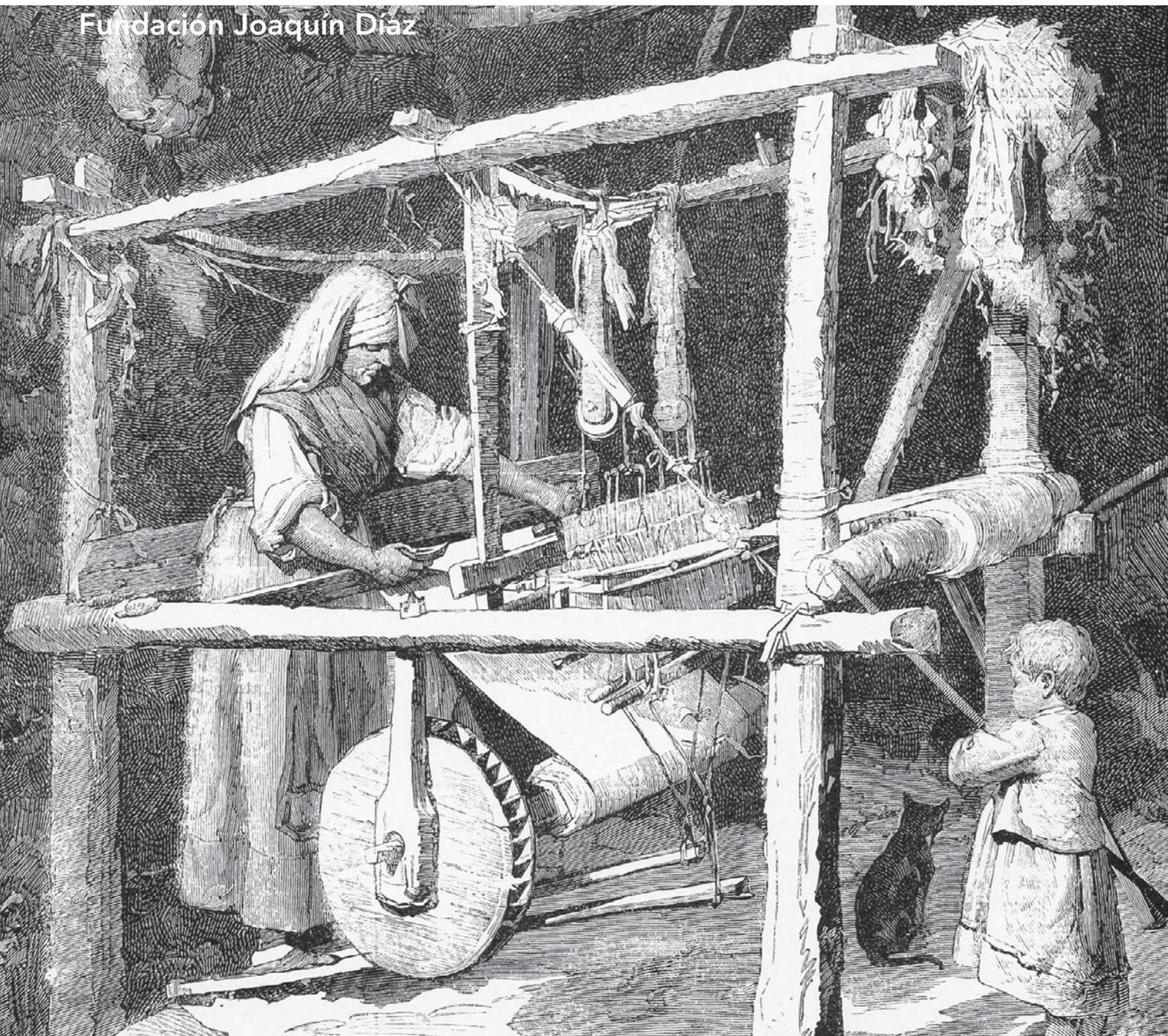


# Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz



|  |    |
|--|----|
| Editorial .....  | 3  |
| Joaquín Díaz   |    |
| Memorias del lino en Prádena del Rincón (Madrid).....                            | 4  |
| Margarita López Martín   |    |
| Julia Minguillón y la <i>Escola de Doloriñas</i> , patrimonio etnográfico y..... | 27 |
| antropológico de Galicia   |    |
| María Fidalgo Casares  |    |
| La <i>Pandorga</i> de Semana Santa en Auñón (Guadalajara) .....                  | 35 |
| José Ramón López de los Mozos Jiménez  |    |
| Juan Manuel de Cózar del Amo   |    |
| Las canciones de ronda en el ciclo vital de la mujer de la comarca .....         | 43 |
| Vegas Altas del Guadiana (Badajoz)   |    |
| María Teresa Hidalgo Hidalgo   |    |

# SUMARIO

Revista de Folklore número 393 – Noviembre de 2014

Portada: *La Ilustración gallega y asturiana*. «El Telar» (dibujo del natural, por D. J. Cuevas)

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Edición digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Corrección de textos: Rosa Iglesias

Fundación Joaquín Díaz - <http://www.funjdiaz.net/folklore/>

ISSN: 0211-1810

Patrocinado por la Obra Social y Cultural de Caja España / Caja Duero

Caja España 

Caja Duero 

La Antropología tiende a dividir y clasificar buena parte de las actividades que ocuparon al ser humano en tiempos pretéritos y las que aún le ocupan en su vida de relación. La imitación y la exhibición, por ejemplo, suelen ser algunos de los comportamientos que inciden en el aprendizaje y que están presentes en los procesos por los que ha ido atravesando el individuo como ser social a lo largo del tiempo. Una circunstancia más, sin embargo, vendría a condicionar esas dos tendencias de la imitación y la exhibición. Tal circunstancia sería el innato afán de perfección en el individuo, que llevaría al imitador, por ejemplo, a perfeccionar su ritual para parecerse cada vez más a su presa (en el caso del juego de la caza) y al competidor (en cualquier otro tipo de juego) a crear unas normas y ponerse bajo su amparo a fin de que ninguno de los contrincantes sacase una ventaja o una prebenda de la ausencia de reglas.

A partir de esa «normalización», el juego entra a formar parte de la educación cultural de cada comunidad, se transmite ligado a rituales o como pasatiempo, y hasta puede convertirse en hecho diferencial que distinga a un grupo por sus peculiaridades de otros grupos vecinos que limitan con él. Por otra parte, se elevan a «costumbre» las reglas del juego (lo cual entronca el tema con la disciplina jurídica) y se definen, al menos en teoría, los contornos del campo o terreno en el que se va a desarrollar el acto, enmarcándose de esa forma el hecho «extraordinario» para diferenciarlo claramente de la actividad ordinaria, es decir: para evitar que se considere el juego como un acto cotidiano o común que cualquiera podría desarrollar. Por eso, además de los jugadores, adquiere importancia el público que va a contemplar el juego, conocedor de su desarrollo y en ocasiones —en ausencia de juez— verdadero árbitro de la contienda. El acatamiento de las normas, finalmente, es la base imprescindible para que el vencedor pueda recibir su premio, sea este honorífico o material.

Respecto a por qué juega el ser humano, podríamos responder que su tendencia a imitar con fines mágicos y su capacidad para representar, remedar o parodiar escenas del mundo real le inclinaron desde el nacimiento de las primeras formas de civilización a crear, desarrollar y perfeccionar un tipo de actividad que, siguiendo un esquema que se pudiese repetir y sujeto a unos preceptos, le permitiese medir sus capacidades con las de otros. El individuo confecciona un entramado temporal en el que están presentes todas sus actividades y sus formas de actuación, girando alrededor de la naturaleza o de un ser superior. El concepto diferente que hoy tenemos del tiempo y la manera de gastarlo hacen que, lógicamente, la colocación de los juegos —cuyo sentido mágico o ritual se ha ido reduciendo— dentro de ese entramado o calendario se haya desplazado hacia espacios reservados para el ocio.

# EDITORIAL

## MEMORIAS DEL LINO EN PRÁDENA DEL RINCÓN (MADRID)

Margarita López Martín



*A mis vecinas y amigos de Prádena del Rincón, por compartir conmigo sus vivencias y descífrarme los valores de su paisaje cultural.*

**E**l siguiente texto consta de 2 partes:

En la primera, se recopila información referente a las características botánicas del lino cultivado, origen y características del cultivo, datos procedentes de la bibliografía y gracias a algunos artículos facilitados por Emilio Blanco y Chema Fraile.

La segunda parte se centra en el caso de Prádena del Rincón y la información recogida allí.

Las fotos de las herramientas de trabajo fueron tomadas en el Museo Etnográfico de La Hiruela y de Horcajuelo de la Sierra, así como en el festival Repicandanzas, con la finalidad de ilustrar y apoyar el texto.

Este documento tendrá mayor sentido si se da a conocer, se corrigen sus errores y se enriquece su información.



## PARTE I

LINO CULTIVADO (*Linum usitatissimum*), DESCRIPCIÓN

DESCRIPCIÓN DE LAS PARTES DE LA PLANTA

UN POCO DE HISTORIA

Origen del cultivo en el mundo

A nivel local

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL CULTIVO EN LA ESPAÑA PENINSULAR

En relación a la Sierra Norte

## PARTE II

MEMORIAS DEL LINO EN PRÁDENA DEL RINCÓN (Madrid)

Siembra y recolección

Preparado de la fibra

El hilado

El tejido

HERRAMIENTAS DEL PROCESO DEL LINO

QUIÉN Y CUÁNDO LO TRABAJABA

TOPONIMIA DE LOS PARAJES EN LOS QUE SE CULTIVABA

PERVIVENCIA DEL CULTIVO

TRADICIONES

DICHOS

GLOSARIO DE TÉRMINOS

FUENTES DE INFORMACIÓN

## PARTE I

### LINO CULTIVADO (*LINUM USITATISSIMUM*), DESCRIPCIÓN

Familia: lináceas.

Características: planta herbácea anual, de tallos huecos y finos, poco ramificados, con raíces tenues.

Hojas: alternas y enteras.

Flores: pentámeras, cinco sépalos y cinco pétalos azules bilobulados (en alguna ocasión blancos). Se convierten en cápsulas globosas, cada una contiene en su interior dos semillas separadas.

Semillas: ovaladas, aplanadas, marrones y brillantes.

Origen: la variedad cultivada se debe a la domesticación de los linos silvestres del grupo *Linum bienne*. Su origen geográfico más probable se ubica en las montañas del Cáucaso, montañas del Tauro (Turquía), Irán, Irak y la zona del mar Caspio.



Región del Cáucaso

Parece que se distinguen distintas variedades de lino cultivado: con cápsula dehiscente (abierta) o indehiscente (cerrada), flor azul o blanca, tallos altos y fibra estrecha, tallos cortos y fibra ancha. Unas variedades se prefieren para semilla (para transformarlas en aceite) y otras para fibra.



Montes Tauro (Turquía)

## DESCRIPCIÓN DE LAS PARTES DE LA PLANTA

A: Parte aérea de la planta: tallo, hojas, flores y frutos

- 1: Brote sin cáliz
- 2: Sépalo
- 3: Pétalo
- 4: Flor sin cáliz ni corola
- 5: Estambres
- 6: Corte longitudinal de la flor, sin cáliz ni corola
- 7: Corte transversal del fruto inmaduro
- 8: Fruto inmaduro
- 9: Fruto maduro abierto (detalle de las cápsulas)
- 10: Semilla normal
- 11: Corte de la semilla



## UN POCO DE HISTORIA

### Origen del cultivo en el mundo

El cultivo del lino se conoce desde la Antigüedad: ya en Egipto la fibra del lino era una de las principales. Parece ser que también en Egipto surge la industria tejedora y el lino tiene que ver con la fabricación del papiro.

Se han encontrado evidencias del uso del lino en la indumentaria egipcia, por ejemplo en momias envueltas en cintas o vendas de lino, y también en los vestidos de las esculturas de los dioses.

En Europa, los hallazgos arqueológicos lo sitúan en la época del Imperio romano y, geográficamente, en Suiza, Europa central y meridional. A nivel europeo, el lino español era considerado el de mejor calidad, solo superado por el de Egipto. Destacaba sobre todo el de Tarragona, por su blancura y brillo. También eran famosos los tejedores de Emporium (Ampurias), donde la mayoría de sus habitantes vivía de este oficio. El lino de Setabis (Xátiva) era conocido también como de gran calidad. De no menos importancia eran los lienzos de Ceta y otros lugares en Galicia, donde se fabricaba un lino muy apreciado para redes, tamices y cedazos (estos últimos parecen ser un invento español).

Se sabe que, en la época romana, la linaza se empleó como alimento, además del uso medicinal.

## A nivel local

Nos remontamos a la Edad Media y, según datos recogidos por Matilde Fernández Montes (*Cultura tradicional en la comarca de Buitrago*, 1990), la producción de paños de lino y lana fue la artesanía más importante para la tierra y villa de Buitrago. Estas artesanías eran de las pocas que producían excedentes comercializables.

También recoge cómo se organizaban las tareas en el proceso de preparación de la fibra del lino, desde el empozado hasta el hilado, que era realizado por las mujeres de la unidad familiar, haciéndose el trabajo en grupos familiares, de amigas o vecinas. No era considerado un oficio independiente y no se obtenía remuneración por él: formaba parte de las tareas domésticas. Lo hacían generalmente todas las mujeres, quienes, con la práctica y el aprendizaje común, acababan dominando la técnica.

Una vez tejida la fibra de lino y convertida en lienzo, una parte se destinaba a autoabastecimiento (para fabricar su propia ropa, sábanas, sacos...) y otra a cubrir las necesidades familiares de pago de algunos servicios, como los del médico, el carnicero, el panadero, las cofradías... quienes debían aceptar obligatoriamente esta forma de pago. Los tejedores estaban instalados de forma dispersa en los pueblos y elaboraban los lienzos con la producción de su localidad.

El catastro de Ensenada, de mediados del siglo XVIII, enumera los tejedores de la comarca de Buitrago; había unos 80, repartidos en 22 de los 33 pueblos.

La artesanía textil y los tejedores desaparecieron durante el siglo XIX y principios del XX. Madoz y Miñano<sup>1</sup> reflejan la existencia de este oficio en varias localidades, pero con cifras más bajas.

En el caso de Prádena del Rincón: diez telares de lienzo casero y jerga.

## CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL CULTIVO EN LA ESPAÑA PENINSULAR

En cuanto al cultivo, se distinguen dos grupos:

«Lino bayal», «lino fino», «lino de otoño»: se siembra en otoño, los tallos son altos y de hilaza más fina y blanca.

«Lino caliente», «cañonazo», «lino de primavera»: se siembra en primavera, tallos cortos y más ramificados, dan mucha hilaza pero de baja calidad.

El cultivo es sencillo, requiere terrenos algo húmedos y suelos profundos y fértiles; su ciclo es de unos 100-150 días.

Se siembra a voleo, como el cereal, y repartiendo abundante semilla, para que crezca espeso y los tallos sean numerosos y finos.

