

# Revista de **FOLKLOR**

N.º 282



*La Cantinera*

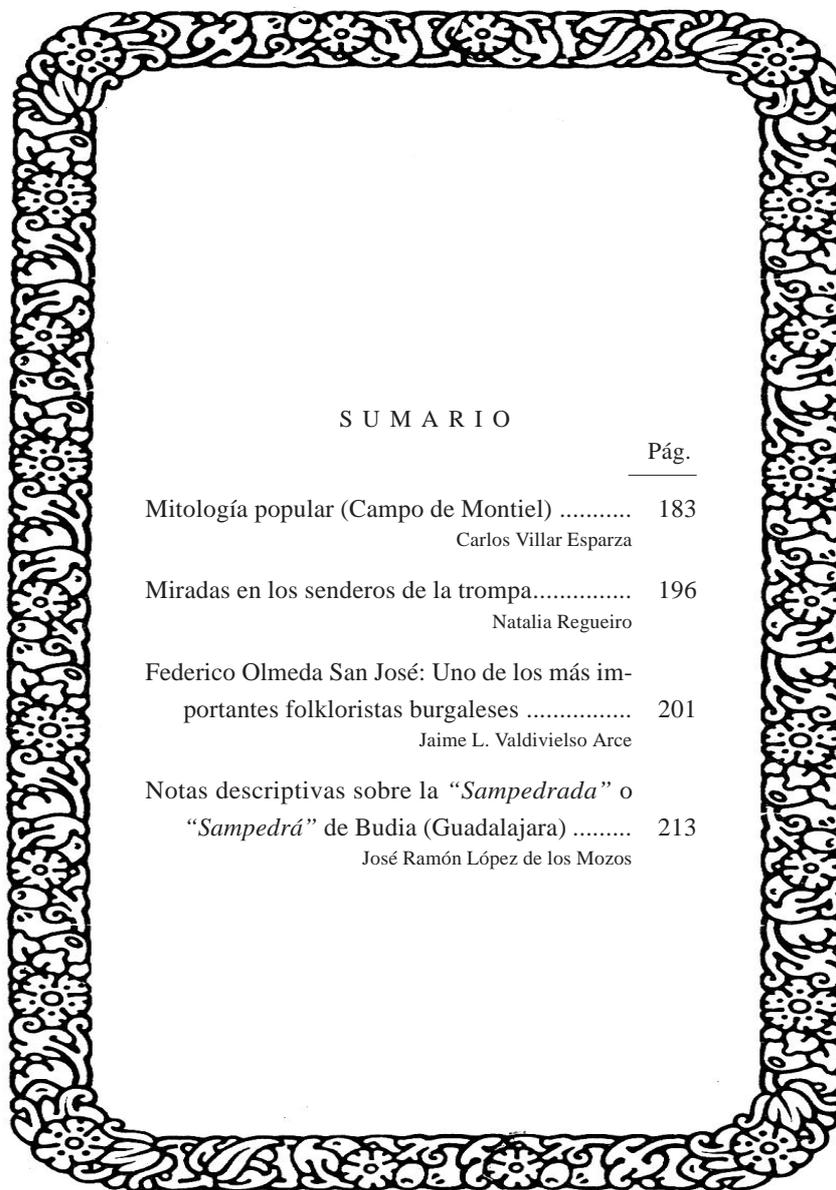
José Ramón López de los Mozos ■ Natalia Regueiro  
Jaime L. Valdivielso Arce ■ Carlos Villar Esparza



## Editorial

*Este año 2004 el ICOM, que es el organismo internacional que reúne a museos y gente relacionada con museos de todo el mundo, ha dedicado el año a la cultura inmaterial, que es todo aquel conocimiento que no se puede tocar y que se transmite por tradición oral (incluyendo todas las expresiones populares, más la mentalidad que las crea y muchas de las técnicas que la experiencia ha acumulado en la memoria del individuo y que no se han escrito nunca). También la UNESCO ha comenzado a dar algunos pasos en orden a inventariar y sentar jurisprudencia sobre ese material. Algunos expertos se asustan ya al considerar que los gobiernos que aniquilaron su patrimonio con políticas ambiguas o claramente desacertadas, puedan tener acceso también ahora a la mentalidad de la gente, que sería el último bastión a defender en el que estarían refugiadas la personalidad y el sentido común. Sobre el patrimonio material, lo que se puede ver o tocar, ya se puede hacer balance de la política de aquellos mismos gobiernos, siquiera ese balance suela ser más bien desastroso. Y eso invita a una reflexión acerca de la cultura contemporánea sobre cuyos defectos y virtudes incidió una y otra vez el pensador Italo Calvino: si algo caracteriza al ser humano de hoy –escribió– es el gesto de tirar cosas a la basura. En efecto, el individuo del siglo XX se ha pasado años tratando de renovarse y ha acabado con la sensación de haber perdido lo antiguo y no haber captado bien por qué otras cosas quería sustituirlo.*





## S U M A R I O

	<u>Pág.</u>
Mitología popular (Campo de Montiel) .....	183
Carlos Villar Esparza	
Miradas en los senderos de la trompa.....	196
Natalia Regueiro	
Federico Olmeda San José: Uno de los más importantes folkloristas burgaleses .....	201
Jaime L. Valdivielso Arce	
Notas descriptivas sobre la “Sampedrada” o “Sampedrá” de Budía (Guadalajara) .....	213
José Ramón López de los Mozos	

# MITOLOGÍA POPULAR (CAMPO DE MONTIEL)

Carlos Villar Esparza

## ALIGUÍ, EL TÍO

Anciano protagonista de nuestro folklore tradicional, lleno de simbolismo y que aparecía en época de Carnaval. Antaño, muy popular en toda la geografía manchega (Pío Baroja recuerda su presencia en Madrid a principios de siglo y García Bellido en Villanueva de los Infantes, siendo niño). Ídolo carnavalesco infantil.

El "Tío Aligui", en Torre de Juan Abad, desde que hay memoria, siempre fue un hijo del pueblo y durante décadas el mismo varón de una familia muy conocida. Su disfraz era una humilde máscara de trapo para el rostro, como atuendo, harapos o prendas muy remendadas y un gran capote de gañán cubriendo las espaldas. En una de sus manos llevaba una larga vara de la cual pendía una cuerda de pita con un higo atado a su final, en la otra mano, una vara más corta, a veces unos sarmientos.

Cuando de forma súbita aparecía, dando asombrosos y continuos brincos, por algún rincón del pueblo, pues, era condición exigida que los muchachillos lo buscaran, persiguieran, por los lugares más inverosímiles, el niño que lo atinaba daba la voz de alarma, e inmediatamente acudían en grupo los pequeños, que llegaban de todas partes. Entonces, asediaban al "Tío Aligui" y empezaba un lúdico ritual, en aquellos días ya olvidado su significado. Los niños más decididos intentaban arrebatarse el higo colgante, que se sabía era obligatorio hacerlo con la boca. En la algarraba infantil, una y otra vez, el "Tío Aligui" ponía el higo al alcance de sus bocas y cuando al punto de ser apresado por alguna de ellas, el "Tío Aligui", con un inesperado y brusco movimiento apartaba la fruta de la boca del niño, que mordía con sus dientes el vacío. La fruta era el premio del pequeño que superaba en astucia y rapidez de reflejos al "Tío Aligui".

¡Y, ay...! del cuco que pensara usar las manos para conseguir el higo, un recio y decidido golpe de la vara corta en las manos, desanimaba al "nifo", y al resto de la chiquillería, que cantaban a coro y a todo pulmón...

*"Aligui, Aligui / con la mano no / con la boca sí" (1).*

En Villanueva de los Infantes: *"Era un hombre vestido con sacos de arpillera y careta, que aparecía por los carnavales, simpático y a veces cruel. Con una vara de la que colgaban higos secos y caramelos que se podían coger con la boca, sin ayudarse de las manos. Aparecía por las calles cantando:*

*¡Aligui, aligui / con la mano no / con la boca, sí!*

*Con otra vara, a veces, cuando ibas a morder los higos o los caramelos, sacudía en la boca..."*

## ALICÁNTARA, LA

Se recogió en Villanueva de los Infantes un singular testimonio, donde se dice de la Alicántara, que: *"Era una víbora venenosa que tiene dos cabezas, que una quiere hacer Bien y otra quiere hacer Mal. Y yo las he visto precisamente"*.

En Torre de Juan Abad la "Alicántara" se la temía como a una de las serpientes más dañinas y venenosas. En este pueblo, ha quedado huella de la malignidad legendaria de la bicha, pues, para calificar a alguna persona de conducta miserable y rastrera, se la zahería, que era más mala que la "Alicántara".

Un guarda de un cortijo serrano afirmó con gran seriedad que, la "Alicántara" tenía semejanza de serpiente menuda, pelifina con dos diminutas alas.

## APARECÍOS, LOS

Vale por "los santos finaos".

*"El día de los finaos, andan los aparecíos por los tejaos"*.

## BICHO, EL

Impertinente, molesto y voraz animáculo, que pasaba su existencia durmiendo y holgando plácidamente en el interior de las orejas de las personas. Pero ¡hay! ... Cuando despertaba, era presa de unas hambres feroces e incontrolables. Ávido, iniciaba el roer de las carnes tiernecicas del oído interno del huésped, produciéndole dolores atroces, que con ningún apañeo desaparecían. El único remedio conocido, de total eficacia terapéutica demostrada, para calmar sus desaforadas ansias, era la leche tibia de mujer lactante. Se sabía que al llegar la leche hasta el asiento del animalillo éste quedaba aletargado de nuevo. Saciado de leche, a continuación caía en un irresistible y pacífico sueño.

Requisito inexcusable era, que la leche, fuera vertida directamente del pecho femenino, a la oreja del doliente.

Algún damnificado lo describió, bichito agusanado y translúcido.

## BRUJAS

Las confidencias de una abuela villorreña recuerdan que: *“Antes había muchas brujas y fue venir la Bula de la Santa Cruzada (?) y desaparecieron las brujerías... a lo mejor te encontrabas por la calle un ovillo hermoso de lana y cuando ibas a cogerlo se transformaba en un gorrinete... estaban un grupo de hombres reunidos haciéndose una cuerva, cuando echaron en falta el azúcar. Mandaron a uno a por ella, tardó mucho, cuando llegó, los demás le preguntaron el motivo de la tardanza, él les dijo que había sido raptado por las brujas que le habían llevado a Murcia. Los demás se rieron y dijeron que era imposible, entonces el hombre sacó como prueba de su estancia en Murcia unos dátiles”*. El rapto y el posterior viaje a Murcia o tierras lejanas, es frecuente en historias similares que se cuentan en otras comarcas de la Mancha.

Más tenebroso es un viejo suceso que aconteció en Ruidera: *“Este hombre (que vivió en una caseja cerca de la laguna Colgada) tuvo una temporá que estaba acostao en los poyos que tienen las casas de campo al lao del fuego... y este hombre a medianoche se levantaba desesperao a echar lumbres y a veces echaba tres o cuatro gavillas de sarmientos, porque decía que entraban por la chimenea y se lo llevaban: “¡Que vienen, que están aquí, que las he visto, que s’a asomao una por la chimenea!”, entonces la mujer decía: “Venga pues, echa lumbre”. Y echaba unas lumbres tremendas y ponía las tenazas en cruz y así parece que ahuyentaba a las brujas”*.

En Torre de Juan Abad, siglo XIX, vivió una mujer a la que culpaban de numerosas maldades, fue acusada de bruja y de tener escarceos con el Maligno. A su muerte todos los perros del pueblo de la zona hicieron juntas ante las puertas de su casa, aullando lúgubre y lastimosamente.

## BÚ, EL

Destacado descendiente de alguna ignorada deidad funcional, y al igual de otros seres que aparecen en esta recopilación, enclavijado en la mitología montieleña, compartió los laureles de la fama con el “Tío Lobo”, la “Mano Negra” y el “Camuñas”.

Para algunos informantes de Villanueva de los Infantes el “Bú” era una: *“Persona chepada, cara abotargada y pies abiertos”, “Un pájaro que se parece al loro, que se oye de noche en la sierra, en las risqueras y se decía: Calla que viene el Bú”, “Con aspecto de animal-ave con cara de lechuza”*.

Las abuelas de Almedina, en noches cerradas, abrían las ventanas de las habitaciones de sus nietos levantiscos, que se negaban a dormir, y a grandes voces, llamaban al “Bú” para que acudiera.

En este pueblo le daban figura de un gigantesco búho con grandísimos ojos.

Si bien es cierto que, en su principio el “Bú”, parece ser, tuvo naturaleza antropomorfa, con el paso de los años, en el común del Campo de Montiel, fue adoptando figura de espectral búho. Así figura en la mayoría de informaciones recogidas.



*El Bú*

Tanto en Villamanrique como en Torre de Juan Abad, se le tenía por un enorme y negro búho de cuerpo deforme, grandes alas silenciosas, ojos rojos como platos, dos navajas eran su amenazador pico, las garras como trampas loberas.

Cuentan que eran muy frecuentes sus apariciones. Se presentaba al reclamo de auxilio de las madres y abuelas, a la hora de la siempre evitada siesta infantil. También asomaba, veloz noctívago, para raptar con sus garras a los niños, que en las altas horas de la noche permanecían pasanteando o jugando en calles, plazas y quiñoneras.

*“Pájaro oscuro y siniestro”* Cózar.

Sí... en su época, fue el terror de generaciones de críos.

## CAMUÑA, LA

En Albaladejo, espectro femenino poseedora de los mismos atributos y naturaleza que “Camuñas”.

## CAMUÑAS

Quizás, el espanta-niños más popular, pues, sus infamias son hartamente conocidas en toda la geografía española.

Imaginado en Villanueva de los Infantes, como un: *“Hombre con forma de diablo, con nariz y uñas muy largas y ojos brillantes”, “Hombre de aspecto horrible, manos huesudas y alargadas”, “Hombre con forma de diablo, aspecto demoníaco, tenía mando y poder para asustar a las personas”.*

En Torre de Juan Abad alguna abuela lo asemeja a un monstruoso animal de formas imprecisas, de gran tamaño, largas guedejas, con descomunales dientes de lobo y pavorosas uñas.

Un colaborador del pueblo de Almedina, recuerda como su abuela se lo mentaba con figura de ogro repelente.

Entraba, sin llamar, en los hogares, para llevarse a los niños cansinos y obstinados, para devorarlos en su ignorado cubil.

(En uno de los penitenciales alemanes del año 1000 (el de Burchard, obispo de Worns) se recoge la siguiente afirmación: cualquier hombre en el día de su nacimiento y gracias al poder otorgado por las tres míticas Parcas, podía transformarse a voluntad en un Camuñas, desgraciadamente no se dan más noticias sobre su figura y acciones).

#### CANARIA, LA TÍA

Ser femenino del cual no existen datos ni constancia de sus características, sólo se conoce la amenaza a la chiquillería irredenta con la venida de la “Tía Canaria”. Posible endemismo de Villanueva de los Infantes.

#### CHAMORRA, LA TÍA

Sin función específica conocida. Hasta el momento un enigma. Es endemismo de Albaladejo.

#### CASERA, LA

Fue la mula que en un momento de descuido de los asaltantes de la casa de don Juan Frías, buscó la querencia de su molino y partió hacia él, cargada con varios morrales o serones llenos de “peluconas” de oro y la mítica gallina con sus polluelos del mismo metal, que harían rico al molinero, que no tardaría en desaparecer con el imprevisto tesoro.

Se cuentan muchas historias de donde fue a parar el molinero, que si en Ruidera, que si en Castellar de Santiago, Argamasilla, Tomelloso, Consuegra... Lo cierto es que en Ruidera existe una coplilla que canta: *“Pablo Cuartero está preso / La causa ya seguirá / Cuando canten / los pollitos de Torre de Juan Abad”.*

#### COCO, EL

En algunas de las respuestas obtenidas en Villanueva de los Infantes, lo retratan como: *“Hombre*



*El Coco*

*de aspecto pavoroso, encorvado de boca grande y pómulos prominentes, huesudo y ancho”, “Hombre con aspecto de mono”, “Hombrón de trazas pavorosas con el que se asustaba a los niños”.*

Asusta-niños coadyuvante de las mujeres de la familia para retener en el redil a los niños insomnes.

En Torre de Juan Abad se decía de él, que era: *“Otro fantasmón que era el terror de los niños”.*

Se sabe de la debilidad del “Coco”: devorar con fruición de sibarita a los muchachillos que no llegaban a dormirse.

El “Coco” fue muy celebrado en las nanas maternas:

*“Duérmete niño / que viene el Coco / y se come a los niños / que duermen poco”.*

*“Que viene el Coco, que se lleva / a los nenes / que duermen poco”.*

*“Duérmete niño / que viene el Coco / y se lleva a los niños / que duermen / poco”.*

*“Duérmete niño / duérmete ya / porque a los niños que duermen poco / viene el Coco / y se los llevará”.*

#### COLORAO, EL

Bautizado, en Torre de Juan Abad, como Juan Manuel Navarro Parra, pasó a la mitología torreña por el simple hecho de nacer en la afamada noche de octubre del año de 1873, la del “Robo de don Juan”. Mentar al “Colorao” es mentar tal suceso, son inseparables.

## CULEBRA, LA

En lo antiguo y durante un tiempo, junto a la Fuente de la Bola, Albaladejo, apareció una gigantesca y pavorosa culebra que aterrorizó y llevó la ansiedad e incertidumbre a los vecinos y forasteros que pasaban por las cercanías de la fuente. Fue conocida por “La Culebra Desproporcionada”.

*“Que cerca de la cascada del “Hundimiento” había una cueva oculta y en su interior un montón de oro, pero estaba guardado por una gran serpiente a la que era necesario matar si se quería llegar al tesoro...”.* Ruidera.

## CURRITA

Perra con pintas podencas, mirar de lince, fiereza de alano. “Curra” o “Currita”, fue la perra protagonista de la inolvidable proeza que pasó al legendario particular de Torre de Juan Abad y en su tiempo, al de Valdepeñas.

Una madrugada del mes septiembre de 1933 salía “Currita” de casa de don Demetrio Gormaz, en Torre de Juan Abad, acompañaba a sus amos a Valdepeñas, bajo la caña del carro que traqueteaba lleno de trigo. Iba en avanzado estado de gestación, tal sería que aquella misma noche, en Valdepeñas, parió siete crías. A la mañana siguiente el amo de “Currita” decidió dejarla en Valdepeñas, con el pensamiento de recogerla junto a sus cachorros, en el próximo viaje, y regresaron al pueblo.

Pero a las nueve de la noche de ese mismo día “Currita” ya tenía su primer cachorro en un rincón del corral de la casa en la Torre, ante el gran asombro de todos.

La gesta de la perra fue que llevó, uno a uno, a los siete cachorros a la Torre, para ello y bajo peligro de muerte, por desfallecimiento, realizaría catorce trayectos de 38 kilómetros, la mitad de ellos con una cría en la boca, en un tiempo aproximado de sesenta horas.

“Currita” caería, pocos meses después de su aventura, víctima del veneno esparcido por las tierras cercanas a Cabeza Buey, preparado para las mal llamadas alimañas.

Hoy, se sigue contando la historia de su gesta.

## DAMA DE LOS MONTES, LA

Extraña mujer, que vivía en las espesuras de los bosques y los agrestes risqueríos y que, aparecía de forma misteriosa para proteger a los niños extraviados en tales soledades. Se la conoció como la “Dama de los Montes” o la “Vieja de la Sierra”.

La anciana mujer-memoria, villorreña de nación, sólo recordaba que siendo niña, su abuela le contaba que un “muchachejo” se descaminó cuando iba leñando por la sierra, en un terreno de mucho bosque-río... y se salvó porque una desconocida mujer que vivía en ella, lo amagó del frío y de los lobos... pero que su memoria no tiene más alcances. Y que oyó que a esta mujer la llamaron en alguna ocasión “La Hermana de la Sierra”.

