las flores del ramillete, porque se verá que los montañeses cantan lo que cantan los extremeños, y se oye en Segovia lo que se escucha en Asturias, y los campesinos de León, Valladolid, Salamanca, Soria, Burgos y Palencia pueden reunirse a entonar, sin previo ensayo, buen número de tonadas, y así, por este camino, se irá conociendo lo típico particular y lo común, y se distinguirán razonablemente, y con documentos a la vista, las relaciones y las diferencias que en el particular existen entre regiones y regiones y provincias y provincias*⁷.

[San Sebastián]: Euska-lkaskuntzaren Argitaldiak (Sociedad de Estudios Vascos), ca. 1927.

7 L. VILLALBA MUÑOZ. Prólogo al cancionero de Manuel FERNÁNDEZ NÚÑEZ titulado *Cantos populares*

Son muy pertinentes las palabras escritas por el P. Villalba a comienzos del siglo xx. Lo que seguramente no podía pensar el clérigo agustino es que un siglo después su opinión sigue teniendo plena vigencia, pues de vez en cuando, aunque cada vez menos, surgen algunos planteamientos localistas que difunden tópicos harto repetidos y establecen hipótesis poco acordes con el rigor musical y científico. En mi opinión, en el folklore español predomina lo común sobre lo diferenciado. En cualquier caso, estoy de acuerdo con el ilustre musicólogo José Subirá (1882-1980) cuando dice que, a pesar de todo, el Padre Villalba reconoció que se registrarían variantes entre las diversas regiones, y así, «en virtud de los entusiasmos de la patria chica, el folklore musical se irá completando»⁸.

El también religioso agustino y folklorista leonés Eduardo González Pastrana (1895-1952) supo captar al final de los años veinte del pasado siglo el fondo musical común de la música tradicional española:

No dudamos de que muchas canciones, que figuran en uno u otro cancionero como exclusivas, son patrimonio común a varias provincias; pero... ¿quién pone fronteras al arte? ¿quién puede señalar un límite a las expansiones del sentimiento? [...] pero... pretender señalar un límite de provincia, merced al cual podamos afirmar categóricamente que una canción es asturiana, y no pasa los umbrales del Puerto Pajares; y aquella otra es leonesa, que se detiene en Sahagún y no entra en Villada, por ser distinta provincia; y la que se canta en la tierra de los pazos, no se aclimata por exótica en el valle del

leoneses. 1ª Serie. Canciones bañezanas. Madrid: Fernando Fe, 1909.

8 J. SUBIRÁ. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Salvat Editores, 1953, p. 904.

*Bierzo, es un alarde... ridículo y... hasta expuesto a yerros fatales y resonantes*⁹.

El escritor e historiador Rafael Ortega y Sagra (1918-1988), autor de la *Presentación del Cancionero popular de Jaén* de María Dolores de Torres Rodríguez de Gálvez, dice que esta importante obra recoge algunas canciones que también se conocen y se cantan en otras zonas de España. Indirectamente reconoce la tradición común, pero entra en contradicción cuando afirma que la autora no ha incluido coplas y músicas de otras regiones:

*En su trabajo recoge la autora, además de las canciones propias y peculiares de la provincia, algunas que también se conocen y se cantan en otros puntos de España. No obstante, hay que descartar que su Cancionero haya incluido coplas y músicas de otras regiones. Su contenido íntegro fue recogido por Dolores de Torres en los pueblos y en los campos de Jaén. Ella conocía perfectamente lo que era propio de su tierra y no hubiera consentido mezclarle expresiones ajenas*¹⁰.

El folklore une a los españoles

Juan Ignacio de Iztueta expresa su deseo de recopilación de los cantos populares en cada provincia, lo que propiciaría la unión y aprecio entre los españoles:

Si cada Provincia de España tuviese hijos ilustrados que se dedicasen a conservar sus fastos particulares, el orgullo nacional de toda la Monarquía se apoyaría más en esas glorias parciales; y acaso la unión política sería más fuerte, porque la

9 E. GONZÁLEZ PASTRANA. Prólogo a *La montaña de León. Cien canciones leonesas armonizadas para canto y piano*. Vol. I. Madrid: Unión Musical Española, 1929.

10 R. ORTEGA Y SAGRISTA. *Presentación al Cancionero popular de Jaén* de Mª Dolores DE TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses-CSIC, 1972, p. IX-X.

rivalidad de méritos suficientemente averiguados serviría para establecer entre todos los españoles un aprecio recíproco y duradero¹¹.

Pilar Primo de Rivera (1907-1991), fundadora de la Sección Femenina de Falange, escribe lo que sigue en el pórtico del famoso y amplio cancionero que publicó la Institución en 1943:

... cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y se toque el «chistu»; cuando del cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de conocerlo a través de los tablados zarzueleros; cuando las canciones de Galicia se canten en el Levante; cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España¹².

Influencias recibidas y algunas descripciones bucólicas

Sobre las influencias recibidas por la música popular española, han escrito con frecuencia varios folkloristas y musicólogos. Por ejemplo, José Subirá:

[...] ¡Con cuántas aguas, procedentes de los más opuestos manantiales, se nutrió esta fuente durante siglos! La música popular española fue enriquecida por la sucesiva concatenación de diversos dominadores y de civilizaciones disímiles. Lo oriental y lo occidental, lo meridional

y lo septentrional, ejercieron a través de los siglos influencias preponderantes en nuestro solar patrio¹³.

Abundan también las descripciones bucólicas que destacan el ambiente rural y campestre en el que se inspiró la música popular tradicional. Incluso algunos cancioneros aparecen con curiosos y poéticos títulos, como es el caso del titulado *Fragancias del campo de Castilla*, publicado por Hilario Goyenechea e Iturria¹⁴.

Eduardo González Pastrana presenta su cancionero leonés con poéticas palabras:

Que este 1.º cuaderno de 25 canciones leonesas vaya como ramillete de flores derramando el aroma fresco, delicioso y campestre de nuestras llanuras, valles y montañas [...] Por eso, no es de extrañar que en León se encuentren canciones sentimentales y melancólicas, nacidas entre brumas, al lado de otras campesinas y viriles, engendradas bajo un sol abrasador de julio, y otras rebosantes de lirismos y castos amores, nacidas de la espontánea (sic) alegría, en las tardes otoñales de las vendimias¹⁵.

Los insignes compositores y catedráticos del Real Conservatorio de Música de Madrid Conrado del Campo (1878-1953) y Benito García de la Parra (1884-1953), escriben un extenso y retórico prólogo al cancionero titulado *Ramillete de cantos charros* de Hilario Goyenechea e Iturria, en el que aluden al entorno y motivaciones de la canción popular:

[...] la canción del pueblo, la que brota del corazón del pueblo en horas de con-

11 J. I. DE IZTUETA. Introducción a *Escaldun anciana anciano...* Cit.

12 P. PRIMO DE RIVERA. *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.* Madrid: Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes, 1943, p. 5. Reed. Ampliada con el título *Mil canciones españolas*. Madrid: Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., Almena, 1966. Nueva Ed. Madrid, Almena, 1978.

13 J. SUBIRÁ. «El orientalismo hispanista del compositor A. HEMSI». Prefacio común a los 10 cuadernos de la obra de A. HEMSI *Coplas Sefardíes (Chansons judéo-espagnoles)*, 1932-1938.

14 Cit.

15 E. GONZÁLEZ PASTRANA. Prólogo a *La montaña de León...* Cit.

tento o en horas de dolor, en los campos en flor bajo el sol de agosto, en la plaza de la aldea en la fiesta del domingo; en las noches de luna junto a la ventana de la moza garrida que amorosa espera; cuando el niño Dios nace y la nieve cubre las tierras y los montes lejanos... cuando el niño, que será hombre, cierra sus ojos en la noche, arrullado por el cantar de la madre enternecida [...]»¹⁶.

Para José Forn's, los cantos populares españoles son:

*[...] realidad viva y lozana que brota a diario en los labios de una raza esencialmente musical en su característica mezcla, y asoma en todos los momentos de la vida diaria, tanto en calidad de grito de alborozo y de júbilo, como de copla de amor apasionado; tanto en brioso son de canción de guerra, como en tierna queja de melancolía»*¹⁷.

Armonización de las melodías

Una parte importante de las colecciones publicadas en el siglo XIX y en las primeras décadas del XX, presentan las melodías populares armonizadas, sobre todo para canto y piano. Sobre la conveniencia o no de las armonizaciones hay opiniones dispares. Unos ven en ellas procedimientos poco acordes con el rigor científico. La mayoría las defienden si están bien realizadas y no merman el auténtico y genuino valor de la música tradicional.

José Inzenga se muestra partidario de las armonizaciones siempre que sean sencillas y tonales:

16 C. DEL CAMPO; B. GARCÍA DE LA PARRA. Prólogo al cancionero de H. GOYENECHEA E ITURRIA *Ramillote de cantos charros*. Vol. I. Madrid: Unión Musical Española, 1931.

17 J. FORNS. Prólogo al cancionero de H. GOYENECHEA E ITURRIA *Fragancias del campo de Castilla...* Cit.

Respecto a la mayor parte de los cantos, que nacidos sin acompañamiento alguno, y que por su interesante estructura melódica se prestaban a ser adornados con las galas del arte, no he vacilado en armonizarlos, si bien procurando que dicha armonización sea siempre sencilla, tonal y dentro del carácter ya sentimental o alegre de dichos cantos, haciéndolos preceder muchas veces de cortos ritornellos que los preparen y completen, formando con ellos pequeñas y agradables piezas, cuya originalidad y belleza pueden por este medio ser más apreciadas de la generalidad: en esto he seguido el sistema adoptado en casi todas las colecciones extranjeras que de este género conocemos»¹⁸.

En el mismo cancionero, Inzenga, invocando su condición de compositor, defiende las armonizaciones, salvo en los casos en que conviene conservar los cantos en su «primitiva rudeza»:

Proceder de diverso modo, presentándolos sin acompañamiento alguno y tal como el pueblo los canta, acaso hubiera sido más serio y artístico, pero no más conveniente a mi propósito, pues por complacer a los eruditos y curiosos, que son los menos, hubiera privado a los aficionados, que son los más, del inmenso placer de colocar sobre su piano este precioso ramo de variadas flores, y poder aspirar de continuo el oloroso perfume de la que sea más de su agrado. Por otra parte, no queriendo concretarme exclusivamente a la misión del coleccionista, y no pudiendo prescindir tampoco de mi carácter de compositor, deseaba imprimir a esta obra algo que me perteneciera, y no podía conseguirlo de otro modo que armonizando dichos cantos. [...] Mas para dar cierta variedad a esta vasta colección, y satisfacer al propio tiempo los

18 J. INZENGA. *Cantos y bailes populares de España*. Cit., p. XIV.

deseos de algunos artistas, he dejado sin armonizar muchos cantos que por su extraño y campestre carácter era conveniente conservar en toda su primitiva rudeza, tales como se oyen en los agrestes sitios de donde provienen¹⁹.

Felipe Pedrell (1841-1922) comenta las armonizaciones realizadas por José Inzenga y valora su arte y buen gusto musical:

... cantos que nacieron sin acompañamiento alguno [...] a los eruditos les estorbará siempre el acompañamiento de piano, aunque el autor se llame el maestro Inzenga y haya escrito en su colección verdaderos pequeños poemas musicales²⁰.

En la presentación de las *Canciones leonesas para piano* del compositor, musicólogo y profesor Rogelio Villar (1851-1909), el compositor Ruperto Chapí (1851-1909) tiene una opinión muy laudatoria del autor y sus armonizaciones:

Apoderarse de un canto popular, no siempre fielmente transcrito; endosarle un ritornello enracimado de acordes, que es el supremo recurso y la habilidad suprema de los sin sentido; agobiarlo, obscurecerlo y martirizarlo con varios contrapuntos retorcidos y angustiosos, aún más implacables que los enracimados acordes; usarlo impropia e inoportunamente, desquiciando su empleo, aplicándole un texto extraño, mutilándolo cuando éste falta o estirándolo cuando sobra, crimen es, que severamente debiera castigarse con penas materiales, dictadas por códigos del buen gusto, en defensa protectora del arte. Los que tal hacen, ni tienen el

sentimiento de lo bello, ni sienten la poesía de lo popular, ni son más que gárrulos y desaliñados mecanistas que, cuando más, han oído decir cosas de un alma nacional, que ni comprenden, ni tampoco podría hallar resonancia, ni aun por instinto, en las secas fibras de sus acorchados temperamentos, ni en la tiesura acartonada de sus cerebros hueros [...]. Y el Sr. Villar, no confecciona racimos de acordes, ni contrapuntos despiadados, ni lo ligero disfraza de suntuoso, ni lo que es verdad convierte en falso. No; el Sr. Villar hace obra espontánea y natural, pero rica e inspirada, porque su instinto es fino y delicado, lleva en el alma el sentimiento innato de lo que quiere expresar y sabe transmitirlo con encantadora poesía²¹.

Felipe Pedrell hace balance de la recopilación de la música popular en el XIX. Describe la situación en que se encontraba el folklore musical en la segunda mitad del siglo y censura con severas palabras la labor realizada por algunos folkloristas. Habla en términos despectivos de los «musicastros ignorantes, obreros de la solfa», «aficionados de gustos sofisticados» y de lo que Benito Pérez Galdós llamó «basura de salón»²². Critica el mal hacer de algunos músicos como Cándido Candi, Josep Saltó y José Piquer i Cerveró que transcribieron, retocándolas, las melodías publicadas por el escritor romántico Francesch Pelay Briz (1839-1889) y el filólogo Manuel Milá y Fontanals (1818-1884):

Pero en este despertar repentino de folklore (hay que decir la verdad, aunque sea dolorosa), los músicos, lo que se llama

19 J. INZENGA. *Cantos y bailes populares de España*. Cit., p. XV.

20 F. PEDRELL. «José Inzenga». En *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, Barcelona, nº 3, 29-II-1888. Citado por Ramón SOBRINO en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 6, 2000, p. 448 (Voz Inzenga Castellanos, José).

21 R. CHAPÍ. Opinión laudatoria de la obra de R. VILLAR *Canciones leonesas para piano*, Vol. II, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1904. Son canciones pianísticas tomando como base temas populares.

22 F. PEDRELL. «La música en lo folklore catalá». Prólogo a las *Cansons Populares Catalanes, recullidas y armonizadas* de Francisco ALIÓ. Barcelona: Juan Bautista Pujol, 1892. Reimp. Barcelona: Sindicato Musical Barcelonés Dotesio, ca. 1903.

músicos profesionales, fuera de contadísimas excepciones, no figuran para nada, absolutamente para nada. No tengo la pretensión temeraria de hacer investigaciones respecto a esa dejadez culpable. Además que sólo hay una: la de la incultura artística, y ésta hace innecesaria toda otra investigación. Eso sí, presentáronse colecciones y más colecciones de música popular, hechas por músicos tan incultos y tan desvalidos en achaques de música, que al mirar uno la adaptación armónica (!) de esa música, se ha de repetir dolorosamente aquello de Virgilio a Dante, guarda e passa: de la fidelidad de transcripción de los documentos folklóricos, guarda e passa, también: el traduttore es, siempre, traditore, y suerte, todavía, que no sea, cuando no lo es, trucidatore. Es la desgracia que tuvieron las antologías folklóricas de Milá y Fontanals, de Pelayo Briz, y casi todas las de sus continuadores; sentían estos autores la música, pero como no eran prácticos para anotarla, fiáronse de los que se decían profesionales, que tenían el inconveniente de no sentir ni la música en general ni el hechizo de la deleitosa monodía popular: tanto es así, que toda la música de aquellas colecciones ha tenido que reformarse en otras adaptaciones musicales posteriores, hechas con mejor juicio y acierto musical²³.

A Pedrell le asiste la razón cuando critica la poca fidelidad de algunas transcripciones, pero cuando defiende las elaboraciones armónicas se muestra más como un compositor nacionalista español que como un etnomusicólogo de inquietudes científicas. Defiende las armonizaciones si están bien realizadas por músicos profesionales que sienten «el hechizo de la deleitosa monodía popular». Él mismo armonizó una gran parte de las melodías que incluyó en los

dos primeros volúmenes de su famoso *Cancionero Musical Popular Español*.

El catedrático y escritor asturiano Silvio Itálico, seudónimo de Benito Álvarez-Buylla y Lozana (1879-1941), cree que para su total valoración la música del pueblo debe pasar por dos fases: la recogida de las melodías y su posterior presentación convenientemente armonizadas por sabios maestros:

El tesoro múltiple y magnífico de nuestra música del pueblo va pasando por las dos fases necesarias para su total valoración. Primera: la simple recogida de la melodía, que evita su desaparición. Y segunda: al presentarla convenientemente armonizada. Es hermosa, realmente, la monodía de un canto en el pleno medio donde la Musa popular la engendró. Es hija del Arte natural, espontánea, divinamente salvaje. Tiene, entonces, un enorme interés genético para el estudioso. Pero en su paso de la incultura a la cultura, necesita el tamiz de la educación, las sabias lecciones del Maestro, el refinamiento. Los momentos más felices de la música son aquellos en los que un Arte superior pule y abrillanta las facetas de la gema creada por el gran instinto popular. ¡Cuántas veces habrá sentido el lector, cómo se agudiza y se perfecciona la emoción, cuando escucha una conocida canción de su niñez, bellamente prendida de los hilos de una sabia e inspirada armonización! El recuerdo lejano, melódico, limpio, dibujado a punta de lápiz, descansa deliciosamente sobre la yacija sonora de la armonía, que tiene la virtud de hacer resaltar su claridad escultórica sobre un delicioso fondo gris. Por tal motivo, el mérito principal del rapsoda culto (permítaseme la extensión de la palabra rapsoda) es entretejer bien esa malla donde va bordada la silueta cantarina²⁴.

23 F. PEDRELL. *Cancionero Musical Popular Español*. Tomo I. Valls: Eduardo Castells, 1919, p. 32. 2ª y 3ª Ed. Barcelona: Boileau, 1948, 1958.

24 S. ITÁLICO. Prólogo a la obra de Manuel del FRESNO *Canciones populares de Asturias*. Oviedo: Víctor Sáenz, ca. 1930.

Reflexiones de similar calado hace José Subirá cuando destaca la belleza de las armonizaciones de música sefardí realizadas por el compositor y etnomusicólogo Alberto Hemsí (1898-1975):

No se contentó Hemsí con presentar el documento en plena desnudez, sino que, por el contrario, lo realza con acompañamientos pianísticos donde se esquivaron ciertos artificios que podrían desdibujar las fisonomías de los originales autóctonos o, por lo menos, atenuar sus relieves. Quiso, en suma, que el documento melódico se destacase con máxima nitidez sobre un fondo armónico adecuado. Ahora bien, si la oportunidad lo impone, recuerda rasgueos de laúd o de guitarra; y en ocasiones oportunas, incluso constituye ese complemento un fondo instrumental descriptivo, cuya misión no es la de entenebrececer o diluir, sino la de realzar o reforzar²⁵.

El jesuita P. Nemesio Otaño y Eguino (1880-1956), compositor, musicólogo, académico y Director del Real Conservatorio de Madrid entre 1940 y 1951, en el prólogo al cancionero leonés del folklorista y Maestro de Capilla de la Catedral de Astorga Venancio Blanco (1863-1933), valora el esfuerzo de armonizar las canciones populares:

Quiso D. Venancio Blanco abordar una segunda parte de especialísimo y delicado tratamiento, al armonizar las canciones por él recogidas con procedimientos musicales, que ayudarán a su mayor difusión. Loable intento que revela un gran esfuerzo²⁶.

25 J. SUBIRÁ. «El orientalismo hispanista del compositor A. Hemsí»... Cit.

26 N. OTAÑO. Prólogo al cancionero de Venancio BLANCO *Las mil y una canciones populares de la región leonesa para canto y piano y piano con letra*. Vol. III. Astorga: Talleres Gráficos A. Julián, 1934.

José Forns defiende los acompañamientos armónicos que respetan la esencia de la canción popular:

Y es necesario también, que si se quieren revestir esos cantos de un acompañamiento armónico, ni se caiga en tal vulgaridad, que lejos de ganar, pierdan al transcribirse, ni por el deseo de lucir lo que técnicamente se sabe, se desvirtúe su carácter y su significado prodigando recursos y ornamentos de atrevimiento y modernidad tales, que estén en franca oposición con su esencia, que por ser popular ha de ser sincera, natural e ingenua, de donde nacen su elegancia y su atractivo²⁷.

En opinión de Eduardo Grau, los músicos que realizan acompañamientos pianísticos deben evitar la complicación y respetar el espíritu de la canción popular:

Con la presente selección creemos, pues, dar una idea del auténtico canto popular español, diferenciado en sus variadas regiones. Hemos tratado, también, de realizar los acompañamientos pianísticos no sólo de acuerdo al espíritu de cada canción, sino llevados por un sentimiento armónico natural que se deriva del aspecto cadencial de la melodía. Así hemos evitado, en la armonía, toda complicación, que sólo lograría ensombrecer la libre espontaneidad del color popular²⁸.

En el prólogo a sus canciones taurinas para canto y piano el músico, musicólogo y folklorista Bonifacio Gil (1898-1964) defiende la «simplificación en el proceso armónico»:

En su composición me ha guiado una sola idea: la simplificación en el proceso

27 J. FORNS. Prólogo al cancionero de H. GOYENCHEA E ITURRIA *Fragancias del campo de Castilla*... Cit.

28 E. GRAU. Nota preliminar... Cit.

*armónico, y aún sospecho que me he sobrepasado. A la canción popular no conviene introducir sino procedimientos clásicos aun cuando se lleve aquél al piano*²⁹.

En el prólogo al cancionero del P. José María Gálvez (1874-1939), compositor, organista, profesor y Maestro de Capilla de la Catedral de Cádiz, el eximio escritor gaditano, poeta y académico José María Pemán (1897-1981) cree que las canciones populares proceden de ambientes cultos dieciochescos. Se muestra firme partidario de las armonizaciones si no desfiguran ni amenguan la candidez de las melodías originales, y porque puestas al día cumplen una misión de cultura y enseñanza que contrarresta las perniciosas y negativas influencias de la música moderna:

Hay épocas de melodía y épocas de armonía; las primeras, más espontáneas y creadoras; las segundas más sabias y cultas. Estamos en una época de esta segunda especie. Época de erudición más que de inspiración; época alejandrina, que más que paso hacia adelante, es descanso en el camino para revisar y ordenar los pasos ya dados. Época de antologías, de vitrinas, de museos. Época también de armonización sabia de las viejas melodías. Por eso el P. Gálvez ha hecho labor muy de esta hora, engarzando en tan bellas y sabias armonizaciones las ingenuas canciones del folk-lore andaluz. Y no se crea que esta colaboración del músico culto y sabio, esta interferencia de la técnica más fina con la más virginal inspiración, amengua en nada el auténtico carácter popular de esta colección [...] No hay, pues, irreverencia alguna, sino al contrario, en que la cultura y la técnica, llevadas de la mano firme y sabia del padre Gálvez, vengan al encuentro de estas melodías y letras populares, cerrando así el círculo de un de-

*sarrollo artístico que nació, también, no de una selvática espontaneidad, sino de semillas de técnica y de cultura. No hay que petrificar, con excesivas reverencias, lo popular: inmovilizando así lo pobre, lo incorrecto y lo inacabado. Lo popular es auténticamente vida, inspiración, fuerza, que se ofrece generosamente a toda clase de reelaboraciones sabias. No exige un culto supersticioso y tabú, sino, al contrario, se brinda a todas las manipulaciones técnicas y cultas. Es la solera para rociar y aromar los vinos nuevos [...] Así, vestidas tan al día, podrán salir a la calle a cumplir su misión de cultura y enseñanza, luchando en la plaza, en el taller o en la escuela con la invasión bárbara de la música negrófila, del tango cursi y azucarado o de la cancioncilla inconsistente»*³⁰.

El folklore como material para la composición culta

Desde mediados del siglo XIX, e incluso antes, la música popular ha inspirado las obras de varios compositores, operando algunos de ellos con verdadero entusiasmo y convencimiento. La lista de autores y obras que corroboran este aserto sería larga y está en la mente de todos.

El gran compositor, musicólogo y doblemente académico (de las Reales Academias de Bellas Artes y de la Lengua Española) Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) defiende el procedimiento cuando valora las melodías recogidas en el cancionero catalán de Francisco Pelayo Briz:

¿Cómo estos sabios artistas no se aprovechan de tan divinas melodías para sus composiciones con más frecuencia? ¿Cómo no estudian la parte estética de tan preciosos cantos, para impregnar en ella sus óperas?... Si tal hicieran, conse-

29 B. GIL. Prólogo a su breve recopilación titulada *Canciones taurinas (Torerismo rural)*, Madrid, Unión Musical Española, 1948. Las 8 canciones que contiene son para canto y piano.

30 J. M. PEMÁN. Prólogo al cancionero de J. M. GÁLVEZ *Del folk-lore musical español: colección de cantos populares andaluces*. Sevilla: El Autor, ca. 1950. 2 Vols.

guirían lauros inmarcesibles; y en lugar de contentarse con hacer imitaciones, aunque felices, de las escuelas italiana, alemana o francesa, crearían una escuela catalana que tendría un sello especial y una belleza comparable a la de su poesía, que haría la gloria del país y la de los compositores, cuyas obras serían buscadas y estimadas por todo el mundo. A este fin puede conducir también el libro de las Cansons...³¹.

José Inzenga afirma que la música del pueblo favorece la regeneración artística, sobre todo en España, que posee una vigorosa y fecunda inspiración:

Así, pues, de esta opinión unánime se deduce la grandísima importancia de los cantos populares, la cual crece de día en día con el progreso indudable del arte en nuestra patria. En todas partes la música del pueblo ha contribuido muy poderosamente a la regeneración artística, y mucho más en España, donde la inspiración popular es tan rica y potente. Nuestros compositores Barbieri, Gaztambide, Arrieta, Oudrid, Hernando y Fernández Caballero fueron los primeros que, dando cultura y elegancia por medio de los procedimientos artísticos a la música popular, han esmaltado sus zarzuelas con preciosas joyas, inspiradas en este poderoso elemento, que tan fielmente retrata el modo de ser del pueblo español, el más poético, el más inspirado de los pueblos meridionales. La nueva generación de jóvenes maestros que hoy empieza a sucederlos, aunque con distinto rumbo y nuevas aspiraciones, no podrá menos de seguir también en este punto sus huellas, aspirando el perfume que ha de dar sello de nacionalidad a sus óperas, por muy

*levantada y dramática que sea la entonación que quieran imprimir en ellas*³².

El propio Inzenga dice que la música popular, bien asimilada y empleada por los compositores, puede contribuir a la realización de la ópera nacional y a la elaboración de una «buena Historia de la música en España»:

*Al reunir cuantos materiales he podido allegar respecto de este ramo especial del arte, creo no sólo haber facilitado a nuestros compositores el estudio de cuanto constituye nuestra música popular, a fin de que puedan hallar cabida y vivir en nuevas y superiores producciones artísticas cuantas ideas y formas musicales de aquel origen puedan contribuir a la realización de la ópera nacional, sino también haber realizado uno de los muchos trabajos preliminares que, según dije al principio de esta introducción, son tan necesarios para que algún día pueda escribirse, con el debido acierto y extensión, una buena Historia de la música en España*³³.

El folklorista asturiano José Hurtado (1850-), después de resaltar la belleza de la música popular, fuente inagotable de inspiración para el artista, destaca algunas de sus naturales características:

La música Popular, fuente de bellezas naturales, emanación divina y manifestación espontánea (sic) por medio del sonido, del carácter, costumbres é (sic) inclinaciones de los naturales de una región, presta ancho campo al artista para sus estudios, y es manantial inagotable de inspiración. Los múltiples cantos de la Región Asturiana son prueba concluyente de lo dicho; sus dulces y cadenciosas

31 Comentario de F. A. BARBIERI a la obra de Francesch Pelay BRIZ *Cansons de la terra: cants populars catalans*. Vol. II en colab. con Josep SALTÓ. Barcelona: Joan Roca y Bros, 1867, p. 143.

32 J. INZENGA. *Cantos y bailes populares de España*. Cit., p. V.

33 J. INZENGA. *Cantos y bailes populares de España*. Cit., p. XXI.

*melodías impregnadas unas veces de natural melancolía, otras colmadas de vigoroso acento dramático, pintan bien la dulzura de carácter asturiano y sencillez de costumbres, sin desmentir de la entereza y firme voluntad de los hijos de los héroes de Covadonga*³⁴.

Algunos músicos y musicólogos consideran la labor de recogida, transcripción y edición de la música popular algo así como una etnomusicología aplicada a la composición. Son constantes las referencias que inciden en la eficacia de la música tradicional si es empleada como savia vivificadora de composiciones cultas. En tal sentido se expresa el músico folklorista y presbítero Federico Olmeda (1865-1909):

*Considerando la obra en relación a los compositores, que son los que realmente han de formar el arte patrio, quisiera yo ofrecer estas canciones de modo que sólo con que ellos las mirasen quedara saturada su inspiración del patriotismo que ellas contienen, para que después aparecieran de nuevo asimiladas, transformadas, quintaesenciadas en un arte verdaderamente nacional*³⁵.

El P. Luis Villalba expresa el mismo pensamiento con otras palabras:

Y es de sumo interés conocer en música esta expresión de la vena popular, porque estas melodías, fruto de una vida artística virgen, son sabia vigorosa y pura que ha de animar en otro arte de los profesionales, que si en el aderezo y artificio han sutilizado mucho y poseen gran habilidad para labrar lindes y complicados tejidos, en cambio no son fecundos productores y necesitan quien les propor-

*cione materiales sanos con que trabajar primores*³⁶.

En la introducción a su Cancionero vasco de 1921, el musicólogo y compositor P. José Antonio Donostia (1886-1956) deja bien claras sus intenciones al publicar tan importante y temprana obra:

*Esta colección pretende solamente ser un enjambre de melodías de las que los compositores puedan echar mano para sus trabajos artísticos. Porque quieren ser documento se presentan sin acompañamiento, tal como las he recogido de boca del pueblo, con todos sus primores y también con todos sus lunares*³⁷.

La Antología musical de cantos populares que publicó el jesuita P. Antonio Martínez Hernández en 1930, contiene melodías que José Subirá considera «sanas fuentes de inspiración» para los compositores, pedagogos, filarmónicos y aficionados en general:

Si de lo general descendemos a lo particular, es bien manifiesta la unidad de esta OBRA para los COMPOSITORES, que aquí hallarán sanas fuentes de inspiración; para los CENTROS DOCENTES de toda índole, que podrán educar el gusto de los alumnos haciéndoles cantar melodías en donde resalta la pureza de emoción, y para los FILARMÓNICOS –aunque sólo sean aficionados–, porque ensancharán así el caudal de obras cuyo poder evocador se mantiene intangible, como fruto de un ARTE POPULAR cuyas notas nos muestran el alma de nuestra Península. Aun los que no sean músicos percibirán el encanto ingenuo de los textos literarios que aparecen ligados a esos

34 J. HURTADO. Carta al Excmo Sr. Presidente de la Diputación Provincial de Oviedo. Reproducida en *100 cantos populares asturianos*. Madrid: A. Romero, 1890.

35 F. OLMEDA. *Folk-lore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*. Sevilla: Librería Editorial de María Auxiliadora, 1903, p. 14.

36 L. VILLALBA MUÑOZ. Prólogo a los *Cantos populares leoneses...* de M. FERNÁNDEZ NÚÑEZ. Cit., p. 3-4.

37 J. A. DE DONOSTIA. *Euskel Eres- Sorta (Cancionero Vasco)*. Madrid: Unión Musical Española, 1921, p. II.

productos musicales folklóricos [...] Hispanismo y universalismo, arte y ciencia, estética y ética: todo ello se cobija felizmente hermanado en esta ANTOLOGÍA, y todo ello tendrá su repercusión sobre los espíritus que en cualquier región del globo se detengan a conocer el contenido de estas páginas. Y de su lectura o audición sacarán provechoso fruto por igual los mayores y los pequeños. Tanto unos como otros ensancharán el espíritu, dedicándolo a esparcimientos nobles; pondrán en conmoción las fibras del sentimiento, participando así de las emociones que en cada caso había experimentado el anónimo creador de esas joyas ingenuas, y se sentirán mejores, pues aumentará su capacidad de entusiasmo musical y quedarán aureolados por el ideal nimbo de luz que la belleza artística pone siempre sobre las almas³⁸.

Conrado del Campo y Benito García de la Parra, después de mencionar y valorar los ensayos, estudios folklóricos, cancioneros y trabajos de divulgación publicados en España en el siglo XIX y primer tercio del XX, dice de ellos que:

... testimonio son de la vitalidad y firmeza de este movimiento en pro de nuestra cultura artística que, impulsado por un aire de renovación, prendió en la mente de nuestros músicos más destacados, y, orientándoles por libres derroteros de fecunda expresión, ha permitido la aparición de tantas y tantas páginas de pura belleza, la obra inmortal de Albéniz, de Granados, de Falla, estilización sentimental del alma del paisaje español en sus variados aspectos, despojada de todo atavío, adorno y ropaje, lo mismo en ritmo que en armonía, que velasen la

luminosa, transparente y sana poesía de su desnuda forma³⁹.

El citado José Fornés dice que el tesoro natural de cantos debe ser recogido y empleado como materia prima y base del arte nacional, pero con tratamientos armónicos que no desvirtúen su auténtico carácter:

Mas ese tesoro natural de cantos, flora indígena que esparce su aroma con la misma prodigalidad que un coro de aves canoras, necesita ser recogido para convertirse en cantera inagotable de arte reflexivo y acicalado. El canto popular es, por decirlo así, la materia prima en que un Arte realmente nacional ha de tener sus bases... Y es necesario también, que si se quieren revestir esos cantos de un acompañamiento armónico, ni se caiga en tal vulgaridad, que lejos de ganar, pierdan al transcribirse, ni por el deseo de lucir lo que técnicamente se sabe, se desvirtúe su carácter y su significado prodigando recursos y ornamentos de atrevimiento y modernidad tales, que estén en franca oposición con su esencia, que por ser popular ha de ser sincera, natural e ingenua, de donde nacen su elegancia y su atractivo⁴⁰.

Y refiriéndose a la labor de Pedrell, Olmeda, Inzenga y otros recopiladores y estudiosos de la música popular tradicional, José Fornés cree que son imprescindibles intermediarios que ofrecieron a compositores como Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) o Manuel Falla (1876-1946) unos cantos puros que estos compositores supieron captar y asimilar en su auténtica esencia y tradición popular:

38 J. SUBIRÁ. Prólogo al cancionero de A. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ S. J. *Antología musical de cantos populares españoles y un suplemento de cantos populares portugueses*. Madrid: Isart Durán, 1930, p. VIII.

39 C. DEL CAMPO; B. GARCÍA DE LA PARRA. Prólogo al cancionero de H. GOYENECHEA E ITURRIA *Ramillete de cantos charros...* Cit.

40 J. FORNÉS. Prólogo al cancionero de H. GOYENECHEA E ITURRIA *Fragancias del campo de Castilla...* Cit.

Ellos son los intermediarios obligados e imprescindibles entre el fresco y nítido manantial que en toda su pureza nos ofrece su vena lírica, y las obras que, ya revestidas de todas las galas y exquisiteces de la moderna técnica, abren su rica floración sonora; la cual, siendo original y propia como en un Albéniz, un Granados o un Falla, lleva dentro, como savia íntima y vivificadora, el sello etnográfico que las raíces asimilaron al impregnarse en la auténtica tradición popular⁴¹.

El gran folklorista y muy ilustre Catedrático del Real Conservatorio de Madrid Manuel García Matos (1912-1974) es consciente de la loable tarea de rescatar del olvido y desaparición los cantos populares que, conveniente estudiados, se ofrecen a los compositores para sus obras de arte:

Por el momento, así hemos de producirnos, tanto yo como el resto de los folkloristas españoles, que de una manera tesonuda venimos empeñados en esta hermosa tarea de rescatar del olvido y de la desaparición inminente nuestra lírica del pueblo, y de desentrañar su historia y sus esencias para mejor lograr después de unas normas artísticas y una técnica musical, que ofreceríamos a nuestros compositores como base espiritual y científica que habría de informar la obra de arte de escuela propia⁴².

