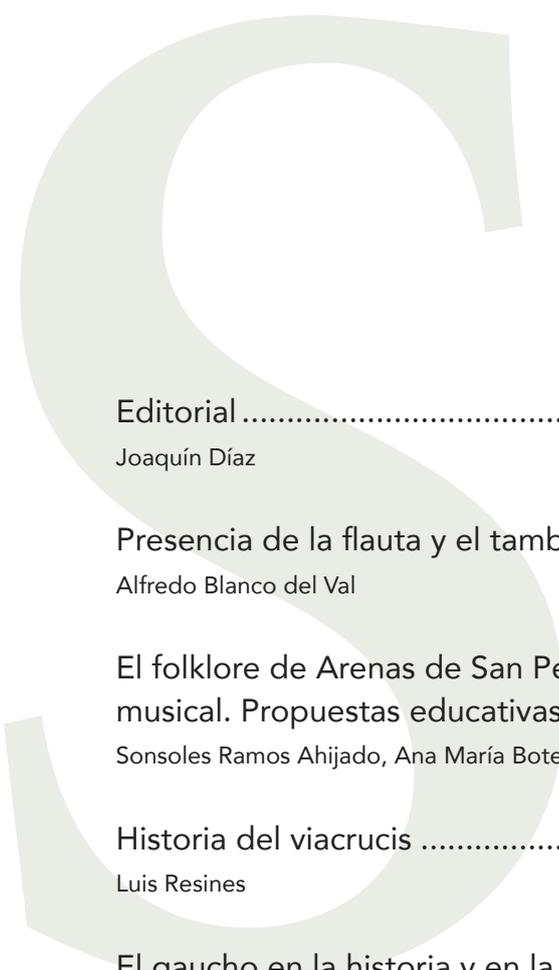


Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz





Editorial	3
Joaquín Díaz	
Presencia de la flauta y el tamboril en la ciudad de Burgos	4
Alfredo Blanco del Val	
El folklore de Arenas de San Pedro y su repercusión en la educación	22
musical. Propuestas educativas con el audiovisual	
Sonsoles Ramos Ahijado, Ana María Botella Nicolás y Zulema Fernández Gil	
Historia del viacrucis	41
Luis Resines	
El gaucho en la historia y en la tradición argentina	53
Raúl Chuliver	

SUMARIO

Revista de Folklore número 412 – Junio de 2016

Portada: *Espagne*. Dibujo de Leloir. Imprenta Lemercier, París

Dirige la *Revista de Folklore*: Joaquín Díaz

Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Corrección de textos: Rosa Iglesias

Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores

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

ISSN: 0211-1810

En la sociedad tradicional se consideraba necesario, acaso por seguir muchas veces los consejos de los moralistas o de los guías espirituales, cubrir el cuerpo para evitar las tentaciones que su visión pudiese generar. Solo las manos y la cabeza podían estar desnudos —y no siempre— pues, aparentemente, eran las partes más púdicas y representaban las ocupaciones más loables del individuo, es decir, trabajar y pensar. En cualquier caso, desde los tiempos más remotos, una de las actividades que relacionaron al ser humano con la naturaleza que le rodeaba, fue la de buscar elementos que le sirvieran para cubrirse o protegerse de las inclemencias. Primero, con pieles de los animales a los que mataba para alimentarse. Después con productos obtenidos de la tierra y elaborados con un proceso más o menos largo y costoso, como en el caso del lino o del algodón. De la necesidad hizo virtud y comenzó a mejorar las medidas y los colores. Aprendió a coser y ensamblar las partes de los vestidos, así como a teñir y abatanar para mejorar el aspecto y la suavidad de los materiales empleados. Y todo ello combinándolo con otros factores que le servían para personalizar sus gustos o para integrarle en sociedades gremiales. Ni todas las partes del cuerpo eran iguales, ni tenían la misma significación para las miradas, por eso decía el refrán «las mangas en holgura y el culo en apretura», para evidenciar las diferencias. Cuántas veces los mozos se alimentaban de la imaginación y suponían que la amada se estaría poniendo o quitando prendas íntimas de esas que hacían subir la sangre a la cabeza. Y cuántas veces ellas soñaban con un mozo bueno que las vestiría bien y las desvestiría mejor hasta que la muerte los separase... Y qué habría sido del género humano sin imaginación y sin los sueños...

La preocupación del individuo por la imagen que iba a ofrecer a quienes le rodeaban siempre fue proverbial y tan antigua como el mundo. También es cierto que de poco le servía a ese mismo individuo vestir galas si los demás veían en él solo miserias morales, del mismo modo que, para acentuar el contraste, había gente a la que le importaba muy poco el atuendo y su significación aparente, como demuestra el famoso cuento de *El hombre que no tenía camisa* en el que un rey busca desesperadamente, por consejo médico y para curar la melancolía, la camisa de un hombre que siempre estuviera riendo. Cuando sus soldados escuchan las carcajadas de una persona que está detrás de un montón de paja y se arrojan sobre él para quitarle la camisa, se encuentran con que no la lleva.

No todos los adornos se llevaban por presunción, sin embargo. Muchas joyas tenían un significado mágico y vestir o llevar determinadas piedras o metales daba suerte o protegía de enfermedades, dolencias o del mal de ojo. Pero el adorno, en cualquier caso, siempre fue intrínseco al vestido. Algunas de las colecciones de estampas o grabados emprendidas por artistas y viajeros desde el siglo XVI nos muestran la afición a embellecer la indumentaria con galas y atavíos, que se fueron convirtiendo con el tiempo en carta de naturaleza y acabaron derivando hacia el mal llamado «traje regional», reflejo tardío de las modas cortesanas y reflejo evidente de gustos personales.

EDITORIAL

PRESENCIA DE LA FLAUTA Y EL TAMBORIL EN LA CIUDAD DE BURGOS

Alfredo Blanco del Val

Los tradicionales gigantones, gigantillos, danzantes y tetines, maceros, timbaleros y clarinetos, dulzaineros y el pitero salen a la calle en procesión en las fiestas más solemnes de la ciudad de Burgos, esto es: en la Solemnidad del Corpus, en el Corpus Chico o Curpillos, en las fiestas patronales de San Pedro y San Pablo, así como en la festividad de San Lesmes. Llenan las calles de color y alegría con sus bailes y su música, y otorgan a las fiestas de Burgos un aire de solemnidad y ancestralidad que pocas capitales de provincia mantienen.

En este artículo me voy a centrar en la figura del *pitero*, nombre con el que se conoce en la capital castellana al intérprete de flauta y tamboril, curioso personaje que se mantiene en la ciudad de Burgos como vestigio de un pasado en el que estos instrumentos reinaron como protagonistas de todas las fiestas y actos importantes, y que a finales del siglo XIX fueron desplazados por la fuerte irrupción del sonido de la dulzaina.

A la persona encargada de tocar la flauta y el tamboril se la conoce por diversos nombres, dependiendo de la geografía: tamborilero, tamboritero, gaitero, pitero, txistulari, etc. Emplea una de sus manos, generalmente la izquierda, para tocar la flauta y sostener el tamboril, que tocará con la mano contraria, esto es: con una mano lleva la melodía, mientras que con la otra llevará el ritmo. En la península ibérica han sido las personas encargadas, durante años, de animar cuantas fiestas, procesiones y otros eventos sociales se sucedían en nuestros pueblos.

Esta flauta es un instrumento aerófono, formado por un tubo abierto de embocadura biselada, pertenece a la familia de las flautas de pico y guarda relación con los antiguos pífanos y *syrinx* de los griegos, la fístula latina y la *gorba* o *quesea* árabe. Se suele fabricar de madera de boj, encina, urce y hasta de ebonita o plástico, y su longitud oscila entre 35 y 47 cm. Habitualmente consta de tres agujeros: dos delante y uno detrás.

Parece ser que la unión de la flauta con el tamboril se produjo a principios del Medievo y dio lugar a diferentes manifestaciones folklóricas. Hay abundante iconografía que demuestra la amplia difusión que tuvo esta combinación de instrumentos desde la Edad Media hasta nuestros días. En el medio rural no hay pueblo que no tenga mención al tamborilero o tamboritero como músico de todo tipo de celebraciones. Gracias a los libros de cuentas de fábrica o de cofradías, se puede, incluso, determinar la fecha de retroceso de este instrumento en detrimento de la dulzaina y la caja, periodo que se situaría entre los años 1830 y 1970.

En Castilla y León, la flauta y el tamboril, otrora frecuente en provincias como Burgos, Palencia, Valladolid y Ávila, actualmente quedan reducidos a las provincias de León, Zamora, Salamanca y la ciudad de Burgos. En el resto de España podemos encontrar otras muestras de este tipo de flauta en Aragón (donde se denomina *chiflo* y suele acompañarse por el salterio o *chicotén*), en el País Vasco (donde se conoce como *txistu*), en Extremadura, en Andalucía (el denominado *pito rociero*), en Cataluña e Islas Baleares (conocido como *flabiol*) y en las islas Canarias (concretamente, en la ciudad de Icod,

en Tenerife). Fuera de nuestras fronteras, en América, es posible encontrarlo en el norte de Argentina, en Ecuador (el *piukullo*), así como también en Perú.

La flauta y el tamboril en la ciudad de Burgos

Como resquicio de la flauta y el tamboril en la vieja Castilla, queda presente en las distintas fiestas de Burgos ciudad (donde se denomina *pito*), en las que un tamborilero o pitero ameniza el baile del gigantillo y la gigantilla con su música. La flauta utilizada para tales eventos guarda muchas similitudes con el *txistu* vasco, pero con la diferencia de que posee cuatro agujeros en lugar de tres y es desmontable. La flauta y el tamboril están unidos a las fiestas y, como ya hemos mencionado, son el acompañamiento de los gigantes y gigantillos durante las fiestas del Corpus, Curpillos, las patronales de San Pedro y San Pablo, así como el día de San Lesmes, cuando salen solamente los gigantillos, que bailan al son de su música.

Una de las primeras noticias sobre el conjunto instrumental de flauta y tamboril en Burgos, documentada con transcripciones musicales, aparece en el *Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda, donde se hace la siguiente referencia:

Estos bailables generalmente son tocados por gaitas, pero también se han empleado para ellos clarinetes, chirimías y pitos. Los clarines van eliminándose del uso popular y pocas veces se toca ya el pito, antes tan en boga en toda España. Porque el uso de este último va desapareciendo también de todas partes, circunscribiéndose a las provincias vascongadas, se cree que ha sido y es un instrumento peculiar de solo ellas, idea que, según se ve, no es cierta. [...] Así mismo el acompañamiento ordinario de estas tocatas ha sido el tambor para la gaita y el tamboril para el pito.

También, reza:

La rueda número I, cuya extensión no pasa en toda la pieza de una quinta, es para pito, con acompañamiento de su correspondiente tamboril. [...] Su movimiento es el de rueda antes insinuado. Debe saberse que el pito y el tamboril son tocados por un mismo sujeto, un instrumento con cada mano.

Con estos mismos instrumentos se tocan los pasacalles y bailes de los Gigantones en Burgos: estos pasacalles van señalados con los números 25, 26 y 27 y los bailes con los 28, 29 y 30.

Nuevamente, hace referencia al tamborilero cuando habla de las danzas del Corpus y Curpillos en Burgos:

Necesitan dieciocho individuos, a saber: un Maestro de danza, al que llaman por Salas y Barbadillo Cachidiablo ó Cachivirrio, dos Tetines para despejar el radio ocupado por los danzantes, dos gaiteros, un tamborilero y doce danzantes. [...] Nueve días antes del Corpus los dos gaiteros y tamborileros de la danza han de dar todas las mañanas diana a los concejales [...] El día del Señor van también los Gigantones en procesión con sus propios instrumentos músicos (pito y tamboril) y en otro grupo distinto van los danzantes con todo su personal.

Como vemos, estas líneas nos proporcionan un testimonio de gran importancia sobre la presencia del pito y tamboril en toda España. Figuran en él tres pasacalles, dos bailes y las conocidas mochadas recopiladas a finales del siglo XIX, y de cuya trascipción se puede deducir que se trata de un instrumento de sonido ambiguo.

En la obra *Danzas típicas burgalesas* se nos describen los bailes de Gigantillos y Gigantones que se realizan en las ferias del Corpus y en las patronales de San Pedro, así como también en la del Curpillos:

Son dos figuras, hombre y mujer, con armazón de madera y cabeza de cartón. El hombre viste capa parda, larga y amplia, se cubre con gran sombrero velludo y lleva en su mano derecha una vara de fresno que se interpreta como símbolo de autoridad, por lo que generalmente se cree que representa un alcalde de la Sierra burgalesa. La mujer, tipo graciosísimo, representa una aldeana gruesa, con vestido de percal de colores y delantal negro con tiras de terciopelo, vistoso pañuelo sobre los hombros y peinada con moño de picaporte. Lleva un gran ramo de flores de la mano derecha y otro más pequeño en el pecho.

Estas dos figuras bailan danzas típicas, al son de pito y tamboril, una de ellas con aire de jota, original y graciosa, en la que la mujer deja ver sus amplias enaguas adornadas con encajes entre el regocijo y el aplauso de la muchedumbre.

Los gigantones, en número de ocho, o sea cuatro parejas que representan distintas razas humanas, también bailan una danza solemne y ceremoniosa que contrasta con la movida de los gigantillos, desconociéndose el nombre de unas y de otras, aunque la fantasía popular y algunos autores, han compuesto a su música diversas letras, todas ellas alusivas y humorísticas.

Pero los actuales gigantillos no tienen nada que ver con lo que fueron en sus orígenes. Creadas tras la Reforma protestante, se trataba de dos grotescas figuras ridículas, chocarreras, vestidas con tela de dibujos llamativos, de colores chillones y de formas estrafalarias y adornadas con exagerados accesorios de las modas del año. Con estas figuras ridículas y grotescas se aludía precisamente a Lutero y su doctrina. La gigantilla representaba la herejía en sí y el gigantillo tenía dos cabezas: una representaba al propio Lutero y otra a Calvino. En la fiesta del Corpus, una vez llegaban a la plaza Mayor estas antiguas figuras, se dedicaban a bailar las *mochadas*, que no son otras que unas danzas autóctonas y ancestrales donde la pareja baila con las cabezas juntas, y que provienen de la antigua costumbre —ya no en práctica— de perseguir sobre todo a los aldeanos y gente humilde desprevenida, a quienes daban una *mochada*, que generalmente no causaba gran daño, pero sí generaba grandes risotadas. Esta costumbre de las *mochadas* trajo consigo el deterioro de las cabezas de los gigantillos. Por ello, en 1899, coincidiendo con la celebración en Burgos del V Congreso Católico, se encargó al artista Isidro Gil (también secretario del Ayuntamiento) y a Evaristo Barrio (profesor de la Escuela de Dibujo Municipal) que hicieran un boceto en barro, el diseño de los nuevos gigantones y gigantillos; la ejecución se encargó a Fernando Hernando «Cardeñita», que era oficial en la fábrica de cerámica de don Nazario Escudero. El resultado de ese diseño fueron unos personajes totalmente nuevos que ya nada tenían que ver con esas figuras grotescas que representaban la herejía y el pecado, sino dos figuras bien graciosas que encarnan a unos alcaldes serranos, como anteriormente hemos descrito.

Destaca que, en Burgos, el público denomina «el Chirola» al instrumentista de flauta que sale con los gigantones y los gigantillos en las diferentes festividades, como ya nos refería Antonio José, y es la persona que los acompaña con sus tonadas de tambor y pito. El apodo podría tener cierta relación con la cultura del País Vasco. Destaca que la *xirula* (denominado *txirula*, (*t*)*xülüla* en euskera; en gascón, *flabuta*; y en francés, *galubet*) es una pequeña flauta de madera de tres agujeros parecido al *txistu* vasco, pero con un sonido más agudo y estridente; es un instrumento propio de Pirineos, también tocado en el País Vasco francés, donde es acompañado del atabal. Como veremos más adelante, este término, Chirola, aparece como un apodo al músico que toca el pito y que se encuentra por primera vez en los archivos del Ayuntamiento de Burgos en 1889 en relación con Victoriano Alonso. Posteriormente se generalizó para describir a este músico de pito y tamboril. Si hacemos referencia

al *Diccionario* de la Real Academia Española, el término tiene dos acepciones, ambas de uso en Argentina y Uruguay, que son: 'antigua moneda de níquel, de 5, 10 o 20 centavos' y 'poco dinero'. Este personaje viste sobrio traje negro y sombrero de ala ancha con una cinta roja alrededor que termina a media espalda rematada por flecos dorados.

Primeras referencias en el Archivo Municipal de Burgos

En la magnífica obra de Miguel Gallo, *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1975). Estudio y documentos*, editado por el Excmo. Ayuntamiento de Burgos en 1994, encontramos las primeras referencias que aparecen en el Archivo Municipal de Burgos (AMBU) al músico encargado de tocar el pito y el tamboril. Estos estudios nos trasladan al siglo XVI, pues ya en el año 1586 aparece recogido en una declaración sobre las danzas y mojigangas preparadas por Antonio de Haro para la fiesta del Corpus de 1586 en Burgos: «... dos danzas [...] Y, en cada vna de las dos, con su tamboritero, todos bestidos al modo de cada danza, como todo está por estenso en dichos papeles...».

Posteriormente, en una descripción de la danza de «los portugueses» para las fiestas del Corpus de Burgos de 1586, se indica: «... la dança de los portugueses que fueron ocho personajes y el tamboritero, bestidos de bateas negras y greguescos...». Y en la descripción del mismo año del carro triunfal de la boda de los sayagueses que se hará para las fiestas del Corpus, nombra: «... serán dieçisiete personas con el tamborilero...». Cuando hace la descripción del carro triunfal del «Triunfo del amor» que se hará para las fiestas del Corpus de 1586, leemos: «... guarneçida la marlota, borçigis y capirote de plata. Será un gallero y tanborilero». También en la memoria de los vestidos que se utilizaron en la danza «de los vicios» y la «de las mujeres». Son seguramente las propuestas por Antonio de Haro para las fiestas del Corpus de 1586: «El tanboritero, bestido de bayeta, morado guarneçido de blanco».

Posteriormente, ya en los cuadernos de pagos de las fiestas del Corpus de 1589 en Burgos, refiere: «Al tanboritero que tañó esta danza, CCCCLXXVI».

Ya en el siglo XVII, encontramos en las actas de 1660: «Primeramente la dança de Cortes, de seis hombres y seis mujeres; un tanboritero y un ayudante, que esta concertado en quinientos y cincuenta reales, por escriptura». «Más a la dança del barrio San Pedro, de doze hombres, vn tanboritero y otro ayudante, que está concertado por escriptura en quinientos reales...».

Siguiendo en ese siglo, en la cuenta de los gastos originados por la celebración del Corpus en Burgos en 1670, podemos leer: «A los ombres y tambor que lleban los gigantes, 246 reales...».

Y en siglo XVIII, en las cuentas de los gastos originados por las fiestas del Corpus de 1740 en Burgos, encontramos: «Más veinte reales dados al tamboritero que tocó a los que llebaron los gigantes, 020 reales». Así como en la cuenta de los gastos originados por la celebración del Corpus en 1743 en Burgos: «...y veinte y dos reales al tamboritero...».

Posteriores referencias en el Archivo Municipal de Burgos

En los diferentes expedientes depositados en el AMBU empezamos a encontrar referencias al tamboril en el año 1870 dentro de la cuenta de los gastos ocurridos en la función del Santísimo Corpus Christi por el conserje Antonio Abad, donde hace referencia al gasto en los zapatos para el tamborilero (7,50 pesetas), entre otros (como llevar los gigantones, vestirlos, rizar sus pelucas...), aprobado el 20 de junio de dicho año.

Posteriormente, en los gastos del Corpus de 1872 vuelven a aparecer los zapatos del tamborilero con un coste de 7 pesetas, junto con el vestir de los gigantones de 22,50 pesetas, el gasto de los gaiteros de 250 pesetas, el pago al maestro de danza de 192,50 pesetas, los zapatos de los gaiteros a 25,50 y sus sombreros con un montante de 25,50 pesetas, sin olvidar «Al Suizo 6 docenas de pasteles» por 9 pesetas, e incluso el refresco que se daba, que ascendió a 76 pesetas.

En el mes de junio de 1874 se nos indica la cuenta que presenta el conserje de las casas consistoriales de los gastos ocasionados en el Corpus Christi y Corpus Chiquito, donde se dan 34 reales por un par de borceguíes (RAE: 'calzado que llegaba hasta más arriba del tobillo, abierto por delante y que se ajustaba por medio de correas o cordones') para el tamborilero de los gigantones. Entre otros gastos, están también registrados la pintura y la restauración de gigantones y gigantillos, los derivados de su vestido, la gratificación a quienes los llevaron, la gratificación de los gaiteros, la ropa de estos y de los clarinetos, y hasta los gastos de la cera gastada en la capilla y en dicha procesión.

En el mismo registro de cuentas de ese mes de junio, en relación con los gastos ocasionados dicho mes en las procesiones del Santísimo Corpus Christi de la capital de Burgos y su barrio de Las Huelgas, nos encontramos con el primer nombre asociado a esta profesión de tamborilero, que no es otro que Modesto Alonso, quien recibió 7,50 pesetas por un par de zapatos.

En el año de 1880 aparece un expediente sorprendente en el que se nos muestra la discusión tenida en el Excmo. Ayuntamiento sobre la supresión del toque de gaita durante los ocho días que preceden al Corpus Christi, así como la supresión de la comparsa de gigantones, que se resuelve el 9 de abril de 1880. Esta primera propuesta fue realizada por los señores González Medina, Corral y Miñón, a lo que la Comisión de Secretaría procede a decir que «no cree oportuno la supresión de esta Capital de la comparsa de Gigantones ya por la historia que representa, ya porque constituye uno de los principales ornatos de las funciones del día del Corpus, y ser indudablemente lo que llama la atención no solamente de la población sino de los forasteros y sería de muy mal efecto su supresión». Respecto a los dulzaineros, cree la comisión que tampoco han de suprimirse, «porque además de ser o servir de anuncio a la gran fiesta religiosa, tienen también por objeto el instruir a los danzantes durante los ocho días anteriores que son los que están en esta Ciudad, y de la supresión no resultaría economía alguna a no ser que se supriman también los danzantes lo cual sería también quitar uno de los principales atractivos de la fiesta» (firmado en Burgos, el 2 de abril de 1880). Pero ahí no terminó la discusión, ya que, como encontramos en el mismo expediente, el 14 de mayo de 1888 los señores Ricardo Navarro, Casimiro Ajuna y Pascual Molinero vuelven a pedir la supresión del toque de dulzaina en esos ocho días que preceden al Corpus Christi, y el alcalde del momento responde que «esta costumbre antigua respetada por toda la Corporación por hallarla identificada con los gustos y aficiones del pueblo, condiciona que sea muy estudiada antes que sean suprimidas». En la posterior discusión se disminuye la importancia de estos toques, pues solo tienen como fin anunciar la festividad del Corpus y, según los defensores de su supresión, «no tiene utilidad alguna, ni presenta ningún hecho memorable que deba respetarse y en cambio con la supresión se consigue alguna economía a la par que se evitan molestias a los vecinos de la población y más a los mismos Concejales con el ruido que las dulzainas producen». Como apunte, recordamos que en la ciudad de Burgos se tenía la costumbre de ir a buscar a los concejales municipales a sus domicilios con el toque de la pareja de dulzaineros y el tamboril. Pero también alegan que ha de suprimirse la danza durante la procesión, ya que hay que «tener en cuenta la cuestión de higiene que debido a ser algo larga la procesión y en la época de calor unido esto al ejercicio que hacen los Danzantes, fácilmente se sofocan y esto puede provocarles una enfermedad de gravísimas consecuencias». Como no podía ser de otra manera, hubo quien discrepó de estas ideas, y así queda reflejada la opinión del señor Rafael de Palacios, pues «intenta suprimir-

se una de estas tradiciones de los pueblos, que por los mismos que dan carácter a las costumbres de nuestros antepasados, deben ser siempre respetadas, mientras que razones poderosas, que aquí no existen no vengan a hacer imperiosa su supresión» y «es la manera que tiene nuestro pueblo de anunciar una de las mayores festividades de la Iglesia», además de que la gaita constituye «una de las alegrías del pueblo, y al pueblo no debemos mermar ninguna de sus alegrías por fútiles motivos». Total, que al final hubo de someterlo a votación, que ganaron los que estaban a favor de mantener esta antigua tradición.