La semilla pierde rápidamente su poder germinativo, es importante que sea la de la última cosecha. Riego: se riega antes de que la planta sea madura. Si la planta no tiene suficiente vigor y se dobla, en contacto con el suelo húmedo puede pudrirse y quebrar.

Escarda: se realiza cuando la planta tiene un palmo de altura.

<sup>1</sup> Cuando se hace referencia a Madoz y Miñano, se refiere a la información recogida por estos autores en: Miñano, *Diccionario geográfico y estadístico de España y Portugal*, 1829; *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar* (16 volúmenes), publicada por Madoz entre 1846-1850.

Cuando alcanza su máximo desarrollo, florece; las flores son reemplazadas por 4-5 cabezas o «gárgolas», que se granan al poco tiempo y después comienzan a amarillear los tallos.

En lo referente a la preparación de la fibra, lo que se conoce por «enriar», se podía hacer de diferentes formas:

1. Dejarlo sobre el suelo, expuesto al aire y al rocío.
2. Sumergirlo en agua, a su vez:
  - a. Dentro del cauce de una corriente de agua, como se hace en la zona de Zamora, Salamanca...
  - b. En pozas realizadas para esta finalidad, esta es la forma más habitual en la sierra madrileña.

## En relación a la Sierra Norte

Según el *Estudio etnobotánico y agroecológico de la Sierra Norte de Madrid* (Laura Aceituno, 2010), en los terrenos de regadío de la Sierra Norte, hasta los años 60, se distinguía entre huertos y linares, por tener diferente localización y manejo:

Huertos: pequeñas parcelas en las cercanías del pueblo, también podían estar dentro de cascos urbanos y regados por el agua de ríos y arroyos, manantiales o regueras.

Linares: parcelas más grandes y alejadas del casco urbano, regadas por el sistema de regueras. Solían estar en zonas de escasa pendiente o muy aterrazadas. A mediados del siglo XIX, se introdujeron la patata y la judía en la comarca y se alternaban con el lino. Tras el abandono del cultivo del lino se rotaban patatas, judías y plantas hortícolas forrajeras.

En cuanto a las características del suelo, en la zona diferencian: «tierra fuerte» y «tierra floja».

La «tierra floja», en la que se localizaban los linares, hace referencia a los suelos arenosos, ligeros y sueltos. Se dejaba labrar bien, pero era más floja para todo, «no sujetaba la humedad». Lo que en ella se cultivaba tenía mejor sabor, tierra más cálida y de producción más temprana.

En la sierra se sigue el ciclo de primavera y la siembra se hacía también a voleo, pasando después un espino para que la cubriera de tierra, pero no quedara muy profunda. La periodicidad del riego era menor que la actual en los mismos parajes, regando los linares cada 10-15 días.

Las rotaciones que se hacían con el lino ya se practicaban en el siglo XVIII, según los datos del catastro de Ensenada.

Rotación a tres años: trigo, lino, centeno.

Rotación a dos años: cereal o leguminosa, lino.

El cereal no se regaba, pero el lino sí.

En general, el lino se cultivó en la comarca hasta finales del siglo XIX en el valle del Lozoya, y hasta antes de la guerra civil en el entorno de Buitrago y la sierra del Rincón. En algunos pueblos superó la guerra civil y se siguió cultivando hasta cerca de los años 60 para poder fabricar sus propios tejidos (Puebla de la Sierra, Paredes de Buitrago, Berzosa de Lozoya, Valdemanco, Prádena del Rincón, La Hiruela).

Como se ha comentado anteriormente, para poder extraer la fibra de lino en la sierra, primero se empozaba la planta para dar lugar a una pudrición incipiente.

En cuanto al hilado, Chema Fraile (*El cultivo del lino en la sierra Pobre de Madrid, 1987*) distingue dos tipos de ruecas en la comarca<sup>2</sup>:

«De bolas», en la zona de Somosierra.

«De papo», habituales en Lozoya y Somosierra.

### «Rueca de bolas»

Consta de un palo de 85-90 cm de longitud, realizado con madera dura (ej. acebo). La rueca se solía tallar a punta de navaja para grabar las iniciales de la propietaria y decorarla. Los hombres regalaban ruecas y husos a sus novias y hermanas.

Aproximadamente a un tercio, se fabricaban tres esferas, hechas con corteza de acebo o espino, unidas entre sí por las extremidades con un cordel delgado. El tamaño de las esferas era decreciente, de abajo a arriba. Se introducían semillas en el interior de estas esferas, que hacían la función de un sonajero.

### «Rueca de papo»

Habituales en la llamada Sierra Pobre Madrileña, y también en otras regiones españolas, se construían de una rama de zarza o espino y a un tercio del extremo superior se les hacía un «rocaero». Este se hacía abriendo en dos secciones la madera y formando como unas ventanas, hechas introduciendo palos recios por las secciones practicadas; los palos se retiraban cuando la rueca se había secado. Se fabricaba la rueca con la rama en verde.

El «rocaero» servía para apoyar el lino y que no se deslizara por la rueca.

---

2 Se transcribe prácticamente la explicación de ambas ruecas por distinguir ambas con gran exactitud.

## PARTE II

### MEMORIAS DEL LINO EN PRÁDENA DEL RINCÓN (Madrid)

He tenido la suerte de vivir cinco años en Prádena del Rincón, donde despertó mi curiosidad por los linares, en los cuales ya no encontraba lino cultivado, pero sí recuerdos de su cultivo.



Localización de Prádena en la Comunidad de Madrid

Foto del casco urbano y el entorno de Prádena, desde el pico de la Dehesilla (28 de septiembre de 2010)



Quiero compartir, a través de este sencillo texto, lo que mis vecinos me transmitieron, siendo lo más fiel posible a la información que me facilitaron.

Entrevistas con: Alejandra Jiménez González, María Jiménez Jiménez, Gregorio González y Esperanza Jiménez (2008).

## SIEMBRA Y RECOLECCIÓN

El ciclo del lino comienza con la siembra, que se realizaba a finales de abril o en mayo, según como viniera el año. La semilla es el linuzo: pepita dura, resbaladiza y brillante.

Se elegían las tierras más suaves y flojas, en zonas muy labradas. Primero había que *esterronar* la tierra. Se sembraba cuando ya había llovido un poco y la tierra ya estaba buena. Como la semilla es muy pequeña y fina, después de sembrar se pasaba un espino suave para enterrar la semilla.

El lino lo sembraban cuando hacía falta, podía sembrarse cada diez o quince años, o una vez en la vida. Se alternaba con patatas, judías, garbanzos o cebada.

Se empezaba a regar cuando ya hubiera crecido. Daba tiempo a regar todos los linares un par de turnos, es decir, de dos a tres veces en toda la temporada de riego. Cuando se sembraba el lino, había menos agua que ahora para riego, el estanque era de menor tamaño. La periodicidad era de una vez cada dos semanas. Se veía a ojo cuándo había que regarlo.

Florece entre mayo y junio, una flor azul.

Hay que escardarlo si es necesario, cuando está crecido. Hay que tener cuidado de no tumbarlo, es muy delicado. Se escarda antes de entallarse.

Para recogerlo no se siega, se arranca después de verano, entre agosto y septiembre. Arrancado cuando está seco. No se corta, se arranca, de esta manera se puede obtener toda la fibra. Se realiza cuando la planta ya está curada y tiene un color dorado, no tiene que estar muy seca porque, si no, se rompe. Se arranca cuando la planta conserva el rocío de la mañana; no es recomendable hacerlo por la tarde porque se chasca.

Cuando se arrancaba se hacían gavillas y se dejaba en el linar para secar, para poder machacarlo posteriormente.

## PREPARADO DE LA FIBRA

Las gavillas se llevan a casa para *gargolarlo* (o *esgargarlo*) y quitar la semilla. Se esgargolaba en la puerta de casa, en una lancha grande en la puerta de casa. Todas las casas tenían una piedra grande y plana en la puerta. Se lanzaban al aire para que perdiera la semilla, se lanzaba de un cubo a otro, con mantas debajo para recoger la semilla.

Las semillas se guardaban. Se usaban mucho para hacer cataplasmas cuando alguien tenía pulmonía<sup>3</sup>.

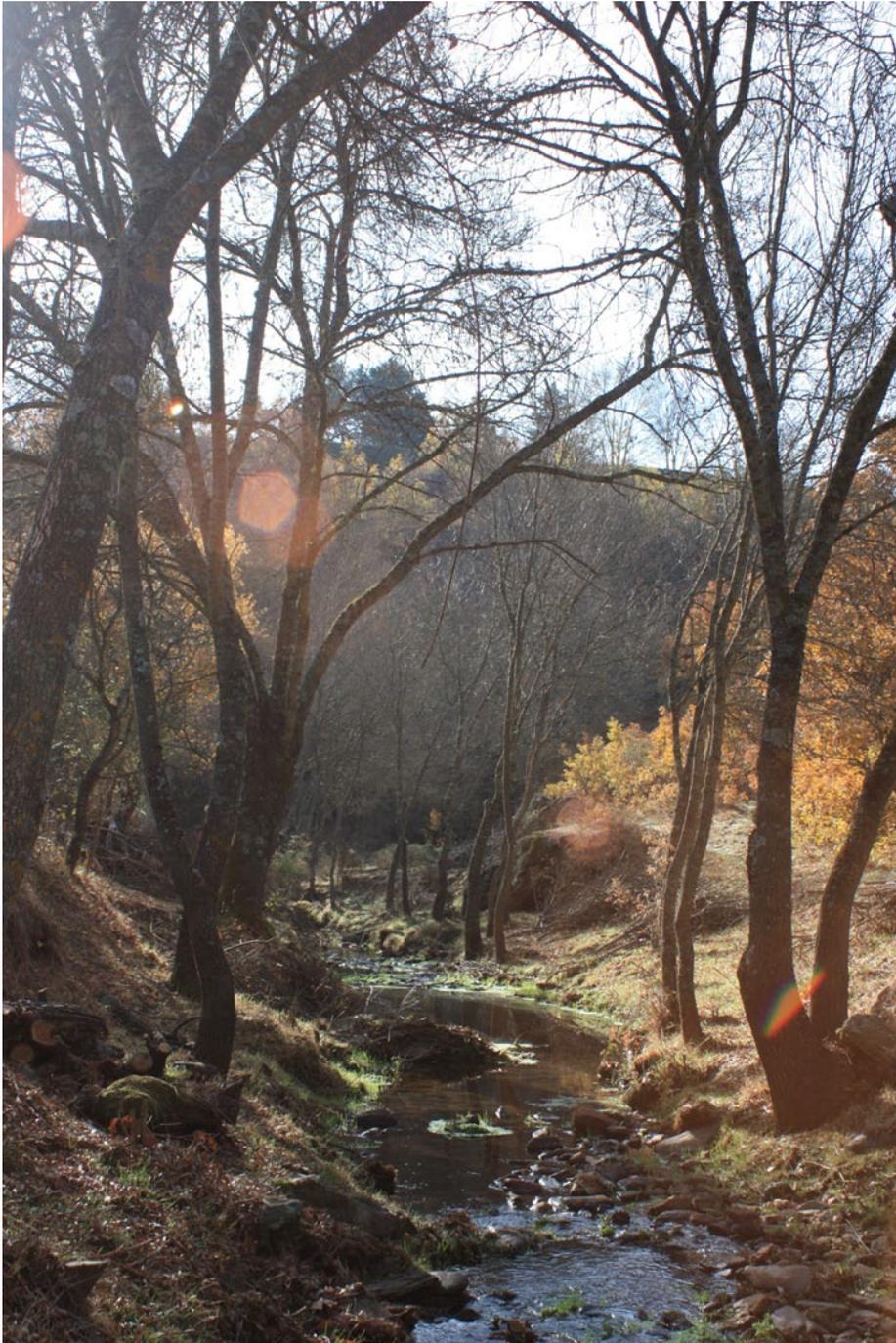
Luego, las gavillas se empozaban y se dejaban un tiempo hasta que se pudría un poco. Se iba llevando el lino a las pozas cuando se podía. No había prisa. Cuando estaban en las pozas se iba a hacer

3 Este uso también queda recogido en otros pueblos como Montejo de la Sierra (L. Aceituno Mata, 2010), Montejo y Valdemanco (J. M. Fraile, 1987) y en otros lugares de España, como en la comarca de Sanabria (E. Blanco Castro, 1997).

una cata, para ver si ya estaba listo. Cada uno hacía su cata. Cuando se empozaba el lino, sobre las gavillas se ponían unas lanchas de piedra, para que el lino quedase sumergido.

Fotos del río de Prádena en las cercanías de las pozas del lino.

El paraje se encuentra en el río de la Madre (que viene de Montejo), antes de la junta con el río de la Garita (que viene de Horcajuelo). 28 de octubre de 2009.



En la cercanía de las pozas



Pozas de empazar el lino. El paraje se llama «El ejío el hoyo»



Originariamente, habría unas 6 o 7 pozas, de unos 40 cm de profundidad, situadas como en laberinto, y se hacían muretes de piedra para poder acumular el agua. El agua para inundarlas provenía del arroyo del Prao Trabajo o de otro arroyo de Horcajuelo. Se hacía una salida de agua, para que el sobrante vertiera al río otra vez. Cuando las visitamos estaban colmatadas de tierra y había crecido la hierba.



Esperanza Jiménez en una de las peñas a las que se iban a bañar, en la cercanía de las pozas del lino.  
Durante la visita a las pozas

Después de empozarlo, lo sacaban y hacían seis u ocho capullos de cada gavilla. Lo que diera de sí. Se secaban al sol cerca de las pozas, haciéndole tres patas al capullo por la base y lo dejaban secar.

Cuando ya estaba seco, se subía al pueblo. Lo machacaban con una maza en casa. Se quedaba la hebra y lo espadaban. Lo que se quedaba en la mano era lo más fino. Lo más gordo se lo llevaba la espadilla.

Después se rastrillaba con una tabla redonda, con muchos pinchos y sacaban las hebras. Se pasaban los manojos por el rastrillo. Tras el rastrillado, se obtenían tres tipos de (calidad de) fibra:

- Estopa, hilo gordo, para costales;
- Arrotas, sacos para costales (calidad media);
- Lino, lo más fino, para sábanas y camisas.

## EL HILADO

El hilado se hacía a mano, con la rueca y el huso. Del huso se hacían husadas (o usás) y había que asparlo para luego hacer madejas.

Las madejas se blanqueaban cociéndolas en agua con ceniza. Se ponían en una cesta grande para que escurrieran el agua. La cesta se colocaba en algún sitio que tuviera pendiente para que escurriera el agua. Después se lavaban en el río y se hacían ovillos. También se lavaban en la reguera con agua clara y jabón. Había tres pilas en la reguera (se citan a continuación, de más cerca a más lejos del pueblo):

- La casa del agua, la primera y más cercana al pueblo;
- El canto blanco;
- El chorro, la que está más arriba (actualmente, esta pila se ha rehabilitado dentro de la obra senda del agua. En esta iban, sobre todo, a aclarar).