Famoso en Ruidera fue el extravío de un zagal de trece años: *“Que lo estuvieron buscando to el día, dando voces por el monte y al caer la noche dejaron de buscarlo. Al día siguiente ya lo daban por muerto, porque por la noche había nevao algo y después heló mucho. Y no sé si vieron pisás y las siguieron, pero lo cierto es que se lo encontraron al abrigo de unos riscos de la Peña del Babián, pero aquí abajo dando casi vistas a Ruidera. Cuando lo vieron tan campante se quedaron desconcertados y le preguntaron si había pasado mucho frío, a lo que la criaturica les contestó: que había estao muy calentico porque lo había tenido arropado toa la noche una mujer...”.*

Quedó en la memoria de los niños salvados como una hermosísima joven, que en ocasiones adoptaba la figura de una anciana de serena belleza. Casos análogos sucedidos fuera del Campo de Montiel le atribuyeron una maternal ternura, de palabras muy dulces que al momento hacían desaparecer las angustias. Hay quién sostuvo que eran apariciones marianas.

## DIOS DE REOLID, EL

*“Al dios de Reolid,  
Al dios de Reolid,  
¿Qué pena le daba,  
tenerse que ir”* (Albaladejo).

Personaje histórico, nacido en Reolid (Albacete), pastor de oficio, que gozó de una insólita notoriedad en varios pueblos del Campo de Montiel, en los últimos años del siglo XIX y principios del XX.

Entre los más ancianos, que conservan recuerdos de primera mano, continúan sin llegar a un acuerdo sobre la personalidad de Jesús, que así decía llamarse, para unos un farsante y un promiscuo, para los otros un ser excepcional con aureola de santidad.

Para los seguidores del llamado “dios de Reolid” era un hombre señalado y tocado por la divinidad: capaz de realizar prodigios, como multiplicar los alimentos, experto en videncias y una hábil facilidad de establecer contacto con los espíritus de los fallecidos, por la cual era muy solicitado... coinciden los informantes en que poseía un extraordinario poder de persuasión y encantamiento, que fluía, sutil, de su melosa y acariciadora voz. Los detractores afirman que se servía de las palabras para manipular a las

gentes, que caían bajo una invisible seducción. Fue invitado, recibido y agasajado en muchas casas. Sus seguidores lo acompañaban en sus largos paseos de meditación.

Acabó huyendo de varios pueblos al ser sorprendido en manifiestas y clamorosas falsedades.

*“¡Ni que fueras el dios de Reolid!”*. Exclamación almedinense cuando algún osado pretende realizar un trabajo muy superior a sus posibilidades.

## DON JUAN

Terrateniente, antepasado de la familia Frías, que en la noche del 13 de octubre de 1873, vio asaltada su casa, Torre de Juan Abad, por una partida de carlistas que tomó el pueblo. Sujeto a tormento, pues se le creía inmensamente rico, reveló a los intrusos el rincón de la cueva casera donde guardaba parte de sus riquezas.

A pesar que los forajidos arramblaron con todo, se les pasó comprobar los pellejos de chirros que colgaban del techo de la gruta y que estaban a su vez repletos de monedas de oro. Don Juan al comprobar que no se los habían llevado dicen que dijo: *“Seguimos siendo ricos, un poco menos, pero ricos”*.

El memorable robo pasó con gran rapidez a ser referencia cultural del pueblo, y a la tradición oral de algunos cercanos como Alcaraz... Llegando las noticias hasta los distantes pueblos cacereños.

Se han escrito diversos trabajos literarios y de investigación sobre tal acontecimiento.

## DUENDES

*“Seres no vistos, que andan, hablan con los vivos, con los muertos y se mueven por las casas. En los cortijos había duendes que hablaban y los escuchaban. Fue famosa en Infantes la intervención de los duendes en una finca enduendada y hasta tuvo que intervenir la Guardia Civil”*.

*“Hombres pequeños y simpáticos. Alegres y desenfadados. Estaban en las cámaras, acribando harina, cosa que hacían en vez del ama de casa...”*. En este caso, los duendes infanteños iban vestidos de color verde.

Los duendes montieleños tenían gran debilidad por las cámaras donde se guardaba el candeal y la paja. Vivían escondidos entre los grandes montones de paja, y sólo salían para cometer sus diabluras. Muchas madres, intimidaban a sus hijos advirtiéndoles que no subieran a las cámaras, pues, si los duendes los veían, los cogían y encantaban, convirtiéndose ellos también en duendes.

Casas enduendadas y famosas en su tiempo fueron: la de “Donato” en Torre de Juan Abad; la “Casa Grande” de Villamanrique; “Los Palacios” en Villanueva de los Infantes o la celeberrima “Casa de los Duendes”, lindera entre las lagunas de la Tomilla y Conseja, en Ruidera. De esta última, hoy se pueden oír historias que producen escalofríos.

(Fernand Nicolay en su “Historia de las Creencias” cuenta cómo algunas autoridades municipales francesas, exoneraban del pago de sus alquileres a aquellos inquilinos que habitaban casas enduendadas. Las leyes obligaban al arrendador a devolver el importe recibido).

Castellar de Santiago y la villa de Alambra tuvieron su calle del Duende.

## ENCANTÁ, LA

Aparición, que salvo excepciones, era siempre sanjuanera. En Villanueva de los Infantes se decía que: *“Era una señora muy guapa, encantada, que no se veía pero que se podía hablar con ella y provocaba miedo”*, *“Mora muy guapa, con el pelo largo, a la que apenas podían resistirse los hombres que la miraban a los ojos... cuando se iba a beber agua en abrevaderos en el campo, salía con un cántaro y te golpeaba en la cabeza”*, *“Mora que vivía en sitios subterráneos, Cuevas de San Miguel y la Mora y salía el día de San Juan. Se decía que estaba encantada y que si te acertaba a tocar con el peine, quedarías también encantado o encantada”*.

La “Encantá” de Torre de Juan Abad, se dejaba ver en El Estrecho de las Torres, también conocido como Torres de Joray o Eznavejor, término de Villamanrique.

La noche de San Juan, junto a la Fuente del Piojo, bajo la sombra de los últimos restos de Joray, era el lugar elegido para la manifestación mágica. La informadora relata que, se dieron días que las gentes del pueblo, en grupos, marchaban a contemplar el prodigio. Aparecía con un camisón de raso azul y en una de sus manos un maravilloso peine de oro que le servía para sus suaves cabellos. Cuando alguno de los curiosos se acercaba en demasía, la aparición desaparecía.

Fantasmagoría compartida con el vecino pueblo de Villamanrique. En él se han conservado algunas leyendas sobre la maldición que pesa sobre la “Encantá”, antaño, hermosa mora enamorada de un cristiano infiel, y de un tesoro oculto. Ese día ninguna moza soltera pasaba por tal lugar ni con el pensamiento, de hacerlo, no se casaban.

En Alcubillas, en el cerro de San Isidro, asomaba otra “Encantá” de la que decían suplicaba por piedad a los caminantes, un poco de agua... cuando el gañán caritativo, conmovido por las palabras suplican-

tes y la belleza de la encantada se acercaba para entregársela, desaparecía.

Junto a los “Riscos de la Cubeta”, Ruidera, también aparecía esta visión: *“Pues íbamos los chiquillos a varear aquello, para comer los anises y las mujeres, nuestras madres, las personas mayores nos decían: “... tener cuidado, ir a una hora, siempre al mediodía o por la tarde, porque por las mañanas hay una mujer vieja que está encantá, con un pelo muy largo, pero es un pelo que brilla mucho, es de color de oro que se peina con un peine de oro y sale por las mañanas en cuanto sale el sol, al sitio que da el sol, y se está peinando y si os coge a algún chiquillo os va a dejar encantaos y os vais a quedar allí y ella se va a salir que es lo que quiere”.*

La “Encantá del Caño” asomaba por tierras del pueblo de Montiel.

Dato significativo es que, las múltiples manifestaciones de la “Encantá”, suceden junto a corrientes de agua.

#### ENCANTADOS, LOS

En Albaladejo son conocidos por “Los Encantados de la Cruz del Aravieja”, las apariciones fantasmales de formas indefinidas y que las gentes creían que eran las sombras de las Santas Ánimas Benditas en pena, recordando y reclamando promesas y fidelidades no cumplidas a sus deudos.

*“Uno que se murió en los trigales, parece que después se aparecía en el mismo sitio. Y a esta visión la llamaron “El Encanto” o “El Encontro”. Santa Cruz de los Cáñamos.*

#### ESCAMILLA

Por muchos siglos fue famosa la leyenda que, hoy, se sigue recordando en Villanueva de los Infantes: *“Había un dicho que decía: Escamilla enriqueció, pero un hijo le costó. Significaba que el padre mandó al hijo para sacar oro, pero el padre quería que no entrara más a la cueva, pero el hijo decía avaricioso: “Otra monterica de oro, otra monterica (era la medida de una monterica), pero la cueva se cerró por la avaricia y por eso un hijo le costó”.*

Diferentes relatos de otras abuelas de pueblos cercanos, narran que a Escamilla labrando, la tierra se le abrió bajo los pies y que en lo oscuro de la grieta brillaban monedas, oros y joyas. Esto sucedió en unos campos que lindan con “Cabeza de Buey”. En varios de los cuentos, el avaricioso es el padre, Escamilla, pero siempre el hijo es el condenado, al cerrarse de nuevo la tierra. Variantes se han recogido en Cózar, Torre de Juan Abad, Villamanrique y Castellar de Santiago.

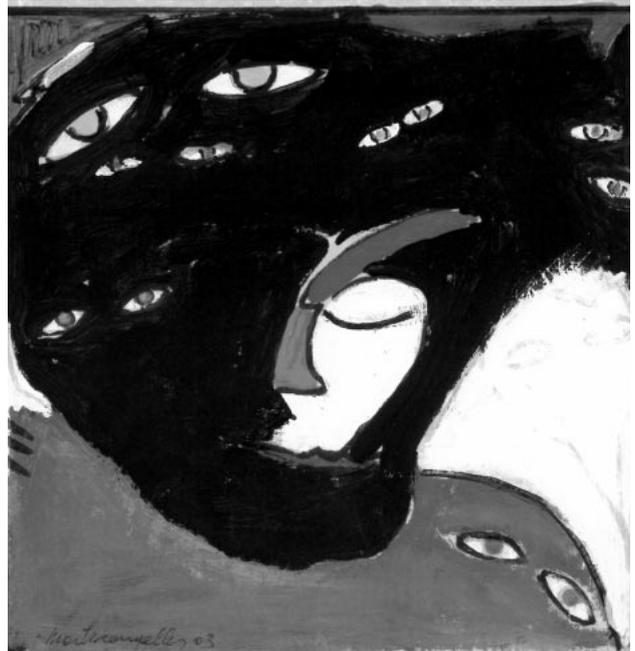
#### FANTASMAS, LAS

Es igual al más popular de “las pantasma”.

#### FINAOS, LOS SANTOS

Espíritus de los familiares fallecidos, viejos lémures, que salían la noche de los Difuntos, en todos los pueblos del Campo de Montiel. Se les atinaba caminando por los tejados, calles desiertas y rincones a oscuras.

En Torre de Juan Abad, de esa noche, algunos contaron que, al pasar por el cementerio, vieron estantiguas agarradas a las rejas, que lo cierran, increpando a todos aquellos que pasaban de la obligación de cumplir las promesas y el respeto que debían a sus fallecidos. Asimismo alguno de los finados se llegaba hasta las casas y se escondía detrás de las puertas. Así lo contaban las abuelas a sus nietos junto al fuego comiendo los dulces tostones.



Los Santos Finaos

Asimismo, los infanteños creían que esa noche: *“Se aparecía una persona fallecida y reclamaba una promesa que tenían que cumplir”.*

Se recuerda que alguna de estas visiones se la vio: *“En la pila del agua bendita o diciendo misa”.*

Era generalizada, en toda la comarca montieleña, la creencia que en habiendo muerto, las campanas daban aviso de ello, en el pueblo, no se podía ni debía, cocinar ajillo, gachas... pues, el muerto acudía y removía con el dedo las gachas o el ajillo que estaba en la lumbre. Había que retirar a escape el caldero y

dejarlo para otro día. Credulidad conservada aún en muchos hogares.

¿Vestigios del ágape funerario, en el cual los finados eran homenajeados y donde éstos acudían en espíritu a saborear su plato en el asiento dispuesto en la mesa?

## GIGANTES

Si bien es cierto, que hasta la fecha no se ha anclado tradición oral alguna de la presencia de gigantes en el Campo de Montiel, sí existe un cuentecillo, Almedina, que juega veladamente, no sin picardía, con la existencia de ellos. Frente al pueblo, mirando hacia Torre de Juan Abad, hay un cerro donde llaman la atención un par de enormes rocas, conocidas por “Las Chinas del Pastor”. Quiere la tradición que, andaba un pastor con su rebaño por aquel rodal, se dolía de las molestias causadas por algo que tenía en una de sus albarcas. Al no soportar más el dolor, se quitó el calzado y arrojó al cerro las chinas causantes de su incomodidad.

## GAMUSINO, EL

Por excelencia, el rey de burlas de la mitología popular y tradicional.

Todos, en particular el mocerío, saben de su existencia, pero jamás lo han visto, aunque contaban que cuando se les cazaba y los metían en un saco, pesaban como auténticas piedras.



*El Gamusino*

Le han adjudicado formas y figuras de las más dispares y originales: avecillas que brillan en la oscuridad, pequeños mamíferos, ranas, tortugas, etc. Vivían, algunos de ellos aún habitan, en lo alto de los árboles, bajo los hongos, orillas de los arroyos y en los matorrales más densos.

El teósofo y descubridor cometario, Roso de Luna, dejó escrito en 1917: “Y qué, ¿tomásteis como burla extremeña la *Caza de los Gamusinos*, sí, cuando niños, abusaron de vuestra candidez haciéndoos cargar, en tenebrosa noche, con un costal, que un chusco llenaría de piedras para molimiento de vuestros hombros y desencanto? Pues saben que ello es reminiscencia de la *Caza de Boars encantados*, del mundo de los jinas, y *Caza de los Swan-ursinos*, cual *Italia*, y que lo de los gamusinos se relaciona con el *gamo nocturno*, *Dama o Danna*, en latín, en alusión a la *Luna*”.

En Villanueva de los Infantes “*Animales que paraban en el campo y hacían sonidos extraños*”.

## GARDUÑA, LA



*La Garduña*

Los de la Puebla del Príncipe y Santa Cruz de los Cábanos sospechaban que era una bestezuela peluda y negrusca que vivía en los pozos. Arrastraba a los niños que se asomaban al brocal, pena por no obedecer los consejos de mamás y abuelas de no acercarse.

Ancianos y ancianas de Villanueva de los Infantes lo recuerdan como: “*Bicho que va de árbol en árbol, raposa, rapiña... se criaba en los árboles y si por la*

mañana aparecían en el suelo de los árboles restos de bellotas, es porque la garduña se las había comido”, “Ser de manos alargadas, encorvadas y andar agachado”, “Ser femenino con cara gatuna”.

#### GORRO COLORAO, EL

Linaje de los duendes.

Aparece en algunos de los cuentos populares manchegos como fiero guardián de tesoros, en otros, como malévolo duendecillo.

Pero, según un informante de Almedina, existió un “Gorro” o “Gorrillo Colorao”, que se hizo muy famoso. Parece ser, que este hombrecillo totalmente vestido de rojo de la cabeza a los pies, se convirtió en la sombra de un mal pagador que le seguía a todas partes. Cuentan que la cosa era chocante, pues, todos lo podían ver, menos el moroso. Su sola presencia ponía sobre aviso a los futuros tratantes o vendedores.

Se le representaba como a un hombre de edad indeterminada y de corta estatura.

#### GUIRRA, LA

A pasado a la mitología popular por su proverbial suciedad. “Guirla” ocasionalmente es sinónimo.

#### HECHAÍZO, EL LOBO

Fascinante individuo mitológico, hoy al borde de la extinción en la fantasía de los habitantes del Campo de Montiel.



*El Lobo Hechaízo*

El hombre, montieleño de nación, afectado de licantropía, no sufría teatrales transformaciones, en ciertos procesos no perdía sus características humanas, contentándose por andar a cuatro patas. Sus cambios más notables eran el crecimiento desmesurado de las uñas, de los caninos y abundante y largo pelo por todo el cuerpo. En excepcionales ocasiones sufría metamorfosis zoomórficas, convirtiéndose en lobo.

De estos últimos hay localizado un singular Lobo Hechaízo en Villamanrique: “...en las noches de luna, un hombre se convertía en lobo, e iba arañando las puertas de las casas”. Al amanecido se descubrían abundantes mechones de pelo en los umbrales de las “portás”. Se creía que era porque el “Hechaízo” se rascaba rabioso los lomos contra las maderas: “p’a matarse las pulgas”.

Otro pueblo donde se ha detectado las andanzas del “Lobo Hechaízo”, es Almedina. De él se decía que había sido víctima de una maldición y siendo consciente de los cambios que sufría determinadas noches, avisaba a la familia que no abriera las “portás” por mucho que las aporreara: “por la Virgen de los Remedios, no abráis... no abráis, que no soy... que no soy yo”. Aquella noche los familiares cumplían el consejo al pie de la letra.

Resulta curioso y desconcertante, pues la identidad de los “Hechaízos” era conocida por toda la vecindad, cosa que no impedía la pacífica convivencia diaria.

Para los informantes de Villanueva de los Infantes el “Lobo Hechaízo” era: “Una persona agazapada y con aspecto de perro rabioso que bajaba de entre la espesura de los montes y sierras”, “Ser entre humano y animal, de orejas grandes”, “Se habla de un personaje de cuentos somero, que no da la cara y cuando la da es para hacer daño. ¡Viene arrastrándose, como el lobo hechaízo”.

Los ruidereños lo utilizaban como calificativo despectivo: “¡Pareces un lobo hechaízo!”.

#### LOBERICO, EL

Personaje único. Principal sujeto de las célebres danzas de Las Ánimas de Albaladejo. Reúne una serie de particularidades, símbolos y conductas, realmente espectaculares y herméticas.

#### LOBO, EL TÍO

El colaborador infanteño cuenta que era un hombre que: “Se volvía lobo con pelos en la cara, en noches de luna llena”. Era un vecino normal y corriente para los demás convecinos, pero a veces desaparecía para convertirse en lobo. De igual forma se le describe con formas humanas y comportamientos de

perro rabioso. Guarda gran similitud con otro componente de esta mitología, el “Lobo hechaizo”. Quizás sea una variante.

Este asusta niños fue un eficiente colaborador de las abuelas torreñas que lo tenían en gran estima. Eran periódicas sus llamadas de asistencia al “Tío Lobo” para que se presentara y se llevara a los nietos rebeldones.

#### MALA COSA, LA

Aparición lúgubre y nebulosa sin formas definidas. Se la vincula con las Santas Ánimas Benditas.

Se contaba en Villamanrique de uno que: *“Estaba novio en la Torre, cuando una noche regresaba con la bicicleta de ver a la novia, a la altura del Estrecho se le cruzó un “gorrinete”. Él apeándose de la bicicleta salió detrás de él, adentrándose en el campo, cuando ya iba a alcanzarlo, el gorrinete se transformó en una “cosa mala” y se asustó y salió huyendo”.*

Otro testimonio del mismo entrevistado atestigua: *“Íbamos al campo y vimos venir a un hombre a caballo, que desde lejos, parece tenía buen aspecto, sin embargo cuando se acercaba vimos como sus trazas no eran como creíamos, sino que era viejo, feo, remendaote. Cuando nos cruzamos, y lo saludamos, el caballo del hombre empezó a dar trotecitos hacia atrás, hasta que desapareció por donde había venido”.*

A un galán de Torre de Juan Abad de regreso de festejar a su moza villorreña, a la altura de los muros de Joray, en la revuelta del camino, una fuerza glacial y brutal lo derribó de su montura. Mula y mozo huyeron despavoridos en dirección al pueblo, sin mirar atrás. Nunca se supo quién o quiénes habían descaalgado al festejador... pero muchos señalaron a la “Mala Cosa”. De ésta, se cree vivía en unos subterráneos que estaban bajo los muros de la torre. Del mismo modo hay quienes afirman que fue la “Mano Negra” que tenía su abrigo junto a las acequias del arroyo de las “Aliagas”.