En 1889 encontramos el expediente promovido por Victoriano Alonso Rodríguez para que se le nombre tamborilero de los gigantones, y es este el segundo nombre que encontramos en los archivos del AMBU relacionados con este oficio. Además, es la primera ocasión en la que aparece el apodo por el que hoy se conoce de forma popular a este intérprete, Chirola, como transcribo: «Victoriano Alonso (a) Chirola, natural de esta ciudad, de estado casado, de 29 años de edad, empadronado en el Arrabal de San Esteban nº 7 con cédula personal que exhibe señalada con el número 2261 a VS atentamente expone: que juzgando, que por el fallecimiento de su convecino Modesto que hacía años era empleado por el Excmo. Ayuntamiento que VS dignamente preside para tocar la llamada gaita de los Gigantones, se ha de proveer otra plaza y juzgándose el exponente apto para su desempeño, a VS suplica se sirva agraciarse con el esperado empleo para la retribución que por dicho concepto se hace le sería de gran utilidad para así ayudar al mantenimiento de su esposa y familia», lo que firma Victoriano Alonso Rodríguez en Burgos, a 17 de abril de 1889. Se le notificó su nombramiento como tamborilero de los gigantones en una cuartilla escrita a mano un 3 de junio de 1889, y destaca que en dicha notificación el Ayuntamiento se refiere a él como Victoriano Alonso (a) Chirola, con lo cual podemos afirmar que este apodo era por el que era conocido de forma popular por el pueblo, como ya nos refiere Antonio José en el año 1903 en su *Colección de cantos populares burgaleses*.

Y cambiamos de siglo, pero no de tradiciones, y de unas de las problemáticas que con frecuencia enfrentan a los músicos con los pagadores: la asignación por actuación. En el año 1902, encontramos el expediente que reza «Sobre que se le aumente la gratificación de 20 pesetas que viene disfrutando como tamborilero de los Gigantones», que empezó el 21 de mayo de 1902 y se resolvió un 18 de junio de 1902, desestimándose la petición del interesado. En esta petición, Victorino Alonso Rodríguez expone que «por espacio de trece años viene desempeñando la plaza de tamborilero de los gigantones con la gratificación de veinte pesetas, cantidad demasiado exigua si se tiene en cuenta el trabajo empleado durante los días anteriores y posteriores a la festividad del Corpus». Pero la comisión considera suficientemente pagado con veinte pesetas el trabajo desempeñado por el Chirola y se desestima la petición, que se le comunica el 23 de junio de 1902.

En el año 1920 aparece el expediente promovido por Mariano Herranz Tomé y Abdón Garate sobre «que se nombre a D. Mariano Herranz con carácter de interinidad, tamborilero de los Gigantones, y suplente dulzainero a D. Abdón Garate». Empezó un 20 de abril de 1920 y se resolvió un 14 de junio de 1920 de conformidad con lo solicitado. En él se expone que «Próximas las Fiestas del Corpus, y encontrándose padeciendo una larga y penosa enfermedad el actual tamborilero de los Gigantones que de seguro le privará el ejercer este cometido al menos por este año, y con el fin de que el Excmo. Ayuntamiento cuente con un sustituto para estos casos, se ofrece como suplente el que suscribe Mariano Herranz Tomé vecino de esta ciudad y empleado de este Excmo. Ayuntamiento». Como él mismo refiere, Mariano ya era empleado municipal, en el año 1901 consiguió una plaza como barrendero municipal en las condiciones de saber leer y escribir, ser hijo de Burgos o estar casado con burgalesa o llevar diez años residiendo en la ciudad, contar con no menos de 25 años y no más de 35 (acompañando partida de nacimiento), haber observado buena conducta certificada por los alcaldes de barrio, así como acreditar con certificado buena salud y hallarse vacunado. Mariano, vecino de Burgos con

domicilio en la calle San Esteban n.º 17, de 28 años de edad, tomó posesión de la plaza como barrendero del cuerpo de Policía urbana de la ciudad de Burgos el 14 de septiembre de 1901 a las 12 de la mañana en las dependencias municipales y con una asignación de un sueldo de 638,25 pesetas. Pero la vida de Mariano cambió con el final de la guerra civil, como la de otros muchos españoles, y ya en el año 1937 encontramos un expediente municipal que hace referencia a la aplicación del Decreto 108 de la Junta de Defensa Nacional de España, decretado en Burgos a 13 de septiembre de 1936 por Miguel Cabanellas (en uno de cuyos artículos se hace referencia a que los funcionarios públicos y los de las empresas subvencionadas por el Estado, la provincia o el municipio o concesionarias de servicios públicos podrán ser suspendidos y destituidos de los cargos que desempeñen cuando aconsejen tales medidas sus actuaciones antipatrióticas o contrarias al Movimiento Nacional). En él se tacha a dicho barrendero de socialista y se le destituye de la plaza que durante tantos años venía desempeñando. También, el alcalde presidente del momento, don Manuel Cuesta y Cobo de la Torre, ejerciendo las funciones de juez instructor, hace constar los siguientes informes con respecto a Mariano Herranz Tomé:

— Del comandante jefe de policía: significado socialista.

— Del primer jefe de la comandancia de la Guardia Civil: propagandista socialista y muy amigo de «Zapaterín».

— De Falange Española y de las JONS: Agrupación de Empleados Municipales de Burgos UGT, socio n.º 10; Unión de Dependientes Municipales UGT, federado n.º 14.346, y sección Policía urbana.

El 14 de noviembre, Mariano es interrogado y responde que su afiliación a la Unión General de Trabajadores fue en 1931, habiendo causado baja en julio de 1936, y niega todo lo demás. Se le da la oportunidad de defenderse, y declara Mariano que no es cierto lo que se manifiesta de haberse mostrado como socialista significativo ni haber pertenecido nunca al Partido Socialista ni a ningún otro y no haber hecho nunca propaganda para nadie, rogando que solo se le acuse de haber pertenecido a la UGT, y esto invitado por personas que entonces ejercían autoridad, haciendo referencia a sus 65 años de edad y más de 35 al servicio municipal. Pero de nada le vale, pues se concluye que es socialista significativo y afiliado a la UGT, y, por tanto, incluido en el Decreto 108 de la Junta de España de 13 de septiembre de 1936. No se tiene en cuenta su defensa, que se califica como escasa y se toma en cuenta la unánime coincidencia de todos los informantes, por lo que se le impone el castigo de destitución y pérdida de todos los derechos, que le es notificado el 4 de julio de 1937. Ante la posibilidad de impugnar, Mariano realiza un escrito desesperado en el que hace referencia a sus 65 años, su estado viudo y a cargo de cuatro hijos, negando las acusaciones y terminando con un desesperado saludo a Franco, Viva España y Arriba España que de nada le sirvió, pues la alcaldía se mantuvo inflexible, consideró inaceptables los argumentos empleados y confirmó el castigo el 15 de octubre de 1937.

El 14 de junio de 1938, habiendo sido destituido del cargo de barrendero, interpone un nuevo recurso. Pero en nada le va a ayudar, ya que en todos los informes se afirma su afiliación como cotizante a la Sociedad de Empleados Municipales que afecta a la UGT, que funcionaba dentro de la Casa del Pueblo de la que era vocal de la Junta Directiva en el año 1936, lo mismo que su pertenencia a la Unión Nacional de Dependientes Municipales, a la Sociedad de Oficios Varios UGT y a la Mutualidad Obrera Burgalesa afecta a UGT. Se le nombra como gran amigo del renombrado «Zapaterín» —destacado revolucionario marxista con intensa actividad en los últimos tiempos anteriores a la institución el Movimiento Nacional— y se indica que, además, sus actuales amistades siguen siendo simpatizantes de izquierdas y que en cierta ocasión se le oyó decir que tiene especial empeño en que al morir se le haga entierro civil, siendo neto de izquierdas y teniendo a gala propagarlo así. Además, frente a él

declaran que se le puede considerar simpatizante del Frente Nacional y que, de haber triunfado este, se habría puesto incondicionalmente a disposición de los elementos de izquierdas.

Ante toda esta locura política, Mariano Herranz Tomé expone en enero de 1937 que se le conceda la jubilación que como barrendero al servicio de la Corporación pueda corresponderle, que está físicamente impedido para desempeñar dicho cargo y que, además, cuenta con más de 35 años de servicio efectivos, y suplica que se le conceda la jubilación con el haber pasivo que le corresponda con arreglo a lo dispuesto en el reglamento de 14 de mayo de 1928. Pero, de nuevo, se encuentra problemas, pues no consta que Mariano perteneciese al Montepío de Empleados Municipales y su mayor sueldo durante dos años ha sido de 2007,50 pesetas; además, al haber existencia de actividad política en relación con lo dispuesto en el Decreto 108 de la Junta de 13 de septiembre de 1936, queda todo en suspenso.

Pero Mariano no desfallece y continúa luchando por lo que considera suyo y, aun siendo destituido y privado de jubilación alguna en noviembre de 1939, vuelve a solicitar lo que piensa que por derecho le corresponde. En este momento cuenta ya con 67 años y ha cambiado de domicilio a la calle San Juan n.º 47, y vuelve a hacer referencia a los cerca de treintaiséis años de servicio con que contaba cuando fue destituido, pero desde el Consistorio le responden que solo procede hacer tales concesiones cuando los interesados cuenten con 67 años de edad, cuarenta de servicio o se hallen físicamente imposibilitados, extremo que se probará previo oportuno expediente de incapacidad. Continúa su pelea y en agosto de 1940 presenta certificado de nacimiento, por el que conocemos que nació en Madrid el 20 de diciembre de 1871, siendo sus padres Francisco y María, abuelos paternos Mariano y Nuria y maternos Julián y Josefa, y además apela que empezó a prestar servicio como barrendero del Ayuntamiento desde el día 14 de septiembre de 1901 hasta el 4 de julio de 1937 sin interrupción alguna, pero continúan comunicándole que no perteneció en ningún momento al Montepío de Empleados Municipales.

Al final, después de todas estas vicisitudes, consigue que se le asigne un pasivo de 1606 pesetas anuales a devengar desde el 6 de agosto de 1940. Ante su desacuerdo, vuelve a instar al Ayuntamiento para que se le concedan sus derechos de jubilación, hecho que le vuelven a desestimar... Pero no termina la historia con su fallecimiento el 1 de abril de 1942, ya que, con posterioridad, sus hijas M.ª Cruz y M.ª Luisa Herranz Salvatella solicitan que se les conceda la pensión que les corresponda, como huérfanas del empleado de la Policía urbana, jubilado, Mariano Herranz Tomé. Gracias a esta instancia, conocemos que Mariano Herranz Tomé se casó dos veces: con Fructuosa Salvatella, con la que tuvo cinco hijos (Felisa, María, Antonio, Luisa y Ladislao), y con Ana Martínez, de la que también enviudó. Tuvieron más suerte que su padre y se les concedió una pensión vitalicia de 501,87 pesetas.

Destaca también un expediente de 1942 sobre «Empleados municipales que deseen aprender el manejo de gaitas, tambores, timbales y clarines». La Alcaldía informa así: «Los empleados municipales de plantilla que deseen aprender el manejo de gaitas, tambores, timbales y clarines, al servicio de la Corporación en sus fiestas tradicionales, deberán interesarlo en sencillo escrito que presentarán en el Negociado de Gobierno». Manifestaron su interés por el manejo de gaitas y tambores Timoteo Arribas Rodríguez, Enrique González y Antonio Puente Puente.

En el año 1957 encontramos otro expediente sobre «Adquisiciones de Suministros y trajes para los cuatro gaiteros que acompañan a los gigantones»; es de suponer que son los dos dulzaineros, el redoblante y el tamboritero. Dice así: «Habiendo transcurrido seis años desde que se dotó por última vez de trajes y sombreros negros a los cuatro gaiteros que acompañan a los danzantes y gigantones, y ante la necesidad de que dicho personal se presente en las fiestas tradicionales con el debido decoro,

la comisión de Gobierno expone que se adquieran para las próximas fiestas del Corpus y patronales de la Ciudad, cuatro trajes y cuatro sombreros negros, con destino a los mencionados gaiteros». Figura el presupuesto de Confecciones Serrano situada en la calle Santander 4 y Cordón 1 y 2, dos posibilidades de americana cruzada y pantalón, uno por 1 250 y otro por 1 380 pesetas. Aparte de trajes, había que comprar sombreros negros para los gaiteros.

Y ya pasamos a mayo de 1962 para encontrar algún nuevo expediente donde aparezca el tamboritero, y otra vez en referencia a la adquisición de trajes, zapatos, etc. Se precisan tres trajes para dulzaineros y redoblante a 1 300 pesetas, así como tres sombreros con su cinta a 275 pesetas. El presupuesto es dado por la empresa Hijos de Riu SL, que manufactura al por mayor en artículos de camisería y sastrería y está situada en la calle General Mola n.º 9. Estos trajes constaban de chaqueta, chaleco y pantalón, así como sombreros negros con cinta roja y fleco de oro; además, deben ser usados exclusivamente para la prestación del servicio municipal. La duración de dichas prendas se fija en cinco años para los uniformes de paño y los sombreros y en un año para las camisas, corbatas y zapatos. Los nombres de estos eran: Eufronio Ovejero, Manuel Debajo de Danzantes y Ladislao Herranz de Gigantones. Suponemos, pues, que este último es el hijo de Mariano Herranz Tomé, siguiendo la tradición de su padre.

Más cerca de nuestros tiempos, en mayo de 1975, tenemos el expediente «Sobre el aumento a los dulzaineros, gaiteros y timbaleros por sus actuaciones». Se propone aumentar a 1 000 pesetas por día a los dulzaineros, gaiteros y timbaleros que actúen en las diversas fiestas organizadas por el Ayuntamiento, así como en toda cales de actos, y fue aprobado por unanimidad el 23 de julio de 1975.

También en 1975, en enero, encontramos el expediente sobre los pagos por sus actuaciones a clarineteros, gigantones, timbaleros y dulzaineros, y podemos ver en él que el tamboritero sigue siendo Ladislao Herranz Salvatella, quien recibió del Ayuntamiento la cantidad de 6 000 pesetas por la actuación como gaitero de los gigantones durante los días 28 a 30 de mayo de 1975. En el mismo, encontramos un recibí sin firma de 2 000 pesetas fechado el 18 de septiembre de 1975 por el desplazamiento a Valladolid como gaitero de los gigantones con motivo de la Feria de Muestras de Castilla y León en el pabellón de Burgos (fotos 1 y 2).

Siguen apareciendo los gaiteros y dulzaineros en las adquisiciones de ropa, a saber: camisas, corbatas, zapatos... y en año 1976 se hace referencia también a la compra de cuatro abrigos con destino a los dulzaineros de la ciudad, ya que durante el invierno participan en los actos organizados por el Ayuntamiento. Ganó en el concurso el proyecto presentado por Luis Mayoral con un presupuesto por traje de 6 500 pesetas, no siendo ni el más caro ni el más barato.



Foto 1. Ladislao Herranz Salvatella en Valladolid, 1975.
Fondo Archivo Municipal de Valladolid (AMVA)



Foto 2. Gigantillo en la Feria de Muestras de Valladolid, 1975.
Fondo AMVA

tas como gaitero de los gigantones por las actuaciones en las fiestas del Corpus y Curpillos; y para las fiestas patronales de San Pedro y San Pablo aparece como acompañante de los gigantillos durante 7 días (8 actuaciones) consecutivos, a 3000 pesetas por actuación.

Y, para terminar, llegamos al año 1980, cuando también encontramos un pago al señor Herranz como gaitero de los gigantillos durante las festividades del Corpus, Curpillos, San Pedro y San Pablo; en total, diez días, uno de ellos doble actuación, a 3000 pesetas por actuación. Lo mismo nos encontramos el año 1981, cuando se le paga al señor Herranz por sus actuaciones durante ocho días como gaitero de los gigantillos con motivo de la Feria del Vino y posteriormente otras dos actuaciones en julio.

Por último, encontramos un expediente de 1982 sobre la adquisición del vestuario para los dulzaineros de la Corporación municipal, en el que figura la adquisición de cuatro trajes de paño negro, cuatro abrigos azul marino en tergal-lana, cuatro camisas y cuatro corbatas.

Como podemos comprobar, existe toda una saga de tamborileros-gaiteros que han ido acompañando a los gigantillos en sus actuaciones a lo largo de los años, y todos han arrastrado el apodo del primero de ellos, Mariano Herranz Tomé «Chirola». A él le siguió su hijo Ladislao Herranz Salvatella «Ladis» y, a la muerte de este el 27 de abril de 1980, tras cuarenta años como gaitero, pitero, tamboritero o tamborilero de los gigantillos de la ciudad, le sucedió uno de sus hijos (foto 3).

En otro expediente de pagos, pero esta vez de 1977, vemos cómo se realizó el pago de 10500 pesetas a favor de los dulzaineros y gaiteros que actuaron en la comitiva el día de San Lesmes, y así mismo el gasto de 9000 pesetas a favor de Ladislao Herranz por sus actuaciones como gaitero acompañando a los gigantones los días 24 a 26 de mayo de 1978. También encontramos otro recibí a favor de Ladislao Herranz Salvatella por la cantidad de 18000 pesetas por la actuación como gaitero de los gigantones los días 25 a 30 de junio de 1977, en las fiestas de San Pedro y San Pablo.

El 28 de mayo de 1978 figura otro pago a Ladislao Herranz por su actuación como gaitero acompañando a los gigantones los días 24 a 26 del mismo mes.

Aparece otro expediente en 1979 sobre pagos por sus actuaciones a dulzaineros, clarinetos y timbaleros, con un nuevo abono a Ladislao Herranz Salvatella de 3000 pesetas por ser el gaitero acompañante de los gigantones el 29 de enero de 1979, así como otro del 16 de mayo por acompañar a los gigantillos el domingo 13 del mismo mes en el I Festival de la Canción Misionera, de 3000 pesetas. Más tarde se le abonan 9000 pesetas.



Foto 3. Chirola, 2011. Fondo Alfredo Blanco del Val

Registro fotográfico del tamboritero en Burgos

Existen en Burgos diversas colecciones fotográficas que nos permiten disfrutar hoy en día de la imagen del tamborilero, tamboritero o gaitero, personaje que tuvo la función de acompañar a los gigantes en sus salidas, así como marcar con su música y ritmo el baile de los gigantillos.

El Fondo Cortés pertenece a Juan Antonio Cortés García de Quevedo, hijo del burgalés Toribio José Cortés y de la guadalajareña de México, María Felipa García de Quevedo Portillo, quien nació en Bayona (Francia) en 1851 y falleció en la capital castellana en 1944. Estuvo relacionado desde la infancia con la fotografía. Empezó los estudios de Derecho, que abandonó por enfermedad y por su vocación, la pintura. Se trasladó de joven a Madrid, y se matriculó en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado a finales de 1870. Luego se trasladó a Valencia, donde se formó con numerosos artistas y perfeccionó su técnica. Posteriormente se instaló en Burgos y transformó su estudio en academia de dibujo, a la vez que se convertía en un consumado retratista y paisajista, siempre en clave costumbrista. Fue nombrado académico de la Real Escuela de Bellas Artes y tuvo amistad con todos los artistas burgaleses de la época: Andrés García Prieto, Evaristo Barrio, Isidro Gil, Mariano Pedrero y Marceliano Santa María, así como con otros artistas de ámbito nacional: Lizcano, Taberner y Aznar Alejandro Ferrante, entre otros. Además, durante cuatro décadas fue depositario de los Fondos Municipales de Burgos. Aparte de pintor fue fotógrafo aficionado, recorría las calles acompañado de los «modernos» aparatos de retratar de la época y realizaba gran cantidad de fotografías relacionadas con el arte, sus familiares, la ciudad de Burgos y los lugares adonde viajó. Este legado se convierte en patrimonio cultural al servicio de la ciudadanía gracias a su compra en el año 2005 por parte del



Foto 4. Fondo Juan Antonio Cortés. AMBU

Ayuntamiento, siendo depositado el denominado Fondo Cortés en el Archivo Municipal de Burgos. El Fondo Cortés consta de 44 cajas de material fotográfico que guardan 889 placas de vidrio numeradas cronológicamente desde 1892 hasta 1909, así como numerosos positivos en papel de la época. El grupo más numeroso hace referencia a temas burgaleses de carácter costumbrista: calles, paseos, mercados, celebraciones, gentes de la capital y de la provincia, desfiles militares, espectáculos, rituales religiosos... en total, unas 2500 imágenes que han sido digitalizadas, clasificadas y puestas a disposición de los ciudadanos por el Archivo Municipal de Burgos.

A este fondo pertenecen dos fotografías: la número 4, en la que se aprecia a los músicos en la parte central entre los gigantillos (uno de ellos, por su actitud, parece ser el tamboritero, con el atabal colgado del brazo izquierdo, vistiendo ambos sombrero negro), y la número 5, en la que se aprecia solo el sombrero del músico con la cinta alrededor terminada en flecos dorados.

Otro de los fondos que nos encontramos en el AMBU es el denominado Fondo Vadillo. Alfonso Vadillo (Burgos, 1878-Burgos, 1945) proviene de una humilde familia de la localidad de Castil de Carrias, sus padres se trasladan antes de su nacimiento a Burgos con el fin de buscar una vida mejor. A los 24 años comienza a trabajar en el Gobierno Civil, pero es la pasión por la fotografía la que mueve a Alfonso a llevar siempre la cámara al hombro y plasmar en ella toda la realidad urbana y también la del mundo rural en clara decadencia. A través de su estudio profesional ubicado en la calle San Juan, dejó un importantísimo legado fotográfico en Burgos, que se ve aumentado por las valiosas colaboraciones que tuvo con revistas especializadas de la época. Pasaba por reflejar como hizo la realidad burgalesa coetánea: la presencia militar, las fiestas religiosas y los colectivos que se reúnen en torno a ellas, la expansión de la ciudad y las innovaciones técnicas, los monumentos con la catedral a la



Foto 5. Fondo Juan Antonio Cortés. AMBU

cabeza y otros que urge reconstruir. Este fondo fue creado a partir de 1945, cuando el Ayuntamiento de Burgos adquiere parte de las fotografías y clichés del fotógrafo burgalés. En estas dos fotos suyas (números 6 y 7), podemos apreciar la imagen del tamboritero o gaitero entre las figuras de los gigantes y gigantillos.