Todo se hilaba por separado. La rueca tenía unas bolitas y con el huso y en la rueca se hilaba el lino. Sobre la rueca, se le ponía un *rocairo*, para ir regulando la fibra que salía. Se ponía pez en la punta de la rueca para retorcer mejor el hilo.

Se ataba el copo en la rueca, con el huso se tiraba y se iba hilando. El huso se untaba con pez<sup>4</sup>.

La pez tenía aspecto de piedra, brillante y negra. También se usaba cuando se ponía la marca a las ovejas.

En la casa de la tía Simona estaba el hilandero, un lugar en el que se reunían a hilar. No había momentos concretos, cuando había días soleados se ponían más al sol y así.

Después de hilar, torcer y aspar, se blanqueaba. Se blanqueaba con agua y ceniza. Después se cocía y se lavaba con jabón.

La madera utilizada para los aperos era fresno, en el caso de la rueca y el huso. La maza para machacar era de encina, tenía que ser de una madera más dura.

## EL TEJIDO

Los ovillos se llevaban al tejedor del pueblo, que eran:

- Tío Faustino;
- Pedro (los Miedosos) y Rufino;
- Tío Joaquín;
- Tío Cándido, marido de la tía Simona.

Estos eran los que tenían los telares, de allí salía una pieza. Se hacían sábanas, camisas, calzoncillos. Los telares tenían una madera gorda, como un badajo, que hacía de contrapeso y que lo llamaban «la conciencia del tejedor».

Hurdir consistía en preparar el lino en el telar. Las hurdidoras devanaban el lino en el telar. De La Híruela venían a hurdir. Todas eran mujeres, cada una traía sus ovillos. La persona que tejía era el tejedor.

---

4 Pez: Sustancia resinosa, sólida, lustrosa, quebradiza y de color pardo amarillento, que se obtiene echando en agua fría el residuo que deja la trementina al acabar de sacarle el aguarrás.

Trementina: Jugo casi líquido, pegajoso, odorífero y de sabor picante, que fluye de los pinos, abetos, alerces y terebintos. Se emplea principalmente como disolvente en la industria de pinturas y barnices.

Ese día, las mujeres de La Hiruela que venían con el lino traían merienda y echaban el día. Preparaban y hacían el trabajo en el telar en un día<sup>5</sup>.

Cuando estaba la pieza de lino (lienzo), se lavaba, se mojaba y se ponía al sol. Se echaba un poco de agua y se secaba.

El lino de cada familia era para uso de casa. A veces las vecinas cambiaban lienzos de un año para otro (por ejemplo, si una necesitaba paño para una sábana se le prestaba un trozo y al año siguiente, o cuando fuera, lo devolvía). No comerciaban con el paño de lino, ni se hacía trueque por otros productos.

No todos los años se obtenía la misma calidad de lino, así que prestar un trozo de lienzo era un riesgo, ya que el que te devolvían podía ser muy diferente. A veces se hacían «mantas de tiras» (que se ponían debajo de los colchones) y alforjas con restos de estopa y restos de lana.



Linueso sobre lienzo de lino. El paño y el linueso, regalo de Esperanza Jiménez a quien, a su vez, se lo regaló su madre, Castora

5 Últimos cultivos de lino en La Hiruela (E. Blanco, com. pers.). Entrevista realizada el 7/10/1990 a Cecilio, de 59 años, y su mujer: «Se cultivó hasta 1959-1960. Él lo llevó a Campillo por última vez en 1958, por el puente de la Hoz. De Campillo lo llevaban a Valverde» (Campillo de Ranas y Valverde de los Arroyos, Guadalajara).

## HERRAMIENTAS DEL PROCESO DEL LINO

Museo Etnográfico de La Hiruela, 24 de enero de 2009



Rastrillo



Aspadera

Museo Etnográfico de Horcajuelo de la Sierra, 2 de mayo de 2009



«Rueca de bolas»



«Rueca de bolas» y «Rueca de papo»



Se puede ver, además de las ruecas y los husos, una aspadera. El copo es de lana



## Taller del lino en Puebla de la Sierra (festival Repicadanzas)

5 de julio de 2014. Organizado por la Asociación Repiques Serranos, con la participación de los vecinos de La Puebla (de la Sierra).



Vecina de La Puebla mostrando una gavilla de lino y, a pie de foto, la piedra y la maza para machacar el lino

Piedra y maza para machacar el lino





En primer término, la espadilla y el gramejón; en segundo término, el rastrillo

Mostrando el trabajo con la aspadera



## QUIÉN Y CUÁNDO LO TRABAJABA

El cultivo del lino, y sobre todo su procesado posterior, es un proceso muy largo y trabajoso. Desde el momento de espadar y hasta el final del proceso, se hacía en el invierno, fundamentalmente. En el invierno, las mujeres se reunían en las cuadras del ganado e hilaban a la luz de los candiles.

En cuanto al reparto de tareas:

— Desde preparar la tierra hasta el machado, eran tareas familiares que podían hacerse en grupo o indistintamente. Generalmente, los hombres se encargaban de las que requerían mayor esfuerzo físico. También dependía de las características de la unidad familiar y de otros trabajos agroganaderos que tuvieran que realizar.

— Desde espadar a tejer, eran realizadas por mujeres, teniendo en cuenta que el lienzo lo hacía el tejedor, pero eran las mujeres las que hurdían.

## TOPONIMIA DE LOS PARAJES EN LOS QUE SE CULTIVABA EL LINO

Los nombres de los parajes donde se cultivaba el lino son:

En la zona alta por encima del pueblo:

Los Llanos (sobre todo),  
Las Guijas,  
Linares de los Álamos,  
Los Pernudos (orilla del chorro),  
Los Collaos,  
Las Carreras.

Por debajo del casco urbano, hacia la carretera de Montejo:

Los Carros Montejos,  
Los Lomos (donde más había),  
Las Fanegas,  
Las Matosas,  
Las Cercas.



Prádena del Rincón, se puede apreciar la distribución de las fincas (fuente: web del Ayuntamiento de Prádena)

## PERVIVENCIA DEL CULTIVO

Después de la guerra civil, todavía se sembraban los dos últimos linares. Hubo telares hasta los años 50 del siglo pasado, el último fue el del tío Joaquín. Se dejó de cultivar porque era un proceso muy laborioso y en el pueblo tenían acceso a comprar otras fibras como el retor<sup>6</sup> y luego el tergal<sup>7</sup>. Se compraba la tela y se hacían la ropa, aunque el lino cayó en desuso, la lana se seguía utilizando para la ropa.

Los últimos linares que conocieron en Prádena fueron: el *linarcito de la señora Marcelina* (5 × 5 m<sup>2</sup>), en un paraje llamado El Llano, y el *linar de la tía Vitoria*, en el Carro Montejo.

## TRADICIONES

Cuando una pareja se casaba, a veces le regalaban un capullo de lino a la novia. Después de la boda, había baile. Bailaban la novia y la madrina con los invitados; cuando se bailaba con ellas, se les entregaba el regalo para los novios.

## DICHOS

«Poco a poco  
Hilaba la vieja el copo».

«Dile a tu tío José  
Que el cáñamo ya está hilao  
Que le dé un puntapié  
al que lleva el reca».

25 de julio de 2014. La Cabrera (Madrid)

---

6 Retor: Tela de algodón fuerte y ordinaria en que la trama y urdimbre están muy torcidas (*Diccionario de la RAE*).

7 Tergal: Tejido de fibra sintética muy resistente (*Diccionario de la RAE*).

## GLOSARIO DE TÉRMINOS (cronológicamente)

### Cultivo y recolección

Linueso: semilla.

Cáñamo o cañamón: a veces se usaba para la planta de lino.

Esterronar: deshacer los terrones de tierra.

Labrar: preparar la tierra con al arado romano.

Sembrar: se reparte la semilla a voleo y arrastrar con una zarza o espino.

Regar: con agua de la reguera. Si lo necesita, hasta tres veces.

Escardar: quitar las malas hierbas.

Arrancar: cuando está granado y se seca la planta.

Agavillar: hacer grandes manojos. *Se engavilla, se hacen gavillas o haces.*

### Preparado de la fibra

Gargolar o esgargolar: golpear sobre una superficie dura y firme para que caiga la semilla.

Fermentar: poner en pozas de agua 8 o 10 días aproximadamente, hasta que empieza una pudrición incipiente. *Enriar, empozar.*

Acapullar: hacer manojos y tender al sol para secar. Estos se podían sostener de pie.

Machacar: en losas de piedra (lanchas) y dar con una maza de madera, para quitar la cascarilla de fuera.

Espadar: con espadilla y gramejón de madera.

Rastrillar: con rastrillo de púas de hierro o clavos puesto en una superficie ancha de madera.

### Hilado

Hilar: con rueca y huso, hacer *usás*. Se juntaban dos *usás*, se torcían y se hacía el hilo para coser. También se hacían botones con hilo de lino.

Aspar: hacer madejas.

Cocerlas: en un recipiente de agua caliente y ceniza para que blanquee. Se cocían en calderos grandes que tenían unas cuantas vecinas. Luego se llevaban a la reguera y se lavaba con jabón.

Secar.

Devanar: con devanadora, hacer ovillos. Cuando se tienen los ovillos, se puede torcer o tejer.

Torcer: con husos para hacer hilo para coser.

### Tejido

Hurdir: preparar el hilo en el telar.

Tejer: llevar al telar los ovillos para terminar haciendo el lienzo.

Pezuelo: era un trocito de lienzo que quedaba en el telar, es decir, el remate o el comienzo de alguna pieza. De los pezuelos se sacaban los hilos para atar las morcillas.

## FUENTES DE INFORMACIÓN

### BIBLIOGRAFÍA

Fraile, J. M. (1987). «El cultivo del lino en la Sierra Pobre de Madrid». *Etnografía Española*, 6, pp. 77-86.

Fernández Montes, M. (1990). *Cultura tradicional en la comarca de Buitrago*. Colección científico-técnica. Patronato Madrileño de Áreas de Montaña. Madrid.

Blanco Castro, E. (1996). «Cultivo y usos textiles del lino». *Revista Quercus*, 130.

Blanco Castro, E. (1997). «Usos medicinales, alimentarios, mágicos e industriales del lino». *Revista Quercus*, 131.

Aceituno Mata, L. (2010). *Estudio etnobotánico y agroecológico en la Sierra Norte de Madrid*. Tesis doctoral (Medicina popular, p. 245; Huertos y linares, p. 327; Cultivos para uso artesanal, p. 518).

### TRADICIÓN ORAL

Los informantes fueron:

Alejandra Jiménez González, 98 años (fallecida en 2012, a los 102 años);

Gregorio González Castro, 81 años (87 años en la actualidad);

Esperanza Jiménez, 64 años (70 años en la actualidad). Recoge información de su madre, Castora Jiménez Ribero, 98 años (fallecida en 2008);

María Jiménez García, 76 años (82 en la actualidad).

## JULIA MINGUILLÓN Y LA *ESCOLA DE DOLORIÑAS*, PATRIMONIO ETNOGRÁFICO Y ANTROPOLÓGICO DE GALICIA

María Fidalgo Casares

**A**lgún día se reconocerá a la lucense Julia Minguillón como la gran dama de la pintura gallega y una de las figuras artísticas más importantes del siglo xx. Julia Minguillón poseyó un extraordinario talento para la pintura, excelentes aptitudes para el dibujo y tratamiento del color, un estilo propio y definido, una técnica impecable y una sensibilidad paisajística muy imbricada en la identidad gallega. Consiguió desarrollar una brillante trayectoria en un mundo de hombres, con el merecimiento de ser la única mujer en la Historia poseedora de una Medalla de Oro de la Exposición Nacional de Bellas Artes y el ser autora de *Escola de Doloriñas*, una de las obras más paradigmáticas de la historia de Galicia y que ha trascendido la esfera de lo artístico para formar parte del patrimonio etnográfico y antropológico de Galicia.



*Escola de Doloriñas*. 1941

Aunque le sobran méritos, su figura ha sido injustamente olvidada entre los artistas consagrados de la pintura gallega y, a día de hoy, no goza de la estima merecida en la cultura oficial. Muchos con mucho menos son reverenciados. Paradójicamente, ni siquiera le ha beneficiado su condición de mujer, pese al interés sociológico que suscitan aquellas mujeres profesionales que antaño destacaron en tradicionales ámbitos masculinos. Tampoco el ser autora de *Escola de Doloriñas*, obra insigne tan ligada a la identidad gallega, la ha avalado para formar parte de ese parnaso de pintores identitarios ensalzados por crítica y público.

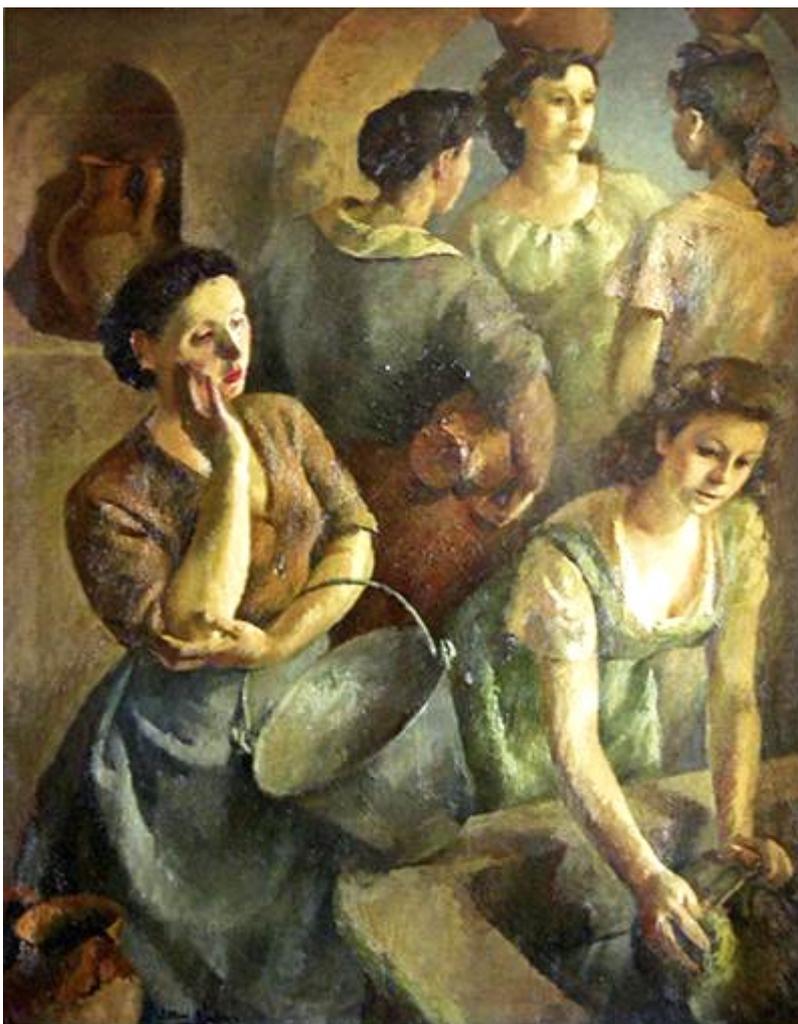
Varios motivos justifican su «ostracismo». Por un lado, la contundente razón de haber sido «una mujer normal», que jamás mostró actitudes contestatarias ni se significó políticamente. Vivió como una discreta mujer adaptada al tiempo y ambiente que le tocó vivir, dedicándose a la pintura y a seguir a su marido en su carrera periodística. El haber nacido en Lugo al mismo tiempo que Maruja Mallo (Viveiro, 1902), con la que coincidió en San Fernando, perjudicó su reconocimiento en Galicia. Era contra natura la comparación personal y pictórica con la arrebatada surrealista, relacionada con la izquierda radical, con varios amantes brillantes como Alberti o Miguel Hernández, contestataria y rebelde, que solía pasear desnuda bajo un abrigo de lince y que sedujo incondicionalmente a la intelectualidad gallega.