En Torre de Juan Abad, en el Cerro de los Gatos, una espantable “Mala cosa” se apareció a un abuelo, que hizo caso omiso de las disposiciones del cura párroco de no trabajar el día de Todos los Santos. De una nube negra salió una doliente figura de vagos rasgos humanos, que le recriminó con voz de ultratumba su falta de devoción.

#### MANO NEGRA, LA

Señero ejemplar de nuestra colección y extraordinario colaborador en la educación coercitiva de los más pequeños. En sus diferentes manifestaciones tuvo antaño una gran actividad en los pueblos montieleños como eficaz asusta niños.

En Torre de Juan Abad quiere la tradición que, la “Mano Negra” era un ente femenino y acuático que reinaba en las oscuras y peligrosas aguas de los pozos corraleros. Fue pavor de la canalla infantil. Se decía de ella que siempre estaba al acecho, siempre atenta y que arrastraba a los niños, a su madriguera líquida, que habían conculcado la prohibición de no acercarse al brocal.

Convienen las mujeres-memoria torreñas en la descripción: *“Era como una grandasca y “feísima” mano, con sus uñazas toas negras”.*

*“¡No asomarnos que os coge la Mano Negra!”, “¡Chacho! No t’acerques que la Mano Negra os lleve”, “¡Niño! Fuera d’ahí, no ves que la Mano Negra te ve”.*

Como ser alado era imaginado en la Solana, aparecía para llevarse a los niños díscolos.

En lo que no hay acuerdo, es en acertar si la Mano Negra, era la diestra o la siniestra.

En otras localidades se le recordaba como un espantajo antropomorfo: secuestrador nocturno que merodeaba por doquier en busca de mozicos insolentes... y una célebre sociedad secreta criminal del siglo XIX.

Por lo recogido, este espanta niños parece tener un pariente fuera del Campo de Montiel: la “Pata Negra”, su hábitat eran las chimeneas y fue un eficaz espanta niños. Se la dibuja como una gran pata de lobo negro o de zorra del mismo color.

#### MARAUÑA

En Castellar de Santiago, perversa entidad femenina, que vivía en los pozos, con largas y disformes uñas, que le servían para enganchar y arrastrar a los niños. En otros pueblos se la conoce por Mariuña.

#### MARIMANTA, LA

Es el equivalente a “las fantasmas” y “las pantasma”. Si bien en los últimos tiempos “las marimantas” eran encobijados rondadores, que tapados por una manta festejaban a través de las rejillas o gateras. Así estaba a salvo la identidad del galanteador.

#### MARIUÑA

Espanto femenino. La informante solanera, cuando niña: *“...la imaginaba como un pájaro”.* En otros pueblos, ser acuático que amenaza continuamente a las criaturas desde el fondo de las pozas y tablas.

#### MARTINICO, EL

Grupo de los duendes.

Un informador de Villanueva de los Infantes refiere del susodicho, es un: *“duende con aspecto de mono”*.

Con toda seguridad, es el duende “Martinico” el más popular, travieso y busca-pleitos de toda la casta duendil.

Hay centenares de historias sobre él y sus fechorías.

#### MORA, LA

Es frecuente que, la “Encantá” de la noche de San Juan, sea una beldad mora víctima de una maldición milenaria.

#### MOTILÓN, EL FRAILE

“Mochilón” es su sinónimo. Familia de los duendes.

En Albaladejo se recuerda que era *“un monstruo”*.

Un informante de Torre de Juan Abad asegura de él: *“Ser fantástico vestido de frailón o frailuco, con grandes hábitos pardos y cubierta la cabeza y parte del rostro con la capucha del hábito, donde en el fondo brillaban unos ojos terroríficos que despedían llamas y dejaban mudos de espanto”*.

Las citas de Villanueva de los Infantes lo señalan como: *“Encapuchado al que apenas se le veía la cara, el hábito era marrón oscuro”*, *“Con grandes barbas que asustaba a los pequeños”*.

En Castellar de Santiago, se llamaba fraile “Motilón” a una oruga.

#### NAZARIO, EL TÍO

En ocasiones se le confunde con el tío Cesáreo (?), ambos tenían las mismas cualidades. En Torre de Juan Abad se le describía como anciano de corta estatura, achaparrado, cara simpática y ojillos traviosos. Vestido con largo blusón negro, pantalón de pana y calzado con grandes abarcas. Cubría su cabeza con la “boina” manchega y en sus manos llevaba un grueso cayado o una larga vara de gavilanes.

Solía aparecer bajando por las cadenas de las cuales colgaban los calderos en las chimeneas.

Siempre acudía solícito y servicial al llamado de las mamás o abuelas que intimidaban a los niños revoltosos *“Ya viene el tío Nazario por las cadenas”*. Cuentan que los “criaturos” al oír el ruido de las cadenas callaban al contado. Eso sí, los niños oían el tintinear de los eslabones de hierro, pero no columbraban al abuelete que gozaba del privilegio de la invisibilidad a los ojos infantiles.

Salvo agitar las cadenas, al tío Nazario no se le conocía otra actividad intimidatoria.

#### OREJAS DE PANETE

Se desconoce casi todo de este mítico ser montieño. Escasos son los vestigios de “Orejas de Panete” en la tradición oral. Amenazas a los mocicos con su llegada y juramentos en el lenguaje popular *“La madre que parió a Panete”*.

Conocido también por “Orejas de Pañete”.

#### PANTASMA, LA

*“Vestido de blanco, sólo se apreciaba largo manto, ojos y los brazos abiertos”*, *“Era un hombre que por las noches, para ir a visitar a alguna mujer que deseaba, se ponía con una sábana por los pies y otra por la cabeza”*. Villanueva de los Infantes.



*La Pantasma*

En Torre de Juan Abad se recoge que: *“En llegando la Cuaresma, ya casi agonizando el mes de febrero, empezaban a salir las “pantasmas”, casi siempre por promesas a las ánimas (que se cumplían siempre de una forma totalmente anónima). Todos los Viernes de Cuaresma aparecían las “pantasmas”. Iba vestida de negro con una especie de túnica o sayal que le llegaba hasta los pies. Y para agrandar su estatura y darle a su figura un aspecto entre insólito y terrorífico, sobre sus hombros y cintura llevaba atado con lo que fuera, cuerdas o correa, un armazón de listones de madera y varillas de hierro, todo ello cubierto con sábanas blancas y una cruz pintada en ellas... el aspec-*

to era aterrador". Es evidente que se trata, en este caso, de un ritual expiatorio.

Aquél que ejercía de "pantasma", siempre un varón, y no cumplía la totalidad de la promesa, a buen seguro que las Ánimas enfurecidas lo visitarían en su casa y lo atormentarían con toda clase de fenómenos sobrenaturales.

Se sospechaba de las "pantasmas" de Albaladejo que, eran los lacayos "enfantasmados" de amos de casas de "posibles", que despejaban los caminos asustando a los vecinos, para que ellos pudieran consumir sus amoríos encubiertos.

#### PEJIGUERA, LA

Mujeruca, proterva y aviesa.

A todos envidia. A todos odia. Sus palabras corren en honras, destruyen obras. En lo antiguo con sus largas y afiladas uñas, despellejaba a todo aquél que se pusiera a su alcance.

En el mejor de los casos, todos o casi todos la conocen, en el peor, comete sus fechorías desde la invisibilidad.

Se afirma que también existe el macho: el pejiguero.

#### PEREGRINOS, LOS

Hombres desarrapados, con cayado y sombrero calado, barbas largas, entre las que aparecían brillantes ojos y tez morena. Sobrecogían a los niños, entre los que pronto se pasaba la voz, si aparecía uno en cualquier lugar de paso. Endemismo de Villanueva de los Infantes.

#### PÉREZ, EL RATÓN

Este personaje tan popular nacido de la literatura ha trascendido a la cultura de los pueblos manchegos, se dice de él que era *"un ratoncillo amable y con aires de duendecillo"*. Suele hacerse presente cuando al niño se le cae el primer diente. Puesto bajo la almohada el Ratón Pérez se lo cambia por un regalo.

#### PERNALES, EL

Francisco Ríos González, Estepa 1879.

*"Bandolero que murió por Reolí, sierra de Alcaraz, por una traición de un leñador. Le preguntó el Pernaless por un camino y el leñador le indicó un camino por el que cobró un duro. El leñador fue a la Guardia Civil y lo denunció"*. Narración infanteña.

La leyenda quiere que este bandolero estuvo por tierras de Torre de Juan Abad, habitando una cueva, donde escondió un gran tesoro, fruto de sus delitos, del Cerro de Dos Hermanas.

Históricamente el "Pernales", junto al "Niño del Arahal", sería abatido por disparos de la Guardia Civil en las Lomas de Villaverde de la Sierra de Alcaraz, en 1907.

"El Pernales" está enterrado en Alcaraz. Hace muchos años, el primero de noviembre, nunca faltan flores anónimas sobre su tumba.

#### PERRO SACRÍLEGO, EL

Mastín de color negro y ojos que eran lumbres, de dimensiones nunca vistas, que sació su sed, una noche vísperas de los "Santos Finaos", en la pila de aguas bendecidas, en el preciso instante de la liturgia que el sacerdote "alzaba a Dios", en el templo de Nuestra Señora de los Olmos (Torre de Juan Abad) ante la temerosa pasividad de los fieles y la indignación del párroco.

El sacerdote les recriminó su cobardía ante la presencia del Maligno que había profanado lugar sagrado. Dios enojado les haría pagar su cobardía.

Y la verdad del Señor es que los hombres memoria cuentan, que desde aquella inolvidable noche, todos los grandes proyectos y obras sociales que se intentaron realizar en el pueblo tuvieron una efímera existencia y peor fin: fueron víctimas de la maldición.

#### PIRUJA, LA BRUJA

En Villanueva de los Infantes se la catalogaba con: *"Aspecto de bruja típica. Tenían mejunjes debajo de las losas del fuego. Iban por dátiles a Murcia. Si la bruja entraba en una casa, la dueña de ésta ponía detrás de la puerta una escoba con unas tijeras cruzadas para que saliera de la casa y se fuera"*, *"Características propias de las brujas, nariz larga, usa pócima para estar presente u haber brujerías. Aparecían a veces por las chimeneas. Un gañan, cuentan, que oyó ruidos extraños por la chimenea en una noche de temporal y sacando una banca, consiguió que la bruja se quedara atrancada en la chimenea. Otra variante de la historia es que pusieron una cruz de hierro, con lo que se quedó colgada de la misma"*.

Eficaz asusta-niños y una de las más relevantes figuras de la grey brujeril.

#### REINA MORA, LA

Cuenta la leyenda que en el castillo de Montizón vivió, en tiempos de moros, una mujer de extraordinaria belleza, que era reina y mora.

También cuentan, que la reina mora en las noches bajaba al río Guadalén y en lugar que se conoce por el "Baño de la reina Mora", se metía desnuda en las aguas del río Guadalén.

En una ocasión descubrieron a un joven cristiano observándola escondido en unos chaparros. Capturado por los castellanos pagaría con su vida, en el atroz tormento del “gota a gota”, el haber violado la exuberante desnudez de la bella mora.

#### REINA GODA, LA

En Montiel una leyenda narra de una reina goda que llegó hasta el lugar, pero, el autor, hasta el día de hoy no ha podido recoger ninguna información oral. Los únicos testimonios conocidos son literarios.

#### REMOLINOS, LOS

Son los materiales arrastrados por fuertes vientos, compuestos de matas y finos sarmientos, que adoptan ligeras formas esféricas y viajan allá donde los vientos los llevan. Se creía que en su interior, en algunas ocasiones, habitaban temporalmente ánimas benditas que iban en busca del familiar que no había cumplido sus obligaciones para con ella.

#### ROJILLO, EL

Protagonista de unos dramáticos acontecimientos, se echó al monte a principios de los 40 del siglo pasado, pasando al legendario popular. Para unos un malhechor, un “maquis”, para otros una víctima de las circunstancias y un justiciero. Se refieren docenas de historias durante sus aventuras serranas, antes de ser abatido.

#### SACO, TÍO DEL

*“Aspecto huraño, con un saco a las costillas donde iba metiendo niños”, “Tío malo, que a menudo decía ¡qué te meto en el saco! Venía comprando pieles y pellejos”, “Hombre de mal aspecto, corpulento, que era capaz de meter a los niños en un saco y llevarlos de pueblo en pueblo”.*

Una rara excepción, Cózar, allí de este individuo diabólico se contaba que, iba recorriendo los pueblos metiendo a los niños en el saco, pero en este caso, los desdichados zagales que eran metidos en él, desaparecían. Se volvían invisibles... y se convertían en duendes. ¡Ah!... y el saco jamás se llenaba, por muchos niños que el peligroso personaje introdujera dentro.

Otra descripción dice que era un hombre de aspecto muy huraño, que llevaba un saco colgando donde metía a los niños que iba encontrando.

#### SANGRE, EL TÍO DE LA

De él se dice en Albaladejo se le tenía por un ser cruel y tenebroso que se dedicaba a la degollina de niños solitarios.

El informante infanteño apunta que eran: *“Personas que mataban a los niños y les sacaban la sangre para curar la tuberculosis. Entre estas personas hubo una que se llamaba Boni, que era famosa sacando la sangre a los niños... aunque la Boni procedía de Barcelona”.* Otro testimonio lo describe: *“Personaje seco, enjuto, de tez morena y cuchillo”.*

#### SEBO, EL TÍO DEL

En Villanueva de los Infantes: *“Tío feo, muy oscuro, con el que se asustaba a los niños”, “Borracho, mal fachado de vestimenta. Sacaba el sebo a los niños”.*

Igualmente se le describe como un hombre de gran peso y muy voluminoso. Tenía la peligrosa particularidad que podía aparecer en las habitaciones de los niños desobedientes.

#### SACAMANTECAS, EL

*“Tío con un saco a las costillas, con un cuchillo escondido, rajaba barrigas”.*

Decires hay entre los nuestros, que afirman que el “Sacamantecas” nació y creció en Madrid, al final del siglo XIX. Pero entonces, tendría numerosos parientes, pues, la tradición aún recuerda los romances de ciego, donde con voz cavernosa y teatral, los ciegos, daban en salmodiar los espeluznantes asesinatos de tiernos y rollizos niños en diferentes pueblos, todos ellos apartados entre sí.

Si en alguno de los personajes anteriores los datos que existen de ellos son difusos... el “Sacamantecas” es descrito con severa prolijidad: un sin dios de figura satánica. Hombre de edad imprecisa, de gran fealdad, con ojos que centellean amenazadores. Cerrada barba, desastrado en el vestir y llenas de lamparones sus ropas descoloridas. En ocasiones se cubría con un gran sombrero de ala ancha, su punto de joroba y un viejo y raído ropón.

Capturada su víctima, con su terrible hoz o cuchillo los degollaba recogiendo en grandes recipientes su sangre. Posteriormente el niño, ya abierto en canal, con gran pericia les extraía las grasas. Los restos del desdichado eran arrojados a los chanchos.

La terrible amenaza del “Sacamantecas” evitaba que los niños se acercaran a los desconocidos y a los forasteros.

#### SAETÓN, EL

Hace años era frecuente verlo por la sierra. Hogaño, el saetón, se ha convertido en invisible o muy precavido, pues no se registra cita alguna sobre él en los últimos tiempos.

El “Saetón” era pariente cercano de culebras y víboras, más largo, oscuro y recio que las primeras.

De él contaban que sentía verdadera afición por volar de árbol a árbol.

## SETÓN, EI

En Castellar de Santiago, el Saetón. Poseía fama de malvado, aún se conserva aquello de “Ése es más malo que un setón”.

## TROCANTA, LA

Enigmática “mala cosa” con supuesta apariencia de mujeruca siniestra, que realizaba terribles metamorfosis.

Susurran que un tiempo se la vio andurrear por Almedina y Alcubillas.

## UÑA, TÍO LA

Asusta niños de fiera presencia y: “*Aspecto seco, enjuto, manos largas y sucias*”. En Villanueva de los Infantes parece ser que se le podía descubrir: “*Escondido en zonas de fiesta y celebraciones*”. Arrastraba a los niños “malos” hasta su cubil, para darles muerte.

Al igual que él y otros seres, femeninos o masculinos, similares, simbolizan desde los tiempos primitivos la insaciabilidad de la Muerte.

## VIEJA DE LA SIERRA, LA

Es igual a la Dama de los Montes.

## VINAOS, LOS

Son los “finaos” en Castellar de Santiago. Se les suponía que recién muertos tenían el poder de llamar a los vivos para llevárselos con ellos.

## ZARRAMACA, LA

Anciana espanta niños, y algún que otro adulto, con su punto de bruja.

“*Mi abuela me la presentaba como una aparición que entraba por la chimenea, bajaba por la escalera del granero y se llevaba bajo sus amplios mantos a los niños malos o desobedientes*”. Así la recuerda un informante en Torre de Juan Abad.

“*Nombre femenino que demuestra ser una mujer mal presentada, mal vestida y mal vista en la socie-*

*dad. Pero se decía también ¡Zamarra!*”. Villanueva de los Infantes.

## ILUSTRACIONES

MARTÍ CANYELLAS, Antonio.

## NOTA

(1) En cursiva las informaciones recogidas en forma oral con grabadora magnetofónica y las respuestas a los cuestionarios presentados, tal como fueron contestados.

## INFORMANTES COLABORADORES

### TORRE DE JUAN ABAD

Celedonia Patón Ginés, Tomás Jiménez Gonzáles, José Maria Lozano, abuela Nicolasa, abuela Felisa, tía Nati, Sagrario, Pepa, Benita, Leopoldo, Mariana Algaba, Gerardo Fresneda, Aquilín, Petra, Julián, Ramón Martínez.

### VILLAMANRIQUE

Juan Alfaro Coronado, Bernardino Jiménez, Víctor Jiménez, Salva.

### CÓZAR

Vicente Morales, Urbano López.

### PUEBLA DEL PRINCIPE

José Rodríguez, Víctor Jiménez.

### CASTELLAR DE SANTIAGO

Francisco Simón, Restituto Núñez, Ventoso.

### VILLANUEVA DE LOS INFANTES

Clemente Plaza, Tomás Luna, Eugenio Valle, Ángel Pérez, A. Plaza, Lorenzo Bravo.

### ALBALADEJO

Daniel Lillo, Francisco Algaba.

### RUIDERA

Salvador Ramírez Jiménez.

### LA SOLANA

Vicenta.

### ALMEDINA

Felipe Sánchez, Manolo González, Eusebio López.

A ellos y a todos aquéllos que desearon mantener el anonimato mi agradecimiento y amistad eterna.

# MIRADAS EN LOS SENDEROS DE LA TROMPA (1)

---

Natalia Regueiro

Es curioso como en muchas ocasiones de nuestra historia cuando viajamos a través de culturas ajenas a la búsqueda de nuevas inquietudes, sin saberlo nos encontramos de frente con nuestras propias raíces. Parece como si esta circunstancia se convirtiese ya, desafortunadamente, en una condición indispensable para aproximarnos al pleno (re)descubrimiento de las distintas realidades de Galicia.

Un caso bien sintomático es lo que ocurre, precisamente, con la “trompa gallega” –de la que hoy voy a hablar aquí–, más conocida por el nombre exótico de “birimbao” o por otros términos tan originales como, por ejemplo, “arpa de boca”, “guimbarda”, “trompa de París” o “arpa judía”, entre muchas otras denominaciones posibles. Se da incluso la paradoja de que este instrumento musical importado hace siglos por los europeos a América fue y sigue siendo conocido en nuestra sociedad más por las películas o bailes típicos del continente americano que por la tradición secular que tiene en la cultura gallega, así como en la cultura española o europea. Es bien cierto que nada sabremos de nosotros si no esculcamos en nuestras propias raíces pero tampoco de los demás si solamente buscamos alrededor de nosotros, así que sin afán de aislamiento ni tampoco de globalización, el presente trabajo intenta, con una mirada volcada a la vez hacia adentro y hacia afuera, rescatar esas miradas múltiples que atravesaron los distintos caminos de la trompa en Galicia caminando en la voz y en el son de sus propios protagonistas, sin dejar de establecer, naturalmente, diálogos en torno a la guimbarda más allá de nuestras fronteras.