Al comentar y analizar el material folklórico empleado por Manuel de Falla en *El sombrero de tres picos*, Manuel García Matos demuestra documentalmente que el gran maestro andaluz construyó su obra inspirándose en documentos «enteros y veros» y no sólo en lo que algunos

41 J. FORNS. Prólogo al cancionero de H. GOYENECHEA E ITURRIA *Fragancias del campo de Castilla...* Cit.

42 M. GARCÍA MATOS. *Lírica popular de la Alta Extremadura (folklore musical, coreográfico y costumbrista)*. Madrid: Unión Musical Española, 1944, p. 9.

estudiosos denominaron con los términos *esencia, sustancia, aroma, ambiente, ritmos, etc.*:

Sirva también, y muy especialmente, para moderar en lo sucesivo los juicios que al respecto se emitan sobre la música de Falla. Abusóse de los términos esencia, sustancia, aroma, ambiente, ritmos, etc., folklóricos, sin dársenos una clara y concreta explicación del intrínseco sentido que tales palabras querían implicar, por lo que ninguna enseñanza útil reportaron. Trátese de profundizar seriamente en el estudio de las composiciones del maestro andaluz, y aunque se pretenda seguir usando de los mismos vocablos al hablarnos del carácter o caracteres peculiares de dichas composiciones, estoy seguro de que no se generalizará ya en la forma que se ha venido haciendo, sino que al pronunciarlos habrán de pronunciarse restringidamente y con los esclarecimientos oportunos, y aun ello, cuando lo de la «esencia» o el «aroma» no represente aspecto excepcional en la obra de que se hable, tal y como hemos comprobado que sucede en el ballet que acabamos de estudiar, cuya mayor parte se nos muestra construida a base de documentos folklóricos enteros y veros, sobre el documento o, en vista del documento, que no, vagamente, sobre sus aromas y esencias⁴³.

Necesidad de recoger los cantos populares y transcribirlos

El compositor y folklorista Lázaro Núñez Robres (1827-?) afirma que hay que recoger las melodías populares, que considera tesoros musicales, antes de que se pierdan:

El pueblo español, admirablemente apto para el cultivo de las artes, ha pro-

43 M. GARCÍA MATOS. «Folklore en Falla». En *Música. Revista Trimestral de los Conservatorios Españoles*, 3-4 (Madrid, 1953), p. 67-68.

ducido, desde antiguo, preciosas melodías, expresión genial de la índole del país. Esas encantadoras inspiraciones, nacidas en tal o cual escondido rincón, se pierden, sin embargo, a menudo o, cuando menos, quedan oscurecidas y relegadas a estrecho círculo, muriendo de este modo para la vida y la historia del arte, no pocos tesoros musicales. El objeto de la presente publicación es, pues, el de atender al remedio de este daño, perpetuando y coleccionando todas las melodías populares dignas de estimación y aprecio⁴⁴.

José Inzenga cree muy necesario la recopilación de la música popular, como han hecho «casi todas las naciones cultas»:

Reconocida, pues, por todos los maestros la importancia de este ramo del arte, y contando en la actualidad casi todas las naciones cultas, con obras en las que se halla recopilado, como tesoro de inestimable valor, todo cuanto a él atañe, nadie podrá negar la imperiosa necesidad de reunir toda nuestra música popular, haciendo de ella un especial trabajo, que contribuya a la realización, en su día, de una buena Historia de la música española⁴⁵.

También Inzenga comenta el trabajo de campo por él realizado con no pocos obstáculos, pero muy buenos resultados, en varias provincias españolas:

He recorrido en diferentes ocasiones muchas de nuestras provincias, siguiendo ese sistema de investigación, único que me ha dado los más felices resultados y al que debo la mayor parte de los cantos

y bailes que contiene esta obra, recogidos de boca del mismo pueblo... Si no temiese extenderme demasiado, referiría los muchos obstáculos que, tanto en el orden material como en el artístico, he tenido que vencer para copiar con entera fidelidad la mayor parte de los cantos recopilados en esta obra: séame permitido, no obstante, apuntar algunos. En el orden material, es sin duda el mayor la creencia que tienen las gentes del campo de que se burlan de ellas cuando se las hace cantar y repetir las sencillas canciones, cuyo mérito desconocen por completo. Esta creencia era de todo punto necesario desvanecerla, a fin de conseguir mi objeto, valiéndome para ello de razonamientos que estuvieran a su alcance, empleando además, unas veces el halago, otras el engaño, y por último el siempre eficaz y poderoso medio del dinero [...] Por otra parte, nadie ignora que el deseo de probar el sabroso fruto de la civilización ha hecho también, por desgracia, que en varios pueblos cercanos a los centros de vitalidad y de industria se vayan olvidando las canciones de la localidad, reemplazándolas por el sin número de aires de todos géneros, que a impulsos de la moda se oyen de continuo en las grandes poblaciones. De esto se desprende que la gente de dichos pueblos, que no comprende la bella sencillez de sus cantares, casi los desdeña y llega a olvidarlos, acogiendo con entusiasmo los de las grandes ciudades. Esto dificulta la tarea del coleccionador, que para recogerlas en toda primitiva sencillez necesita internarse en los sitios más apartados y de menos civilización, cual celoso botánico en busca de la preciada y silvestre florecilla, que yace ignorada entre las asperezas de frondosa selva o de inaccesible montaña⁴⁶.

44 L. NÚÑEZ ROBRES. Prólogo a *La música del pueblo: Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano*. 1ª ed. Madrid: El Autor, 1867 (Calc. de Echevarría).

45 J. INZENGA. *Cantos y bailes populares de España*. Cit., p. VI.

46 J. INZENGA. *Cantos y bailes populares de España*. Cit., p. XII-XIII.

En carta dirigida a su discípulo José Hurtado, el compositor Emilio Arrieta (1821-1894), que fue Director del Real Conservatorio de Madrid durante 25 años, 1 mes y 26 días, afirma que es sagrado deber patriótico buscar y recoger los cantos populares:

Querido discípulo y muy estimado amigo: servir a la Patria y al arte que uno profesa, es cumplir honrosamente los sagrados deberes del ciudadano y del artista. ¡Enaltecer el arte y ennoblecer a su patria!.. ¿A qué mayor gloria podemos aspirar? La música que ha brotado de los sentimientos espontáneos (sic) y característicos de los pueblos de diferentes regiones, es la madre del arte que tan gloriosamente se ha extendido (sic) por el mundo. Buscarla y recogerla con amor en el terreno mismo donde nace, es proceder digno de general aplauso, que tú lo recibirás con la publicación de la importantísima obra, titulada CIENTO CANTOS POPULARES ASTURIANOS⁴⁷.

En cuanto a la selección y transcripción del repertorio recogido, los folkloristas han escrito menos que de la recopilación. José Fornes ofrece unas breves pinceladas sobre ambos aspectos:

Aparte del buen gusto preciso para seleccionar lo más interesante, es necesario que al verse el canto en el obligado envase de la notación, no pierda su carácter ni su lozanía y conserve toda su flexibilidad de movimiento, de ritmo, de acentuaciones expresivas; galas las más preciadas de su encanto y gracia⁴⁸.

47 Carta de E. ARRIETA a J. HURTADO. Reproducida en *100 cantos populares asturianos*. Cit.

48 J. FORNES. Prólogo al cancionero de H. GOYENECHEA E ITURRIA *Fragancias del campo de Castilla*.... Cit.

Folklore musical y pedagogía

Los valores pedagógicos y didácticos del canto popular han tenido convencidos defensores entre los folkloristas y pedagogos del siglo xx. Así lo ponen de manifiesto en varios cancioneros publicados con estas finalidades.

En el cancionero infantil del compositor Robustiano Montalbán (1850-1937), publicado en 1894, el Secretario de la Sociedad Española de Higiene escribe sobre la bondad higiénica de la obra y su interés pedagógico:

Contestando a su comunicación del 17 del pasado mes, tengo el gusto de manifestarle, en nombre de la Sociedad Española de Higiene, que conforme en un todo esta corporación con el pensamiento que ha esplanado (sic) el doctor Pulido en su discurso leído en la inauguración del actual curso académico 1893-94, titulado «El corro de las niñas» donde estudia y juzga desde el punto de vista médico y en términos favorables los corritos que sirven para cantar en los corros con que juegan las niñas, estima útil y verdaderamente higiénico dicho juego, y con él los cantos que le acompañan, muy especialmente en su aspecto musical, si quiera conviniese variar en algunos la letra por su mal gusto literario. Por todo lo cual cree dicha Sociedad, que la obrita de Vd. que encierra muy extensa (sic) y escogida colección de estos cantares, merece la atención de las escuelas públicas de niñas. Dios guarde a Usted muchos años. Madrid 5 de mayo de 1894. El Secretario BELMÁS⁴⁹.

Por encargo de la Residencia de Estudiantes, Eduardo Martínez Torner (1888-1955) publicó

49 «Opinión de la Sociedad Española de Higiene a cerca de la bondad higiénica de esta obrita». En *El corro de niñas: sesenta canciones populares infantiles para piano con letra*, de R. MONTALBÁN, Madrid, Casa Romero, 1894.

Cuarenta canciones españolas, obra en la que reconoce y propugna su destino pedagógico:

Conviene advertir que [las canciones] no deben ser consideradas como material folklórico utilizable para estudios científicos, pues si bien conservan el carácter popular, han tenido que ser modificadas en algunos casos para evitar ciertas chabacanerías que a veces presenta este arte tradicional por contaminación, tal vez, con producciones plebeyas de pésimo gusto. Téngase en cuenta que el principal objeto de este libro, que no es otro que procurar a nuestros escolares, a quienes va dirigido, un sano goce espiritual e iniciarles en el alto interés artístico que ofrece la tradición musical de nuestro país [...] Las presentes canciones constituyen, a nuestro juicio, una escrupulosa selección del tradicional tesoro lírico español, y el deseo de la Residencia de Estudiantes, reiteradamente expresado al encargarnos este libro, es que la lectura de sus páginas deje en el ánimo de nuestros jóvenes estudiantes un sedimento de belleza y un ansia creciente de conocimiento y amor hacia la tradición artística de nuestra patria⁵⁰.

El anónimo prologuista de la colección que con el título *Pueblo* publicó el compositor, pedagogo y director Rafael Benedito Vives (1885-1963), defiende la práctica de la música popular en la escuela:

La única y eficaz manera de que el pueblo ame, guste y sienta una necesidad espiritual de la Música, es cultivarla

50 E. M. TORNER. Prólogo a *Cuarenta Canciones Españolas* armonizadas. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1924, p. XIII-XV. Otro cancionero de TORNER publicado con enfoque pedagógico y divulgativo es el titulado *Cancionero Musical. Selección y armonización*. Madrid: Instituto Escuela, Junta para la Ampliación de Estudios, 1928. Y otra antología de canciones recordadas por antiguos miembros de la ILE se publicó con los mismos fines en 1983 bajo el título *Canciones Populares*.

en la escuela para que los niños desde su edad más tierna gocen de su saludable influjo y vayan impregnando su espíritu en formación de sus bienhechores elementos morales. Siendo la música natural, es decir la que el pueblo canta y que la tradición nos ha legado en forma de bellísimas canciones, expresión genuina del sentir popular... el Maestro Benedito ha seleccionado bellísimas melodías populares de todas las regiones españolas, que conservan su genuina y característica expresión y que los niños cantan siempre con verdadero deleite⁵¹.

Sobre los valores pedagógicos, sociales y patrióticos de la música popular, el Hermano Marista y profesor gallego Manuel Rodríguez (1898-1975) se expresa así en la presentación de su *Cancionero Juvenil* publicado por el Frente de Juventudes:

Con muchas ilusiones sale al campo de la educación este «Cancionero Juvenil»[...] Fue necesaria nada menos que una guerra para que toda la nación aprendiera a cantar a pecho descubierto y con la frente altiva, para escandir los versos al compás de las ametralladoras, para inyectar el bronce y la plata de nuestros himnos en todos los hombres de buena voluntad y para que los mozos de nuestros pueblos y los estudiantes de nuestras Universidades clavaran para siempre con sus machetes el cartel de las canciones limpias en la tierra redimida de la Patria [...] Era imprescindible un compendio de canciones, himnos y marchas fáciles de interpretar, de ritmo juvenil, de carácter variado y formativo, capaz de facilitar en cualquier momento la expresión vibrante del sentir del individuo o de la comunidad, sea cual fuere el reactivo emocional y el lugar donde se produzca: un cancionero para la soledad y la camaradería,

51 Prólogo a la serie de cuadernos que con el título *Pueblo* publicó R. BENEDITO VIVES, Madrid, Unión Musical Española, ca.1927-1943.

*para el gozo y la adversidad, para lo serio y lo humorístico, para la escuela y la calle, para el reposo y el avance, para la marcha y el campamento, para la casa y el cuartel, las aulas y las trincheras*⁵².

La zarabanda y otros bailes del barroco

Ofrezco a continuación tres citas muy famosas sobre la negativa y «perniciosa» influencia que tuvieron la zarabanda y otros bailes y danzas muy populares en el período barroco. Son sus autores Juan de Mariana, el Canónigo de Toledo Pedro Sánchez de Acre y Rodrigo Caro que, aunque no fueron músicos ni folkloristas en su época, se mostraron como agudos observadores y detractores especialmente de la zarabanda, un baile entonces muy popular que condenaron y reprobaron por sus lascivos movimientos.

El jesuita, teólogo e historiador Padre Juan de Mariana (1536-1624), escribió a finales del siglo XVI contra los espectáculos públicos, incluidos algunos bailes como la zarabanda:

Entre otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo de las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámalo comúnmente Zarabanda, y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de tal nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta: lo que se sabe es que se ha inventado en España... Abran los ojos los que gobiernan para que lo reparen con tiempo, que yo no dubdo sino que si supiesen el estrago que se hace y vieran los meneos y lo que passa, por desalmados que fuesen lo remediarían. Digo esto porque me

52 H[ermano] M. RODRÍGUEZ. *Cancionero Juvenil*. Madrid: Frente de Juventudes, 1947, p. 9-11. Toda una declaración muy propia de la época en que el cancionero fue publicado. Contiene 242 canciones, entre religiosas y folklóricas. Muchas son canciones falangistas, requetés y militares.

*han certificado que cuando esta maldita gente hace este baile delante de quien les pueda ir a la mano, con el mismo son, mudan las palabras que suelen cantar, y templan los meneos y su deshonestidad: tan astutos y prudentes son estos hijos del demonio y de las tinieblas*⁵³.

Por las mismas fechas, el canónigo racionero de la Catedral de Toledo Pedro Sánchez de Acre, nacido en el primer tercio del siglo XVI, califica de auténtica locura algunas danzas de la época, preguntándose:

*¿Qué cordura puede haber en la mujer que, en estos diabólicos ejercicios, sale de la composición y mesura que debe a su honestidad, descubriendo con estos saltos los pechos y los pies, y aquellas cosas que la naturaleza o el arte ordenó que anduviesen cubiertas? ¿Qué diré del halconear con los ojos, del revolver las cervices y andar coleando los cabellos y dar vueltas a la redonda y hacer visajes, como acaece en la zarabanda y otras danzas, sino que todos estos son testimonios de locura y no están en su seso los danzantes?*⁵⁴.

Rodrigo Caro (1573-1647), insigne escritor polivalente, poeta, arqueólogo, topógrafo, mitólogo, filósofo, prosista, historiador, abogado, sacerdote y Vicario General de la diócesis de Sevilla, menciona la zarabanda y otros bailes «lascivos» de la época en su obra *Días geniales y lúdricos*, escrita en forma de diálogo:

53 El P. J. de MARIANA publicó en 1609 en Colonia su *Tractatus Septem*. El Tratado III es un ensayo moralizante que se titula «De Spectaculis», que fue traducido como «Tratado contra los juegos públicos», cuyo cap. XII está dedicado por entero a la zarabanda. Amplía lo expuesto con anterioridad en el capítulo XVI, «De Spectaculis», de su famoso libro *De Rege et regis institutione* (Toledo, 1599).

54 Canónigo P. SÁNCHEZ. *Historia moral y filosófica*, 1590, f. 102.

Estos lascivos bailes parece que el demonio los ha sacado del infierno, y lo que aun en la república de los gentiles no se pudo sufrir por insolente, se mira con aplauso y gusto de los cristianos, no sintiendo el estrago de las costumbres y las lascivias y deshonestidades que suavemente bebe la juventud con ponzoña dulce, que por lo menos mata al alma; y no sólo un baile, pero tantos, que ya parece que faltan nombres y sobran deshonestidades: tal fue la zarabanda, la chacona, la carretería, la japona, Juan Redondo, rastrojo, gorrón, pipirronda, guriguirigái y otra gran tropa de este género, que los ministros de la ociosidad, músicos, poetas y representantes inventan cada día sin castigo⁵⁵.

Los moralistas de la época consideraban la zarabanda un baile obsceno, despreciable y de movimientos sensuales y provocativos. Muy popular en los siglos XVI y XVII, la zarabanda pasó a formar parte de la suite barroca de danzas y fue citada por algunos literatos de la época (Góngora, Cervantes, Lope de Vega...). Como hemos visto, sus mayores detractores fueron eclesiásticos que posiblemente influyeron en su prohibición por una Orden de 3 de agosto de 1583.

Peligros de desaparición de la música popular tradicional

Desde los comienzos de la recopilación hasta nuestros días, y sobre todo en la primera mitad del siglo XX, es constante la preocupación de los folkloristas por la pervivencia de la música popular. La tradición musical corre el peligro de desaparecer debido a los progresos sociales y a la negativa influencia de la música moderna, urbana y de importación. La mayoría de los músicos folkloristas manifiestan sus inquietudes ante esta preocupante situación. Entre los cantos y bailes que citan por su negativa influencia figuran los valeses, mazurkas, cuplés, jazz-band,

la habanera, el chotis, charlestons, javas, tangos y otros bailes y musiquillas de moda que, procedentes de las ciudades, se introdujeron poco a poco en los ambientes rurales.

El gran folklorista Federico Olmeda, autor del muy importante cancionero de Burgos publicado en 1903, describe y comenta la estética y sociología de los bailes que observó directamente. Y habla con pesar de la negativa influencia que tuvieron los bailables franceses y otros bailes modernos que fueron desplazando a los tradicionales auténticos:

Si alguien preguntara mi opinión acerca del uso del baile le contestara que mejor que del baile podrían servirse los hombres de otros entretenimientos o placeres, según se le quiera considerar, más honestos, más divertidos y, desde luego, mucho más dignos de su especie.

¿Es algo formal y serio pasar el tiempo dando brincos, aunque se trate de diversiones? Pues visto el baile a largas distancias, desde las que no se oigan los instrumentos músicos, allí no se nota sino una parte de la humanidad saltando, que nos enseña una cosa no muy alegre, esto es, que en las viviendas de los locos hay muchas veces más cordura y juicio que en los parajes de los cuerdos. Como ejercicio de gimnasia, bajo cuyo aspecto lo usaban los antiguos, no tiene hoy razón de ser el baile: en las aulas y fuera de ellas encuentra hoy el niño, el joven y todo hombre, medios garantizados para ejercitar y desarrollar perfectamente sus facultades físicas. Y conste que estos son los prismas más inocentes, bajo los cuales se puede considerar el baile.

Tampoco él constituye un espectáculo útil y placentero. Hay que empezar por adornarse muy bien y por gastar dinero. Muchos padres e hijos, después de esto, van allá a ver si encuentran acomodo para sus hijas, sin reparar que precisamente allí es donde fracasan la mayoría de los

55 R. CARO. *Días geniales y lúdricos*, 1626.

proyectos de esta especie; porque en los bailes, según los tiene hoy sancionados la alta moda, y que son los que más van contra las propias costumbres, más bien se observa el lujo y lujuria que la modestia: mejor que la verdadera se muestra la falsa riqueza, y el oropel, y el desorden y la gran variedad y estas cosas, ciertamente, paréceme a mí, que no pueden tener atractivo para quien vaya a ellos animado de tales propósitos.

Mas, no se crea que ahora quiero sermonear: para esto trataría el baile en el terreno de la conciencia religiosa. Expreso sinceramente mi opinión singular, apoyada en la sencilla razón de las cosas y sin valerme de los grandes y elocuentes argumentos religiosos de los hombres autorizados, que han tratado profusamente este asunto, todos los cuales, cosa notable, están conformes en reconocer que el baile debe ser proscrito de los usos y costumbres sociales. Y adviértase que muchos escritores de tiempos más remotos no hubieron de conocer los bailables franceses de hoy, que a conocerlos, los rechazarían a título siquiera de la sana conservación de la especie humana.

De todos modos, si el baile se ha de tolerar como un mal inevitable o bajo el color que se quiera, yo preferiría a los bailes modernos, walses, mazurkas, etc., los antiguos, los cuales podían presenciarse, salvo alguno que otro, sin menoscabo de la decencia. Y hay todavía en España muchas y muy variadas especies, las cuales, si los españoles fuésemos más dignos y más patriotas, trataríamos de conservar, aunque no sea más que por no permitir la entrada a lo extranjero, que, en este punto, sobre ser peor y malo, nos hace perder muchas de nuestras tradiciones y de nuestro carácter, es decir, de lo que es genuinamente español⁵⁶.

El sacerdote, musicólogo, organista y compositor salmantino Dámaso Ledesma (1866-1928) cree que es preciso conocer el auténtico carácter de la música popular cuando se recoge y copia, procurando elegir los intérpretes genuinos y desechando los influidos por la que denomina «música extraña»:

Era preciso, además, conocer de antemano el carácter de la música popular que trataba de copiarse y su modalidad especial y típica para saber elegir los intérpretes genuinos desechando a aquellos que, influidos por la música extraña, desnaturalizan la regional con giros y modos derivados del falso flamenco, y las insulsas guajiras que traen al pueblo los flamantes licenciados del ejército o de la encanallecida habanera o el descocado chotis que importa la moza que ha servido en la ciudad. Sin tales conocimientos previos, que no es posible improvisar, estoy seguro de que habría servido a la Docta Corporación gato por liebre; y como aquella no habría de tragarse la partida, yo hubiese quedado desairado, y ningún beneficio hubiese resultado al arte patrio⁵⁷.

El texto de Ledesma aporta datos muy interesantes acerca de las vías de difusión en el mundo rural de ese repertorio tardío. Parecidos criterios excluyentes manifiestan otros recopiladores como Agapito Marazuela (1891-1983) y Sixto Córdova y Oña (1869-1956).

Ante la amenaza del couplet zarzuelero y de los bailes exóticos, el polifacético escritor, dibujante e incluso músico barcelonés Apeles Mesres (1854-1936) siente la misma preocupación:

Afortunadamente no faltan — (y pot dirse qu'en la nostra terra abundan) —

Popular de Burgos. Cit., p. 97-98.

57 D. LEDESMA. *Folklore o Cancionero Salmantino*. Madrid: Imprenta Alemana, 1907, p. 14. Reed. Facs. Salamanca: Imprenta Provincial, 1972.

*esperits selectes amants del passat, enamorats de lo tradicional, d'aqueix tresor tan rich llegat pels avant-passats y que per ignorar els noms dels seus autors anomenem «obra del poble» ja que per encarnar l'esperit d'un poble, d'una rassa, el poble se l'ha feta seva y l'ha perpetuada ... perpetuada fins al moment en que la narració escrita ve a matar la narració oral, el couplet de la sarsuela en boga, a matar la cançó popular, el ball exòtich a matar el ballet popular*⁵⁸. (Afortunadamente no faltan — (y puede decirse que en nuestra tierra abundan) — espíritus selectos amantes del pasado, enamorados de lo tradicional, de ese tesoro tan rico legado por los antepasados y que por ignorar los nombres de sus autores llamamos «obra del pueblo» ya que para encarnar el espíritu de un pueblo, de una raza, el pueblo la ha hecho suya y la ha perpetuado... perpetuado hasta el momento en que la narración escrita viene a matar a la narración oral, el couplet de la zarzuela en boga, a matar la canción popular, el baile exótico a matar al baile popular).

Sobre la influencia de las músicas y bailes urbanos que fueron penetrando en las primeras décadas del siglo xx en los ámbitos rurales, también escribió el compositor, escritor y musicólogo valenciano Eduardo López Chávarri (1871-1970) en 1927:

Hemos hablado antes de los peligros que la falsa civilización de las grandes ciudades tiene para la música del pueblo. Bien a las claras se ve la música «plebeyá» (pero no popular) que aclaman los públicos de «cuplé» y de otros espectáculos de baja índole. No menos fatal es el daño del «americanismo»: a la rondalla viril, a la sana cobla, vienen a sustituirse

58 A. MESTRES. «Quatre paraules» a modo de prólogo a *El Penedés: folklore dels balls, danses i comparses populars* de Francesc de P. BOVÉ, El Vendrell, Imp. Ramon, 1926.

*las brutales estridencias del «jazz-band», importación de una «música de negros», aderezada con el degradado ambiente del «cabaret» y que la inconsciencia de agotadas juventudes ha elevado a la categoría de arte de moda. Inútil decir que eso ya no es música del pueblo, sino música contra el pueblo, en la cual solamente palpita una bestialidad de seres en celo, y un primitivismo de bosque africano*⁵⁹.

A Eduardo González Pastrana, a finales de los años 20, no le agradaban las modernas e invasoras musiquillas antiartísticas y exóticas:

*Lo útil al arte, lo verdaderamente patriótico, será que todos lleguemos a formar el Gran Cancionero Español, que podemos calificar de incomparable; y sobre todo... la Patria y el Arte nos agradecerán que salvemos nuestro tesoro lírico-popular de esa anemia que sufre, ahogado por el ambiente enrarecido con la amalgama de charlestones, javas, tangos y toda esa cantidad de musiquilla antiartística y exótica, que merced al tan decantado progreso, invade hasta los pueblecillos más escondidos y patriarcales*⁶⁰.

En una breve presentación «A guisa de prólogo» de su cancionero leonés, Venancio Blanco escribe:

... No se me ocultaba lo arduo de la empresa; no sólo por los conocimientos previos que se requieren para saber escoger el oro puro de la más delicadas características y tradicionales tonadas entre la escoria de influencias extrañas y bastardas que todo lo invaden, cuyos conocimientos creo haber adquirido merced a

59 E. LÓPEZ CHÁVARRI. *Música popular española*. Barcelona: Editorial Labor, 1927, p. 136. Texto tomado de la 2ª edición de 1940.

60 E. GONZÁLEZ PASTRANA. Prólogo a *La montaña de León...* Cit.

cuidadosos análisis, cotejos y constantes observaciones...⁶¹.

Conrado del Campo y Benito García de la Parra muestran su preocupación por el olvido de los cantos populares. El motivo principal es la invasión del canto y del baile ciudadanos:

Una brillante falange de artistas, eruditos musicógrafos y aficionados verdaderos, en número y autoridad crecientes, consagrados a la evangélica misión de buscar, descubrir, reunir y seleccionar los venerables restos del pasado lírico nacional, el más puro testimonio del vigor sentimental de un pueblo y de las naturales características de su prodigiosa vitalidad interna, vienen levantando el poderoso monumento de la lírica popular española, diseminado por el dilatado territorio y en peligro inminente de caer en el olvido, dañada su pureza y mancillada su íntima y delicada expresión por la invasión arrolladora del canto y del baile ciudadanos, con frecuencia vicioso, amanerado y sin espíritu, cuando no francamente trivial y anodino. Noble misión la de estos callados y entusiastas soñadores; noble misión la suya, sin otra recompensa que la propia satisfacción personal, ya que, en la mayoría de los casos, no corresponde a ella, ni el estímulo de los poderes públicos, ni el agradecimiento de la afición, ni siquiera la recompensa positiva económica del «derecho de autor» que tan fácilmente asciende a respetables cantidades cuando la actividad del músico se ha dedicado, dejando a un lado toda clase de inquietudes espirituales, a engrosar el catálogo copioso de los «bailes» de moda y de los «tangos» lacrimosos, copia degenerada de un género y de un estilo fundamentalmente opuestos al carácter, sentimiento y «estilo» de cualquiera de

*la múltiples y variadas ramas de nuestra música popular*⁶².

José Subirá elogia el trabajo de recogida de Alberto Hemsí porque contribuye a la conservación de las canciones sefardíes, amenazadas por el cosmopolitismo musical moderno:

*Este bello tesoro literario musical, en forma de canciones y romances, había sido tan popular en nuestra Península, por los tiempos de un Juan del Encina, como pueden serlo hoy aún, no obstante el demoledor influjo de los perniciosos bailes exóticos contemporáneos, la muñeira en Galicia, el zortzico en Vasconia, la jota en Aragón, la sardana en Cataluña, las albaes en Valencia, las ruedas en Burgos, las parrandas en Murcia o las granadinas, rondeñas y sevillanas en Andalucía [...] Compréndese por lo expuesto el interés de las tareas emprendidas por Hemsí, lo cual, unido al alto valor folklórico de las canciones y romances recogidos, hace bien plausible el esfuerzo efectuado ahora para contribuir a su conservación, que cada día está más amenazada por culpa del cosmopolitismo musical contemporáneo*⁶³.

Sobre la invasión «de elementos destructores» de las canciones tradicionales, así se expresa el P. Nemesio Otaño en el prólogo al citado cancionero leonés de Venancio Blanco:

Siempre he creído que en materia de folklore regional, lo primero que se impone es una recogida amplia, general, de todo lo que corre en labios de las gentes de determinada comarca, sin exceptuar más que lo evidentemente exótico o claramente importado de cuarteles, teatros y otras emigraciones por soldados y gen-

61 V. BLANCO. *Las mil y una canciones populares de la región leonesa para canto y piano y piano con letra*. Vol. II. Astorga: Talleres Gráficos Astorga, 1931.

62 C. DEL CAMPO; B. GARCÍA DE LA PARRA. *Prólogo al cancionero de H. GOYENECHEA E ITURRIA Ramillete de cantos charros...* Cit.

63 J. SUBIRÁ. «El orientalismo hispanista del compositor A. Hemsí»... Cit.

tes de servicio, vehículos divulgadores de las musiquillas de moda [...] Mientras tanto, no cabe otro recurso que ir amontonando datos, tratando de salvar, a tiempo, el tesoro de nuestra tradición cantada, harto amenazada en nuestros días por una serie de circunstancias alarmantes, entre las que merece atención preferente y socorro de urgencia, la invasión cada día mayor de elementos destructores de las canciones tradicionales⁶⁴.

En su cancionero gallego, el músico, compositor y religioso franciscano Fray Luis María Fernández Espinosa (1876-1960) se expresa de esta guisa:

*[...] ya es tiempo de que quien pueda, trate de extirpar de nuestro pueblo ese cáncer corrosivo que va destrozando sus costumbres típicas y sus manifestaciones artísticas, que constituían sus ricas presas y sus más preciadas joyas; tumor maligno que se manifiesta en forma de cuplés chabacanos, tangos exóticos y coplas antiestéticas e inmorales que con pena y vergüenza grande se oyen cantar casi exclusivamente en fábricas, talleres, fiestas y romerías y hasta en las expansiones domésticas y populares. ¿No hay quien pueda poner remedio a tanto mal?*⁶⁵.

El investigador, folklorista y musicólogo navarro Arcadio de Larrea Palacín (1907-1985) también muestra su contrariedad por lo que llama ritmos y modos extraños a nuestra cultura musical:

... adviertan que [el twist, madison, etc.] son ritmos y modos extraños a nuestra cultura musical, por donde finalmente han de ser rechazados por nuestro pueblo, incómodo ante ellos por más que la

propaganda y toda la presión del esnobismo concurren a imponerlos»⁶⁶.

Breve excursus final

La decadencia del canto y el baile tradicional comenzó en España en las primeras décadas del siglo xx. En las introducciones y comentarios de los cancioneros, varios folkloristas se lamentan de esta situación. Aunque veían cómo se deterioraba la tradición más auténtica, fueron perseverantes en el rescate y al menos podemos admirar y estudiar los documentos que recogieron en sus obras de recopilación. Entre las causas que provocaron la decadencia podemos mencionar la paulatina despoblación de las zonas rurales, su envejecimiento, los cambios de costumbres introducidos por los medios de comunicación, la movilidad de los medios de locomoción, la aceptación por el pueblo de nuevos ritmos de baile (vals, mazurka, pasodoble, habanera, boleros, tangos, fox lentos y ligeros y algún mambo) y también el deseo de conocer y practicar lo novedoso, lo que se puso de moda. Los nuevos ritmos llegaron primero a las ciudades, a sus salas de espectáculos, teatros y salones de baile, y de allí saltaron a los ámbitos rurales. Tuvieron también mucha influencia el organillo, el gramófono, la gramola, los discos, los cantantes conocidos, las célebres tonadilleras, la radio, las bandas de música y sobre todo la televisión.

Poco a poco la tradición se fue debilitando hasta entrar en un estado agónico, que es en el que nos encontramos desde hace unas cuatro décadas. Hacer hoy trabajo de campo es tarea casi imposible y similar a la arqueología, pues en los pueblos ya casi no quedan informantes a los que entrevistar y grabar. Además, el ambiente social y cultural es poco propicio. No hay más que contemplar las sociedades ansiosas y hedonistas actuales, con su pérdida de valores

64 N. OTAÑO. Prólogo al cancionero de V. BLANCO *Las mil y una canciones...* Cit.

65 L. M. FERNÁNDEZ ESPINOSA. *Canto popular gallego (Colección de temas musicales y coplas gallegas)*. Madrid: Imp. Góngora, 1940, p. 6.

66 A. de LARREA PALACÍN. «Aspectos de la música popular española». En José Manuel GÓMEZ TABANERA, *El folklore español*, Madrid, Instituto de Antropología, 1968, p. 316.

tradicionales y fácilmente manipulables por los medios de comunicación y las llamadas redes sociales, que imponen sutil y machaconamente tendencias y comportamientos uniformes nada favorables para mantener o recuperar las tradiciones que pervivieron durante siglos en nuestra patria. Estamos en una nueva era que alguien ha definido como la del «homo pantallensis», que ha alumbrado una masa social entusiasta de la colonización tecnológica como medio natural y constante de vida, en gran parte desvinculada de su pasado colectivo y encantada de vivir aislada en el interior de su propia la caverna platónica. No corren buenos tiempos para el folklore y la tradición, pero al menos podemos disfrutar de todo lo hecho y publicado hasta ahora, que es muchísimo, estudiarlo y a ser posible enseñarlo y difundirlo.

Las citas llamativas podrían ser muchas más de las aquí expuestas, pues contamos con un buen número de fuentes para seleccionarlas entre los más de 500 cancioneros publicados en los siglos XIX, XX y primeros años del XXI⁶⁷. Especialmente llamativas son las citas del siglo XIX y primeras décadas del XX, que con sorprendente y magistral lenguaje, a veces cargado de tópicos, escribieron algunos músicos muy conocidos y bien formados que expresaron sus pensamientos sobre la música popular tradicional empleando palabras que hoy nos parecerían demasiado rebuscadas, pero que en los años en que se escribieron eran algo normal en la música y también en otros campos del arte y la cultura.

67 Sobre la recopilación en el siglo XIX véase el trabajo de Emilio REY GARCÍA y Víctor PLIEGO DE ANDRÉS. «La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: Cien cancioneros en cien años». En *Revista de Musicología de la SedeM. Actas del III Congreso Nacional de Musicología*, Vol. XIV, n. 1-2 (1991), p. 355-373. Para la recopilación desde el comienzo hasta los primeros años del siglo XXI véase E. REY GARCÍA. *Los libros de música tradicional en España*. Cit.

UNA COLECCIÓN DE MATRACADAS RIBAGORZANAS EN EL ARCHIVO RAFAEL AYERBE SANTOLARIA

Gabriel Sanz Casasnovas

1. El libro en el archivo

Las matracadas son composiciones poéticas de tono epigramático y versos de arte menor que, dispuestas en dos estrofas y rimadas según el esquema (-), (a), (-), (a), se recitaban en Ribagorza (Alto Aragón oriental) con ocasión del dance y la pastorada. En sus orígenes, de hecho, las matracadas eran valoraciones humorísticas que mayoral y rabadán –los dos protagonistas de la pastorada– dedicaban a los danzantes, una vez estos habían concluido su actuación recitando loas al santo patrón de la localidad. Conforme el dance entró en declive, sin embargo, las matracadas evolucionaron hacia una revisión satírica de los sucesos más destacados que, desde el punto de vista del pueblo, habían acontecido a lo largo del año en la comarca, sucesos habitualmente ridículos –reales o ficticios–, codificados por la tradición oral, y acaecidos siempre en las desafortunadas localidades vecinas¹.

Hasta el momento presente, el corpus conocido de matracadas ribagorzanas no alcanzaba las cincuenta piezas, todas ellas procedentes de Roda de Isábena². Durante el transcurso de

una investigación cuyo objetivo era editar otras trece matracadas fechadas en 1908, allegué noticias de lo que una informadora definió como «un libro de matracadas, nuevas y antiguas», fotocopiado por el polifacético Rafael Ayerbe Santolaria (1932-1992)³.