Frente a ella, Minguillón era un personaje anodino, llegándose a etiquetar su estilo despectivamente como «estética de la felicidad». Su única excentricidad conocida fue querer enterrar en una tumba junto al mar a su fiel perro Tyla.

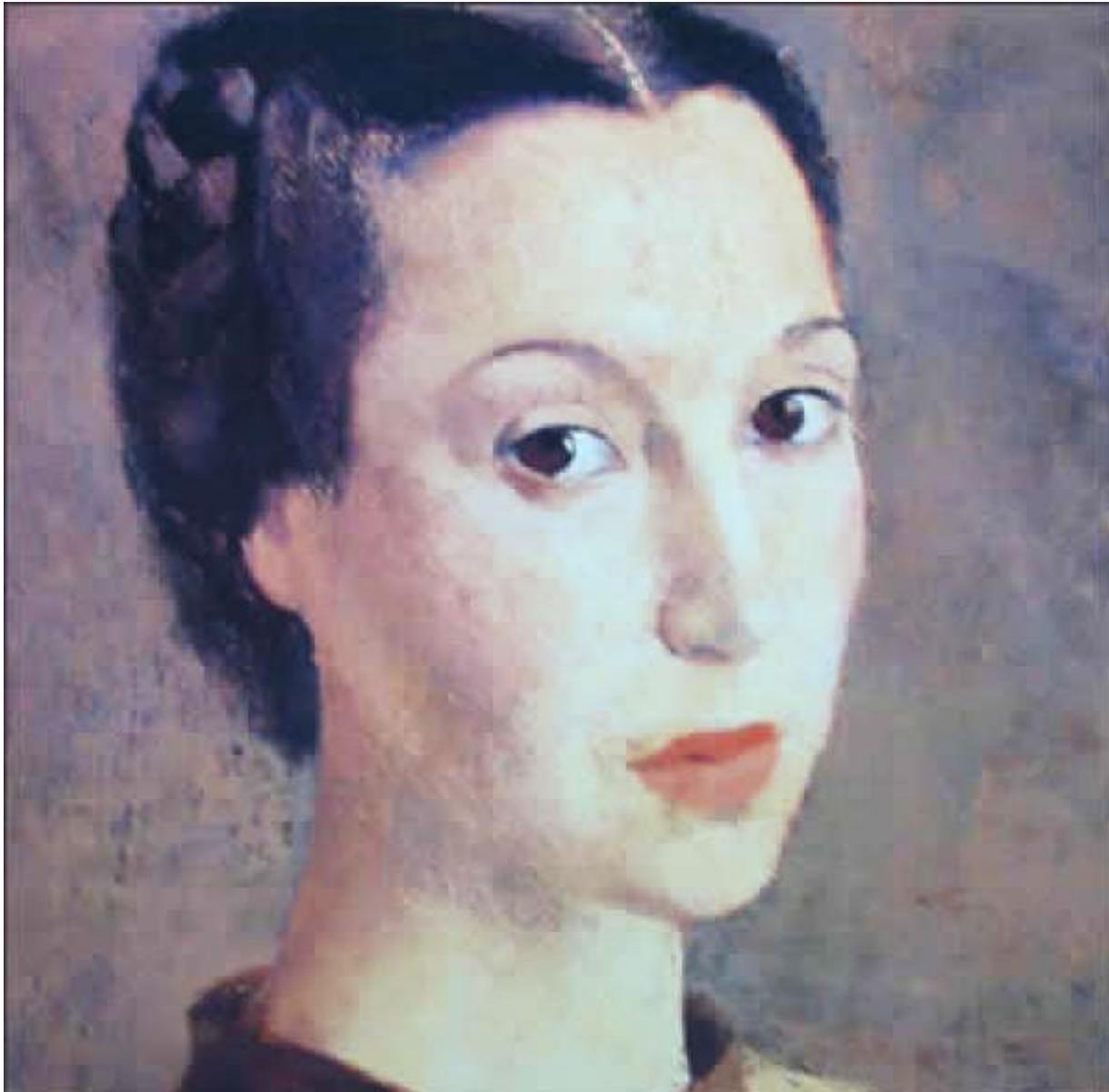
En relación al arte gallego y sus afectos, es particularmente sangrante que Julia Minguillón, gallega de nacimiento, sentimiento y ejercicio, dedicó gran parte de su obra a dignificar la tierra que la vio nacer, mientras que la vinculación de Maruja Mallo con Galicia, aparte de su nacimiento y pagarle los estudios, temática y emocionalmente fue casi inexistente.

Otro motivo que relegó a Julia Minguillón, y a otros tantos que aún esperan su reconocimiento, fue el haber optado por el academicismo como razón de ser de su pintura, aunque eso no la convirtiera en absoluto en una artista rancia, encorsetada o carente de modernidad. Críticos poco informados la han considerado una pintora encuadrada en la estética del régimen, lo que es un craso error, ya que no solo no tuvo apoyo institucional, sino que la cruda realidad es que el relegamiento de los clásicos, en aras de aquellos que se decantaron por lenguajes vanguardistas, se gestó muy pocos años después de comenzar la Dictadura, exactamente a fines de los años 40, cuando el franquismo comenzó a recuperar a figuras republicanas como Picasso o Zabaleta, y a apostar por pintores de vanguardia como Tapies, Saura e incluso por otros artistas de escasa valía técnica que no vacilaron en colaborar en la proyección de modernidad que el régimen quería dar en Europa para impulsar sus carreras. De hecho, los premios de la Bienal Hispanoamericana de 1951, el evento artístico más importante de su tiempo, se concedieron a los vanguardistas (a algunos por el mero hecho de serlo), con grave afrenta para excelentes pintores de oficio. Tanto es así, que la indignación llevó al ferrolano Sotomayor (para muchos, el mejor pintor gallego de todos los tiempos) a hacer el ingenioso manifiesto al Colegio de Psiquiatras, en el que pedía confirmación de las similitudes entre las obras presentadas y las obras de perturbados.

Julia Minguillón nació en Lugo el 17 de julio de 1906. Era hija de Emilia Iglesias, de familia muy arraigada en la ciudad, y de Federico Minguillón, que poseía una botica en Vilanova de Lourenzá, donde transcurrieron los primeros años de la artista. Rilke decía que en la infancia está la patria del hombre y en esta infancia, en plena



A fonte



**Autorretrato**

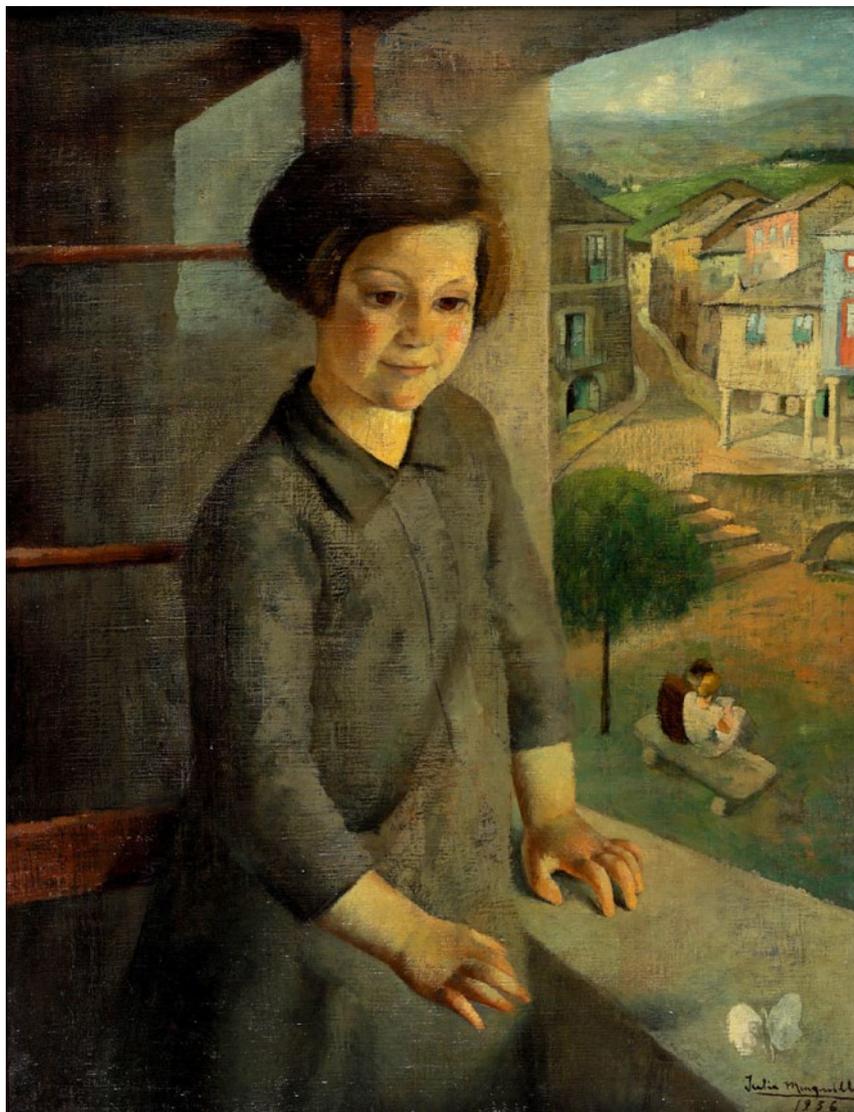
Galicia profunda y labriega, creció conviviendo con las esencias más puras y profundas de Galicia que, según los teóricos del Rexurdimento, subyacen en el mundo rural. Estos años marcarían su personalidad y su forma única de concebir el paisaje, lo más valorado de su producción.

Desde los 9 hasta los 17 años estudia en Burgos y Valladolid, lo que condicionará su futuro como artista, ya que fue sometida por el resto de las alumnas a constantes burlas debido a su acento gallego. Se consolaba realizando excelentes caricaturas de sus compañeras. Esto desarrolló su talento natural para el retrato, lo que la impulsaría a recibir sus primeras clases de pintura.

Los años en Castilla estarán marcados por una intensa nostalgia y unas ganas inmensas de volver a su Galicia natal. La vuelta a Lugo se produce en 1923, con 17 años de edad, momento en que ingresa en la Escuela de Artes y Oficios. Y sorprende a propios y extraños, exponiendo en un escaparate de la ciudad un excelente retrato de Cascarilla, un conocido vendedor de periódicos. La Diputación de Lugo decidió otorgarle una beca para la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que se licen-

ciaría. Señalaremos que la beca anterior de la Diputación de Lugo había sido otorgada a Maruja Mallo (curiosamente, dos mujeres) y que las Diputaciones no eran muy generosas a la hora de conceder estas becas, para las que había que pasar férreos tribunales de adjudicación. Pintores de Galicia hoy consagrados, como Laxeiro o Sucasas, no lo consiguieron.

Julia Minguillón obtendría en 1934 su primer gran trofeo: la tercera medalla en la Exposición Nacional con una obra religiosa que asombró a la crítica, que coincidiría en valorarla como la mejor del certamen, e incluso apuntaría que no se le concedió el primer premio solo por ser una principiante. Este cuadro cautivaría al propio Zuloaga y sería expuesto en diversas ciudades estadounidenses.



*La niña y la mariposa, 1956*

Con el estallido de la guerra civil, Julia se refugia en Lourenzá, donde permanece hasta diciembre de 1939, fecha en la que contrae matrimonio con el periodista y escritor Francisco Leal Insua, jefe de redacción de *El Progreso*, futuro director de *El Faro de Vigo* y *Mundo Hispánico*. A Lourenzá volverá también poco después a recuperarse de la pérdida de su primer y único hijo nonato, y será cuando gestará su magna obra: la monumental *Escola de Doloriñas*, su pintura más representativa, por la que consigue la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941, convirtiéndola, como hemos dicho, en la única mujer de la Historia en conseguir el prestigioso galardón al que aspiraron la mayoría de los artistas españoles a lo largo del siglo. El cuadro traspasó las fronteras de una Europa en plena contienda bélica y se expuso en Berlín y en la Bienal de Venecia en 1942. Se convertirá, junto a los cuadros de Sotomayor, en uno de los más emblemáticos de la cultura gallega.

Los destinos profesionales de su marido irán jalonando su periplo vital: Vigo, Santiago, temporadas en París, Guatemala y, finalmente, Madrid, donde residió desde 1961 hasta su muerte por linfosarcoma, con 59 años.

Aunque rehuía las exposiciones individuales, su actividad pictórica fue muy intensa, con colectivas en Madrid, París, Nueva York, San Francisco, Londres, Berlín, México y Buenos Aires —esta última, junto a Laxeiro y Colmeiro—, retratos de encargo y galardones varios como el premio del Círculo de Bellas Artes en 1948 con su ambiciosa obra *Juventud*, que retrata a once jóvenes reunidas a la hora del baño. Ese mismo año es objeto de un homenaje en el que la respaldan, entre otros gallegos ilustres, los grabadores Castro Gil y Prieto Nespereira, Pimentel y Vicente Risco, uno de los tótems de la galleguidad, que la reconocen de forma unánime como gran artista gallega. A modo de colofón, es elegida miembro de la Real Academia Gallega.

Julia deseaba con fervor alcanzar la medalla de honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes, pero vio frustradas sus aspiraciones continuamente, no tanto por su condición de mujer sino, sobre todo, ensombrecida por el triunfo de los vanguardistas. Tras un año de terrible enfermedad, mientras sus fuerzas se lo permitieron, continuó pintado hasta su fallecimiento en agosto de 1965. Pudo terminar su última obra: *Agonía*. Plasma la crucifixión de un Cristo imberbe en posición *serpentinata* con cuatro acompañantes al pie de la Cruz que transmiten la grandeza y sencillez de Zurbarán, tal vez anticipándose a su encuentro con el Dios en el que siempre creyó. Enterrada en Madrid, su marido, Francisco Leal, promovió una intensa campaña para que reposase en la sala capitular del Museo de Lugo. Lamentablemente, no lo consiguió.