A ciencia cierta, poco se sabe del origen concreto que a lo largo de la geografía europea pudo tener un instrumento tan universal como el birimbao mas, por su situación particular, menos se conoce aún la procedencia real de la trompa en Galicia, instrumento que, por lo que se tiene noticia, únicamente se conserva en el municipio de A Fonsagrada, de ahí que este trabajo en torno a la trompa gallega se centre de manera especial en este enclave que, dadas las circunstancias, tomaré como metonimia de Galicia. Por otra parte, si se recurre a la etimología del birimbao, la cuestión tampoco resulta menos compleja. Quizás, a mi modo de ver, las claves que mejor puedan ayudar a entender la procedencia y terminología de la trompa en general y de la gallega en particular sean, justamente, sus propios trazos. Se hace ne-

cesario, pues, rastrear bajo esa multiplicidad que, a todos los niveles, caracteriza a la guimbarda, para tratar de desentrañar que es lo que, en cada caso, nuestra trompa tiene de común y de particular, de universal y de autóctono, de mito y de realidad y así hasta un largo etcétera.

Al margen de que el birimbao tenga, en diferente grado, forma y función, una presencia probada en los cinco continentes (2), es posible afirmar que fue la “transculturalización” de la que hablaba el eminente antropólogo Fernando Ortiz, el factor que mejor define el singular trayecto de este instrumento, siempre adecuado a las necesidades y formas de vida de la sociedad que lo adoptó. De cierto, tanto en Galicia como en todas las sociedades, etnias o pueblos en los que se dio y se sigue a dar la trompa, se mantuvo el común denominador de tratarse de comunidades dispuestas a acoger este instrumento foráneo siempre y cuando se adaptase a su propia música y filosofía vital. No es de extrañar, pues, que teniendo en cuenta las distintas modalidades, denominaciones, usos y modos de tocar existentes en torno al birimbao, el mismo Wright concluyese que en el caso de la guimbarda “hay tanta variedad de música como de forma en los instrumentos” por la naturaleza idiosincrática que adquiere en cada zona y por la personalidad que le confiere cada intérprete y constructor.

Tanto es así que, con sólo una mirada a los nombres y a las morfologías que suele adoptar este instrumento según su procedencia, podemos tener una orientación muy clara de cómo se fue aclimatando en el espacio y en el tiempo el birimbao, si bien, como es natural, en aquellas zonas que comparten un origen común exista un cierto aire de familia. En este sentido, no es gratuito el hecho de que a lo largo de Europa, salvando los trazos léxicos de cada idioma, muchos de los términos con los que se nombra a este instrumento tengan un cariz semejante entre las distintas geografías europeas por el origen primeramente asiático y luego francés con el que se asocia la existencia de la trompa en nuestro continente desde el siglo XIV y XV, tal y como delatan algunos textos e iconografías. Voces como las ya mencionadas “trompa”, “birimbao”, “arpa de boca”, “guimbarda”, “trompa de París” o “arpa judía”, con sus variantes “trompa de boca”, “trompa gitana”, “trompa gallega”, “trompa judía”, etc., así lo atestiguan, lo que no quita, en cambio, que entre esta rica y cu-

riosa sinonimia existan nombres autóctonos e, incluso, nombres más caprichosos que no dejan de dar un toque original o de humor a este instrumento musical.

A tales efectos, nomenclaturas como “scaccia-pensieri” (espanta pensamientos) y “spassapensieri” (distrae pensamientos) en italiano; “rebute” (desperdicio en francés antiguo), “trompe de la-quais” (trompa de lacayos) y “trompe de Béarn” en francés; “guitarra” en provenzal; “brummeisen” (zumbido o hierro zumbador), “maultrommel” (tambor de boca), mundharmonika” (acordeón o armónica de boca) en alemán; “ributhe” (deshecho o desperdicio en escocés antiguo); “tromp de Béarn” en los textos ingleses del XVIII); “pío-poyo” en asturiano y “gaita de sapo” o “música de sapo” en gallego de A Fonsagrada, testimonian con claridad el deseo de hacer ver cual era la consideración real de la que gozaba este instrumento en sus culturas, fuera de que algunas de estas ingeniosas voces nos inviten a la imaginación por su innegable carga creativa (3).

Por supuesto, no faltan en este ámbito anécdotas o vestigios literarios que traer ahora aquí a la memoria. Desde el juego de palabras gallego que recoge el musicólogo Fernando López-Acuña L. (4) “birimbau”, “bimbirán”, “bimbirimbán”, “bimbirimbau”, “birimbán”, “birimbar”, “birlimbán” o “birlimbau”, de clara motivación onomatopéyica; pasando por los dichos gallegos “tes ganas de tócalo birimbau”, cuando alguien resulta molesto o por el de “o birimbau non che é gaita, é un ferriño que toca” (creado en función del sonido grave y básico que sirve para producir los restantes sonidos y melodías de este instrumento), es fácil comprobar como el imaginario de este tipo de recreaciones gallegas se caracteriza más por su agudeza y vivacidad –propia del carácter popular– que por su amplio repertorio. En este sentido, también mantiene ese espíritu que acabamos de describir la copla “Á porta do fiadeiro, / hay unha pedra i un pau / onde se sentan os mozos / a tocá-lo birimbau”, recogida por el etnógrafo Xoaquín Lorenzo en el *Cantigueiro popular da Limia Baixa*.

Pero, incluso la atracción literaria por la trompa va mucho más allá al tener un hueco especial en los poemas “Birimbao” y “Mientras imos andando” (5), del escritor celanovés Celso Emilio Ferreiro, quien abre así una tradición de trompa en lo que conocemos como “literatura culta” gallega, aunque, en este caso, los poemas mencionados mantengan ese trasfondo popular del que parten. Si, por otro lado, acudimos a la literatura en castellano resulta sorprendente como, en pleno auge de los “siglos de oro” de la literatura española, nada menos que el propio Miguel de Cervantes (6) empleaba la voz “trompa de París” en su novela *El celoso extremeño* (7) y en su obra

cumbre *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605-1615); época en la que también el escritor sagaz Baltasar Gracián utilizó “trompa de París” en su novela alegórica *El criticón* (1651-1657). Aún hay quien afirma que las primeras noticias de la existencia de la trompa en la Península Ibérica están contenidas ya en unos versos que en el siglo XV Antón de Montero remitió al poeta español, primer “Marqués de Santillana”, Íñigo López de Mendoza (1398-1458), especificándole que: “Y ante el son de las trompetas / tañer trompas de París” (8).

Sea como fuese, sí se pueden extraer de aquí algunas conclusiones para entender mejor la implantación real que tuvo la trompa en España y, más concretamente, en esa Fonsagrada (municipio oriental de Lugo) que prácticamente besa a su “prima-hermana” Asturias. Una proximidad que, de hecho, hace que en estos lugares gallegos y asturianos cercanos a la raya no se conozcan fronteras ni tampoco se establezcan, a día de hoy, diferencias esenciales entre la trompa de estos dos núcleos donde ya no se plantea si fue Galicia la que originó la guimbarda en Asturias o si sucedió justo lo contrario, si no que se presume, con razón, de ser uno de los pocos lugares de España donde aún vive esta tradición. En todo caso y volviendo al tema que nos ocupa, por las fuentes que tenemos a nuestra disposición, se deducen los siguientes trazos: el birimbao en España comienza a tener una consistencia palpable a partir del siglo XV (aún cuando no exista con certeza una data concreta de su penetración en la península); por el uso casi exclusivo de la voz “trompa de París” en los primeros tiempos de su establecimiento entre nosotros, en detrimento de otros términos que con el paso de los años fueron cogiendo más auge que el anterior, en nuestro territorio parece más apropiado hablar de un origen francés (y no, como se especuló, de una posible procedencia árabe o africana), lo que, en consecuencia, también ocasiona tomar la voz “trompa” como la más genuina entre las existentes (de ahí que sea ésta la que más se utilice en este artículo). Por último, decir también aquí que tan relevante es entender la esencia del birimbao desde la realidad material en la que se asentó como desde la realidad inmaterial que inspiró o en la que se recreó, porque ambas van cogidas de la mano y ambas posibilitaron que este instrumento musical se adaptase a nuestra idiosincrasia de tal manera que más allá de nuestras fronteras nuestra trompa ya se nombra en la contemporaneidad como “trompa gallega”.

Una buena muestra de esa brisa mágica (9) a la que acabo de aludir, culpable de que el mundo de la trompa se tiña también de una pátina poética de especial atractivo es, curiosamente, la que tiene que ver con los gallegos Ovidio Fernández y

Otilio Álvarez o con el asturiano “Pepe O Ferreiro”. Su encuentro con el birimbao representó tal conmoción y aventura que mismo parece salir de una de las novelas del escritor nantés Jules Verne. Aún hoy “Pepe O Ferreiro” se emociona cuando recuerda como dio con la trompa a través de una película del oeste americano que vio de niño cuando todavía existía cine en Grandas de Salime. Este hallazgo tuvo para él tal magnitud que muchas fueron las noches de insomnio ideando cómo podría tocar y construir semejante instrumento que, incluso, le hacía sangrar los labios cuando practicaba con entusiasmo. Asimismo, algo parecido fue lo que experimentaron Ovidio Fernández y Otilio Álvarez al dar con una vieja trompa toda oxidada y medio descompuesta arando en el campo, descubrimiento por el que decidieron investigar seriamente para hacerse constructores, instrumentistas y vendedores de trompa, llevando incluso su son hasta Buenos Aires, como es el caso de Ovidio Fernández. Quizá también una motivación similar fue la que llevó a un tal “Lobito” a transitar por las calles lucenses de los años 70 con la música de su birimbao, mientras no pintaba ni andaba por las tabernas pero sí, sin saberlo, por las líneas de algún poema bohemio de esos años.

Se puede pues concluir que el anecdotario y el trasmundo del pueblo tradicional gallego se deslizó por la música y la realidad de nuestra trompa como también fluían a través de ella los bailes, los cantos, los cuentos, los refranes, los dichos, las adivinanzas y todo aquello que sirviese para disfrutar y divertirse conjuntamente al son de la trompa y al calor de la lumbre del lar en las largas noches de invierno. De tener vivido estas reuniones a las que la gente de A Fonsagrada solía llamar “Polavilas” y que, en ocasiones, se extendían más allá de la cocina o servían también para encontrar pareja, bien podrían inspirar a Ánxel Fole nuevas narraciones para su libro de relatos *Á lus do candil. Contos á caron do lume* (10).

Por lo que se lleva dicho hasta ahora, queda probado entonces cómo desde que el birimbao se introdujese en nuestras tierras por vía francesa (seguramente a través de los peregrinos y comerciantes de quincalla que se hospedaban en los hospitales del Camino de Santiago, como el Hospital de Peregrinos de Montouto), su trayectoria por las montañas de A Fonsagrada dejó al descubierto una forma tan personal y auténtica de hacer suyo este instrumento que, en este sentido, hubo quien incluso se apresuró a decir, con acierto, que la comarca de A Fonsagrada ya no puede desligarse de ese “ding dang” que a través de las décadas se convirtió en el “latido del paisaje” (11), ancorado en pleno corazón de las sierras orientales de Galicia.

Y bajo este prisma también conviene recordar aquí el hecho de que en Galicia, afortunadamente, el arte de construir, forjar o tocar trompas tiene nombre propio, en la destreza, sensibilidad y oficio de hombres tan significativos como: César Fernández de Leituego; Otilio Álvarez de Vilarmeán; Oliverio Álvarez de Queixoiro; Herminio Villaverde, “O Cazote de Fonfría”; Juan Antonio Villaverde de Fonfría o Emilio Pérez “O Pando” de la propia Fonsagrada y de “Pepe O Ferreiro” (José M. Naveiras Escanlar) del pueblo asturiano de Grandas de Salime. En general, la historia y la vida de estos constructores y/o intérpretes de trompa, mas también de estos músicos innatos y de estos artesanos, labradores, pastores, ganaderos, herreros o canteros que acabamos de citar, semeja casi toda una epopeya, teniendo en cuenta la osadía, la lucha e ilusión constantes que adaptaron para salir adelante en la vida, tener una formación, realizarse como músicos o constructores de instrumentos musicales y afrontar así la postración, la marginalidad, la frustración o la penuria a la que se vieron sometidos sin excepción y en distinto grado, tanto antes y después de nuestra guerra civil como a lo largo del franquismo. Basta una mirada a sus biografías –llenas, por otra parte, de tantas anécdotas–, para darse cuenta del carácter extraordinario de estos hombres que, a pesar de todo, supieron guardar y enriquecer con su arte y con su conocimiento una tradición y un oficio que, en la actualidad, vuelve a resurgir tímidamente en nuevas generaciones después de estar en serio peligro de extinción.

En este punto es obligatorio hablar del Centro de Artesanía e Deseño de Galicia (Diputación Provincial de Lugo) por representar una entidad pionera en reconocer la relevante contribución que estos artesanos del sonido o, si se quiere, trovadores polifacéticos de los siglos XX y XXI, llevaron a cabo para la mejor comprensión de la trompa gallega y, por extensión, para rescribir la historia de la música tradicional gallega desde la raíz misma de nuestro pueblo y de su buen hacer. A este respecto se pueden mencionar actividades multiculturales e interdisciplinares como: “Música no museo” (12), “Xornadas ó redor da Trompa” (13) y los “Concertos e mercados de Trompa do San Froilán” (14). Ya en el plano más didáctico, es necesario señalar también la creación, en el Obradoiro de Instrumentos Musicais del CADG (15), de una exposición de carácter permanente que muestra una amplia colección de trompas de los cinco continentes haciendo especial hincapié en Galicia, así como la innovadora elaboración de una “carracatrompa” con el fin de explicar en las escuelas la estructura básica en la que se asienta el sonido de la trompa.

En sintonía con esta conciencia de continuidad y de estudio para que la trompa no permanezca entre nosotros como un residuo sino como algo vivo, tiene particular representatividad también que la historia y el sonido de la trompa gallega siga a darse a conocer por músicos, grupos o especialistas como Rodrigo Romani, Susana Seivane, Emilio Cao, Luar na Lubre, Milladoiro, Bieito Romero..., que incluyeron el birimbao en sus álbumes o estudios; que en discos internacionales como *Naciones celtas* o asturianos como *Felpeyu* se encuentre una muñeira dedicada al singular trompista gallego ya fallecido, Herminio Villaverde; que en colecciones musicales de prestigio como “La tradición musical en España”, Galicia esté representada por una “Muiñeira con Birimbao” (16); que aparezcan nuevos forjadores de trompa como Che (Xosé Vázquez Suárez) de Brión e Iván Alvite de Bretoña; que grupos gallegos que reivindican la música tradicional como “Birimbao” lleven la voz de la trompa en el propio nombre de la formación, aún cuando este término no sea el más antiguo y, sobre todo, que ejemplos como César Fernández, Otilio y Oliverio Álvarez, Juan Antonio Villaverde, Herminio Villaverde, “Pepe O Ferreiro” (José M. Naveiras Escanlar) o Emilio Pérez “O Pando”, que nos enseñaron y siguen enseñándonos a los gallegos y a los de fuera la esencia de la trompa con una accesibilidad, sencillez, ilusión, dinamismo y sabiduría popular digna de elogiar.

Después de este punto y aparte, únicamente queda cuestionarse sobre cuál puede ser la forma convencional de la trompa en Galicia y, por lo tanto, su modo de definirla. Dadas las múltiples variantes del birimbao que existen por todo el mundo, la respuesta habría que buscarla enlazando parámetros tan dispares como lo artístico, lo funcional, lo material, lo creativo, lo musical o lo sociocultural, porque todos ellos tienen una importancia decisiva para establecer la forma y la función de la trompa gallega que, desde tiempos ancestrales, llegó hasta nosotros con pequeñas variaciones. Desde el punto de vista técnico, en líneas generales se tiene clasificada a la trompa gallega como un “idiófono punteado”, es decir, capaz de producir un sonido por el propio material del instrumento. Su pequeña estructura está formada por un armazón, que en A Fonsagrada se conoce como marco o hierro, dispuesto en:

*“forma ovalada, cuyas puntas, en vez de juntarse para completar el óvalo, se prolongan en paralelo formando un mástil por donde discurre la lengüeta, en su movimiento vibratorio. La lengüeta no está fundida en el armazón, va insertada en él por medio de una pequeña cuña que permite cambiarla cuando se quiera. La lengüeta es la gracia de la trompa (tal vez por esa razón también*

*se llama ‘palleta’), debe estar bien templada para que tenga una consistencia acerada y vibre”* (17), o como dicen por A Fonsagrada que “ballestee”, quizá porque muchas de las lengüetas de por allí se hicieron con unas ballenas de paraguas de las antiguas, de esas “calexadas” o, a veces de la hoja de una guadaña. Sea como fuere el caso es que en A Fonsagrada no faltó tampoco la renovación, pues si al principio las trompas eran todas de hierro, luego se pasó a las trompas de hierro y acero inoxidable y finalmente a las de acero inoxidable. Tampoco los soportes de trompa quedaron ajenos a la renovación, que con el tiempo se convertirían en una caja de madera o de acero inoxidable, combinando así los materiales propios del lugar, los propios del oficio y los propios de los nuevos tiempos. Todo con tal de mejorar este instrumento que tiene en la propia boca del instrumentista la mayor dificultad para tocar porque es ésta la que hace de caja de resonancia y tiene que partir de un son para encontrar a los otros sonidos. En suma, toda una aventura.

Decía la fotógrafa francesa de origen alemán Gisèle Freund: “habitamos un rostro que no vemos” (18). Pienso que esta frase bien se podría aplicar a nosotros que, en muchos aspectos, aún seguimos ojeando hacia Galicia con una mirada legañososa que no nos deja ver más allá, ni tampoco leer entre líneas, apreciar y comprender nuestro patrimonio, degustar, en suma, del sabor indefinible de una tradición, de un modo de ser y estar en Galicia pero también en el mundo. Y es que, como bien entendiera Herminio: “Leer, lee cualquiera, el caso es saber lo que dice” (19). Al fin y al cabo, “somos lo que leemos y (...) escribimos lo que somos” (20), así que de nosotros depende que la tradición de la trompa gallega y la hazaña de los que hasta ahora mantuvieron viva esta riqueza musical y cultural, coja, sin perder su esencia, el son del futuro en las fuerzas vivas de lo autóctono.

#### NOTAS

(1) El siguiente artículo no sería posible sin la colaboración de los propios protagonistas del mismo, los tocadores y/o constructores de trompa gallegos: Oliverio Álvarez, Otilio Álvarez, César Fernández Fernández, Emilio Pérez “O Pando” y Juan Antonio Villaverde, a todos ellos mi gratitud por su generosa contribución, por recibirme, junto con sus familias, en sus casas y, en especial, por atenderme con tanta amabilidad y cariño. Asimismo, esta gratitud se hace extensible a “Pepe O Ferreiro” (José M. Naveiras Escanlar), quien de manera tan entusiasta y afectuosa me recibió en su Museo de Grandas de Salime (Asturias) para hablarme de su propia experiencia con la trompa y de la excelente personalidad musical, cultural y humana que para él representó su admirado amigo Her-

minio Villaverde. Igualmente, quiero expresar mi agradecimiento a Diego de Santaló por todo cuanto aportó a este trabajo; a Claudio Rodríguez Fer por sus datos respecto a “Lobito”; a Luciano Pérez por poner a mi disposición su saber y archivo musical; al Centro de Artesanía y Diseño de Galicia en general y a su directora, Francisca López, en particular, por facilitarme los medios necesarios para la realización del presente artículo; a Toño de ITH por su ayuda en las grabaciones y a Carmen Témez Fernández por lo que me relató sobre Herminio Villaverde y por la atenta acogida que me dispensó en su casa.

(2) Véase a este respecto el significativo libro de DOURNON-TAURELLE, Geneviève et WRIGHT, John: *Les guimbardes du Musée de l'Homme*, París, Institut d'Ethnologie, 1978.