El archivo de Rafael Ayerbe Santolaria fue donado al Instituto de Estudios Altoaragoneses por los familiares del ilusionista, locutor de radio, folclorista y musicólogo aragonés. Posee un fondo sonoro y un fondo documental. El fondo sonoro lo integran 3.500 cintas de casete y 500 de bobina, catalogadas y en curso de digitalización (Gracia Pardo 2017, 304). En cuanto al fondo documental, nadie lo había consultado hasta el momento. Consta de doce archivadores y dos cajas. Cada archivador, a su vez, contiene diversas carpetas de cartón y sin gomas, agrupadas por localidades siguiendo un orden alfabético. Hay, no obstante, varias carpetas vacías; y también hay carpetas con información dispersa sobre otras localidades. La documentación es variopinta: textos escritos a mano, textos escritos a máquina, correspondencia institucional y personal, fotografías, programas de certámenes de folclore aragonés, guiones de

1 Para composiciones similares en el conjunto del dance aragonés, véase Pueyo Roy (1973, 37-50).

2 Las matracadas del año 1920, publicadas por Vicente de Vera (1986, 94-98) –que habían aparecido ya en el número 324 del 17 de octubre de *El Ribagorzano*–, las matracadas compiladas por Capmany i Farrés (1951, 230-231), y las de Quintana *et al.* (1997, 353-357). Las matracadas de Capmany y Quintana, empero, poseen un valor relativo, dado que los autores operaron en la zona con una óptica pancatalanista que les condujo a manipular la modalidad lingüística local. Por otra parte, ni las matracadas de Capmany i Farrés ni algunas de las de

Quintana han sido datadas –exceptuando aquí las que este último autor fechó en el año 1966–.

3 «Un llibre de matracadas, nòvas i antigüas», fueron las palabras textuales de Marisa Bergua Leis en su ribagorzano materno. Deseo expresar mi agradecimiento a la citada Marisa, a Jorge Carrera Altemir –compañero de investigación– y a Encarnación Giménez Mongay. Aprovecho igualmente esta nota para trasladar mi más sincero agradecimiento a todo el personal de la Biblioteca del Instituto de Estudios Altoaragoneses –en particular, a Ana Oliva Mora–, por su diligencia y profesionalidad.

radio, libros de fiestas patronales, recortes de prensa, etcétera.

La revisión de ese fondo se efectuó el día 20 de octubre del 2023 con premisas muy definidas: se pretendía localizar o bien materiales escritos en modalidades lingüísticas distintas del castellano, o bien materiales relacionados con hechos antropológicos y/o etnográficos del Alto Aragón. Se ideó una nomenclatura que pudiera servir de punto de partida a otros investigadores: se acuñaron las siglas RAS (= Rafael Ayerbe Santolaria), se asoció a cada archivador y a las dos cajas una signatura en números romanos, y se reservaron las cifras arábigas para un futuro inventario de las carpetas. Toda la información, clasificada y anotada, fue entregada al personal de la Biblioteca del Instituto de Estudios Altoaragoneses el día 23 de octubre del año 2023.

El fondo documental contiene un rico material ribagorzano, que paso a detallar brevemente: un relato titulado «Mosqueta y la última zagala», escrito en castellano con fragmentos en ribagorzano⁴; el texto de la pastorada de Benabarre del año 1984, escrito en ribagorzano con partes en castellano⁵; varias piezas relacionadas con la tradición oral de Capella, todas en castellano⁶; el texto de la Mojiganga de Graus de los años 1988 y 1989, junto a una felicitación navideña de Tonón de Baldomera para el año 1986, todo en ribagorzano⁷; un programa de las fiestas de Roda de Isábena del año 1963, escrito en ribagorzano por José María Ballarín

Arnal, en cuya edición estoy trabajando⁸; la fotocopia de un cuaderno del año 1890 titulado *Cuaderno que contiene las tres pastoradas de Nuestra Señora Santa Anastasia*⁹; una misa en ribagorzano oficiada en la Pascua del año 1986 en el santuario benasqués de Guayente¹⁰.

Pero la verdadera sorpresa vino al desempolvar las ciento sesenta y siete matracadas que, a la espera de ser redescubiertas, reposaban en la carpeta de La Puebla de Roda, pese a que todas ellas, salvo dos, provienen de Roda de Isábena¹¹. Las matracadas se distribuyen a dos o tres columnas sobre dos tipos de soporte: un folio de 210 x 297 mm –con un clip que ha dejado restos de herrumbre en su esquina superior izquierda– y ocho folios de 297 x 420 mm (Figura 1).

Las nueve páginas son todas ellas fotocopias de un segundo soporte, sobre el que, a su vez, fueron reunidas y mecanografiadas las matracadas originales, seguramente dispersas en archivos familiares o, en el peor de los casos, perdidas para siempre. Ese segundo soporte debía de conformar un rudimentario “libro”, cuyas hojas fueron encuadernadas en una carpeta de anillas, tal y como delatan las marcas de orificios visibles en algunas de las fotocopias. La mayor parte de los folios contienen así mismo anotaciones manuscritas: números arábigos del 1 al 26, glosas que completan algunos versos mutilados, cruces y énfasis. Algunas de las matracadas se catalogan a máquina como antiguas, mientras que otras se atribuyen a dos autores desconocidos: José Brugalla y Antonio Brugalla; la mayoría restan en el anonimato.

4 RAS III, carp. Barbastro.

5 RAS III, carp. Benabarre.

6 RAS IV, carp. Capella. En concreto: una leyenda y el trabajo escolar de la niña Otilia Gairín, realizado en el curso 1979-1980. El trabajo contiene materiales de tradición oral compilados de viva voz, incluyendo un romance de crímenes.

7 RAS V, carp. Graus.

8 RAS VII, carp. Roda de Isábena.

9 RAS XI, carp. Tolva.

10 RAS XII, carp. Varios.

11 RAS VI, carp. La Puebla de Roda.

un llugaron de la te
nose entapar de aon esta
Mixe coma sacristan
tedira lo quez ba pasa

Sas tu lo quez ba pasa
que perno tierra incienso para el
en bunada de oou lo ban perfuma

Als mozarons de Ilaguarres
gran caso les ba pasa
que la festa Santas Creus
no la ban podre paga

Abinefa en comision
cuarenta homes ban ana
y los dines de la sierta
amoltos los ve ban a delanta

Tu baxaras a la poblla
y dile en aquey fulano
que no sepose tan turvio
allabaix en tal gud gado

Coma muerto ba queda
y entre cuatro en berrades
lo llebaban al fosa

A la Virgen de las Rocas
un gran caso hiba pasa
que per draps de vinajers
un morral ye ban posa

Un atroheba posauu
que alforchas botas y cestas
al alta los ban pencha

Tenas dana a Serraduy
pa cuan taigas de casa
que te quedaras encantau
de las donas da aquell lluga

Si pero auna novia eate an
es pocos se des dessatina
que no la queriba el novio
si no ledaban propina

Las donas de Serraduy
ontenen molto en negocios
y cuan andefe casamens
se quedan encantaus los mozos

Pa podelo fe casa
auno daquells recatons
le ban tirre que dona la novia
y una onza de amagatons

Tu aniras a Santisteve
y le diras a Catala
que de maña y economia
si ten boloria enseña

A la industria del chichons
ya fa tems que sey dedica
y per no grita al suestre
ell mismo se los fabrica

EN TRASCURSO AN UNIVERS

Diras as de Santalustra
que osigan nastre con tema
pa podre aporter el bail
el marrozo primer

este an pa la festa
per notinre el mantalons
toz los mozos ban perde
la misa y la procesion

En Parcainella sucedio
unas grandes agudezas
que pa podre cura un somero
le ban tallal las orellas

Pues baya una arvillidad
que pa curale las patas
le ban chita aporter el cap

Tu ques tan gran pescado
a Capella y poz ana
mira que no tesucada
lo que mudo le ba pasa

Mose quiera el fulano
pero se ba equiboca
en vez de cararse el ret
un sac de tranfias sen ba lleba

A este que le daren
pa peon de la carretera
de Bellesta y Bonaben

Ben trobaras prou de faena
siy los ana atreballa
ban fo una gran carretera
y se la ban dixar yerna

Tu aniras a Villacarle
y les as de pregunta
que con minchanen aquey palat
de tanta primorosidad

Axo si ques bona berdad
que un coche y un llaton
y dos canallas de bejda
minchanen en un pasteron

En una casa de fuel
un chasco les ba pasa
per no tirre foc un dia
no teban podre almorza

Al ultimo yan ban troba
cuan a la lampara
de la Virgen de las Rocas
lo ban tirre que ana abusca

Tu ques gran ballado
ve poz ana Asclomada
que acostumbra a teni
una musica de fama

Y que festa banfe en Juan
*una guitarra en tres cordas
que feba pan pan pan pan*

es as dana a propante
i ban sacra aquey canill
ue tanto seban treballa

ara un triste canill
os dias de ban pasa
con limonita y barrenos
trozos lo ban saca

iras als de Serraduy
o rifon de quella manara
uel uno en una mesada
eban arrapa una orella

iles que sefaigan mes
er que axo de moseja
e de coches y somos

niras a Villacarle
obser ba un raro caso
ue cuan sacen la comida
a bacian dentro de un baso

ual quiercosa diras tu
e tan caribosos que son
es bal ticala en unbaso
uego en un pasteron

u aniras a Tallabriga
les as de pregunta
ue aon tinen las campanas
ue may se sinten toca

i es que la las costeri
otins que mira en taqual
er que ban desfe la Torre
las tinen a un corral

La festa de la Poblla
sdana a osberta
eras com lleban la peina
ue a costaronan usaca

no son bolon fe elcarpo
no mantenen parres
n dia en la procesion
a llebaban alreos

los homes de Serraduy
lo supongo que ya usea
el uno en una mesada
laltro ba saca el nas

iles que no seposegen tan
ue dos yan de marcas
el uno le falta la orella
laltro le falta el nas

Figura 1. Folio de 297 x 420 mm con las matracadas conservadas en el Archivo Rafael Ayerbe Santolaria.
Fuente: Instituto de Estudios Altoaragoneses

No es posible determinar si el rótulo que encabeza algunas de las columnas –«Matracadas antiguas», «Matracadas compuestas por José Brugalla», «Matracadas compuestas por Antonio Brugalla»– se refiere sólo a las piezas de la columna o si, por el contrario, atañe a las de toda la página. Sí parece seguro, en cambio, que ésta es la fotocopia del «libro de matracadas» al cual aludían mis informantes. La hipótesis viene corroborada por el borrador de una carta datable en torno al año 1983, en el cual Rafael Ayerbe Santolaria expresó a José María Ballarín Arnal este deseo: «Espero que cuando venga por Huesca traiga sus manuscritos para poderlos fotocopiar, ya que entiendo tienen un valor cultural muy importante, y me gustaría guardarlos en mi archivo»¹². Con toda probabilidad, fue Ballarín Arnal –asistido, quizás, por Ramón Llena Sánchez (1887-1975)– quien se ocupó de reunir y transcribir a máquina las matracadas dispersas que aquí se editan, confeccionando una suerte de libro que, una vez fotocopiado por Ayerbe Santolaria, garantizó la supervivencia de un patrimonio de valor incalculable¹³.

2. Análisis y datación de las matracadas

La colección de matracadas del fondo Rafael Ayerbe Santolaria constituye un jalón en la historia de la humilde literatura en ribagorzano. Su importancia es triple: cuantitativa, lingüística, cronológica.

12 RAS VIII, carp. Roda de Isábena, borrador de carta a José María Ballarín Arnal. Termina Ayerbe Santolaria: «Le reitero mi agradecimiento por las facilidades que me dio para realizar el reportaje sobre la pastorada de Roda, que cuando lo emitamos en Radio Huesca le avisaré». Puesto que el programa se emitió en 1983, la carta ha de ser algo anterior.

13 RAS VIII, carp. Roda de Isábena, guión de programa radiofónico: «Versos y más versos se agolpan en la mesa de José María Ballarín, que está recopilando todo ese *historial de las pastoradas de Roda*». El subrayado es nuestro.

La colección aumenta en casi un 80 por 100 el corpus conocido de matracadas ribagorznas, que pasa de cuarenta y siete piezas publicadas a más de doscientas. Todas ellas muestran un aceptable estado de conservación, salvo las nn.º 36, 49, 78, 80, 86 y 89, con lagunas imposibles de restituir.

En segundo lugar, la relevancia de la colección es lingüística, por cuanto las matracadas están escritas en el ribagorzano del valle del Isábena, lo cual vuelve a demostrar que esta pequeña y amenazada lengua pirenaica disfrutó de un uso social y escrito sin parangón en el conjunto del Alto Aragón. Concretamente, la modalidad empleada es la «rotense» (Sanz Casasnovas, Tomás Arias y Saura Rami 2023, 887, n. 1). Las únicas excepciones son los castellanismos consustanciales a cualquier lengua en situación de diglosia: *los por els*, *aquello por allò*, *lo por el* (pronombre personal), *mismo por mateix*, *mucho por molto*, *es por é*, *para por pa...*

En tercer lugar, las matracadas sobresalen por su antigüedad, constatable conforme se avanza en el estudio y datación de las piezas. Algunas de las composiciones podrían remontar al último cuarto del siglo XVIII (nn.º 163 y 166), mientras que otras fueron compuestas sin duda a lo largo del siglo XIX (nn.º 19, 98, 123 y 164).

La datación de las matracadas merece un comentario específico. Se ha realizado conforme a las pautas del método histórico-filológico, y yendo de un análisis general al concreto. Primeramente, la documentación se ha agrupado por poblaciones y por temas, para lo cual se ha diseñado una tipología temática –la primera sobre esta clase de composiciones– que distingue entre cinco tipos y otros tantos subtipos de matracadas¹⁴.

14 Además de las piezas inclasificables por su estado (nn.º 49 y 78), los tipos son: 1. Matracadas morales, ya sean pretenciosas (1.1), festivas (1.2), psicológicas (1.3), religiosas (1.4), nupciales (1.5) o supersticiosas (1.6); 2. Matracadas paupérrimas, diferenciando entre las retributivas (2.1), miserables (2.2), infradotadas (2.3) e insalubres (2.4); 3. Matracadas laborales, con los subtipos trabajadoras (3.1), cinegéticas (3.2) y accidentadas (3.3); 4.

A continuación, se han datado las matracadas que contenían referencias cronológicas más o menos directas, fijando el *terminus post quem* de la colección en los años 1791-1801 (nn.º 163 y 166) y el *terminus ante quem* en los años 1949-1962 (n.º 154)¹⁵.

Las matracadas restantes se han datado por hasta tres procedimientos distintos, combinados o no entre ellos y con los anteriores: a) confrontación externa con otras colecciones de matracadas¹⁶; b) confrontación interna con las matracadas de la misma colección, atendiendo a marcadores temáticos, estilísticos y lingüísticos¹⁷; y c) criterio de discriminación funcional y sociológica.

Este último criterio requiere de una explicación en profundidad. Se ha asumido que los tipos 2.1, 1.6 y 1.4 son, por este orden, los más antiguos. En efecto, la mayoría de las matracadas retributivas, en las que mayoral y rabadán valoran la actuación de los danzantes, han conservado inalterada la estructura primigenia de las piezas¹⁸. Si las matracadas mutaron su forma, fue porque su función cambió, es decir, porque ya no había danzantes a los que dedicar valoraciones. En cierto sentido, podría decirse que la mutación estaba larvada en el propio género,

pues a menudo se incluían referencias a otras poblaciones a la manera de retribuciones miserables –y humorísticas– para los danzantes. La transformación, así las cosas, no supuso un salto demasiado abrupto; pero, cuando llegó, fue debida a que el marco general en el cual cobraba sentido el recitado de las matracadas –el dance– se había desmoronado. Y, dado que la crisis del dance debía de estar avanzada ya entre los años 1875-1895, las matracadas del tipo 2.1 pueden asignarse a esas fechas, siempre y cuando no medien argumentos en contra¹⁹.

Las matracadas supersticiosas (1.6) y las religiosas (1.4), a su vez, son igualmente antiguas, en la medida en que expresan inquietudes y prácticas espirituales típicas de sociedades tradicionales, y, por extensión, incompatibles con los años del desarrollismo franquista: todas deben datarse entre los años 1895-1950, afinando la cronología cuando ello resulta posible²⁰.

En otro orden de cosas, el método histórico-filológico empleado en la datación de las matracadas permite aislar varios estratos cronológicos en una misma pieza, lo cual sugiere la existencia de materiales literarios pertenecientes a los siglos XVII-XIX, que, con el paso del tiempo, debieron de recomponerse, fusionarse y resignificarse (nn.º 19, 27, 83, 100, 115 y 116). Estos materiales son el tenue eco de un conjunto de matracadas arcaicas, en la actualidad perdidas.

Así, la matracada n.º 116 reutiliza materiales que versan sobre un prodigio: el nacimiento de una criatura monstruosa portadora de malos augurios. Esta materia literaria, fusionada y resignificada, debe de constituir el estrato más arcaico de todo el corpus, pues nos remite a prácticas de pronóstico y adivinación atávicas, previas sin duda a la evangelización del agro

Matracadas conmemorativas; y 5. Matracadas variadas.

15 Por referencias cronológicas más o menos directas se dataron otras doce: las nn.º 57, 71, 76, 98, 123, 125, 126, 127, 129, 136, 150 y 164.

16 Son veinte: las nn.º 11, 14, 16, 19, 46, 48, 51, 53, 63, 65, 66, 70, 109, 114, 118, 119, 120, 144, 148 y 149.

17 La mayor parte de las matracadas: nn.º 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 56, 54, 58, 59, 60, 61, 64, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 101, 102, 103, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 116, 117, 121, 122, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 140, 145, 147, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 165 y 167.

18 Son doce en total: nn.º 12, 18, 62, 68, 75, 87, 92, 99, 104, 112, 124 y 141.

19 Jean-Joseph Saroïhandy, que visitó Ribagorza entre los años 1896-1906, confesó no haber tenido «nunca la ocasión de ver una pastorada» (Saroïhandy 2005, 93).

20 Tipo 1.6: nn.º 30, 55, 96, 138 y 162. Tipo 1.4: nn.º 8, 20, 56, 61, 65, 85, 88, 102, 106, 109, 130, 137 y 158.

durante la segunda mitad del siglo xvi por la Compañía de Jesús (Ginzburg 1999, 229).

La n.º 100, por su parte, alude jocosamente a la temible viruela, enfermedad que arrasó Europa a lo largo del siglo xviii: el tono de los materiales originales debía de ser bien distinto, y fue convenientemente desprovisto de toda gravedad en época posterior.

La n.º 115 describe la conmoción causada por el avistamiento de un globo aerostático, episodio que bien pudo ser real –el mismísimo Francisco de Goya plasmó la impresión causada por este tipo de artefactos– y que, por ende, nos transportaría a la época de los hermanos Montgolfier.

Las nn.º 19, 27 y 83, por último, aluden respectivamente a arrobas, onzas y fanegas, dejando entrever la existencia de materiales literarios compuestos en un contexto histórico anterior o coetáneo a la implantación del sistema métrico decimal en España (1849).

3. Sobre esta edición

Las matracadas se han editado conservando el orden en el que aparecen, página por página y columna por columna, de izquierda a derecha. Dado que las piezas aúnan interés antropológico y lingüístico, se ha respetado la ortografía del transcriptor, pero con algunas excepciones. Se han unificado los criterios de acentuación, apostrofación, puntuación, uso de mayúsculas, empleo de <h>, y distinción entre y <v>. No se marca la abertura vocálica ni se representan fenómenos de fonética sintáctica. La palatalización de /l/ en posición final se grafía siempre <ll> pese a que, en ocasiones, el transcriptor grafía <y>. La representación de los grupos consonánticos -nrr-, -lrr- se ha simplificado a -nr-, -lr-. Los incrementos verbales derivados del latín hīc se grafían *hi*, *hie* para distinguirlos de la conjunción copulativa *y*. Por coherencia con esa decisión, el pronombre neutro *hu* (< latín hōc), así como sus variantes *heu*, *hue*, se grafían todos ellos con <h>. El verbo *espatllar* [espa'lla] (< SPATULA) se grafía manteniendo el grupo -t'l-.

Cada pieza se ha numerado del 1 al 167. Junto al número, se ofrece su posible datación [entre corchetes]. Las erratas del transcriptor no se consignan salvo que su enmienda exija una justificación. La restitución de lagunas se indica también [entre corchetes]. Las lagunas insalvables por erosión de la tinta mecanográfica se señalan con el signo [...]. Los comentarios más relevantes se efectúan en nota al pie.

4. Matracadas ribagorzanas del Fondo Rafael Ayerbe Santolaria (c. 1791-1962)

1 [c. 1895-1936]

*–Allá enta el suelo de Güel
un gran caso hi va pasá
que una fornada de camisas
al fort se les van cremá.
–Ixo sí que es bona verdad
que en [diecisiete] semanas
no se van podre mudá²¹.*

2 [c. 1895-1936]

*–Al campanero de Serraduy
gran caso le va pasá
que una vieja que dormiba
[a] muertos le van tocá.
–[G]ran maravilla hi va está,
[q]ue sin trobáale aleluya
va torná a resucitá.*

3 [c. 1895-1936]

*–A [L'Hostalet] d'El Solé
has de veri de baixá
[p]reguntán per aquell bou*

21 Un motivo cuentístico similar al de otras tradiciones europeas: cf. Aarne-Thompson 1270: «Secar las velas en el horno». El reaprovechamiento o adaptación de materiales narrativos es un procedimiento relativamente usual en la colección, y vuelve a encontrarse en las nn.º 3, 6, 80, 93, 110, 114, 115, 131, 140, 148 y 149. | *diecisiete*: el manuscrito lo expresa en cifras arábigas.

que al soc se les va chitá.
–[C]asi tot lo van cremá
en manas de palla y cánem
para félo llevantá²².

4 [c. 1895-1936]

–¿Sás que una moza a Llaguarre
tres días va aná a segá
pa podre repllegá herba
pa que la fesen ballá?
–[Y] encara le’n va faltá,
perque un faixo d’ensaladas
hie va tinre que posá²³.

5 [c. 1895-1936]

–En Matías de La Poblla
poz apenre de pescá
que cuan te trobes anguilas
mai las sabrás agafá.
–Una que se’n van trobá,
la navalla hi va trencá:
le va dá [seis] puñaladas
y al río se va escapá²⁴.

6 [c. 1895-1936]

–A una casa de Güel
(no te la quiero citá)
una trillada de garba
al fort la van fé secá.
–Aturdius estaban ya

perque el cocho roy de casa
no lo’n podeban esfuyiná.

7 [c. 1895-1936]

–Tú que tins las pernas llarga[s]
a Torrelarribera has d’aná
a preguntá qué santo era
aquell que van espatllá.
–Mira si n’eran, de brutos,
cuan el anaban a adorá,
que el van tirá per en terra
y un brazo le van trencá.

8 [c. 1895-1936]

–[Al llugá] d’El Mon de Roda,
¿sás lo que hi va pasá enguán?
Que van perde un día la misa
per no ayudá al capellán.
–Y entre toda aquella chen
sin duda no n’hi heba uno
que sepa respondre: «Amén»²⁵.

9 [c. 1908-1920]

–Anirás a Santisteve
y dile a n’aquell majadero
que en qué objeto heu va fé,
de sacá els ulls al somero.
–Tot vivo los hie va sacá,
pero ya le van tocá la borra
y va dí que sólo els queriba
pa fé pilotas de goma²⁶.

22 Motivo cuentístico emparentado con «Quemar el granero para deshacerse de un animal» (Aarne-Thompson 1281). | *manas*: maña ‘manejo pequeño de lino, cáñamo o esparto’. La voz *ribagorzana* es un derivado del latín *MANUS*, y puede compararse con múltiples formas galorromances (FEW, s.v. *manada*).

23 *Llaguarre*: el macrotopónimo tradicional es *Llaguarres*, como se aprecia por la n.º 23.

24 *seis*: el manuscrito lo expresa en cifras arábigas.

25 *perde*: cabe suponer que el autor pretendía reflejar la actual pronunciación [‘perde]. Idéntico problema, en las nn.º 29, 30, 110, 138, 156 y 157. Similar, en las nn.º 58, 123, 131, 164 y 165 (*vende*) y en la n.º 163 (*convence*).

26 *tocá la borra*: frase hecha de sentido oscuro, quizás con el significado de reprender a alguien. Además de una partícula de fibra o vello, la borra es una danza carnavalesca del Bajo Ampurdán cuya característica más sobresaliente es la ejecución de carreras y saltos (van Hoestenbergh 2014-2015, 31-33).

10 [c. 1895-1936]

–Tú anirás a Lascuarre
y les has de preguntá
que d'aón [han sacau aquella moda]
que tinen para trillá.
–¡Y qué cosa més estraña
y de tanto desaliño:
trillaba un parell de bous
y un somero anaba al trillo²⁷!

11 [c. 1919-1921]

–Al llugá de Santisteve,
¿no sás lo que hi va pasá?
Que a la venida del Siño Obispo
la campana van trencá.
–¡Baldeaban con tanto afán,
no sé qué chen son aquella...!
Ara en cuentas de campana
tinrán que tocá una esquella²⁸.

12 [c. 1875-1909]

–Sin duda habrás estudiau
medecina y cirujía:
a Vacamorta poz aná,
que es una conduta llucida.
–No te hu aconsejo pas,
no faigas ixé contrato,
que de toda la conduta
no en apllenarás un saco.

13 [c. 1895-1936]

–A uno de Santisteve,
¿sás lo que le va pasá?
Que anán a veri una novia
tot cuanto se va enburá.

27 d'aón han sacau aquella moda: restitución de la lectura «de a on en sacau a quelle mod[...]».

28 Siño Obispo: sin posibilidad de discernir qué tipo de articulación deseó representar el transcriptor, ['siño] o [si'ño].

–Mol confuso hie anería,
aquell maduro:
va caure en una ceclla
y en bernizáse de buro²⁹.

14 [c. 1919-1921]

–Tú que és tan bon carpintero
y tins suficiente maña
habrás d'aná enta Güel
a apañáles la campana.
–¿Para qué hie vos aná
si han descubriu una moda
que hi va uno per detrás
a tenílo en una sogá?

15 [c. 1895-1936]

–Dile a Chusep de La Costa
que tin un discurso mol bueno:
que cuan va a buscá vino
tapa els ulls al somero.
–¡Vaya una arbellidad,
que de pocos perde el somero
per tapále tot lo cap³⁰!

16 [c. 1919-1921]

–Anirás a Santisteve,
y a un sujeto has de preguntá
que com se va dixá els bous a cas[a]
sabén que anaba a llaurá.
–No sé aón teniba el cap,

29 tot cuanto: como locución sinónima del indefinido tot 'todo', se documenta en el valle de Benasque (Saura Rami 2005-2006, 85), y nosotros la hemos oído así mismo en el de Las Paúles. La utiliza también José María Ballarín Arnal en el pregón de las fiestas de Roda de Isábena del año 1963. | *va caure en una ceclla/ y en bernizáse de buro*: estos dos últimos versos trazan un malicioso equívoco entre el enamoramiento y la caída real.

30 arbellidad: seguramente, un registro humorístico o popular para el castellano 'habilidad'. Reaparece en la n.º 30, pero como «arvillidad».

*aquell Bordell,
que hasta que era de chuñí
no va pensá en lo parell*³¹.

17 [c. 1936-1950]

*–Tú anirás a La Poblla
que els atros ya en han tornau,
y verás qué candeleros
y qué velas han comprau.
–Se'l fan ells mateixos
de tronchos de cols,
y pa cuenta de velas
hie teniban caragols.*

18 [c. 1875-1895]

*–Eres un guapo muchacho
y te explicas muy bien:
coma que mereixes tanto,
no hu sé pas, qué te darem...
–Supuesto tins bona voz
y la tins ben entonada,
véste'n para capiscol
al coro d'Esdolomada.*

19 [c. 1875-1877]

*–Tú si vas a Sarraduy
dirás al mozo El Chesero
que cuan torne a fé l'ajuste
no siga tan cicaticero.
–Al cuerno se'n pot aná,
que per media arroba de llana
la novia va dixá está*³².

20 [c. 1895-1936]

*–En Santanulla de La Poblla
te podrías allogá
que és molto, de bon mocet,
y te farà treballá.
–Mira que els días de festa
siempre te farà marchá,
fénte aná a pillá llangostas
en la brocha de blanqueá*³³.

21 [c. 1895-1936]

*–Tú si vas a Santalestra,
dile a la vieja Majín
que [si] hi era [guaires] pulgas
al corralón dels conills.
–Moltos ñ'habebe d'está,
cuan la roba y la camisa
pel corral lo hi van sacá*³⁴.

22 [c. 1919-1921]

*–A un llugarón de [la][...]
no sé enta par d'aón está
ixe coma sacristán
te dirá lo que hi va pasá.
–¿Sás tú lo que hi va pasá?
Que per no tinre incienso para el monumento
en bunada de bou lo van perfumá*³⁵.

23 [c. 1895-1936]

*–Als mozardóns de Llaguarres
gran caso les va pasá:
que la festa Santas Creus
no la van podre pagá.*

31 *Bordell*: con mayúscula inicial. Posible juego de palabras entre el nombre del protagonista y un insulto derivado del fránico BORT.

32 Esta matracada fue recogida entre los años 1875-1877 por Joaquín Costa Martínez (2010, 24), bien es cierto que la versión apuntada por el León de Graus nos llega muy fragmentada.

33 *Santanulla*: el oicónimo fue mecanografiado sobre «Santistebe», una errata.

34 *que si hi era guaires pulgas*: el manuscrito, literalmente, dice «que yera guares pulgas»; pero la oración, en ese caso, carecería de sentido gramatical.

35 *monumento*: escrito a mano en tinta negra.

–A Binéfa en comisión
cuarenta homes van aná,
y los dinés de la siega
a moltos los hie van adelantá.

24 [c. 1895-1936]

–Tú baixarás a La Poblla
y dile a n’aquell fulano
que no se pose tan turbio
allá baix enta el [juzgado].
–Coma muerto va quedá
y entre cuatro enterradés
lo llevaban al fosá³⁶.

25 [c. 1919-1921]

–A la Virgen de Las Rocas
un gran caso hi va pasá
que per draps de vinajers
un morral hie van posá.
–Un atro n’hi heba posau
que alforchas, botas y cestas
a l’altá los van penchá.

26 [c. 1877-1936]

–Te’n has d’aná a Serraduy
pa cuan t’haigas de casá,
que te quedarás encantau
de las donas d’aquell llugá.
–Sí, pero a una novia este an
[de pocos se desatina,]
que no la queriba el novio
si no le daban propina³⁷.

27 [c. 1877-1936]

–Las donas de Serraduy
entenen molto en negocios
y cuan han de fé casaméns,
se quedan encantau los mozos.
–Pa podélo fé casá,
a uno d’aquells recatóns
le van tinre que doná la novia
y una onza d’amagatóns³⁸.

28 [c. 1907-1909]

–Tú anirás a Santisteve
y le dirás a Catalá
que de maña y economía
si te’n voldría enseñá.
–A la industria del[s] colchóns
ya fa tems que se hi dedica
y per no gritá al sastre
ell mismo se los fabrica.

29 [c. 1907-1909]

–Dirás a’s de Santalestra
que busquen sastre con tems
pa podre amortá el ball
el mayordomo primer.
–Este an pa la festa
per no tinre els pantalóns
toz los mozos van perde
la misa y la procesión³⁹.

36 juzgado: el autor del manuscrito escribe «gudgado».

37 de pocos se desatina: en el manuscrito se lee «es pocos se des dessatina».

38 recatóns: adjetivo derivado del verbo recatear, ‘el que regatea mucho los precios’.

39 Sobre el primer verso de esta matracada se rotula en mayúsculas «Matracadas antiguas». | amortá el ball: tecnicismo empleado por los danzantes como antónimo de repuntá. Reaparece en la n.º 79. Cf. gascón aranés amortir ‘disminuir la intensidad, la fuerza o la violencia de una colisión’ (España 2018, s.v.).

30 [c. 1895-1921]

–En Pardinella sucedió
unas grandes agudezas:
que pa podre curá un somero
le van tallá las orellas.
–¡Pues vaya una arvillidad,
que pa curá las patas
le van chitá a perde el cap!

31 [c. 1895-1910/1930]

–Tú que és tan gran pescadó
a Capella hi poz aná:
mira que no te suceda
lo que a uno le va pasá.
–No sé quí era el fulano,
pero se va equivocá:
en vez de cargáse el ret,
un sac de trunfas se'n va llevá⁴⁰.

32 [c. 1919-1936]

–A éste, ¿qué le darem
pa peón de la carretera
de Bellestá y Benavén?
–Be en trobarás prou, de faena,
si hi vos aná a treballá:
van fé una gran carretera
y se la van dixá yermá.

33 [c. 1875-1908]

–Tú anirás a Villacarlle
y les has de preguntá
que com minchan en aquell pllat
de tanta primorosidad.
–Aixó sí que es bona verdad:
que un cocho y un llatón
y dos canallas de vegada
minchaban en un pasterón.

40 el ret: arcaísmo reseñable que también se documenta en el valle de Benasque (Saura Rami 2003, 127).

34 [c. 1875-1921]

–En una casa de Güel
un chasco les va pasá:
per no tinre foc un día
no te van podre almorzá.
–Al último ya en van trobá,
cuan a la lampara
de la Virgen de Las Rocas
lo van tinre que aná a buscá⁴¹.

35 [c. 1895-1936]

–Tú que és tan gran balladó
hie poz aná a Esdolomada,
que acostumbran a tení
una musica de fama.
–¡Y qué festa van fé enguán!
Una guitarra en tres cordas
que feba [pancim-panzam]⁴².

36 [c. 1924-1930]

[...]
es has d'aná a preguntá
[s]i van sacá aquell cunill
[q]ue tanto feban treballá.
–[P]ara un triste cunill
[d]os días [hie] van pasá:

41 lampara: el transcriptor podría haber representado aquí una pronunciación paroxítona. La misma duda, en las nn.º 35 (musica), 43 (llastima), 65 (epistola), 66 (musico), 68 (gramatico, catedratico), 86 (maquina), 104 (catedratico, matricula), 119 (musicos), 157 (musicos) y 161 (fabrica).

42 tan: escrito a mano en tinta negra. | una guitarra en tres cordas/ que feba pancim-panzam: escrito a mano en tinta negra. Esta reduplicación onomatopéyica con alternancia vocálica también podría transcribirse –aunque menos probablemente, en vista del distinto trazado de la <t> en tres– como pantim-pantam. La reduplicación en cuestión podría relacionarse con el sustantivo pancha 'panza', aludiendo al aspecto grotesco y estridente sonido del desvencijado instrumento. Sobre las reduplicaciones en el Alto Aragón, véase el completo repertorio reunido por Tomás Arias (2016, 157-206).

con dinamita y barrenos
[a] trosos lo van sacá.

37 [c. 1895-1936]

–[Tú d]irás als de Sarraduy
[que n]o riñan d’aquella manera,
[q]ue el uno en una mosada
[l]e van arrapá una orella.
–[D]iles que no hu faigan més,
[p]erque aixó de mosegá
é de cochos y somés⁴³.

38 [c. 1875-1908]

–[A]nirás a Villacarlle
[a] observá un raro caso:
[q]ue cuan sacan la comida
[l]a vacian dintro d’un vaso.
–[C]ualquier cosa dirás tú
[d]e tan curiosos que son:
[m]és val tirála en un vaso
[q]ue no en un pasterón.

39 [c. 1907-1921]

–[T]ú anirás a Vallabriga
[y] les has de preguntá
[q]ue aón tinen las campanas
[q]ue mai se sinten tocá.
–[S]i es que tú las vós veri
[n]o tins que mirá entadal,
[p]erque van desfé la torre
[y] las tinen a un corral.

40 [c. 1875-1921]

–[A] la festa de La Poblla
[ha]s d’aná a observá:
[v]erás com llevan la peaina
[q]ue acostumbran a sacá.

–[U] no se’n volen fé el cargo
[u] no en antenen pa res:
[u]n día en la procesión
[l]a llevaban al revés.

41 [1895-1936]

–[D]os homes de Serraduy
([y]o supongo que ya hu sás)
[e]l uno en una mosada
[a] l’atro va sacá el nas.
–[D]iles que no se moseguen tanto,
[q]ue dos hi hai de marcaz:
[a] l’uno le falta la orella
[y] a l’atro le falta el nas⁴⁴.

42 [c. 1895-1936]

–[Q]ue no te suceda a tú
[c]oma a un novio de Quixigá,
[q]ue per portá els papés falsos
[n]o te’l van podre casá.
–¿[Y] com lo era de casá el cura,
[s]i pa portá els despachos
[l]e van portá una escritura?

43 [c. 1895-1936]

–[Q]ue no te suceda a tú
coma un novio que era mol cerca de Quixigá,
[q]ue de poco més se more
[l]o día que el van casá.
–Aquello donaba llastima
[y] hasta feba compasión:
[l]a misma nit de la boda
[t]e va agafá el sarrampión.