Julia Minguillón cultivó los géneros del retrato, paisaje, bodegón, escenas costumbristas, alegoría y temas religiosos. Apostaba por formatos de enorme magnitud en los que exhibió su absoluto dominio de la técnica y su maestría, como muy pocos lograrían en el arte gallego.

Sus retratos, con un claro protagonismo femenino, y sobre todo los de sus más allegados, reflejan el encanto de lo cotidiano, con la descripción poética de su propio entorno. Algunos de ellos exploran una tendencia primitivista, como *La niña y la mariposa*, o abiertamente cubista como *La Virgen del Aire*. Sus representaciones de figuras rozan la perfección aun en difíciles composiciones, con alardes de escorzos, consiguiendo siempre elegancia y equilibrio. Su elección de un punto de vista elevado confiere a estas obras cierto carácter épico de una plasticidad visual indescriptible.

Sus apreciadas escenas urbanas muestran su preocupación por la arquitectura de las formas, llegando a un claro neocubismo. Sus paisajes del mundo rural entroncan con Os Novos y aquellos artistas que hicieron de la identidad su razón de ser. En sus naturalezas gallegas desborda la impronta de lo sentido, de lo auténtico, con un lirismo desbordante, donde se decanta por gamas más cálidas y pincladas con veladuras muy logradas. Curiosamente, cuando se habla de pintores identitarios, jamás se la nombra.

### **La Escuela de Doloriñas**

Este monumental cuadro, de casi cinco metros cuadrados, fue elegido entre medio millar de obras como el ganador del Premio Nacional de Bellas Artes y, según recoge la crítica, «gustó a Capulettos y a Montescos». Tras un periplo por salas europeas, españolas y americanas, este cuadro permaneció en Sevilla hasta 1962, año en que se trasladó al Museo Provincial de Lugo.

Representa a la maestra Dolores Chaves (Doloriñas) en su tarea docente, rodeada de una docena de alumnos de la Galicia rural de diferentes edades. Es un espacio de reducidas dimensiones; al fondo, una ventana deja vislumbrar los montes circundantes de la aldea de Vilapol. El paisaje modulado en tres gamas tonales acusa el lirismo inherente a los paisajes de Minguillón, muy imbuído de *saudade* o pura melancolía.



De ambiciosa combinación en aspa, grupos de figuras se articulan en triángulos en torno a la maestra, y un alumno de pie equilibra la composición. Están retratados desde un punto de vista elevado, y la definición del espacio roza la genialidad, ya que lo construye con unas líneas básicas, casi imperceptibles, y en un alarde técnico lo articula recogiendo los infinitos matices de un solo color, el color de la tierra. Minguillón apuesta por enfatizar la realidad por la austeridad, tanto en el soporte (pintado directamente sobre unas sencillas contrachapadas), como por la gama cromática elegida (más o menos monocroma a base de tierras, grises cenicientos y verdes), con una pincelada muy poco empastada que deja vislumbrar con alguna tosquedad las vetas de la madera. Con un dibujo casi insuperable, la luz modela un conjunto exquisito de retratos individuales dándoles una corporeidad escultórica en manos y cabezas. No por ello pierden un ápice de delicadeza.

Cuentan los habitantes del lugar que, en el otoño de 1940, Julia Minguillón descubrió durante un paseo la escena escolar y quedó maravillada. Con los sentimientos a flor de piel, ya que acababa de perder a su primer y único hijo, comenzó la obra en la propia escuela, que concluiría el año siguiente en su estudio. Aquellos niños de entonces recuerdan que por cada sesión de posado Julia les daba tres galletas, que en aquellos tiempos de escasez se daban por bien pagados. Aunque era una escuela de pago, en la que se cobraba una peseta al mes, se podía pagar en especie como leña, patatas, bollos de pan o, incluso, en trabajo (algunos padres cosechaban para la maestra).

Hay que resaltar el valor etnográfico de la escena, ya que es uno de los escasos vestigios de las escuelas típicas «de ferrado» así denominadas porque en origen se pagaba un ferrado anual de centeno, maíz o trigo por la escolarización de cada niño.

Y aunque se critica la falta de autenticidad de la escena, ya que aparecen vestidos con las mejores indumentarias que su modestia permitía, en absoluto es una escena idealizada, sino que destila una profunda emoción y una acendrada humanidad, conseguida por esa austeridad exacerbada, casi ascética, que desborda el naturalismo y transmite una intensa carga de sentimientos. Los zuecos embarrados de los pequeños conmueven hondamente la entraña del espectador.

Pasarán décadas y décadas, los críticos desaparecerán y los pintores hoy en boga serán olvidados, pero Doloriñas y sus *rapaciños* de Lourenzá, su amada aldea lucense, seguirán vivos. Generaciones futuras seguirán contemplando la escena de la modesta escuela con la misma emoción con la que fue pintada.

Julia Minguillón, artista inconmensurable, les concedió la inmortalidad, el don más genuino y auténtico de la obra de arte, convirtiendo *Escola de Doloriñas* en una obra eterna e intemporal que formará parte del patrimonio artístico y etnográfico de Galicia por los siglos de los siglos.

María Fidalgo Casares  
Doctora en Historia del Arte



Tyla y yo

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO SAN MARTÍN, M. de: en *La Nación*, Buenos Aires, 1 de marzo de 1942.
- ARISTAZÁBAL, M. de: en *El Alcázar*, 30 de noviembre de 1954.
- Arte gallego en Caixa Galicia: en Lugo* (catálogo), Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 1993.
- Artistas galegos: pintores (rexionalismo III). Julia Minguillón*, Nova Galicia Edicións, Vigo, 2002.
- CARBALLO-CALERO RAMOS, M.<sup>a</sup> V.: *Catálogo de pintura do Museo Provincial de Lugo*, Lugo, 1960.
- CARBALLO-CALERO RAMOS, M.<sup>a</sup> V.: *Julia Minguillón*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984.
- CARBALLO-CALERO RAMOS, M.<sup>a</sup> V.; LEAL INSUA, F.: *Julia Minguillón: período de 1934-1964, 30 años de pinturas*, diciembre de 1991 (catálogo de la exposición), A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1991.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel: *Arte en Galicia*, Barcelona, edit. Noguer, 1976.
- FIDALGO CASARES, M.: «Julia Minguillón, la gran dama de la pintura gallega», en *Revista Vosotros, Galicia Bilingüe*, n.º 4, 2014.
- GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española del siglo xx*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970.
- ILARRO GIMENO, Á.: *Catálogo do Pazo Museo Quiñones de León*, Vigo, Concello de Vigo, 1978.
- ILARRO GIMENO, Á.: *Arte galega en Caixa Galicia*, Santiago, Caixa Galicia, 1992.
- LEAL INSUA, F.: *Julia Minguillón. Antología testimonial sobre la obra de Julia Minguillón*, Madrid, Galería Kreisler, 1968.
- MON, F.: *Pintura contemporánea en Galicia*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1987.
- MUÑOZ LÓPEZ, P.: *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid, Síntesis, 2003, pp. 170-173.
- PABLOS, F.: *Colección Adriano Marqués de Magallanes*, Concello de Vigo, 1992.
- PABLOS, F.: *Plástica galega*, Vigo, Caja de Ahorros Municipal de Vigo, 1981.
- PANTORBA, Bernardino de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid, 1980.
- SOTO, J.: *Julia Minguillón*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2000, (A nosa memoria).
- VV. AA.: *Un siglo de pintura gallega, 1880/1980*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1984.
- VV. AA.: *Mujeres en el arte español*, Madrid, Centro Conde Duque, 1984.

# LA PANDORGA DE SEMANA SANTA EN AUÑÓN (GUADALAJARA)

José Ramón López de los Mozos Jiménez (\*)

Juan Manuel de Cózar del Amo

(\*) *Quisiera dedicar este sencillo trabajo a la memoria de mi querido amigo Juan Manuel de Cózar del Amo, el otro firmante del mismo, a quien se deben la mayor parte de los datos que en él se ofrecen. Por desgracia, la Parca, que nunca avisa, lo arrebató cuando procedíamos a la redacción definitiva del presente artículo. Séale la tierra leve.*

J. R. L. de los M.

## I

**V**eamos, en primer lugar, lo que se dice acerca del vocablo 'pandorga' en los más importantes diccionarios de la lengua castellana. Así:

1. Figurón que servía de blanco en el antiguo juego de la *Pandorga*, al cual herían con una lanza, pasando á caballo á la carrera, sucediendo á veces que el figurón o *Pandorga*, girando muy rápidamente sobre su eje, volvía y daba con su brazo al caballero. / Familiar. La mujer muy gorda, pesada, floja en sus acciones. / Provincial. COMETA, armazón, etc. / Provincial. Murcia. ZAMBOMBA<sup>1</sup>.

2. (Del lat. *\*pandurica*, y este de *pandura*, especie de laúd; en algunas acepciones se confunde con *andorga*). 1. Figurón a modo de estafermo, que en cierto juego antiguo daba con el brazo al jugador poco diestro. / 2. Este mismo juego. / 3. Cometa que se sube al aire. / 4. Vientre, barriga, panza. / 5. fig. y fam. Mujer muy gorda, y pesada, o floja en sus acciones. / 6. *Mur.* Zambomba (instrumento musical)<sup>2</sup>.

3. Es una consonancia medio alocada y de mucho ruido que resulta de variedad de instrumentos. Púdose dezir de pan (en griego), por ser muchos<sup>3</sup>.

4. (Cast. cast. murc. salm.). (Zambomba): Del gr. *Pandura*, «un instrumento músico»<sup>4</sup>.

5. (Posiblem., del sup. lat. vg. *Pandoricare*, a través de un desaparecido *Pandorgar*; de la misma raíz grecolat., *pandur-*, que *BANDURRIA* -v.-; significaría primero «serenata»; después, instrumento empleado en ella, zambomba; luego, por comparación de forma, también con la misma

1 BARCIA, Roque, *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*, tomo IV, Barcelona, Seix-Editor, 1902, pág. 43.

2 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 20.ª ed., tomo II, Madrid, 1984, p. 1004 (v. s. PANDORGA).

3 COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 2.ª ed., Barcelona, Ed. Alta Fulla, 1989, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, ed. preparada por Martín de Riquer, Barcelona, 1943, p. 850.

4 GARCÍA DE DIEGO, Vicente, *Diccionario etimológico español e hispánico por...*, de la RAE, 3.ª ed., considerablemente aumentada con materiales inéditos del autor a cargo de Carmen GARCÍA DE DIEGO con una introducción de Rafael LAPESA de la RAE, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1989, p. 296 (ver también p. 852).

bandurria, mujer gorda) / 1. (Murcia). Zambomba. / 2. (fig. e inf.; n. calif.) Se aplica a una mujer gorda, pesada de movimientos o perezosa. / 3. «Estafermo». Muñeco que, en cierto juego antiguo, daba con el brazo al jugador poco ágil. / 4. Este mismo juego. / 5. Cometa (juguete)<sup>5</sup>.

Evidentemente, para el caso que ahora nos ocupa optamos por la definición que ofrece Covarrubias: «Consonancia medio alocada y de mucho ruido que resulta de variedad de instrumentos».

Y es que, en realidad, la Pandorga no es más que un inmenso ruido que va recorriendo las calles y golpeando las puertas de las casas, llamando la atención y despertando a las gentes del pueblo para que acudan raudos a la misa que va a tener lugar en una fecha tan señalada como es la del Domingo de Resurrección. Una fecha en que la Madre y el Hijo se ven en la procesión y renacen a un nuevo mundo mientras, en muchas localidades, la juventud alegre hace arder las figuras de los *judas* o mantea un *pelele*.

Al fin, no es más que una forma más de ver un aspecto concreto de la religiosidad popular que, con el paso del tiempo, ha perdido su significado primero y se ha convertido —casi exclusivamente— en hacer ruido de una forma estridente<sup>6</sup>.

Todos los habitantes de Auñón saben en qué consiste «dar la Pandorga» durante la madrugada de la Pascua de Resurrección. La Guardia Civil también lo sabe: aporrear puertas y tocar timbres, gamberradas de mal gusto, ruidos estridentes, destrozos... Todo vale para molestar al vecindario.

En su origen y celebración secular, la Pandorga no fue así. Fue un rito festivo y religioso, cuyo fin era despertar a todos los fieles en dicha madrugada, para la celebración de la Resurrección con la salida de la procesión del Encuentro de Cristo resucitado con su Madre, la Virgen María.

5 MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1989, tomo H-Z, p. 622.

6 Existen otras celebraciones de la Pandorga, como la de Ciudad Real, donde se trata de una multitudinaria fiesta popular que tiene lugar el día 31 de julio y que nació como una sencilla ofrenda de flores y productos del campo a la Virgen del Prado, patrona de la ciudad, que en la actualidad va precedida de un desfile de trajes regionales. Destaca la figura del Pandorgo, campesino manchego que es elegido entre los vecinos de la población y al que corresponde invitar a los asistentes a «zurra» y garbanzos secos («el puñao»).

Hay verbena en la plaza Mayor: [http://es.wikipedia.org/wiki/Pandorga\\_\(Ciudad\\_Real\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Pandorga_(Ciudad_Real)).

LÓPEZ MORENO, Hermenegildo, *Santa María del Prado. Patrona y fundadora de Ciudad Real*, Imprenta Provincial de Ciudad Real, 1997, citando a un cronista del siglo XVII, señala que «la Pandorga es una antigualla que se conserva en esta ciudad desde principio del siglo XVI». Un interesante análisis de la evolución sufrida por la Pandorga ciudadrealeña puede verse en MUÑOZ ARENAS, Alberto, «La deconstrucción de la Pandorga bajo la perspectiva del materialismo cultural», en *Autopsia. La revista de la ciudad muerta*, n.º 3 (Ciudad Real, julio-agosto-septiembre, 2008), pp. 28-35.

También se celebra la Pandorga en La Laguna (Canarias), con gran ruido de bandas y gentes, en honor al Cristo, y lo mismo ocurre en la Noche de la Pandorga, en Santa Cruz de La Palma (isla de La Palma), a finales del mes de julio, en la Bajada de la Virgen de las Nieves, desde 1680. «La Pandorga se trata de un desfile, al estilo asiático, de infinidad de figuras confeccionadas con palos y papel de seda, iluminadas con velas desde el interior y adornadas con platinas de color recortadas, que portadas por niños y jóvenes a través de las calles principales de la población, terminan en una gran hoguera en el Barranco de las Nieves, junto al Barco de la Virgen. Este evento parece que fue introducido en nuestra isla por los padres franciscanos o dominicos en el siglo XVI y es uno de los pocos que figuran en todos los programas que se conservan de las fiestas». Véase LEOPOLD PRATS, Fernando, «Fiestas lustrales de la Bajada de la Virgen en la isla de La Palma», I y II, en <http://www.bienmesabe.org>, núms. 51 (8/05/2005) y 55 (3/06/2005), respectivamente, disponibles en <http://www.bienmesabe.org/noticia.php?id=1944>.