(3) Buena parte de las anteriores terminologías fueron recogidas por Juan Bautista Varela en “Anotaciones históricas del Birimbao” (*Revista de Folklore*, 1, Valladolid, Obra Cultural Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1980, pp. 10-16). Otras nomenclaturas vinieron de la mano de entendidos como John Wright, Sverre Jensen, Anon Egerland o Fabio Tricomi y voces como la gallega “música de sapo” o “gaita de sapo”, la tomamos directamente de su fuente original, es decir, de los intérpretes y músicos de trompa que aún viven hoy en A Fonsagrada.

(4) LÓPEZ-ACUÑA L., Fernando: “Birimbau”, *Gran Enciclopedia Gallega*, T. III, Gijón, Silverio Cañada Editor, 1986, p. 253.

(5) El poema “Birimbao” fue publicado primeramente en *Ciudad* (Año 2, núm.70, 26-5-1947, p. 1) y en *Bailadas, cantigas y doñaires* (Pontevedra, 1947). Con posterioridad, fue recogido en la *Obra completa* de Celso Emilio Ferreiro (v. 3, Madrid, Akal Editor, col. *Arealonga*, p. 82). Por lo que se refiere al poema “Mentras imos andando”, éste pertenece a su *Longa noite de pedra*, libro de referencia obligada para entender una parte fundamental de la literatura gallega contemporánea.

(6) QUEROL GAVALDA, Miguel: *La música en la obra de Cervantes*, Barcelona, Ediciones Comtalía, 1948.

(7) Esta breve novela de matiz realista es una de las doce narraciones que, como se sabe, forman parte de su libro *Las Noveles Ejemplares*, publicado en 1613.

(8) ARGÜELLES, Luis: “La trompa, un instrumento que resurge”, Gijón, *El Comercio, Temas folklóricos*, 9-9-1981, p. 3.

(9) Este mundo legendario también puede observarse, de distinto modo, en otras culturas como, por ejemplo, en aquellas que tenían la creencia de que interpretar música de birimbao mantenía alejados a los cazadores de los duendes femeninos, que podía evitar la mala suerte o que ayudaba en la batalla. En Noruega, por ejemplo, una colección de cuentos de mediados del siglo XIX explica cómo una extraña técnica que aplicaban los humanos para tocar el birimbao fuera aprendida mediante unos seres sobrenaturales que habitaban bajo tierra. Por otro lado, en Escocia existe la historia de que Jacobo VI (luego Jacobo I de Inglaterra), ordenó durante un proceso de brujas, en 1591, que una de las brujas procesadas tocara una melodía con el birimbao al confesar ésta que empleó este instrumento para la “danza del aquelarre”; y así un largo etcétera de mitos, leyendas y anecdóticos.

(10) Este libro de relatos con el que Áxel Fole reanuda y revitaliza la narrativa breve en gallego, fue publicado por primera vez en

1953 y en Vigo por la editorial Galaxia con un prólogo de Salvador Lorenzana (seudónimo de Francisco Fernández del Riego).

(11) GARRIDO PALACIOS, Manuel: *Aún existen pueblos, etnografía de lugares dispersos, Salamanca*, Centro de Cultura Tradicional (Diputación de Salamanca), col. Perspectivas, 1994, p. 15.

(12) Se trata de unas jornadas celebradas en el Museo Provincial de Lugo los días 10, 28 y 29 de diciembre de 1998 y 7 de enero de 1999 para reflexionar sobre: “Os instrumentos musicais populares na literatura”, el “Obradoiro de xoguetes sonoros” o el “Concerto comentado” a través de Joaquín Díaz, Juan Mari Beltrán Dúo y de Juán Mari Beltrán y Arantxa Ansa, respectivamente. Asimismo, estas jornadas transfronterizas incluyeron un “Montaxe do instrumento musical trompa ou guimbarda” realizada por Otilio Álvarez; un concierto comentado sobre “O mundo da guimbarda” a cargo de John Wright y una amplia exposición de instrumentos musicales varios en el Refectorio do Museo Provincial de Lugo.

(13) Se trata de unas jornadas dedicadas, como su propio nombre indica, a la trompa a través del diálogo con lo autóctono y con lo foráneo, celebradas del 17 al 22 de marzo de 2003 en el Centro de Artesanía e Deseño de Galicia y en el salón de actos de la Deputación Provincial de Lugo. Estas “Xornadas ó redor da Trompa” albergaron un “Curso de construción de trompa” por Folke Nesland; un “Curso de interpretación” por John Wright, Emilio Pérez y César Fernández; un “Mercado” en el Centro de Artesanía e Deseño de Galicia y en la Deputación Provincial de Lugo; las conferencias “¿Qué é unha boa guimbarda?” por John Wright, “O munnharpe en Noruega” por Anon Egeland y “O marranzanu en Sicilia” por Fabio Tricomi. Las jornadas finalizaron con un emotivo “Festival in memoriam Herminio Villaverde Díaz” con la participación de Otilio Álvarez, Anon Egeland, César Fernández, Emilio Pérez “O Pando”, Rodrigo Romaní, Bieito Romero, Fabio Tricomi, Xulio Varela, Juan Antonio Villaverde y John Wright.

(14) Estos conciertos y mercados celebrados los días 11 y 12 de octubre de 2003, en el popular “San Froilán” de Lugo, estuvieron al cargo de César Fernández, Emilio Pérez “O Pando” y Alberte.

(15) Este obrador dirigido por Luciano Pérez se convirtió con el tiempo en un referente obligado para la música gallega en particular y para la música del mundo en general por su excelente y consolidada trayectoria.

(16) Concretamente, en los volúmenes I (“La Cornisa Cantábrica”) y XIV (“Instrumentos tradicionales”).

(17) FERNÁNDEZ, Juanjo: “A Trompa”, versión traducida del gallego de: <http://www.agaitadofol.com/A%20percusion/A%20trompa.htm>, Lugo, 17-10-02, pp. 1-9.

(18) Esta frase la rescaté de la exposición “Gisèle Freund”, celebrada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, entre el 25-7-02 y el 3-11-02.

(19) Tuve acceso a esta máxima de Herminio a través de Luciano Pérez, quien nos dio a conocer de nuevo este principio del trompista en el “Festival in memoriam Herminio Villaverde Díaz”, celebrado el 22-3-03, en el salón de actos de la Diputación Provincial de Lugo y dentro de las “Xornadas ó redor da trompa” (17-22 de marzo de 2003).

(20) NOVO, Olga: *O lume vital de Claudio Rodríguez Fer*, Santiago de Compostela, Follas Novas, col. *Libros da Frouma*, p. 11.

# Federico Olmeda San José: Uno de los más importantes folkloristas burgaleses

---

Jaime L. Valdivielso Arce



*Federico Olmeda poco antes de su prematura muerte acaecida en Madrid.*

Se ha cumplido el primer centenario de la primera edición del libro *“FOLKLORE DE CASTILLA O CANCIONERO POPULAR DE BURGOS”*, del que es autor FEDERICO OLMEDA SAN JOSÉ.

Podemos encuadrar a Federico Olmeda entre los grandes recopiladores de nuestro folklore y entre los importantes autores de Cancioneros que florecieron a finales del siglo XIX y principios del XX, Dámaso Ledesma, Bonifacio Gil, Felipe Pedrell, Agapito Marazuela, etc. por sólo citar una pequeña representación, pues es justo reconocer que hubo una época en que el folklore y el afán por recopilar no sólo canciones y danzas sino todos los demás elementos de la cultura popular parece que alcanzaron una especie de edad de oro. Durante muchos años después se vivió de las rentas. Volvamos a aquella época.

Haciendo un poco de historia hemos de decir que el Excmo. Ayuntamiento de Burgos había venido promoviendo con entusiasmo y generosidad la celebración de Juegos Florales desde el año 1877 y en el año 1902 se volvieron a resucitar dichos Juegos Florales por parte del rectorado de la Universidad libre de Burgos.

Había un apartado sobre “Cantos regionales burgaleses”.

El Jurado de dicho certamen declaró vencedor en ese apartado la obra que llevaba por lema “Honor al Arte Burgalés” del que resultó ser autor Don Federico Olmeda de San José. El libro premiado se titulaba *“Folk-lore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos”*.

El Jurado estuvo presidido por el músico burgalés Rafael Calleja, autor de la música del Himno a Burgos y por D. Antonio Santamaría.

El libro premiado, que era un cancionero muy bien realizado, fue publicado a expensas de la Diputación Provincial de Burgos, causando una excelente impresión por la importancia de los elementos recogidos.

Pero ¿quién era Federico Olmeda?

Durante muchos años fue imposible conocer los datos más elementales sobre el autor de este libro. Se conocía su condición de sacerdote y que había sido Maestro de Capilla de la Catedral de Burgos, pero nada más. Desde la publicación del Cancionero en el año 1903 hasta los últimos años del siglo XX, los interesados en conocer su personalidad y en el estudio de su obra carecían de datos para encuadrar su personalidad y su obra. Es entonces cuando la Diputación Provincial de Burgos dio a conocer la noticia de que había rescatado un baúl lleno de documentos y obras del insigne músico y folklorista. Esta institución provincial puso toda esa documentación a disposición de estudiosos e investigadores. Algunos de los cuales también habían investigado en el Archivo de la Catedral burgalesa, donde Olmeda formó parte del cabildo.

A partir de entonces y sobre todo en los comienzos del siglo XXI, empezaron a conocerse ya numerosos datos de su biografía y de su importante obra, pudiendo llegar a escribir una amplia semblanza, con certeza y seguridad. Con lo cual la fi-

gura del Maestro Olmeda ha crecido tras los años pues se han completado sus amplios méritos.

Anteriormente se había llegado a mitificar su nombre por no poderle encuadrar más que en su única obra conocida. Una situación injusta e inexplicable hacia su persona y su obra que se corrigió al paso que se fueron divulgando más y más noticias de su corta biografía.

Había, por otra parte, una deuda contraída por parte de la ciudad de Burgos, pues mientras otros personajes o personajillos de menor importancia tenían asignada alguna calle para perpetuar su nombre, a Olmeda, nuestro mejor folclorista, se le había negado este honor, aunque todos reconocían el inmenso mérito de su obra *“Folk-lore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos”*. Y esta deuda persistió hasta el año 2000.

## DATOS BIOGRÁFICOS

Don Federico Olmeda de San José nació en el Burgo de Osma (Soria), el 18 de julio de 1865. En su localidad natal y en la catedral forma parte de los niños de coro a los 8 años aprendiendo solfeo, canto llano, órgano, violín y composición. Y poco más tarde, ya es violinista segundo. Lo cual demostró desde temprana edad su buena disposición y extraordinarias dotes para la música. Ingresa en el Seminario diocesano en el mismo Burgo de Osma y allí estudia Latín y Humanidades, Filosofía y Teología completando la carrera eclesiástica.

En el año 1887 comienza su carrera de opositor gracias a la cual es ya organista de la Colegiata de Tudela donde obtuvo el Primer Premio y el 2 de diciembre de ese mismo año tomó posesión del beneficio con cargo de organista por oposición de la Catedral de Burgos y se ordena de sacerdote con dispensa canónica de edad al no haber cumplido los 24 años que era la edad exigida para recibir el presbiterado.

En 1891 oposita a Maestro de Capilla de la Catedral de Valladolid, teniendo como contrincante a Vicente Goicoechea. Tras unas reñidas oposiciones, Olmeda no consiguió la plaza.

Muy joven empezó a componer música. En 1889 compuso un poema sinfónico sobre un pasaje de *“El Paraíso Perdido”* de John Milton, que obtuvo el Primer Premio. De 1890–91 compone una colección de 32 piezas para piano tituladas *“Rimas”*, por estar inspiradas muchas de ellas en las famosas del poeta Gustavo Adolfo Bécquer, al estilo de los lieder de Mendelshon y Schumann. De igual fecha es el Cuarteto en mi bemol. Por estas fechas el nombre de Olmeda comienza a difundirse y ganar prestigio. Él permanece varios años en Burgos donde funda la Academia Municipal de Música Sa-

linas en 1893 y también del Orfeón Santa Cecilia; en el año 1894 y es nombrado director artístico del Orfeón Bungalés, posteriormente socio de mérito y profesor de la clase vocal e instrumental del Círculo Católico de Obreros.

La enseñanza del piano a la que hubo de dedicarse le dio motivo para componer una Colección de Sonatas que ocupan un lugar semejante a lo que Schuber trabajó en este género. Henrí Collet en París publicó la Segunda Sonata.

La restauración del canto gregoriano, iniciada por el P. Uriarte, los trabajos de investigación folklórica y de erudición musical ocuparon después la actividad de Olmeda siendo fruto de sus estudios la Memoria de un Viaje a Santiago de Compostela.

Sus dos discípulos franceses Henrí Collet y Raoul Laparra han sido los mejores divulgadores de su obra musical.

Fruto de sus trabajos de recopilación e investigación folklórica fue la obra que presentó en el año 1902 a los Juegos Florales que se celebraron en Burgos durante las fiestas de San Pedro y San Pablo de ese año, su Cancionero, gran obra premiada en los mismos, organizados por la Universidad y la Prensa de esta ciudad.

En el fallo del Jurado decía textualmente: “A la Comisión organizadora de los Juegos Florales, que han de celebrarse en Burgos durante la fiesta de San Pedro y San Pablo en 1902. En vista del honoroso encargo que nos ha confiado dicha Comisión y en lo que respecta al tema “CANTOS REGIONALES BURGALÉSES” hemos visto con verdadero placer la colección que lleva por lema “HONOR AL ARTE BURGALÉS”, que a nuestro juicio es un notabilísimo y trascendental trabajo y que encaja de lleno en las condiciones del concurso; revela que su autor está dotado de erudición y cultura nada comunes, demostrándolo tanto en la parte doctrinal como en el admirable orden que preside la susodicha colección y que le hace acreedor no sólo del premio, sino a que la Excelentísima Diputación de Burgos acogiese con calor tan meritorio esfuerzo y publicara tan excelente colección como monumento perenne al arte nacional español en general y al regional en particular...”

Y para concluir réstanos hacer constar que aunque alguno de los cantos que componen dicha colección son importados de otras regiones, aunque hayan tomado carta de naturaleza en la nuestra, no por eso dejamos de dar nuestra más cordial enhorabuena a la comisión organizadora por su trascendental iniciativa, así como al autor por su desinterés y entusiasmo nada comunes y más teniendo en cuenta las vigiliass y penoso esfuerzo que representa tamaño trabajo”. –Madrid, veinte de Junio de mil

novecientos dos.— Rafael Calleja; —está rubricado. Antonio Santa María;— está rubricado.— Es copia.

En 1903 ya es Federico Olmeda Maestro de Capilla, por oposición de la catedral de Burgos.

Su nombre va alcanzando fama local e internacional principalmente por sus ponencias en los Congresos de Música Sagrada, celebrados en Estrasburgo, Valladolid y Sevilla. En 1907 funda y dirige la revista "Voz de la Música" y en ese mismo año se traslada a Madrid como Maestro de Capilla del Monasterio de las Descalzas Reales.

El 12 de febrero de 1909 murió cuando contaba 43 años. La trayectoria de su vida como músico es ejemplar y prodigiosa y se le ha considerado como persona excepcionalmente dotada para el arte musical en todos sus aspectos. Se hizo famoso y casi mítico durante mucho tiempo el baúl que algún familiar suyo conservaba en el Burgo de Osma, baúl que según los que le habían visto estaba lleno de composiciones musicales de Federico Olmeda, que en su tiempo era considerado como uno de los músicos españoles mejores del siglo XIX.

Su producción musical es ingente y, a juicio de los musicólogos, de muy alta calidad. Dejó unas 350 composiciones, entre ellas 4 Sinfonías, un Concierto para cuerda, una Sonata para piano, Fugas para órgano, el Poema Sinfónico "El Paraíso Perdido" sobre la obra de John Milton, Misa de difuntos, un Miserere, una Salve regina, la zarzuela "Por espías", Rimas musicales inspiradas en las de Bécquer, etc.

Apóstol de la música sacra y de la música y canción popular castellana de la que fue incansable estudioso recopilador, tareas en las que según algunos aventajó incluso a Felipe Pedrell, gran músico y folklorista. Publicó la obra "Pío X y el canto romano", "Memorias de un viaje a Santiago de Galicia", "Discurso sobre la orquesta religiosa".

El célebre folklorista alemán Kurt Schindler hablando de este Cancionero de Olmeda, su obra más conocida, lo califica como "único". Y lo dedica con razón los mayores elogios valorando las canciones y melodías populares recogidas en él, muchas de ellas de gran belleza.

Durante su corta pero intensa vida, reunió una excelente biblioteca musical, que, a su muerte, fue vendida y pasó a un propietario alemán.

En reconocimiento a su labor fue nombrado académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Después de muchos años en que gran número de burgaleses notaban la falta de una calle con el nombre de Federico Olmeda en Burgos, por fin el año 2000, en la reestructuración en la nomenclatu-

ra de las calles de Burgos se sustituyó la que llevaba el nombre de General Dávila por el de Federico Olmeda, como un homenaje de la ciudad a este sacerdote, investigador y recopilador de nuestro folklore musical.

Su obra "FOLK – LORE DE CASTILLA O CACIONERO POPULAR DE BURGOS", durante todo el siglo XX ha sido el punto de referencia y la fuente en la que han bebido todos los grupos que han querido interpretar nuestro folklore. Se han publicado muy pocas cosas sobre su vida aunque tenemos noticias de que Miguel Angel Palacios Garoz (Burgos, 1950), Doctor en Filosofía y Letras y Licenciado en Música, ha estado investigando con vistas a escribir su biografía. En el año 2000 publicó, editado por el Instituto Municipal de Cultura de Burgos, su obra DIAPASÓN DIATÓNICO. Se trata de un homenaje al músico soriano Federico Olmeda en una composición para piano que fue premiada en el Concurso de composición "Ciudad de Burgos", en 1998. Miguel Ángel Palacios que ha estudiado e investigado profundamente la obra de Olmeda, reivindicó en el discurso de investidura como académico numerario de la Institución Fernán González, la divulgación de la obra de este compositor nacido en El Burgo de Osma.

A su muerte ocurrida en Madrid el 9 de febrero de 1909 se publicaron elogios y brillantes juicios críticos sobre su persona y su obra.

"Olmeda era ante todo un músico puro que cultivó la forma musical en sí, sin preocupaciones literarias o filosóficas; y ésta es la razón de por qué no le han tributado en España los elogios a los que tenía legítimo derecho. En efecto, es la música pura de poco alcance público, siendo la gente más aficionada al drama que al género sinfónico. Pues Olmeda era un sinfonista. Su técnica era perfecta. No conocemos sino a muy pocos músicos en nuestro tiempo que hayan tenido o tengan esa facilidad asombrosa para manejar el contrapunto escolástico y sacar de él su potencia expresiva, amalgamándolo con una armonía modernísima, donde las séptimas, novenas y onenas desempeñaron un papel siempre oportuno y siempre conforme con la tonalidad tan original de que hemos hablado más arriba. Y a pesar de tanta ciencia, resultaba de sus obras una impresión de sencillez y de frescura encantadora y así lo juzgaron los críticos y músicos franceses amigos nuestros. Nunca olvidaremos las exclamaciones de asombro de un gran compositor al enterarse de las obras de órgano del genial difunto. ¡Qué riqueza y qué sencillez! – decía al tocarlas con entusiasmo.

Escribió Olmeda para orquesta y cuarteto, para órgano, para las voces, para el piano; y estaba preparando, en colaboración con el exquisito poeta señor García Sanchiz, un drama lírico, que de seguro

hubiese resultado una obra maestra y que los amigos destináramos a la Ópera Cómica de París”.