El siguiente fondo que nos ocupa es el del coleccionista Valentín Galafel, un buscador infatigable de postales con el trasfondo de Burgos como pretexto. En estas dos postales (fotos 8 y 9), como en el caso anterior, podemos ver al gaitero entre los gigantones en alguna de sus salidas en las festividades del Corpus, Curpillos o en las patronales de San Pedro y San Pablo.

También tiene importancia el fondo de Eustasio Villanueva Gutiérrez —recogido en el Archivo Villanueva de la Biblioteca del IPCE del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte—, al cual pertenece la foto 10, que resulta ser una imagen estereoscópica en la que se puede apreciar la figura del gaitero al lado de la gigantilla. Eustasio nació en Villegas (Burgos) el 29 de marzo de 1875 y falleció en Burgos el 22 de septiembre de 1949, fue relojero y fotógrafo aficionado. Establecido en la ciudad de Burgos, recorrió toda la provincia tomando fotografías estereoscópicas, en tres dimensiones, en placas de vidrio del formato 6 × 13cm, entre los años 1913 y 1930. Sus temas preferidos fueron los monumentos románicos, góticos y renacentistas, así como la vida en los monasterios. Fue alumno de la Academia Provincial de Dibujo de Burgos, dedicada a la difusión y promoción del dibujo y las artes en esa ciudad. En 1901 se casó con Bernardina Vadillo Gómez y tuvieron nueve hijos. En 1902 se independizó y abrió una tienda en la plaza Mayor de Burgos dedicada a objetos de joyería, platería y relojería. Pronto incorporó también artículos fotográficos y de sonido.



Foto 6. Gigantes y gigantillos en el paseo del Espolón frente a la librería Ontañón. Fondo Alfonso Vadillo. AMBU



Foto 7. Fondo Alfonso Vadillo. AMBU



21. Los Gigantes de Burgos

Foto 8. Colección Valentín Galafel

Su gran afición a la fotografía debió de empezar hacia el año 1910, tras un viaje profesional a París. Su fotografía más antigua está fechada en 1913 y corresponde a una placa autocroma en color. Se conservan 1 000 transparencias o placas estereoscópicas positivas, en vidrio, del formato 6 x 13 cm, en el Archivo Villanueva del Instituto del Patrimonio Cultural de España, en Madrid. El Estado español compró a su familia, en 1986, la mayor parte de las fotografías, incluso también unos dos mil negativos.



418 BURGOS. — Los Gigantes.

Salen-Postal

Foto 9. Colección Valentín Galafel



Foto 10. Colección Eustasio Villanueva

Por último, y sin ser de menor importancia, destaca la presencia de la flauta y el tamboril en los carteles anunciadores de las fiestas de Burgos, lo que resalta la importancia de la presencia de este instrumento para que la fiesta sea completa. Así pues, en los años 1941, 1943, 1956 y 2014 podemos disfrutar de la imagen del tamboritero anunciando las fiestas de San Pedro y San Pablo. El cartel de 1943 está realizado por Fortunato Julián. El autor del programa de mano de 1941 no consta identificado en el AMBU y lo mismo nos pasa con el cartel de 1956, del que hay que destacar que no fue el oficial de las fiestas. La autoría del cartel de 2014 es de Jesús García Vivar (fotos 11, 12, 13 y 14).



Foto 11. Programa de mano de las fiestas de San Pedro y San Pablo, 1941. Autor sin identificar. AMBU

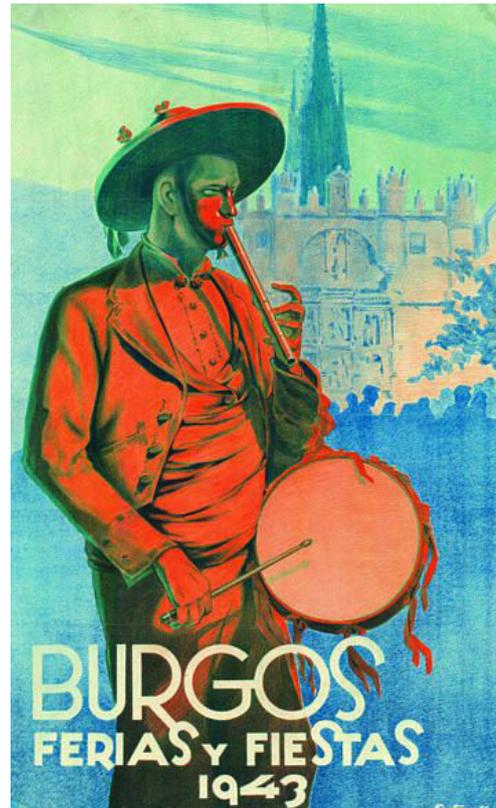


Foto 12. Cartel de fiestas de San Pedro y San Pablo, 1943. Autor: Fortunato Julián. AMBU

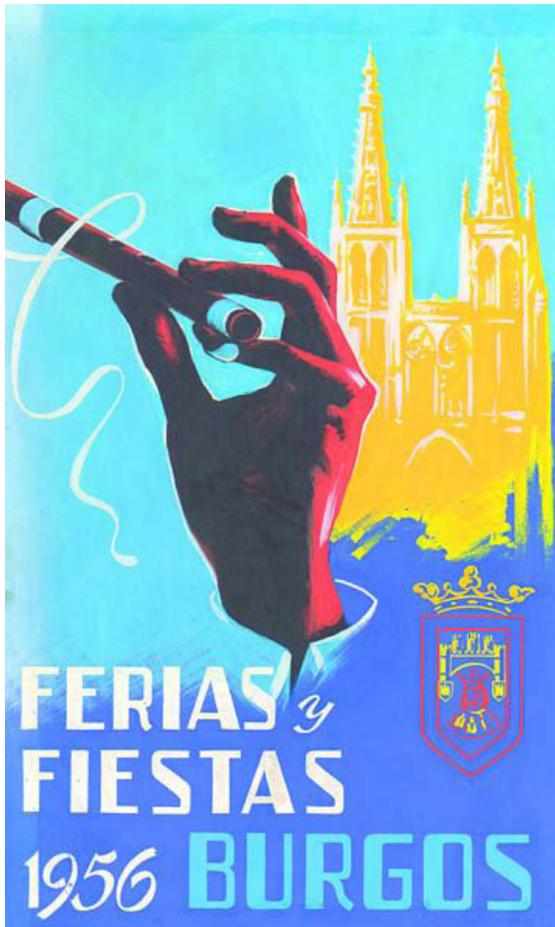


Foto 13. Cartel de fiestas de San Pedro y San Pablo, 1956. Autor sin identificar. AMBU



Foto 14. Cartel de fiestas de San Pedro y San Pablo, 2014. Autor: Jesús García Vivar. AMBU

BIBLIOGRAFÍA

- Jambrina Leal, A. «La gaita y el tamboril en las comunidades rurales del antiguo Reino de León». *Revista de Folklore* n.º 19, 1982.
- Jambrina Leal, A.; Porro Fernández, C. «Pasado, presente y futuro de la flauta y el tamboril en Castilla y León. Pamplona Txuntxuneroak». *Txistulari* n.º 172, 1997/4.
- Díaz, J. *Instrumentos populares. Temas didácticos de cultura tradicional*. Valladolid, 1997.
- Blanco del Val, A. «La Fiesta del Capitán en el Fondo Cortés del Archivo Municipal de Burgos: descripción de una fotografía». *Revista de Folklore* n.º 403, 2015.
- Hoyos Sainz, L.; Hoyos Sainz, N. *Manual de Folklore. La vida popular tradicional*. Manuales de la Revista de Occidente. Madrid, 1947.
- Arévalo García-Galán, J. P. *Historia de las fiestas de Burgos*. AMABAR. Burgos, 1999.
- Manzano Alonso, M. *Nuevas músicas para flauta y tamboril*. Colección Nuevas Músicas para Instrumentos Tradicionales n.º 3, 2007.
- Olmeda, F. *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*. 1903.
- Hergueta y Martín, D. *Folklore burgalés*. Diputación Provincial de Burgos, 1934.
- Valdivielso Arce, J. L. «Los Gigantones, Gigantillos, Tetines y Danzantes y otros personajes del folklore burgalés. Breve reseña histórica». *Revista de Folklore* n.º 151, 1993.
- Inclán Leiva, R.; Del Río Velasco, J. *Danzas típicas burgalesas*. Burgos, 1959.

- Martínez Palacios, Antonio José. *Colección de cantos populares burgaleses*. Unión Musical Española. Madrid, 1932.
- González Marrón, J. M. *El vestir burgalés*. Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1981.
- González-Marrón, J. M. *Indumentaria burgalesa popular y festera*. Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1989.
- Böl Vicario, P. *Fiesta burgalesa de «El Curpillós»*. Protocolo y ceremonial que rige la festividad. Dosssoles, 2000.
- Valdivielso Arce, J. L. «Crisis, decadencia y recuperación de la dulzaina y otros instrumentos de música popular en la provincia de Burgos». *Revista de Folklore* n.º 156, 1993.
- Miguel Gallo, I. J. de. *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1975)*. Estudio y documentos. Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1994.
- Pérez Barredo, R. «Juan Antonio Cortés, el pintor fotógrafo». *Diario de Burgos*, domingo, 13 de septiembre de 2009.
- Burgos en la fotografía de Alfonso Vadillo (1878-1945)*. Instituto Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Burgos, 2006.
- Mazuela V. *Los Burgos perdidos*. Burgos, 1987.
- Archivo Municipal de Burgos (AMBU), Sig. 22-934.
- | | |
|---|---------------------|
| AMBU, Sig. 9-91. | AMBU, Sig. 20-1321. |
| AMBU, Sig. C2-9-2/11. | AMBU, Sig. 19-6073. |
| AMBU, Sig. C2-10-3/9. | AMBU, Sig. 14-1215. |
| AMBU, Sig. 14-206. | AMBU, Sig. 9-4786. |
| AMBU, Sig. 19-579. | AMBU, Sig.20-1286. |
| AMBU, Sig. 19-1045. | AMBU, Sig. 9-4787. |
| AMBU, Sig. 19-1564. | AMBU, Sig. 20-1807. |
| AMBU, Sig. 19-1069; Sig. 19-5662; Sig. 19-3528; | AMBU, Sig. 9-4792. |
| Sig. 19-2487; Sig. 19-2571; Sig. 19-2578; Sig. 19-2915. | AMBU, Sig. 9-4794. |
| AMBU, Sig. 19-2938. | AMBU, Sig. 9-4795. |
| AMBU, Sig. 20-992. | AMBU, Sig. 20-1826. |
- <http://yaguegarces.blogspot.com.es/2009/05/los-gigantillos-de-burgos.html>
- <http://archmunburgos.blogspot.com.es/2015/07/la-pareja-mas-bailada.html>
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Xirula>
- <http://dle.rae.es/>
- https://es.wikisource.org/wiki/Decreto_n.%C2%BA_108_de_la_Junta_de_Defensa_Nacional
- <https://burgospedia1.wordpress.com/2013/03/30/alfonso-vadillo-fotografo/>
- <http://photoblog.alonsorobisco.es/2008/07/fotografo-vadillo-fotografa-de-corua-del.html>
- https://es.wikipedia.org/wiki/Eustasio_Villanueva
- https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Antonio_Cort%C3%A9s

EL FOLKLORE DE ARENAS DE SAN PEDRO Y SU REPERCUSIÓN EN LA EDUCACIÓN MUSICAL.

PROPUESTAS EDUCATIVAS CON EL AUDIOVISUAL

Sonsoles Ramos Ahijado, Ana María Botella Nicolás y Zulema Fernández Gil

Resumen:

El presente artículo recoge la historia y el folklore de Arenas de San Pedro. Se realiza una fundamentación teórica y una aproximación a la música tradicional del pueblo. Así mismo, se ofrece una propuesta didáctica a través del audiovisual como recurso educativo, compuesta por fotografías históricas y actuales de la comarca, varios vídeos del grupo folklórico Los Pilaretes de Vettonia, imágenes de cada una de las partes del traje tradicional de la mujer y del hombre, y el texto de una selección de canciones y refranes de la tierra para trabajar en el aula de primaria.

Palabras clave:

Aplicaciones didácticas, educación musical, educación primaria, folklore, audiovisual.

1. Introducción y objetivos del estudio

La sociedad actual considera la profesión de maestro como algo fácil, sencillo e, incluso, en algunas ocasiones irrelevante. Los maestros tienen una de las tareas más importantes e imprescindibles, que van más allá de transmitir conocimientos a los alumnos y enseñar, prestando en la medida de lo posible un planteamiento activo y participativo que puedan utilizar en todos los ámbitos de su vida. Podemos utilizar esta premisa en cualquier ámbito de la enseñanza, siempre y cuando se adapte a las necesidades e intereses de los alumnos.

Es de sobra conocido cómo la música es positiva para el desarrollo cognitivo, creativo, intelectual y psicológico del niño y que estimula, además, el hemisferio izquierdo del cerebro, que se encarga del desarrollo de aquellas actividades básicas, como, por ejemplo, el aprendizaje del lenguaje, los números, la escritura y el uso de la lógica. Por lo tanto, ¿por qué no utilizamos la música tradicional como recurso didáctico para enseñar música?

El respeto y la valoración del folklore propio de cada comunidad, así como el reconocimiento de la riqueza del patrimonio cultural, es una constante en la vigente Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE) y en los diferentes decretos que establecen los contenidos mínimos de la etapa de enseñanza obligatoria y de la asignatura de Música. La realidad del aula es otra, ya que no se tiene en cuenta ni se enseña, por lo que los alumnos carecen de conocimientos sobre su propia tierra y sus tradiciones. La música tradicional ha sido durante muchos años uno de los campos más olvidados en el estudio de la música. A mediados del siglo XIX es cuando, a través de los movimientos nacionalistas, comienza el interés por el estudio del folklore y su recuperación¹. En España ha habido etnomusicólogos que se han interesado por la música tradicional de las poblaciones

1 BOTELLA, Ana María. «Las canciones de boda del *Cancionero Musical de la Lírica Popular Asturiana* de Eduardo Martínez Torner». *Revista de Folklore*, 378, (2013): 1.

españolas, como Felipe Pedrell², Federico Olmeda³ y Eduardo López-Chávarri⁴, entre otros⁵. También Salvador Seguí⁶ analizó las canciones de su región autonómica, al igual que Eduardo Martínez⁷.

El folklore y su riqueza constituyen un material didáctico interesante, pudiendo así enseñar tanto la historia del sitio donde se reside como la música y las tradiciones más importantes del lugar. Partiendo de ello, en este artículo mostraremos la posibilidad de utilizar el folklore de una localidad de Ávila, Arenas de San Pedro⁸, a través de los audiovisuales como herramienta didáctica.

Así, partimos del material existente, como es la historia del pueblo, las tradiciones, las canciones y sus bailes típicos. La fuente más ingente de información es la recopilación que Kurt Schindler⁹ (Berlín, 1882-New York, 1935) hizo de la provincia de Ávila y que recogió en su cancionero *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. A continuación, elaboraremos el material audiovisual como recurso didáctico para trabajar contenidos musicales en el aula de primaria. En palabras de Ramos y Botella:

A medida que se consolida el uso de las nuevas tecnologías en los centros públicos, y las diferentes instituciones potencian los recursos informáticos y la formación del profesorado, es necesario reflexionar sobre el desarrollo de estrategias pedagógicas que posibiliten el acercamiento de los audiovisuales al alumnado en diferentes situaciones de enseñanza-aprendizaje, incorporando estas nuevas herramientas a los diseños curriculares de las asignaturas¹⁰.

Los objetivos que queremos alcanzar con este trabajo son:

— Comprender y conocer conceptos de folklore en el aula de música, como parte esencial de la enseñanza de la música en Educación Primaria. Para ello, adaptaremos los contenidos a la legislación vigente: la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE); Real Decreto 126/2014, de 28 de febrero, por el que se establece el currículo básico de la Educación

2 PEDRELL, Felipe. *Cancionero popular español*. Barcelona: Editorial de Música Boileau, 1958.

3 OLMEDA, Federico. *Cancionero popular de Burgos*. Excelentísima Diputación Provincial de Burgos: Amabar.

4 LÓPEZ, Eduardo. *Música popular española*. Barcelona: Editorial Labor, 1927.

5 BOTELLA, Ana María; CERVERA, Josefa, y SAYAS, Joaquín. «Etnomusicología y tradición en la música de Chelva. Una propuesta didáctica en el aula de secundaria». *Revista de Folklore*, 390, (2014): 13-39.

6 SEGUÍ, Salvador. *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo, 1980.

7 MARTÍNEZ, Eduardo. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto y Compañía, 1920.

8 Es un municipio situado en el sur de la provincia de Ávila, en la comunidad autónoma de Castilla y León. Es la capital de la comarca del mismo nombre, más conocida como del valle del Tiétar.

9 Para conocer más datos sobre su vida y obra, consúltese el trabajo de: FRONTERA, María Enriqueta. *Una figura señera en el campo de la música tradicional española en el primer tercio del siglo xx: el polifacético músico alemán Kurt Schindler (1882-1935)*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2014.

10 RAMOS, Sonsoles, y BOTELLA, Ana María. «Experiencia de innovación educativa en didáctica de la expresión musical a través del audiovisual», en José Ignacio Alonso Roque, Cosme Jesús Gómez Carrasco y Tomás Izquierdo Rus (eds.). *La formación del profesorado en infantil y primaria: retos y propuestas*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia (Edit.um), 2014a, p. 563.

Primaria Obligatoria, y Orden EDU/519/2014, de 17 de junio, por la que se establece el currículo y se regula la implantación, evaluación y desarrollo de la Educación Primaria Obligatoria en la comunidad de Castilla y León.

— Diseñar un audiovisual para el desarrollo y el trabajo del folklore de Arenas de San Pedro.

Los objetivos propios de la aplicación didáctica son:

1. Conocer las canciones, las tradiciones y la cultura de Arenas de San Pedro.
2. Saber la historia de Arenas de San Pedro.
3. Diferenciar los instrumentos cordófonos, idiófonos y aerófonos que se utilizan en la interpretación de canciones.

2. Fundamentación teórica

Este estudio se tipifica como una evaluación de necesidades referido al ámbito del folklore y su didáctica. Como tal, parte de la necesidad de conocer qué se entiende por el término *folklore*, que tanta controversia ha suscitado. El diccionario de la Real Academia Española, según Azahara Arévalo, define el folklore como:

... el conjunto de creencias, artesanías, costumbres y manifestaciones artísticas tradicionales de un pueblo. De la misma forma, numerosos métodos han intentado explicar con claridad la palabra folklore, así como cada una de las partes que engloban dicho término¹¹.

Por ello, se han intentado colocar límites diferenciando lo que semánticamente produce la palabra y lo que la realidad explica o practica. Hay formas que lo consideran como «expresión de lo antiguo, rural y oral»¹². M.^a Jesús Martín opina que:

La palabra folklore, de raíces anglosajonas, fue introducida inicialmente por el arqueólogo inglés William John Thoms en un artículo de la revista «The Athenaeum» de Londres, en 1846, uniendo dos viejos vocablos en desuso, folk (pueblo) y lore (saber), para designar genéricamente los conocimientos y trabajos relativos a la vida y las costumbres populares¹³.

Palacios (citado en Martín) considera, cuando compara los términos etnomusicología y folklore, que:

Actualmente muchos investigadores, especialmente americanos, prefieren hablar de etnomusicología en vez de folklore musical, tal vez ante el descrédito en que se encuentra el término folklore. En realidad se trata de un sinónimo correctamente construido a partir de tres raíces griegas: «etnos» (pueblo) «musiké» (música) y «logos» (tratado, estudio). En conjunto significaría algo así como «la ciencia o el estudio de la música popular», exactamente lo mismo queremos

11 ARÉVALO, Azahara (2009). «Importancia del folklore musical como práctica educativa». *Revista LEEME*, 23, (2009): 1.

12 DÍAZ, Luis. «Sobre el folklore en la actualidad y la pluralidad en la lectura». *Revista OCNOS*, (2005): 35.

13 MARTÍN, M.^a Jesús. «El folklore música en la enseñanza». *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 13, (1992): 54.

decir al hablar de «folklore musical», puesto que «folk» y «etnos» son términos y conceptos equivalentes¹⁴.

Partiendo de estas definiciones, podemos constatar que folklore y etnomusicología son palabras que nos llevan a estudiar las raíces de los pueblos, tratando de conservar todas aquellas tradiciones que atesora el saber popular.

Vivimos en una sociedad en constante cambio, un mundo globalizado en el que un sencillo cambio puede crear un pequeño caos y sus consecuentes secuelas. El papel que juega el folklore es digno de estudio, pues tras el paso del tiempo ha ido perdiendo importancia y en gran medida cayendo en el olvido, sobre todo por las nuevas generaciones.

2.1. Evolución del folklore en España

Partimos de la época del Romanticismo, estilo musical que traerá un especial y fuerte interés por lo popular, y, en especial, por los objetos estéticos desarrollados a lo largo de la historia. Es importante destacar la figura de Cecilia Böhl de Faber y Larrea¹⁵ (Morgues, 1796-Sevilla, 1877), quien publicó obras de costumbres, cuentos, oraciones, adivinanzas, poesías, refranes y creencias populares. Tal fue la importancia de su obra, que fue considerada la persona que introdujo el folklore en España, sin olvidar a Antonio Machado y Álvarez¹⁶ (Santiago de Compostela, 1848-Sevilla, 1893), que dedicó gran parte de su vida a la recolección del folklore en España. La diferencia radica en la metodología y la valoración que hizo cada uno de las creaciones populares. Böhl de Faber y Larrea considera de gran importancia la estética y la ética de dichas creaciones populares, al mismo tiempo que no da importancia a la metodología, mientras que la figura de Machado prioriza al método, siendo así su mayor preocupación.

En el último tercio del siglo XIX se recoge de forma literal aquello que sale de los labios del pueblo. Así, Guichot llegó a usar la taquigrafía *ad hoc* para recolectar las tradiciones populares:

... sobre la conveniencia de organizar un cuerpo de taquígrafos *ah hoc* con el objeto de convencer de una vez para siempre a los poetas y literatos eruditos de que no son fábulas sino hechos reales, no producciones mestizas sino las genuinas y exclusivamente populares, las que el folklore se propone coleccionar: la verdad desnuda, no la verdad más o menos caprichosamente vestida, es lo que importa conocer¹⁷.

Por tanto, con el método, la intencionalidad y la necesidad de recoger aquellas costumbres populares se crea una corriente científico-antropológica. Machado y Álvarez (citado en Rodríguez) dice que: «... no han de estudiarse por bonitas, ni raras y curiosas: coplas, adivinanzas, tradiciones, leyendas,

14 PALACIOS, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León, 1984, p. 19.

15 Usaba el seudónimo de Fernán Caballero y también el de Corina.

16 Usaba el seudónimo de Demófilo. Fue un escritor, antropólogo y folklorista español.

17 ANÓN. *El folk-lore andaluz. Órgano de la sociedad de este nombre*. Sevilla: Máxtor, 2008, p. 96.

trovas, adagios, refranes, proverbios, diálogos, juegos cómicos, cuentos, locuciones peculiares, frases hechas, giros, etc., han de estudiarse como materia científica»¹⁸.

Así, queda en evidencia que los objetivos del folklore son muy amplios en su origen abarcando aquellos aspectos que podemos denominar como concepto antropológico de cultura. Edward Tylor considera que la cultura es todo lo creado por el ser humano, todo lo que no es naturaleza. Resalta la importancia de exponer los hechos históricos, pero no solamente como una sucesión de efemérides, sino de la conexión de los acontecimientos, únicamente las causas concretas y naturales determinan la acción humana, un acontecimiento siempre es hijo de otro acontecimiento:

... aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre¹⁹.