43 arrapá: arrancar. Pariente del castellano rapar y de diversas formas galorromances (von Wartburg 1979, 117).

44 marcaz: verdadera reliquia lingüística, por cuanto este adjetivo participial se construye hoy en la zona con la desinencia -/u/ en plural (Sanz Casasnovas, Tomás Arias y Saura Rami 2023, 895).

44 [1908-1921]

–[T]ú si vas a Benabarre
[m]e les dirás con tesón
que no perdan la bandera
el día de la procesión.
–Corréns van salre a buscála
y allí va sé el desconsuelo:
cuan la van trobá después
que la arrastraba un somero.

45 [c. 1907-1909]

–Tú si vas a Vallabriga
les dirás a las modistas
que se compren estijeras
pa fé ojals a las camisas.
–No en necesitan cap
aquellas mozas tan guapas,
que ya tinen un escopllet
de foradá las abarcas.

46 [c. 1907-1909]

–A una dona de Vallabriga
gran chasco le va pasá:
no va pensá en descalzáse
y en los zocs se va chitá.
–Adormida estaba ya
cuan dels peus se le van caure:
un tiro les van pegá
pensánse que eran los lladres.

47 [1875-1921]

–A un home de Monesma
dile que aprenga el camino
para que no s'equivoque[n més]
cuan haigan d'aná al molino.
–Mol pres va saldre de casa,
pero se va equivocá:
[p]ensán que estaba a La Roca
[t]e va saldre a Quixigá.

48 [c. 1919-1921].

–Un home de La Poblla,
¿sás tú lo que va soñeá?
Que hi era lladres a casa
[y] el veniban a robá.
–Corréns va saldre al balcón
[p]a que hi anase la chen,
[y] armaus con forcas de ferri
[hi]e va acudí el somatén.

49 [¿c. 1895-1921?]

–[U]n home de Torrelarribera,
[...]⁴⁵

50 [c. 1895-1936]

–Als mozos de Torrelarribera
les has d'aná a preguntá
que en el santo de la festa
qué es lo que les va pasá.
–¡Qué confusos hie anerían
cuan el anaban a adorá,
que el van tirá per en terra
y un brazo le van trencá!

51 [c. 1907-1909]

–Tú que sás tanto de solfa
y tins unas mans tan listas
te'n poz aná a Visalibóns,
que les farás d'organista.
–D'organos no en tinen cap,
pero en tinran per lo visto,
perque ya han anau a fé
solicitud a l'obispo.

45 La datación de esta matracada es completamente orientativa, y se ha efectuado considerando las piezas en donde se cita la población de Torrelarribera (nn.º 7, 50, 117 y 118).

52 [c. 1907-1909]

–Baixán d'Obarra unas donas
gran chasco les va pasá:
per no sabre aná a caball,
dos u tres se'n va espatllá.
–Al pasá per Veranuy
el cura las va avisá:
que no anasen coma els homes
acamací-acamallá⁴⁶.

53 [c. 1919-1921]

–Tú si vas a Monesma
verás una cosa estraña:
que la porta de la llesia
siempre la tinen tancada.
–No sé com son d'aquella manera:
per no queríla apañá
diuen la misa a la escuela.

54 [c. 1895-1908]

–A un home de Castigaleu
le anirás a preguntá
que a la festa de Monesma
que es lo que le va pasá.
–¡Y quin home més rabiós
y de qué delicadeza:
per amagá la mula
va aná a gritá la pareja⁴⁷!

46 acamací-acamallá: a horcajadas. Cf. la locución benasquesa *camasic-camasac* (Ballarín Cornel 1978, 242), y la occitana *camba aici, cambia alà* (Alibèrt 2000, 221). Puesto que la tradición oral poseía una función pedagógica y troquelaba los principios morales y jerárquicos que regían la sociedad montañesa (Satúe Oliván 2014, 34), no debe extrañar que esta matracada censure una conducta considerada impúdica e impropia del género femenino.

47 va aná a gritá la pareja: agentes de la Guardia Civil.

55 [c. 1895-1921]

–Les dirás a's de Monesma
que no fagan lo que fan:
perque no queriba llaurá un bou
van aná a gritá al capellán.
–¡A fés que en son, de lelos!
Per no queríles llaurá,
le van pasá els Evangelios⁴⁸.

56 [c. 1875-1909]

–Tú si vas a Monesma
les dirás als sacristáns
que canten milló la misa,
que cosa bona no en fan.
–Los cantós prou eran buenos,
pero se van equivocá:
cuan pasaban a media misa
te la van torná a empezá.

57 [c. 1931-1936]

–Als homes de La Poblla
les has d'aná a preguntá
si han fei aquella sollicitut
que esperan con tanto afán.
–Van fé sollicitut [a Madrid],
y si el Lerrux las hi aproba
dirán Roda de La Poblla
y no La Poblla de Roda.

58 [c. 1895-1936]

–Tú vas a Güel:
me le dirás a La Prada
que si va vende l'albaca
que va llevá a Esdolomada.
–Be en son prou, de desgraciadas,
las mozas d'aquell llugá,

48 le van pasá els Evangelios: el sacerdote debió de exorcizar al animal imponiendo sobre su cuerpo estos libros del Nuevo Testamento, un ejemplo de religiosidad popular que ya debía de resultar extemporáneo a ojos de algunos.

que si volen tinre albaca
toz los ans la han de comprá⁴⁹.

59 [c. 1875-1921]

–Tú si vas a Esdolomada
una cosa has d'observá:
mira qué portan al morro
los somés pa carrea.
–Y que a un poco més s'afogan,
aquells pobres animals,
que las medias de las donas
les van posá pa bozals.

60 [c. 1875-1936]

–Tú si vós apenre
l'oficio de carpintero
te'n poz aná a Esdolomada,
que en busca uno El Casero
–Allí sí que apenrás
l'arte de la escultura:
¡l'atro día d'un Santocristo
no te'n va fé una canuda!

61 [c. 1895-1936]

–Tú si vas a Esdolomada
le dirás al sacristán
que qué se saca de tocá a misa
si no vin el capellán.
–El capellán encara veniba a San An[tón]:
repica y més repica,
y resulta Sanperón.

62 [c. 1875-1895]

–És de molta explicación,
se coneix que és mol lletrau:
te'n poz aná a Carrasquero,
que les farás d'abogau.
–Aquell puesto para tú
sería la fina nata,
que entre pleitos y letigios
te cargarán d'oro y pllata.

63 [c. 1921-1960]

–Als mozos de Merlli
les has d'aná a preguntá
que en la coca de la festa
qué es lo que les va pasá.
–¿Te pareix a tú,
semejantes papanatas?
Per no habéla guardau ben
se la van minchá las ratas.

64 [c. 1919-1930]

–[Yo] no sé a [quí] de La Po[blla,]
[du que] si [era Merino,]
[s]e le va caure el somero
per las canals del molino.
–Al que le va sucedé
alló va sé un desconsuelo:
l'albarda a trosos pels Cacos
y s'afogaba el somero⁵⁰.

65 [c. 1907-1909]

–Tú que sás cantá la misa
coma si foses capellán
la anirás a cantá a Güel,

49 vende: aquí, como en otros lugares (nn.º 123, 131, 164 y 165), debemos de estar ante una errata del transcriptor ocasionada por la posición de las letras <e>, <r>, <d> en el teclado. Lo que seguramente decía la matracada original era *venre* o *vendre*, pues esas son las formas utilizadas en el habla viva y en las matracadas nn.º 81, 130 y 150.

50 Los dos primeros versos son prácticamente ilegibles, pero pueden restituirse teniendo en cuenta los espacios, las rimas y otro tipo de información: Merino, de hecho, continúa siendo un oicónimo de La Puebla de Roda. | *pels Cacos*: inédito microtopónimo que procede del latín *CACCĀBUS* 'cazuela', aplicado a lugares cóncavos (OnCat III, 172b33).

que cosa bona no en fan.
–A la Virgen de Las Rocas
pal mes de mayo d’enguán
no van sobre cantá la epistola
que toz se van quedá: «Am...».

[e]n días de tanto fret.
–[B]on aprecio que le’n van fé,
lo hi van penre mol a punto:
[qu]e le van fé cusí esparteñóns
[e]n vez d’arregllá l’asunto⁵¹.

66 [c. 1907-1921]

–Eres hermoso galán
y de genio muy alegre:
te’n anirás para musico
allá dal a Santistevé.
–Ganarás molto dinero
si tú prens ixé destino:
aná a tocá al café,
al teatro y al casino.

70 [c. 1907-1909]

–[S]in duda habrás estudiau
[m]edecina y cirugía:
[a] Vacamorta poz aná,
[q]ue es una conduta llucida.
–[N]o te hu aconsejo pas:
[n]o faigas ixé contrato,
[q]ue de toda la conduta
[n]o en apllenarás un saco.

67 [c. 1895-1921]

–Tú si vas a Perarruga
le preguntas a Valero
que en qué objeto hue va fé,
de trillá en el mes d’enero.
–De trillá en aquell tems
[y]o digo que tin bon cap,
[q]ue no le picarían las moscas
[y] le duraría més lo bllat.

71 [c. 1874-1931]

–En el distrito de Merlli
han formau dos escolares
per donar quimera a El Santo
perque é de los lliberales.
–Dile que se’n riga d’ells
y de la secretaria:
sén maestro popular
y parte en la monarquía.

68 [c. 1875-1909]

–[T]e muestras un gran letrado
[y] gramatico de gran fama:
catedratico de prima
te nombro d’Esdolomada.
–[Ha]s d’aná ben alvertiu:
[se] te despertarán las orellas
[c]uan vingan a examináse
[lo]s colegials de Nocellas.

72 [c. 1875-1936]

–Si vas a la festa de Nocellas,
no hi vaigas per diversión,
que sólo la fan de gola
per no pagá un guitarrón.
–Si vas a Casa Toñico,
te posarán coma un cuero:
matan dos caps de bestia
y lo vino, d’El Pozuelo.

69 [c. 1895-1909]

–[T]ú baixarás a La Poblla
y le dirás a Marquet
[q]ue no vaiga a veri novias

51 Cf. la n.º 103, casi idéntica.

73 [c. 1907-1921]

–Anirás a Santisteve
y le dirás a Llevot
que si no se le han acabau encara
los dinés d'aquell chicot.
–Coma le'n ampraba tantos,
ya han pasa[u] quí sap aón
que entre que le van durá,
siempre: «Esculta, esculta, Antón».

74 [c. 1895-1936]

–Ves a treballá a Merlli
si és arbañil seguro,
que les [farás] un pesebre
perque no en tienen ni uno.
–Casi ya no hi tins que aná
per[que] ya hi tinen penchadas
las pasteras de pastá⁵².

75 [c. 1875-1895]

–¿De dónde lo habrás sacado
tan excelente papel?
Yo te nombro desde avui
abogau desde Güel.
–Eres de mucho talento,
eres letrado a la moda:
si no te pareix a Güel,
te'n poz aná al Mon de Roda.

76 [c. 1924-1930]

–Un home de Serraduy,
de Riguala saben que era,
va tindre un gran descuido
baixán per la carretera.
–Heba de portá farina
aquell gran tros d'animal,

52 que les farás un pesebre: en el manuscrito, «que les un pesebre»; restituyo el verbo.

y els somés apareixaus
se le van quedá al corra⁵³.

77 [c. 1895-1936]

–A las mozas de La Poblla
les has d'aná a preguntá
d'aón van sacá tantas fllos
que a l'altá van carrea.
–Milagro que pareixese
un jardín aquell altá:
repllegan las fllos de Roda,
las de Merlli y Quixigá.

78 [c. 1895-1952]

–Tú anirás a Santisteve
[...]⁵⁴

79 [¿c. 1907-1909?]

–Tú anirás [a La] Poblla
[a amostráles a ballá:]
cuan [eran d'amortá el ball]
hu anaban a [repuntá].
–Ramonet de Botiguero
les hu anaba a [amostrá]
y según lo [que ell] les diba
anaban ball[á]n-ballán⁵⁵.

53 apareixaus: posible reelaboración sobre *paréixer* o sobre el castellano *aparejar* 'poner el aparejo a una caballería', toda vez que la evolución resultaría imposible desde el étimo latino (< *APPARICŪLARE).

54 Al igual que ocurría con la n.º 49, la datación es orientativa.

55 Esta matracada, junto a la n.º 166, aporta pruebas definitivas sobre la existencia pretérita de un dance en La Puebla de Roda, y confirma la representación de una pastorada de La Puebla de Roda citada ya por del Arco y Garay (1943, 352). | *repuntá*: marcar el paso del baile, contrariamente a *amortar-lo*.

80 [c. 1908-1920]

–¿No vas aná a [La Poblla]
cuan [va sé aquell horrendo ca][...]
que allá pa la primavera
van ahorcá un somero?
–Yo no sé per qué motivo
lo teniban en [cimera]
que para félo [morí]
lo van [penchá en una][...]⁵⁶

81 [¿c. 1907-1952?]

–Arribate hasta La Poblla
a diles a las mocetas
que no se vendan lo moño
pel amor de las pesetas.
–Sin duda se chollarían
pel interés del dinero:
se'l van sacá unas [...][cuan][...]
y el va[n] vendre a un pelu[quero].

82 [c. 1895-1936]

–A La Poblla yo t'envío
pa que vai[gas] preguntán
que cuán alcanzan la gracia
que esperan con tanto afán.
–¡Bona desdicha sería,
que sén La Poblla de Roda
Roda de La Poblla sería!

83 [¿1849-1909?]

–Tú habrás d'aná ta Güel
y le dirás a Chulián
que si torna a [piñorá a Espo][...]
ya se le fará bon pan.
–Ell [le arribará] a pagá
sólo per lo que va fé,

56 La matracada, aunque mutilada, contiene un celeberrimo motivo cuentístico: «Un animal es ascendido hasta la azotea de un edificio para pastar» (cf. Aarne-Thompson 1210). Ha sido recogido a lo largo y ancho de Ribagorza (Quintana et al. 1997, 283-284).

que a cien duros de [demanda]
una fanega de bellotas [le][...].

84 [c. 1895-1936]

–Tú bajarás a Laguarres
y esto les has de dí:
que no sigan tan mofllons
que en ells hi hai molto que dí.
–Son una chen mol cortesana:
per uno que se'n va aná
van lleva[n]tá la campana.

85 [c. 1875-1909]

–Tú habrás d'aná enta Güel
y dirás al capellán
que mude de cantós a Las Rocas,
que cosa bona no en fan.
–Los cantós be eran prou buenos,
que se van equivocá:
van torná a empezá la misa
cuan al medio pasaban ya.

86 [c. 1909-1936]

–[...] tú sirás sastre
[...] tinrás mano en la tijera:
[te'n] poz aná a cosí
[a Abe]nozas y a Torruella.
–[Pren] la maquina y marcha,
[que] ganarás més que en Roda:
[...] allí acostumbbran a fé
[...] trajes de mucha moda.

87 [c. 1875-1895]

–[Eres] un guapo muchacho
[y t'has] expllicau muy bien:
[coma] que mereixes tanto,
[no hu] sé pas, qué te darem...
–¿[Sás] qué le hem de dá?
[Que] se'n vaiga a guardá las viñas
[de] Monesma y Quixigá.

88 [1907-1909]

–[Tú que] sols aná enta Güel
[a] Chulián has d’avisá
[que] no siga tan atreviu,
[cuan] a misa haiga d’aná.
–[En] una rella lluciada
[en]ta la llesia va entrá:
[pa] sacásela del coll
[toda] la misa va está.

91 [c. 1895-1936]

–Lo pasaje de Santistevé
hem d’acabá de contá:
va moure un estrapalucio
que a toz los va fé llevantá.
–Hi habeba vajilla fina,
y al suelo un fondo algorín...
¡No te hi va caure de cap,
lo grandísimo de burín⁵⁸!

89 [c. 1895-1936]

–[Tú] baixarás a La Poblla
[a apenre] de fé herederos:
[...] una coca y un pastillo
[...] cede todos sus drechos.
–[...] se hu va reservá
[...] cada vez que pastasen
[...] lo hi heban de doná.

92 [c. 1875-1909]

–Sin duda que tú sirás
cirujano administra[n]te:
se t’ha de dá una co[n]duta
que t’ha de sé tu rescate.
–Si vós una conduta en ventajas,
a La Poblla poz aná,
que encara que tú te’n vaigas,
te tornarán a buscá.

90 [c. 1895-1936]

–Tú anirás a Santistevé
y a aquell mozo has de preguntá
si se le ha pasau lo susto
d’aquella boda que va aná.
–¡Y qué ben se le va está,
a semejante harbolari!
Querín entrá al cuarto de la novia,
se va calá en un almari⁵⁷.

93 [¿c. 1895-1960?]

–Tú anirás a Calvera
y les has de preguntá
que com les va quedá el difunto
cuan el anaban a enterrá.
–¿Qué les heba de dí el cura
al cementerio en la caja?
Vinga incienso y responsos,
y el difunto estaba en casa⁵⁹.

57 Ésta y la siguiente matracada conforman un díptico perteneciente al tipo 1.5. | *harbolari*: herbolario, picaflores. Insulto derivado del latín *HERBŪLA*, sobre el que el *Diccionario de la Academia* del año 1734 observa: «El que tiene conocimiento de las hierbas, sus virtudes y propiedades, y también se llama así al que las vende. Algunos, aunque mal, dicen Arbolario» (NTLLE, s.v. *herbolario*). | *Querín entrá al cuarto de la novia*: la anécdota que motivó la composición de la matracada – esto es, la transgresión de un tabú religioso, seguramente con el agravante de voyerismo, seducción o, incluso, agresión sexual– debió de resultar inaceptable para la comunidad. De ahí que al protagonista se le insulte por dos veces –*harbolari*, *burín*–, ofensas que, quizás, deberían considerarse a la luz del penúltimo verso de la n.º 91.

58 ¡No te hi va caure de cap,/ lo grandísimo de burín!: lo más razonable es pensar que estos dos versos describen la caída del acechante, expedido del armario tras el estrépito causado por la rotura de la vajilla. Ahora bien, también cabría la posibilidad de que se estuviera formulando un deseo contra la integridad física del protagonista: «Ojalá se hubiera caído de cabeza». | *burín*: botarate. cf. Ballarín Cornel (1978, 87).

59 Esta pieza carece de paralelos en todo el corpus estudiado, y podría conservar algún resto del motivo cuentístico «El hombre que fingió su propia muerte» (cf. Aarne-Thompson 1350).

94 [c. 1895-1920]

–Tú anirás a La Poblla:
dile a Marquet de las orellas
que com le van podre matá
lo somero las abellas.
–Per forza lo hi eran de matá,
a semejante cap ligero:
va aná a fermá l'animal
a la boca d'un ceguero⁶⁰.

97 [c. 1875-1936]

–A La Poblla baixarás
para apenre de contá,
¡y qué en salrás tú, de sabio,
si te'n volen enseña!
–Han resuelto el gran problema
de fé lo que cada uno vol,
y pa pagá la co[n]duta
la miden en un cazol.

95 [c. 1875-1936]

–Tú que és tan gran balladó
y sás seguí ben la moda
hi anirás para la festa
allá baix al Mon de Roda.
–Has d'aná ben alvertiu,
si no sás aquell estilo:
que nadie se posa a ballá
hasta que pegan un tiro⁶¹.

98 [c. 1873-1874]

–A éste se le ha de dá
un premio bueno y cabal,
ya que eres mayor de votos
en la llista electoral.
–Ya que és republicano
y en contra el lliberal,
reformularás en España
la República Federal⁶³.

96 [c. 1895-1936]

–Tú anirás a La Poblla
y a's mozos has de preguntá
que las uellas de la festa
com las hie van embriuixá.
–Diu que pareixeban fieras:
[masiau] sería verdad,
cuan un rosari a cada una
al coll les hie van penchá⁶².

99 [c. 1875-1909]

–Molto sentido le das
y tins una voz mol bona:
yo te nombro desde luego
capiscol d'El Mon de Roda.
–No pillarás mala pizca,
pero te valría més
que les fesés d'organista.

60 ceguero: avispero. Voz de origen árabe (< SAGIR) que también hallamos en microtopónimos de la zona como Seguerosino, barranco y cueva de Mont de Roda (Sanz Casasnovas 2021, 68).

61 Cf. la n.º 122, casi idéntica.

62 masiau: castellanismo flagrante, por cuanto el adverbio patrimonial en la zona es masa. | cuan un rosari a cada una: la práctica ridiculizada aquí es similar a la de la matracada n.º 55, esto es, el exorcismo de animales acudiendo, en este caso, al rosario.

63 La alusión a la República Federal retrotrae esta composición a los tiempos de la I República Española, concretamente a los meses comprendidos entre junio de 1873 y enero de 1874. | mayor de votos: el sentido de la expresión no queda claro; tal vez constituye un juego de palabras con el rango militar. | Ya que és republicano/ y en contra el lliberal: el manuscrito dice «Ya que es republicano/ y encontra al lliberal», con lo que el verso podría variar según se interprete 'es' y 'encontra al'.

100 [c. 1895-1950]

–Anirás a Serraduy,
tú que enténs de menescal,
a posáles la pigota
enta las casas de dal.
–Ya no hi tins que aná brenca,
que ya hu han dito a Menal;
sólo que les va respondre
que baixasen al corral⁶⁴.

101 [c. 1908-1930]

–Tú que és tan bon cazadó
y sás pará la sendera
a Güel n’hie pillarás prou,
que se calan a la llesia.
–No n’hie trobarás ni uno,
que ells n’hie van pillá un montón:
y para félosne saldre
hie van aventá el furón⁶⁵.

102 [c. 1895-1936]

–Tú que sás cantá la misa
a La Poblla hi has d’aná,
que ells un día a Piedad
mai la van sabre trobá.
–Un día que hi van aná,
para fé riure a la chen:
siempre registrá el misal
y no trobaba[n] sino amén.

103 [c. 1895-1909]

–Tú baixarás a La Poblla
y le dirás a Marquet

que no vaiga a veri novias
en días de tanto fret.
–Bon aprecio que le van fé
y lo hi van penre mol a punto:
que van fé cusí esparteñóns
en vez d’arregllá l’asunto.

104 [c. 1875-1895]

–Eres un guapo muchacho,
y sé [que] t’has portau mol ben:
y coma mereixes tanto,
no hu sé pas, qué te darem...
–Si vol fese catedratico
de la facultad mayor,
te dan sobresaliente
y matricula d’honor⁶⁶.

105 [c. 1919-1921]

–Tú baixarás a La Poblla
y les has de preguntá
que aón tinen la campana,
que mai se sinte tocá.
–Ara en han comprau una de nova
que du que ha de fé més rudio
que entre todas las de Roda.

106 [¿c. 1919-1930?]

–A ixe llugá de La Poblla
hi pasan cosas mol estrañas:
ni van recibí a l’obispo
ni van tocá las campanas.
–Ya baixaba a Los Runals,
que a aquella chen de La Poblla,
l’obispo y es capelláns
les va paréixe una boda.

64 menescal: veterinario (< francés *MARHSKALK).
En la matracada se utiliza para, nuevamente, crear una
anfibología a la manera de la n.º 13, puesto que un
veterinario sólo se ocuparía de la salud de los animales.

65 sendera: capillo ‘red con la que se tapan las
bocas de las madrigueras después de introducir en ellas al
hurón’.

66 Sobre el primer verso de esta matracada se
rotula en mayúsculas «Matracadas compuestas por José
Brugalla». | y sé que t’has portau mol ben: en el manuscrito
se lee «y se tas portau mol ben», lo cual carece de sentido.
Opto por introducir una conjunción ‘que’, y traslado esa
decisión a la n.º 124.

107 [c. 1908-1921]

–Tú baixarás a La Poblla
y les has de preguntá
que aón tinen la bandera
que acostumbran a sacá.
–A alló no le digas bandera,
alló pareix un tafall.
Les poz añadí que la lleven
als Sucarraz pa espantall.

108 [c. 1875-1921]

–Tú si vas a La Poblla
una cosa has d'observá:
fíjate ben en la peaina
que acostumbran a sacá.
–U no se'n volen fé el cargo,
u no en entenen pa res:
l'an pasau a la procesión
la llevaban al revés.

109 [c. 1907-1909]

–Tú baixarás a La Poblla
y les dirás a dos u tres
que no vaigan a la llesia
a fé ajuste de somés.
–Hasta el cura se'n va enterá
al sentí aquell
baladrí-baladrá⁶⁷.

110 [c. 1908-1930]

–A un home de La Poblla,
¡qué le'n va pasá, de chasco!
Va perde els chinóns de llet
cuan los llevaba a Barbastro.
–Ya arribaba al pon d'El Grado
cuan le va rodá la carga:

67 *baladrí-baladrá*: reduplicación de locución adverbial modal construida sobre el verbo *baladrear* 'vociferar'.

ya no en portaba suque dos
de catorce que en llevaba⁶⁸.

111 [c. 1875-1936]

–Tú que és tan gran balladó
con pitos y castañuelas
te ne podrías aná
a la festa de Nocellas.
–A fe te hi deverterías
coma a cuarquier part del mon,
que l'an pasau pa ballá
teniban un guitarrón.

112 [c. 1875-1909]

–En ixa voz tan sonora
te calas per las orellas:
ya te'n poz aná para relator
a l'Audiencia de Nocellas.
–No pillarás mala pizca,
pero te valría més
que les fesés d'organista.

113 [c. 1908-1920]

–Tú si vas a Serraduy
le dirás a n'aquell cap ligero
que perque le esgarrase el sac,
no era de matá el somero.
–Matálo no el va matá molla,
las cosas s'han de dí cllaras:
no va fé suque pegále
tres u cuatro navalladas.

68 Posee elementos que la relacionan con el motivo cuentístico «Cargar un haz al través en un carro» (cf. Aarne-Thompson 1248). Recogí una historia calcada a ésta en Mont de Roda, lo cual muestra nuevamente que los autores de matracadas se nutrían de la tradición oral para componer las piezas. La anécdota, por lo demás, reaparece en la matracada n.º 135.

114 [c. 1919-1921]

–Tú anirás a Biascas
y les has de preguntá
qué es lo que van trobá a la llesia
que toz se van espantá.
–Corréns van aná a gritá als homes
y formán gran aparato,
cuan hie van trobá después
que adintro hi cantaba un zapo⁶⁹.

115 [c. 1875-1921]

–L'an pasau a Villacarle
gran suceso hi va pasá:
perque van veri que volaba un globo
se van posá a tremolá.
–Espantaus estaban toz
pensán que anaba a pasá un desastre,
van [llevantá] la campana
y a esconchurá hi va aná El Sastre.

116 [c. 1875-1936]

–Tú que enténs de menescal
te'n poz puyá a Villacarle,
a veri si sás conéixe
un animal que va náixe.
–Para qué hie vós aná,
si ya hu va dí Carrasquero:
que de deván era macho;
i de detrás, somero.

117 [c. 1895-1936]

–Dos homes a Torrelarribera
se van reñí coma gaz:
el uno en una mosada
a l'atro va sacá el nas.
–Diles que no hu faigan més,
perque aixó de mosegá
é de cochos y somés.

118 [c. 1919-1921]

–Un home de Torrelarrib[era],
¡qué disgusto va pasá,
que una somera que ten[iba]
no le queriba minchá!
–Ni tampoc é de contá
semejante animalada:
¿com les era de minchá,
tenín la llengua fermada?

119 [c. 1919-1921]

–A la festa Perarruga,
no hi vaigas pas a tocá,
perque als musicos en[guán]
a toz los van espatllá.
–Y prou mal que se van fé,
al caure d'arriba abajo:
perque a més d'escalabrás
se les va foradá el bajo.

120 [c. 1919-1921]

–Tú anirás a Esdolomada
y diles d'esta manera:
que com se diu aquell santo
que le fan llum a la serra.
–Desde llun pareix un santo,
pero si anases allí
verás que la llum que [crema]
es pa allumbrá al jabalí.

121 [c. 1895-1936]

–Tú si vas a Güel
[le dirás] a Cosilari
que si va trobá la somera
que va perde a Benabarr[i].
–La miraba per Laguarres
y la troba al Cerillo,
y cuan la va aná a buscá
ya le criaba un pollino⁷⁰.

69 Cf. Aarne-Thompson 1318: «Confusión de una persona, animal u objeto por un ser sobrenatural». Es el mismo motivo cuentístico que inspira la siguiente pieza.

70 le dirás a Cosilari: en el manuscrito se reitera «le dirás» al finalizar el primer verso, pero

122 [c. 1875-1936]

–Tú que és tan gran balladó
y sigues tan ben la moda
hi anirás para la festa
allá baix al Mon de Roda.
–Has d'aná ben alvertiu
si no sás aquell estilo:
no te poses a ballá
hasta que peguen un tiro.

123 [c. 1808-1813]

–Tú baixarás a La Poblla
y les has de preguntá
que cuán pensan fé aquell [me]rca[t]
que per toda esta Montaña
[sirá d'una gran utilitat]
–Allí sí que caurán los napole[óns]
cuan se hi posen a vende
cebollino y perillóns⁷¹.

124 [c. 1875-1895]

–[Er]es un guapo muchacho,
[sé que] t'has portau mol ben:
[y] coma mereixes tanto,
[no] sé pas qué te darem...
–[Sup]uesto t'has esplicau
[e]n tanta primorositat,

debe de tratarse de un error del transcriptor. | *Benabarrí*: en el manuscrito se lee «Benabarre»; es una obvia corrección, pues sólo el topónimo tradicional permite construir la rima.

71 Una de las matracadas más antiguas de todo el corpus, toda vez que los napoleones fueron una divisa francesa que circuló en España entre los años 1808-1813 (de Francisco Olmos 2001, 112-119). La antigüedad de la pieza queda igualmente establecida por la longitud de la primera estrofa –¿el fragmento de una pastorada o romance?–, así como por los arcaísmos lingüísticos *mercat* y *utilitat*, hoy sin vigencia en el habla viva. La restitución de las lagunas se ha efectuado a partir de la n.º 164.

[yo] te nombro desde avui
[ab]ogao de Torrelabat⁷².

125 [c. 1939-1944]

–[Tú] que eres tan bon mozo,
[que er]es prudente y leal,
[an]irás a Zaragoza a saludá aquells siñós
[del] Tesoro Nacional.
–[Di]les que Roda t'envía
[de lo] agradecius que están:
les donas moltas gracias
[de] tot el ben que mos fan⁷³.

126 [c. 1939-1944]

–[Tú] coma tamé és de Roda
[ti]nrás una alegría mol gran,
[de] lo que van portá aquells siñós
[de] Tesoro Nacional.
–[Ya] no han d'aná a Zaragoza
[l]os de Roda en comisió,
[perque] ya tenim las joyas
[del] Glorioso San Valero y el Glorioso
San Ramón}.

72 Sobre el primer verso de esta matracada se rotula en mayúsculas «Matracadas compuestas por Antonio Brugalla». | *sé que t'has portau mol ben*: el manuscrito lee «[...].se tas portau mol ben». Para un problema idéntico, acúdase a la n.º 104. | *primorositat*: arcaísmo lingüístico en la órbita de *utilitat* (nn.º 123 y 164) o errata del transcriptor, dado que la lengua actual sonorizaría la consonante dental del segmento latino -TATE y diría *primorosidat*. Reaparece en la n.º 160.

73 Las matracadas nn.º 125-127 conforman un tríptico conmemorativo que festeja la restitución del tesoro rotense una vez finalizada la Guerra Civil, y son buena muestra de la flexibilidad de este género lírico. Cabe suponer que al menos una parte del tesoro fue trasladado desde Lérida a Zaragoza a partir del mes de abril de 1938 por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional para, posteriormente, ser depositado en el Museo Parroquial de Roda, recién fundado en 1944. Allí permaneció hasta el robo cometido por Erik el Belga en 1979 (Buesa Conde 1991, 79; Berlabé 2005, 38).

127 [c. 1939-1944]

–[A] toz los homes de Roda
[l]es dirán esto gritán:
[q]ue cuiden milló la llesia,
[q]ue cosa bona no en fan.
–Que no els [en]reden mai més
[c]uan hi haiga revolució,
[q]ue traten con més respeto
[l]os restos de San Valero, y tamé els
de San Ramón⁷⁴.

128 [c. 1936-1950]

–[T]ú que eres tan gran artista
[y] fas els santos tan majos
[a]nirás a Esdolomada
[a] félesne tres u cuatro.
–[E]n cuanto arribes allí,
[t]e farán firmá un contrato:
[q]ue toz los santos que faigas
[s]igan ben grans y ben majos.

129 [c. 1939-1952]

–[A] una vieja de Santistevé
[l]e dirás con molto esmero
[q]ue vaiga mol en cuidado
[e]n ixo de l'estraperlo.
–[A]l cuerno se'n pot aná
[c]on todo su desafuero:
d'un solo parell de galls
[m]o'n demanaba un somero.

130 [c. 1907-1909]

–[T]ú si tins mulas per vendre
[a] La Poblla poz baixá,
[q]ue cuan celebran la misa
[en] acostumbran a comprá.

74 que no els enreden mai més: el manuscrito dice «que no els reden mai més», pero un hipotético verbo *redre 'restituir' carecería de sentido en este contexto. | *cuan hi haiga revolució*: alusión a la Guerra Civil (1936-1939).

–[T]e pareix a tú
[l]o que fan a ixé llugá,
[q]ue casi han convertiu la llesia
[coma] un firal de bestíá!

131 [c. 1895-1936]

–A una dona de Castejón
le anirás a preguntá
per qué no le van vende las esparteñas
a la tienda que va aná.
–Y qué confusión va tinre,
y qué apuros va pasá:
per dixáse la medida a casa,
no las va podre comprá⁷⁵!

132 [c. 1907-1944]

–A la Universidad de La Poblla
te'n podrás aná a estudiá,
¡y qué en saldrás tú, de sabio,
si te volen enseñá!
–Per ara no en tinen cap,
la tinrán més endeván.
Diu que la han demanau a Zaragoza,
al Capitán General.

133 [c. 1936-1960]

–Tú que és tan gran cazadó
a Esdolomada anirás
a díles com se dispara
la escopeta de cazá.
–A uno le va pasá un día,
[que] cuan anaba de cacera,
per no sabre dispará,
le va aventá la escopeta.

75 per dixáse la medida a casa/ no las va podre comprá: el humor roza aquí el absurdo, ya que el calzado era para ella. Este motivo fue recogido como cuento en la población de Castanesa (Quintana et al. 1997, 274), sólo que el comprador aparece como natural de Chía y acude a Castejón de Sos. La anécdota debía de existir en la tradición oral de la zona, y el autor la seleccionó y adaptó para componer una matracada.

134 [c. 1919-1960]

–A la festa de La Poblla
gran susto hie van pasá
cuan se les va caure el pino
que estaba al medio del ball.
–Van está molto de suerte,
que ningún va penre mal.
Diu que només unas mozas
sólo se hi van desmayá.

135 [c. 1908-1930]

–A un home de La Poblla
le anirás a preguntá,
cuan le va rodá la carga a la somera,
si le va fé guaire mal.
–De mal no le’n va fé molla,
aquí s’ha de dí la verdá:
se le va pixá al pan la somera
y tot lo hi va desgraciá.

136 [c. 1900-1945]

–Tú que és tan bon chófer,
per recorre tot lo mon,
ganarás moltas pesetas
si te compras un camión.
–Ya te’l poz comprá cuan quieras,
encara que no tingas bencina,
que ara ya corren prou ben
con el carbón de llecina.

137 [c. 1875-1909]

–Tú si vas a Villacarle
les dirás als sacristáns
que canten milló la misa,
que cosa bona no en fan.
–Los cantós prou eran buenos,
pero se van equivocá:
cuan ya acababan el credo
el van torná a comenzá.

138 [c. 1895-1936]

–A una moza de Traserras
le anirás a preguntá
de qué estaba tan sofocada
cuan veniban d’esconchurá.
–Be teniba prou razón
para está tan sofocada:
¡pues si la pobre va perde
els pantalóns que llevaba!

139 [c. 1920-1960]

–A la festa de Graus
un gran caso [hi] va pasá:
que la corrida de toros
no van pódre celebrá.
–Yo diría que aquells toros
eran mol espabilaus,
que se’n van aná enta Torres
en vez d’arribá hasta Graus.

140 [c. 1895-1936]

–A una casa de Llaguarres
grans apuros van pasá:
se les va morí una gallina
que estaba a medio cová.
–¡Y qué en van tinre, de suerte,
de tinre una chove tan fina,
que va acabá de cová els hue[vos]
lo mismo que una gallina⁷⁶!

141 [c. 1924-1930]

–Sin duda [anirás] ingeniero
de canals y carreteras:
a Merlli ne buscaban uno,
que el necesitan de veras.
–Per cuartos no hu dices pas:
te’n darán tantos que quieras

76 Un nuevo motivo cuentístico, bien conocido en la tradición oral europea: «El zoquete se sienta sobre unos huevos para terminar de incubarlos» (cf. Aarne-Thompson 1218).