Mirando hacia atrás, podemos estar orgullosos de esta tradición, única en este contorno de la Alcarria, aunque muchas personas mayores que participaron en las antiguas Pandorgas se sientan hoy avergonzadas ante el estado de degradación alcanzado.

## II

Esta que vamos a ver es la historia de la Pandorga de Auñón, que nació con la Cofradía de la Vera Cruz y cuyos primeros testimonios conservados datan del año 1619.

Una hermandad muy popular que acogía, y en la actualidad sigue acogiendo, a la mayoría del pueblo, sea cual sea su condición, de manera que en 1731 pertenecían a ella 419 varones y 421 mujeres.

Una de sus varias funciones consistía en organizar y solemnizar los cultos y procesiones de la Semana Santa.

Radicaba y tenía sus imágenes y pasos devocionales en la ermita de la Soledad, donde recibían culto la Quinta Angustia, la Virgen de la Soledad, el Ecce Homo y el Santo Sepulcro, entre otros.

Estas procesiones de Semana Santa no discurrían por las calles de Auñón. Lo que hoy conocemos y vivimos fue una innovación en el año 1866 (ver apéndice II).

En la noche del Jueves Santo se procesionaba directamente desde la parroquia hasta el convento franciscano de San Sebastián (actual cementerio). Era una procesión de penitencia en la que los disciplinantes, cuyo número desconocemos, arrojados por el pueblo y vestidos de túnica y capirote —pues la cofradía tenía túnicas propias y también particularmente algunos hermanos—, se latigaban las espaldas durante el trayecto. Previamente, en la parroquia, un padre franciscano había predicado un sermón de disciplina.

Esta procesión era sobrecogedora, acentuadamente medieval: en la noche y en descampado, alumbrados con antorchas y cirios y rompiendo el silencio únicamente la bocina y el tambor...

Como nota curiosa, la cofradía llevaba al convento, para después de la procesión, una arroba de vino blanco para aliviar y dar de beber a los penitentes. Siempre la misma cantidad.

El Viernes Santo representaban ante la ermita de la Soledad el Descendimiento de la Cruz y el Santo Entierro de Cristo.

Pero vayamos a la Pandorga.

Después de una larga Cuaresma y una Semana Santa intensa y plena de congoja, el pueblo fiel quiere despertar gozoso y festivo en la madrugada de la Resurrección. En este contexto se enmarca el rito festivo de la Pandorga.

La Cofradía de la Vera Cruz se encargaba también de la procesión del Encuentro y había que despertar alegremente al pueblo para que participara, anunciándole que el Señor había resucitado.

La denominación de 'Pandorga' aparece por primera vez en el año 1656, pero con otras expresiones, ya que su realidad es más antigua, tanto como la misma procesión de la Resurrección.

Veamos algunas de estas expresiones:

- «Ministriles y personas, que alegraron la mañana de Resurrección».
- «Refresco a los que anduvieron haciendo fiesta».

- «Músicos y chirimías y demás gente, que ayudó a hacer fiesta».
- «Gasto con las personas, que hacen ruido la mañana de Resurrección».
- «Refresco a los que anduvieron en el festejo de la Pandorga».

De todos estos datos y expresiones se deduce que era una costumbre popular y oficial, ya que la sufragaba la cofradía, gastando en ello dos asaduras, pan y vino, aparte de pagar a los músicos.

¿Por qué degeneró la Pandorga y se vuelve irreconocible con sus orígenes? Seguramente por la decadencia y finalmente extinción, en el siglo pasado, de esta Cofradía de la Vera Cruz, que era el alma y sustento de la tradición que comentamos, y también porque actualmente, para la liturgia cristiana, la celebración de la Resurrección se centra en la Vigilia Pascual del Sábado Santo.

¿Su futuro? Difícil de predecir, porque se ha desgajado de sus orígenes y ha perdido su sentido originario.

## APÉNDICES

### I

#### *Ordenanzas del Cavildo / de la Santa Vera Cruz*

Don Juan Martínez Siliceo Por la misera / çion divina, Cardenal dela Santa Yglesia / de Roma Arzobispo de Toledo Primado de / las Españas Chanciller Maior de Castilla. & / Auos los Cofrades Y hermanos dela Preciosa / Sangre. de Vuestro Señor Jesuchristo Ydela / Santa Vera Cruz, &

Ordinaza 1. Ordenamos que enesta Cofradía Sean ad- / mitidos hombres Y- mugeres de qual quier estado / ô Condición que Sean Yningun Cofrade Sea, ad- / mitido de diez Ysiete años abaxo, YSea a Vo- / luntad detos los hermanos o dela Maior Parte de ellos.

2. Otro sí, ordenamos que la tercera Dominica / de Quaresma los Cofrades deesta Santa her / mandad, Segunten [se junten] Enla Yglesia del Señor, / San Juan deesta Villa llamados Con Su / Campana Yelijan Un Abad delos Clerigos que / fueren Cofrades, Ydos Priostes, Ydos maiordomos, / Un Escriuano Ydos diputados, para pedir la li- / mosna, Cuios oficios duren un, año para que / te[n]gan Cargo delas Cossas Ynegozios tocantes a la / dicha Cofradia, Yestos Sean los que Señalen los / oficiales Viexos Yen Concordia Lamaror parte de / ellos Ylosque hubieren Servido Unaño den- / tro detres años nopudan Servir ni ser echados / en otro ningun oficio, Zauiendo Servido todos / los oficios nopuedan Ser Electos auiendo otros qe. / no aian Seruido Yel que no aceptare Su oficio / page depena diez libras dezera, Para la dicha, / Cofradia, por el tiempo que pareziere ala maior, / parte delos del Cauildo Yesto Seentienda no pa / reciendoles otra Cossa que Sea en mas Validad Y / quietuz deesta hermandad.

3. Otrosí, Ordenamos que el Abad que fuere de / dicho Cauildo tenga Cargo de decir o el Clerigo qe / Señalasse las missas de los días que la Cofradía / tubiere devocion pagandole Su limosna, Sin / per Juizio, del Cura YSea obligado de asirtir / Y presidir en los Aiuntamientos Yguntas Yman- / dar lonesario a elbien de la hermandad =.

4. Otrosi Ordenamos que los priostres ter[n]gan Una llaue / de la limosna, Y el Abad otra, Ytengan Cuidado / de Comprar Lazera, Y Cossas nezesarias a el Cauildo, / Eazer decir Erecau-

dar Cartas depago, Ytener quenta / de ello, Ydepresidir Eordenar las prozesiones Y- / lleuar elpendon Y Crucifixo, ordenar quien /lo/ lleue Sin / Sin perjuizio alguno.

5. Otro Si Ordenamos que los Maiordomos Sean o- / bligados a Cobrar laspenas Yentradas de Cofrades.

6. Otrossi ordenamos que el escriuano de el dicho / Cauildo tenga quenta Con aSentar lo Cofrades / que Se Reciuen, Elaspensas delos que faltaren, Y / todo lo demas, que fuere necesario escriuir a lo to- / Cante de dicho Cauildo, Ytengan Sulibro, Yeste / en el arca de dicha Cofradia, Y Por Cada Vez / que en los aYuntamientos Ejuntas faltare, Page / de pena Un Rl. Y los Piostres pongan otro a Su- / Costa no dando Justa Cauissa.

7. Otrosi, Ordenamos que los Cofrades que en- / traren pagen de entrada tres Rs. Y los hombres, / Y las Mugeres dos Rs. Para aYuda a la Zera / Y gastos de dicha Cofradia.

8. Otrosi ordenamos que las fiestas que es la / Ymbencion dela Cruz que es atres de / Maio Y la del triunfo de la Cruz quees a / diez Yseis de Julio Yen la dela Esaltacion / de la Cruz que es en Catorze de Setiembre / Y el dia de la Natiuidad de Nuestra / Señora en estas quatro fiestas por la Ma- / ñana Seaga La Señal aCostumbrada / Con Con Sentimiento del Cura o Suteniente / dela Yglesia Ysegunten todos los Co / frades dela Santa Cofradia YSeles diga / Una missa del dia =.

9. Otrosi, ordenamos, que Quando algun, Co- / frade deesta Cofradia, Muriexe Setoque / la Campana Con la Señal aConstumbrada / Como dicho es YaCudan todos los Cofrades / Sesaque lazera del Cauildo Y se Repar-/ta, entre los Cofrades, Yada asta Ser, en- / terrado YelCofrade que faltare nodando / justa Cauissa alparezer del Abad Y / Piostres page diez Marauedis de pena, Y / Sean obligados los Cofrades que / Lospiostres Mandiren alleuar altal Cofrade / En Ombros â enterrar Sola dicha Pena Como / dicho es.

10. Otrossi, Ordenamos, que Selleue, el pendon, / a todos los enterramientos delos Cofrades Y / Seaga la Señal a Constumbrada, Son tres veces a Cinco golpes.

11. Ytem Por quees dificultoso Juntar todos / los Cofrades de dicho Cauildo Ordenaron / que alinde delos Oficiales deel Se eli- / Xan Enombren alt tiempo de la (elecion) otros qua / tro diputados, los qua les Juntamente, Con / los demas oficiales determinen todos los / Negocios de dicho Cauildo E Valgan de qe / ellos Yzieren aunque no se Junten todos / los Cofrades, Y la Elecion que se hubiere / de azer Se entienda detodos los ofici- / ales de el Cauildo.

12. Yten Ordenaron por Euitar la grande / Costa, Ymolestia del Cauildo Ypor que / todos los Cofrades lopuedan Cumplir, que / Como â Cada Uno auia depagar Cinco ma- / Rauedis para Sedecir de missas por Cada, un- / Cofrade que falleciesse, que Solamente Se- / le digan tres missas por Cada un Cofrade / que falleciere, Yasimismo Sedigan doze / Missas en Cada Un año Rezadas, e Cada / primero domingo delmes Una Esetaña / la Campana Conla Señal a Costumbrada / para que Vengan todos los Cofrades, Ese / digan por todos los Cofrades Viuos E difun- / tos, perpetua Mente = Yasimismo Sea obliga- / do, adecir las otras quatro missas de las / tres fiestas dela Cruz, Yla Natiuidad-

13. Ytem que eldia de la Natiuidad / de Nuestra Selora por la atrde se diga / Un Nocturno por los difuntos de dicho / Cauildo Yotro dia Sigiente una leta- / nia, Y una missa de Requien Con dia- / Cono Y Sub diacono, Ysean o bliga- / dos, aestar en los dichos officios diuinos, los / Cofrades del dicho Cauildo = E no sea obligado / el dicho Cauildo â decir otras missas algunas / por que mejor lopuedan Sustentar los Cofrades / no se pagen los Zinco Marauedis Sino que

/ el dicho Cauildo, haga Repartimiento, / para esto, Y para los otros gastos necesarios, a el dicho Cauildo.

Los quales Capitulos les pareze Ser necesarios / a el dicho Cauildo E Prouechosos, E confirmo el Señor Abad Epistres dedicho Cauildo Y el Bachiller Belmonte, por Alonso / Sanchez Alegre, piostre, Quien no saue firmar, / E Yo Bartolome Gonzalez Escriuano, del / dicho Cauildo Por los demas, que no Sabian / firmar, El Bachiller Jun Lopez Pedro Gonzalez - el Bachilla Belmonte, Passo Ante / mi, Bartolome Gonzalez escriuano =.

Yo Miguel Sanz Notario ppcº. Ya ppº por autori / dad a pª pº. Y aprouazion Ordinaria Y sacristan / de la Parroquial de esta Villa Y Vecino de ella / Certifico Como las Constituciones que se mencionan / en estas tres fojas Sesacaron de las Constituciones / Antiguas aprobadas por el Esmo. Señor Cardenal / de la Santa Yglesia de Roma Y Arzobispo de / toledo, el Señor Dn. Juan Martinez Silizeo, Como / de ellos Consta Y en fee de ello lo Signe Y firme, / en dicha Villa en diez y nuebe de Marzo de / mill Setecientos Y veinte Y Quatro años- (Ante mi = sello de verdad = Miguel Sanz).

## II

*FUNCIONES RELIGIOSAS, QUE SE HAN DE CELEBRAR EN LA ÚNICA IGLESIA PARROQUIAL / DE S. JUAN BAUTISTA DE LA VILLA DE AUÑÓN, / EN LA SEMANA SANTA Y DOMINGO DE PÁSCUA DEL PRESENTE AÑO DE 1866*

### DOMINGO DE RAMOS

Por la mañana habrá confesores desde muy temprano. Á las ocho se celebrarán los divinos oficios. Despues de la bendición de ramos será la Procesión y Misa parroquial con Ministros, y toda solemnidad, y se cantará la Pasión.

Por la tarde á las dos se rezará el santo Rosario en la Parroquia; y acabado se visitarán las Cruces en ella.

Á las seis se trasladarán con todo el aparato religioso posible, y con mas de trescientas candelas encendidas desde la Capilla, fundación del Ilmo. Sr. Obispo de Salona, y desde este día *Capilla de Jesús*; á la Iglesia parroquial los Pasos de la sagrada pasión y muerte de nuestro adorable Redentor Jesucristo; á saber: La Imágen de Jesús Nazareno con la Cruz á cuestras, construida por uno de los mejores escultores del Reino, representando su caída en la calle de la Amargura, en el acto mismo de salir á su encuentro su afligida y desconsolada Madre. La Efigie de nuestro divino Salvador elevado en la Cruz; que con el título de las Misericordias se venera en esta Parroquia; restaurada nuevamente. La Imagen de la Santísima Virgen al pie de la Cruz, traspasada con la espada de su dolor: obra tambien del mismo Escultor. Y el Sacratísimo Cuerpo de nuestro amantísimo Jesús, últimamente restaurado, y colocado en un magestuoso Sepulcro de madera de palo Santo, como lo son tambien todas las andas construidas por hábiles é inteligentes Artistas españoles, en relacion al asunto grandioso que se representa y las motiva. Todo á espensas de un Sr. Prebendado de oficio.

Saldrá la Procesión desde la Parroquia á la hora de las seis con las espresadas candelas encendidas; llevando la Imagen de Nuestro Señor Jesucristo crucificado; dirigiéndose por la calle Mayor y la de las Parras, á la *Capilla de Jesús*; cantando en verso su sagrada Pasion y muerte; alternando el pueblo con el clero.

Llegada la procesión á la *Capilla de Jesús*, se cantará la Salve á Nuestra Señora la Virgen de los Dolores, y concluida se dirigirá á la Parroquia por las calles del Pósito, y de Enmedio; llevando todas las Imágenes referidas, y cantando piadosas, y sentidas letrillas, propias á escitar el dolor, y la compuncion.

#### LUNES SANTO

Por la mañana á las ocho se celebrará la Misa Parroquial: y habrá Confesores antes y despues de ella.

Por la noche á las siete, se rezará el Santo Rosario en la Parroquia y se visitarán las Cruces.

#### MARTES SANTO

Por la mañana á las ocho será la Misa Parroquial; y desde muy temprano habrá Confesores.

Por la noche á las siete se rezará el santo Rosario en la Parroquia, y se cantará el Santo Dios y la Salve dolorosa, alternando el pueblo con el clero.