En el siglo xx, el interés por lo popular decae. Solo figuras universitarias como Telesforo de Aranzadi Unamuno (Vergara, 1860-Barcelona, 1945) y Luis de Hoyos Sainz (Madrid, 1868-1951) destacan materiales próximos a la etnografía y la antropología. Es importante matizar también la recopilación hecha por Kurt Schindler (Berlín, 1882-Nueva York, 1935). En palabras de Olarte: «... fue músico, folklorista y musicólogo, además del primer investigador extranjero que realizó en España trabajos de campo, grabando en discos de aluminio un millar de tonadas de canciones y bailes»²⁰.

Recorrió España y Portugal recopilando cantos y plasmando partituras de aquellas canciones que escuchó. Realizó dos viajes: en 1928 y en 1931. Nos interesa especialmente su segundo viaje, que fue cuando visitó Arenas de San Pedro y pueblos circundantes²¹.

Tras la guerra civil española, desaparece el interés por la recopilación de estudios etnográficos y folklore. Las principales causas fueron el exilio o la represión que sufrieron, instituciones suspendidas y, ante todo, considerar sospechoso todo interés o estudio del pueblo. En esta época, el único medio de transmisión fue el oral, el pasar costumbres y canciones de padres a hijos, y es este el nexo de unión de varias épocas. De esta forma el concepto de folklore va empobreciéndose, dejando a la literatura oral los romances, los cuentos, las adivinanzas y las canciones, junto con la música, la danza y los trajes populares. Destaca por entonces la recuperación hecha por la Sección Femenina de Falange Española con sus «Coros y danzas». Por esto, fueron surgiendo grupos, asociaciones, federaciones, etc. que se difunden como grupos *folk*. El término *folklore* es degradado, según Díaz, «hasta tal punto que se

18 RODRÍGUEZ, Salvador. «El folklore, ciencia del saber popular. Historia y estado actual en Andalucía». *Revista de Folklore*, 225, (1999): 76.

19 TYLOR, Edward, B. «La ciencia de la cultura», en: Kahn, J. D. (comp.). *El concepto de cultura humana*. Barcelona: Anagrama, 1995, (1871).

20 OLARTE, Matilde. «Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España». *Etnofolk. Revista de Etnomusicología*, 16-17, (2010): 36.

21 En páginas sucesivas se estudiará su figura de manera más detallada.

generaliza en el lenguaje común como sinónimo de algo poco serio, o, en todo caso, ha pasado a designar la música popularizada que interpretan las cantantes llamadas “tonadilleras” o “folclóricas”»²².

La situación tras la democracia y el Estado de las autonomías da a las agrupaciones dedicadas al folklore un punto de apoyo con la posibilidad de contar con la colaboración de los Ayuntamientos y Gobiernos de las comunidades autónomas. En la década de los cuarenta y setenta, los estudiosos del folklore constituyen una minoría que solo de forma ocasional o por afición se dedican a la recopilación de este tipo de trabajos. Hoy en día poco se refleja la espontaneidad en fiestas o actos organizados en pueblos o ciudades, y de esta forma se constata la escasa importancia que tiene. El folklore y etnografía son la expresión que identifica y marca la diferencia de un pueblo y forma el patrimonio heredado.

2.2. Aproximación al folklore de Arenas de San Pedro

La primera persona que recogió la historia, el folklore y la etnografía en Arenas de San Pedro fue Marcelo Gómez Matías en su obra *Almanaque parroquial* (1916). Nacido en San Bartolomé de Pinares (Ávila), se ordenó sacerdote el 1 de abril de 1911 y, tras pasar por San Esteban de Valle y Martín Muñoz de las Posadas, fue nombrado ecónomo de la capital del valle del Tiétar. Su inquietud pastoral le anima a seguir la obra histórica de Luis Buitrago editando *Almanaque parroquial*. Contiene sugerencias litúrgicas, apuntes históricos, figuras, actualidad, costumbres, refranero y una parte muy importante acerca del folklore de la zona, incluidas partituras y explicaciones de la realización de estas. Con esta obra está dispuesto a avivar la fe de sus feligreses y a valorar el patrimonio del pueblo donde reside. Con tesón y como editor, logra sacar 51 números que dona al archivo del Ayuntamiento de Arenas de San Pedro.

En los primeros años de la edición del *Almanaque*, se recogen cantos de los primeros años del catecismo y todos los datos de la Iglesia, así como de la beneficencia parroquial. Aun así, se puede apreciar cómo poco a poco se va interesando por los cantares de la tierra, siempre relacionados con la iglesia. No es sino hasta el año 1931 cuando comienza a recoger himnos parroquiales ya con partitura, hablando de ellos como folklore parroquial. Gómez Matías hace un parón en la recogida durante los años de la guerra civil española, quedándose solo los datos de la población, así como la gran cantidad de beneficencia de la iglesia para los ciudadanos del pueblo. En 1941 comienza a recopilar el *Cancionero arenense*. En él dice que Arenas de San Pedro es una tierra rica en floración y belleza al igual que en melodías y canciones que dan vida y alegría²³.

En la parte del cancionero que aparece en el *Almanaque* viene una canción con una partitura por año, comenzando en 1941 y terminando en 1964, con un parón desde el 1953 hasta el 1961. Además de canciones, también recoge cantares de la tierra, refranes y rezos a los patronos del pueblo. Aparecen canciones toreras, que según el folklorista «es lo mismo que decir alegría, bullicio, animación y salero. Toros son la temporada»²⁴.

Además de las *canciones de quintos*, entonadas por los mozos del pueblo a finales de febrero o principios de marzo de venida de los años y recopilada en el año 1945, encontramos *canciones de boda*,

22 DÍAZ, Luis (coord.). *Aproximación antropológica a Castilla y León*. Barcelona: Anthropos, 1988, p. 20.

23 GÓMEZ, Marcelo. *Almanaque parroquial de Arenas de San Pedro*. Martín Muñoz de las Posadas, Ávila, 1941.

24 *Ibidem*.

cantadas a la novia el día antes de la boda para rondarla esa noche, recopiladas en el año 1944; también *seguidillas*, *rondón de gaitilla* y los distintos himnos de Arenas recopilados a lo largo de los años.

El folklorista más destacado que recoge canciones tradicionales es Kurt Schindler, como se ha comentado anteriormente. Adquirió su formación universitaria y musical en Alemania hasta su partida a Estados Unidos, donde fue ayudante en la Ópera Metropolitana de Nueva York. Es destacable la *Schola Cantorum*, que dio a conocer obras de nuevos directores y rescatadas del olvido, añadiendo además a la música culta música folklórica de diversos países. Tal y como describe De Onís, el crítico Winfred Douglas resume la historia de dicha escuela y la labor de Schindler como:

El éxito constante de la *Schola Cantorum* en su nueva y difícil empresa desde su primer concierto fue debido a la gran actividad de Kurt Schindler en la recolección de música popular a través del mundo civilizado y sin civilizar, y de composiciones bellas, aunque poco conocidas, a través de toda la historia de la música a partir del siglo VII; a su excepcional habilidad como lingüista y traductor; a la amplitud y penetración de su erudición; a la eficacia práctica musical de sus ediciones y armonizaciones, y a la validez artística de su dirección tanto en los ensayos como en los conciertos. Merece las gracias constantes de todos los miembros de la *Schola Cantorum* juntamente con la gratitud del gran público musical²⁵.

Como folklorista, mostró desde la *Schola Cantorum* un interés por el folklore musical, teniendo como base la incorporación de este tipo de música al arte de los compositores modernos. Quiso dar a esta música la importancia que merecía por su pureza y anonimato. En la *Schola* se estudiaron canciones populares americanas, inglesas, francesas, alemanas, húngaras, irlandesas, noruegas, rusas, suecas, italianas, galesas, judaicas y, en mayor medida, españolas. Estas últimas las conocía solo a través de colecciones impresas hechas por Felipe Pedrell, Olmeda, Ledesma y folkloristas catalanes y vascos.

En 1928, Schindler partió a España. Su estancia duró tres años, durante los cuales recopiló folklore de Castilla la Vieja, como él llamaba a la actual Castilla y León; más concretamente en las provincias de Soria, Logroño y parte de Burgos. Tenía en mente pasar también por Extremadura y las provincias fronterizas con Portugal. En una carta a un amigo en América, confiesa:

Estos territorios vírgenes en lo que a investigaciones musicales se refiere y promete una gran cosecha. En todos sus aspectos, este trabajo es mucho más importante que cualquier excavación arqueológica, porque mientras estas permanecen seguras bajo tierra, podemos estar seguros de que en los próximos diez años toda riqueza musical del pasado quedará extinguida, puesto que ahora mismo solamente los viejos de más de sesenta años recuerdan estas melodías tradicionales que los jóvenes ignoran²⁶.

Schindler realizó un segundo viaje a España en 1931, en el cual manifestaba que su trabajo no estaba terminado, ya que, si una pequeña parte de Castilla le había ofrecido tanto, ¿qué no le depararía seguir indagando en su territorio! Viendo aquello que se presentaba por delante, buscó ayuda y la encontró en la Universidad de Columbia, cuyo Departamento Hispánico, junto con los de Antropología y Filosofía, trabajaba en una colaboración de la fusión de la tradición popular española y las culturas indias en México. Este departamento proporcionó a Schindler una máquina para hacer discos fon-

25 DE ONÍS, Federico. *España en América: estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1955, p. 755.

26 SCHINDLER, Kurt. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1941, p. 17.

gráficos, aparato de gramófono transportable (Fairchild Aerial Company) y los medios necesarios para dedicarse solo y exclusivamente en la investigación.

Empezó su segundo viaje en Salamanca, entrevistándose con Eduardo Martínez Torner²⁷, principal folklorista musical español. A continuación se fue a Asturias y Santander, donde ya había música recogida, y después a las provincias de Ávila, Cáceres y Miranda do Douro (Portugal), siendo esta el objeto principal de su investigación.

Resulta especialmente interesante para nuestro trabajo hablar de su estancia en la provincia de Ávila, por su paso por el valle del Tiétar y la recopilación de música popular en Arenas de San Pedro. Según el mismo Schindler apunta en su informe acerca del trabajo en este viaje:

... la región de la Sierra de Gredos, entre Toledo y Salamanca, ha proporcionado las muestras musicales más bellas y mejores ritmos —entre otros su abundancia de cantos de toros— [...] Los campesinos casi siempre se prestaron con gusto a las audiciones y hasta sintieron placer al poder oír sus propios cantos inmediatamente después. Sólo en pocos casos, especialmente en centros aislados donde condiciones de perturbación económica lo impidieron, no fue posible contar con su buena voluntad²⁸.

Además, el folklorista realiza una pequeña crítica a la sociedad, diciendo que:

Considera este trabajo, que ofrece sacrificios y dificultades de muchas clases, como de la mayor urgencia, puesto que los cantos están desapareciendo rápidamente, a causa de la invasión de la radio, el cinematógrafo y el jazz entre la generación joven de los campesinos españoles. Hay, y habrá durante los próximos diez años, mucho oro puro de canciones que habrá que encontrar y salvar en España y Portugal. Después será demasiado tarde hasta para buscarlo. Esta tarea es semejante a la del arqueólogo, con la diferencia, sin embargo, de que estos tesoros no esperan bajo tierra la hora de su descubrimiento final, sino serán entera e irremediamente perdidos²⁹.

Debemos considerar también al folklorista Alan Lomax (1915-2002), etnomusicólogo estadounidense que viajó a España en el verano de 1952 con la idea de recorrer el país buscando música. Su viaje duró nueve meses, grabando de pueblo en pueblo: fandangos, flamenco, canciones de amor tradicionales, canciones religiosas e incluso sonidos de bodas, campanas como las de la catedral de Pamplona o conversaciones callejeras. Todas estas grabaciones iban acompañadas por sus notas personales y fotografías que tomaba. Visitó Galicia, Asturias, Euskadi, las dos Castillas, Baleares, Extremadura o Andalucía. En total, registró más de 3000 grabaciones de todas las índoles que recogen tanto profesionales como aficionados con talento.

Lomax abarca todos los sonidos de España y nos regala un fantástico viaje por el folklore español, olvidado o desaparecido. El folklorista disfrutó de su recorrido por los pueblos españoles y su contacto con los personajes que se cruzaban en su camino. Este viaje terminó creando un álbum de sonidos de aquella España que acabó en las manos de Miles Davis, que grababa para Columbia. Davis queda

27 Para conocer más acerca de Torner, consúltese el artículo: BOTELLA, Ana María. «Las canciones de boda del Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana de Eduardo Martínez Torner», *op. cit.*

28 FRONTERA, María Enriqueta. *Una figura señera en el campo de la música tradicional española en el primer tercio del siglo xx: el polifacético músico alemán Kurt Schindler (1882-1935)*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2014, p. 128.

29 SCHINDLER, Kurt. *Op. cit.*, p. 23.

impresionado por los sonidos exóticos y realiza un disco en estudio, *Sketches from Spain*, que incluye una versión del segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo y la «Canción del fuego fatuo» del ballet *El amor brujo* de Manuel de Falla.

Otro trabajo interesante lo constituye el artículo de Lahorascala y Tirado³⁰, que describe el valle del Tiétar, y más concretamente Arenas de San Pedro y algunos de sus pueblos vecinos. Habla sobre su hábitat y paisaje, sobre sus costumbres y canciones e instrumentos y percusiones musicales. Además, trata otras consideraciones importantes, como es el paso de personajes famosos a lo largo de su historia: Goya, Boccherini o Luis de Borbón.

Tras la guerra civil española, se crea la agrupación de las actividades de la mujer, consolidada como Sección Femenina, fundada y liderada por Pilar Primo de Rivera en 1939 como delegada nacional. Sus objetivos eran de carácter asistencial, cultural, educativo y deportivo. Se organizó de forma jerarquizada en regidurías nacionales (ocupada del folklore) y provinciales. Añón y Montolú se expresan del hecho así:

Aún en plena guerra, pensé que una de las cosas a revitalizar debían ser los valores populares auténticos demostrativos de la variedad regional española, pero todos ellos integrados en su unidad. Algunas regiones como Galicia, Vasconia, Asturias, Aragón, Santander o Cataluña (sin contar con Andalucía donde el fenómeno espontáneo reviste caracteres aparte) contaban con gentes interesadas como los Musicólogos pero actuaban de modo aislado, no tuvo repercusión ni mantenimiento. Pero otras regiones, la mayoría, no tenían ese apoyo así que creí que la mejor manera de salvaguardarlas a todas era recuperarlas y organizar campeonatos o concursos donde el estímulo de premios moviera a participar a muchos. Pero se necesitaban promotores y con este fin se promovieron en 1938 en Málaga, Valladolid, Zamora y Vigo, cursos de instructores y profesores de música —dirigidos por el maestro Benedito a quien llamé expresamente a Burgos— para que reconstruyeran el folklore español. La primera manifestación fue una concentración en Medina del Campo en 1939 y a partir de aquí se perfilaron concursos locales, provinciales y nacionales organizados por la Regidora de Cultura de la Delegación Nacional M.^a Josefa Sampelayo desde 1942. Hoy los grupos han recorrido el mudo sirviendo de acercamiento y unión³¹.

A partir de los años 80, las casas discográficas como Saga y Sony Folk recorren pueblos, pasando por Arenas de San Pedro y grabando en formato cassette a la primera agrupación de folklore de este pueblo, Los Pioneros. En la actualidad, en Arenas de San Pedro los encargados de recuperar aquellas costumbres tanto musicales como tradicionales son los grupos folklóricos Los Pilaretes de Vettonia, Los Pioneros y La Ronda del Tenaco. Aparte de estos grupos, se puede ver la carencia de interés y mayormente la falta de conocimientos que poseen los vecinos y vecinas de Arenas de San Pedro acerca de su historia y costumbres. Las muestras de folklore se limitan a participar en el Certamen de Folklore Arenas de San Pedro, que se realiza todos los veranos en la localidad.

30 LAHORASCALA, Pedro, y TIRADO, Ángel. «Notas sobre el folklore y etnología del valle del Tiétar». *Narria*, (2000): 29-33.

31 AÑÓN, Amparo, y MONTOLÚ, Violeta. *Los coros y danzas de España. Transmisores del patrimonio cultural valenciano*, 2011, p. 8.

3. Los audiovisuales en el aula de primaria. Aplicación didáctica

3.1. Introducción

La muestra de alumnos a los que se les ha pasado la experiencia han sido sesenta niños de 1.º y 2.º de primaria del CEIP Zorrilla Monroy de Arenas de San Pedro (Ávila).

El objetivo principal de este trabajo, como ya se ha comentado, es incorporar y aplicar en el aula de primaria los nuevos recursos musicales como es el audiovisual, con el fin de que se adapten a aquellos cambios sociales que se están produciendo desde hace varias décadas. Así, utilizaremos este recurso para dar a conocer al alumnado las tradiciones, la música y la cultura de Arenas de San Pedro. Según Antonio Adame:

Los medios audiovisuales son instrumentos tecnológicos que ayudan a presentar información mediante sistemas acústicos, ópticos, o una mezcla de ambos y que, por tanto, pueden servir de complemento a otros recursos o medios de comunicación clásicos en la enseñanza como son las explicaciones orales con ayuda de la pizarra o la lectura de libros. Los medios audiovisuales se centran especialmente en el manejo y montaje de imágenes y en el desarrollo e inclusión de componentes sonoros asociados a las anteriores³².

Los niños comprendidos entre las edades de 6 a 12 años están inmersos en el mundo audiovisual. La educación puede ofrecer los instrumentos necesarios para leer e interpretar imágenes como lo hace con los signos de la lengua, pero las instituciones educativas no han promovido el aprendizaje y la utilización de los medios audiovisuales en igual medida que el uso del lenguaje, aunque la situación está cambiando en los últimos tiempos. En la actual legislación la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa, en el preámbulo XI se dice que:

La tecnología ha conformado históricamente la educación y la sigue conformando. El aprendizaje personalizado y su universalización como grandes retos de la transformación educativa, así como la satisfacción de los aprendizajes en competencias no cognitivas, la adquisición de actitudes y el aprender haciendo, demandan el uso intensivo de las tecnologías. Conectar con los hábitos y experiencias de las nuevas generaciones exige una revisión en profundidad de la noción de aula y de espacio educativo, solo posible desde una lectura amplia de la función educativa de las nuevas tecnologías. La incorporación generalizada al sistema educativo de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), que tendrán en cuenta los principios de diseño para todas las personas y accesibilidad universal, permitirá personalizar la educación y adaptarla a las necesidades y al ritmo de cada alumno o alumna³³.

Las funciones de los medios audiovisuales en la enseñanza son³⁴:

— Aumentan la eficacia de las explicaciones del profesor, ya que enriquecen los limitados resultados de las clases convencionales basadas en la voz y el texto impreso.

32 ADAME, Antonio. *Medios audiovisuales en el aula*, 2009.

33 Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa, p. 8.

34 ADAME, Antonio. *Medios audiovisuales en el aula*, 2009.

— Permiten presentar de manera secuencial un proceso de funcionamiento, así como analizar la relación existente entre las partes y el todo de un modelo o proceso.

— Pueden ayudar a desarrollar las capacidades y actitudes porque exigen un procesamiento global de la información que contienen.

— El uso de imágenes permite presentar abstracciones de forma gráfica, facilitando las comparaciones entre distintos elementos y ayudando a analizar con detalle distintas fases de un proceso complejo.

— Los montajes audiovisuales pueden producir un impacto emotivo que genere sentimientos favorables hacia el aprendizaje, estimulando la atención y la receptividad del alumno.

— Las imágenes proporcionan unas experiencias que, de otra manera, serían completamente inaccesibles, ayudando a conocer mejor el pasado o ver realidades poco accesibles habitualmente.

— Introducen al alumnado en la tecnología audiovisual, que es un componente importante de la cultura moderna.

Los medios audiovisuales se utilizan en la enseñanza de múltiples formas y con diferentes enfoques educativos, pero no pueden constituir un hecho en sí mismos, ya que sería solo un elemento de distracción. Si se utilizase un material sin pensar en su explotación didáctica adecuada, se vaciaría de significado su propio contenido. Debemos sacar el máximo partido educativo a los montajes audiovisuales, no se puede actuar de forma improvisada, sino que es necesario seguir pautas de elaboración y utilización basadas en los siguientes pasos:

— Planificación del proceso de enseñanza-aprendizaje.

— Selección del medio audiovisual que se debe utilizar.

— Presentación y utilización del material audiovisual.

A través del audiovisual, se pretende conseguir un aprendizaje progresivo, con actividades secuenciadas y jerarquizadas, de forma que cada concepto se apoye en otros anteriores y sirva a su vez para el aprendizaje posterior. De esta manera, se empieza con la experimentación en el entorno cercano y se abre el abanico hasta conocer las obras de artistas universales; se comienza trabajando con figuras fijas bidimensionales y se llega a la animación tridimensional; se inicia al lenguaje musical mediante la audición y las gráficas no convencionales y se culmina realizando interpretaciones con acompañamiento siguiendo una partitura: inicialmente se experimenta con la percusión corporal y con juegos de movimiento y finalmente se coreografían danzas más complejas. Los alumnos no pueden estar alejados de las tecnologías propias de este siglo. Así, se invita a los alumnos a iniciarse y profundizar, de manera responsable, en el conocimiento de la informática en relación con la imagen y el sonido o la utilización de dispositivos electrónicos como fuente de expresión musical. No obstante, no se debe olvidar la potenciación de otras destrezas básicas del desarrollo psicomotor, como la motricidad fina, la lateralidad, el esquema corporal y la ubicación espacio-temporal.

La cooperación y el trabajo en equipo son fundamentales para que el aprendizaje sea un proceso conjunto en el que se desarrollen el cumplimiento de las normas, la interacción educativa y la solidaridad, y se fomenten en los alumnos sentimientos de respeto y colaboración. Es conveniente plantear tanto el trabajo individual como en equipo y colectivo para la consecución de los diferentes proyectos que se plantean en la educación artística. La adecuación de los tiempos, materiales y agrupamientos no es suficiente para que el alumno adquiera niveles competenciales adecuados en su desarrollo

artístico. Para favorecer dicho desarrollo, el docente ha de ir alternando estrategias como: propiciar la improvisación, la espontaneidad y la creatividad; utilizar lo más cercano para la exploración de las posibilidades artísticas y sus cualidades; presentar el aprendizaje de determinadas técnicas interpretativas de forma gradual, y partir de la exploración para buscar nuevas formas de comunicación y creación. Los criterios y estándares de evaluación del área no pueden olvidar la importancia que tienen en la educación artística el conocimiento, la valoración y el aprecio de las normas y del trabajo propio y ajeno, por lo que a lo largo de los bloques se recoge la relevancia de observar y evaluar estos aspectos tanto en el desarrollo de los proyectos como en su producto final. La actividad del alumno debe ser tenida en cuenta como parte esencial del proceso de enseñanza-aprendizaje. El juego debe ser base de la expresión artística en esta actividad, la vía para lograr la integración de los alumnos en las actividades de una forma activa y participativa, creando un clima de naturalidad para afianzar las rutinas necesarias y la correcta utilización de los materiales. Así, la participación lúdica se constituye en recurso didáctico de aprendizaje y en vehículo para la percepción y manifestación de los contenidos propuestos.