*coma hi faigas arribá hasta allí
hasta allí la carretera.*

142 [c. 1940-1950]

*–Tú baixarás a La Poblla
y les dirás con molto afán
que es de Roda están conténs
de la bona llum que fan.*

*–Díles que [si siempre] envían
[la llum tan bona coma ara fan]
[que ells estigan ben seguros]
[que siempre la cobrarán⁷⁷.]*

143 [c. 1940-1950]

*–Tú que és tan bon electricista
a La Poblla poz baixá
a apañáles la dinamo
que tanta falta mos fa.*

*–Coma tins tan bona voz,
los hie sabrás esplicá:
que si envían bona llum,
que la puyen a cobrá.*

144 [c. 1921-1960]

*–A una casa de Merlli
gran caso les va pasá:
que no van minchá pan un día
perque mai lo van trobá.*

*–¿Y cóm el heban de trobá,
semejantes papanatas?
Per no habélo guardau ben,
se lo hi van minchá las ratas.*

145 [c. 1910-1960]

*–A un home de Güel
le tindrás que aná a avisá*

*que si ha de muixá més vencells,
que ha d'apendre de nadá.*

*–A la basa se va caure
cuan los anaba a muixá.*

*Y la tercera vegada
s'afogaba de verdat.*

146 [c. 1939-1960]

*–A San Pere y a Masía
les has d'aná a preguntá
que a la festa Soperuñ
qué trato les van doná.*

*–¡Y qué chen més cortesana:
per dos que hi van arribá,
van baldeá las campanas!*

147 [c. 1936-1960]

*–Tú si vós veri
una cosa ben original
la verás a Carrasquero
cuan guardan els animals.*

*–Lo que tú verás allí
es cosa de molto postín:
que pa que minchen las uellas
les tocan el violín.*

148 [c. 1921-1960]

*–A ixe pastó de Carrasquero
le tindrás que aná a avisá
que tinga més puntería
cuan [se'n torne] a cazá.*

*–Ni tampoc é de contá
semejante animalada:
que va dispará a un conill
y te va matá una craba⁷⁸.*

77 La tinta está muy deteriorada y dificulta la comprensión de la pieza, pero las lecturas pueden reconstruirse con la n.º 143.

78 Cf. Aarne-Thompson 1316: «Confusión de un animal por otro», motivo cuentístico que también inspiró la siguiente pieza. | *cuan se'n torne a cazá*: es dudoso el sentido del verso que el transcriptor copió «cuan sen entorne a caza». Por coherencia con la n.º 149, se ha interpretado como errata, pero podría contener un verbo entornar 'regresar' que también existe en el espacio

149 [c. 1921-1960]

–Als cazadós de La Vall
les tindrás que aná a avisá
[que] tingan més puntería
cuan se'n tornen a cazá.
–No sé aón teniban el cap
ni si teniban servell,
que van tirá al jabalí
y van matá dos vedells⁷⁹.

150 [c. 1930-1936]

–Tú si vas a Esdolomada
les anirás preguntán
que com tinen aquell asunto
que esperan con tanto afán.
–Pus aquella bona chen
prou se van equivocá:
ni les fan la carretera
ni poden venre El Piná.

151 [c. 1921-1960]

–Si vas a la procesión de La Poblla
el día Jueves Santo,
pregunta si las cadenas
perteneixen a algún santo.
–Si te diuen d'agón son,
ya sirá ben casual:
que las cadenas que arrastran
son las dels bous de Vidal.

152 [c. 1936-1960]

–Tú que enténs tanto d'obras
y construccions en general
díme si lo de La Poblla

es aceclla u es canal.
–Diuen que va dí un home
que hu era dito Menal:
que lo de dichós era aceclla
y lo d'encima, canal.

153 [c. 1875-1921]

–Tú si vas a Villacarlle
una cosa has d'observá:
fíjate ben en el candil
que hi tinen per allumbrá.
–Lo que tú verás allí
es una cosa ben rara:
que per no tinre candil,
hie posan una cuchara.

154 [c. 1949-1962]

–Ya hem arribau al final:
no estem tristes per aixó.
Y el repatán tos demana
lo que demane el pastó.
–Estes pastós tos demanan
un favó mol especial:
si mai el mundo se hunde,
que salvem la ex-catedral.

155 [c. 1936-1960]

–Tú si pasas per La Poblla
una cosa has d'observá:
fíjate ben en el lletrero
que hi tinen para indicá.
–Les tindrás que preguntá
quí ha pintau d'aquella moda
perque hasta que arribas allí
no se veu que es la de Roda⁸⁰.

galorromance (FEW, s.v. tornare).

79 La Vall: denominación tradicional con la que las gentes del Isábena designan el valle de Lierp. | *cuan se'n tornen a cazá*: véase lo ya dicho para la anterior, aunque, en este caso, el verso transcrito dice «cuan sen tornen a caza».

80 *quí ha pintau d'aquella moda*: el sustantivo 'moda' parece funcionar aquí como un sinónimo absoluto de 'modo', 'manera', 'forma', lo cual recuerda al occitano *faïçon*.

156 [c. 1907-1909]

–Als aldeáns de La Poblla
gran chasco les va pasá
cuan van aná a la misa de [...] [ar]
y mai la van celebrá.
–Per no avisáles conforme
tot se les ne va aná al traste:
van perde la reunió
y la fira de Lascurarre.

157 [c. 1919-1921]

–Tú anirás a Veranuy:
les tinrás que avisá
que no cuiden tanto als musicos
si es que els volen pa tocá.
–L'atro an les va pasá,
de tanto que els van cuidá,
toz van perde la chaveta
y no podeban tocá.

158 [c. 1895-1936]

–Tú baixarás a La Poblla
y les dirás als sacristáns
que no toquen a misa
hasta que hi vaiga el capellán.
–Ixo que el van avisá
desde Casa El Molinero,
que el que baixaba a Las Ribas
era una dona de negro.

159 [c. 1895-1936]

–A una casa d'Esdolomada
les has d'aná a preguntá
qué descuido va sé aquell
que tanto els va disgustá.
–Les has de dí a aquella chen
no sigan tan descuidaus:
que posen azúcar al café
y no el sirvan més salau.

160 [c. 1875-1908]

Tú si vas a Villacarlle
verás una primorositat:
fijate ben en la manera
que tinen pa medí el bllat.
–Cualquier cosa dirás tú,
de lo listos que allí son:
que cuan te miden el bllat
el miden en un caltrón.

161 [c. 1875-1936]

–Si es que tú buscas faena
enta Güel te'n poz aná
que hi montan una gran fabrica
y te farán treballá.
–T'aconsejo que no hi vaigas,
que te hi posarás mol negro,
que la fabrica que hi fan
é d'aceite de chinebro⁸¹.

162 [c. 1895-1921]

–Tú que eres tan bon tratante
tamé tratarás en alls:
a La Poblla en compran moltos
para curá als animals.
–Es cosa ben verdadera,
que en una forca d'ajos
hie van curá una somera⁸².

163 [c. 1800-1801]

–Tú baixarás a La Poblla
y diles a's caragolés

81 Sobre el primer verso de esta matracada se rotulan en mayúsculas varias palabras ilegibles y el título «Matracadas compuestas por Antonio Brugalla». En el lado derecho de la segunda estrofa, además, se rotula «Antigua», tanto en ésta como en las nn.º 162-164.

82 que en una forca d'ajos/ hie van curá una somera: la sanación de caballerías mediante las emanaciones producidas por la quema de ristras de ajos es una práctica atribuida a algunos curanderos de la comarca (Sanz Casasnovas 2022, 171).

que de la crema de la torre
ya no se'n coneix res.
–Si ells se'n volen convence,
poden puyá dos u tres:
si la d'antes era maja,
la d'ara hu é molto més⁸³.

164 [c. 1808-1813]

–Tú baixarás a La Poblla
y les has de preguntá
que cuán pensa[n] fé el mercat
que per toda esta Montaña
sirá d'una gran utilitat.
–Allí sí que caurán
los napoleóns
cuan te hi poses a vende
cebollino y perillóns.

165 [c. 1910-1950]

–Tú que eres tan bon mozo
y además espabilau
te'n has d'aná a vende a La Poblla
toz los días de mercau.
–Allí sí que en farás, de dineróns,
cuan te hi poses a vende
cebollino y perillóns⁸⁴.

166 [1791-1792]

–La cosa más estupenda
que en las historias se halla:
el día la Candelera en Roda

83 *que de la crema de la torre*: el episodio de la crema de la torre de Roda constituye el pasaje histórico más antiguo recogido en este corpus de matracadas, y reaparece en la n.º 166, a la cual remito para su explicación y comentario detallado.

84 Es una versión moderna de las nn.º 123 y 164 que, además, fue actualizada en lo lingüístico substituyendo palabras que debían de resultar incomprensibles (*napoleóns* – *dineróns*) o demasiado arcaicas (*mercat* – *mercau*).

encienden la torre por acha.
–¿Sás qué pareixeba,
después de cremada?
Un arna embunada⁸⁵.

167 [c. 1920-1950]

–Anirás a Campo de Güel
a ver si te quiere vender mina,
que según m'han informau
ne tin una gran partida.
–Bernabé hi está a la part
y El Santo d'Esdolomada,
que volen tirá Els Morróns
a puro de barrenadas.

85 Sobre el primer verso de esta matracada se rotula en mayúsculas «Matracadas de la pastorada de La Puebla de Roda». | *el día la Candelera en Roda/ encienden la torre por acha*: entre las dos últimas palabras de cada verso, en el margen derecho, aparece una glosa escrita a mano en tinta negra, de la que únicamente puede leerse «para». Esta matracada, perteneciente a la extraviada pastorada de La Puebla de Roda, conmemora –y celebra– un hecho histórico jubiloso desde el punto de vista de aquella localidad, vecina irreconciliable de Roda de Isábena: el incendio de la torre de Roda. No consta que el campanario medieval de la iglesia de Roda sufriera daño alguno ni en la Guerra Civil ni en las Guerras Carlistas ni en la Guerra de Independencia; su destrucción, por ende, es anterior al año 1808, y debió de acontecer el día 2 de febrero del año 1790/1791. En efecto, sabemos por diversas visitas pastorales que la torre del campanario amenazaba ruina desde la segunda mitad del siglo xv, y que, para evitar su derrumbe, fue sometida a continuas labores de consolidación hasta el año 1622. Finalmente, el campanario colapsó, y fue reedificado entre los años 1797-1800. Sobre todo lo anterior, véase Castellón Cortada (1989, 294-300). | *un arna embunada*: una colmena recubierta de boñiga. Más allá de la evidente intención ofensiva, considero que el autor de la metáfora reflejó con realismo el aspecto irreconocible y humeante que debía de presentar la torre tras el devastador incendio. No en vano, el campanario se hallaba apuntalado con maderas a la altura del año 1619 (Castellón Cortada 1989, 296), y es probable que una estructura similar ardiera accidentalmente durante el tradicional encendido de hogueras y velas para la festividad invernal de la Candelaria.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AARNE-THOMPSON = AARNE, Antti, y THOMPSON, Stith. *The Types of the Folktale. A classification and bibliography*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica, 1964.
- ALIBÈRT, Loís. *Gramatica occitana segon los parlars lengadocians*. Tolosa: Institut d'Estudis Occitans-Institut d'Estudis Catalans, 2000.
- BALLARÍN CORNEL, Àngel. *Diccionario del benasqués*. Zaragoza: La Editorial, 1978.
- BERLABÉ, Carmen. «El museo diocesano de Lleida. Historia y vicisitudes». *Artigrama* 20 (2005): 29-50.
- BUESA CONDE, Domingo. «Los museos de la iglesia en Aragón». *Artigrama* 8-9 (1991): 51-104.
- CAPMANY I FARRÉS, Aureli. *Calendari de llegendes, costums i festes tradicionals catalanes*. Barcelona: Dalmau i Jover, 1951.
- CASTILLÓN CORTADA, Francisco. «La construcción del campanario de la catedral de Roda de Isábena». En *Homenaje a Amigos de Serrablo*, editado por IEA, 291-305. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1989.
- COSTA MARTÍNEZ, Joaquín. *Textos sobre las lenguas de Aragón II. Artículos y otros escritos*. Zaragoza: Aladrada, 2010.
- DE FRANCISCO OLMOS, José María. «Conflictos bélicos y circulación de moneda extranjera en España, 1808-1836. La documentación de la inestabilidad». *Revista general de información y documentación* 11 (2001): 109-131.
- DEL ARCO Y GARAY, Ricardo. *Notas de folklore altoaragonés*. Madrid: CSIC, 1943.
- ESPAÑA, Lourdes. *Vocabulari d'espòrts d'iuèrn (Variant aranesa dera lengua occitana)*. Lhèida: Institut d'Estudis Aranesi, 2018.
- FEW = VON WARTBURG, Walther et al. *Französisches Etymologisches Wörterbuch*. Bonn-Basel-Leipzig: F. Klopp-Helbing & Lichtenhahn-Teubner, 1922-2002.
- GINZBURG, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península, 1999.
- GRACIA PARDO, José Ángel. «Tradición oral y archivos sonoros en el Alto Aragón». *Boletín de literatura oral* 1 (2017): 299-320.
- NTLLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. <https://apps.rae.es/ntlle/SrvitGUILoginNtllle>
- OnCat = COROMINES I VIGNEAUX, Joan. *Onomasticon Cataloniae*. Barcelona: Curial, 1989-1997.
- PUEYO ROY, Mercedes. *El dance en Aragón. Origen y problemas estructurales de una composición poética*. Zaragoza: Autoedición, 1973.
- QUINTANA, Artur, BORAU, Lluís, FRANCINO, Glòria, y MORET, Hèctor. *Bllat colrat! Literatura popular catalana del Baix Cinca, la Llitera i la Ribagorça 1. Narrativa i teatre*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1997.
- SANZ CASASNOVAS, Gabriel. «La llengua de l'Isàvena (II): onomàstica del municipi d'Isàvena». *De lingva aragonensi* 10 (2021): 51-106.
- SANZ CASASNOVAS, Gabriel. *Quan els animals ragonavan. Etnotèxtos del país de l'Isàvena*. Huesca: Editorial Pirineo, 2022.
- SANZ CASASNOVAS, Gabriel, TOMÁS ARIAS, Xavier, y SAURA RAMI, José Antonio. «Caracterización fonética y morfosintáctica de las modalidades del valle del Isábena (Ribagorza, Alto Aragón)». En *Perspectives de recherche en linguistique et philologie romanes*, editado por Dolores Corbella, Josefa Dorta y Rafael Padrón, 887-898. Strasbourg: Éditions de linguistique et de philologie, 2023.
- SAROÏHANDY, Jean-Joseph. *Misión lingüística en el Alto Aragón*. Zaragoza: Xordica, 2005.
- SATUÉ OLIVÁN, Enrique. *El Pirineo contado*. Zaragoza: Prames, 2014.
- SAURA RAMI, José Antonio. *Elementos de fonética y morfosintaxis benasquesas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2003.
- SAURA RAMI, José Antonio. «Algunos cabos más de sintaxis benasquesa». *De lingva aragonensi* 5-6 (2005-2006): 77-89.
- TOMÁS ARIAS, Xavier. *Elementos de lingüística contrastiva en aragonés. Estudio de algunas afinidades con gascón, catalán y otros romances* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016.
- VICENTE DE VERA, Eduardo. *Textos en grausino (1904-1985)*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1986.
- VAN HOESTENBERGHE, Barbara. *Cançons populars de Les Gavarres. Memòria cantada*. Monells: Consorci de Les Gavarres, 2014-2015.
- VON WARTBURG, Walther. *La fragmentación lingüística de la Romania*. Madrid: Gredos, 1979.

LA ACTIVIDAD DE LOS DULZAINEROS EN VALLADOLID HASTA 1980

Antonio Bellido Blanco

Durante buena parte del siglo XIX y XX la música tradicional fue asunto de dulzaineros y redoblantes (o tamborileros). El trabajo de José Delfín Val, Joaquín Díaz y Luis Díaz (Val, Díaz y Díaz 1979, Val 2002) recoge un valioso testimonio de las generaciones de músicos durante el siglo XX que nos ha servido como constante referente para el presente texto, aunque hemos buscado completarlo con otras fuentes. No pretendemos alcanzar la exhaustividad de su investigación, pero hemos tratado de darle un enfoque cronológico que haga más comprensible la evolución de la música de dulzaina durante esos años.

1. La larga historia y su florecimiento en 1870-1935

Señala Joaquín Díaz en uno de sus textos que «la dulzaina comenzó a tener vida e historia propias a finales del siglo XIX». Y sigue explicando que desde principios del siglo XX se prodigaron las reuniones y certámenes de dulzaineros organizados por ayuntamientos y diputaciones. Allí acudían los intérpretes más notables, como Esteban de Pablo *el Arandino* (activo hacia 1890-1907), Ángel Velasco (1863-1927), Modesto Herrera (1876-1958), Mariano Encinas (+1945), Teodoro Perucha *Pichilín* (1888-1951), Agapito Marazuela (1891-1983) o Antonio Adrián (ca. 1900-1937).

La historia de la dulzaina durante el siglo XIX es todavía bastante oscura (Díaz 1988 y 1997; Val, Díaz y Díaz 1979). Parece que tiene un largo recorrido histórico que propició su extensión desde antiguo entre Centroeuropa y el norte de África. Durante la Edad Media y el Renacimiento

debió ser popular dentro de los ambientes cortesanos, en su variedad con llaves, mientras otra sin llaves sería utilizada en ambientes más humildes. Las dulzainas antiguas eran más cortas y de unos 26 centímetros pasaron a unos 34 en el siglo XVIII, que es la medida más habitual para las actuales. Siguió en uso en los siglos posteriores, pero en Valladolid sólo a partir de 1830 (y hasta 1870) va sustituyendo paulatinamente a la gaita o flauta¹, que tocaba una sola persona a la vez que el tamboril. La expansión de la dulzaina tuvo una importante repercusión, que fue la necesidad de contar con un segundo intérprete que tocara el redoblante o caja.

Las referencias en la prensa local (*El Norte de Castilla*) permiten descubrir el importante papel que la dulzaina y el tamboril tenían ya en la década de 1850. Esta pareja musical forma parte de las principales celebraciones de la ciudad. Cuando se producen visitas reales, como en 1858 y 1861, el Ayuntamiento contrata a varias parejas de dulzaina y tamboril que recorren las calles de los barrios y, por la noche, se reúnen en la plaza Mayor para que se desarrollen bailes populares. Tampoco faltan en celebraciones religiosas de los barrios, como san Nicolás y san Andrés, y en otras civiles, como la finalización de la bóveda del puente del ferrocarril en Valdesti-

1 Como señala Joaquín Díaz (1994), el diccionario de Autoridades desarrolla una de las acepciones de gaita como: «un flauta de cerca de media vara al modo de chirimía, por la parte de arriba angosta, donde tiene un bocel en que se pone la pipa por donde se comunica el aire y se forma el sonido. En la parte del medio tiene sus orificios o agujeros para la diferencia de los sonos y por la parte inferior se dilata la boca como la de la chirimía y la trompeta. Usase regularmente de este instrumento para hacer el son y acompañar las danzas que van en las procesiones».

llas (1858). Así mismo se recoge la organización de bailes con esta música en la explanada de San Benito los jueves y los domingos (1872) y también en las Moreras y otros lugares de la ciudad entre 1870 y 1880. También en los gastos de las fiestas celebradas en Valladolid los días 26 y 27 de abril fueron contratados tamborileros, dulzainero y redoblantes para acompañar a gigantones y gigantillas².

Junto a los anteriores se mantienen todavía algunos gaiteros. Así el Ayuntamiento de Valladolid contrató en las ferias de 1870 un día a uno para tocar en la plaza Mayor y «distraer» a la concurrencia. Y bailes con acompañamiento de gaita y tamboril son habituales en 1872 y 1874 los domingos de junio en el paseo de las Moreras. Sin embargo, la valoración de esta música en algunas noticias de *El Norte de Castilla* era bastante negativa. A finales de agosto de 1870 se dice que las gaitas y tamboriles «rompen el tímpano auditivo de los vecinos y forasteros por medio de la espantosa diana que tocan esos instrumentos casi de guerra»³. De hecho en estos años la presencia de músicos individuales que tocasen la flauta y el tambor debía ya resultar poco frecuente al menos en la capital, pues *El Norte* recoge como algo llamativo la reseña de un hombre que tocaba pito y tamboril recorriendo las calles de Valladolid, «sin duda para algún casamiento»⁴. En el ámbito rural seguramente se mantendrían en activo más tiempo. Así en la visita del obispo a Castroverde de Cerrato se contó para el recibimiento con «el ruido del tamboril y la gaita tradicional del país», que marcó el ritmo para un grupo de cuatro parejas

de chiquillos de once años que ejecutaron los lazos de una danza de palos⁵.

Poco se sabe de los dulzaineros anteriores a finales del siglo XIX más allá de breves referencias (Val y otros 1979). Así en Peñafiel antes de 1860 estuvo «El Galao» y en Mojados en 1860-1880 Basilio Encinas Matesanz y poco después *el tío Gumersindo*. Pero se ve que el grueso de la información conservada se concentra en lo ocurrido a partir de la última década del siglo XIX y hasta los años posteriores a la Guerra Civil.

El uso creciente de la dulzaina tiene su florecimiento en la década de 1890 gracias al trabajo de Ángel Velasco (Renedo de Esgueva, 1863-Valladolid, 1927). Parece que hasta su intervención la dulzaina estaba constreñida al espacio de las fiestas locales y populares, pero no tenía cabida en los salones donde la burguesía organizaba sus bailes. De él es el mérito de mejorar la capacidad del instrumento y permitir que los dulzaineros alcanzaran el virtuosismo tocando, lo que posibilitó abarcar un repertorio más amplio y acorde con los gustos de la mayoría. Al menos desde 1887 vendía dulzainas de factura valenciana y requintos. Y la novedad fundamental introducida por Ángel Velasco fue el aumento de llaves, lo que aportó la posibilidad de producir nuevos sonidos. Estas modificaciones las empezaría a aplicar en 1876 con trece años, «una vez adquirida la práctica necesaria», según menciona en la memoria que presentó en la solicitud de patente para sus propias dulzainas en el Ministerio de Fomento en 1906 (Blanco 2016: 35). En este documento explica que:

La antigua dulzaina, instrumento de música típicamente castellano, está constituido por un tubo de forma algo cónica taladrado por siete agujeros, los que dan trece notas o tonos de sonidos agudos y poco agradables al oído. Esta falta de amplitud en los sonidos hacía que las piezas musicales que, en dicha dulzaina se

2 Archivo Municipal de Valladolid; CH 199-3, Leg 544. Esta celebración, que coincidió con sábado y domingo, ha de relacionarse con la visita del presidente del Consejo de Ministros, el general Baldomero Espartero, para colocar la primera piedra de las obras del Ferrocarril del Norte.

3 *El Norte de Castilla*, 24 de agosto de 1870; p. 3.

4 *El Norte de Castilla*, 24 de noviembre de 1874.

5 *El Norte de Castilla*, 10 de junio de 1876.

podían ejecutar, estaban muy limitadas a un número muy reducido, puesto que careciendo de extensión de tonos era muy difícil tocar gran número de piezas que requieren mayor amplitud o de hacerlo era necesario dejar de tocar algunas notas lo que producía deplorable efecto. Estos inconvenientes me hicieron pensar en buscar una reforma, la que, modernizando el instrumento de referencia, le diese gran extensión en los sonidos con objeto de que el nuevo instrumento fuese susceptible de admitir piezas de tonalidad extensa.

La vida de Ángel Velasco ha sido bien estudiada (Blanco 2016). De su presencia en certámenes de dulzaina quedan sus diplomas concedidos por los ayuntamientos de Villarramiel (1892), Valladolid (1893), Carrión de los Condes

(1899), Burgos (1901), Astudillo (1902) y Valencia de Don Juan (1909). A partir de 1883 la prensa le mencionan tocando en fiestas y funciones públicas, desde bailes en las fiestas de los pueblos y verbenas en los barrios de Valladolid al acompañamiento en la quema de fuegos artificiales. Son recurrentes sus anuncios en *El Norte de Castilla* ofreciéndose para tocar en pueblos y así en mayo de 1905 hay constancia de su contratación durante ese año para las fiestas de Astudillo, Villabrágima, Serrada, Casasola, Fuentecén, Becerril, Boadilla, Osorno, Grijota y Quintana.

La relevancia de este artista no debe hacer olvidar que entonces se desarrollan los años dorados de la dulzaina y abundan sus intérpretes por la provincia (fig. 1). De manera general se aprecia cómo existen músicos de mayor habilidad que son requeridos desde varios pueblos



Figura 1. Mapa con dulzaineros de las primeras décadas del siglo xx

para concurrir en especial en época de fiestas, mientras que otros atienden a territorios más reducidos, generalmente su propia localidad y alguna de las vecinas. Los Mundaco de Peñafiel eran reclamados por pueblos de Soria, Burgos y Segovia y en Valladolid llegaban hasta Traspinedo. Entre los más profesionales además se producen asociaciones temporales para atender la amplia demanda que reciben y también para formar grupos más extensos, como cuando se formaban tríos con dos dulzainas y un redoblante. Así ocurrió con Modesto Herrera (Piña de Esgueva, 1876-Alba de Cerrato, 1958) que antes de 1903 formó cuadrilla con el dulzainero Esteban de Pablo y el redoblante Segundo Valle, y entre 1909 y 1920 hizo pareja con el dulzainero Mariano Encinas acompañados por el redoblante Lucio Muñoz (y luego por los hijos de Modesto). También Teodoro Perucha «Pichilín» tocaba en 1910 acompañado por su hijo en el tambor y por los hermanos Félix y Lucio Mínguez, de Curiel.

Revisando las listas de dulzaineros se ve que algunas localidades aglutinan las principales figuras. Así destacarían, además de la capital vallisoletana, Peñafiel (con los *Pichilines*, los *Mundaco*, José Bernabé *Taratatí* e Hipólito Burgoa *Granizo*) y los pueblos cercanos (los *Mínguez* de Curiel, Isidoro Arranz de Pesquera y Doroteo Ortega en Piñel de Abajo), Tordesillas (Francisco San José *Poncela*), Velliza (Florentino Rodríguez, José Casado *Fuso* y Florentino San José *Morato*), La Pedraja de Portillo (Pedro Inaraja *Puja*, León García Haro, Segundo Gómez *tío Chirule*, Manuel Andrés Sanz *Garrapájaros*, Romualdo Magdaleno y Melitón Ledo y su hijo Apolinar) y Medina del Campo (aquí se establecieron Arturo García *Rampojo* y Juan Paniagua).

Otros notables serían Emiliano García *el Calvo* (Nava del Rey, ¿?-Peñafiel, ca. 1960), el autodidacta Mariano Encinas (Sardón de Duero, ¿?-Valladolid, 1945), Gerardo Toribio (de Renedo de Esgueva), los *Bernales* (de Adalia, que atendían a los pueblos al norte de Tordesillas), Emiliano Rodríguez Alcalde (de Geria, su radio de alcance abarcaba los pueblos entre

Tordesillas y Valladolid), Eusebio Soto Pascual (de Aldeamayor de San Martín, que llegaba a Cantalejo, Coca, Velliza, Portillo, Íscar, Meneses de Campos y algunos pueblos de la Ribera del Duero), Eusebio Velasco *Pitules* (desde Alcazarén acudía a los pueblos de alrededor, hasta veintiséis). Otros servían sobre todo para atender las necesidades de la localidad donde residían, como Eusebio Ordóñez en Laguna, Víctor Gómez *Chorombo* y Macario Zalama Matos en Mucientes y Cigales, Nicolás Grande *Zarabandos* en Tordehumos (tocaba en los bailes de los domingos y en fiestas religiosas) y *Los Salamanca* en Portillo.

Respecto a la dedicación, hay que tener presente que la música daba a los dulzaineros buenos dineros pero sólo de forma estacional (sobre todo en verano) y en días puntuales, lo que obligaba a todos a contar con otros oficios que les asegurasen los ingresos. De Francisco San José Barranco (Tordesillas, 1859-1935) contaba su nieta que «trabajaba tanto con la dulzaina por las fiestas de esos pueblos que salía en el mes de abril de casa y no regresaba durante algunos meses más que a por ropa» (Val y otros 1979: 84).

Se encuentra así quienes se ocupan como pescador, barbero, bracero en el campo, dueño de posada, zapatero, hojalatero, sastre, relojero, peón caminero, alfarero, resinero. Esta limitación hubo de ser importante en el hecho de que la familia era el núcleo base del grupo musical (fig. 2), puesto que el aprendizaje se daba generalmente de padres a hijos (y a veces también hijas). Ello venía en parte favorecido por la necesidad del dulzainero de contar con el acompañamiento de un redoblante y a veces también de un bombo, instrumentos con los que empezaban a tocar de muy niños y que servían como paso previo a la dulzaina. Se ponía así interés en enseñar a los hijos para garantizar el mantenimiento y la continuidad del trabajo musical. Otras veces el aprendizaje venía de la mano de algún músico ajeno a la familia, pero al que se acude cuando un joven quería iniciarse en el instrumento.



Figura 2. Conjuntos musicales formados por miembros de la misma familia: 1- Poncela con su hija Elisea (1918), 2- Pedro Inara e hijos, 3- Los Mundaco (años 1930's), 4- Los Pichilines (1945), 5- Casto Recio con sus hijos Crescenciano y Pablo (1928) y 6- Pedro Pasalodos y sus hijos Enrique y Primitivo. [imágenes tomadas de Val y otros 1979]

En la obtención de las dulzainas, la muerte de Ángel Velasco en 1927 no dejó desasistidos a los músicos. Había más fabricantes destacados de dulzainas en estos años. Uno era Bruno Ontoria (1868-1926), cuyo taller fue mantenido por su hijo Eusebio hasta su muerte, acaecida en 1941. Ya fuera de nuestra provincia, a partir de 1923 se inicia en este oficio Victorino Arroyo (de Sotillo de la Ribera, Burgos) y en los años treinta Ramón Adrián (Baltanás, Palencia).

Las piezas tocadas más habitualmente en estas décadas incluían dianas, revoladas, jotas, fandangos, toques procesionales, seguidillas, corridos, bailes de rueda y ritmos de habas; a las que se sumaron a inicios del siglo xx pasodobles y pasacalles. Los bailes de los años veinte y treinta, según cuenta Modesto Herrera, comenzaban con un baile de rueda o corrido y luego se

sucedían vales, polkas, pasodobles y otros bailables. La jornada de trabajo de un dulzainero podría ser como relata Jonás Ordóñez (Laguna de Duero, 1938-2019) en relación a sus primeros años de músico en la década de 1950's: dianas por la mañana, pasacalles y jotas al mediodía, la procesión y acompañamiento de autoridades y baile en la tarde y la noche (Val 2002). Además, como señala Agapito Marazuela (1981: 17-18), cada evento tenía su música: de madrugada era la revolada, al amanecer las dianas, después los pasacalles a ritmo de pasodoble; en las procesiones se tocaba la entradilla y también jotas, al tiempo que los bailes incluían bailes de rueda, jotas y fandangos, bailes corridos y al final «Las habas verdes»; sumándose además las rondas y enramadas, las marzas, los cantos de boda y los paloteos.

La importancia de los músicos de dulzaina se refleja además en la continuidad de los concursos convocados. En el celebrado en las ferias de Valladolid en 1920 participaron seis músicos de Valladolid, Velliza, Baltanás (Palencia), Mambrilla de Castrejón (Burgos) y Villavendimio (Zamora), lo que da una idea de la capacidad de atracción de estos certámenes. Este tipo de celebraciones se mantendría más puntualmente en los años cuarenta y principios de los cincuenta, sobre todo en la ciudad de Valladolid. En estas competiciones solía dejarse una o dos piezas a elección de los músicos y otra de interpretación obligada, que cambiaba en cada concurso. En el de 1920 en Valladolid la obligada fue «La alborada», de la zarzuela «El señor Joaquín».

Estas décadas resultan lo más boyante de la vida de los dulzaineros. Como refleja el artículo de Eduardo de Ontañón para la revista Estampa en 1931, los músicos eran apreciados y la mayoría preferían y podían elegir para trabajar aquellos sitios donde se les pagaba bien, comían bien y la gente sabía reconocer su valía.

2. Los años oscuros en 1940-1970

La Guerra Civil marca un momento muy claro de cambio en los gustos musicales. Lo explica bien Agapito Marazuela (1981: 13) en su «Cancionero de Castilla la Vieja», dedicado a la provincia de Segovia y editado en 1932:

Sobradamente conocidas son las causas que motivaron la decadencia y casi desaparición de las manifestaciones folklóricas en Castilla desde comienzos del siglo que corre (...) La invasión de la música mecánica y la importación de música exótica a todo pasto, difundidas a todos los meridianos a través de los modernos medios de propaganda, hicieron que la juventud de las aldeas y pueblos de Castilla abandonasen sus propios valores folklóricos, estimándolos arcaicos y pasados de moda, ante las nuevas corrientes que venían del exterior.

El reconocimiento de esa situación le condujo a partir de 1910 a recoger todo lo que pudo de la música de dulzaina y tamboril. A ello habría que sumar la muerte y el retiro de muchos dulzaineros en la Guerra Civil. No fueron pocos los fusilados. José Delfín Val (Val y otros 1979) cita a José Bernabé *Taratatí* (de Peñafiel), Nicolás García (de Nava de Roa), Ventura Bernal (de Adalia), «Los Adrián» (de Baltanás) y Jesús Ordóñez Perosanz (de Laguna de Duero). Otro problema en este periodo es que no existieron en Valladolid constructores de dulzainas, manteniéndose instrumentos antiguos o recurriéndose a artesanos de fuera, como el burgalés Victorino Arroyo (Sotillo de la Ribera) y el palentino Ramón Adrián (Baltanás).

Los intérpretes que continuaron en la música tuvieron que contemporizar y formar pequeñas orquestas. Así decía Crescenciano Recio (Pesquera de Duero, 1912-1987) en los años setenta:

La dulzaina se ha ido perdiendo por culpa de la juventud que después de la Guerra nos menospreciaba a nosotros, a los dulzaineros de antes, pidiendo música de orquesta. (...) «¡Bah!, preferimos los músicos del chispún-chispún». (...) Por eso los dulzaineros fuimos dejando el instrumento y formando orquestas que daban más dinero (Val y otros 1979: 146).

Entre los dulzaineros adaptados a los nuevos gustos hay que destacar varias orquestas. Mariano Senis (Valdestillas, 1915-1980) organizó la «Orquesta Pepín» con un par de familiares, Nino y Felicísimo, y su amigo Eusebio Leonardo. Se componía de dos saxofones, trompeta y batería y eran el motor del salón «Alegrías», donde se reunían los vecinos los domingos. Crescenciano Recio formó la «Orquesta Hermanos Recio» que se componía de dos saxofones-clarinetes, trompeta y batería. Modesto Herrero y sus hijos pasaron hacia 1936 de tener dos dulzainas y tambor a tocar acordeón, batería y saxo tenor, reconvertidos en pequeña orquesta por necesidades de la moda bajo la denominación «Jazz Los Bolivios» (fig. 3).



Figura 3. Modesto Herrera y sus hijos Felicísimo y Gerardo, con la dulzaina en 1929 y como orquesta «Jazz Los Bolivios» en 1936. [imágenes tomadas de Val y otros 1979]

Sergio Valbuena dejó también la dulzaina y en 1944 tocaba el clarinete en la orquesta «Jazz-rribera», acompañado de trompeta, saxo y batería. Fernando Alonso Cordero pasó de la dulzaina a un quinteto de baile que amenizaba verbenas en los barrios y algunos espectáculos de Valladolid. Los hermanos Soto, hijos de Eusebio Soto, se convirtieron también en orquesta en 1952. Jesús, José y Luis Gutiérrez Yuguero trabajaron como «Orquesta Hermanos Yuguero» entre los años cuarenta y 1962, con dos saxos y una batería, disolviéndose al morir Luis. Y algunos dulzaineros más se integraron, con el decaer de su instrumento, en la Unión Musical Vallisoletana y en otras bandas vallisoletanas, como las de Tordesillas y Peñafiel. De la dulzaina se pasó al saxo, la trompeta y otros instrumentos de viento como tuba, trompa, fagot o clarinete.

Pero no todos se reconvirtieron en orquesta. Teodoro Perucha *Pichilín* (1878-1951) fue patriarca familiar de un trío musical en Peñafiel, similar al de Modesto Herrera (dos dulzainas y caja), que duró hasta la muerte del padre. Estos grupos de los pueblos se mantuvieron más que los de la capital e igual pasó con otras agrupaciones de la provincia, que continuaron más o menos hasta 1950. La vida simultánea de varias

modalidades musicales se aprecia, por ejemplo, en la verbena del barrio del Salvador, de Valladolid, a inicios de agosto de 1956. Mientras en la calle Teresa Gil se colocó un tablado en el que tocaba una dulzaina, en la plaza del Salvador era una banda de música la que animaba los bailes; y además varios establecimientos ponían su propia música con pianillos de manubrio⁶.