#### MIERCOLES SANTO

Por la mañana habrá constantemente en ella Confesores; y á las ocho será la Misa parroquial.

Por la tarde á las seis se dará principio á las Tinieblas, que se cantaran con toda solemnidad.

#### JUEVES SANTO

Por la mañana habrá confesores hasta las diez; que se celebraran los divinos oficios con Ministros.

Por la tarde á las dos será el Sermon de Mandato, que predicará, y tambien todos los demas, el Bachiller en Sagrada Teologia D. Basilio Fernandez, Presbitero, Capellan de la Villa de Romanones. A las tres se visitarán las Cruces en la *Capilla de Jesus*, y á las seis y media se cantaran las Tinieblas.

#### VIERNES SANTO

Por la mañana á las cinco y media habrá Sermón de Pasión. A las siete y media se celebrarán los divinos oficios en la Parroquia con Ministros, cantándose la Pasión. A las once se visitaran las Cruces en ella: y tambien á las dos de la tarde. A las tres sera el Sermon de Soledad. A las cuatro se cantarán las Tinieblas.

A las seis será el entierro de nuestro Señor Jesucristo. Saldrá de la Parroquia la Procesion con las cuatro Efigies, con el mismo alumbrado anterior, y todo el aparato religioso propio de este dia;: cantando el salmo *Miserére*, dirigiéndose pausadamente a la *Capilla de Jesus*, por la Calle Mayor y la de las Parras, Allí se cantará la Salve á Nuestra Señora de los Dolores; y terminada continuará la procesion en el mismo orden hasta la Parroquia, llevando la Imágen del Santísimo Cristo de las misericordias, cantando en verso su sagrada pasion y muerte; y en llegando á ella se dirá la oracion del dia.

## SABADO SANTO

Por la mañana á las siete y media se dará principio á los divinos oficios; y á las ocho y media se celebrara la Misa parroquial con Ministros y toda la solemnidad, que requiere este dia. Por la noche á las siete se rezará el santo Rosario, y se cantarán el Santo Dios y la Salve *Regina Coeli*.

## DOMINGO DE PASCUA

Por la mañana á las cinco y media será la Procesion de Resurreccion en la Parroquia con Jesus Sacramentado, en seguida la Misa solemne con Ministros y Sermon. Por la tarde á las dos se rezará el santo Rosario y se cantara la Salve.

Los Emmos. y Reverendisimos Sres. Cardenales Arzobispos de Toledo y Burgos. Los Excmos. e Ilmos. Sres. Arzobispos de Valladolid y Zaragoza. Los Excmos. e Ilmos. Sres. Obispos de Segovia, Zamora, Leon, Santander, Salamanca, Astorga y Ausiliar de Madrid, tienen concedidos 640 dias de Indulgencia a los que pidiendo a Dios por las necesidades de la Iglesia, rezaren con devocion un Credo delante del Santisimo Cristo con la Cruz a cuestras; ó una Salve delante de Nuestra Señora de los Dolores».

(Valladolid, 1866-Imprenta de D. Juan de la Cuesta)

# LAS CANCIONES DE RONDA EN EL CICLO VITAL DE LA MUJER DE LA COMARCA VEGAS ALTAS DEL GUADIANA (BADAJOZ)

María Teresa Hidalgo Hidalgo

## Resumen

En la comarca de Vegas Altas del Guadiana (Badajoz) se conserva aún hoy un inmenso legado de música tradicional. Las canciones de ronda, de forma concreta, constituyen uno de los repertorios que se mantiene vivo en la memoria de las mujeres y que a través de sus textos transmiten una serie de situaciones, roles y estereotipos asociados a lo que era su vida cotidiana a principios y mediados del siglo xx. El presente artículo recoge una serie de canciones obtenidas mediante trabajo de campo, a partir de las cuales se ha realizado un análisis del vínculo entre las canciones de ronda y el ciclo vital de la mujer, profundizando de este modo en cómo la mujer utiliza la música en su vida cotidiana y cómo la música muestra aspectos de su vida.

## Palabras clave

Mujer, música tradicional, etnomusicología, Vegas Altas del Guadiana.

## Introducción:

**A** lo largo de la historia, la mujer ha jugado un papel central en el proceso de creación y transmisión de folklore. Es mucho lo que hoy día conservamos gracias a su presencia, y no solo eso: un análisis exhaustivo de canciones tradicionales nos puede permitir acotar y esclarecer la vida cotidiana, los prejuicios, problemas y situaciones relacionados con su ciclo vital. A partir de las canciones tradicionales, es posible golpear mecanismos protectores para llegar a la comprensión del carácter distintivo de una cultura y ganar conocimientos sobre procesamientos concretos, como pueden ser los modelos de género.

Ciertamente la categoría de mujer que se muestra en los textos de canciones tradicionales acaban imponiéndose como realidades, proponiendo un orden y confiriéndoles un fundamento que hace concebirlas como algo natural. Estas categorías, musicalmente establecidas y reforzadas, en el ámbito social son de importancia primaria en tanto en cuanto determinan posiciones, relaciones y límites a estas (Díaz, 2006a: 53).

De esta forma, las canciones tradicionales se convierten en una herramienta de gran utilidad para quien busca analizar la vida cotidiana y el papel desempeñado por la mujer en una cultura concreta.

En la disciplina etnomusicológica, las corrientes de estudio de mujer y música en los primeros años se dedicaron a combatir el «androcentrismo» del que se habían hecho eco muchos investigadores y que olvidaban profundizar en la mujer como agente creador de cultura. En los años siguientes, se han desarrollado gran cantidad de trabajos siguiendo una misma línea y, aunque pioneros y fundamentales, la falta de nuevos enfoques ha empezado a convertir estos trabajos en un lugar común, siendo la mujer que «escribe en clave de sol» el objeto de dichos estudios. «Uno de los elementos más arraigados todavía hoy en torno a los denominados estudios de género sigue siendo pensar que se trata de estudiar música que crearon o interpretaron mujeres, sin abordar en ocasiones otras coordenadas» (Palacios: 57). Estudiar cómo la mujer utiliza la música en su vida cotidiana y cómo la música muestra

aspectos de su vida se convierte en un camino bifurcado con conexiones por el que merece la pena transitar.

Siguiendo estas premisas, este artículo muestra los resultados de un trabajo de investigación realizado en la comarca de Vegas Altas del Guadiana (Badajoz). Las pocas investigaciones que se han realizado en este marco geográfico, tomando como núcleo nuevas corrientes etnomusicológicas que profundizan en aspectos culturales y transculturales y las nuevas perspectivas sobre la realización de trabajos centrados en la mujer, lo convertían en un territorio que se mostraba en cierto modo como *tabula rasa*. La finalidad era recopilar y analizar canciones de tipo tradicional recogidas mediante metodología de trabajo de campo en entrevistas con informantes mujeres. Fueron recopiladas un total de 35 canciones en diferentes localidades de la comarca, entre ellas Don Benito, Villanueva de la Serena, La Haba y Santa Amalia. Las canciones recogidas a través de entrevistas con las informantes fueron clasificadas en cinco estadios diferentes, dependiendo de sus conexiones con el ciclo vital: canciones de cuna, canciones infantiles, canciones de ronda, canciones de matrimonio y canciones de defunción.

De una manera especial, las canciones de ronda se convirtieron en un objeto de análisis de gran interés, al ser un momento de transición entre la vida infantil y la adulta y mostrar aspectos antropológicos y etnomusicológicamente muy interesantes. A lo largo de este texto, se profundizará en el papel que estas canciones desempeñaban en la vida de la mujer, reconstruyendo una parte de su cotidianidad. Dada la memoria etnográfica de las informantes, la sociedad que se reconstruye a partir de estas canciones se puede acotar a principios y mediados del siglo xx.

## Las canciones de ronda y los ritos de paso

No se debe olvidar la importancia que cobran los ritos de paso en unión con el ciclo vital. Por lo general, los pasos de un periodo a otro dentro de un ciclo de vida van acompañados de un ritual específico que, a su vez, contiene una serie de actos simbólicos; en estos actos la música puede desempeñar un papel fundamental.

Los ritos de paso tienen una función primigenia: el reconocimiento de haberse producido en todo el complejo social una serie de modificaciones por los individuos en diferentes momentos, como el nacimiento, el matrimonio o la defunción. El autor Van Gennep, considerado piedra angular en toda investigación sobre ciclos de la vida, define los ritos de paso de la siguiente manera:

En los ritos de paso no son los ritos en su detalle lo que más nos ha interesado, sino más bien su significación especial y sus situaciones relativas en conjuntos ceremoniales, su secuencia (Van Gennep: 203).

De este modo, Van Gennep agrupó las secuencias ceremoniales que acompañan el paso de un estatus a otro y pretendió analizar, dar una interpretación y comparar las secuencias, para poder comprenderlas en los diferentes contextos sociales, culturales y temporales en las que se producen.

La evidente relación que existe entre ciclo de vida y rituales de paso, con todos los elementos simbólicos que estos contienen, ha sido tratada también en el marco extremeño con obras como *Nacer, vivir, y morir en Extremadura*, de Javier Marcos Arévalo, que propone un recorrido por las diferentes fases vitales a través de las respuestas obtenidas de diferentes informantes en una encuesta. Para este autor:

Los ritos de paso consisten en complejos rituales asociados con cambios en el estado del individuo, tales como el nacimiento, el matrimonio o la muerte. Sirven para marcar el cambio de

un status institucionalizado a otro. Y cada uno de ellos se vincula a ceremonias (Marcos Arévalo, 1997a: 2).

Las canciones, además de formar parte como elemento simbólico en la redefinición de la posición de una persona en un determinado rito de paso, pueden (a través de la historia que contienen sus textos) aportar información sobre todo el proceso de desarrollo de estos ritos en la vida de una mujer.

Las canciones de ronda se convierten en un punto interesante de análisis en conexión con los ritos de paso, dado que muestran dos estadios importantes dentro de la vida de la mujer: por una parte el paso de niña a mujer, y por otra parte la preparación para el matrimonio.

## De las canciones infantiles a la ronda

Las canciones de ronda se corresponderían en el ciclo vital con la etapa de adolescencia o juventud, siguiendo a las etapas anteriores de la infancia, en las que las canciones de cuna y nanas ya introducían aspectos referidos a las cuestiones de la ronda. Es habitual encontrarse canciones infantiles en las que se ofrece un diálogo entre mozo y moza, mostrando las pautas que han de seguir en su posterior contacto en la realidad.

Las cuestiones de la ronda, a la que deberá enfrentarse la niña una vez haya adquirido cierta madurez, empiezan a mostrarse también en estas canciones. Son habituales los diálogos entre un hombre y una mujer, en el que se propone salir o iniciar una relación. Ejemplo de ello es la canción *Al pasar por Toledo*.

La mayor parte de estos textos presentan diálogos en los que aparecen al menos dos personajes: un chico pretendiente y una chica pretendida. Las niñas en sus juegos reproducen estas situaciones de galanteo, pasando de un personaje a otro y dramatizando a veces, especialmente en los juegos de corro, acciones presentes en el texto, a modo de preparación, para cuando, pasados unos años, en realidad deban enfrentarse a tales situaciones (Díaz, 2006b: 47).

### *Al pasar por Toledo*<sup>1</sup>

Al pasar por Toledo me corté un dedo, / me hice sangre, / y una niña muy guapa / me dio un pañuelo para limpiarme. / Le dije sevillana, / rosa temprana, clavel de amor. / Vente conmigo al baile / y bailaremos en el balcón. / El vapor, va por agua, / va por arena, / va por el sol. / Se despide llorando. / Adiós morena. / Adiós, adiós.

Estas canciones de juegos, en las que la niña habla por boca del hombre, muestran una posición privilegiada por parte del mismo, ya que es el hombre el que puede elegir con qué chica empezar a rondar o incluso con qué chica quiere casarse. Mientras que la chica a veces ni siquiera puede rechazar esta petición, por miedo a quedarse soltera, o bien es la que lamenta el rechazo del hombre.

### *La señorita Pepi*<sup>2</sup>

La señorita Pepi, / que creída está, / que se va a morir, / de tanto pensar. / Si piensa en su novio, / su novio no la quiere, / la pobre de la Pepi, / de pena se muere. / A la Pepi le vamos a dar, / chocolate con aguarrás / y a su novio le daremos, / chocolate con veneno.

1 Informante: E. H. Localidad: La Haba.

2 Informante: P. T. Localidad: Villanueva de la Serena.

Para mayor identificación con el propio sexo, estas canciones infantiles suelen tener como protagonista a una niña o mujer que es la que maneja o aparece como agente en la situación, tal y como muestran, por ejemplo, las canciones recogidas *Soy la reina de los mares* o *La señorita Pepi*. En algunos casos aparecen también como canciones en primera persona.

### *Soy la reina de los mares*<sup>3</sup>

Soy la reina de los mares, / ustedes lo van a ver, / lo van a ver. / Tiro mi pañuelo al suelo, / y lo vuelvo a recoger, a recoger. / Pañuelito, pañuelito, / quién te pudiera tener, / guardadito en el bolsillo, / como trozo de papel, / de papel.

Llama la atención en estas canciones su preparación desde tan corta edad hacia el matrimonio, como fin último al que debe llegar para dejar su estatus de niña y pasar al de la mujer, así como el miedo a quedarse soltera. En los textos de las canciones infantiles, la ronda va apareciendo poco a poco reflejada, contextualizando y preparando a la niña para la siguiente fase.

## Canciones de ronda

La concepción clásica de ‘ronda’ es la que define este tipo de canciones como el arte de cantar a las mujeres<sup>4</sup>, en las que estas actúan como receptoras y nunca como intérpretes. Aunque en este tipo de canción la mujer aparece como receptora, la realidad nos muestra una situación algo diferente.

Tal y como postulaba Bonifacio Gil, «el empleo de rondas de enamorados ha decaído bastante en la provincia de Badajoz» (Gil, 1931a: 57), hecho que se puede observar si se establece una comparativa con el uso que todavía hoy se sigue dando a las canciones infantiles o de cuna, que se continúan utilizando de manera habitual.

Sin embargo, estas canciones (aun fuera de su contexto originario, ya casi inexistente) se siguen recordando. Esto puede deberse a varios motivos. En primer lugar, debemos hablar de la importancia que para las mujeres tenía el acto mismo de la ronda: la preparación de la niña para el matrimonio venía dándose desde la infancia y estas canciones suponían el aviso inmediatamente anterior a este importante rito de paso, así como su aparición a la colectividad desde el punto de vista social. Con la ronda, la niña es presentada ya ante la sociedad como una mujer que solo espera a poder perpetuar su nueva condición a través de las nupcias.

Estas mismas canciones, debido a su importancia en el ciclo vital de las mujeres, han sido transmitidas de madres a hijas y posteriormente cantadas entre ellas en otros muchos contextos.