Respecto a la obra más conocida de Olmeda o sea su Cancionero Burgalés nadie mejor que él nos puede dar un juicio. Nadie mejor que Federico Olmeda para hablar de la situación en que se encontraba la provincia de Burgos y Castilla en general respecto al folklore, las tradiciones, etc., en aquel momento, que no difería de la situación general de las demás provincias, salvo algunas honrosas excepciones. Él sufrió las dificultades y las fue superando para conseguir reunir las canciones que forman parte de ese Cancionero, él nos habla de la motivación para hacer su famoso libro y los objetivos o fines que intentaba. Hemos recogido su propio testimonio y creemos que sus palabras no tienen desperdicio. En la Introducción de su Cancionero explica el motivo de su obra: Estuvo movido por el deseo de recobrar las tradiciones y presentar al mundo las riquezas nacionales como han hecho otras naciones. Aguijoneado por el amorcillo regional. En no pocas partes se dice con menos precio: “Castilla no tiene costumbres tradicionales, ni interesantes, no tiene fueros ni amor regional; su valor histórico pereció...”.

Fue consciente de la dificultad de la empresa de estudiar “sobre el terreno” la música popular. Situación política y social de entonces, finales del siglo XIX. Nadie mejor que él para explicarnos su obra, sus razones, los obstáculos, las objeciones, sus pretensiones y objetivos. Sobresalen en este texto su claridad de ideas, su conocimiento del medio y su preparación musical. Dice textualmente:

“En Castilla desgraciadamente no se siente una molécula de regionalismo... y en estas condiciones, cualquier esfuerzo personal, que alguien haga por estas tierras, naufraga seguramente, como si cayera en pleno océano.

Además, la masa general de castellanos soporata una vida lánguida, sin actividad ni energía, sin brillo ni esperanza; así es que la voz se ha enmudecido en el cuello de sus gargantas y apenas cantan; al considerarse en tierras casi ajenas (son escasos los propietarios) les falta el ánimo para templar las cuerdas de su lira; y sus costumbres y sus canciones las tienen sepultadas en el seno de su dolor. Si alguna vez hacen alguna ostentación de sus fiestas, costumbres y cantares lo hacen con una voz muy queda y doliente; y las funciones de la vida se desarrollan con una pobreza y una melancolía que entristecen en lugar de alegrar. Bien dicen los castellanos burgaleses en sus cantares:

*Aunque me ves que canto  
no canto yo;  
canta la lengua,  
llora el corazón.*

Como consecuencia de esta situación las costumbres de Castilla se desarrollan hoy sin color, y porque los castellanos cantan tan poco y tan sin entusiasmo se cree unánimemente que aquí no hay canciones populares. Dicen de ellos los de las demás provincias: como no tienen vida, ni modos propios, ni costumbres, ni fueros, *tampoco tienen canciones*”.

Esta creencia de que no hay en Castilla canciones populares, constituye una verdad tan corriente, que se ha sostenido como de común sentir hasta entre los mismos castellanos de las capitales; y aun hoy todavía se tiene (Página 8).

Cuenta que en el año 1901 en un concurso de dulzainas y tratándose de música popular y regional no se dio cabida a ninguna canción que oliera a burgalesa y castellana. La Prensa salió al paso. Pero la cosa siguió lo mismo.

Sigue diciendo: “Si hoy se tiene esta idea respecto a canciones burgalesas y castellanas, ¿quién creería hace cinco años que existían? Absolutamente nadie lo sospechaba, y esto constituía otro poderosísimo motivo que apartaba de mí el deseo de trabajar sobre la música popular, porque con tales y tan unánimes manifestaciones no podía prever sino un fracaso”.

Por otra parte, se presentaba también difícil y penoso un viaje de exploración por esos pueblos castellanos para ver por vista de ojo y juzgar con audición de oído si efectivamente había o no algo estimable popular en este punto.

Todas éstas y otras muchas dificultades que se me venían encima concluyeron por dar en tierra con mis buenos propósitos; pero, por la fuerza de mi buena vocación musical, no pude renunciar de tal manera que no quedara dentro de mí, siquiera fuera por egoísmo curioso, la idea de aprovechar buenamente las ocasiones que me presentaran las circunstancias para hacer alguna observación.

Así lo hizo y quiso la Providencia que fuera con tan buena suerte que luego tropecé con una de las más preciosas canciones que enriquecen el tesoro musical que hoy ofrezco al arte en este volumen (prescindo de la obra de mis manos, aludo a los riquísimos documentos populares que aquí se contienen): esta canción es “La segadora”, de Villalómez (Burgos) signada con el número 1 de su clase cuyo texto, bien elevado, por cierto, dice:

*Todo lo cría la tierra;  
Todo se lo come el sol,  
Todo lo puede el dinero;  
Todo lo vence el amor.*

Fue bastante esta adquisición para que de nuevo renaciera en mí el entusiasmo. Ya no pensé más en no llevar a cabo mis estudios sobre música po-

pular, sino en hacerlos con tiempo, con calma y con posible comodidad. Trazó mi pensamiento entonces un plan vasto, cuyo campo de exploración habían de ser los límites de Castilla la Vieja para hacer un cancionero exclusivamente castellano. Se fomentaba cada vez más esta idea cuando mis ocupaciones me permitían consagrar algún día a estos trabajos, pues siempre hacía alguna conquista.

En uno de estos viajes tuve noticia del gran éxito obtenido entre la gente popular de Bilbao por una canción de origen muy probablemente castellano y acaso burgalés, y que allí apellidaron con el nombre de Purrusalda o Porrusalda. ¡Cosa rara! Después que allí la sobrepusieron ese nombre en muchos pueblos de Burgos no se la llama de otro modo; sin duda el cruce de mineros la han portado y transportado con estas consecuencias: esta canción va señalada con el número 21 de las canciones “Al Agudo” y es uno de tantos “agudillos” castellanos recogidos por mí en muchos sitios y especialmente en Villanasur de Oca (Burgos), de una “jovencita” que entonces tenía la infantil edad de 86 años, María Yela, la cual lo había aprendido cuando realmente era pequeña; el texto varía en los distintos sitios; en Alarcia decían:

*Mañana voy a Burgos,  
vente, si quieres;  
verás y veremos  
los Chapiteles...*

“Seguía yo –continúa Olmeda– ampliando estos estudios con excelente resultado y ya había logrado un número respetable de canciones de varias provincias castellanas cuando he aquí que al Sr. Andrade, Fundador y Rector de la Universidad de Burgos, se le ocurrió festejar este año las fiestas de San Pedro y San Pablo de esta población resucitando en su Universidad los Juegos Florales, que antes se celebraban con grande entusiasmo. Al enterarme de estos Juegos Florales vi un tema destinado exclusivamente a formar un Cancionero Burgalés. Felicísima idea, digna de quien sabe lo que es y lo que vale el regionalismo; digna de un burgalés, o que si no lo es tiene más interés por Burgos que muchos que se llaman burgaleses y que lo son. ¡Cuántos miles de duros se llevarán gastados en las fiestas y ferias de San Pedro de Burgos y no habrá quedado de provecho tanto como ha de quedar con este solo tema, si los concurrentes saben responder a la idea del Sr. Andrade!

Visto este tema, resolví acudir desde luego al certamen; no en la idea de obtener el premio, ni de que esta labor me ha de producir grandes rendimientos; ni de que Burgos aprecie mi modesta obra, fruto de sus tesoros musicales en cuanto al mismo material de canciones recopiladas. Respondo al sentimiento magnánimo del Sr. Andrade: *al*

*fomento del regionalismo castellano al servicio del arte patrio.*

Examiné de nuevo las canciones que ya tenía recogidas y seleccioné los cantos castellanos de Burgos. Vi entonces que no obstante lo mucho que tenía trabajado me faltaba todavía un poco para concurrir a este certamen exclusivamente burgalés; porque en especial de Burgos era escaso, relativamente, lo que tenía coleccionado para poder constituir una obra que, a la vez que sirviera para el certamen, reuniera los elevados fines artísticos, regionales y patrióticos que yo me había trazado.

Me fijé atentamente en la división geográfica de Burgos, en el número de partidos que tiene y resolví estudiar popularmente su música en diez o doce pueblos de cada uno de los partidos que todavía no había visitado y perfeccionar los estudios sobre los otros que aún no había ultimado. Y héteme aquí caminando a pie, montando a caballo; unas veces en carros, en coches otras; por caminos extraviados y por espaciosas carreteras, albergándome en modestas posadas o en la casa del Sr. Alcalde o del Sr. Cura en donde siempre hallé la más excelente acogida y buena voluntad: Así fui de pueblo en pueblo, de villa en villa, hasta que he acopiado los materiales necesarios, un gran número de canciones ya próximas a desaparecer, porque como los viejos que las saben las cantan poco, los jóvenes no las aprenden. Una docena de años más y es probable que los documentos que forman este monumento de *cantos burgaleses*, que hoy ofrezco, hubiera desaparecido de la tierra, dejando una ignorada existencia, como la flor que oculta por el follaje vive inadvertida a los ojos de los viandantes; como uno de tantos tesoros artísticos que tenemos cerca de nosotros ante la vista y desaparecen de la tierra sin que la consideración humana les dedique siquiera un sentido “requiescat in pace”; Burgos, si supiera reconocer estas cosas tendería que agradecer en primer término al Sr. Andrade, pues él fue el iniciador, la conservación de este “nuevo antiguo monumento” del divino arte popular burgalés, en el cual van envueltas, no sólo las evoluciones músico-populares de la provincia, que desde luego suponen muchísimas generaciones, sino el más genuino sentimiento popular de sus habitantes; y éste de la manera tan viva y grata como la transmiten los cantos que nos mecen y arrullan en la cuna; que nos enamoran e ilusionan en la juventud y que nos recrean en la vejez; trayendo muchas veces a nuestra memoria las páginas consoladoras de nuestra pasada vida y santificándonos al pie del altar, desde donde elevamos al Altísimo, al verdadero Arquitecto del Universo mundo, con los efluvios del incienso y de la mirra nuestras bendiciones, nuestras acciones de gracias y nuestros más acendrados y amorosos afectos.

En esta obra pues, están representados por muchísimos pueblos los partidos de Salas, Burgos Lerma, Aranda, Roa, Villadiego, Castrogerid, Villarcayo, Sedano, Briviesca, Miranda, y Belorado. Presento pues en esta colección el número respetabilísimo de unas 280 canciones (manifestación musical que acaso no hayan tenido las más principales regiones españolas). Y debo advertir que de Burgos tengo todavía reservadas otras muchísimas, que no he incluido en ella, porque no me parecieron tan importantes y porque las que van incluidas constituyen número más que suficiente para formar el volumen que al efecto se necesita, tanto para la nación como para la provincia y para los Juegos Florales. Sin embargo, no se crea que abrigo la ridícula pretensión de haber recogido todas las canciones de la provincia. Tan fatua sería esta jactancia como lo es la idea de que Castilla y Burgos carecen de canciones populares.

Debo manifestar que en mi colección burgalesa he incluido algunas canciones, pocas, recogidas de la provincia de Palencia, Santander, Calahorra y Soria, por coincidir en las líneas divisorias provinciales, y por continuar en éstas el arciprestazgo de Burgos, lo cual es siempre motivo y ocasión de recíprocas relaciones y tratos entre las gentes de las provincias rayanas.

Por lo demás, no habría posibilidad ni hay necesidad de recoger todas las canciones de Burgos. *No habría posibilidad* porque ¿cómo recorrer mil doscientos pueblos que poco más ó menos constituyen la provincia? Para ello se necesitarán unos dos mil cuatrocientos días, suponiendo dos días de estancia en cada pueblo: y calculando que en cada uno de éstos se recogieran por término medio unos cinco cantares darían la suma total de unas seis mil canciones, las cuales habrían de formar una obra monstruo, y como monstruo fuera del orden y de las prudentes dimensiones, aparte de que ni aún así se podría tener seguridad de haber recogido todas las canciones. ¿Cómo es posible que no quedara alguna olvidada en la memoria de las personas que las dictan o que quedara sin consultar alguna persona que podría enseñar otras distintas? Pero aun concedido que se pudieran recoger todas, *no habría necesidad* porque no se satisfaría ninguna utilidad práctica. El éxito de estas obras no está en proporcionar cantidad excesiva de canciones: basta un número crecido selecto que permita hacer estudios analíticos y sintéticos: un número que, aunque materialmente no sea de todas las canciones de la provincia, lo sea formalmente”.

Esto mismo hice yo. Habré recogido directamente del pueblo burgalés, tomándolas unas veces de un solo cantor o cantora, otras veces de un grupo de los mejores cantores o cantoras del pueblo a los que reunía en un salón, próximamente unas seiscientos canciones. Este número es muy sufi-

ciente. Después de recogidas éstas he tenido que analizarlas en particular para hacer en ellas una buena selección. Posteriormente hice un estudio comparativo que me ha facilitado ordenarlas, agruparlas y clasificarlas. Y aun con todo esto no quedara satisfecho si no las hubiera estudiado más que en el salón donde las oí y en mi cuarto en donde las estudié; si no las hubiera observado sigilosa y ocultamente en las mismas fiestas *al natural*; si no hubiera escuchado y analizado atentamente y de cerca las rondas cuando los mozos rondan en verdad; si no hubiera oído y observado repetidas veces las canciones de las mozas *al pandero* cuando efectivamente estaban tocando y cantando; si no hubiera considerado atentamente las condiciones en que los segadores entonan sus melancólicas melodías, etc. De otra manera, fundado tan sólo en el número y prescindiendo de este estudio al natural no fuera posible formar idea cabal y justo juicio de lo que es la música popular.

Todas estas canciones están fundadas sobre el estudio de unos doscientos a trescientos pueblos, muchos de los cuales se citan en la obra, con el nombre y edad del cantor de quien las he transcrito para su comprobación, si preciso fuera, entendiéndose que no siempre he puesto la concurrencia de los pueblos que han coincidido en las mismas canciones, por estimado como un nuevo trabajo innecesario.

Esta obra es un testimonio vivo, elocuente, magnífico, completo, de la existencia de abundantes y preciosísimas canciones populares, genuinamente castellanas, genuinamente burgalesas. ¿Hay quién lo dude? Para algo pues ha de servir el número. Más de seiscientos canciones recogidas en los pueblos citados distribuidos por toda la provincia de Burgos dan idea clara y terminante de que no pueden ser importadas, sino de que han nacido aquí, porque aquí hay semillas y el terreno es fructífero.

¿Queda el escrúpulo de que esas canciones son aisladas, caprichosas, sin unidad y sin carácter? Este escrúpulo se desvanece como el humo al considerar que no hay canciones traídas y llevadas de la moda, transitorias, ni sin aplicación determinada a los usos de la vida popular. No hay más que examinar el plan que sigue a esta introducción; allí se las ve perfectamente seccionadas, fruto de un todo armónico, hermoso y lleno de unidad. ¿Se advierten en él seis ó siete especies de cantos romeros, otras tantas de bailables y otras tantas religiosas? Pues a continuación del plan vienen los documentos confirmativos en número suficiente, con la necesaria uniformidad, con un colorido y tonalidad igual en todos los sitios, arguyendo el mismo estilo, la misma costumbre, la misma factura tonal y rítmica, el mismo dibujo, los mismos giros melódicos y poéticos: en fin, allí están retratando

gráficamente todo un pueblo que tiene un modo de ser suyo y propio.

¿Piensa alguien que estas canciones son modernas, sin antigüedad ni abolengo? Examiné las frases musicales; saboréense un poco y cuando se hayan asimilado dígame en qué clase de obras modernas están inspiradas. Las cadencias, las distintas escalas los ritmos atrevidos que todavía no ha sabido aprovechar el mismo arte moderno ¿no dicen nada?

Fíjese la atención en la filología, véanse los detalles del lenguaje, estúdiense los modismos, considérense las palabras anticuadas que en ellas se leen: *yoglar* (juglar), *trempolentren*, *trepoletre*, *trepeletre*, *ringondango*, *ámbole*, *calangrejo*, *jubón*, *escomenzar*, *rumba*, *seneficar*, *cadenado*, *boriles*, *a la hita* (seguido), *debutarse*, *albrincias*, *albadas*, (canto de boda), *contratada* (novia apalabrada), *sales* (desponsales), *aenojar*, *adamar*, *dental* (en lugar), *vendemones* (vendimiadores), *trasmoches*, *altiver*, *chusca* (luminaria), *solem* (solemne), *agemir*, *majar*, etc., etc. ¿No tiene esto sabor castellano, popular y antiguo? ¿Podría ser efecto de un arte falsificado cuando yo mismo he palpado la autenticidad?

Ni se diga que estos cantares se usan por igual en toda España y que por esto no son castellanos; porque es evidente que la región que no tiene dialecto alguno, no ha de tener sus cantares sino en la lengua que tiene en uso. Castilla como es el centro, el corazón de España, tiene la lengua nacional, la patria, y por lo mismo, sus cantares se han extendido a todas sus provincias.

Las hermosas canciones que ofrezco son genuinamente antiguas, castellanas y burgalesas; y aún me atrevo a decir que es probable que como España ha tomado la unidad patriótica y nacional de su centro, de Castilla, algunas de sus provincias han tomado también su música, transmitiendo sus canciones especialmente a las regiones extremas. Digo esto porque en Castilla existen todavía canciones desconocidas en las demás regiones (es decir que si en éstas existieran nadie las ha dado a conocer). Las Ruedas con su ritmo irregular son castellanas. En donde primero las conocí fue en Soria.

No sólo hay abundantes ejemplares de esta especie particular que cito, sino que Burgos y toda Castilla conservan otra clase nueva también en el Folklore español. Ninguna provincia nos ha dado a conocer que en ella existieran canciones populares por estilo de las Cántigas de Alfonso el Sabio y del canto gregoriano como yo las ofrezco abundantísimas y de todas las especies, en este centón.

Grande es la importancia, según se verá en el desarrollo de esta obra, que tienen los cantos que ofrezco en este volumen; entre ellos se ven melo-

peas y ritmopeas, que denuncian incontestablemente un abolengo muy antiguo: tonalidades que nada tienen que ver con los modos mayor y menor modernos; ritmos que no obedecen a las leyes de las proporciones dobles y triples, binarias y ternarias que hoy tenemos en uso: su naturaleza pues se funde con la del arte homofónico de la edad medieval: su antigüedad y conservación acusan por lo tanto en nuestro suelo una tradición no interrumpida popularmente hasta nuestros días. No he dicho sin fundamento que la musa popular castellana ha podido prestar sus cantinelas a las demás regiones.

Glorioso pues se presenta hoy el folklore de Burgos: con costumbres originales y propias, con canciones muy interesantes, hermosas y suyas; como que ninguna región española, ni extranjera que yo conozca, atesora hoy tantas riquezas en este sentido, a pesar de que la provincia de Burgos, como toda Castilla, se halla muy castigada. Alíviese y aligérese esta región de los efectos del yugo penoso que políticamente ha venido soportando en aras de la unidad nacional de la patria, y seguramente renacerá la hidalga, heroica, legendaria y caballeresca Castilla de nuestros antepasados, con todos sus cantos y tradiciones.

Antes de terminar esta introducción he de dar las siguientes explicaciones acerca del modo de presentar estas canciones, pues este ha sido para mí objeto de no pocas preocupaciones y en ello me aparto un poco de la forma acostumbrada.

Mirando al uso y utilidad de esta obra, en cuanto se refiere a los ejecutantes del arte querría yo disponer estas canciones de suerte que al momento las pudieran utilizar en los instrumentos y voces. Por este lado hubiera dispuesto cada canto a manera de una pieccecita de orfeón en la que se oyera íntegramente la melodía popular, o de un cuarteto de instrumentos, o a manera de romancitas de salón, como generalmente los suelen editar los coleccionadores, esto es, con acompañamientos de piano más o menos importantes.

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, quintesenciadas en un arte verdaderamente nacional.

Para mejor ayudar a estos fines desearía ofrecer juntamente en el canto, el color, la luz y el paisaje del pueblo; la fiesta y circunstancias en que le cantan y hasta el retrato y la voz de los cantores y cantoras de quienes lo escuché y recibí. Pero ¿cómo presentar todo esto? Y sobre todo ¿cómo ofre-

cer ningún género de acompañamiento ni de cuarteto vocal, ni de instrumental, ni de piano u órgano sin cohibir la asimilación individual y genial de cada compositor? Entiendo que ofrecerlas con tales acompañamientos preconcebe desde luego los vultuosos de la inspiración de los demás compositores.