3.2. Selección de la historia

Para comenzar el trabajo, debemos situar a los alumnos el contexto en el que se va a desarrollar, todo aquello que vayamos a tratar sobre el folklore de Arenas de San Pedro. Por este motivo, contaremos de forma resumida y escueta la historia de Arenas de San Pedro y todo lo que en ella sucede hasta nuestros días.

Tomaremos como soporte para la elaboración de la historia el comic titulado: *Arenas a través de la historia*, escrito, dibujado y coloreado por Niko Roa y Gol Gómez y rotulado por Carmen Puga. Su primera edición es de octubre de 1993 y está editado por el Excmo. Ayuntamiento de Arenas de San Pedro en colaboración con la Institución Gran Duque de Alba y la Junta de Castilla y León.

3.3. Selección de repertorio

La selección de repertorio se basará en los folkloristas comentados anteriormente, poniendo especial hincapié en Kurt Schindler por la importancia de su figura y el número de recopilaciones hechas en la época. Para su interpretación contamos con la ayuda de grupo folklórico de Arenas de San Pedro, Los Pilaretes de Vettonia. Este grupo tiene nueve integrantes y tocan los siguientes instrumentos: dos cordófonos (guitarra y laúd), membranófonos (pandera, zambomba, pandereta) e idiófonos (almirez, mortero, hierros, cucharas, palos, castañuelas, cañas, calderillo, cántaro y botella). El uso de los instrumentos, o su carencia parcial o absoluta, van en función del tema, la época del año y la celebración, ciñendo las voces e instrumentos a un uso correcto y avalado por una seria investigación previa a las fuentes escritas o en la tradición oral.

Las canciones elegidas son:

— *Morena mía*³⁵: canción de ronda originariamente, pero en su evolución ha ido adquiriendo velocidad, transformándose en una jota de alegre y vivo ritmo. Las letras del tema hacen un recorrido por las calles de Arenas de San Pedro, siguiendo el itinerario reconocible hoy en día por los topónimos de calles, barrios, plazas y encrucijadas. El acompañamiento instrumental está firmado por: guitarra, laúd, pandereta, almirez, cántaro, palos, botella y castañuelas.

35 Recogida por Kurt Schindler como una jota en su libro *Folk music and poetry of Spain and Portugal* como canción n.º 42.

— *Torera*³⁶: las canciones toreras en esta región de Gredos van más allá del rito o de la fiesta. Eran las capeas hasta principios del siglo xx, exponente máximo del fervor y culto popular hacia el toro, que nada tiene que ver con las corridas tradicionales. Durante las noches previas a las capeas, hombres y mujeres entonaban toreras, eso sí, bajo los efectos del buen vino de pitarra. Esta exaltación y culto al toro crea en su entorno un estilo musical propio que expresa con naturalidad toda la emoción y los sentimientos que ha despertado el toro en nuestra cultura. El acompañamiento instrumental es el mismo que en *Morena mía*.

— *Ronda de quintos*³⁷: son tres los momentos del año en el que la presencia de quintos era notable: el día y semana de talla, el carnaval y la despedida al santo. En estos días las cuadrillas de hombres recorrían calles y casas, de taberna en taberna, cantando tonadas de quintos. Esta canción es cantada *a capella*, sin ningún tipo de acompañamiento instrumental, cantada solo por hombres, pues eran los que se iban a la mili.

— *La enramada*: una de las tradiciones recuperadas más bellas y olvidadas era la de poner el ramo a la novia, vigilarlo y asegurarse de que lo recibe, siendo testigos del hecho los vecinos. La enramada adquiriría un significado concreto, dependiendo de su naturaleza. Los ramos se solían adornar además con cintas de seda, frutas de la época o dulces caseros. Las enramadas solían echarse dos días al año: la enramada de San Juan y la de San Pedro. Era cantada indistintamente por hombres y mujeres acompañados de instrumentos o incluso sin ellos, con una infinidad de coplas. *A capella* o con instrumentos: guitarra, laúd, pandereta, almirez, cántaro, palos, botella y castañuelas.

— *Ronda de bodas*: las bodas tradicionales solían durar varios días, dependiendo del poder económico. La fiesta empezaba tres domingos antes de la boda. La pedida de mano era algo íntimo y exclusivamente familiar. En esas tres semanas se preparaba la boda, que se celebraría siempre en casa de la novia. Las bodas se prolongaban según lo que durase la comida preparada para el evento. Después de la comida, se daba la manzana a la novia y se bailaba durante toda la tarde y toda la noche, pues, cuanto más bailasen, más dinero recaudaría de los danzantes e invitados. En esos momentos se cantaban una serie de tonadas a la novia, unas veces a modo de despedida, otras poniéndola sobre aviso de su nueva condición social y, en todas, alabando su belleza. Tras las tonadas que suelen carecer de instrumentación suena el acorde de la jota que abre el baile, que será ronda y durará hasta que la madrina lleve el chocolate a la cama a los novios a la mañana siguiente. Tanto en la tonada como en la jota, y como en los casos anteriores, hay gran cantidad de coplas y versiones. Comienza con el canto *a capella* seguido de la jota con los siguientes instrumentos: guitarra, laúd, pandereta, almirez, cántaro, palos, botella y castañuelas.

— *Molinera*³⁸: esta canción hace referencia a una tierra no apta para el cultivo del cereal y que se ha visto obligada a importarlo. El molino y la molinera son y representan en sí mismos todo un apartado dentro del repertorio de la tradición oral. Es una canción de cordel ampliamente repartida sobre todo en las dos Castillas y Extremadura. Se han recogido gran cantidad de coplas, pero aun así no todas las existentes. Hay dos versiones: una pícara y jocosa y otra más moderada y de enamorados. El acompañamiento es el habitual que venimos apuntando.

36 Recogida por Kurt Schindler en su cancionero como *Canto de los toros*, con el n.º 43. La letra recogida por él no es exacta, pues las coplas del ámbito popular son más numerosas y con un estribillo siempre fijo.

37 Recogida por Kurt Schindler en su cancionero como *A ser soldado me voy*, con el n.º 36.

38 Recogida de la tradición popular de las personas mayores del pueblo.

— *Navideña*³⁹: Llegado el día de Navidad, se solía pedir el chorizo maldito y el aguinadillo de casa en casa por todo el pueblo, donde las cuadrillas y rondas eran recibidas y agasajadas con aguardiente, vino, arrope, higos pasos, castañas y todo lo que se tuviese en ese momento en las despensas. La mayoría de canciones navideñas suelen ser profanas e incluso algo obscenas. Los instrumentos utilizados son idiófonos, mayormente: panderos, panderetos, zambombas, almireces, morteros, calderillos, sartenes, es decir, aquellos que puedan producir sonido ruidoso.

— *La jota del uno*⁴⁰: es la jota más alegre, sin duda, y muy bailable. Recibe el nombre por la forma de pisar con un dedo la primera cuerda en el tercer traste y, así, comienza la jota con un acorde de sol menor. Hay gran cantidad de letras y coplas que no se ajustan a ningún tema en concreto, soliendo recurrir a temas relacionados con las calles y plazas por donde discurren las rondas, aunque realmente no hay ningún criterio al respecto. Los instrumentos son los mismos.

— *Aceituna*: García Matos, en su *Magna antología del folklore musical de España*, la denomina como canción de trabajo. Tiene una gran importancia en el folklore español, siendo innumerables las que acompañan a cada una de las labores específicas que ejecutan los campesinos. Tales cantos regulan rítmicamente los movimientos de cada faena, unas veces ajustándose a su ritmo y otras no, pero siempre acompañando al trabajo para hacerlo más soportable. Esta canción, por su procedencia, se canta a *capella*, pues en hora de labranza no tenían los instrumentos.

3.4. Creación del audiovisual

Para comenzar el audiovisual, lo primero es contar con aquellos programas que cualquier maestro debe saber utilizar: Microsoft PowerPoint, Windows Movie Maker⁴¹ y Audacity⁴². La creación del audiovisual es nuestra apuesta por la introducción de las TIC en el aula de música. Para que este medio audiovisual se convierta en un recurso educativo, debe adaptarse a la normativa vigente de los estándares educativos⁴³. Para la creación del audiovisual, desarrollaremos los siguientes apartados:

a) Planteamiento de la historia de Arenas de San Pedro: pasaremos a trabajar con los programas A para la grabación del audio y WMM para la elaboración del vídeo. Una vez realizada la grabación de voz, la exportaremos a WMM, elaborando el vídeo con la secuencia de fotos que acompañan a la voz, haciendo de esta un foco de atención mayor hacia el alumnado. La elección de las imágenes del vídeo es de Arenas de San Pedro, de su paisaje, de las fotos históricas recogidas y de las de la actualidad.

b) Elaboración de los vídeos: lo primero es entrevistarse con el grupo Los Pilaretes de Vettonia para acordar el repertorio y hablar de las canciones elegidas. La grabación se realiza con una cámara de fotos apoyada en un trípode. Una vez grabado el repertorio, se pasa a su maquetación con WMM.

39 Kurt Schindler tiene recogidas varias canciones navideñas: *Esta noche es Noche Buena*, n.º 50, o *Aguinaldillo*, n.º 52.

40 Letra recogida del cancionero popular de la tradición oral.

41 En adelante, WMM.

42 En adelante, A.

43 En este caso, la legislación vigente es: Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE); Real Decreto 126/2014, de 28 de febrero, por el que se establece el currículo básico de la Educación Primaria Obligatoria y Orden EDU/519/2014, de 17 de junio, por la que se establece el currículo y se regula la implantación, evaluación y desarrollo de la Educación Primaria Obligatoria en la comunidad de Castilla y León.



Figura 1. Arenas de San Pedro

Se pone el título de la canción interpretada, se ajusta la imagen y el sonido y se usa una degradación al final para no acabar el vídeo de repente, sino tener una transición en ellos.

c) Elaboración del PowerPoint: una vez realizados los audios y maquetado los vídeos que incluiremos, pasamos a elaborar el PowerPoint, siendo este la base de todo lo trabajado hasta el momento. Se comenzará con una diapositiva de presentación, ilustra-

da con una imagen antigua de Arenas de San Pedro con el título del trabajo: *Aprendamos folklore*. Después, realizaremos el menú principal dividido en cuatro secciones. La primera estará constituida por la historia de Arenas de San Pedro; la segunda, por la música, la tradición y la cultura; la tercera con la vestimenta, y la última con los principales cantares y refranes de la tierra.

Cada una de estas cuatro secciones del menú principal estará compuesta por información complementaria. Así, dentro de la primera sección integraremos el vídeo de la historia de Arenas de San Pedro, elaborado con audios personalizados que describen el contenido de las fotografías históricas y actuales de la zona. En la segunda sección incluiremos los vídeos del grupo Los Pilaretos de Vettonia, cantando el repertorio seleccionado anteriormente, junto a la secuencia de imágenes explicativas de los instrumentos que utilizan en la interpretación de dichas canciones.



Figura 2. Historia, música, indumentaria y refranes y cantares



Figuras 3 y 4. Fotos de vídeos del grupo Los Pilares de Vettonia

Finalmente, siguiendo los criterios establecidos en la recopilación hecha por Marcelo Gómez Matías en su obra *Almanaque parroquial*, en la tercera sección añadiremos la secuenciación temporal de varias imágenes con cada una de las partes del traje tradicional de la comarca de Arenas de San Pedro, tanto de hombre como de mujer, y en la cuarta sección incluiremos el texto de las canciones y refranes del repertorio seleccionado.



Figura 5. Secuenciación temporal con las partes del traje tradicional de Arenas de San Pedro

4. Conclusiones

El análisis bibliográfico y documental nos muestra, al contrario de lo que pensábamos inicialmente, la profunda indagación del tema y los numerosos e importantes folkloristas que han pasado por Arenas de San Pedro.

La introducción de las tecnologías de la información y comunicación, y especialmente los audiovisuales en el aula de música, son, además de un potencial lúdico, uno didáctico. Los recursos TIC son elementos motivadores, atrayentes y una forma entretenida de aprender, considerándose como una plataforma de apoyo para el estudio y el aprendizaje. Los medios audiovisuales se pueden utilizar como motor de aprendizaje en el aula, no solo en música, sino en todas las áreas de conocimiento. Unir los recursos audiovisuales y el folklore en el aula abre un mundo nuevo de posibilidades didácticas para que las canciones, los bailes o incluso los trajes se conviertan en algo ameno y atractivo para los alumnos.

Los medios forman parte de la realidad social y tecnológica con la que la escuela debe relacionarse. Son un recurso que favorece la intercomunicación en el grupo de clase, permite incorporar nuevas técnicas pedagógicas y metodológicas y favorece el desarrollo de las capacidades de los alumnos. Además, su utilización puede provocar la reflexión sobre los propios medios y ayudar a formar usuarios críticos⁴⁴. La ejecución de experiencias de innovación docente favorece el desarrollo de la formación integral y el aprendizaje eficiente de los alumnos de diferentes titulaciones⁴⁵.

Dra. Sonsoles Ramos Ahijado*, Dra. Ana María Botella Nicolás** y Zulema Fernández Gil*

*Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Salamanca

** Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universitat de València

*“Soy de Arenas, soy de Arenas.
Lo digo con mucho orgullo;
porque mi pueblo, señores,
es la sal de todo el mundo.
Viva Arenas, que es mi pueblo,
y San Pedro mi Patrón.
Viva Arenas de San Pedro,
que de Arenitas soy yo.”*

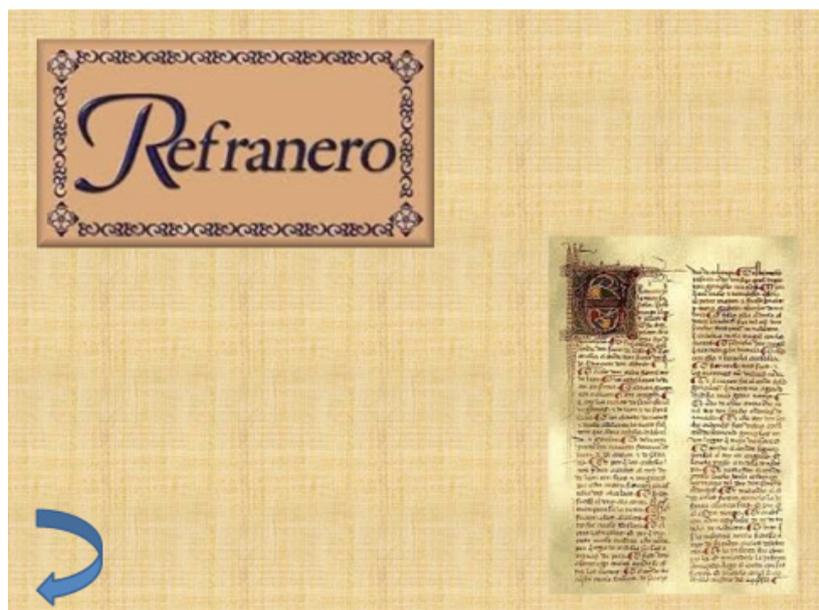


Figura 6. Texto de canciones y refranes

44 ADAME, Antonio. *Medios audiovisuales en el aula*, op. cit., pp. 9 y 10.

45 RAMOS, Sonsoles, y BOTELLA, Ana María. «Experiencia docente con el audiovisual a través de Pechakucha» en Javier Rodríguez Torres (coord.), *Experiencia en la adaptación al EEES*, 2014b, pp. 491-497.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAME, Antonio. *Medios audiovisuales en el aula*, 2009.
- ANÓN. *El folk-lore andaluz. Órgano de la sociedad de este nombre*. Sevilla: Francisco Máxtor, 2008.
- AÑÓN, Amparo y MONTOLÍU, Violeta. *Los coros y danzas de España. Transmisores del patrimonio cultural valenciano*, 2011.
- ARÉVALO, Azahara. «Importancia del folklore musical como práctica educativa», *Revista LEEME*, 23, (2009): 1-4.
- BOTELLA, Ana María. «Las canciones de boda del *Cancionero Musical de la Lírica Popular Asturiana* de Eduardo Martínez Torner». *Revista de Folklore*, 378, (2013): 4-15.
- BOTELLA, Ana María; CERVERA, Josefa, y SAYAS, Joaquín. «Etnomusicología y tradición en la música de Chelva. Una propuesta didáctica en el aula de secundaria». *Revista de Folklore*, 390, (2014):13-39.
- DE ONÍS, Federico. *España en América: estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1955, p. 755.
- DÍAZ, Luis. (coord.). *Aproximación antropológica a Castilla y León*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- DÍAZ, Luis. «Sobre el folklore en la actualidad y la pluralidad en la lectura». *Revista OCNOS*, (2005): 35-41.
- FRONTERA, María Enriqueta. Una figura señera en el campo de la música tradicional española en el primer tercio del siglo xx: el polifacético músico alemán Kurt Schindler (1882-1935). Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2014.
- GÓMEZ, Marcelo. *Almanaque parroquial de Arenas de San Pedro*. Martín Muñoz de las Posadas, Ávila, 1941.
- LAHORASCALA, Pedro, y TIRADO, Ángel. «Notas sobre el folklore y etnología del valle del Tiétar». *Narria*, (2000): 29-33.
- LÓPEZ, Eduardo. *Música popular española*. Barcelona: Editorial Labor, 1927.
- MARTÍN, M.ª Jesús. «El folklore música en la enseñanza». *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 13, (1992): 53-65.
- MARTÍNEZ, Eduardo. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto y Compañía, 1920.
- OLARTE, Matilde. Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España». *Etnofolk. Revista de Etnomusicología*, 16-17, (2010), pp. 35-74.
- OLMEDA, Federico. *Cancionero popular de Burgos*. Excelentísima Diputación Provincial de Burgos: Amabar.
- PALACIOS, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León, 1984.
- PEDRELL, Felipe. *Cancionero popular español*. Barcelona: Editorial de Música Boileau, 1958.
- RAMOS, Sonsoles, y BOTELLA, Ana María. «Experiencia de innovación educativa en didáctica de la expresión musical a través del audiovisual», en José Ignacio Alonso Roque, Cosme Jesús Gómez Carrasco y Tomás Izquierdo Rus (eds.). *La formación del profesorado en infantil y primaria: retos y propuestas*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia (Edit.um), 2014a, pp. 563-571.
- RAMOS, Sonsoles, y BOTELLA, Ana María. «Experiencia docente con el audiovisual a través de Pechakucha», en Javier Rodríguez Torres (coord.), *Experiencia en la adaptación al EEES*, 2014b, pp. 491-497.
- RODRÍGUEZ, Salvador. «El folklore, ciencia del saber popular. Historia y estado actual en Andalucía». *Revista de Folklore*, 225, (1999): 75-80.
- SEGUÍ, Salvador. *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo, 1980.
- SCHINDLER, Kurt. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1941.
- TYLOR, Edward, B. «La ciencia de la cultura», en Kahn, J. D. (comp.). *El concepto de cultura humana*. Barcelona: Anagrama, 1995, (1871).

LEGISLACIÓN

- Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa.
- Orden EDU/519/2014, de 17 de junio, por la que se establece el currículo y se regula la implantación, evaluación y desarrollo de la Educación Primaria Obligatoria en la comunidad de Castilla y León.
- Real Decreto 126/2014, de 28 de febrero, por el que se establece el currículo básico de la Educación Primaria Obligatoria.

HISTORIA DEL VIACRUCIS

Luis Resines

Resulta bastante frecuente comprobar la carencia de datos sobre el viacrucis, incluso en personas con un nivel de formación más que aceptable, porque se considera que es una muestra de piedad que «se ha hecho así de toda la vida». Y en esa frase genérica se incluye por igual la memoria personal, que recuerda haberlo conocido invariable, tanto como la memoria histórica que se remonta a siglos atrás.



Pasión de Cristo. Duccio di Buoninsegna (1255?-1319? Siena, Italia)

Y parece que haberlo conocido así desde niño hasta adulto hubiera de extenderse también a todas las etapas anteriores de la historia, sin precisión, para remontarse hasta... ¡los orígenes mismos del cristianismo! Y no hay nada más falso. Pero, como todas las acciones ritualizadas, lo esencial en el rito es la repetición fija, inmutable, que parece estar por encima del tiempo. En un pueblo, por ejemplo, la cruz siempre la lleva la misma persona, acompañada por dos compañeros fijos con los ciriales; las

paradas se hacen siempre en los mismos lugares; los cantos son los que se conservan en papeles amarilleados por los años, y guardados con esmero para que sirvan para el año siguiente... La ritualidad da un carácter solemne de perpetuidad. Por eso, desvelar los orígenes, o tratar de aproximarse a ellos, supone hacer tambalear toda la construcción que se suponía inmutable.

Es absolutamente falso y carente de cualquier fundamento serio afirmar, como lo he visto escrito, que hay que remontarse a los orígenes mismos del cristianismo para hablar del viacrucis. Incluso con afirmaciones aún más peregrinas —pero que se dejan caer— que aseguran que la propia María, la madre de Jesús, acostumbraba visitar con asiduidad los diversos lugares en que su Hijo había sufrido algún dolor de su pasión¹.



Pasión de Cristo. Duccio di Buoninsegna (1255?-1319? Siena, Italia)

Afirmaciones de este tipo son tan falsas como las imágenes —estampas melosas, imágenes en talla, o en escayola de Olot— en las que Jesús niño juega alegremente con una cruz, o ya adolescente las fabrica en la carpintería del bueno de José. Es el malsano deseo de dulcificar una muerte cruel al proponerla como el anhelo o la ilusión de un niño que aspira a ella. La realidad es que la tortura de la cruz producía horror con solo mencionarla. Y en el ambiente que le tocó vivir a Jesús, bajo el dominio romano en tensión permanente con un pueblo levantisco, la cruz era aplicada con cierta frecuencia y resultaba lo bastante conocida como para evocar espanto automático.

¹ «Ciertos lugares de la Vía Dolorosa (aunque no se llamó así antes del siglo xvi), fueron reverentemente marcados desde los primeros siglos [...] Según la tradición, la Santísima Virgen visitaba diariamente las Estaciones originales...».

Cuando los cristianos de la primera generación, particularmente quienes residían en Jerusalén, constituyen una inicial comunidad, saben de primera mano —algunos como testigos oculares— lo que ha sucedido con Jesús. Pero los relatos conservados jamás ponen el más mínimo acento, ni el más mínimo interés, en referir que preservan como valiosos tesoros objetos relacionados directamente con Jesús: ni con su vida (ropas, sandalias, manto, herramientas, cosas usadas por él), ni tampoco con su muerte (cruz, corona de espinas, clavos, sudario...). La reflexión que hacen tiene claramente dos estilos: uno consiste en narrar los hechos escuetos, que culminan con el testimonio de su encuentro con el Resucitado; el otro, en la línea del ahondamiento teológico, consiste en caer en la cuenta de que su muerte nos ha salvado, que no es una muerte inútil y absurda, sino cargada de sentido salvador: muerte para engendrar y repartir vida, como hace el apóstol Pablo. Este, cristiano de segunda generación, repite los hechos que no ha conocido, pero enseña el sentido que ha descubierto en la muerte de Jesús. Pero nadie puede dar con un solo vestigio de interés por conocer lugares, poseer objetos, fijar relatos, preservar memorias o vínculos que tengan que ver con la pasión de Jesús.