Formaba parte de un repertorio de juventud, propia de las mozas «casaderas», donde la improvisación corría por la boca de los jóvenes que o piropeaban o ironizaban a las jóvenes a las que iban cantando, y que la mujer ha sido la encargada de difundirlo en el ámbito doméstico, fuera del contexto propio de la ronda donde se improvisaba (Olarte, 2001: 5).

Con respecto a este tipo de canciones, merece la pena mencionar algunas peculiaridades, que se pueden observar en los ejemplos recogidos.

3 Informante: C. H. Localidad: Don Benito.

4 Definición del acto del rondar según la RAE: 5. intr. Dicho de los mozos: Pasear las calles donde viven las mozas a quienes galantean.

La exaltación de la femineidad de la mujer aparece como un rasgo que se debe cuidar, sobre todo a la hora de relacionarse socialmente y en las salidas a los espacios públicos, ya que de ello depende, en gran medida, que el hombre centre su atención en la mujer. La galantería o zalamería del hombre se pone de manifiesto al resaltar o exagerar las cualidades de la mujer por encima de las de un grupo determinado, apareciendo, incluso, casos de exaltación identitaria de las mujeres pertenecientes a su propia comunidad. «Los textos, como ya es de prever, consisten en anhelos amorosos, quejas, y alabanzas a la muchacha a la que se ronda con descripciones muy poéticas y a veces bastante humorísticas sobre sus encantos» (Gil, 1931b: 57).

La canción que se recoge a continuación es un claro ejemplo de varias circunstancias, constata estos actos de galantería por parte de los mozos hacia las mozas y, por otra parte, la preferencia hacia aquellas mujeres pertenecientes a su entorno más cercano y, concretamente, a su comunidad. Este hecho era bastante común, ya que una de las normas sociales no escritas, que durante mucho tiempo han pervivido en la conciencia extremeña, es la de la unión entre personas de una misma localidad, lo que en términos antropológicos se denomina endogamia.

La tierra no era apreciada únicamente por su valor económico, sino por su valor social con el resto de la comunidad. El carácter corporativo de la familia y la organización doméstica del trabajo se han asociado en una organización interna de la autoridad en la familia de tipo patriarcal y al predominio de los intereses colectivos sobre los individuales. Este tipo de familia iba relacionada a una edad temprana del matrimonio de la mujer, a la presión por que se casaran todos los miembros de la familia y a la consideración de la soltería como un estigma social. La movilidad geográfica y social era considerada escasa y la endogamia local era el resultado de normas matrimoniales restringidas tanto social como geográficamente (Bestard-Camps: 81).

La endogamia en Extremadura se desarrollaba no tanto a nivel familiar, sino a nivel local. El sentido de esta distribución matrimonial, en cierto modo, venía dado por un factor económico: si las tierras eran distribuidas entre miembros de la propia comunidad tras el matrimonio, sería más difícil que estas tierras se desvincularan del poder local.

### *Las muchachas extremeñas*<sup>5</sup>

Las muchachas que van a la plaza, / qué pintaditas y qué guapas van, / sobre todo si van arreglaitas / y con la faldita bien ajustá. / Y los hombres al verlas pasar, / las contemplan con gran ilusión, / al momento se van detrás de ellas / y le hablan de amor. / Son las mozas extremeñas, / las que nosotros queremos, / son sus ojos tan bonitos, / como la luna de enero. / ¡Ay extremeña!, ¡cuánto te quiero! / ¡Ay extremeña!, ¡por ti, me muero!

En estas canciones de ronda, en las que la sexualidad se empieza a hacer patente en los mozos y mozas a los que va dirigida, comienzan a aparecer una serie de imposiciones sociales y tabús con referencia a la mujer. En la ronda, la mujer debía atraer la atención de los hombres, pero manteniendo siempre su condición de inocencia y virginidad.

La conducta social establecida como válida era aquella en la que la mujer se mantenía virgen hasta el matrimonio. Por ello, en algunas canciones se hace referencia a la necesidad de ser cauta ante las posibles proposiciones contrarias a este hecho por parte del género masculino. Y, sin embargo, no se suele hacer referencia de manera explícita al acto sexual, haciéndose visible cómo el ideario social modifica a través de metáforas aquello prohibido, evidenciando los temas tabús.

5 Informante: P. T. Localidad: Villanueva de la Serena.

«En la tradición oral se ha considerado que la obscenidad alcanzaba un nivel mayor a nivel verbal, que consistiría en emplear palabras indecorosas, porque ofenden el pudor, el decoro de las personas» (Domínguez: 3). Debido a esto, en algunas canciones aquella terminología ligada al sexo no aparece de forma explícita, excepto en aquellas cuya función es la picaresca y el humor considerado de adultos.

El tópico de los tabús lingüísticos ha servido para explicar, en muchas ocasiones, las diferencias sociales entre los hombres y las mujeres. En diversas culturas se encuentran numerosos ejemplos de tabús lingüísticos especialmente referidos a restricciones en la selección de ciertos aspectos de vocabulario (Buxó: 70).

### *El estudiante*<sup>6</sup>

Un estudiante, / que siempre me seguía, / me decía vida mía, / te quiero con pasión. /  
Mira que en mayo / termino mi carrera, / y en esta primavera / nos podemos casar. / Con el  
estudiante un día / en el baile me cité, / y loca por sus promesas / mi amor todo le entregué. /  
Chiquilla quiero / besar tus labios rojos / y ver tus lindos ojos, / que queman al mirar. / Y en el  
corazón, / que me latía palpitante, / oí una voz que me decía, / con mucho dulzor: / No pienses  
más / en el amor del estudiante, / que es una farsa del amor. / Las flores ya florecieron / y mayo  
se marchitó, / amor que me quiso tanto, / en junio se me acabó.

La canción *El estudiante*, que se acaba de mostrar, es un ejemplo clarísimo de dos requisitos imprescindibles que las mozas tenían que tener en cuenta en el acto de la ronda. En primer lugar, no dejarse influir por aquellos a los que no conocían de su entorno cercano, ni de aquellos que por diversas circunstancias no podían estar durante un largo periodo de tiempo en la misma ciudad, ya que esto generaba cierta desconfianza. En segundo lugar, la necesidad de guardar su amor, y su condición inocente, hasta después del matrimonio, sin entregarse al acto sexual antes del mismo.

La edad en la que este tipo de canción formaba parte del repertorio habitual de la mujer es en los años comprendidos entre la adolescencia y la madurez inicial. Era de esperar que la mujer encontrase pronto pareja, para poder casarse y dejar de depender de la figura paterna. En algunas canciones, también se evidencian estas prisas por dejar de estar soltera y pasar a tener un estatus diferente.

En la edad de rondar, el ideario social de la Baja Extremadura marcaba una serie de actuaciones inadecuadas tanto para el hombre como para la mujer. Del mozo que rondaba se esperaba que supiera mantener el pacto social no escrito, de respeto hacia la moza, hasta el momento de la pedida al padre de la misma, así como todo un ritual previo de cortejo.

Dentro de las canciones, y con referencia al hombre, las actuaciones inadecuadas aparecen de una forma más explícita. Se trata de sucesos en los que el hombre requiere una serie de actos sexuales de la mujer antes de casarse. En el caso de la mujer, no se suelen hacer referencias tan explícitas, pero sí al hecho de rondar con dos chicos a la vez o «andar con otro». En este sentido, se intenta perpetuar en los textos el mantenimiento de la inocencia de la muchacha, cuyas acciones teóricamente no van más allá de dejarse rondar por dos mozos o rechazar proposiciones por parte de los mismos. La muchacha sería la que impone el autocontrol y la madurez, mientras el muchacho es el que refleja más una conducta de tipo impulsivo.

La canción que se expone a continuación es ejemplo de este suceso. Además, muestra ya evidencias de la «posesión» masculina en referencia a la mujer: «Mi novia es la más guapa» y «ha de ser mía»

6 Informante: P. T. Localidad: Villanueva de la Serena.

son algunas de las frases que lo reflejan. Con el noviazgo y el posterior matrimonio, se entendía que la muchacha dejaba de estar bajo los cuidados y supervisión del padre, que debía encargarse de mantenerla y protegerla de las actuaciones sexuales previas al matrimonio (y honrarse de esta manera, no solo a sí misma, sino a toda la familia), para pasar a disposición del novio. Estos indicios de posesión masculina sobre el género femenino fueron la semilla en temas de violencia contra la mujer. A lo largo de esta investigación, fueron recogidas varias canciones que reflejan casos de este tipo de violencia, tanto simbólicas como reales, como son *El crimen de Don Benito* o *Rosita encarnada*.

### *Los mozos de Villanueva*<sup>7</sup>

Los mozos de Villanueva / van murmurando que no me caso, / porque dicen que mi novia / anda con otro, / yo no hago caso. / Y a los mozos / que van a rondar, / siempre les suelo cantar. / Mi novia es la más guapa / que hay en to Villanueva, / y aunque se oponga el mundo, / ha de ser mía, / pues yo la quiero.

Las oposiciones por parte de alguna sección de la población a la ronda entre dos mozos es otro de los temas que aparece en este tipo de canción de manera muy habitual. En la canción anterior se observa cómo el mozo se enfrentaba a la oposición de sus amigos para seguir con su novia. Además de las oposiciones por parte de los vecinos del pueblo y de las familias a la ronda por un mozo que no formaba parte de la misma comunidad, o de los amigos que reivindican una actitud en la moza, la que más frecuentemente ha aparecido (y que también se hace evidente en canciones humorísticas y de bodas) es la oposición del suegro/a a que la ronda se efectúe. La familia formaba una parte muy importante de todo este ritual de cortejo: para que se llevara a cabo y terminase con el final esperado (es decir, la boda), debía existir un pacto y una aceptación entre las familias, sobre todo por parte del padre de la novia que era a quien se pedía la mano de la muchacha.

La canción de ronda es manifiestamente uno de los repertorios que más permite profundizar en los roles asociados a la mujer, al ser esta una etapa de imposiciones sociales y cuidado de temas tabús. Las diferentes actuaciones, dependiendo del género, se hacen muy visibles y permite analizar de una manera muy clara todo el entramado de relaciones entre géneros que empiezan a estar presentes. Todo esto forma parte del aviso previo a uno de los ritos de paso que las canciones tradicionales reflejan como más importantes: el paso de la mujer de soltera a casada, o de moza a mujer. Es en este momento cuando se produce la muerte simbólica de la moza y aparece un nuevo reflejo de la misma, en la mujer casada que debe hacer frente a nuevas situaciones.

El ritual de la pedida se ha estado manteniendo hasta no hace muchos años en la comarca de Vegas Altas del Guadiana. En este momento, las canciones de pedida forman parte aún del repertorio de ronda o canciones previas al matrimonio, puesto que todavía no se ha efectuado.

El pedío se hacía yendo los padres del novio a casa de la novia con los invitados de ambas partes. Después de exponer el padre del novio el objeto de la visita tiene lugar el refresco. Después se verifica, principalmente por parte de los padres del novio, la entrega de la novia (Gil, 1931c: 120).

Uno de los testimonios recogidos por Javier Marcos Arévalo en su libro *Nacer, vivir y morir en Extremadura* en referencia al matrimonio, tomado en la localidad de Castuera, hace referencia a lo siguiente:

---

7 Informante: P. T. Localidad: Villanueva de la Serena.

Hay pueblos en este país donde el mozo que quiere declarar su amor a una moza arroja una porra al portal de la casa de ella. Si la porra es devuelta a la calle, es señal de que la moza rechaza al pretendiente; pero si la retiene, quiere decir que acepta, y el siguiente día ya puede el mozo entrar en la casa de la moza quedando así entabladas relaciones formales (Marcos Arévalo, 1997b: 72).

## Conclusiones

A lo largo de este texto se ha realizado un recorrido por la vida de la mujer que vivía en las tierras de Vegas Altas del Guadiana (Badajoz) durante primeros y mediados del siglo xx, a través de la información aportada por canciones recogidas mediante trabajo de campo en este territorio.

Las canciones de ronda constituyen un repertorio de gran interés para profundizar en los ritos de paso que determinan los cambios de estatus en la vida de la mujer. Los ejemplos recogidos han puesto de manifiesto los tabús imperantes en este contexto, así como otras situaciones que formaban parte de la vida cotidiana, entre ellas, la dependencia de una figura masculina (en primer lugar paterna y posteriormente del marido), la postura a adoptar en los espacios públicos, etc.

Gracias a las informantes mujeres, y a través de sus canciones, hemos conseguido forjar uno de los senderos propios del ciclo vital.

Adentrarse en la perspectiva que aporta la música tradicional nos puede llevar, además, a reflexionar sobre la importancia de contextualizar estas canciones en el ámbito educativo, de modo que no solo se transmitan las canciones, sino que también se proyecten las situaciones y los momentos en las que se les daba uso. De esta forma, se pueden convertir en una forma de combatir modelos desiguales de relación entre géneros, potenciando el conocimiento del pasado y fomentando la igualdad en el futuro.

Sin duda, las canciones tradicionales son una forma de conocer a estas mujeres, que han sido fundamentales en el desarrollo de la sociedad y en la conservación de la cultura. Sacar del anonimato sus acciones es una forma de agradecer todo lo que hoy conocemos gracias a ellas, formando nuestra identidad y haciéndonos sentir parte de un grupo con un pasado común.

## BIBLIOGRAFÍA

BESTARD-CAMPS, Joan. «La familia: entre la antropología y la historia», en *Papers, Revista de Sociología*, vol. 36 (1991): pp. 81-86.

BUXÓ, María Jesús. *Antropología de la mujer. Cognición, lengua e ideología cultural*. Barcelona: Editorial Antrhopos, 1991.

DÍAZ, Sebastián. «Construcción de modelos de género a partir de los textos de tradición oral de Extremadura», en *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 1, n.º 1 (2006): pp. 40-61.

DOMÍNGUEZ, José María. «El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño», en *Revista de Folklore*, n.º 307 (2008). Uruña (Valladolid): Fundación Joaquín Díaz.

GIL, Bonifacio. *Cancionero popular de Extremadura*. Badajoz: Centro de Estudios Extremeños, 1931.

MARCOS ARÉVALO, Javier. *Nacer, vivir y morir en Extremadura. Creencias y prácticas en torno al ciclo de vida a principios de siglo*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 1997.

OLARTE, Matilde. «La mujer rural española vista a través de la mirada urbana: primeros investigadores extranjeros en trabajos de campo antes de la guerra civil española», en *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual* (2001): pp. 71-83.

PALACIOS, María. «Feminismos expandidos, queer y postcoloniales en la musicología histórica», en *Estudos de gênero, corpo e música. Abordagens metodológicas*. Org. Susan Campos e Isabel Porto. Porto Alegre: Anppom, 2013, pp. 56-69.

VAN GENNEP, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

# Lámalo compartir Lámanos futuro

**Caja España y Caja Duero** hemos dicho sí a crear juntas un gran futuro. Nace una nueva Caja, abierta a todos, en la que sumamos nuestras fuerzas para ofrecerte cada día el mejor servicio.

**Caja España** 

**Caja Duero** 