La dulzaina, salvo casos excepcionales, se mantuvo estas décadas fuera del papel protagonista en fiestas y celebraciones. Y ello por más que en los primeros años de la Dictadura el aparato institucional tratase de mantener la presencia de los dulzaineros en diversos eventos. En el año 1939, finalizada la guerra civil, se encuentran varios ejemplos de ello que vamos a detallar. En la celebración de la festividad de San Isidro (14 al 16 de mayo) los diferentes actos recibieron el acompañamiento de música de dulzaina y tamboril junto a las Bandas de Falange Española Tradicionalista y de la Guardia Civil. Este complemento musical se repite en las fiestas de la Victoria (18 y 19 de mayo) con presencia además de la Coral Vallisoletana y de grupos de la Sección Femenina de la Falange venidos de Villaviciosa, Ceinos o Zaratán, que bailan

6 *El Norte de Castilla*, 7 de agosto de 1956; p. 10.



Figura 4. Fiesta de la Victoria en 1939 en Valladolid. [imagen del diario Libertad]

jotas al ritmo de dulzaina y tamboril (fig. 4). Las fiestas de la Victoria se repitieron además en todos los pueblos; entre ellos Medina del Campo, Pollos y La Unión de Campos contaron también con similares parejas de músicos. Algunos años después aún se celebraban algunos homenajes a los caídos en algunos pueblos donde no faltaba el dulzainero, como en Santervás de Campos en 1944 (acudieron además el gobernador civil y el jefe provincial del Movimiento).

Las fiestas de san Isidro son en estos años un refugio para la dulzaina. Para acudir a la ermita de la capital vallisoletana se organizaba una caravana de carros engalanados que marchaba al ritmo de canciones típicas con música de dulzainas. También hay, como ocurre en 1944, bailes en la plaza Mayor a ritmo de dulzaina junto a la animación de gigantones y gigantillas.

Coincidiendo con la fiesta de san Isidro se mantiene desde 1938 y hasta 1954 un Concurso de Arada que incluye intermitentemente otros premios al mejor carro, a la joven mejor ataviada, a la mejor pareja de baile –mixta o femenina– de jotas castellanas de Valladolid y a la mejor pareja de dulzaina y tamboril. Sobre este último, los primeros años (como en 1941) había que tocar dos piezas de carácter popular de libre elección, pero a partir de 1943 era obligatoria generalmente las «Habas verdes» y las canciones libres habían de ser de la región castellana. El jurado, en 1941, lo componían dos profesores de la Escuela de Música (Euge-

nio Fernández y Enrique Villalba) y el director de la Banda de san Quintín (Félix Elena) y los ganadores fueron Daniel Esteban y Basilio Costilla. Varios años el concurso se celebra durante las Ferias de septiembre y en 1944 vuelve a ser ganador Daniel Esteban. Mucho éxito tenía este dulzainero, pues volvió a ser el ganador del concurso convocado en las Ferias de 1952.

Mientras en las Ferias de 1920 hubo un concurso con premios de 150, 100 y 50 pesetas, con el paso del tiempo los premios van subiendo de cuantía. En 1939 eran de 200, 150 y 100 pesetas, e incluían la obligación de tocar en la verbena nocturna que se hacía en honor de los campesinos⁷. Las fiestas de san Mateo de 1944 tuvieron su concurso de dulzainas con premios de 500, 300 y 200 pesetas; siendo obligada la interpretación de la jota de la zarzuela «La bruja», de Ruperto Chapí. En 1950 el día del concurso de arada había un solo premio de 200 pesetas, pero en las ferias de san Mateo los premios eran 1.500, 1.000 y 500 pesetas. En 1965 se celebra el primer Concurso provincial de Dulzaineros, organizado por la Diputación en Mayorga de Campos, y hay tres premios de 5.000, 2.000 y 2.000 pesetas, además de abonarse gastos de desplazamiento y dietas (200 pesetas por persona). Al año siguiente se celebra de nuevo el

7 Mientras en el concurso de dulzaina los premios eran 200, 150 y 100 pesetas, un concurso de carros engalanados celebrado a la vez tenía premios de 500, 300 y 150 pesetas.

concurso con carácter interprovincial en Íscar y similares premios. Finalmente, el II Certamen de Dulzaineros organizado por el Ayuntamiento de Medina del Campo en 1977, tenía premios de 15.000, 10.000 y 5.000 pesetas y dietas de 2.000 por pareja.

Para hacerse una idea de lo que representaban esos premios hay que considerar lo que cobraban por tocar. Victorino Amo contaba en 1971⁸ que en 1945 le pagaban 5 pesetas diarias y en 1971, 500. En los primeros años de la posguerra también a Gerardo Toribio le pagaban un duro por día en los pueblos donde iba a tocar (Val y otros 1979: 75). En la contratación por temporada, José Casado (Velliza, 1883-Tordesillas, 1966) pasó de recibir 200 pesetas por temporada en Velliza hacia 1920 a 3.500 en las fiestas mayores de 1958.

Se ha destacado el papel de la Sección Femenina en el mantenimiento de las músicas tradicionales, como si sus grupos de danzas hubieran sido los únicos en Valladolid que recurrieron a estos músicos para sus actuaciones. No obstante, su actividad se orientó sobre todo a la recuperación y difusión de bailes y danzas, mientras que su labor fue más reducida en lo referente a las canciones en parte porque no contaban con músicos capaces de realizar de manera técnica trabajos de recopilación (Rey 2002).

En Valladolid los primeros años se organizaba principalmente ejercicios gimnásticos y danzas rítmicas sin relación con las tradicionales, aunque también se encuentran grupos de muchachas vestidas con indumentaria tradicional bailando al son de dulzainas, generalmente venidas de fuera de la provincia. En 1945 la Sección Femenina convoca el primer concurso de Coros y Danzas, al que se presentan grupos de mujeres de fábricas y talleres de la capital, sumándose después también las de diferentes escuelas. Sería el preludio de la formación de coros y danzas en Valladolid, que en 1949 ya estaban constituidos tanto en la capital como

en otras localidades (Medina del Campo, Nava del Rey, Tudela de Duero y Villardefrades).

Se atribuye a Carmen Tejeiro el despegue del grupo de danzas de la Sección Femenina (Porro 2001), que ya en 1949 destaca en el VII Concurso Nacional de Coros y Danzas celebrado en Madrid. En la Navidad de 1950/1951 estuvieron de gira en Oriente Próximo con jóvenes de otras provincias. Salían el 30 de noviembre camino de Barcelona, donde «bajo la dirección de Esperanza López» embarcaban hacia Grecia y luego seguían a Turquía, Palestina y Egipto, regresando a Valladolid el 17 de enero. Según señala José Delfín Val (Val y otros 1979) les acompañaron los hermanos Jesús y José Gutiérrez Yuguero (dulzainero y redoblante).

Además en esta agrupación participó Jesús García Chus (Bercero, ca. 1915), que proporcionó algunos de los primeros bailes, como el de las Habas, la danza del zángano y las jotas de Bercero y Velilla (Porro 2001), sumados al paloteo de Berrueces. Jesús García estaba acompañado por Gumersindo al tamboril y, en una entrevista de 1962, recordaba cómo habían pasado con el grupo de danzas de Valladolid por Cuba, Bruselas, Burdeos, París, Luxemburgo, Niza y multitud de localidades en España. Y en los últimos tiempos contaron también con la música de Victorino Amo. Ejemplo del repertorio de estas exhibiciones es el programa del Día de Valladolid en la Feria del Campo celebrada en Madrid en junio de 1956⁹. La Sección Femenina de Valladolid, con los dulzaineros de Pollos (seguramente se refiere a Jesús García y José María Villorojo), mostraron la jota «La Galana», el baile de los quintos, la jota de Íscar, el paloteo de Berrueces, el baile de Rueda, «El Ahorcado», Las boleras de Velilla, la danza de cintas con palos y castañuela de La Nava, el baile de los cántaros, «La Espadaña» y «El Zángano».

Periódicamente se organizaba un «Concurso provincial de coros y danzas de la Sección Femenina». El de 1954, en el Teatro Carrión, contó con los grupos de Velilla, Valdenebro, Ceinos,

8 Libertad, 20 de septiembre de 1971; p. 12.

9 El Norte de Castilla, 12 de junio de 1956; p. 3.

Tiedra, Valladolid e Íscar, para los que tocaba una pareja de dulzaina y tamboril. En 1956 tuvo lugar el XII Concurso Nacional de Coros y Danzas, en el que ganó el grupo de Valladolid para el que tocaban Jesús García y el tamborilero José María Villorejo. Y en 1962 el grupo de Tudela fue, junto a los de Zamora, La Coruña y Almería, a un festival en Colombia (Feria de Manizales). Otro grupo de danzas hubo en Valdestillas que en 1946 acudió a una demostración nacional en El Escorial con Miguel Senis y su hijo Mariano como dulzaineros acompañados por Hermenegildo Lerma de redoblante (Val y otros 1979).

Pero en realidad la dulzaina no estuvo durante estas décadas recluida en ámbito de la Sección Femenina, sino que se mantuvo presente por toda la provincia, aunque con menos relevancia que la que tenía en las primeras décadas del siglo. La música de dulzaina se sigue escuchando en algunas celebraciones durante los años de la dictadura, aunque se aprecia que ha quedado apartada de la parte principal de la fiesta y de los bailes y su presencia queda reducida básicamente a las dianas, las procesiones y al juego de los niños (fig. 5).



Figura 5. Diversas celebraciones con dulzaineros en los años 1940-1970's: 1- Fiesta de san Roque en Aldeamayor (1943), 2- Los Mundaco con los quintos de Peñafiel (1945), 3- Grupo de la Sección Femenina de Valladolid (1958), 4- Gigantes y cabezudos con Victorino Amo (1975), 5- Mariano Contreras en la fiesta de la Virgen de Sacedón (1976)

En las fiestas de Tordesillas primero recorren las calles en el desfile nocturno de faroles y todas las mañanas son protagonistas primero de las dianas y luego de los pasacalles junto a la banda de música hasta los años setenta. Sin embargo, los bailes principales en la plaza parecen haber sido para las bandas de música puesto que las dulzainas sólo tocan en ellos una de las noches; y es que en 1962 la localidad contaba, además de con las dulzainas de José Casado *Fuso* y *Cabezudo*, con una orquesta dirigida por Anastasio Rodríguez, una orquesta a cargo de Saturnino Tovar, una rondalla de música de cuerda a cargo del organista Juan Martín y una banda municipal dirigida por Antonio Gutiérrez¹⁰.

No faltan las dulzainas tampoco en las fiestas de San Roque de Peñafiel, básicamente para las dianas, de la mano de los hermanos Ruiz, conocidos como *Los Mudancos*. En Medina del Campo se juntaban la banda municipal y la dulzaina para dar las dianas al amanecer¹¹, aunque los conciertos los efectuaba la banda del Regimiento de Artillería o la municipal y sólo alguno puntual sumaba ambas agrupaciones hasta los años cincuenta; además hasta los sesenta se encuentra a los dulzaineros amenizando la quema de fuegos artificiales. En esta localidad destaca la labor del dulzainero Arturo García acompañado del tamborilero Agustín Nieto. En Medina de Rioseco durante las fiestas de san Juan en los años cincuenta las dianas eran cosa de la dulzaina pero los pasacalles los daba la banda municipal, juntándose ambas para los conciertos en la plaza, aunque en los sesenta ambos eventos eran para la orquesta.

También estos años se encuentran la dulzaina y el tamboril acompañando a los gigantones y cabezudos y al tío Tragaldabas en las Ferias de Valladolid, donde Victorino Amo se ocupó

de esta instrumentalización durante más de tres décadas (desde 1945)¹². Y tampoco faltaban en las salidas de gigantes y cabezudos durante las Fiestas de Medina del Campo (en 1944 son los dulzaineros Hermanos Amezcua quienes los acompañan), Medina de Rioseco, Íscar, Nava del Rey, Portillo, Fresno el Viejo y Tordesillas, al menos hasta los sesenta y en algún caso hasta mediados de los setenta. De hecho según va pasando el tiempo y llegan los sesenta, en muchas localidades las fiestas patronales sólo contaban con los dulzaineros para acompañar a los gigantes y cabezones. En el caso de Portillo esto se daba ya desde 1950; y a mediados de los sesenta el dulzainero era acompañado por la banda de música en sus recorridos por las calles.

Como hemos visto, los dulzaineros no desaparecieron por completo e incluso debían ser esenciales en las celebraciones de los pueblos que no contaban con banda de música, que eran casi todos. Así a las ocasiones en las que siguieron tocando en bailes, se suma el acompañamiento en las procesiones por las calles de los pueblos mientras los devotos bailaban a su son. Es el caso en los años sesenta y todavía a inicios de los setenta de la fiesta de santa Águeda en Medina del Campo, la fiesta del Sagrado Corazón de Jesús en Villalba de los Alcores, el Corpus Christi en Benafarces, san Isidro en Tudela de Duero, la Virgen del Villar en Laguna de Duero, san Roque en Encinas de Esgueva, la Virgen de Sacedón en Pedrajas de San Esteban y la Virgen en El Henar. En otros casos la fiesta había decaído, como en la romería del Carmen Extramuros de Valladolid, donde en 1968 se añoraban los tiempos en que se congregaban allí las gentes y tras la comida al aire libre se desarrollaban bailes con música de dulzaina¹³.

10 *Libertad*, 7 de febrero de 1962; p. 6.

11 Hasta 1969, pues desde 1970 cobran peso distintas agrupaciones modernas como «Educandos músicos», «Supers», la fanfare «Polito y sus Anastasios» y «Los claveles».

12 En 1945 le pagaban cinco pesetas diarias y en 1971 eran ya quinientas por trabajar desde las nueve de la mañana a la una de la tarde (*Libertad*, 20 de septiembre de 1971; p. 12).

13 *El Norte de Castilla*, 6 de junio de 1968; p. 7.

Junto a los eventos religiosos también eran parte importante en las fiestas de quintos, como en febrero de 1956 y 1957 cuando en Simancas eran fundamentales para los bailes por las calles y en la plaza mayor. Y también se contaba con el dulzainero en las bodas de plata de los quintos, como hicieron en 1956 en Tordesillas los quintos de 1931. En Tordesillas, José Casado tocaba tanto en las fiestas de la Peña, como en las de quintos, las Águedas, Carnavales y en las fiestas de los barrios. El problema, como señalaba Jonás Ordóñez en 1975, era que en los pueblos iban siempre los mismos dulzaineros «año tras año» hasta que se morían y entonces ya no se avisaba a otro para continuar con la tradición.

La vida de los dulzaineros estos años fue especialmente dura. Es el caso del ya mencionado Daniel Esteban Díez (Mambrilla de Castrejón, 1912 - Valladolid, 1988). Con catorce años llegó a Valladolid y aquí aprendió a tocar la dulzaina con Emiliano García *El Calvo*, con quien formó pareja como segunda dulzaina con dieciséis años. Luego, como otros músicos, se pasó al saxo y formó orquesta con su hermano (La orquesta Bugui), al tiempo que seguía tocando la dulzaina cuando le surgía la ocasión, pero siempre tuvo que mantener a su familia con su trabajo de zapatero. Incluso marchó de Valladolid para establecerse en Tudela de Duero porque, decía en 1979, conseguir casa en Valladolid era muy difícil (Val y otros 1979).

El gran escollo al que se enfrentaba la dulzaina en estos años era que ninguno de los intérpretes transmitía sus conocimientos a sus hijos, con lo que se había roto la continuidad en esta música. Así lo decía en 1956 Jesús García¹⁴:

— *¿Es usted casado, no? — Y con seis hijos.*

— *¿Alguno de ellos toca la dulzaina?*

— *No, ninguno. Creo que es un instrumento llamado a desaparecer.*

14 *Libertad*, 12 de diciembre de 1956; p. 6.

Y lo mismo afirmaba el dulzainero Mariano Contreras en 1976¹⁵:

— *¿Se nos muere la dulzaina, don Mariano? — Yo creo que ya no tiene remedio. Cada vez hay menos dulzainas, porque la juventud se ha ido a la capital y ya no se enseña a tocarla. Mire, yo tengo dos hijos y los dos se han colocado ya; ninguno ha querido saber nada de esto.*

Como detalle excepcional, por la escasa divulgación nacional de esta música al margen de la actividad de la Sección Femenina, hay que aludir a la publicación de un disco sencillo de los Hermanos Yuguero en 1963¹⁶. Fue realizado por el sello Montilla Records (y distribuido por Zafiro), dirigido por Fernando Montilla desde Estados Unidos y que editaba trabajos de todo tipo de intérpretes latinos y españoles, grabando en España a clásicos, flamencos, pop, músicos tradicionales o la tuna.

Y otro aspecto curioso es la presencia de la música de dulzaina y tamboril en los encuentros de fútbol del Real Valladolid. Así lo recoge la prensa, por ejemplo, en el partido de liga de segunda división contra La Coruña en la temporada 1967-1968¹⁷.

3. La recuperación en 1970-1985

A medio camino entre el final de la tradición y su recuperación habría que mencionar que en 1965 la Diputación Provincial de Valladolid organiza el Primer Concurso de Dulzaineros (a la vez que lo hacen en Palencia), en el que podían concursar parejas de dulzainero y caja residentes en la provincia. Se celebró en Mayorga y ha-

15 *Libertad*, 20 de abril de 1976; p. 7.

16 Incluye cuatro canciones: «Jota popular castellana», «La revolvera», «Jota de Íscar» y «La tía Melitona». En 1974 esta grabación fue incluida en el disco «Jotas castellanas», de la compañía Zafiro, junto a otras de la Agrupación Folklórica de Segovia y de Serafín Vaquerizo con Manuel Casla.

17 *El Norte de Castilla*, 23 de enero de 1968; p. 19.

bía que interpretar dos piezas, una libre y otra a elegir por el jurado entre «Jota popular castellana», «La tía Melitona» y «La revolvedera», de los hermanos Yuguero. Un año después se amplía la convocatoria a músicos de Valladolid, Ávila, Segovia y Palencia; esta vez se celebró en Íscar la noche del 28 de septiembre y era obligada una pieza a elegir entre «Jota de Íscar», «La entradilla» y «Jota de paloteo», más otra de libre elección.

No se pierde la convocatoria de concursos y en 1974 con ocasión de las fiestas de San Antolín de Medina del Campo se celebra un Certamen Regional de Dulzaineros, con patrocinio del Ayuntamiento, que tuvo continuidad con un segundo certamen en 1977. En 1976 el Ayuntamiento de Valladolid, con la dirección de Carlos Blanco (periodista en Radio Valladolid), organizó para las Ferias de San Mateo un acto de «Antiguas Tradiciones de Valladolid» como muestra de las costumbres, el folklore y la artesanía de la zona. Incluyó un festival en el Polideportivo el 26 de septiembre con los dulzaineros Agapito Marazuela y Joaquín González (Segovia, 1958), María Salgado, el vihuelista Luis de Narváez, Trigo Verde y el grupo de danzas de Cabezón de Pisuegra.

Los viejos dulzaineros son recuperados para la nueva corriente de música tradicional. Esta unión con los nuevos grupos se aprecia en numerosos conciertos y celebraciones donde puede encontrarse compartiendo escenario a los dulzaineros con grupos musicales modernos. Uno de los primeros ejemplos se encuentra en mayo de 1976 en la celebración de una reunión de música castellana en el Hospital Psiquiátrico Provincial y participan, entre otros, los dulzaineros Jonás Ordóñez y Victorino Amo y los grupos de danzantes de Cabezón de Pisuegra, de la Sección Femenina de Valladolid y «Paloteos» de Cigales. Hubo una segunda reunión al año siguiente y contó con el dulzainero Jonás Ordoñez y las parejas Mariano y Verísimo Senis y Joaquín González y Jacinto Blanco; y una tercera en 1978 con Jonás Ordóñez, José Yuguero, Victorino Amo y los hermanos Senis. En

1977 y 1978 se repiten conciertos y festivales castellanos que cuentan con dulzaineros en las fiestas de Valladolid, Laguna de Duero, Peñafiel y Montemayor de Pililla; y en la Fiesta de Villalar tocaron Agapito Marazuela y Joaquín González en 1977 y Los Gutis de Cuéllar, Arturo García, los Hermanos Senis y Librado Rogado en 1978. También durante las campañas electorales de 1977, 1978 y 1979 se cuenta con estos intérpretes en los mítines de los partidos políticos. Con el Frente Democrático de Izquierdas actúan los dulzaineros Jonás Ordóñez y Ladio, con el Partido Comunista de España, Joaquín González y el PSOE cuenta con Fermín Pasalodos y Joaquín González y el tamborilero Isidro Rodríguez.

Fruto de la gran actividad musical de estos años iniciales de la democracia es la aparición de nuevas agrupaciones musicales de corte tradicional con la dulzaina como instrumento principal. En 1977 se creó la asociación juvenil «Castilla Joven», bajo la dirección de Fernando Velasco Fernández, que tenía uno de sus campos de actuación en el folklore. En este ámbito contaba con un grupo de danza que ya en su primer año actuó en varios pueblos de Valladolid y en algunos de Burgos, con ayuda financiera y en el marco de las actividades del Ministerio de Cultura. En 1978 anunciaban el debut de su «Ronda castellana» durante las Ferias vallisoletanas junto a Candéal, Albatana, Thau y La Zanfona. En las Ferias de 1978 son los organizadores del «Primer Festival de Dulzaina», celebrado en el Polideportivo Huerta del Rey, en el que participan músicos de once provincias castellanas y leonesas, destacando por Valladolid el dulzainero Jonás Ordóñez acompañado de José Yuguero en la caja y también la pareja Juan José y Librado Rogado. El segundo día del Festival, en que se homenajeó a Victoriano del Amo, además de los dulzaineros actuaron jóvenes grupos de la nueva remesa de música tradicional: Thau, Candéal, Albatana y La Ronda Castellana.

Entre los primeros grupos de dulzaineros que se organizan en estos años están «Los Fogatos» en 1978, «Los Castellanos» (en 1980 se

mencionan como parte del Colectivo de Música Popular de Valladolid) y «Dulzaineros de Pucela» en 1979, «Los Galanes» en 1980, «Dulzaineros del Duero» en 1981, «Los Villa» en 1982, los «Dulzaineros de Matapozuelos», «Los de Castilla y León» y «Castilla II» desde 1983 y «Dulzaineros del Pisuerga» y «La Charambita» en 1985. Su dedicación se centra en fiestas tradicionales, acompañamiento de grupos de danzas y procesiones y también pasacalles.

Uno de los nuevos dulzaineros que comienza a destacar en estos años es Eugenio Rodríguez Méndez (Villagarcía de Campos, 1957), estudiante de violonchelo en el Conservatorio de Valladolid en los años setenta. Se integra en La Fanega en el verano de 1976, donde desde 1977 utiliza una dulzaina sin llaves. En 1982 empezó a interesarse por profundizar en la interpretación con dulzaina y estudia con Lorenzo Sancho en su escuela de Carbonero el Mayor. Además de una amplia actividad interpretativa en distintos grupos, en los años transcurridos desde entonces ha impartido clases en las escuelas de Arrabal de Portillo, Tordesillas, Laguna de Duero y Valladolid.

Hemos visto que tras la muerte de Eusebio Ontoria en 1941 dejan de fabricarse dulzainas en Valladolid. Victorino Arroyo *El Pollo* las elaboraba en Sotillo de la Ribera (Burgos) hasta su muerte en 1955 y Ramón Adrián, de Balta-

nás, también las fabricaba en los años treinta y cuarenta. Así Victorio Amo explicaba en 1976 que tras la muerte de Ramón Adrián y *El Pollo* ya no quedaban fabricantes de dulzainas y que los intentos de usar algunas traídas de París habían fracasado porque su afinación no era la adecuada. En este contexto a mediados de los años setenta comienza a fabricar dulzainas Jonás Ordóñez (Laguna de Duero, 1938-2019), que además enseñó el oficio a Ángel Sánchez Fernández (Villalón de Campos, 1942).

Jonás había aprendido a tocar la dulzaina con su padre, pero luego lo dejó y no volvió al instrumento hasta 1974, acompañado al principio por Isidoro Ruiz a la caja. Es interesante el papel que jugó en este momento, puesto que los dulzaineros que tocaban entonces (en Matapozuelos, Medina del Campo, Valladolid, Valdestillas) eran muy mayores y él, que empezaba y no era conocido, recurrió a poner un anuncio en El Norte de Castilla y a enviar cartas a los ayuntamientos de toda la provincia. La respuesta recibida inicialmente fue escasa, aunque consiguieron tocar en Aldeamayor, La Cistérniga y La Seca durante el primer año.

En estos años nace el interés de los investigadores por la recopilación del repertorio tradicional de canciones. Tal labor estuvo encabezado por la labor de Joaquín Díaz, Luis Díaz y José Delfín Val en los años setenta (fig. 6), seguida a



Figura 6. A la izquierda, trabajo de campo de Joaquín Díaz y José Delfín Val con Gerardo Toribio en Renedo de Esgueva (hacia 1978); y a la derecha, Jonás Ordóñez con su hija Adelina y José Gutiérrez Yuguero (1980). [imágenes tomadas de Val y otros 1979 y Val 2002]

partir de los años noventa por Carlos Porro desde la Fundación Joaquín Díaz de Uruëña. Hay que destacar en su trabajo la publicación del volumen III del Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid, sobre Dulzaineros y tamborileros (Val, Díaz y Díaz 1979) y los tres discos de la serie «Instrumentos populares de Castilla y León» (Moviplay, 1978, 1979 y 1981). De éstos, el segundo incluía interpretaciones de Librado Rogado, Daniel Esteban, Crescenciano e Isidoro Recio, Dionisio Perucha, Jonás Ordóñez, José Gutiérrez Yuguero, Victoriano Amo, Jesús García Chus y Felicísimo Herera¹⁸; y el tercero (Una velada de baile) estaba dedicado por completo a Crescenciano Recio (fig. 7). Sobre esta base muchos de los nuevos dulzaineros se han encargado también de recuperar antiguas canciones y también de componer otras nuevas.

Un último aspecto, la creación de escuelas de dulzaina, es sumamente relevante en este momento. La transmisión del conocimiento del instrumento de padres a hijos o entre conocidos se había interrumpido desde los años cuarenta y existía un importante vacío generacional que hacía pensar en el final de estos músicos. Sin embargo, el interés que había despertado la música tradicional en los años setenta hizo

posible la creación de escuelas, generalmente con apoyo de las instituciones locales.

Desde 1979 se impartían clases de dulzaina al abrigo de la Asociación Familiar de la Rondilla, junto a otras actividades culturales. En junio de 1980 el pleno del Ayuntamiento de Valladolid aprobó la instalación de una Escuela de Dulzaina en colaboración con esta Asociación del Barrio de La Rondilla, sin embargo su desarrollo no llegó a culminar. En 1981 sigue la enseñanza de dulzaina impartida por la Asociación, con una subvención municipal (390.000 pesetas sobre un total de gastos de 450.000), pero la Escuela de Dulzaina de la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento no inicia su andadura hasta febrero de 1982. Entonces se convoca la inscripción entre el 8 y 15 de febrero, con una cuota de matrícula de 1.000 pesetas; y se señala que las clases se impartirán en los nuevos locales de cultura en el Mercado Central del barrio de Pajarillos desde el 1 de marzo, los miércoles y jueves a las 8:30 de la tarde. Lamentablemente las clases no comenzaron. En julio de 1983 se habla de que no se contaba con locales y una nueva convocatoria para matricularse y comenzar las clases en Pajarillos el 10 de noviembre de este año no llega a ser efectiva. La partida destinada a la escuela (700.000 pesetas) termina siendo eliminada del presupuesto municipal de 1983.

18 Algunas de estas grabaciones aparecen también en el catálogo folklórico de la provincia de Valladolid dedicado a Dulzaineros y tamborileros.



Figura 7. Primeros discos publicados con dulzaineros: Jotas Castellanas (Zafiro, 1974) e Instrumentos populares de Castilla y León vols. 2 y 3 (Moviplay, 1979 y 1981)

Por otra parte durante 1980 se encuentra a la Escuela-Taller de Dulzaina de Carbonero el Mayor, dirigida por Lorenzo Sancho, en numerosos eventos vallisoletanos (fiestas de Valladolid, Medina del Campo y Simancas, entre otros). Quizás esta referencia, unida a la creación de una Escuela de Dulzaina y Pito Castellano por parte de la Diputación de Palencia, influyó de algún modo en el nacimiento de la primera escuela de nuestra provincia ese mismo año.

El 13 de diciembre de 1980 se inauguró la primera escuela de dulzaina de la provincia en Laguna de Duero, organizada por el ayuntamiento. La dirección correspondía a Jonás Ordóñez (fig. 6) y dieron clases allí Librado Rogado y Félix Martín, estableciéndose después Eugenio Rodríguez como profesor. Los orígenes, como sostenía el alcalde de Laguna en 1980, vienen favorecidos por la presencia del dulzainero Jonás Ordóñez en la localidad y el ayuntamiento dio todas las facilidades: además del local, proporcionaba 10 dulzainas para los alumnos. Se instala en un local de la calle Caballeros 3 y admite 30 plazas, impartiendo las clases las tardes de lunes, miércoles y viernes.

Durante el primer año pasan por la Escuela de Laguna 20 alumnos procedentes de la propia Laguna de Duero, Valladolid, Tudela de Duero y Mucientes; y en el segundo año habían recibido lecciones 24 alumnos. En esas dos promociones se encontraban personas de 9 a 54 años, de las que cinco eran mujeres. De su efectividad da cuenta el I Certamen de Dulzaineros Noveles que organiza el grupo de danzas «Ribera de Castilla» (con ayuda del Ayuntamiento de Valladolid y la Junta de Castilla y León) en abril de 1984. Concurrieron a él 24 dulzaineros, de los que 12 eran de la escuela de Laguna y fue uno de ellos el ganador, Alfonso Villa Prieto.

En 1984 se establece en Valladolid la Escuela de Dulzaina y Caja «Pisuerga Huerta del Rey» por iniciativa de Francisco Rodríguez Nieto, siendo profesores inicialmente Francisco del Pozo *Pachín* y José Gutiérrez *Yuguero*, y posteriormente Eugenio Rodríguez. En 1987 se fundó la Escuela de Dulzaina «La Besana» en

Tordesillas con Restituto Martín, Pedro Gallego y Francisco del Pozo *Pachín* como profesores, incorporándose posteriormente Eugenio Rodríguez como profesor principal.

Llegado 1987 hay un claro ejemplo del protagonismo que ha logrado la dulzaina en el homenaje a Crescenciano Recio celebrado el 31 de mayo en Pesquera de Duero. Organizado por el Club de Folk de Valladolid (en colaboración con la Diputación provincial y el ayuntamiento de Pesquera) reunió a un notable elenco de amantes de la música tradicional: los grupos de danza Valle de Olid, Raíces Castellanas y Arienzo, los grupos Nueva expresión, Castilla Joven, Esqueva, Ensalada Mixta, María Salgado, Colectivo Ágora, Vanessa, Almenara, Tahona, Arcaduz y Jaime Lafuente y a los grupos de dulzaineros y tamborileros Los de Castilla y León, Los Castellanos, Los de Matapozuelos, Jonás Ordóñez, Rafa y Fernando, Alfredo y María Jesús, Félix y Tino y, finalmente, Alfonso Villa, Manolo Anaya y José Yuguero.

A partir de este momento la continuidad de la música de dulzaina estaba asegurada y así lo ha demostrado el paso del tiempo con la llegada de nuevos intérpretes, la existencia de nuevos fabricantes de los instrumentos, la creación de nuevos grupos, la continuidad de su presencia en fiestas y festivales y el interés mantenido por parte de buena parte de la sociedad y las instituciones. Sin duda la dulzaina es hoy el instrumento emblema de la música tradicional vallisoletana.

4. Consideraciones finales

En el repaso a un siglo de la historia de la dulzaina en Valladolid se pueden apreciar los vaivenes de su recorrido. De su inicial introducción sustituyendo a otros instrumentos más populares hasta entonces, se pasa a una mejora técnica a finales del siglo XIX que permite ampliar sus registros y de este modo los repertorios. La agrupación de dulzaina y tambor se hace esencial en todas las celebraciones populares durante las décadas iniciales del siglo XX y

conoce su auge. Después, la renovación de los gustos musicales y la expansión de nuevos medios de comunicación de masas, la va relegando a sectores marginales de la cultura popular.

Sin embargo, cuando la paulatina muerte de sus intérpretes y la ausencia de continuadores parecía abocarla a la desaparición, en los años setenta se produce un nuevo interés en su estudio y reivindicación al ser asociada la dulzaina a la identidad cultural de buena parte de Castilla. Se dan de este modo las condiciones para que la dulzaina recupere un protagonismo que, si bien puede no ser general o único en el ámbito de la música tradicional, genera un nicho propio con un notable sector de aficionados que han mantenido la vigencia de este instrumento con la conservación y la renovación de sus repertorios.

5. Agradecimientos

Para realizar este trabajo ha resultado fundamental el recurso a la hemeroteca de *El Norte de Castilla* (Archivo Municipal de Valladolid) y a hemerotecas digitales, en especial la documentación del diario *Libertad*.

BIBLIOGRAFÍA

Alfredo BLANCO DEL VAL (2016): Ángel Velasco, apuntes sobre el maestro de Renedo. *Revista de Folklore*, 409, pp. 20-38.

Joaquín DÍAZ (1988): Instrumentos e instrumentistas populares. En Luis Díaz (coord.): *Aproximación antropológica a Castilla y León*. Barcelona: Anthropos, pp. 322-332.

Joaquín DÍAZ (1994): «La dulzaina en la literatura. Siglos XIV al XVIII», en *III Muestra de Música Tradicional «Joaquín Díaz»*. Viana de Cega.

Joaquín DÍAZ (1997): *Instrumentos populares. Temas didácticos de cultura tradicional*. Valladolid: Castilla Ediciones.

Agapito MARAZUELA ALBORNOS (1981): *Cancionero de Castilla*. Delegación de Cultura de la Diputación de Madrid.

Eduardo de ONTAÑÓN (1931): Los dulzaineros de Castilla. *Estampa*, 170 (11 de abril de 1931), pp. 32-33.

Carlos A. PORRO FERNÁNDEZ (2001). Algunas aclaraciones en torno a los bailes folklóricos en la provincia de Valladolid. *Revista de Folklore*, 244, pp. 119-127.

Emilio REY GARCÍA (2001): *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.

José Delfín VAL, Luis DÍAZ VIANA y Joaquín DÍAZ (1979): *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid –vol. III: Dulzaineros y tamborileros*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.

José Delfín VAL (2002): *Dulzaineros y redoblantes*. Valladolid: Castilla Ediciones.

PAISAJES MÍTICOS DE LA SIERPE DIVINA, O DRAGÓN, EN CASTILLA

Arturo Martín Criado



Fig. 1. El río Nela, o su sierpe mitológica, horadó el puente sobre el que se asienta el pueblo de Puente-dey. Sobre él, la casona «de tiempo de los moros» y la iglesia (postal de alrededor de 1930)

En las montañas cantábricas de Castilla, se han podido conocer algunas leyendas ligadas a ciertos paisajes que nos traen los sonidos lejanos de viejos mitos prehistóricos, como lo son todos los protagonizados por la sierpe divina, o dragón, esa divinidad primigenia cuyas historias se han recogido por todo el mundo. En la cosmogonía de muchos pueblos antiguos, al principio, existía el océano primigenio, que era una deidad y el origen de todo, pues, llegado el momento, ejercerá la función de creador. En algunas mitologías, este océano es una gran serpiente¹. En el índice de motivos folklóricos universales de S. Thompson, aparece identificado con el número A.13-4-1, la «Serpiente como

creador»². Las historias que nos han llegado son apenas murmullos casi apagados por el tiempo, pero a cuyo sentido podemos acercarnos a través de los mitos de algunos pueblos de cazadores y recolectores que han mantenido su cultura antiquísima hasta el siglo xx.

Paisajes míticos de la sierpe en Castilla

En el norte de Castilla, en la provincia de Burgos, encontramos el famoso lugar de Puente-dey, cuyo nombre procede del espectacular «puente» excavado por el río Nela en la roca, y del genitivo latino de *deus, dei*, 'de dios' (fig. 1).

1 A. Martín Criado, «La sierpe divina y el dragón en el contexto de la religión», *Revista de Folklore*, 477, 2021, pp. 15-45.