Todo lo que se sale de ahí está envuelto en la leyenda, a pesar de que haya quien lo pretende legitimar con supuestos datos históricos (sudario, síndone o sábana santa, grail, cruz...). La primera comunidad cristiana de Palestina no se ocupó en absoluto de detalles de este tipo, y su interés es muy ajeno a estas particularidades: gira en transmitir el fabuloso descubrimiento de que Jesús Dios se ha hecho presente en el mundo; de ahí, conservar la fe en él, su mensaje, sus propuestas, la fidelidad a su estilo de relación con Dios. Para aquella comunidad, ese era el valioso tesoro que era preciso conservar y transmitir a toda costa.

Mirando a la historia

Hacia el año 33, se desencadenó la primera persecución por parte de la mayoría judía hacia la comunidad cristiana, concretada sobre todo en sus miembros de procedencia helenística o en los principales cabecillas (Esteban, Pedro, Juan, Santiago, apóstoles...). Esto produjo una primera dispersión de quienes se llevaban consigo la memoria de los hechos, la fe pascual, pero no los escenarios de la pasión, ni los objetos relacionados con la vida o la muerte de Jesús, hacia los que no pusieron interés.

Años después, la tensión con el poder romano cobró fuerza en la rebelión de los zelotas, que se alzaron contra los soldados de Roma. La reacción no se hizo esperar y Tito, al frente de las legiones acantonadas en Siria, se desplazó hacia el sur arrasando sistemáticamente todo a su paso. Los legionarios no se pararon a considerar si eran o no cristianos, pues todos corrieron igual suerte. Fueron numerosos los que buscaron refugio, a la desesperada, tras las murallas sólidas de Jerusalén, que incrementó su población hasta el límite. Los dos episodios más conocidos de aquella guerra fueron la toma de Jerusalén, tras enconada resistencia (año 70), y la del reducto de Masada (año 74). Tras la destrucción, Jerusalén quedó arrasada y los «santos lugares» irreconocibles. (Para los judíos, el «lugar santo» era el templo; para los que han querido asegurar después la localización de espacios relacionados con la pasión de Jesús, los «lugares santos» cristianos eran otros). Pero todos quedaron arrasados.

Al cesar las hostilidades, algunos supervivientes —no todos— regresaron a Jerusalén, y de nuevo se restableció allí una comunidad cristiana, obligada por la necesidad a reconstruir viviendas o un espacio para su culto minoritario. No se empeñaron en excavaciones arqueológicas para reconstruir los escenarios de la pasión de Jesús. Por otro lado, eran un número reducido, pues en el cristianismo se había producido un desplazamiento del centro de gravedad hacia Grecia primero y hacia Roma después.

Por si fuera poco el notable desastre bélico y sus consecuencias, la situación se repitió: durante los años 132 a 135 los judíos se volvieron a levantar en armas contra Roma acaudillados por Bar Kokeba (= o Bar Kozibá). De nuevo fue asediada y tomada sesenta años después la medio reconstruida Jerusalén el año 134. El emperador Aelius Hadrianus construyó una nueva ciudad sobre las ruinas de la antigua, que llamó Colonia Aelia Capitolina, conocida como simplemente Aelia; en la parte norte residían los colonos civiles (soldados veteranos licenciados) y al sur la Legio X Fretensis². Si algo pudiera haber quedado en pie del primer asedio y destrucción, no resistió el embate de la nueva conquista y la construcción de una colonia romana. Los vestigios quedaron enterrados a la espera de los arqueólogos, que llegarían siglos después. Es intento vano echar mano de la memoria de los primeros cristianos de Jerusalén, o de la socorrida tradición.

Al cambiar la situación con Constantino primero y Teodosio después (años 313 y 380, respectivamente) hubo cristianos que, movidos de devoción, acudieron a Jerusalén. Otros, como el caso de san Jerónimo³, unió motivos de estudio. Se invocan sus palabras para aducir un testimonio que pretende poner en pie lo que había sido arrasado. He aquí sus expresiones:

Hortor vos et precor per Domini caritatem, ut nobis vestros tribuatís aspectus, et per occasionem sanctorum locorum tanto non ditetis munere, Certe si consortia nostra displicuerint, adorasse ubi steterunt pedes Domini, pars fidei est, et quasi recentis nativitatís et crucis et passionis vidisse vestigia (= Os animo y ruego por la caridad del Señor, que lleguemos a veros, y que no os retraséis tanto por otras circunstancias [en la visita] de los santos lugares. Pues aunque pudiera resultaros incómoda nuestra compañía, constituye una parte de la fe haber adorado donde estuvieron los pies del Señor, y haber visto las huellas de su reciente nacimiento y de su cruz y pasión)⁴.

Jerónimo dirige la carta a Desiderio y a su hermana Serenilla, a quienes anima a visitar los lugares que se decía habían sido escenario del nacimiento o de la pasión. Pero ya ha aparecido que la veracidad y certeza, en el siglo IV, resultaba extremadamente dudosa. En la carta alude a otros visitantes o peregrinos, sin que haya posibilidad de concretar una cifra. Algunos se han decantado con excesiva libertad a hablar de multitudes:

... el Padre de la Iglesia, San Jerónimo, nos habla ya de multitud de peregrinos de todos los países que visitaban los lugares santos en su tiempo. Sin embargo, no existe prueba de una forma fija para esta devoción en los primeros siglos.

¿Cuántos constituyen una multitud?, ¿qué pudieron ver Desiderio y su hermana, o los otros peregrinos?, ¿con base en qué se pudo relacionar un entorno con un momento de la pasión?

Igualmente, se ha invocado el testimonio de Egeria (Eteria) a fin de asegurar los vestigios de la práctica del viacrucis. Sospecho que en la mayor parte de las ocasiones se ha repetido de memoria, sin haber consultado sus escritos, lo que da poca garantía a los que proceden así. Eteria visitó Jerusalén a finales del siglo IV: es una de las personas que se sintieron impulsadas al viaje por su fe. Cuando estuvo allí, constató la existencia de una comunidad cristiana, con su obispo al frente, acompañado

2 A. ARCE, *Itinerario de la Virgen Egeria (381-384)*, Madrid, BAC, 1980, 62.

3 «Nacido hacia 350 en Dalmacia, pasó la parte más activa de su vida en oriente, primero en el desierto de Calcis, luego en Belén (+419/420)»: O. DE LA BROSSE, *Diccionario del cristianismo*, Barcelona, Herder, 1986, 39.

4 *Epistola 47 ad Desiderium*: Patrología Latina, XXII, 493.

de un conjunto de presbíteros y diáconos. Llegó a Jerusalén a mediados del año 381, y el obispo era Cirilo —conocido como Cirilo de Jerusalén—. Da fe de las celebraciones ordinarias y más en particular de la semana mayor, en la que en la mañana del viernes, antes de la salida del sol, se reúnen los cristianos en el lugar en el que se repite de unos a otros que Jesús fue flagelado. Allí se coloca una cruz que sostiene el obispo rodeado de sus diáconos; los fieles se acercan a besar la cruz⁵. También besan el anillo que perteneció al rey Salomón, y el cuerno de aceite con que eran ungidos los reyes de Israel. En comunidad se recitan salmos, lecturas de las cartas apostólicas, del evangelio y los profetas que tienen relación con la pasión de Señor; luego se lee la pasión siguiendo el relato de Juan. Finalmente, se anuncia que habrá una vigilia (celebración) en la Anástasis (Resurrección), para completar las celebraciones de la semana⁶. No es posible, por consiguiente, deducir orígenes del viacrucis en el testimonio de Egeria, que consigna la práctica celebrativa de la comunidad de Jerusalén.

Si esta constancia ha quedado por escrito, a lo largo de la Edad Media otros testimonios variados fueron transmitidos oralmente por parte de los peregrinos que acudían a los tres centros de peregrinación: a Roma (romeros) o a Jerusalén (palmeros), y más tarde a Santiago (concheros), así como también a otros lugares, deseosos de contacto y cercanía cuando se aseguraba la presencia en el pasado de algún apóstol o del mismo Jesús. Los peregrinos a Jerusalén, al retornar a sus orígenes, contaban lo que habían visto, y lo que les habían dicho, pero que no habían podido comprobar por sí mismos, dado que todo lo que veían sus ojos no existía en el momento de la vida de Jesús, salvo algunas ruinas (muro de las lamentaciones, por ejemplo). Lo que les habían referido no tenía ninguna exactitud histórica, aunque saliera de labios de cristianos convencidos; lo que ellos narraban a su regreso podía perfectamente ser deformado, magnificado, alterado o preterido ante unos oyentes que no tenían otro recurso que admitir lo que venían contando quienes habían estado en Jerusalén (o quienes decían haber estado). La verosimilitud de la tradición oral a los países cristianos de occidente no tenía otra base. Con tan débiles cimientos, la exactitud y el rigor se tambalean.

Aún es preciso añadir otro acontecimiento que hace zozobrar todavía más la exactitud: en el siglo VII, desde Arabia, se produjo la invasión musulmana, que hacia el norte de África se extendió por Palestina, Egipto y Libia sin especial resistencia. Los cristianos que permanecieron allí fueron vistos por los dominadores como población sometida, obligada a pagar impuestos, y a tener restricciones en la manifestación pública de su fe. Los peregrinos que continuaron acudiendo se vieron, según los casos, tolerados, respetados u hostigados. No era más grave que a un peregrino aislado le asaltaran en su camino a Santiago o a Jerusalén; pero si en el primer caso los asaltantes eran otros cristianos, en el segundo eran unos musulmanes, que no compartían la misma fe. Esto hizo posible que se incubara una hostilidad religiosa que fue creciendo, junto con el riesgo político y militar de copar la cuenca del Mediterráneo en una pinza que abarcaba desde la España musulmana hasta la Turquía islámica de los seléucidas (seldyúcidas).

5 El propio relato recoge el hecho fantástico de que los diáconos también tenían una labor de vigilancia, porque se contaba que un devoto exaltado había mordido la cruz y se había llevado un trozo de la misma entre sus dientes. En ningún momento se afirma que se tratara de la cruz en que murió Jesús.

6 A. ARCE, *Itinerario de la virgen Egeria (381-384)*, Madrid, BAC, 1980, 65, y 293 y ss. Se puede observar que el supuesto lugar de reunión es señalado por mera asignación oral. Además, el hecho de venerar el que se dice que es el anillo de Salomón, o un cuerno para transportar aceite, referido a los reyes de Israel, muestran claramente que en la celebración de la fe se mezclan tradiciones orales, cuyo rigor histórico es muy dudoso.

Peregrinaciones y cruzadas

El papa Gregorio VII pensó en 1074 organizar una ayuda militar a los cristianos de Oriente, que, aunque separados por el cisma (1054), eran cristianos. Veinte años después, en el concilio de Clermont de 1095 surge el lema «Dios lo quiere» como eslogan para convocar la primera de las cruzadas al año siguiente. Desde 1096 hasta 1270 se sucedieron siete cruzadas, con muy diversa suerte cada una de ellas. Tan solo la primera llegó a conquistar Jerusalén y, en cierto modo, garantizar la seguridad de los peregrinos (órdenes militares). Tanto estos como los que regresaron de las expediciones militares narraban en los países occidentales lo que les habían dicho, o lo que habían visto directamente. Pero es seguro que nada o muy poco tenía que ver realmente con los acontecimientos de la pasión de Jesús.

Es entonces, a partir del siglo XII, cuando los relatos en países occidentales prenden en el ánimo del pueblo cristiano y cuando se empiezan a consolidar, relato sobre relato, unas historias que parecen tener una certeza: la que aportan los testigos. Entonces se empieza a fomentar una devoción hacia la pasión, que se pretende transportar, llevando a Occidente los recuerdos de lo que había sucedido en los lejanos días de la pasión de Jesús. Los recuerdos se tornan más vívidos y permanentes cuando se construyen pequeñas capillas que albergan escenas o tablas en las que se ha dibujado, pintado o esculpido tal o cual momento de la pasión. Quienes están imposibilitados para peregrinar tienen de esta forma un recuerdo próximo a sus viviendas. En cada país, en cada región, en cada lugar en que esto se lleva a cabo, obedece a una tradición anárquica que emana de quien había hecho el relato, cuya palabra testimonial no se ponía en duda.

En 1342 se encomendó a los franciscanos el mantenimiento del culto de los que se consideraban lugares santos para los cristianos. De la certeza de muchos de ellos es posible albergar serias dudas; pero, si lo narraba un religioso, el peregrino dudaba menos; y el oyente en el oeste de Europa ni se lo planteaba.

Cuando alguien, desconocido, propone hacer un recorrido por los diversos lugares que se narraban como relacionados con la pasión, surge el viacrucis. Cuando alguien cuenta en su país de origen la práctica de devoción en que ha participado cuando estuvo en Jerusalén, este se implanta en la Europa cristiana. Se efectúa además un cambio en la sensibilidad religiosa en relación con la pasión: consiste en recordarla con dolor, mirarla con compasión, como queriendo aliviar a Jesús en sus dolores al participar de ellos. La combinación de estos elementos da como resultado una devoción particular a los diversos lugares donde Cristo sufrió los tormentos de su pasión y muerte.

No hay nada reglado. El recorrido puede llevarse a cabo en el orden sucesivo de los acontecimientos de la pasión, tal como los narra el evangelio; pero también se admite el orden inverso, retrocediendo desde el Gólgota hacia atrás. Como además cada uno de los cuatro relatos evangélicos no proporciona los mismos detalles, según la guía que se siga, o según el narrador que relate, se rememoran unos u otros hechos.

A la búsqueda de precedentes escritos

Se pretenden ver precedentes seguros del viacrucis en narraciones de viajeros que peregrinaron a Palestina. Así, se cita a Riccoldo di Monte Croce, nacido en Florencia en 1243. Ingresó en los dominicos en el convento de Santa María de Novella. En 1288 peregrinó hacia el Este: hasta Acre, Galilea y Bagdag, de cuyo viaje dejó un escrito, con el nombre de *Itinerarium*, en que aparecen algunos vestigios de lo que alcanzó a ver en su peregrinación. Su obra más célebre es *Imputatio alcorani* (también citada como *Confutatio alcorani*), que tira por tierra las afirmaciones y usos de los musulmanes. Fa-



Riccolto da Monte di Croce y el papa Nicolas IV

llegó en Florencia el 31 de octubre de 1320. Poco después de su viaje, el también dominico Francisco Pipinus, del convento de Bolonia, redactó por mandato de sus superiores el relato titulado *Iter orientale*, que le ocupó los años 1250 a 1266 y de 1269 a 1295: su escrito refleja las impresiones de su peregrinación anterior, de la que los superiores no deseaban que quedase en el olvido.

El beato Henri de Suso (¿de Sussex?), muerto en 1366, preconizó en el siglo XIV una especie de recorrido espiritual (sin desplazamiento físico, por tanto), consistente en una serie de meditaciones para recordar algunos momentos de lo acontecido en la pasión. Los franciscanos introdujeron en Europa y propagaron una serie de representaciones de momentos de la pasión, a los que se dio el nombre de «pasiones», pues aún no había surgido el más moderno nombre de «viacrucis».

En esa misma línea, la beata Eustoquia (o Eustochia), clarisa de Messina, fallecida en 1498, organizó en su ámbito una serie de representaciones que iban desde el nacimiento hasta la pasión y muerte, abarcando diversos momentos de la vida de Jesús; es claro que está en la misma dirección que las representaciones centradas en los «nacimientos», fomentadas por los franciscanos. También contribuyó, a principios del siglo XV, el beato Álvaro de Córdoba. No se conoce con certeza su origen ni su fecha de nacimiento. Sí, en cambio, que fue profesor en San Pablo, de Valladolid. Pasó a Italia y además peregrinó a Jerusalén. A su retorno, junto con Rodrigo de Valencia, adquirió la Torre Berlanga, en la serranía de Córdoba, y allí edificó un convento dominico reformado al que llamó de Santo Domingo de Escalaceli, donde murió hacia 1430. En él organizó unas representaciones pintadas con algunas de las escenas de la pasión, además de denominar a ciertos parajes del recinto con nombres que evocaban su estancia en Palestina⁷. El hecho de tener que recorrer las escenas una a una comportaba el desplazamiento de las personas de un lugar a otro, remarcando siempre el sentido espiritual; se introduce insensiblemente el sentido procesional. Esto lleva a intercalar marchas, paradas, contemplación, comentario, oración, canto... Sin embargo, resulta pretencioso ver en esas rememoraciones un precedente del actual viacrucis.

Otro viajero, cuyo libro se invoca para buscar precedentes, fue Bernhard von Breydenbach (o Breidenbach), que había viajado a Jerusalén en 1483-1484 y que plasmó sus recuerdos en su obra *Peregrinatio in terram sanctam*, libro para el cual Lutero escribió un prólogo en 1530, y que fue también citado por Christofer Saint Germain. Igualmente, es invocado el testimonio escrito de Félix Fabri, nacido en Zúrich en 1437 o 1438, que ingresó en los dominicos en Ulm. Empezó la reforma de la orden y realizó dos viajes a Oriente: el primero en 1480 y el segundo en 1483. Conocido en latín como *Evagatorium*, su título alemán es *Eigenliche beschreibung der hin vnnnd farth zu dem Heyligen Land gen Jerusalem vnd furter durch die grosse Wüsteney zu dem Heiligen Berg Horeb*, redactado entre 1484 y 1488⁸.

7 A. HUERGA, 'Álvaro de Córdoba', en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, 619-621.

8 S. SCHRÖDER, «Félix Fabri», en D. THOMAS-J. CHESWORTH (ed.), *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History*, Leiden-Boston, 2014, 605-615.

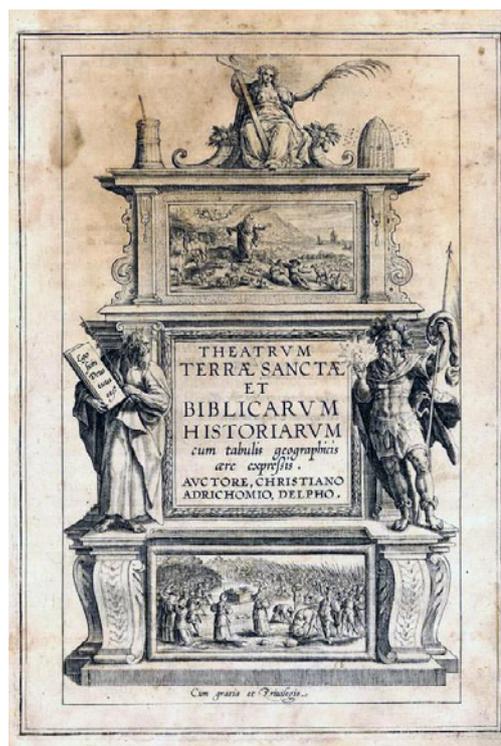
Ya en el siglo XVI, Jean van Paesschen, muerto en 1532, es el primero que habla de catorce paradas o estaciones; pero no hay que engañarse, ya que las que hoy nos resultan conocidas se entremezclan con otras cuantas más, en un amplio recorrido. Aún no hay nada establecido y fijado. En todo el tiempo precedente, cada uno organiza las cosas a su manera. Ya ha salido antes que el avance de la consideración (y de la marcha) va hacia adelante o hacia atrás respecto al orden cronológico, pues la devoción se rige por otros cánones. Hay quien habla de dieciocho, diez e incluso ocho estaciones. Jean van Paesschen relata más de catorce; hay quien le supera con un minucioso recuento hasta de cuarenta y siete estaciones. Era más habitual la propuesta de doce estaciones, aunque tampoco era un número fijo. Un ejemplo de esas escenas fluctuantes, completamente aleatorio, además del absoluto desorden, es el siguiente: 1. El lugar donde Jesús se encuentra con su madre; 2. Donde Jesús habló con las mujeres de Jerusalén; 3. Donde se encontró con Simón Cirineo; 4. Donde los soldados se sortean sus vestiduras; 5. Donde fue crucificado; 6. La casa de Pilato; 7. El Santo Sepulcro. Se puede observar en el ejemplo anterior que el foco se pone en ciertos momentos, ciertas escenas; pero no se contemplan las marchas de un lugar a otro, ni las supuestas caídas de Jesús.

Básicamente, son tres los modelos que centran la atención: 1.º, las escenas, o «paradas» con motivo de tal o cual hecho; 2.º, las «marchas» o recorridos que se efectúan en el trayecto que existe entre dos puntos (a veces imaginarios, como el que puede mediar entre una y otra caída); 3.º, las «caídas», que no tienen propiamente nada que ver con el relato evangélico, que dejan a un lado otros momentos de la pasión y ponen el acento en la contemplación de Jesús abatido por la cruz.

Dependiendo de la guía o el relato (o escrito) que se siguiera, se proponía un recorrido desde el palacio de Pilato hasta el Gólgota, o se extiende hasta la casa de Caifás, o más aún, hasta el huerto de los olivos; o incluso hasta el relato de la cena. Se proponen —llamada a la devoción— caídas de Jesús bajo el peso de la cruz; se habla de dos, de tres o de siete, siguiendo una costumbre parece que romana. En territorios de habla alemana se desarrollaron y multiplicaron los cuadros (imágenes) por influjo de la extendida oración de las siete Horas (Sieben Hören). En cualquier caso, las escenas, marchas o caídas llevaban consigo otras tantas paradas en el recorrido (de ahí el nombre de «estaciones» (del latín *stare*, 'estar o permanecer en pie, haciendo un alto en el camino'), y, consiguientemente, había que reanudar el trayecto entre una parada y otra.

Fijación frente a la libertad imperante

Desde esa variedad de formas y esa anarquía en cuanto al hecho que se consideraba, o el número u orden con que se llevaba a cabo, parece que hay un consenso en que se fue produciendo una evolución hacia una forma cada vez más común, que llegó a ser una especie de refundición de las variantes anteriores. Esto debió de suceder en España en el transcurso del siglo XVII, y fue adoptando la forma con la que ha llegado la devoción a nuestros días. A tal fijación contribuyeron unos escritos: los de Christian van Andrichem (también conocido como Cruys), que redactó *Jerusalem sicut Christi tempore floruit* (Colonia, 1584), y además *Theatrum Terrae Sanctae*



Christian Adrichom. *Theatrum Terrae Sanctae et Biblicarum Historiarum*. Colonia, 1590

et biblicarum historiarum cum tabulis geographicis (Colonia, 1590). El otro autor fue Antonio Daza, con sus *Ejercicios espirituales* (Barcelona, 1625). No hay más remedio que reconsiderar qué pudo aseverar con certeza Van Andrichem escribiendo en el siglo XVI sobre la Jerusalén del siglo I, sin haber efectuado excavaciones arqueológicas; y cómo la obra de Antonio Daza no constituía una descripción física ni geográfica, sino una llamada a la meditación. Pero parece que fueron los factores decisivos para la fijación, ya que se trataba de textos puestos por escrito, con el valor que se atribuía a lo impreso frente a la más común repetición oral⁹.

La confirmación romana llegó en forma de indulgencias, especialmente en el siglo XVIII. Particularmente, los franciscanos habían solicitado indulgencias para esta devoción, a fin de que fueran un estímulo adicional que contribuyera a su difusión. Inocente XII confirmó en 1694 algunas de estas indulgencias para los franciscanos y para los afiliados a esta orden, como el caso de la orden tercera; un cuarto de siglo después, Benedicto XIII, en 1726, hizo extensibles los privilegios a todos los fieles, aunque no estuvieran vinculados con los franciscanos. Poco después, en 1731, Clemente XII lo extendió aún más (*Advertencias*, 5 de abril de 1731), concediendo las indulgencias a todas las iglesias, con la condición de que siempre las figuras o representaciones que marcaban las estaciones en el interior del templo fueran bendecidas por un religioso franciscano, con el beneplácito del obispo. Posteriormente, tales indicaciones fueron confirmadas y aquilatadas por Benedicto XIV (10 de mayo de 1742). Esta decisión de dotar de unas ciertas condiciones tanto a las representaciones plásticas como a la forma de disponerlas, bendecirlas y darlas pleno vigor, para lucrar las indulgencias estipuladas, fijó definitivamente el número de estaciones en catorce, dispuestas en un orden preciso.