Además, creo que al dar un coleccionador forma de obra artística a una canción, según él subjetivamente la entiende, transforma algo, muchas veces sin darse cuenta, el compás o la melodía, la factura rítmica o la tonal: y con estas operaciones puede ocurrir el sacrificio de pormenores, que, aunque parezca que en sí no envuelven trascendencia, sin embargo puede ser allí precisamente donde radique para otros la nota singular y característica del canto y música regional.

Temeroso pues de alterar el carácter y fidelidad de las canciones que ofrezco en primer término a los compositores, renuncio a ponerles cualquier clase de acompañamiento, ni aun siquiera intentaré añadir un insignificante bajo armónico, que es lo menos que se podía pedir.

No es difícil para los ejecutantes encontrar quien dé forma de obra artística y ejecutiva a los cantos que más les agraden.

No obstante ser muy útiles a los cantores estas canciones con acompañamientos para sí y para que las divulguen por los salones, opto y me ratifico en la idea predicha y que hace más de seis años manifesté, acerca de la manera de transmitir del pueblo al lenguaje escrito del arte los cantos populares, esto es, exentos de todo acompañamiento; idea que la he visto defendida por el Sr. Chapí en la: carta autógrafa publicada en la espléndida obra "Cantos de la Montaña" del Sr. Calleja. Para mi modo de entender, las canciones, expuestas de esa forma (con acompañamientos) no son ya la obra popular pura, son la obra artística trabajada sobre la popular.

Las canciones populares de esta colección pues, no aparecerán con más acompañamientos que aquellos con que son y como son acompañadas por el mismo pueblo; el tambor, la pandera, el pito, el tamboril, etc. También usa ahora el populocho el acordeón para cierto género de canciones modernas que no son populares y la guitarra para la jota que llamamos aragonesa, malagueñas, penteras, etc., pero casualmente me he visto libre de tener que recoger canciones con tales acompañamientos.

Dadas las suficientes explicaciones del por qué no llevan estas canciones ninguna clase de acompañamiento, réstame dar noticia de otras innovaciones que he introducido en su transcripción en razón de que opino que si la fotografía de la canción ha de estar exacta no se la debe aumentar ni suprimir

nada que pueda desfigurar o sacrificar su realidad popular; la canción debe aparecer con el único ropaje de su propio y genuino ritmo y tonalidad.

Hay que saber en primer lugar que muchos documentos músico-populares, burgaleses y castellanos no los canta el pueblo a rigor de compás sino recitados, con su ritmo y tonalidad muy distintos a las tonalidades y ritmos modernos. Son estas canciones las ritmopeas y melopeas, que, como dejo dicho, delatan un abolengo tradicional representante de muchos siglos: son los cantos del estilo homofónico antiguo, coetáneos de los tiempos románico-bizantinos.

Tratar de compasear estos cantos sería exactamente echarlos a perder, privándolos de la hermosa libertad rítmica que campea en su concepción. Sucedería en tal caso con el ritmo una cosa semejante a lo que ocurriera con la tonalidad si nos empeñáramos en alterarla a trueque de sensibilizar los séptimos grados de los tonos, que por cierta intuición musical moderna solemos reputar como menores.

Lejos pues de mí atentar de una manera tan atrevida y desastrosa sobre tan luminosos documentos rítmicos y tonales.

Respetando en primer lugar la tonalidad de las canciones no he querido ponerles ninguna clase de acompañamiento. Respetando pues su ritmo, como es debido, no quiero, no debo exponerlas compaseadas, sino con la notación propia del estilo que pertenecen, del estilo del canto gregoriano.

Transmitir las canciones de este estilo antiquísimo a las notaciones modernas es materialmente destruirlas.

Si he de presentar pues en toda su pureza, fidelidad y buen sentido, estas canciones debo transmitir las en la notación del arte a que pertenecen, en la notación del arte homofónico antiguo, la cual íntegramente como se emplea en los códices tradicionales españoles, y como reproducen los extranjeros para el canto gregoriano.

En cuanto a la antigüedad y utilidad de estas melodías creo haber dicho bastante. Es indudable, agregaré, que sin pretender fijar fecha precisa a cada una de ellas, se puede asegurar que algunas han de ser verdaderamente originales de las remotas épocas a que las he atribuido: al menos ellas, por el estilo que denuncian, se prestan suponer que se remontan, sino a los tiempos celtíberos, al menos a la dominación del canto gregoriano de cuyo estilo y tonalidad son las castellanas Cantigas de Alfonso el Sabio.

Respecto a la utilidad de estas canciones populares podemos decir que es única y hasta cierto punto mayor que la de las del repertorio gregoriano

y que las cantigas citadas: porque la de estos es escrita y en la ejecución práctica es tradición *muerta*, o mejor dicho, *muda*. Con las canciones populares de este estilo sucede lo contrario: no han existido escritas y se han transmitido verbalmente, de modo que su tradición en cuanto a su ejecución práctica es *viva*. Esto es de mucha importancia para averiguar ciertas cosas y ayudar a resolver algunas cuestiones muy intrincadas e interesantes referentes al ritmo del canto gregoriano.

Suponen tanta más importancia estas canciones cuanto mayor es la garantía que los mismos pueblos ofrecen en la conservación de sus tradiciones y sabido es que los pueblos pequeños, hasta la fecha, han sido muy fieles a éstas, la cual fidelidad merece más crédito precisamente por tratarse de canciones populares, pues los pueblos en cosas de música no son movidos por intereses materiales, proceden naturalmente sin preocupaciones escolásticas y sin miramientos artísticos de ningún género.

Termino reclamando de los aficionados y de los artistas, que se afanan por el arte patrio, el estudio de estas canciones y su influencia e iniciativa para tratar de conseguir la versión de algunos de nuestros manuscritos notables, como son las citadas Cantigas, el Códice de Calixto II papa y otros notabilísimos documentos que se conservan en nuestros archivos y bibliotecas. ¡Cuánto podría ganar el arte patrio con la publicación y estudio de estas obras y mucho más si se desarrollaran debidamente clases para este fin en los centros oficiales de enseñanza musical!

## CONCLUSIÓN

He terminado la obra que me había propuesto.

Creo haber demostrado exacta y superabundantemente los asertos que dejé sentados en la Introducción.

Existen pues en Castilla tradiciones, costumbres, ambiente, color y canciones regionales, hasta el extremo de que ninguna otra región ha presentado hasta la fecha ciertas especies de que hoy puede hacer gala Castilla en Burgos. ¿Es que en las demás regiones no las hay? No lo sé; yo me inclino a creer que las ha de haber, pero sus cronistas no habrán tenido la fortuna de tropezar con ellas. Como Castilla ha dado su lengua, su sangre, su corazón a las demás regiones para constituir la personalidad de la Unidad Nacional Española, las habrá dado también sus cantares. Es muy posible. Hoy las ofrece abundantes modelos de una especie propia. No es improbable que antes se las diera de otras. Esperemos que cada región publique las

suyas, acaso pueda resolverse después algo en este sentido.

Lo que ocurre hoy a Castilla es que está siendo objeto de un gran infortunio. Se ha dejado sangrar demasiado para las demás regiones en aras de la existencia de un ser nacional, que hasta ahora poco la aprovecha. Castilla muy castigada tiene a muchos de sus hijos pobres y de éstos va desapareciendo la expansión y alegría que da el bienestar de la fortuna. Sus tradiciones, sus costumbres y sus canciones se van amortiguando, van muriendo. Esto se debe evitar a todo trance. Mas, no obstante, estas penosas circunstancias, aún se podrían citar cosas muy propias y particulares, como la siguiente respecto a sus canciones. En Arcos se me ha dicho y creo que es la verdad, quince o veinte días antes de la función algunos de sus mozos emigran a otros pueblos con el fin de aprender sus canciones y hacer gala ostensible de ellas en el día grande del pueblo, en el de su fiesta. Es posible que muchas regiones que tanto se precian de cultas y aficionadas a la música no puedan aducir una prueba más expresiva.

Voy a ocuparme antes de terminar de algunas materias pertinentes a la obra: esto es, de algunas objeciones que se pueden presentar, de ciertas canciones multilocales, de otras canciones castellanas, de algunas canciones de la Diócesis de Burgos y de otras provincias y de la conservación de las canciones populares.

## Objeciones

No se me ocultan algunas de las dificultades de ciertos críticos a ésta mi defectible labor. Que hay algunos cantares demasiado artísticos para que procedan del pueblo; v. g.

*En Mayo me dio un desmayo,  
En Mayo me desmayé:  
En Mayo cogí una rosa,  
En Mayo la deshojé.*

Cantares por este estilo se me dirá no son populares.

Otros verán en los Romances expuestos tal cual copla de ciegos, etc., etc. Respecto de las tonadas acaso dirán otros también que muchas de ellas no son castellanas, sino que tienen su génesis en otras provincias y que han sido transportadas a Castilla. ¿A todo esto qué diré yo?

Como mero coleccionador, contestaré, he cumplido mi deber dando a conocer todo lo que en la provincia he visto que existe y es digno de presentarse al arte. Si así no hubiera hecho, no sería fiel cronista, ni se podría formar exacto juicio del estado de la música popular en ella. De esta manera,

no el cantar transcrito que, aunque sabidillo, se queda muy atrás de lo mucho meritorio que realmente puede producir el pueblo castellano, pero otros cantares o poesías verdaderamente obras de artistas las hubiera hecho figurar, si en ella las hubiera encontrado en estado posesión popular. Por esta razón di cabida a la tonada número 7 de los *Bailables vocales, Ruedas, Boleros y otros*, probando juntamente con ella, como dije en su lugar, la intuición que radica en el pueblo para acomodar a sus usos y costumbres las obras procedentes de los artistas. ¿En qué región, diré yo, además de las canciones especiales que nos muestran sus crónicas, no se cantan otras muchísimas cuyo origen es desconocido y se tienen en muchos lugares?

Como crítico de mi obra, aunque parte interesada, tengo que decir que desde el momento en que he presentado en la colección todas las canciones que la constituyen es porque he creído que reúnen las condiciones de *populares y de castellanas*.

Acerca del extremo de populares no tengo por qué hacer observaciones, pero sí la hago en cuanto afirmo ser castellanas. El haber sido recogidas todas ellas en Castilla, la variedad de clases de canciones y la unidad de repetidos modelos en cada especie de esta variedad de clases, me ha autorizado para afirmar rotundamente que las canciones que presento son *generalmente castellanas*.

He dicho *generalmente*, porque el que haya algunas dudosas, ya por su exquisita cortesía como el canto de cuna número 7, ya porque se usen en otras regiones de lo que hablaré después, ya por tener elementos propios de alguna otra región, como algún tiempo de habanera, puesto por mí a propósito, como la procedente de zarzuela anteriormente citada, etc.: esto no daña la extensión de mi afirmación, pues la generalidad de ellas son efectivamente castellanas, perfectamente castellanizadas y especialmente de Burgos.

#### *Canciones multilocales*

No se me oculta que algunas de estas canciones se cantan en otras provincias. ¿Quién no sabe la popularidad de que goza el Agudillo número 12 en Asturias? La preciosa canción religiosa señalada con el número 1 la había yo oído muchísimas veces en mi pueblo natal, Burgo de Osma, cuando tenía yo ocho años y sin embargo, la he recogido en esta provincia de Burgos en Quintanar de la Sierra, y así de algunas otras.

Este hecho merece tomarse en consideración y demuestra que es preciso alguna prudencia antes de atribuir las canciones a región determinada. ¿Por qué se las ha de asignar localidad si no se puede hallar su fe de origen? Se juzga a estas can-

ciones bilocales o multilocales con censurables prejuicios. Se ha creado una preocupación nociva para ciertas regiones, beneficiosa para otras. Se ha creído que en Castilla no ha habido canciones, y como se ve hoy mismo, esto es incierto. Con este prejuicio cualquier canción que casualmente haya oído alguien en Castilla al momento ha explicado su existencia por importación de otras regiones. Y bien ¿de dónde consta que no sucedió lo contrario?

A mi modo de entender estas cuestiones, que tanto juego han dado a los críticos musicales, son meros detalles sin verdadera importancia. Antes de resolver de plano se ha de mirar si las regiones en donde aparecen tienen canciones de la misma especie. Si el agudo citado sería un canto aislado en Castilla y no hubiera otros muchísimos ejemplares de su especie y hasta parecidos, como se ve comparando este número con el del número 43, pudiérase opinar que había sido importado de otras regiones en las cuales también se cantara; pero habiendo en Castilla abundantísimos ejemplares, es de buen sentido, no dar lugar a la sospecha de que ha sido importado. Vemos que en Asturias sucede lo propio; allí se canta también este agudillo: pero también allí hay ejemplares múltiples de esa especie y esto mismo nos priva de formar juicio del lugar de su prioridad.

Como consecuencia resulta incuestionable que, tanto en Asturias como en Castilla y en otras regiones también, está desarrollado este género de canciones: lo es también que tanto en una como en otra región hay abundantes ejemplares: lo es también, que no siendo probable que haya nacido esta canción en dos sitios simultáneamente, de la una ha sido transportada a la otra pero queda en pie y sin solución definir su origen y no seré yo quien gaste tiempo en indagarlo; porque en sí se trata de un pormenor sin trascendencia y carecemos de probabilidades y antecedentes para averiguarlo.

Acaso, aunque lo dudo, cuando todas las regiones hayan publicado sus colecciones más completas, puede resolverse alguna de estas concurrencias y deducir algo por medio de estudios comparativos, de quiénes fueron las productoras de algunas de ellas, o de quiénes son las que se distinguen propiamente de las demás; pero entre tanto, si exceptuamos los cantos andaluces con sus flamencos, los vascongados con sus zortzicos y, por hoy, los castellanos con sus ruedas y ritmopeas del estilo gregoriano, tenemos que ser algo reservados para atribuir génesis determinadas a especiales canciones.

#### *De otras canciones castellanas*

He de hacer constar también que tengo recogidas un buen número de canciones castellanas de

otras provincias distintas de Burgos. Probablemente no las publicaré ya y por lo mismo no reservo el juicio que me ha formado su comparación con éstas de Burgos. En casi toda Castilla existen las mismas especies y abundan los ejemplares de cada una de éstas. Los ejemplares, es decir, las mismas tonadas, no se repiten por lo general en las distintas provincias, ni aun casi en los pueblos de la región misma. En muchos sitios y diversas regiones, no obstante, he encontrado ciertas canciones repetidas como las Carrasquillas, las Habas verdes, las Rondas, el Trepete y otras varias, pero nada de particular he notado en el hecho.

No sería malo que todas las provincias publicaran todas sus propias canciones: porque si no son absolutamente necesarias todas para formar un estado de la música popular de la Nación (bastan algunos modelos de cada especie) serían útiles a los compositores, que podrían tomar de ellas *materia prima* para sus composiciones.

#### *Conservación de las canciones populares*

No he de concluir sin hacer alguna excitación encaminada a la conservación práctica de estas canciones, pues por mi parte no las he recogido para que publicadas vayan a ocupar un puesto reservado e inamovible en las bibliotecas. Por lo mismo declaro en mi opinión que todas las canciones de la Nación Española deben disponerse de modo que puedan ser objeto de estudio y educación musical en los Conservatorios y Escuelas de música y de composición y se debe procurar que se conserven en los pueblos en su estado nativo, para que los mismos pueblos vayan desarrollando más y más las fuerzas innatas de su naturaleza musical. No es conveniente que yo diga ahora cómo deben desarrollarse en los Conservatorios, de los que debe nacer hecho, o poco menos, el arte nacional, y en los que la enseñanza de estas canciones haría gran provecho a este fin; pues su exposición me llevaría muy lejos y no estoy además en condiciones de realizar las iniciativas que acaso algún día expondré.

Para fomentar y conservar estas canciones populares nada mejor que divulgar las obras de esta especie por los pueblos de sus provincias respectivas. Si no se sospechara que la divulgación la propongo por el interés que reportaría a los autores, diría que nadie mejor que las Diputaciones son las llamadas a esto haciendo que en cada uno de los pueblos exista una obra de esta clase. Los señores cura, maestro, sacristán u organista son personas que por sus cargos pueden y deben saber música; y el sacerdote para su parroquia y el maestro para sus alumnos contribuirán a que se aprendan y conserven en el pueblo estas canciones. En es-

tos *centones* de música popular se les puede dar todo hecho.

Esto influía en el mismo desarrollo de las aptitudes musicales de los pueblos; pero además se debe procurar que no sustituyan las costumbres antiguas, sobre todo, por lo que se refiere a los bailes, por las modernas y que por lo tanto sean las cantoras con su clásico pandero o pandereta las que lo toquen y canten para esos bailes, conservando sus distintas especies a *lo ligero*, a *lo llano*, *ruedas*, etc.

Modernamente se hace uso de los acordeones y de las guitarras y de las gaitas para los usos de la música popular. Es indudable que el acordeón y la guitarra pueden producir en el pueblo el único bien de formar el principio popular del conjunto armónico. A cambio de este pequeño servicio producen estos instrumentos muchos males, los cuales se condensan en uno solo, que consiste en matar de pleno el arte popular tradicional, pues con el uso de ellos no se ejercitan muchísimas canciones populares, como las rondas, las ruedas, los agudillos y otras muchas. Las dulzainas que, hasta hace poco, han servido de excelente auxiliar de la música puramente popular y podrían cooperar a su mayor desarrollo, si se contuvieran en sus propios límites de instrumento popular, hacen una campaña contraproducente y algo censurable.

Creen los gaiteros, con buena fe por supuesto, que es un gran mérito tañer en su dulzaina los pasacalles, habaneras, jotas y piezas por este estilo de las zarzuelas, en las funciones populares, sin considerar el mal que entraña, primero para ellos mismos, segundo para las piezas que tocan y tercero para la música popular.

Es un gran mal para ellos mismos, porque con eso demuestran que desconocen la naturaleza de los instrumentos que tocan, los cuales por su construcción no son aptos para tocar esas piezas, pues generalmente, salvo las dulzainas de llaves, carecen de cromatismo. Además, las han de tocar sin el acompañamiento para que fueron escritas.

Es un gran mal para la música que tocan, porque como no fue hecha para esos instrumentos, ni hay quien competentemente se dedique a hacer arreglos, la echan a perder, ya recortando las melodías por la falta de extensión del instrumento, ya alterando sus intervalos, no pocas veces desfigurando los ritmos y alterando las frases de las melodías y siempre privándolas de un decoroso acompañamiento, etc.

Es un gran mal para la música popular, porque llevados los gaiteros del pugilato de la moda, abandonan las tonadas populares de gaita y enseñan a los pueblos canciones artísticas en condiciones pésimas y que no son a propósito para ellos, lo que da por resultado que olvidan las que poseen de an-

tigo y fruto del mismo pueblo por aprender las nuevas, las cuales terminan también por desaparecer de su memoria, y es natural que así sea, porque siendo música que generalmente no reúne condiciones populares, no puede tomar asiento en el pueblo, no puede popularizarse.

Los acordeones y guitarras deben usarse, en mi sentir, sin que se siga perjuicio a la conservación de los buenos usos y costumbres populares. Los gaiteros deben comprender que su oficio no es divulgar la música artística, ni tratar de popularizarla en los pueblos; por lo tanto, no deben tocar en sus instrumentos en los usos populares las tocatas de las zarzuelas: sus funciones deben ser secundar y desarrollar fielmente la acción popular, tocando las canciones del pueblo y creando ellos mismos las que buenamente se les ocurran.

Es seguro que por estos medios estaría la música popular a salvo, no desaparecerían muchas costumbres buenas y propias por otras malas y extrañas; los pueblos quedarían en condiciones de desarrollar sus artísticas facultades naturales y los artistas podrían aspirar mejor el ambiente que ha de contribuir no poco a la formación del arte nacional.

#### FINAL

Perdónenme mis lectores, pero este libro tiene que llevar una cosa notablemente rara y es que después de haber dado la *Conclusión* viene un *Final*. Esto se explica porque este *Final* se agrega después de consumados los *Juegos Florales* y visto su último resultado.