2 S. Thompson, *Motif-index of folk-literature : a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Revised and enlarged edition. Bloomington : Indiana University Press, 1955-1958.

Sobre el puente se levanta el pueblo, con una casona y torre fuerte «de tiempo de los moros»³, que es el tiempo mitológico primigenio de estas tierras, cuando fue excavado el puente por obra divina, como afirma el propio topónimo, es decir, por una gran serpiente que habitaba en el río o que era el mismo río, *numen* o *genius loci* de ese territorio.

Un poco más allá, en la parte más alta del pueblo, está la iglesia, una construcción sin estilo determinado con algunos restos medievales. Uno de ellos sería el tímpano monolítico de

3 «También se conoce como “Casa de los Moros” a una antigua casona [...] localizada encima del puente natural»; Ana Isabel Ortega, «Leyendas y creencias sobre las cavidades del karts de Ojo Guareña», *Kaite. Estudios de espeleología burgalesa*, 4-5, 1986, pp. 391-396. Cita en p. 394.

la puerta, en el cual, un escultor popular talló las figuras rústicas y esquemáticas de un guerrero armado de escudo y gran espada, que se enfrenta a pie a un enorme serpiente (fig. 2). La serpiente, divinidad benefactora de los mitos más antiguos, que liberó las aguas retenidas horadando el puente para que fuera posible la vida civilizada, se ha convertido más tarde en enemiga contra la que lucha el héroe. El mito del combate contra la serpiente aparece en las religiones politeístas de los primeros estados monárquicos de Oriente Próximo, en Egipto y Mesopotamia, y se halla después en todas las culturas desde China y la India hasta Grecia, pasando luego al cristianismo⁴.

4 A. Martín Criado, *Óp. cit.*, pp. 23-30.



Fig. 2. La serpiente mitológica combate con el héroe. Representación esculpida en la puerta de la iglesia de Puentedey



Fig. 3. Puente del Hoyo, «que fue abierto por la serpiente para ir a beber desde su cueva al río Rutón [sic por Rudrón]»; al fondo, Barrio Panizares

No tan conocido ni espectacular es el puente del Hoyo, «puente» también natural en la cercana comarca burgalesa de la Lora (fig. 3), entre los pueblos de Basconcillos y Barrio Panizares, al cual está ligada una serpiente que lo originó y el caballero que la mató, Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid⁵. La leyenda más conocida es *La patada del Cid*, que se refiere a la huella del pie de Rodrigo, que, en el combate contra la serpiente, dejó sobre la roca, así como las huellas de los cascos de su caballo e, incluso, de su lanza. Esta leyenda se centra, por tanto, en el combate del héroe contra el monstruo, si bien aparece también, al final, la creación del puente. Tal como la recogió Pascual Madoz a mediados del siglo XIX dice así:

5 El Cid protagoniza muchas leyendas de lucha con las serpientes. Cf. J. M. Pedrosa, C. J. Palacio y E. Rubio Marcos, *Héroes, santos, moros y brujas (leyendas épicas, históricas y mágicas de la tradición oral de Burgos)*. Burgos: Tentenublo, 2001, pp. 89-94.

A la distancia de ¼ de legua, y casi en el mismo camino que cruzando el valle de Valderredible viene de Reinosa con dirección a varios puntos, especialmente a Burgos y a Villadiego, hay una piedra de calidad muy fuerte y en ella grabada la pisada de un hombre extraordinario con tanta perfección que admira a cuantos la ven; en la misma piedra existe también la pisada de un terrible caballo con más la rodilla del mismo animal: estas dos últimas señales se advierten en igual forma en otra piedra inmediata, y en ambas de 6 a 8 lanzadas, todo representado muy a lo vivo y en ademán de estar el caballo dando vueltas: este sitio conserva de tiempo inmemorial el nombre de la Patada del Cid[...] refiérese por tradición que en él hubo una serpiente que se tragó siete niños y que noticioso de ello el Cid, fue y la mató, encontrándose a pocos pasos una cueva que infunde cierto

temor donde dicen se abrigaba aquella. A ½ cuarto de legua entre el enunciado sitio y el pueblo, se ve un puente en la posición más escabrosa, que llaman el puente del Hoyo, fabricado por la misma naturaleza en tal estado que siendo todo él una piedra viva, está hecho con la mayor perfección, adornándole un hermoso arco por bajo del cual jamás ha corrido agua alguna, y contando igualmente la tradición la anécdota de que fue abierto por la serpiente para ir a beber desde su cueva al río Rutón [sic por Rudrón].⁶

Vemos que la mayor parte de la narración se centra en el combate del héroe con el monstruo (fig. 4), como es propio de una leyenda tardía, de un estadio cultural en que la serpiente es la representación de la barbarie, «se tragó siete niños», pero que ha conservado de forma secundaria y tangencial el motivo primitivo de la serpiente que da forma al territorio por ser relevante para la explicación de un fenómeno natural tan llamativo como el puente del Hoyo.

Cerca de la carretera que comunica Basconillos con Barrio Panizares, en línea recta con el puente del Hoyo hay una pequeña edificación religiosa dedicada a las Ánimas que tiene relación con la leyenda: «Desde allí, [desde] el santillo viejo que hay para ir a Barrio [Panizares], desde allí se marchaba [la serpiente] por el Puente el Hoyo y dice que iba a beber agua al molino de Hoyos»⁷ (fig. 5).

En otros casos no hay propiamente leyendas, pero sí topónimos que pueden conservar un rastro lingüístico de narraciones míticas. En la Montaña Palentina nace uno de los ríos castellanos más importantes, el Pisuerga, nombre actual del ancestral *Pisoraca*, junto al cual va el camino por donde ya el emperador César Augusto viajó hacia el norte para acabar con los rebeldes cántabros de Peña Amaya. El Pisuerga tiene su nacimiento en la llamada Cueva del Cobre, en el término de Santa María de Redondos (fig. 6). Este «Cobre», el *genius loci* del río, es el masculino de «cobra» o culebra, procedente del latín COLUBER, forma que coexistía con el



Fig. 4. El héroe mata a la sierpe. Puerta de una casa de Carazo (Bu)

6 P. Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Burgos, 1845, ed. facsímil, Valladolid: Ámbito, 1984, p. 72

7 J. M. Pedrosa, C. J. Palacios y E. Rubio Marcos, *Héroes, santos, moros y brujas...*, p. 94.



Fig. 5. El santillo, entre Basconillos y Barrio Panizares

femenino COLUBRA. Esta divinidad la encontramos también en la *Fuente del Cobre*, en Tubbilla del Lago, en la Ribera del Duero, cercana a otra fuente denominada *Ojos del Mar*. Todos estos nombres nos están hablando, en efecto, de un valle pantanoso rico en aguas⁸, plagado de fuentes, en una de las cuales habitaba este numen, y que dio nombre al pueblo.

Cerca de allí, en esta misma comarca palentina, en el valle donde nace el río Carrión, se halla el lago Curavacas, al pie del imponente monte del mismo nombre, y en él se sitúa la leyenda

de la *Serpiente del lago Curavacas*. Un invierno, un carretero que atravesaba los puertos con su carreta y sus bueyes fue sorprendido por una violenta ventisca, la nieve le hizo perder su camino y acabó yendo al pie del lago, donde oyó un fragor de aguas que se agitan y se abren, y de las que se eleva una enorme y terrible serpiente que se dirige a él dispuesta a tragárselo. El carretero reacciona rápido y ofrece diez libras de cera a San Lorenzo, y en ese momento, de repente, se encontró con su carro y sus bueyes en el pueblo de Cardaño, sano y salvo al otro lado de la montaña del Curavacas⁹.

8 Desde aquí se llevó el agua para consumo doméstico de Aranda de Duero, a donde llegó, tras muchos años de espera y obras interminables, en 1935. P. Sanz Abad, *Historia de Aranda de Duero*. Burgos: Diputación Provincial y Ayuntamiento de Aranda de Duero, 1975, pp. 311-314 y 340.

9 J. C. Martínez Mancebo, "Usos y costumbres en Fuentes Carrionas", *Publicaciones de la Institución "Tello Téllez de Meneses"*, 45, 1981, pp. 169-235. Esta leyenda está narrada en la p. 226.



Fig. 6. Nacimiento del río Pisuerga en la Cueva del Cobre (Palencia)

La sierpe divina como creador

Para muchos pueblos cazadores y recolectores, la creación consistía en dar forma al espacio físico en que había transcurrido la vida de sus antepasados y transcurría la suya, ordenar su *territorio*, que es la base de su existencia, su cosmos en el que la vida es posible. Los verdaderos creadores son más bien transformadores de una materia preexistente, la tierra, a la que van configurando poco a poco por medio de las actividades cotidianas o de acontecimientos extraordinarios, es decir, van creando un *ambiente*. Y aquí ya podemos comenzar a dejar lo más claro posible el significado de tres palabras que designan conceptos fundamentales para lo que tratamos: *territorio*, *ambiente* y *paisaje*¹⁰. Una

10 La razón es que hay una gran cantidad de

diferenciación sencilla y concisa es la que establece R. Assunto, recordada por R. Milani. Para Assunto, el *territorio* «è la materia grezza», la superficie terrestre desde el punto de vista físico y administrativo. El *ambiente* «è el territorio como la natura e l'uomo lo hanno organizzato in funzione della vita», es decir, tiene un lado

literatura sobre el paisaje que los utiliza de forma ambigua y confusa. No tiene sentido hacer una recapitulación de tipo academicista ni una exposición filosófica que no vienen a cuento ahora. Valga este testimonio de una arqueóloga, A. Orejas: «El término paisaje,[...], es en este sentido especialmente conflictivo: por una parte, los usos reales dados a la palabra rebasan, con mucho, su significado estricto, y, por otra, siempre ha acusado una falta de precisión y, por ello mismo, una fuerte polisemia», en su artículo «Arqueología del paisaje: historia, problemas y perspectivas», *Archivo Español de Arqueología*, 64, 1991, pp. 191-230; cita en pp. 192-193.

natural (geología, orografía, clima, hidrografía) y otro lado humano o histórico-cultural (economía y formas de vida, con sus cultivos, caminos y construcciones). Y el paisaje «è la "forma" in cui se esprime l'unità sintética a priori della "materia (territorio)" e del "contenuto-o-funzione (ambiente)"¹¹». Es decir, una forma que sintetiza el sentido del medio ambiente, en el cual ya se incluye el territorio, para la existencia humana. Esta forma no es otra cosa que una imagen, una representación producto de la percepción que, a través de la vista sobre todo, llega a la mente y, con la ayuda de otras imágenes almacenadas en la memoria, da lugar a una imagen mental, que es el paisaje en su estado primero.

Es plausible que uno de los mitos más antiguos sea el de la serpiente de la lluvia y que de él surgiera el de la serpiente creadora, ya que esta siempre está muy ligada al agua. Entre los pueblos cazadores y recolectores del norte de Australia visitados por Baldwin Spencer a comienzos del siglo xx está la tribu mungarai, de cuya serpiente Uruanda le contaron las andanzas por el territorio, que conforman un mito cosmogónico característico de estos pueblos. La narración es una especie de «mapa verbal» de su territorio, en el cual, los hitos principales son los lugares del agua, manantiales, ríos, arroyos, pozas, y los secundarios los que tienen vegetación, sobre todo árboles, y algunas rocas, especie de hitos que marcan el espacio. El mito es una guía, un mapa indeleble que todas las personas de la tribu aprenden en su infancia para que les sirva de forma práctica en sus tareas diarias, además de conformar su vida religiosa:

La serpiente Uruanda surgió, primero, en un lugar muy lejos hacia el norte llamado Uulu, donde levantó un gran árbol

11 «El paisaje es la forma como se expresa la unidad sintética a priori del territorio y del ambiente». R. Assunto, «Paesaggio, ambiente, territorio: un tentativo de precisazione concettuale», *Bolettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andra Palladio*, XVIII, Vicenza, 1976.

Banyan para marcar el lugar. Se metió bajo tierra, viajó hacia la desembocadura del río Roper y luego volvió sobre sus pasos y salió en Dalauung, donde hay una poza bajo una cascada y una gran roca en el medio, que hizo para marcar el terreno. Una vez más se sumergió y salió en un lugar llamado Jungun, en el río Roper, donde se puso de pie y miró hacia atrás, a Dalauung, y dijo: "Estoy muy lejos ahora, me quedaré aquí; este es mi país". Creó un árbol grande y un manantial para marcar el lugar y se sumergió en el agua. Viajando, llegó a Warrak-Warrak, más al oeste, en el río Roper, y desde allí volvió a mirar a Jungun. Luego entró en la tierra de nuevo y viajó a Dinyi, una laguna en el arroyo Elsey, no lejos de la línea telegráfica. Luego pasó a Gundamir, situada al oeste de la línea. Aquí salió del sueño y se enderezó. Un arroyo, que ahora se llama Wry Creek, surgió del rastro de su marcha. Hizo un agujero redondo, llamado Uro, donde no hay agua. Dejando el arroyo, se fue a lo largo de una llanura cubierta de piedras a Daly Waters y luego a Imumyangun, que se llama así porque dejó sus ojos (Imum) allí y siguió a ciegas. Perdió su camino y marchó errabunda hasta que llegó a Jinjindilly, donde encontró al fin un billabong en lo que hoy es la estación de Delamere. Luego viajó a Waiaramma, donde hizo salir un gran árbol, y luego a un pequeño río llamado Ibululan, donde plantó otro árbol. Dijo, "no tengo ojos, no puedo ir más lejos." Luego regresó a su país, a Jaupanna, en el Six Mile Creek, no muy lejos de Delamere. Los nativos beben agua aquí, pero no se bañan, y, si lo hicieran, serían capturados por una gran serpiente y los arrastraría a lo hondo¹².

12 Baldwin Spencer, *Native Tribes of the Northern Territory of Australia*. Londres: Macmillan, 1914, p. 333-334. Todas las traducciones son del autor.

Para los noongar, aborígenes del sudoeste de Australia, la serpiente arcoíris Waakal o Wargle protagoniza varios mitos y leyendas que narran sus andanzas en el tiempo del sueño por todo el país. Arrastrándose bajo tierra, creó los ríos Swan, Canning y Avon; en lo alto de las colinas, cerca del mar, se tendió a lo largo y formó el Darling Scarp, donde se ven montones de rocas sueltas que son sus excrementos¹³.

Algunos de estos mitos de los aborígenes de Australia, quienes han habitado en los mismos lugares miles de años de manera ininterrumpida, seguramente más de 40.000, se cree que pueden ser una especie de «historia oral» de acontecimientos reales. Se han estudiado algunos fenómenos geológicos fácilmente datables y se han relacionado con historias mitológicas sobre los lugares donde sucedieron tales fenómenos. Uno de los más conocidos es el del lago Eacham, de origen volcánico, y con una antigüedad de unos 10.000 años. Según una de esas narraciones, el origen del lago se debe a la cólera de la serpiente arcoíris Yarmini. En una ocasión, dos jóvenes que todavía no habían sido iniciados trataron de cazar un wallaby, pero, como inexpertos, fallaron y su lanza se clavó en un árbol. Al sacarla del tronco, vieron que en la punta había restos de unas larvas muy sabrosas, así que cortaron el árbol para recolectar las larvas y comérselas. La serpiente arcoíris Yarmini se encolerizó tanto por aquel atropello que el cielo se tiñó de color naranja y el suelo donde estaba el campamento de la tribu se hundió, succionado por ella. Aquello se convirtió en Bana Wiigina, que es el nombre autóctono del hoyo que se llenó de agua y es conocido como el lago Eacham¹⁴.

Mitos similares existen en otras culturas. Por ejemplo, entre los indios winebago de Norteamérica, se cuenta que el río Wisconsin fue crea-

do por una gran serpiente que se arrastró desde el lago buscando un camino hacia el mar. En el trayecto, tropezó con una gran masa rocosa, pero se introdujo por una grieta, separó la roca y dio paso al agua, formando el cañón conocido como Wisconsin Dells¹⁵.

Mapas mentales y paisaje

Los viajes subterráneos de la serpiente Uruanda suponen la creación de arroyos, ríos y lagunas. Se dan nombres precisos de lugares concretos, como si fuera una detallada guía de viaje, y detalles sobre si suele haber agua todo el año o en qué épocas. Algunos autores denominan a esto *topogenia*, «recitado de una secuencia ordenada de nombres de lugar»¹⁶. Pero no se trata solo de una lista de topónimos, sino de la evocación a través de ellos de un paisaje mental que así vamos viendo en nuestra imaginación a medida que vamos recitando el paisaje verbal. Cuando empezaba a escribir este artículo a comienzos de diciembre de 2022, vi, no sin sorpresa, que en el número de noviembre de la *Revista de Folklore*, aparecía un artículo titulado «La memoria topográfica del pastor trashumante ¿Un “mapa mental” de origen prehistórico?», cuyos autores sospechan su origen

13 S. Harben, *Recording Traditional Knowledge for Natural Resource of Management in the Avon River Basin*: www.wheatbeltnrm.org.au/resources/RTKlitweb.pdf

14 W. Cannendo, *Ngadjon-Jii*: www.austhrutime.com/mythology_oral_history.htm

15 <https://www.dells.com/info/history/>: «According to Native American legend it was a great serpent, wriggling down from the north and his home near the Big Lake, that formed the bed of the Wisconsin River. Crawling over the forests and the fields, his huge body wore an immense groove in the land and the water rushed in behind him. When he came to the sandstone ridge where the Dells begins he thrust his great head into a crevice between the rocks and pushed them aside to form a narrow, winding passage. At his approach, lesser serpents fled forming the canyons which lead off from the main channel. It was these timid, lesser serpents that formed Coldwater Canyon and Witches' Gulch, so the legend goes».

16 J. J. Fox, «Place and Landscape in Comparative Austronesian Perspective», en J. J. Fox (ed.) *The poetic power of place. Comparative perspectives austronesian ideas of locality*. Canberra: Anu E Press, pp. 8-14.

remoto¹⁷, en lo que coincide. Según S. Pinker, las imágenes mentales son representaciones gráficas, almacenadas en la mente y etiquetadas para poderlas encontrar con facilidad. No son retratos fieles de la realidad, sino retratos esquemáticos, formados por unos pocos rasgos relevantes. Son ambiguas, por lo que para representar un pensamiento precisan del acompañamiento de unas instrucciones verbales sobre su interpretación¹⁸.

El mapa mental nace de la *experiencia* del territorio y del medio ambiente en que uno vive, y a menudo tiene estructura de recorrido o viaje. Nace del conocimiento de los recursos del terreno, los lugares del agua (ríos, arroyos, fuentes), los árboles y las plantas, los refugios de los animales, los lugares de caza; nace, en definitiva, de la necesidad del desplazamiento por ese territorio en su búsqueda¹⁹. A medida que la cultura evoluciona, también lo hace esa experiencia, que se va haciendo más compleja.

El paisaje es la percepción del medio ambiente que en nuestra mente, con ayuda de las imágenes almacenadas en nuestra memoria, origina una nueva imagen, una representación

que está en sustitución de la realidad. Esta percepción es sobre todo visual, aunque a veces puede tener también rasgos sonoros y olfativos, que, si bien no son tan poderosos como los visuales, tienen poder evocador y convocan en el presente momentos pasados archivados en nuestra mente. Además, hay que tener en cuenta que «para percibir el mundo que nos rodea dependemos de la categorización mediante analogías tanto como de nuestros ojos y oídos»²⁰, algo que ya hizo popular J. Fodor con su famosa afirmación de que los humanos tenemos «pasión por la analogía». Por muchos lugares del mundo se encuentra la metáfora que asimila los ríos y fuentes a la serpiente divina. En Grecia, los ríos eran divinidades serpentinales a quienes se ofrecían sacrificios y las fuentes, ninfas²¹. El más famoso de los ríos griegos, el Aqueo, fue pretendiente de Dejanira y por ella luchó con Heracles tomando forma de toro y de una «serpiente de colores brillantes» (fig. 7), como dice Sófocles.

17 El artículo va firmado por M. Almagro-Gorbea, M. Pallarés Martínez y B. Rubio García, en el número 489, pp. 99-119, de la *Revista de Folklore*.

18 S. Pinker, *Cómo funciona la mente*. Barcelona: Destino, 2000, pp. 376-385.

19 M. J. Ortega Chinchilla, «El paisaje rural en los croquis del Diccionario Geográfico de Tomás López: Una reinterpretación del espacio político a la luz de la mirada autóctona» en M. J. Pérez Álvarez, L. M. Rubio Pérez (eds.) *Campo y campesinos en la España moderna. Culturas políticas en el mundo hispano*. León: Fundación Española de Historia Moderna, 2012 Vol.-1, pp. 467-482, afirma en la p. 469: «la experiencia de habitar el espacio, la práctica cotidiana de morar en un lugar, incluso de recorrerlo, le confieren a éste una serie de connotaciones simbólicas e identitarias que, por su transcendencia en el juego de percepciones espaciales, deben ser estudiadas por el historiador. El espacio deja de ser abstracto para convertirse en lugar de significados, en paisaje, desde el momento en que se manifiesta como producto de una experiencia vital».



Fig. 7. Heracles lucha con el río Aqueo. Metropolitan Museum de N. York

20 D. Hofstadter y E. Sander, *La analogía. El motor del pensamiento (Surfaces and essences. Analogy as the Fuel and Fire of Thinking)*. Barcelona: Tusquets, 2018, p. 47.

21 W. Burkert, *La religión griega, arcaica y clásica*. Madrid: Abada, 2007, pp. 236-237.

Autóctono, el pueblo de la serpiente, y los paisajes telúricos

El ser nacido de la tierra, denominado *ctónico*, era para los griegos, sobre todo, la serpiente. Es el ser autóctono por antonomasia, porque es hijo de la tierra, vive en ella y nadie puede reclamar con más razón que él esa autoctonía. Desde el siglo VII a. C. aparece usada en el arte griego la imagen del anguipedo, ser con forma humana hasta la cintura y extremidades inferiores serpentiformes, que pronto fue asimilada a las fuerzas ctónicas y a seres autóctonos como Cécrope. Este fue el primer rey de Ática, conocida también como Cecropia. Fue un rey primigenio, del tiempo de la creación, cuando lo animal y lo humano todavía no se habían separado y él contribuyó a la civilización de los griegos, dándoles leyes y costumbres como la de la monogamia y el matrimonio²², o la de enterrar a los muertos «como si de este modo fuesen depositados en el seno de la Gran Madre»²³. Aglauro, uno de los nombres de Atenea, es su esposa y madre de sus tres hijas, una de ellas llamada también Aglauro, y de Erictonio o Erecteo, niño con forma de serpiente que guarda el país, que será el sucesor de Cécrope y vencerá a los partidarios de Poseidón. Entonces, se convierte en dios tutelar de la ciudad y paredro de Atenea, protector de la acrópolis, *oikuros ophis*. Según los testimonios de Heródoto y de Plutarco, en el año 480 a. C., cuando la destrucción de Atenas por los persas, la serpiente de la acrópolis desapareció, y su ausencia se interpreta como la ausencia de Atenea, como si para los atenienses fueran lo mismo la diosa y su compañero serpiente. Después de la guerra, la serpiente reapareció y continuó recibiendo sus ofrendas durante siglos. Cuando Pausanias describe la estatua de Atenea del Partenón (figs. 8), con-

sidera que la serpiente que aparece a sus pies puede ser Erictonio²⁴.



Fig. 8. Atenea Parthenos con la serpiente Erictonio. Museo Arqueológico Nacional de Atenas

En una de las tragedias de Eurípides, la titulada *Ion*, la diosa del mismo nombre regala a un niño un collar de oro con representación de dos serpientes. El autor refleja una costumbre ateniense: cuando nacía un niño en Atenas, la madre lo llevaba a las cuevas del norte de la Acrópolis (fig. 9), donde lo depositaba en una cesta y se le ponía un colgante o collar con imágenes de serpientes, que eran un signo comunitario de autoctonía, de ser ateniense auténtico,

22 L. Gourmelen, *Kékrops, le Roi-Serpent. Imaginaire athénien, représentations de l'humain et de l'animalité en Grèce ancienne*. París: Les Belles Lettres, 2004, pp. 43-48.

23 K. Kerényi, *Los héroes griegos*. Barcelona: Atalanta, 2009, p. 232.

24 L. Gourmelen, *Op. cit.*, pp. 343-347.



Fig. 9. Cara norte de la Acrópolis de Atenas, donde se hallan las cuevas de Erictonio y Aglauro, y el santuario de «Afrodita en los jardines»

de nacimiento²⁵. Por otro lado, el recién nacido se acoge desde que nace a la diosa curótrofa, nutricia, que garantiza la continuidad poblacional de Atenas, y las serpientes cumplen una función claramente protectora²⁶. En esta zona estaba también uno de los santuarios de «Afrodita en los jardines», el otro estaba al este, junto al río Iliso, y «las asociaciones míticas y rituales de toda esta zona, por otra parte marcada geológicamente por una serie de anfractuosidades rocosas, presentan esta vertiente norte de la Acrópolis a los ojos de los ciudadanos como un paisaje ctónico, subterráneo, relacionado con la idea de la autoctonía de los reyes míticos de Atenas, nacidos directamente del vientre de la

Tierra, o de los rituales iniciáticos de los jóvenes atenienses»²⁷.

La serpiente es el dios de la tierra, autóctono, a través del cual los habitantes de esa tierra manifiestan su mutua pertenencia. Las personas nacidas allí pertenecen a la tierra, pero también la tierra les pertenece a ellos, por lo que el invasor tiene que desalojar a la serpiente, su dios tutelar, para dominar el país. En la primera guerra púnica, el cónsul Attilio Regulo se ve obligado a enfrentarse a una enorme serpiente que vivía en el río Bagrada (Medjerda), a la que con toda la fuerza de su poderoso ejército logró vencer y matar, y cuya piel, de casi cuarenta metros de largo, envió como trofeo a Roma. Durante la época romana, este genio tuvo un templo dedicado en Tipasa, donde se le rindió culto bajo forma de dragón de cabeza dorada, y aparece en la historia de la mártir Santa Salsa²⁸.

25 *Ib.*, pp. 329-341.

26 Como dice W. Burkert: «También en este caso se puede hablar ciertamente de un rito de bendición y de la virtud apotropaica de la serpiente; pero no menos justo, y acaso mejor, más griego, sería decir que mediante ese rito todo niño se convertía en el niño Erictonio, alcanzando una participación inmediata en el misterio del origen, en el orden fundamental de la vida», en *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. Barcelona: El Acanalado, 2011, pp. 121-122.

27 Eugenia Sol, «El concepto y las formas del paisaje en la Grecia antigua»: *Monografías.com*, <https://www.monografias.com/trabajos106/concepto-y-formas-del-paisaje-grecia-antigua/concepto-y-formas-del-paisaje-grecia-antigua>

28 J. Prieur, *Les animaux sacrés dans l'antiquité. Art et religion du monde méditerranéen*. Rennes: Ouest-France, 1988, pp. 88-90.

En Cerezo de Río Tirón, al oriente de la provincia burgalesa, existió una cueva donde fue enterrado San Vítores, el extraordinario santo que batalló contra los musulmanes, quienes le cortaron la cabeza sin que él dejara de predicar, la tomara en la mano y se fuera a su pueblo (fig. 10). Allí se hizo ermitaño en una cueva que estaba habitada por una serpiente, a la que expulsó para quedarse él a vivir allí, y allí mismo está su tumba. Así lo cuenta Juan de Burgos en castellano del siglo xv:



10. San Vítores. Imagen del siglo xvii. San Esteban de Burgos

E como començasen de andar, dexado el valle vinieron asomar encima una peña en la qual estava una grand cueva, e dentro en ella una sierpe, la qual como aquellos que con el mártir ivan viesan, començaron mucho de espantarse. Entonce el mártir començó decir: «No os espanten estas cosas, que son terrestres, ni otras mayores que veréis e oiréis celestiales». E luego el mártir dixo a la sierpe: «Dame lugar que asaz ay para mí e para ti». E esta boz oída, la sierpe se fue, e

jamás de allí adelante la vieron, la qual se había criado en la misma cueva por todos los siete años en los quales la villa de Cerezo avía estado cercada. E como el mártir, después que la serpiente se avía ido, consolase aquellos que con él estavan, díxoles: «Fazed aquí una sepultura, en la qual mi cuerpo ha de ser sepultado»²⁹.

La serpiente se había criado en la cueva durante los siete años que Cerezo estuvo cercado por los moros, y, por lo tanto, el campo quedó inculto y volvió a su estado salvaje, primitivo. La naturaleza se libra de la mano del hombre y la serpiente toma posesión de la tierra. En las numerosas leyendas que atribuyen el abandono de un pueblo a la huida de sus habitantes ante una invasión de serpientes³⁰, la narración confunde el orden temporal, pues las serpientes no son la causa de que se marchen los hombres, sino la consecuencia, ya que recuperan lo que era suyo después de que el hombre se haya marchado (fig. 11).

Epílogo: paisaje y mitología

Como he manifestado en otros estudios³¹, el paisaje es una representación, una imagen mental, verbal o visual, que está en lugar de

29 F. Baños Vallejo, «San Vítores en otro incunable (II): edición de Juan de Burgos (1499)», *Archivum* 54-55, 2005, pp. 395-419. Cita en las pp. 416-417.

30 En tierras de Castilla, este tipo de leyendas abundan: una me contaron en Langa, Ribera del Duero soriana, sobre el despoblado cercano de *Castril*, de cuyas ruinas todavía quedan restos sobre un cerrillo cercano al río Duero.

31 A. Martín Criado, *Paisajes subterráneos en Castilla y León: casas cueva, bodegas y santuarios*. https://www.academia.edu/39863483/PAISAJES_SUBTERR%C3%81NEOS_EN_CASTILLA_Y_LE%C3%93N_CASAS_CUEVA_BODEGAS_Y_SANTUARIOS_UNDERGROUND_LANDSCAPES_IN_CASTILLA_Y_LEON_CAVES_WINE_CELLARS_AND_SANCTUARIES «Monjas y frailes de piedra (sacra saxa). Un paisaje sagrado en la Ribera del Duero», *Revista de Folklore*, 481, 2022, pp. 81-96.



11. Santuario de san Vitores, entre Cerezo y Fresno de Río Tirón, donde estuvo la cueva y está su sepulcro

la realidad, como todas las representaciones. Ya hemos visto que no es ni el territorio ni el medio ambiente, aunque tenga mucho de ambos. Convertir la realidad en representación, o, si se quiere decir de forma más categórica, en ficción es lo que permitió a la humanidad liberarse de la dictadura de la naturaleza, a la que están sometidos los demás animales, y crear la cultura mediante el empleo de signos, el más importante de los cuales es el signo lingüístico, la palabra. La representación nos permite «distanciarse de la cosa como la palabra o el signo en general se distancian de ella para poder “decirla”, para entender su sentido»³².

Pero no todo el medio ambiente se convierte en paisaje, pues depende de las emociones y sentimientos que la persona experimente ante la naturaleza que percibe. Ciertos aspectos de la naturaleza –algunos animales poderosos,

árboles especialmente grandes o bellos, casi todos los ríos y manantiales, muchas rocas, peñas y cuevas, algunas montañas y llanuras– son fuente de lo llamado *numinoso*, por atribuirse a esos fenómenos la presencia de un numen o «genio del lugar», de un ánima o divinidad que protagoniza una narración o mito sobre la «creación»³³ de dicho espacio. La presencia del numen provoca una emoción especial, mezcla de misterio, temor y atracción, y esto es lo que hace que esas imágenes adquieran un valor especial como explica Antonio Damasio:

La mayor parte de nuestras imágenes mentales dependen, nos guste o no, de su registro interno. La fidelidad de este registro depende, en primer lugar, de la atención que prestemos a las imágenes, lo que a su vez depende de la cantidad

32 José Luis Pardo, *Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas*. Barcelona: Anagrama, 2016, p. 62.

33 Cuando hablamos de «creación» fuera de un contexto cristiano, entendemos un proceso por el que la naturaleza salvaje, el caos, se hace habitable, se convierte en un cosmos.

*de emoción y de sentimientos que se generaron cuando las imágenes atravesaron la corriente de nuestro pensamiento. Muchas de estas imágenes se registran, y una buena cantidad de ese registro puede reproducirse, es decir, recordarse, a partir de esos archivos y reconstruirse con mayor o menor exactitud. A veces el recuerdo que se tiene del material antiguo es tan preciso que incluso compite con el nuevo material que se está generando en la actualidad*³⁴.

Por tanto, cuando un espacio determinado nos impresiona de forma intensa, registramos su imagen con tanta emoción que su recuerdo es imborrable y así queda en nuestra mente, desde la cual puede transformarse en una imagen visual o en una narración.

De ahí que podamos aceptar la teoría de la «artealización» de A. Roger³⁵ siempre que rechazemos el concepto tan reduccionista que este autor tiene del arte, y consideremos que todas las imágenes son arte³⁶, y que este incluye no solo las artes visuales (dibujo, pintura, escultura...) sino otras como la música y la literatura. El paisaje va ligado a la cultura humana y ha sufrido la misma evolución que esta. Parece bastante plausible que el paisaje se origina de la percepción humana del ambiente en que viven los humanos del Paleolítico, cuando *Homo sapiens* desarrolla distintas formas de cultura

que hoy día llamamos «religión» e inventa narraciones míticas como la que hemos resumido de la serpiente arcoíris Uruanda, similares a la cual serían las de la sierpe de Puente de Barrio Panizares, o la del Puente del Hoyo de Barrio Panizares, o la del nacimiento del río Pisuegra, en Santa María de Redondos, o la del Lago Curavacas, o la de San Vitores de Cerezo de Río Tirón. Es posible que también haya representaciones visuales de paisajes paleolíticos en cuevas con arte rupestre, al menos eso piensan algunos investigadores³⁷, si bien no hay pruebas fiables. En todo caso, el mito de la serpiente de la lluvia, del río divinidad, es un procedimiento analógico tan antiguo o más que el arte rupestre, y no conviene olvidar que, según Kant, «la más antigua de todas las poesías es la religión»³⁸, fundamento de toda cultura humana. Y como dice Roberto Calasso, «a lo largo de los siglos, las construcciones han sido incendiadas, demolidas, devastadas. El “soplo divino” de los lugares, sin embargo, ha permanecido»³⁹.

34 A. Damasio, *El extraño orden de las cosas. La vida, los sentimientos y la creación de las culturas*. Barcelona: Destino, 2018, p. 135.

35 Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

36 Esta visión estrecha del arte es propia del mundo de los historiadores del arte y de los filósofos, sobre todo de los que se ocupan de la estética. Ya Gombrich aceptaba que «no se puede defender razonablemente el desdén hacia esa imaginaria por parte del historiador del arte», si bien lo justificaba porque «se ha debido mucho menos a escrúpulos teóricos o estéticos que a dificultades prácticas», *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1968, p. 155.

37 S. Mithen, *Op. cit.*, p. 186: «Michael y Anne Eastham ha sugerido que las pinturas y grabados de las cuevas de la región de Ardèche, en Francia sirvieron como un modelo o mapa del terreno concreto en torno a las cuevas». Cf. M. y A. Eastham, «Palaeolithic parietal art and its topographic context», *Proceedings of the prehistoric society*, 51, 1991, pp. 115-128; *Paleolithic Parietal Art and its Topographical Context*, Published online by Cambridge University Press: 18 February 2014. Un trozo de piedra grabado hallado en la cueva de Abauntz se ha interpretado como un posible mapa de los alrededores: P. Utrilla y C. Mazo, «Los cantos pintados de la cueva de Abauntz y algunas nuevas lecturas del bloque 1», *Príncipe de Viana*, 253, 2011, pp. 23-41. Como una vista paisajística de la ciudad de Çatalhuyuk, con un volcán al fondo, se ha interpretado una pintura mural que pronto se hizo famosa por considerarse el más antiguo paisaje conocido, si bien algunos la consideran dudosa; véase K. Rodríguez Wittmann, *La huella de los mapas. Cartografías de lo humano*. Barcelona: Planeta, 2023, pp. 31-32.

38 *La religión en los límites de la mera razón*, Madrid: Alianza Ed., 1969, p. 29.

39 *El cazador celeste*. Barcelona: Anagrama, 2020, p. 231.

ETNOGRAFÍA DE UN ÁRBOL MILENARIO. EL AHUEHUETE DE SANTA MARÍA DEL TULE, OAXACA

David Lorente Fernández



Fotografía del autor

Cerca de la ciudad de Oaxaca, en México, crece un árbol milenario de inmenso tronco y gruesas ramas con finísimas hojas en forma de plumillas. Aunque sus 42 metros de altura no lo hacen desmesuradamente alto, su diámetro es tan ancho que se necesitan más de 30 personas tomadas de las manos para rodearlo. Los 2000 años atribuidos a este coloso sitúan sus orígenes al comienzo de nuestra

era, y su tronco ha ido creciendo hasta convertirse en el más grueso del mundo¹.