Difusión por medio de los impresos y las misiones

Surgieron a partir de entonces numerosos libritos impresos, de pocas páginas, y casi siempre con un grabado de la cruz, que exponían los motivos de cada estación. Los contenidos de tales impresos resultan variados en extremo, pues van desde la pura consideración devota a la sugerencia de oraciones, imprecaciones dolorosas, jaculatorias e incluso versos. En bastantes de los que se imprimieron en España se incorporó la jaculatoria «Adorámoste, Cristo y bendecímoste, que por tu santa cruz redimiste al mundo», que databa del siglo XVI: era una de las que se recomendaban para ser empleada por los fieles cuando asistían a la misa en latín¹⁰, para ser recitada en el momento de entrar en la iglesia o al pasar ante una cruz; de esta forma emigró desde la celebración litúrgica a la forma devocional del viacrucis. Los más caros libros que se imprimieron incorporaban grabados distintos para cada una de las estaciones, y constituían un motivo de lujo.

Los ilustrados también dejaron valer sus criterios en la piedad popular y, de la misma forma que se prohibieron las escenificaciones del desenclavo, pues en ocasiones degeneraban en situaciones jocosas o indecorosas, trataron de reconducir las estaciones del viacrucis hacia la consideración de los momentos narrados por los evangelios, eliminando aquellas escenas puramente imaginarias (caídas, Verónica, encuentro con María). Pero la forma establecida gozaba de tal difusión que su intento quedó frustrado.

9 Más adelante, en pleno siglo XVIII, se cita como autoridad el compendio bibliográfico que efectuó Lucio Ferraris, en el que pretendía reunir toda la información posible a su alcance. Su obra, en trece volúmenes, se titula: *Prompta bibliotheca canonica, juridica, moralis, theologica necnon ascetica, polemica, rubricistica, historica ex constitutionibus pontificis, concilii, et ss. congregationum decreta collecta, quae saepessimime prodiit*, Roma, 1760; Bologna, 1764. En ella aparece muy accidental alguna noticia sobre las prácticas de devoción y del viacrucis.

10 JUAN DE ÁVILA, *Doctrina christiana que se canta*, Valencia, al molino de la Rouella, 1554; ANDRÉS FLÓREZ, *La Doctrina Christiana del ermitaño y el niño*, Valladolid, Sebastián Martínez, 1552, f. 77v.

Formas regularizadas

La normativa jurídica contemplaba que las representaciones plásticas de cada una de las escenas tenían que ser en madera, en forma de cruz, las cuales podían ir acompañadas de cuadros pintados o tallados en los que se presentaba la escena evocada. Debían estar situados a una cierta distancia unos de otros (precisamente para hacer posible el desplazamiento y el recorrido entre estaciones), sin que importara especialmente que el orden fuera en un sentido o en otro alrededor de las paredes del templo. Lo habitual era que estuviera en el interior de la iglesia, pero también podía organizarse en otros lugares o dependencias como cementerios, hospitales, salas de comunidad en los conventos; o incluso al aire libre en un trayecto que, en el medio rural, solía ser desde la iglesia parroquial a otra vinculada a ella; o hasta el cementerio, o hasta una ermita cercana, o hasta un extremo algo distante del casco urbano. En ocasiones estos trayectos estaban jalonados de cruces, bien permanentes (de piedra), bien instaladas previamente para la realización de la devoción. En cualquier caso se pedía que el trayecto debía concluir en algún lugar sagrado, que, si no lo era, quedaba de alguna forma asimilado por la presencia de las cruces instaladas para la ocasión, aunque luego fueran retiradas. Otro requisito para lucrar las indulgencias de que se dotaba al viacrucis consistía en rezar veinte veces el padrenuestro, avemaría y gloria, distribuidos de esta forma: catorce veces, una en cada una de las estaciones, más cinco veces en honor de las cinco llagas de Cristo, más otra vez por las intenciones del papa; estas seis ocasiones adicionales hasta completar el número de veinte se efectuaban al final del recorrido, como colofón.

Los nombres con que se ha conocido esta forma de devoción han variado de una época a otra y de un lugar a otro. Ya han salido antes los antiguos nombres de «pasiones», o el propio nombre latino de «viacrucis», aceptado en castellano, así como el genérico de «vía dolorosa» rememorando el nombre asignado a un espacio reciente en la ciudad de Jerusalén actual. En Francia se ha empleado el nombre de «Chemin de la Croix», y también de popular de «les saintes croix»; en Alemania, el «Kreuzweganda-cht» o abreviado, más frecuente es «Kreuzweg»; «The way of the Cross», es la denominación inglesa; similar al castellano, el portugués «via-crúcis» tiene también la versión popular de «caminho da cruz».

Propuestas de revisión

La reciente revisión de la misma liturgia y de las devociones periféricas, desde el Vaticano II, ha detenido su reflexión en el escaso sentido que supone incorporar relatos puramente imaginarios, que son fruto de otra época en que se multiplicaba sin límite el número de estaciones y su proponía cualquier motivo a la reflexión, sin pararse a pensar en su verismo histórico. Así, se ponen en tela de juicio estaciones como las de las tres caídas (ya apareció que en ocasiones solo se consideraron las caídas, en número variable y elevado), el encuentro con María en las calles de Jerusalén, el personaje mismo de la Verónica (con una supuesta conexión con la Berenice o Berniké de los evangelios apócrifos)¹³. Una propuesta, contenida, mantiene los pasajes tradicionales, aunque no sean históricamente ciertos (tampoco lo son algunos detalles relativos al nacimiento de Jesús: buey y mula, partera...) y reclama

13 Apócrifo de la muerte de Pilato: «Cuando el mensajero en cuestión volvía a su casa, se encontró con cierta mujer llamada Verónica, que había tratado a Jesús, y le dijo: "¿Oh mujer!, ¿por qué dieron muerte los judíos a cierto médico residente en esta ciudad que con sola su palabra curaba a los enfermos?". Mas ella empezó a llorar diciendo: "¡Ay de mí! Dios y Señor mío a quien Pilato por envidia entregó y condenó...". Y prosigue el relato de la mujer: "... Cuando mi Señor se iba a predicar yo llevaba muy a mal el verme privada de su presencia; entonces quise que me hicieran un retrato para que, mientras no pudiera gozar de su compañía, me consolara al menos la figura de su imagen..."» (A. DE SANTOS, [ed.], *Los evangelios apócrifos*, Madrid, BAC, 1956, 527-532: *Muerte de Pilato, el que condenó a Jesús*).

que se añada una estación adicional que proponga la consideración de la resurrección, uniendo muerte y glorificación.

Otra propuesta, más renovadora, valora particularmente la información transmitida por los evangelios, y, sin necesidad de complementos poco fundados, propone las siguientes estaciones: 1. Oración de Jesús en el huerto de los olivos; 2. Prendimiento; 3. Primera burla en casa de Caifás; 4. Negación de Pedro; 5. Jesús interrogado por Pilato; 6. Flagelación; 7. Corona de espinas (segunda burla en el pretorio); 8. Ostentación al pueblo; 9. Carga con la cruz; 10. Crucifixión; 11. Agonía de Jesús en la cruz; 12. Muerto, es bajado de la cruz; 13. Entrega a su madre; 14. Entierro¹⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- A. BRIDE, «Chemin de la Croix», en *Catholicisme*, II, 1035-1039.
- B. BROWN, «The way of the Cross», en *New Catholic Encyclopedia*, 14, 832-835.
- H- HOLLERWEGER *Kreuzweg*, en *Lexikon für Theologie und Kirche*, 6, 466-467.
- F. RUIZ, 'Cruz', en *Diccionario de Espiritualidad*, Barcelona, Herder, 1983, 509-512.
- A. TEETAERT, «Aperçu historique sur la dévotion du Chemin de Croix», en *Colectanea Franciscana* 19 (1949), 45-124.
- H. THURSTON, *Étude historique sur le chemin de la croix*, París, 1907.
- A. DE ZEDELGEM, *Historia del vía crucis*, Bilbao, 1958 (versión española de C. Riezu).

14 K. ULRICH, *Passionfrömmigkeit*, en *Theologische Real Encyclopaedie*, 27, 743-744.

EL GAUCHO EN LA HISTORIA Y EN LA TRADICIÓN ARGENTINA

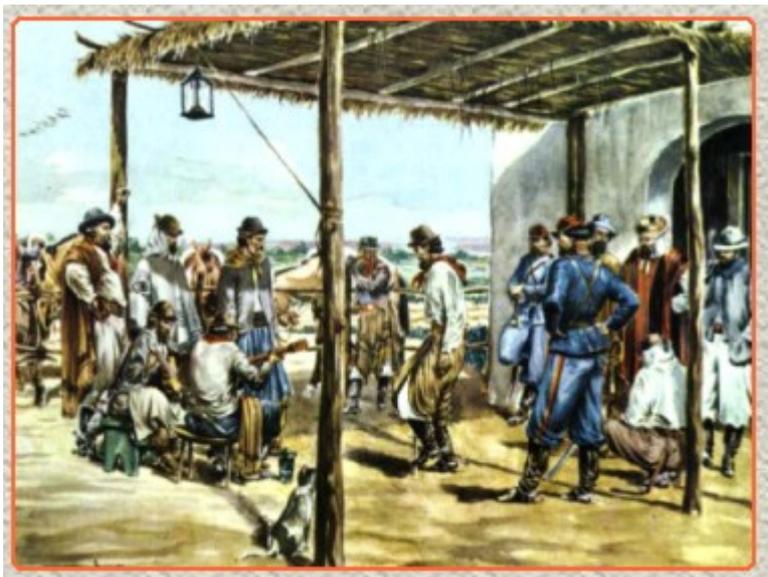
Raúl Chuliver

La cuestión del gaucho por quienes han manifestado muchas veces la afición preferente al tema y singular simpatía por el personaje no es sino motivo de íntima satisfacción. En este trabajo se incluyen conceptos de la historia y tradición, etimología del término gaucho, primeros documentos, medio social geográfico, faenas, indumentaria, el gaucho en la historia, danzas y música y escritores de gran talla que escribían a favor y en contra del gaucho.

Tradicón es la trasmisión de generación en generación de noticias, creencias, informaciones, leyendas, supersticiones, etc. que por lo común nos llegan verbalmente, pero que también pueden ser transmitidas por otros medios, tales como la enseñanza objetiva y práctica de la acción, como ocurre, por ejemplo, en la tradición ergológica, o bien en forma gráfica pictórica o manual. Para muchos, la tradición es el archivo de los pueblos, que se compone no solo de sus cantos, sus poesías, sus danzas y sus artes, sino también de sus ciencias, su religión, el vestido, las artesanías y las hazañas de sus antepasados hechas leyenda.

El *folklore*, o ciencia popular que abarca también el arte popular tradicional, es en sí esa misma tradición, pero puesta en acción revivida por el pueblo mismo. La tradición argentina tiene su símbolo máximo en el gaucho, arquetipo de nuestra nacionalidad por sus virtudes innatas, por su valor, por su destreza y por su indiferencia. A mi manera de ver, existen vivencias, tradiciones, costumbres, creencias y modalidades que dan a nuestro criollo una autenticidad bien definida. Por lo común, concebimos al gaucho con su indumentaria característica, según la región en la que le toque actuar y según sea su actividad cotidiana.

Otro símbolo de nuestra tradición y que no podemos dejar de mencionar es la guitarra: con ella se acompañaba el gaucho en momentos de fiesta y de descanso. Esa guitarra que nos vino de España se acompañaba interpretando composiciones de nuestra región pampeana como la vidalita, un gato, un estilo o una milonga o de payadas en contrapunto. El gato fue el baile predilecto y el más sencillo. Pasaban también largas horas haciendo contrapuntos de malambos, el zapateo del hombre.



Contrapunto de malambo



Gaucha con su atuendo y tomando mate

El triunfo, danza muy antigua. Una copla que recopila Andrés Beltrame en nuestra campaña:

Viva el gaucho surero
Que es como cuadro
Para bailar el triunfo
Con gracia y grabo.

Otra danza es la huella, delicada y melancólica, donde el gaucho hacía galanteos a la dama. La media caña, el pericón, cielitos... todas danzas de conjunto que alcanzaron gran popularidad tanto en los salones como en los ambientes rurales.

El caballo: el gaucho tuvo por fiel compañero a este animal, testigo mudo, pero insustituible y fiel en sus quehaceres y de sus andanzas a lo largo de la patria. El mate: amargo en ruedas de fogón y como aperitivo. La carreta: hecha con la ayuda de muchas manos criollas. El lazo: gracias a la destreza y a la baquía de nuestro hombre de campo, tanto para trenzarlo como para usarlo en las paradas de rodeo.

No queremos presentar un gaucho más, sino aproximarnos al gaucho, a ese ser que existió de alguna manera con ciertos caracteres, virtudes y debilidades, al que fue como fue, de acuerdo con nuestros estudios. El medio geográfico, las posibilidades económicas, las ideas predominantes o la influencia telúrica son algunos de los factores concurrentes estableciendo relaciones de causalidad, ninguna de las cuales pueden desecharse sin perjuicios para el razonamiento. Algunos autores han querido buscar explicaciones para la historia del gaucho o descubrirnos sus caracteres en la etimología del término, que se remonta hacia fines de 1700 y hasta hoy se discute la fecha en que apareció. Otros remontan a los más raros orígenes. Muchos investigadores han escrito y siguen escribiendo sobre la historia de nuestro arquetipo nacional.

Acerca de la palabra

La historia del gaucho, como es bien sabido, se halla exclusivamente en las zonas del litoral rioplatense, que fue el escenario de la vida gauchesca desde la aparición del arquetipo en los últimos años en la segunda mitad del siglo XVIII. Es en esta fecha aproximadamente cuando se encuentran las primeras referencias documentales sobre la existencia del gaucho, cuya presencia en nuestra historia no dura más de una centuria.

Refiriéndome al vocablo, mencionaba Luis C. Pinto en una conferencia realizada por la Agrupación Tradicionalista Argentina Cruz del Sur, que fue publicada el 31 de julio de 1946 para una revista de publicación mensual de tradición argentina, lo siguiente:

De ahí el error más generalizado, desde Paul Groussac hasta aquí, de dar a la palabra gaucho el antecesor de gauderio, término éste que no ha existido en castellano, ni en latín y tampoco alguno parecido en lenguas indígenas y cuyo empleo sólo se halla en poquísimos autores de la colonia y todos ellos ajenos a nuestra tierra y nuestro medio social. Pero, si esto no bastara a darnos la seguridad de que no pudo el término gauderio originar gaucho, bastará el testimonio de que éste, con su prístino y verdadero significado de hombre de campo, aparece utilizado

varias décadas antes que el otro, hacia la mitad del siglo XVIII. Algunas decenas más de etimologías, contradictorias e imposibles, prueban que los oscuros vocabularios sobre la palabra gaucho son dudosos.

Emilio Ángel Coni (1886-1943), economista, ingeniero e historiador argentino. En 1905 obtuvo su licenciatura de ingeniero agrónomo por la Universidad Nacional de La Plata, centro académico en el cual inició su carrera docente e investigadora, que más tarde continuó en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Entre sus obras principales se encuentra *La independencia económica argentina ante la historia* (1918). Escribió, además, *Los distintos significados del vocablo gaucho a través de tiempos y lugares*. Dice:

... aunque la primera mención documental de la palabra gaucho. Sólo se encuentra en 1790 en un informe de Lorenzo Figueroa a José Varela Ulloa, (Montevideo 30/4/1790 en el primer anexo a la carta del virrey Arredondo a Lerena), es probable que fuera conocida de pocos años atrás, pues Aguirre, la menciona en su diario de Viaje que inició por la Banda Oriental de 1784. Aun cuando no sepamos con exactitud el año en que fuera empleada la palabra en el manuscrito original. El informe de Figueredo que tiene hasta hoy gran valor de ser la primera prueba documental dice textualmente: malévolos, ladrones, desertores, y peones de todas castas que llaman gauchos...

Otros autores han pretendido que existe diferencia entre lo que denominamos *gaucho* y su congénere *paisano*, atribuyéndole significación castiza y virtudes y caracteres nobles, y a gaucho condiciones de inferioridad, pasibles de las más duras críticas. El término *paisano*, en el sentido de hombre de campo y sinónimo de gaucho, no existió con esa acepción en castellano más de doscientos años atrás, cuando hace más de una centuria se usaba en nuestra tierra como sinónimo de campesino y simultáneamente al uso del término gaucho. Concretamente en nuestro país, *gaucho*, *paisano*, *campesino* y *hombre de campo* son términos sinónimos, usados lo mismo en el lenguaje general hablado que en el escrito, donde existe una inmensa producción literaria argentina del pasado y del presente.

Las primeras referencias

Las encontramos documentadas en *El Lazarillo de Ciegos, Caminantes desde Buenos Aires hasta Lima*, de Concolorcorvo (seudónimo de Calixto Carlos Bustamante), que data de 1773. En un capítulo menciona el título «Gauderios», que comienza diciendo:

Estos son unos mozos nacidos en Montevideo y en los vecinos pagos. Mala camisa y peor vestidos, procuran encubrir con uno o dos ponchos de que hacen cama con los sudaderos del caballo, sirviéndoles de almohada la silla. Se hacen de una guitarra que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores.

Se refiere el escritor a las faenas, los medios de transporte, las peripecias de los largos viajes de aquellos años; puntualiza y describe con pormenores al gaucho, y sus datos son fehacientes y folklóricos. Lo mismo en el segundo documento que encontramos bajo el rótulo de «Descripción del que llaman guaso u hombre de campo» y «Noticias de varios pueblos de Buenos Aires, del teniente de navío don José Espinosa y Tello, que en 1794, formó parte de la expedición de Alejandro Malaspina». Además, en este se describe una corrida de pato.

Las noticias del hombre de campo se refieren a ambas orillas del Plata; es interesantísima, pues, a más de tratar de la vida rural diaria, habla de los bailes y galanteos de los paisanos a sus enamoradas. Estos relatos son esencialmente folklóricos. Dice: «Un caballo, un lazo, unas bolas, una carona, un lomillo, un pellón hecho de pellejo de carnero, es todo su ajuar de campo...». Va luego describiendo las *pilchas* (botas de medio pie), espuelas (que llaman *nazarenas*), calzoncillos con flecos, una chaqueta, un sombrero redondo, un pañuelo de seda y un poncho ordinario y agrega: «Es la gala del más galán de los gauderios. Su vida siempre monótona se reduce a salir al campo, siempre a caballo y correrlo de rancho en rancho...». Más adelante, dice: «... si es invierno, juegan o cantan unas raras seguidillas, desentonadas que llaman cadena o el pericón o malambo, acompañado de una guitarrilla, que siempre es un triple...».

Encontramos otros datos en documentos de Félix de Azara (1746-1821), un naturalista, geógrafo, marino e ingeniero militar ilustrado que se destacó por sus estudios sobre la historia natural de Paraguay y del Río de la Plata, publicada en Madrid en 1887, y por la descripción de diversas especies de la flora y fauna de esa región. Nació en Barbuñales (Huesca). En su informe valioso para el estudio de la vida y las costumbres de toda la cuenca rioplatense por aquella época, hacen mención del gaucho por allí, diciendo: «En cada pulpería hay una guitarra y el que la toca bebe a costa ajena. Cantan yaravies o tristes, que son cantares inventados en el Perú, los más monótonos y siempre tristes, tratando de ingratiudes de amor y de gentes que lloran desdichas por los desiertos». En *El Gaucho*, Francisco Javier Muñiz (1791-1851) hace mención de las boleadoras. Fue un científico argentino que destacó por sus estudios y descubrimientos en el campo de la paleontología. Nació en Monte Grande (Buenos Aires).

Gaucho y Rancho, de Francis Bond Head (1793-1875), dice: «La condición del gaucho es naturalmente independiente de las turbulencias políticas que monopolizan la atención de los habitantes de las ciudades. La población o número de estos gauchos es muy pequeño y están separados entre sí por grandes distancias; están desparramados aquí y allá sobre el haz del país». Del rancho, acota: «... generalmente se compone de una sola habitación para toda la familia, muchachos, hombres, mujeres y chicuelos, todos mezclados. La cocina es un cobertizo apartado unas pocas yardas; hay siempre agujeros tanto en las paredes como en el techo del rancho que uno considera al principio como señales singulares de indolencia en la gente. En el verano la morada está llena de pulgas y vinchucas [...] El rancho se alumbraba con una luz muy débil emitida por sebo vacuno...».

El capitán Francisco Bond Head llegó a Buenos Aires en 1825 como director de la Compañía Minera del Río de la Plata y nos ha dejado admirables páginas de literatura folklórica argentina. Head describe las pampas de Buenos Aires, los indios y los gauchos con admirable maestría. Las costumbres del gaucho, su rancho, su caballo y aprestos, como así también su indumentaria, están fotografiados con hábil y dúctil pluma. En el diario del capitán de fragata Juan Francisco de Aguirre, que contiene datos folklóricos de sumo interés, habla de las costumbres de los paisanos de la provincia de Buenos Aires, ya que este marino español recorrió las pampas a fines del siglo XVIII.

Viajando por las pampas es una publicación de Samuel Haigh. En su libro de 1829, al pintar su viaje por Buenos Aires habla del uso del mate y del asado, entre otras cosas. Este viajero inglés, luego de atravesar nuestra pampa en 1817, describió la figura del gaucho: «No existe ser más franco, libre e independiente que el gaucho [...] Siempre lleva lazo y boleadoras, que arroja con admirable precisión al pescuezo o a las patas del animal y al instante lo detiene».

El naturalista Charles Darwin, que visitó nuestro país entre 1827 y 1832 (estos años se denominaron La Gran Seca, por las escasas lluvias, la vegetación desapareció y no crecieron los cardos), consideraba al gaucho muy superior a los puebleros, y escribió: «Los gauchos o campesinos son muy superiores a

los habitantes de las ciudades. Invariablemente, el gaucho es muy obsequioso, muy cortés, muy hospitalario; jamás he visto un caso de grosería o de inhospitalidad lleno de modestia cuando habla de sí o de su país, es al mismo tiempo atrevido y bravo».

Otro documento, *El apero criollo* de William McCann, describe en la primera parte las prendas apero, y luego al gaucho, peón o paisano, su carácter y costumbre, y dice: «La palabra gaucho es ofensiva para la masa del pueblo, por cuanto designa un individuo sin domicilio fijo y que lleva una vida nómada; por eso al referirme a las clases pobres, evitaré el empleo de dicho término». Describe luego el rancho donde vive el paisano y las ocupaciones de la mujer.

Eduardo Olivera (1827-1910) escribe *Evolución histórica del gaucho*. Describe al gaucho en la colonia, en la lucha por la independencia, la de Rosas, la caída de Rosas y la reconstrucción de nuestras instituciones, la ampliación de nuestras fronteras y la desaparición del indio salvaje como poder ofensor.