Conocida por mí la poca afición de España a las cosas de música y menos de la literatura de ésta, no hubiera yo publicado esta obra; la hubiera sepultado en el gran montón de papeles que ocupan mi escritorio. La obra, sin embargo, se ha editado; pero el lector se habrá fijado seguramente en que la portada declara que la Excelentísima Diputación

Provincial de Burgos ha costeado su publicación. ¿Cómo ha sucedido esto? Haciéndose cargo, pues, el Sr. Rector de la Universidad de Burgos, presidente y mantenedor de los *Juegos Florales* verificados en esta población en 1902, del extremo del dictamen emitido por los que oportunamente fueron censores de la obra, el cual dictamen dice que convendría que la Excma. Diputación Provincial publicara la colección, dirigió a ésta la iniciativa con todo el dictamen de los censores. Los señores Diputados, en vista de este dictamen, acordaron en las sesiones celebradas en Octubre del mismo año costear los gastos de su publicación, por cuanto se trata de una obra eminentemente regional, burgalesa y de indiscutible conveniencia para la Provincia y para la Nación.

Cumplo mi delicado deber, al terminar, enviando desde las últimas páginas de este mismo volumen un rendidísimo homenaje de acción de gracias a los patriotas Diputados de Burgos por el inmerecido honor dispensado a esta modesta obra. Sea la resolución de esta Excma. Diputación de Burgos y la laudable actividad de las gestiones del Sr. Rector de la Universidad, Sr. Andrade, modelo que imiten las demás regiones de España, pues con ello se fomentan poderosamente los intereses regionales del divino arte, lo cual no puede menos de contribuir siempre al engrandecimiento general y desarrollo artístico de toda la Nación.

EL AUTOR  
*Federico Olmeda*

---

#### NOTA

Teniendo finalizadas estas páginas ha sido publicada la obra "FEDERICO OLMEDA, UN MAESTRO DE CAPILLA ATÍPICO", escrita por Miguel Angel Palacios Garoz. Es una obra muy esperada para conocer la biografía de este sacerdote, músico excepcional, y sobre toda su obra musical para conocerla y valorarla como se merece.



# Notas descriptivas sobre la “Sampedrada” o “Sapedrá” de Budia (Guadalajara)

José Ramón López de los Mozos

## DATOS PREVIOS

Hace relativamente poco hemos podido leer en la prensa una nota descriptiva de esta fiesta que nos ha llamado sorprendentemente la atención y que trasladamos seguidamente, ya que coincide sólo en parte con otras descripciones que, sobre el mismo tema, han venido sucediéndose a lo largo de los años:

*“(…) estas fiestas antiguamente se llamaban de San Juan y San Pedro (...). El día de San Pedro todo el mundo participaba en una especie de carnaval; los vecinos se disfrazaban de formas diferentes, además se tapaban la cara con una especie de gasa con agujeros para ojos y nariz. Las “Mascaritas”, como se les llamaba, danzaban alrededor de hogueras prendidas en diferentes partes del pueblo. Otros, prendiendo botillos y pellejos al final de un palo, recorrían las calles cantando las coplas de San Pedro (...). Era tradicional tirar a las “Mascaritas” algún tipo de hierba u objeto blando; entonces la “Mascarita” corría a dar pellizcos “de tornillo” diciendo ¡¡sarna, sarna, que pica que rabia!!” (1).*

Pero veamos alguna descripción más, para así poder comparar sus elementos esenciales, siguiendo para ello un recorrido cronológico.

Las primeras descripciones aparecen en Navarrete y García Sanz (2).

Según estos autores nuestra fiesta tenía lugar el día del Santo Apóstol por la tarde –más bien a primeras horas– en la plaza mayor y consistía en una gran hoguera que se hacía a base de pellejos y botillos inservibles, así como de otros cueros procedentes de una tenería local, que al arder producían un olor inaguantable y tan gran cantidad de humo que casi impedían la respiración.

A la llamada de la hoguera comenzaban a llegar numerosas máscaras gritando y saltando, y que agarradas de las manos cantaban y bailaban a su alrededor, a veces durante más de una hora.

*“Cuando acaban de correr y danzar, rendidos y cansados, se retiran; al quitarse las caretas aparecen rostros congestionados y, sin embargo, todos y todas están alegres, beben en cantidades insospechadas y continúa la algarabía, no sólo aquella tarde, sino también toda la noche, que pasan tocando bandurrias y guitarras, a cuya música llaman ellos “La San Pedrada”.*

Finalmente, indican los autores citados que esta costumbre estaría relacionada con alguna otra de tipo gre-

mial realizada por los boteros de Budia. Y aquí encontramos un primer posible origen de su existencia.

Las descripciones de Navarrete (1947) y de García Sanz (1953) se superponen y completan, de modo que el precedente párrafo entrecomillado corresponde a una cita que García Sanz hace del trabajo de Navarrete.

Veinte años más tarde (1973) publicó Aragonés un trabajo entre descriptivo e interpretativo, algo más completo que los anteriores, sobre “*La sapedrada de Budia*” (3) que, a continuación, resumimos.

La tarde de San Pedro se dedicaba a la recogida de pellejos y botillos inservibles con los que hacer una hoguera en el centro de la plaza. Una vez prendida comenzaban a llegar grupos de enmascarados de ambos sexos que agarrados por las manos, chillaban y danzaban alrededor, hasta bien entrada la noche, cantando coplillas malintencionadas y pícaras dedicadas a las gentes de la localidad, y que terminaban con el estribillo de:

*San Pedro, como era calvo,  
le picaban los mosquitos,  
y su padre le decía  
ponte el gorro Periquito.*

ante un gran griterío estimulado por el trasiego de vino, hora tras hora, bailando para ver quién aguantaba más, hasta la noche, en que extenuados se dejaban caer al suelo. Aragonés compara estas escenas con tantas otras pinturas de Solana.

Entrada la noche una ronda recorría el pueblo y, en ocasiones, se le añadían los pastores, que en tal fecha comenzaban su año.

Hasta aquí la descripción de Aragonés, que apenas si varía de las ofrecidas por Navarrete y García Sanz.

Aragonés añade, siguiendo a Curt Sachs, que los bailes continuos de los enmascarados podían llegar a producirles “*un éxtasis en el que se olvidan de sí mismos, y pierden contacto con lo que les rodea*”.

Indica también que nada se sabe del origen de esta danza, aunque –añade– haya quienes propongan un origen gremial, a su vez heredado de otro anterior de tipo solsticial, cuyas reminiscencias serían las noches del fuego, las fiestas de San Juan y los días de San Pedro con sus tránsitos sobre las ascuas.

Sin embargo, Aragonés no cree que el origen de esta fiesta esté motivado por algún gremio relacionado con la

piel, y sí, que se trate de un rito ganadero y agrícola, añadiendo una sencilla leyenda, contestación que le dio el Tío Cristo, viejo remendón, a la pregunta sobre el posible origen:

*“Mira, niño, yo le oí decir a mi abuelo, que su abuelo decía, que él había oído contar, que la Sampedrada se celebra porque el Demonio era de Budia. Ya sabes majo, que al Diablo también le llaman Pedro Botero, y por eso cuando llega este día, los boteros y curtidores del pueblo hacen la hoguera en la plaza con toda la corambre vieja”.*

*“Y aún hay más: todos los años entre las máscaras baila Pedro Botero. Dicen que si le cae la careta se acaba el Infierno, pero “entoavía” no hemos tenido esa suerte”.*

De donde podremos extraer numerosos datos (4).

Herrera Casado, añade de significativo que en la ronda nocturna “(...) va corriendo un viejo vestido de trapos que con un palo amenaza a los que se le acercan. Le llaman “la Sarna”, y le insultan y ofenden, por lo que él trata de defenderse pegando palos”. También indica –siguiendo en ello al tío Cristo– que el Diablo era de Budia y que si bailando se le hubiese caído la máscara se abriría acabado el Infierno (5).

Aporta algún dato más sobre la “sampedrada” Herranz Palazuelos (1988) (6) al señalar que su origen se debe al gremio artesano de curtidores afincados en la villa, y que en efecto, se encendía una gran hoguera en la plaza mayor alrededor de la que bailaban máscaras y disfraces a lo que “seguía la ronda de la “sarna”, personaje bufo, mantenedor de la alegría festiva. Era creencia popular que el diablo, disfrazado y confundido en el bullicio, tomaba parte en el acto con ánimo de “reventar” la fiesta” (7).

Hay luego una serie de referencias breves a esta misma fiesta (8).

Pero hay que darse cuenta de que hasta ahora todo lo que se ha dicho corresponde al pasado.

Ahora bien, el folleto reseñado al comienzo, *Budia. Corazón de la Alcarria*, editado por su Ayuntamiento, en el apartado *Costumbres y Tradiciones*, indica sobre la *Sampedrada*: “(...) se celebra el día de San Pedro, 29 de junio, por la tarde. Hoy día se hace una hoguera en la plaza, al anochecer; con carbones y leñas, y se baila y bebe, teniendo luego un concurso de disfraces”, coincidiendo con lo ya expuesto por Herrera Casado.

## ELEMENTOS A CONSIDERAR

Tras la lectura de los anteriores elementos previos vamos a extraer una serie de conclusiones, que a nuestra forma de ver pudieran ser los siguientes:

**PRIMERA FASE** (común a todas las descripciones analizadas):

### ELEMENTOS COMUNES:

**Nombre.**– “Sampedrada” (todos los autores, en general), “San Pedrada” (nombre que recibe la música de la ronda nocturna, según Navarrete) y “Fiestas de San Juan y San Pedro” (Blánquez).

**Fecha.**– Siempre la misma: 29 de junio.

**Hora.**– Sobre las 3 de la tarde (alargándose hasta la noche, en que comienza la ronda).

**Elemento principal.**– Prender fuego a una hoguera.

**Lugar.**– La Plaza Mayor (y en ocasiones otras plazas y calles del pueblo).

**Combustibles empleados.**– Botillos, pellejos, cueros y demás corambre (actualmente carbón, leña y neumáticos de automóvil).

**Actos que se realizan.**– Un baile alrededor de la hoguera, cantando y saltando agarrados de las manos. Gritan y beben en demasía y quedan “como dormidos”. Después rondan.

**Actores.**– Hombres y mujeres de todas las edades.

**Características.**– Van enmascarados (reciben los nombres de máscaras y enmascarados).

**Ambiente.**– De humo, sofocante (irrespirable a veces).

**Sensaciones.**– De calor, cansancio, congestión, alegría y ebriedad. (No quieren ser reconocidos/as).

**Instrumentos musicales.**– Guitarras, bandurrias, latas, panderos, zambombas, cencerros, etc.

## SEGUNDA FASE:

### ELEMENTOS ESPECÍFICOS:

*Se cree (o no) de origen gremial.*

*Se cree (o no) de origen ganadero y agrícola (San Pedro // Pastores).*

En la ronda se cantan canciones alusivas a San Pedro, a Budia y a los curtidores (a veces son de contenido “picante”).

*Otros:*

A los disfraces se les denomina “Mascaritas”, también máscaras y enmascarados.

Aparece en escena el “sarna” (personaje fubo que entona canciones “picantes” alusivas a la fiesta y pellizca a las mozas).

Existen leyendas sobre su origen, relativas al demonio, al diablo y a Pedro Botero, natural de Budia.

## ANÁLISIS GENERAL

Tras una sencilla revisión de los esquemas antecedentes podemos ofrecer las siguientes conclusiones, en cuanto a lo que se refiere a los posibles orígenes de esta fiesta.

Su denominación es la misma en todos los casos, excepto en uno –muy significativo– que menciona o recuerda esta fiesta, como de “*San Juan y San Pedro*”, aunque se celebre siempre el día 29 de junio, o de San Pedro (9).

Igualmente coincidimos en casi todo lo que se refiere a lo que consideramos como la primera fase. Coinciden los autores y coinciden las manifestaciones folklóricas entre ellos y entre sí.

Pero..., hay algunas cosas que analizar pormenorizadamente.

En la hoguera se queman botos, botillos, pellejos y otras corambres (¿gremiales?).

El ruido es ensordecedor y las gentes enmascaradas, cogidas de la mano, bailan alrededor de una hoguera encendida en la plaza mayor, gritando y saltando (a veces cantando cancioncillas alusivas al día, a los pastores, a la hoguera y al diablo); como en cualquier otra ronda de mozos y “quintos”.

Nos encontramos ante personajes enmascarados y carnavalescos a los que se denomina con los nombres de “*máscara*”, “*enmascarado*” y –llamativamente y con mayúsculas– “*Mascarita* / y o *Mascaritas*”.

Y hay algo más: el abuso del alcohol y de las bebidas, en general, y de la prisa para bailar alrededor del fuego purificador, generando el natural sudor, y la somnolencia, que conduce a la dejadez del cuerpo (–y a entonar cánticos desafinados y fuera de orden– en medio de la plaza), que borra el pecado interior, personal y público, –particular y colectivo–.

El alcohol y el humo resultante de la quema de los botillos y pellejos, forman parte principal e importante de la fiesta, al constituirse en una especie de alucinógeno, que varía la forma de ser de los enmascarados (el baile agitado, el movimiento frenético, el sudor, la casi asfixia, la flaccidez del cuerpo, la mirada mortecina y el alejamiento de la realidad, etc.), provocan esa sensación cercana a la locura.

Y aquí entramos ya en otros temas, que quisieramos sirviesen de explicación acertada sobre los posibles orígenes de la “*sampedrada*”.

## TEMAS BASE

Tanto su fecha como su denominación coinciden, aunque habría que tener en cuenta algunos datos sobre la

festividad de *San Pedro* y sus correspondientes “*Sampedradas*”, tan extendidas por la piel geográfica española.

Las *máscaras* no son muy abundantes en estas fechas (junio) pero, curiosamente, quizá sin que los autores de los trabajos consultados lo supieran, tanto *máscaras*, como *enmascarados*, son palabras que hacen referencia a una forma de ir vestidos mientras que “*Mascaritas*”, así, con mayúsculas, representaría quizá, una forma denominativa con cierto grado de distinción, similar a la que se emplea con las mujeres disfrazadas de Almiruete, siendo “botargas” los disfraces masculinos. Pero sabemos que las máscaras se han venido usando por sociedades ganaderas y agrícolas.

Las canciones de “*picadillo*” de la ronda, no tienen mayor importancia puesto que son simples cancioncillas de sobra conocidas en la geografía popular de Guadalajara, repetidas en todas las rondas.

El empleo de cueros, pellejos y restos de corambre bien pudiera tener un origen gremial originado por los boteros y quienes trabajaban la piel en cualquiera de sus manifestaciones: peleteros, boteros, guanteros, zapateros, marroquineros, y un largo etcétera, aunque ni San Juan ni San Pedro sean santos cuya advocación coincida con los oficios mencionados y San Pedro sea el día en que los pastores –ganaderos– comenzaban su año de trabajo: pagos y contratos.

Pensamos que se trata de una fiesta doble, ya que no es agrícola ni ganadera en sí, ni siquiera gremial, sino que se trata de una mezcla de los aspectos arriba indicados (no aisladamente, sino en conjunto). El hecho de que los participantes lleven máscaras y reciban nombres alusivos a dicha forma de actuar nos puede conducir precisamente a esos mundos agrícola y ganadero, aunque más bien nos quedaríamos con el primero, puesto que según antiguas tradiciones las máscaras procuran que los genios de las cosechas hagan crecer el grano. Su altura, como la de los gigantes de nuestras ferias y fiestas, hace que –por magia simpática– crezcan las cosechas abundantemente y la casa se vea provista de los alimentos necesarios para la subsistencia de sus habitantes, al tiempo que constituyen su auténtica riqueza, puesto que no sólo se destinan al consumo del hombre, sino también al de los animales que se emplean para arar en algunos casos (bueyes, burros y mulas), y en otros para el transporte y la alimentación doméstica: conejos (carne y piel), gallinas (carne y huevos), palomas (carne, huevos y tiro de pichón), cerdo (con todo lo que conlleva), vacas, y demás ganados de ovejas (también para el vestido) y cabras, e incluso abejas (miel y cera para la iluminación), que hoy hemos perdido en el mundo urbano, y que casi se ha perdido también en el mundo rural.

En efecto, las fiestas de San Pedro corrían a cargo de los pastores que comenzaban sus contratos en tal fecha, aunque a pesar de ello las fiestas de San Pedro y también las de San Juan –que han tenido y aún tienen al fuego como referente– no han estado muy extendidas en el ámbi-

to provincial de Guadalajara, de modo que en la actualidad, aparte de nuestra “*Sampedr *”, sólo pueden mencionarse “*El pimpollo de San Pedro*”, en Alustante; las “*Ofrendas a San Pedro*”, en Pastrana, y los “*Bailes de la Bandera*”, en Taravilla (dos días) (10), aunque el número de hogueras sea mucho mayor (11).

---

NOTAS

(1) BLÁNQUEZ, Javier: “Fiestas de San Pedro”, *Nueva Alcarria*, 22 de junio de 2001, p. 27. Notemos que habla en tiempo pasado.

(2) NAVARRETE, E.: “Devociones t picas”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo III, 1947, p. 149. GARCÍA SANZ, S.: “Botargas y enmascarados alcarre os (Notas de Etnografía y Folklore)”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo IX, 1953, 3r. cuad., y posteriormente, en *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, 1 (1987), pp. 26 y 29.

(3) ARAGONÉS SUBERO, A.: *Danzas, rondas y música popular de Guadalajara*, 2  ed., Guadalajara, 1986, pp. 127–130 (la 1  ed., es de Guadalajara, 1973).

(4) Leemos con tristeza lo que sigue: “*Es pena que no hubiera alguien capaz de reorganizar tan vieja tradición y hacerla perpetuar dentro de los más estrictos cánones de lo dramático y auténtico, desechando lo que pueda tener de gamberrada o mistificación*” (p. 130).

(5) HERRERA CASADO, A.: *Crónica y guía de la provincia de Guadalajara*, 2  ed., Guadalajara, 1988, p. 163 (la 1  ed., es de Guadalajara, 1983).

(6) HERRANZ PALAZUELOS, Epifanio: *Guadalajara por dentro*, Guadalajara, 1992, pp. 180–181, fechado el 29–VI–88. (Se trata de una colección de artículos periodísticos publicados en el semanario *Flores y Abejas* entre julio de 1986 y diciembre de 1991).

(8) Añade HERRANZ PALAZUELOS, E. algo significativo: “*Hoy (1988) perdura la tradición aunque con otros elementos en hoguera y festejos, pero con raíces serias del pasado. Este rito del fuego no es ajeno a las antiguas culturas de los pueblos. Es como la pelea sempiterna entre el bien y el mal, entre la inocencia que avanza y la vileza que se niega a retroceder. Todo con suficientes notas folklóricas*” (p. 181), que nos recuerda lo reseñado en la nota 45. También HERRERA CASADO, A.: *Op. cit.*, p. 163, señala algo parecido: “*Hoy día la fiesta va a menos, pero aún se hace hoguera en la plaza, al anochecer; con carbones y leñas, y se baila y bebe, teniendo luego un concurso de disfraces*”.

(8) SERRANO BELINCHÓN, José: *Diccionario Enciclopédico de la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, 1994, p. 394 y HERRERA CASADO, A. y SERRANO BELINCHÓN, J.: *Guadalajara pueblo a pueblo*, Guadalajara, 1901, pp. 02/082–02/083.

(9) *Vid.* BLÁNQUEZ, J.: *Op. cit.*

(10) ALONSO RAMOS, José Antonio y LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón: *Calendario de Fiestas Tradicionales de la Provincia de Guadalajara 2004*, Guadalajara, Excma. Diputación Provincial de Guadalajara / Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”, 2003, Junio.

(11) ALONSO y LÓPEZ DE LOS MOZOS: *Op. cit.*, especialmente en pueblos de la Campiña, la Sierra y el Señorío de Molina. LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón: *Fiestas Tradicionales de Guadalajara*, 2  ed., Guadalajara, Diputación de Guadalajara, 2001, p. 134 (Mapa de hogueras).



# Hay cosas más importantes que el dinero



Tu confianza  
hace posible  
estas acciones



[www.cajaespana.es](http://www.cajaespana.es)

**Caja España**

OBRA SOCIAL



Alta rentabilidad social