Alexander von Humboldt escribió de él: «Este árbol antiguo es aún más grueso que el ciprés de Atlixco, [...] que el dragonero de las Islas Canarias y que todos los baobabs (*Adan-*

1 «Este árbol se cree que es más antiguo que la edad de Cristo», dicen los pobladores (4-8-2022). Algunas ideas preliminares de este texto fueron presentadas en Lorente (2020).

sonia) de África»². Su tronco proverbial atrajo también la atención de una serie de ensayistas del siglo XIX, que dijeron del árbol: «Este coloso-vegetal da asilo á una multitud de habitantes de varias especies de animales. Cuadrúpedos, reptiles y aves, principalmente nocturnas, son los moradores de aquel recóndito y sombrío lugar. Es tal la espesura del ramaje que le rodea, que situándose uno en la parte superior del tronco, cree estar oculto en un bosque»³. El historiador, cartógrafo y geógrafo mexicano García Cubas lo inmortalizó en 1885 en una célebre ilustración de su *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*: el tronco corto y anchísimo, coronado por ramaje colgante, casi de sauce llorón⁴.

Santa María del Tule, el pueblo donde crece el árbol, fue anteriormente una inmensa laguna, un territorio anegado donde abundaban los tules. Tule es hoy la denominación local del árbol, aunque el término «tule» (*tollin*) proviene del náhuatl y refiere una planta acuática de lagos y pantanos, conocida como juncia o espadaña⁵. Uno de los mitos narrados en la población cuenta que en su origen el árbol no fue árbol, sino el bastón de un personaje de la cultura mixe, el Rey Kondoy. Este gobernante ancestral se encontraba en el cerro Cempoaltepetl cuando fue perseguido por una enorme serpiente y, corriendo, descendió hasta la llanura anegada. Al llegar, clavó o «plantó» su bastón, y éste comenzó a retoñar y reverdecer, al tiempo que se secaba la laguna. Toda el agua que anegaba el territorio se convirtió en el árbol del Tule⁶. El

tamaño del árbol equivale al de la inmensa laguna. Es, pues, en el mito, «un árbol de agua», constituido por este elemento. Su origen explica una antigua concepción difundida en la población: «se cree que, si fuera destruido el árbol, el agua que contiene causaría tal inundación que acabaría con el pueblo». Una información recogida en el siglo XIX es coherente con esta concepción: «que el agua de la antigua laguna se volvió ahuehuete, que por eso [el árbol] es tan grande y tiene tanta humedad»⁷.

Otro mito sobre el origen del árbol, ahora de tradición zapoteca y no mixe, explica que fue plantado por Pecocho, un sacerdote o representante de Ehecatl, dios mexica del viento y las tormentas, en beneficio del pueblo, quien, procedente de Nicaragua, arribó hacia el siglo VI a las playas de Huatulco⁸.

Las dos versiones míticas ponen claramente en evidencia la relación del árbol con el agua (más explícitamente la primera), y esto se vincula sin duda directamente con el hecho de que el árbol de Tule es un ahuehuete (*Taxodium mucronatum* Ten.). Los ahuehuetes o sabinos son árboles que muestran predilección por los ríos y los lagos, esto es, por los ecosistemas ribereños o riparios⁹. La palabra ahuehuete procede del náhuatl y significa «viejo del agua» (de *huehuetl* y *atl*), lo que remite tanto a su preferencia por los ambientes acuáticos como a su proverbial longevidad¹⁰. Es importante mencionar que,

2 Humboldt (2014 [1822], lib. III, cap. VIII: 171).

3 Bolaños (1857: 363).

4 García Cubas (1885: Carta Agrícola VIII).

5 «Y por eso se llama árbol del Tule, porque acá estaba infestado de esas plantas acuáticas» (6-8-2022). Tule es un nombre genérico que engloba a la *Schoenoplectus acutus* y a otras especies acuáticas emparentadas.

6 Pudimos recopilar este mito de boca de

un habitante de Santa María del Tule el 6-8-2022.

Todas las palabras entrecuadradas del artículo que no vayan acompañadas de una referencia bibliográfica entre paréntesis pertenecen a testimonios de distintos pobladores de Santa María del Tule recabados durante el trabajo de campo.

7 Villaseñor (1892: 21).

8 Conzatti (1921: 6) y Debreczy y Racz (1997-1998: 6). En zapoteco el árbol es denominado *yaa sabin* y *yaa-yitz* (Villaseñor 1892: 21).

9 Martínez (1933, 1950, 1953).

10 El ahuehuete también es conocido como ciprés



Fotografía del autor

cuando no se asocia con las aguas visibles en la superficie de la tierra, la existencia de ahuehuetes puede indicar la presencia de ríos extintos o de aguas subterráneas desaparecidas, revelando así antiguos lugares húmedos en la geogra-

fía mexicana¹¹. En cuanto a su antigüedad, se lo vincula en distintos contextos con los antepasados o con la ancestralidad¹².

El de Santa María del Tule es el más antiguo de México y pareciera representar el ejemplo paradigmático en el que las dimensiones vegetales, el vínculo con el agua y la longevidad son puestos localmente en relación inextricable con el «poder» y la «fuerza» que se le atribuyen al árbol.

de río, ciprés mexicano o ciprés de Moctezuma, y en español se lo nombra con frecuencia sabino (Eckenwalder 2009). A lo largo del territorio mexicano existen diversas denominaciones en lengua indígena para nombrar al árbol: *matéoco* en tarahumara o *rarámuri*; *pénjamu* en purépecha; *quiztsincui* en zoque; *chuche* en huasteco; *yaga-guichí* en zapoteco, etc. (Martínez 1979; Villa-Salas, Alonso y Martínez 1998, en Martínez Bautista 1999: 13). El ahuehuete fue elegido en 1921 árbol nacional de México por votación popular (Luque 1921). Acerca de la longevidad de estos árboles, véase Villanueva Díaz et al. (2010).

11 Montúfar (2002).

12 De la Serna (1953), Heyden (1993). Homenaje a su carácter excepcional el árbol del Tule fue declarado en 2003 Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO.

Etnografía del árbol del Tule

Tuve ocasión de visitar el ahuehuete en dos ocasiones diferentes: hace 26 años, durante una breve estancia que efectué en julio de 1996 y, con mayor detenimiento, en agosto de 2022, cuando el árbol constituía el primer recurso económico-turístico de la población¹³. El ahuehuete no presentaba a simple vista cambios sustanciales, pero sí la población de Santa María que lo rodeaba: de erigirse el árbol en un terreno baldío junto a la iglesia donde niños provistos con fragmentos de espejos hacían reflejar un rayo de sol sobre el tronco en penumbra buscando iluminar las figuras de la madera a un árbol que se erguía en un atrio bien pavimentado, rodeado por una reja perimetral, con una taquilla donde adquirir el ticket de entrada y multitud de puestos y tiendas de «artesanías» a unos cuantos metros, junto a un servicio de niños-guía que, uniformados y con gafete, esperaban su turno para enseñarle las mismas y nuevas figuras al visitante, provistos ahora de punteros láser.

En las dos ocasiones observé que la atención colectiva giraba en torno al tronco del árbol. Al igual que en el mito acerca del Rey Kondoy, el aspecto culturalmente relevante lo constituía la parte central del árbol: allí residía su «particularidad», allí había quedado convertida en madera la laguna y de allí emergían las figuras caprichosas en las que se buscaba concentrar la atención del visitante.

El enorme tronco se eleva hacia las ramas como una amalgama multiforme, suerte de pilar globulado saturado de multitud de protuberancias y excrecencias¹⁴. Rodeando la circunferen-

cia arbórea, los niños-guía van identificando una serie de figuras que establecen canónicamente en más de 20. Cabe destacar que la gran mayoría de estas figuras son animales –leones, focas, guajolotes, una serpiente enrollada, cocodrilos, la cabeza de un venado, ardillas, delfines, osos hormigueros, elefantes, las patas de una jirafa, gorilas y «la figura más grande del árbol: un pez espada»–. Aunque también se enumeran dos figuras fitomorfas –una penca de plátanos, la cabeza del ajo– y cuatro antropomorfas –los tres Reyes Magos, la cara de un hombre enojado, el clavadista, Cristo crucificado– es evidente la notable preeminencia de elementos animales. Cabe destacar que estos animales no aparecen estáticos, sino plasmados y descritos en movimiento. Se los nombra siempre siguiendo una fórmula que distingue sus extremidades asociadas con la vida y el dinamismo, que los presentan como seres con agencia, actuantes: «el cocodrilo: su ojo, su trompa, su cuerpo, sus pies están metidos en el agua», «el rostro de una ardilla: el ojo, la nariz y la boquita abierta, la orejita», «la melena del león, el ojo, la nariz, el hocico abierto», «el delfín entrando al agua: su aleta, su cara y su cola». El esquema morfológico se repite con el oso hormiguero «este es el cuello, la orejita, el ojo y la trompita», el elefante «estas son las patas, el cuerpo, el ojo, la trompa y la boca», el guajolote, la serpiente enrollada, etc. Parece deliberado describir a los animales formados por la suma de sus partes, que aparecen en movimiento o listos para actuar. En las descripciones de los niños, presentados como imágenes sucesivas, los animales aparecen animados, como si vivieran a lo largo del tronco del árbol, alrededor.

Se infiere de este retablo zoológico que el árbol milenario constituye un ser demiúrgico, una suerte de entidad creadora de nuevas formas de vida. El tronco del ahuehuete se concibe así configurado como un cuerpo vegetal del que emergen, cual fastasmagorías, los más variados seres: nacidos de su interior, tornan a manifestarse en su corteza perimetral y sus ramas pugnando por cobrar fisonomía. Es posible que el ahuehuete milenario sea capaz de producir

13 Acerca de la metodología etnográfica empleada en el trabajo de campo realizado en Santa María del Tule, véase Lorente (2021).

14 Desde la descripción presentada en 1822 por Humboldt (2014) existe una larga controversia acerca de si el gigante de Tule es un único ahuehuete o el resultado de haberse fusionado tres árboles (la opinión actual apunta a que constituye uno solo). Véanse, por ejemplo, Conzatti (1921), Dorado et al. (1990), Debreczy y Rác (1997).



Fotografía del autor

figuras debido a su naturaleza original: lejos de ser un árbol, era el objeto distintivo de un personaje de poder. «El bastón del Rey Kondoy», dijo un niño, «técnicamente está en el medio» (del árbol, como bastón mítico del que surgen las figuras). Algunos niños indican que estas figuras «salen» del bastón que es el tronco y lo van cubriendo todo alrededor.

El árbol milenario es un productor de vida que se plasma, en primer término, en estas figuras que se esbozan, sacando sus extremidades –nunca todas por completo– del interior del árbol. Se insiste en que las figuras derivan de su naturaleza, pero principalmente de su edad: «las figuras se le van formando con el tiempo naturalmente». Las figuras fueron una consecuencia del «envejecimiento» del árbol.¹⁵ Es significativo al respecto el comentario de uno de mis guías, un niño de 12 años. Señaló uno de los árboles menores en relación con el árbol milenario que crecen en sus inmediaciones, a un lado de la iglesia, y al que designó como «hijo», añadiendo que «le había encontrado una figu-

ra», que tenía «forma de calamar», como me enseñó. Así pues, para el niño la longevidad del árbol estaba en relación directa con la creación de figuras que «aparecían» progresivamente en su tronco. Al compartir el «hijo» del árbol milenario la naturaleza extraordinaria de su progenitor, se infería que con su envejecimiento comenzaría igualmente a «manifestar» figuras, es decir, a producir nuevas formas de vida.

Una segunda facultad del árbol milenario ligada con la producción de vida era su capacidad para generar descendencia. A uno de sus flancos se hallaba «el hijo» y a otro lado «el nieto». Tal facultad reproductiva del árbol milenario aparece también referida en las fuentes del siglo XIX, donde se divaga acerca de la progenie vegetal del mismo. Escribe Villaseñor en 1892:

A un costado de la pequeña iglesia y al sureste del árbol grande, en el mismo cementerio se encuentra otro árbol que sólo tiene doce metros de circunferencia, y que los naturales llaman el hijo. Hay otro hijo en la casa del Presidente Municipal, de once metros, y en diversos lugares del pueblo se ven otros más pequeños; de

15 Dijo que estas figuras tenían una profundidad temporal de unos 30 años, época en que el pueblo decidió, «de entre las que se le habían formado», cuáles debían mostrarse.

*cuatro ó cinco metros, y que están clasificados en la categoría de nietos*¹⁶.

Y agrega Conzatti en 1921:

*Este ejemplar no es el único que se encuentra en el pueblo; a poca distancia de él hay otros dos muy corpulentos –aisladamente considerados, por más que resultan raquíticos si se les compara con el Gigante– uno (el «hijo») a la derecha y en el mismo atrio de la iglesia, y otro (el «nieto») a la izquierda, en un solar contiguo. Los tres se hallan sobre una línea recta, dirigida de SE. a NO.*¹⁷.

Nótese que el número y las ubicaciones de los «hijos» y los «nietos» varían con el tiempo. Hoy se dice que el ahuehuete milenario tiene «un hijo» y «un nieto», vinculados por filiación con él. Al indagar en cómo se habían originado estos árboles, me brindaron las siguientes explicaciones. De acuerdo con una niña, habían sido engendrado por raíces subterráneas, y de acuerdo con un niño, mediante semillas procedentes del árbol principal. Al preguntarle a la niña si el ahuehuete milenario era «macho» o «hembra», y cómo procreó su descendencia, se quedó pensando y dijo que era «padre-madre», y que los había procreado él mismo. Un único árbol era el origen de una estirpe que contaba con un «hijo» y un «nieto». De esta manera, las nociones de capacidad genésica del árbol se manifestaban en este hecho de tener proge- nie, de procrear una descendencia que abarca dos generaciones (el nieto lo producía, nótese, el propio árbol, y no el hijo de aquél). De manera significativa, se aplicaba una terminología de parentesco humana a un ser que, antes que ser definido como «vegetal» en este contexto, era calificado como la integración de una dualidad complementaria: era un ser «padre-madre» que procreaba «hijos» y «nietos». «Se le conoce como el padre y la madre», dijo la niña. Las nociones de «crianza-cuidado» y de «protección»

podían estar implícitas en este ser materno-paterno, engendrador, cuidador y protector. La fertilidad se manifestaba no sólo en las figuras, sino también en esta concepción reproductiva¹⁸.

Significativamente, estas ideas sondeadas recurriendo a los niños parecían hallarse más extendidas en Santa María: los murales pintados en la pared de dos casas del pueblo insistían gráficamente en dos aspectos: el hecho de crecer (originalmente) junto al agua –su origen como bastón–, y la descendencia vegetal del árbol: el «hijo» y el «nieto» a su alrededor.

El ahuehuete aparece asimismo definido como un ser productor de «vida» en un hecho que me fue puesto de relieve: la fauna diversa que era capaz de mantener y albergar debido a sus oquedades y al frondoso follaje. El árbol milenario cobija a distintos animales, que se refugian en él. «Es un lugar grande donde se protegen muchas aves; como tiene huecos para habitar, ahí las aves hacen su nido, recogen hojas que se van cayendo y las meten en los agujeros», me dijeron. No sólo palomas, búhos lechuzas y otros pájaros que revolotean en las alturas; un sinfín de abejas que salen de los panales contruidos sobre sus ramas y otros pequeños insectos pululan en torno al árbol. Podría decirse que, en cierta forma, el árbol «cría» a estos seres, pues les brinda cobijo, protección y alimento. La existencia de esta fauna –nutrición, refugio, protección– se pone en relación directa con la «vida» del árbol.

Es interesante mencionar que el árbol es siempre descrito morfológicamente atendiendo a su configuración vegetal. Se habla de «tronco», «ramas», «raíces», «hojas» y «frutos», y no de «cabeza» o de «pies», como ocurre en otras tradiciones culturales mesoamericanas donde ciertos seres o elementos del entorno se describen en los términos de un cuerpo humano. No hay una antropomorfización de su fisonomía. El énfasis parece depositarse en el

16 Villaseñor (1892: 21)

17 Conzatti (1921: 6).

18 Una campana de la iglesia yacía en el suelo, en las proximidades del árbol «hijo», con las ramas más bajas del «padre» guareciéndola.

respeto de su voluntaria conformación arborescente. Si una rama se seca, se le deja unida al tronco sin cortársela hasta que se desprende de forma natural. Y las que sobresalen por encima de la reja que circunda el árbol se perfilan con cintas de plástico para desviar a los transeúntes, como si se tratara de un ser al que se permite extender su cuerpo sin «molestarlo» ni intervenir en su crecimiento. Estas medidas de «respeto» al árbol parecen sustentarse en la idea de que su configuración respondiera a una voluntad deliberada o intencionalidad arbórea. «Y de hecho, como el árbol sigue creciendo, hay ramas que no aguantan el peso y se van bajando, pero como está prohibido cortarle ramas, no se le puede cortar nada. Prefieren que se corten naturalmente, por sí solas. Las hojas secas del árbol no las quitan, las dejan. Yo nunca he visto que las quiten. Y hay avisos: que si le haces daño al árbol, puedes ir a la cárcel para toda tu vida», me dijeron.

La noción de no tocar ni modificar el árbol, ni interactuar en consecuencia corporalmente con él —en el sentido de entrar en contacto el «cuerpo» de un individuo con el tronco o las ramas del árbol— implica una clara divergencia entre las prácticas de los pobladores y de los turistas y visitantes. Una niña me confesó que los había estado observando atenta: «Se ha dado la ocasión en que los turistas llegan y lo abrazaban mucho, y yo mi curiosidad era preguntarles por qué lo hacían. Y muchos me decían como que los ayudaba protegiéndolos, por la edad, que otros abrazar a un árbol de más de 2000 años los llenaba de sabiduría... Entonces eso ya va dependiendo de la creencia de cada turista. Pero acá la población no tienen ninguna creencia».¹⁹ Se aprecia que estas prácticas carecen de sentido para los niños y no encajan en su concepción del árbol. En Santa María no se le dirigían peticiones ni ofrendas individuales

al ahuehuete. En cambio, los turistas se acercaban, tocaban el extremo de las ramas (y corrían, si podían, algunas hojitas), o rezaban y hacían peticiones al árbol. «La gente no reza al árbol; le rezan a la virgen. Las personas de acá no se persignan». Ante mi insinuación sobre la facultad comunicativa del árbol, uno de los niños agregó que el ahuehuete milenario no habla, no canta, no aparece en sueños. De hecho, el día de su fiesta no era fácil conocer su opinión sobre las ofrendas, porque no hablaba. El árbol manifestaba, obviamente, agencia e intencionalidad, como ser animado y genésico que era, pero lo hacía en otros términos, de acuerdo con los pobladores.

En Santa María, la relación ceremonial con el ahuehuete se efectuaba de manera colectiva; era el conjunto del pueblo el involucrado en la relación con el árbol. No era de individuo a árbol, sino de toda una colectividad al ahuehuete milenario. No obstante, esta relación de la totalidad del pueblo no se daba sobre los hechos directamente, sino mediada por un Comité del Árbol. Estaba formado por un presidente, un tesorero, una secretaria, un inspector y otras personas elegidas anualmente. El comité gestionaba los 20 pesos que pagaban los visitantes y los dirigía al mantenimiento del árbol, lo que incluía principalmente pagar el agua con que vivía el ahuehuete. «Ya no hay agua, pero le meten agua debajo, lo riegan subterráneamente, y los sábados y domingos lo riegan con los aspersores», dijo un niño. «El árbol llega a consumir hasta más de 10.000 litros por semana, dependiendo de la temporada del año en que estemos», explicó un poblador adulto. La vida del árbol dependía así en cierto modo del pueblo que redirigía los ingresos obtenidos de los visitantes por medio del comité para convertirlos en el agua que nutría al ahuehuete milenario. «Si lo hacen mal su trabajo, pues le afecta al árbol, y puede que lo cambien al comité por reemplazo». El comité también se encargaba de pintar la reja y de otros aspectos, como la

19 Es interesante el modo en que la niña utiliza el término *creencia* para designar a las prácticas, para ella carentes de sentido, de los visitantes foráneos. Las prácticas realizadas en el pueblo, sin embargo, no reciben de ella esta categoría.

organización de los niños-guía y los acuerdos para mostrar las figuras²⁰.

El segundo lunes de octubre se celebraba la Fiesta del Árbol para retribuir, como agradecimiento, que el árbol atrae a los turistas y de él vive la población. Se trata de una fiesta semejante a las que se brindan a otro tipo de entidades poderosas asociadas con la existencia comunitaria y podría inferirse de ella cierta concepción sobre cómo es concebido el árbol en su naturaleza de entidad tutelar de la población. Se lo tiene por un dispensador de recursos, un dador tanto de prosperidad como de bienestar colectivo. Pareciera que la fertilidad que se atribuye al ahuehuate en otros contextos está aquí representada por el dinero, en un flujo que viene de fuera hasta el árbol, y que la comunidad agradece con la fiesta (y los cuidados cotidianos que le prodigan al mismo). De manera significativa, distintos niños expresaron esta idea en forma de ciclo, como un flujo de dinero que llega atraído por el árbol y se redistribuye alrededor, expandiéndose a su vez más lejos y regresando de nuevo. Una niña denominó a este fenómeno «vuelta el comercio», y explicó:

Digamos que el árbol ayuda económicamente a la comunidad porque atrae al turismo. Llegan los turistas, consumen en los pequeños puestos alrededor, les proporcionan comercio a los mismos de la población de acá, los mismos de la población así cuando salimos a diferentes lugares les proporcionamos como el bienestar o el dinero a otros, y así. Y entonces prácticamente como que se va

20 Significativamente, el niño que había identificado la figura del calamar en el «hijo» del ahuehuate milenario me explicó que no se hallaba autorizado para enseñársela a los visitantes, pues era el Comité quien se encargaba de determinar el número, las formas y, en suma, las figuras «legítimas» y «permitidas» que los niños-guía podían mostrar a los turistas. Me explicó: «Porque si los turistas de mi compañero lo ven, se pueden quejar con él, que por qué no se las enseñó [esas figuras a ellos también]. Pues va a haber problemas. Por eso mejor enseñamos todos las mismas. Tiene que haber un acuerdo y enseñar lo mismo».

*dando vuelta el comercio. Se dice que el árbol es el que ayuda a la población*²¹.

De esta manera, se considera que el ahuehuate atrae dinero que redundará en la prosperidad de la población. Pero este dinero también es necesario para la propia supervivencia del árbol. Dado que, para transformarse en árbol, el bastón del Rey Kondoy había secado toda la laguna, se asume que al ahuehuate hoy ya no le es posible extraer más agua, por lo que ésta le debe ser suministrada en grandes cantidades por el hombre. El agua es inicial, primera, y es el árbol quien la seca y crece frondosamente, agotándola. Un niño lo expresó explícitamente: «Lo único que le va a afectar es que dejen de venir turistas, porque con eso se mantiene con vida, con eso compran agua». El efecto de atracción que ejerce el árbol sobre los turistas-dinero le beneficia a sí mismo y le beneficia al pueblo. Pero es el pueblo el que recibe recursos del árbol: «y el turismo puede pasar a probar a diferentes puestos, entonces le va como haciendo el comercio a los mismos pobladores». Los recursos aportados por el árbol milenario, atraídos debido a su agencia e intencionalidad, se dividen en dos partidas: los 20 pesos de la entrada que contribuyen a la supervivencia y bienestar del árbol²² y los que circulan en los alrededores del recinto perimetrado donde éste se desarrolla, que brindan prosperidad y riqueza a la población.

Cabría decir que el ahuehuate milenario pasó de ser concebido como un «árbol de agua» en su conformación como ser constituido de este elemento, debido a su tamaño y su humedad, a derivar actualmente en un árbol que atrae un tipo de recursos de naturaleza económica –fértiles, fecundos– para sí mismo y para la población. Escribía Bolaños en 1857:

21 Testimonio recabado el 4-8-2022 en Santa María del Tule.

22 Nótese que el dinero atraído por el árbol se convierte en agua gracias a la participación del Comité del Árbol.

Este árbol singular tiene grande abundancia de jugos saviales. Por la concavidad que mira al Sur está continuamente destilando la agua, á la manera que se ve muchas veces en las hendiduras de las peñas. Los indígenas del pueblo tienen ciertas preocupaciones sobre esta materia. Algunos creen que al pie del enorme sabino hay un subterráneo por donde pasa un río cuya agua absorbe el palo y la vierte por diversas partes de su tronco: sostienen que aplicando el oído en el silencio de la noche, sobre la tierra cerca de él, se oye el ruido de una corriente que se precipita²³.

Hoy en día lo que atrae el ahuehuete es el dinero, entendido como una «fuerza» que vehicula en sí misma una serie de potencialidades asociadas con la fertilidad y la prosperidad.

Significativamente, en la Fiesta del Árbol es también el tronco el aspecto destacado, pues es a su alrededor donde se cuelgan los dones y ofrendas dispensados. Una larguísima guirnalda de hojas ciñe por entero su perímetro y, engalanado de esta manera el ahuehuete, de ella se cuelga una diversidad de productos alimenticios, a la manera –recuerda la imagen– de un árbol de la vida: gran árbol de los mantenimientos: tlayudas, sombreros, botellas de licor... Se interpretan Las Mañanitas y se hace un «ritual» de puertas abiertas en el que se propicia la convivencia de los asistentes mientras los pobladores reparten «el cariño», que incluye mezcal, tepache, téjate, poleo y collares de buganvilias. Un niño explicó: «Es prácticamente su cumpleaños, y dejan entrar gratis». Una niña añadió: «Y es cuando a ustedes les permiten pasar a abrazarlo. Se le adorna alrededor y dejan que pasen los turistas a darle su abrazo de cumpleaños». La fiesta de retribución al árbol por la prosperidad brindada al pueblo en

forma de recursos monetarios incluye también «a los turistas», «a ustedes», que pueden –se entiende que en una práctica coherente con la manera de percibir el árbol de aquéllos– darle el abrazo de cumpleaños.

23 Bolaños (1857: 363, énfasis añadido).

BIBLIOGRAFÍA

- BOLAÑOS, Juan N. (1857) «El árbol de Santa María del Tule», *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* 5: 363.
- CONZATTI, Cassiano (1921) *Monografía del árbol de Santa María del Tule*. Oaxaca de Juárez: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Tomo 6, Núm. 4.
- DEBRECZY, Zsolt e István RÁCZ (1997-1998) «El Árbol del Tule: The Ancient Giant of Oaxaca», *Arnoldia: The Magazine of the Arnold Arboretum* 57 (4): 3-11.
- DORADO, O. et al. (1990) «The Arbol del Tule (*Taxodium mucronatum* Ten.) is a single genetic individual», *Madroño* 43(4): 445-452.
- ECKENWALDER, J. E. (2009) *Conifers of the World: the Complete Reference*. Portland: Timber Press.
- GARCÍA CUBAS, Antonio (1885) «Carta Agrícola VIII», *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*. México: Debray Sucesores.
- HEYDEN, Doris (1993) «El árbol en el mito y el símbolo», *Estudios de Cultura Náhuatl* 23: 201-219.
- HUMBOLDT, Alexander von (2014 [1822]) *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. México: Porrúa.
- LORENTE FERNÁNDEZ, David (2020) «Historia del árbol de agua», *Cuadernos Hispanoamericanos* 845: 102-117.
- LORENTE FERNÁNDEZ, David (2021) «Introducción. La etnografía como método y como teoría: epistemología, rupturas, posibilidades» en *Etnografía y trabajo de campo. Teorías y prácticas en la investigación antropológica*, Lorente Fernández, David (coord.). México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos – Ediciones del Lirio, pp. 17-118.
- LUQUE, E. (1921) «Voto razonado para elegir el árbol nacional», *Revista México Forestal* 1 (9-10): 3.
- MARTÍNEZ, Maximino (1933) *Las plantas medicinales de México*. México: Ediciones Botas.
- MARTÍNEZ, Maximino (1950) «El ahuehete (*Taxodium Mucronatum* Ten.)». *Anales del Instituto de Biología* 21: 25-82.
- MARTÍNEZ, Maximino (1953) *Las pináceas mexicanas*. México: Dirección Forestal.
- MARTÍNEZ, Maximino (1979) *Catálogo de nombres vulgares y científicos de plantas mexicanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍNEZ BAUTISTA, A. E. (1999) «El ahuehete», *Biodiversitas* 25: 12-14.
- MONTÚFAR, Aurora (2002) «Ahuehete: símbolo nacional», *Arqueología Mexicana* 10 (57): 66-69.
- SERNA, Jacinto de la (1953) «Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas» en *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, editado por Francisco del Paso y Troncoso. México: Fuente Cultural, pp. 47-368.
- VILLANUEVA DÍAZ, José, et al. (2010) «Árboles longevos de México», *Revista Mexicana de Ciencias Forestales* 1 (2): 7-29.
- VILLASEÑOR, Alejandro (1892) *El árbol de Santa María del Tule en Oaxaca*. México: Imprenta El Tiempo.

UN NAZARENO PARA LA PARROQUIA DE VILLANUEVA DE JAMUZ (LEÓN): ALGUNAS NOTAS SOBRE SU HECHURA

José Luis de las Heras Alija



Fotografía del autor

En ocasiones las escuetas anotaciones en las cuentas que dejan los párrocos en los libros de fábrica parroquiales dejan a los estudiosos con más interrogantes que certezas en sus investigaciones. Afortunadamente, no sucedió así en Villanueva de Valdejamuz, pequeño pueblo de la provincia de León y diócesis de Astorga, con las cuentas dadas por el párroco

Ángel San Román cuando se ocupó de la parroquia de San Cipriano de dicha villa. Todos los documentos del archivo parroquial de la localidad se encuentran afortunadamente depositados en el Archivo Diocesano de Astorga y es necesario agradecer antes de proseguir con el artículo a Miguel Ángel González, su director, y Silvia Cobos la amabilidad y atención con la que reciben al investigador.

Coincidió la atención a esta parroquia leonesa con la primera epidemia del cólera en España, que sucedió entre los años 1833 y 1835. Parece ser que el primer brote tuvo un pequeño alcance en Galicia y el segundo se extendió de sur a norte y la culpa fue achacada en zona andaluza a segadores que se movían por sus provincias. En verano de 1834 se expande por todo el centro de la meseta y la zona norte, todo esto coincidiendo con los desplazamientos de tropas carlistas. Injusto sería cargar toda la responsabilidad a segadores y militares, las escasas y tardías medidas tomadas, el descontrol, las miserables condiciones de vida, la falta de saneamientos y el caso omiso a las normas dictadas por las autoridades hicieron el resto del trabajo para que prácticamente todo el país cayese en las garras de esta epidemia¹.

Parece ser que la antigua capital de Valdejamuz salió libre de dicha epidemia, al menos a mediados de 1834, y no hubo que lamentar víctimas entre sus vecinos. Entre las detalladas notas de cargos y datas de la fábrica del templo principal de esta villa quiso su párroco dejar testimonio de lo siguiente:

Ytem el mismo escultor ayudado del actual párroco hizo cuatro imágenes nuevas que son la de Jesús resucitado, la del Nazareno, la de Nuestra Señora del Rosario y la de San José, en cuyas obras empleó treinta y dos días y medio, seis en el Nazareno, seis en la Virgen, y los demás en los otros dos. Ha sido muy notorio que dicho escultor por su muy avanzada edad, pocas fuerzas y quebrantada salud, no podía hacerlas en tan poco tiempo, si no se le hubiera ayudado con más de la mitad del trabajo, mayormente en cosas que necesitaban más fuerzas y delicadeza por estar trémulo y corto de vista; no obstante solamente se cuentan sus jornales que importaron trescientos veinte y cinco reales, que junto con los de arriba

compone la suma que expresa su recibo; pues quiere dicho párroco que mediante lo que él trabajó, queden sin coste alguno a la iglesia al menos la imagen de Jesús Nazareno que ofreció si Dios libraba el pueblo del cólera el año anterior, y aun la de la Virgen. Son pues trescientos setenta y cinco².

El escultor al que se refiera es Lorenzo Martínez, vecino que era de la ciudad de Astorga, y que aparece en nota anterior al haber sido también el responsable del arreglo de varias tallas que existían en la iglesia, por lo que parece, mutiladas y tullidas. Desconocemos más datos acerca de este «santero», como anteriormente también lo nombra el párroco de la villa, salvo que fue también el artífice de algunos de los pasos de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de la Soledad del arrabal de Puerta de Rey de la capital episcopal; en concreto de las escenas de la flagelación, la coronación de espinas y la presentación al pueblo. Escultor con ciertas torpezas técnicas, pero con un indiscutible encanto de lo popular en sus creaciones, que con pocos recursos consiguen llegar al fiel.

Las cuatro imágenes se conservan en la actualidad en la iglesia de Villanueva, nuestro protagonista Jesús Nazareno y la talla de la Virgen son ambas de vestir, mientras que San José y el Resucitado son imágenes talladas de cuerpo entero.

Ante la inseguridad en lo humano, el único remedio que quedaba era el divino, al que acudían con frecuencia tanto laicos como religiosos, a pesar de ocurrir sucesos anticlericales derivados de la propagación de la epidemia como la denominada «matanza de los frailes», motín contra los religiosos de Madrid ocurrido el 17 de julio de 1834, a los que se les acusó de envenenar las aguas y propagar la enfermedad. El monarca Fernando VII ordenaba implorar

1 Esteban Rodríguez Ocaña, «La primera pandemia de cólera en España, 1833-1835», *Jano*, n.º 30 (1986), 2421-2434.

2 ADA, 2/20, F3. *Libro de cuentas de la fábrica de la iglesia parroquial de San Cipriano de Villanueva de Valdejamuz*. Año 1819, fol. 68v.

con rogativas en los templos de sus dominios la misericordia de Dios como medida estrella ante la llegada de la peste. Eran devociones en tiempos de peste los santos Fabián, Sebastián y Roque, y es curioso como aparecen en el parte dado por la Junta de Sanidad de Huelva³. No se olvidó el pueblo de sus devociones locales más arraigadas a las que hacía públicas rogativas que, si bien podían aliviar en lo espiritual, en la realidad ayudarían a la propagación de la enfermedad⁴. Estamos pues en este caso leonés ante una donación, un exvoto o imagen votiva que entregó en acción de gracias por verse librados de la epidemia sus parroquianos.

Como era común en el gusto popular de la época, que no el oficial, las obras se hicieron en un estilo barroco y los postizos eran punto clave para fomentar la devoción del pueblo y persuadir los sentidos. Así, se incorporaron en este caso ojos de porcelana, peluca natural y vestido; además del tornillo para poder amarrar la imagen a las andas, pues estas pasaron a formar parte de las procesiones que tenían lugar por el lugar durante la Semana Santa. Todo ello lo dio de limosna también el párroco.

No quedaría la imagen completa sin la policromía; de ello se encargó el dorador Miguel Gutiérrez Diego, que es el encargado de la pintura y dorado de muchas obras de la diócesis durante el siglo XIX y también era ya familiar en el lugar de Villanueva, pues se había encargado de dorar y jaspear los retablos colaterales, y ahora iba a hacer lo mismo con todas las nuevas obras que engrandecían el patrimonio del templo:

Ytem Por pintar la mesa del altar mayor, las gradillas, credencias, el Santo Cristo de la cofradía de la Cruz, San Roque, los apóstoles de los lados del taber-

náculo, el atril ósea facistol y otras cosas, y además los cuatro santos nuevos, llevó el maestro don Miguel Gutiérrez mil trescientos ochenta reales, como consta de su recibo y minuta de dichas obras, y además de esto los treinta reales que según el régulo valía la leña y carbón que consumieron a cuenta del párroco en los dos meses de octubre, noviembre y parte de diciembre para cocer y templar la cola y poder trabajar. Compone todo 1450 reales, pero rebaja el párroco setenta reales que contó por pintar el Nazareno y así queda a favor del dicho párroco y contra la iglesia y cofradía mil trescientos cuarenta⁵.

Como vemos, en lo referido a la obra del Nazareno puso el párroco de sus caudales para toda su hechura. Una muestra de religiosidad popular que ha pasado inadvertida y que es exponente claro y sincero de las actitudes de la sociedad ante la irrupción en el orden cotidiano de enfermedades contagiosas, como en este caso lo fue el cólera, culpable de unas 300.000 muertes en España y que en León aún no ha sido lo suficientemente estudiado, sirviendo este sencillo artículo como breve apunte a esta tarea.

3 https://www.huelvainformacion.es/huelva/Aplausos-atardecer-Huelva-colera_0_1454854877.html

4 Daniel Leno González. «Prevención simbólica ante la epidemia de cólera de 1834 en Plasencia (España)», *ETNICEX*, n.º 4 (2012), 155-164.

5 ADA, 2/20, F3. *Libro de cuentas...*, fol., 68v.

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net