El doctor Pablo Mantegazza, escritor y antropólogo italiano, residió en nuestra patria entre 1858 y 1863. De regreso a su patria, publicó un libro con sus noticias históricas, cuadros de la naturaleza y estudios sobre las costumbres de nuestro país, en Pavía, en 1867, con el título *Río de la Plata y Tenerife* y registró así sus impresiones sobre el gaucho argentino: «El gaucho o el argentino de la campaña, es un hombre alto, enjuto y moreno. Apenas puede tenerse en pie, después de apartado del pecho materno, se les coloca a caballo y aprende así al mismo tiempo a conocer el suelo que pisa». Otras referencias, y ya a principios del siglo XIX, son muy valiosas: la de los viajeros ingleses como Samuel Hull en su obra *Historia del Virreinato de Buenos Aires*, y de Alejandro Gillespie, autor del libro *Pequeños conocimientos y anotaciones recopiladas durante varios meses de estadía en Buenos Aires*, de 1818. Este escritor, luego de referirse a un sinnúmero de datos interesantes a que dio lugar la reconquista de Buenos Aires el 12 de agosto de 1806, nos pinta los paisajes y costumbres camperas que vio cuando estuvo en San Antonio de Areco, localidad tradicionalista de la provincia de Buenos Aires. En *El gaucho*, José Torre Revello (1893-1964) escribe sobre el vocablo *gaucho* y los orígenes del personaje.

Es en estos últimos años de la primera mitad del siglo XIX cuando los viajeros ven desaparecer al personaje típico que ya en los años de José Hernández se está convirtiendo en mito. Y es este mito el que comienza entonces a cobrar una vida que aún subsiste, es este mito el que influye con tan acentuado vigor sobre la evolución de las letras rioplatenses hasta encontrárseles en el nacimiento del teatro, en la adopción de los motivos musicales, como en casi todas las manifestaciones que señalan algún rasgo de auténtica originalidad en la formación y el desarrollo de nuestras ideas estéticas. Las referencias históricas nos demuestran que el gaucho aparece y desaparece en el breve lapso de una centuria. Pero su huella es mucho más profunda en la evolución de aquellas ideas, como lo demuestra su aparición en la novela, que es posterior a la desaparición del personaje. Puede afirmarse que el gaucho desaparece con Rosas y que se extingue cuando el alambrado y el ferrocarril, junto con el reparto de las tierras sustraídas al dominio del indio, reducen y anulan al ámbito ilimitado de las antiguas vaquerías, que habían dado origen a la aparición del personaje histórico.

Medio social y geográfico

Para entrar a estudiar el medio social y geográfico en que se desenvolvía el hombre de la campaña, debemos empezar considerando los dos aspectos característicos de que se componía la sociedad colonial. Las ciudades, residencia de comerciantes y sus familiares, cuyas vidas transcurrían en su ambiente lugareño, sin mayores alternativas, más atentos al enriquecimiento personal, a administrar mal los bienes reales y peor lo que se denominaba justicia; viviendo la fácil existencia de señores a cualquier

costa menos a la del trabajo honrado, las industrias, las ciencias o las artes. Era esta, dice Juan Agustín García, la manera más eficaz de incitar al pueblo a la vida ociosa.

Componíase esa población de españoles peninsulares y españoles americanos, aparte de los esclavos negros que formaban la servidumbre y realizaban los llamados oficios bajos y viles. Una población distinta por su número superior al de las ciudades, por su medio de vida, por sus trajes, costumbres y caracteres, que habitaba diseminada por las dilatadas extensiones del territorio virreinal. El medio geográfico era desértico, el social casi primitivo, pero con clima benévolo y abundante riqueza en ganados cimarrones, principal y casi único alimento. El hombre de aquel medio criase libre frente a la naturaleza y en lucha bravía contra la hacienda chúcará, acostumbrándose a dominarla porque hervía en sus entrañas un ansia instintiva de ser soberano en su medio y dueño de sí mismo. En ese medio rústico surgió y transcurría la vida del hombre que después se denominó genéricamente *el gaucho*. Estaba consubstanciado con su medio hasta tal punto que podía decirse de él que eran brotados espontáneamente de la tierra.

Su ocupación era casi exclusivamente la ganadería, en las estancias o en la vecindad de ellas. Los que han hablado del nomadismo del gaucho utilizaron una metáfora o un concepto equívoco. Decía Luis C. Pinto: «... las grandes extensiones exigían largas travesías conduciendo ganado, carretas o viajeros. Días y días de viaje a través de los campos».

El medioambiente, cuya realidad de influencia sobre el hombre ha sido motivo de estudios comprendidos dentro de la sociología, captó al gaucho a campo y cielo. Aprendió a vivir sin necesitar la ayuda de nadie, haciendo su carácter; posee datos de orientación tan sutiles que le basta observar una limitada extensión de tierra para comprender todo el paisaje.

El gaucho se apoderó de todos los secretos de la tierra. Leyó el rumbo en el cielo estrellado, conoció la hora por la inclinación de los pastos, por la sombra proyectada. El vuelo de las aves, sus gritos, le sirvieron de guía meteorológica. Ciertos aspectos de la flora le indican la existencia de aguas, salitres, etc. La tierra pampeana era para él simple, le había entregado sus secretos.

Los trabajos del gaucho

La calidad de los trabajos del hombre campero requería por comodidad y hábito el uso constante del caballo: hombre y caballo eran indispensables; algunos autores brindaban un juicio de vago para los campesinos que vivían a caballo.

Las faenas del gaucho, dice un historiador, determinan la índole de sus ideas, las imágenes de su fantasía, su vocabulario, los giros de su lengua, los temas de conversación... y le imprimen el instinto de su libertad, le limitan las necesidades, le imponen otras cosas. Estas se reducen a levantar su rancho, con paja quinchada, fabricar los aperos o las prendas del caballo (matra, cojinillos, bastos, encimeras, cincha, cabezadas), los lazos, las cuerdas de las boleadoras; a estaquear las pieles secadas al sol y sobar (restregar fuertemente un cuero para que se ablande o suavice) las de potro que le envolverán las piernas. Estas tareas sedentarias con las otras actividades a campo abierto de vaquear, como se decía antiguamente, para matar las reses, sacarles el cuero, la grasa, el sebo y otros derivados, completaban las ocupaciones del campesino. Le llaman a esto la carneada, la cuereada. Fue rastreador, conocía las características de los animales. Amansaba a los caballos y los hacía útiles en las faenas. Fue pialador, que es enlazar el caballo con un pial. Tiro de lazo que se arroja al animal. Es un trabajo de destreza. Existen varias formas de pialar: pial de payanca, pial de volcao, pial sobre el lomo, pial de paleta. Otra tarea la yerra, marcación de los animales y se hace cada año.

Entre otros documentos, encontramos sobre este tema *Las Estancias. Los Gauchos*, de Alejandro Magariños Cervantes (1815-1893), que dice: «El trabajo de los peones se limita a enlazar, derribar y desollar las reses, en lo que han adquirido tal perfección con la práctica, que en pocos minutos las descuartizan y sacan el cuero sin el menor tajo ni partícula carnosas; lo estaquean y preparan la carne en tiras delgadas para el tasajo o charque...».

En *El Folklore de la Pampa*, escribe Bartolomé Gutiérrez, en su capítulo «Los medios de vida»:

Vivía el gaucho de las volteadas de hacienda y de las vaquerías. Hasta pasado el año 1780, dice Félix de Azara, las pampas de la capital del virreinato hasta el Río Negro estaban pobladas de ganados cimarrones que se extendían hasta los Andes, Mendoza, Córdoba y Santa Fe y añade que el campo de las vaquerías sumaba 48 mil leguas cuadradas, pobladas por 42 millones de cabezas de ganado. Entraban los gauchos a las vaquerías para hacer acopio de cueros, que luego se embarcaban y conducían a España.

La vida de las campañas primitivas no le exigieron nada más, y él cumplió con exceso lo que las necesidades y su suerte le exigieron. Así pasaba la vida del gaucho, decimos, en la paz, hasta que la guerra le señala otro destino. Entonces ensillará su caballo, dejará su rancho, su mujer, sus hijos y correrá tras del caudillo.

El gaucho en la historia

En ese grado de evolución del hombre de nuestras campañas, se produce en el Plata la llegada de las naves inglesas. Si como entidad física y moral ya se perfilaba el gaucho con sus aptitudes propias, no alcanza todo su valor humano cuando es reclamado como guerrero para servir a su tierra y defender la libertad, ya que todavía no se podía hablar de patria. Fue en el Plata donde la caballería gaucha reclutada por Pueyrredón hace su estreno frente a las fuerzas imperiales con el empleo de sus propios recursos, sus artimañas combativas y su heroísmo, al unísono con la población de la ciudad, que no quería someterse a la opresión extranjera. Y fue en el Plata donde se produce, durante la jornada de la Reconquista, según cuenta el Dr. Castellanos, por la actuación que en él le cupo al entonces teniente Martín Miguel de Güemes, el extraordinario episodio de atacar y tomar un buque enemigo con un destacamento de caballería aprovechando una bajante del río, que convirtió en realidad lo que parece un contrasentido o milagro de espíritu criollo: un abordaje marítimo a caballo.

Cuando el general José San Martín envió desde el Ejército del Norte en 1814 un informe donde comunicaba que «los gauchos de Salta solos, están haciendo al enemigo una guerra de recursos tan terrible que lo han obligado a desprender una división con el solo objeto de extraer mulas y ganado», el director supremo de las Provincias Unidas, Gervasio Posadas, ordenó que en la publicación de ese parte en el periódico porteño *La Gaceta* se omitiese la palabra *gaucho*, reemplazándola por el de *patriotas campesinos*. Así, se incorporaba para mucho tiempo aquel nuevo elemento en la patria naciente, la caballería gaucha que durante años tendría papel preponderante en todas las guerras. Por eso, un escritor dijo que la patria se había hecho a caballo. Caballo y jinete fueron dos piezas inseparables: durante la paz en el trabajo y durante la guerra. No se concibe el gaucho sin el caballo.

¿Cómo eran esos gauchos? Un español, el general García Gamboa, decía: «Los gauchos eran los hombres de campo, bien montados y armados todos de machete o sable, fusil de los que se servían sobre sus caballos con sorprendente habilidad, acercándose a las tropas con tal confianza...». El general Mitre, militar, historiador documentado comenta: «... al retirarse vencidos los españoles ante ese pu-

ñado de gauchos mal armados, que tanto habían hecho alarde de despreciar, tenían que confesar que ellos solos habían bastado para defender el umbral de la República Argentina y hacerlos retroceder».

Queda expuesto, en líneas generales, cómo vivió, cómo fue y cómo se consagró el gaucho en nuestra historia que comienza en mayo de 1810.

Tradición

El reconocimiento a nuestro héroe que ha dado su vida por la patria naciente, desinterés y coraje, nuestro anhelo de dedicarle el más profundo y sincero de los homenajes no basta a nuestras inquietudes. Por ello nos hemos volcado a esa tradición, y a Joaquín V. González, este gran escritor riojano que vivió gran parte de su vida en su casa de Samay Huasi, a tres kilómetros de Chilecito en La Rioja, Argentina, y a quien tengo el gusto de conocer. Dice:

... que la tradición heroica es la primera necesidad del espíritu y es un culto tan sagrado como el de la religión. Cuando las naciones la olvidan, legado en la indiferencia sus relatos y sus personajes memorables es que en su alma han penetrado los vicios que aceleran su muerte; y cuando ha existido alguna que no tuvo esos héroes mitológicos, esas batallas en que las sombras del pasado combatieron con sus hijos o que su nacionalidad y su independencia nacieron sin violencia, tal es la fuerza de la necesidad de idealizar una época, que se ve inclinada naturalmente a crear una legión de mártires autores de su libertad y de seres fabulosos que los auxilien con su poder sobrehumano en sus grandes luchas.

Un defensor del gaucho y de la tradición es Luis C. Pinto, que expresaba allá por 1946:

... que el culto de la Tradición, bien entendido, no es la adoración mítica del pasado vetusto; no es nostalgia de glorias pretéritas [...] Estas tienen sus efemérides y el pueblo sabe darles el sentido profundo que la historia asigna a sus próceres representativos. La Tradición es otra cosa, no es producto de la reflexión: no se llega a ella por los ojos del rostro sino por los del alma. Es compenetrarse y confundirse con el aliento telúrico que imprime determinada fisonomía y espiritualidad a una raza humana, por la cabal adaptación a la tierra de un grupo humano homogéneo por su origen, sus costumbres.

En este sentido, podemos afirmar que no ha muerto el gaucho, cuyos continuadores se ven y se encuentran en los pequeños pueblos de las provincias argentinas. Con la tradición cultivamos activamente las virtudes y las costumbres del gaucho: el encanto de los bailes nativos, la belleza de la música, el homenaje a los poetas y pintores costumbristas y el amor a las canciones y payadores con su acento bien argentino.

Consideraciones generales sobre el gaucho

En referencia a este punto, podemos titularlo también «La tradición y los antitradicionalistas», o «Los que hablaron bien y los que hablaron mal del gaucho». Desde hace años, cuando el cosmopolitismo comenzó a desarrollarse en el país, los mismos criollos sufrieron los efectos de esa evolución, el culto de la tradición nacional; llevado a sus principales aspectos, étnicos o raciales —relacionados con la formación del suelo argentino y con el gaucho, prototipo de la raza— comenzó a oprimirse de manera alarmante.

En efecto, cada vez más son los que están en desacuerdo o los que reniegan de la tradición, con el gaucho para deshonrarlo. Es indudable de que esa actitud y al amparo de tal evolución, adversa a la conservación de los prestigios del gaucho, hay un enorme caudal de mentira, de ignorancia y de mezquindad (Julio C. Díaz Usandivaras, *Revista Nativa* de 1946). Muchos historiadores, escritores, estudiosos de nuestras tradiciones, y en especial del gaucho, se han dedicado a publicar páginas escribiendo mal o bien de nuestro arquetipo nacional. ¿Pero, quiénes tienen razón en la disputa?

El gaucho, en sus horas de intimidad y descanso, ejecutaba la guitarra, haciendo de este modo perdurar el instrumento nacional por excelencia. Hablando también del lenguaje del gaucho, ahí está el *Martín Fierro*, que muchos han censurado el lenguaje a José Hernández, cometiendo el yerro de no darse cuenta de que ello era obra deliberada de su autor para darle colorido al poema (Usandivaras, 1946). El *Martín Fierro* está escrito en lenguaje gauchesco, como habla el criollo, y, como acotaba una vez el profesor Lázaro Flury, ¡no se puede corregir! Por ejemplo, términos como «no ay ser» o «sí ay ser». Esto no se puede tocar, porque lógicamente el criollo versificaba en forma natural y espontánea, justamente contaba la sílaba de otra manera, porque hablaba de otra manera, hablaba a su manera; esa frase era correcta, no la podemos tocar, porque los autores cultos harían dos sílabas y no una como hacían ellos. Bruno Jacobella fue el único que lo vio; son expletivos, quiere decir que eran palabras que el criollo anónimo y analfabeto empleaba cuando le faltaba o le sobraba una sílaba, de manera que jugaba una función literaria.

Veamos ahora lo que dicen algunos hombres de cultura, escritores o no, acerca del gaucho, sus costumbres, sus cosas. Cada uno es dueño de hablar lo que quiera, pero siempre que lo que se habla sea razonable. Reparemos en esa ofensa que significa para las letras argentinas y para los argentinos condenar al gaucho, maldecirlo. El gaucho, este hombre de campo, es un elemento simbólico de la argentinidad.

Primero brindaremos algunas reseñas de quienes hablaron mal del gaucho y luego otras de los que hablan a favor de aquel.

Paul Groussac, hombre de letras que hizo obra en nuestro país y que llegó a ser considerado un gran historiador, dijo:

... creo que el gaucho es una leyenda [...] Pocos rasgos dan la fisonomía real del gaucho, un boquerito estoico, desaliñado, pintoresco; es simplemente, un hombre adiestrado en el manejo del lazo y del caballo.

El señor Alberto Gerchunof opina lo siguiente del gaucho:

La leyenda del gaucho es refugio de mala literatura... Es una reacción contra la historia, contra la tarea refinadora de las generaciones que más trabajaron por la elevación mental y moral de nuestro pueblo. La leyenda del gaucho que fue una política de oposición en un tiempo, una protesta contra el orden arbitrario, sirve hoy de refugio a la mala literatura y a la mala oratoria. Los que en la actualidad no se avienen con la vida ordenada y reglada, con los principios serios de convivencia en una sociedad seria, ven en el gaucho su propio símbolo porque el gaucho peleó con la partida, con los alambrados, incompatible por su espíritu inconsistente y anacrónico, con lo que sea orden civilizado.

El escritor peruano Alberto Hidalgo, en la década de 1920, escribía para una revista literaria peruana fundada en Lima, *Amauta*, y dice acerca del gaucho:

¡Si el gaucho nunca existió! [...] Interesa hacer desaparecer al gaucho. Para mí es una calamidad. Y en ningún campo esta es más perceptible que en la literatura...

Y coincidimos con Díaz Usandivaras cuando dice que los que aspiran a la desaparición del gaucho, o al concepto que él merece, aspiran también a la abolición de la literatura vernácula, siendo que esa literatura es la verdadera literatura nacional.

El señor Enrique Amorin (1900-1960), narrador uruguayo cuya obra es muy extensa y variada estéticamente, es recordado por una clásica novela rural: *La carreta*. Nació en Salto y se le identifica con los temas del gaucho, el campo y la pampa, a los que estuvo ligado desde niño y que en la década de 1930 ocupaba una posición central en la literatura de la región. Dice:

Jamás respetó a su compañera; la dejaba en cada momento. Hizo su rancho de barro porque la piedra cuesta trabajo. El mate, su bebida favorita, es cosa de perezosos; aplaca los nervios, adormece el cuerpo, reduce las energías. El gaucho era pendenciero, vago, ladino, desconfiado. El gaucho me merece el peor de los conceptos.

En la revista *Nosotros*, que fue dirigida por Alfredo Bianchi, alrededor de 1942, durante mucho tiempo se expresó así del gaucho:

En muchas oportunidades he hecho público mi concepto sobre el gaucho. [...] El gaucho individuo de desorden, matón de cuchillo, borracho, pendenciero, es un tipo del pasado que ya no tiene importancia, por suerte en nuestra vida nacional. Necesitamos tipos étnicos superiores, no el gaucho, personaje de barbarie, haragán, que ha constituido en una época el principal obstáculo para el progreso.

Otros escritores, como Emilio Suárez Calimano o Arturo Giménez Pastor (uruguayo), escribieron mal sobre el gaucho. La lista de los opinantes es larga. Estos son algunos de los pensamientos de los que hablaron y escribieron mal del gaucho y que se oponen a la tradición.

A continuación, hacemos mención a las manifestaciones de escritores que hablaron bien del gaucho.

Pedro Goyena dijo:

El gaucho es el tipo original, característico de nuestra sociedad. En él se reúne lo que tenemos de nuestro verdaderamente. El gaucho es una bella manifestación de la naturaleza humana.

Joaquín Castellanos, poeta salteño (1861-1932). *El Borracho* es su composición poética más famosa y que, sin pertenecer propiamente al género gauchesco, mantiene su vigencia entre los cultores del verso criollo. Se expresó así:

El gaucho no es como se cree, vulgarmente, el elemento auténtico del gringo; es más bien su antecesor en la evolución progresiva. Es el pionero de la pampa, ha despejado la tierra para entregarla libre al trabajo...

Ricardo Rojas, sabio de las letras y la historia, dijo:

El gaucho ha aparecido porque sí como una fuerza viva de la naturaleza. Trabajaba cantando, a veces con solo ritmo interior. Amaba y vivía con su canto.

Martiniano Leguizamón nació en Rosario de Tala, Entre Ríos. El amor que sintió por todo lo gaucho se traduce en *Alma nativa*, *De cepa criolla*, *La cuna del gaucho*, etc. Así dijo:

El gaucho aprendió desde niño a valerse de sí mismo y ser hombre [...] Tuvo una pasión honda para las cosas del pago, el rancho y la prenda, que compendian su amor a la tierra natal. Se caracterizó por la lealtad caballeresca en la palabra empeñada, su generosidad proverbial y su espíritu altruista. El gaucho es el producto más original y auténtico de nuestra tierra.

Fernán Silva Valdez, destacado cultor de la poesía gauchesca rioplatense, escritor y poeta uruguayo, decía:

... la libertad fue para él el punto cardinal hacia el que apuntara la flecha de su espíritu.

Escribió un poema:

Gaucho / Naciste en la juntura de dos razas / Como en el tajo de dos piedras / Nacen los talas.

Claudio Martínez Payva, nacido en Entre Ríos, dramaturgo criollo; toda su obra se hallaba coronada de un sentimiento de profunda raíz nacional y decía:

Nuestro gaucho fundó un pueblo. En la frase ¿Me quiere hacer una gauchada, amigo? está encerrada la esencia del gaucho. Amar el gaucho, creer en sus virtudes, no es ser inculto; nos preciamos lo contrario.

Otros escritores que hablaron bien del gaucho y escribieron interesantísimos artículos son: Elías Regules, poeta uruguayo, inspirado cultivador del género gauchesco y nativista, gran parte de su obra se halla recogida en el libro *Versos criollos*; Héctor Pedro Blomberg, escritor y poeta argentino (1890-1955); don Santiago Rocca, un hombre de gran tradicionalismo; Justo P. Sáenz; Domingo V. Lombardi, y Benjamín Sarmiento. Muchos otros nos han dejado hermosos libros bien documentados del gaucho, verdaderos paladines de la tradición, que defendieron con arrogancia las conquistas sociales del gaucho argentino.

El profesor Lázaro Flury, a quien tuve el gusto de conocer, escribió varios libros acerca del folklore y artículos diversos del gaucho, entre ellos *Las virtudes del gaucho*. Luis C. Pinto, un tradicionalista y verdadero criollo, en su libro *El gaucho rioplatense*, edición de 1944, hace una magnífica defensa del gaucho ante el atropello cometido por Enrique de Gandía, quien agravió a nuestro gaucho. Arturo Scarone, uruguayo, publicó *El gaucho* en 1922, que sintetiza una admirable monografía histórica y literaria del personaje. También José Luis Passarelli publica un trabajo: *Tradición y folklore*, La Rioja (03/06/1968), que presenta en el Primer Congreso Nacional de la Tradición.

La historia ha demostrado con elocuencia que las virtudes morales del gaucho son las virtudes que caracterizan al pueblo argentino y constituyen los rasgos más típicos de su idiosincrasia. Estos rasgos son: el amor a la libertad, el espíritu de la hospitalidad, el concepto y la conciencia de la fidelidad y la solidaridad. Todo este simbolismo encarado así, a grandes rasgos, es folklore puro y auténticamente argentino. Es folklore porque sus manifestaciones humanas tienen una indiscutible vivencia y en ella se nutre el cotidiano quehacer en todas sus formas y en todas sus expresiones. La tradición argentina tiene vigencia, la que se evidencia a cada instante en todas las manifestaciones de su quehacer cotidiano, en su historia y en su folklore.

Solo he querido señalar la trascendente y fecunda virtualidad de ese mito que ha creado un arte, una literatura, y que posee todos los atributos de una tradición que, desde el pasado y en el presente, se proyecta con caracteres nacionales hacia el porvenir.

Raúl Chuliver

**Concertista de guitarra, profesor de danzas nativas argentinas
Premio Santa Clara de Asís, 2015. Buenos Aires. República Argentina**



Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

www.funjdiaz.net

