

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz





Editorial	3
Joaquín Díaz	
Los milagros de san Tirso pintados en su ermita de la Merindad de Sotoscueva (Burgos)	4
Arturo Martín Criado	
Historia del herrero de Mamblas	19
Txeru García Izagirre	
Etnografía y sociología de la dulzaina y los dulzaineros (1814-1936).....	23
Héctor Bonilla Mínguez	
Cantando emociones, programando vidas.....	34
Anna María Fernández Poncela	
Sobre el hallazgo de nuevos enigmas desplegados	43
José Antonio Alonso Ramos	

SUMARIO

Revista de Folklore número 422 – Abril 2017

Portada: Recortable religioso

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

La tradición es una necesidad. Porque es una falsilla común sobre la que cada uno escribimos los renglones que narran nuestra existencia. Y esa falsilla o referencia está compuesta por aquellos saberes, contrastados por el uso y la práctica, que pueden ayudar al ser humano a crecer o a sobrevivir, aprovechándose este del conocimiento o del dominio que siempre trató de tener sobre el entorno en el que habitaba y sus posibilidades. Puesto que para sobrevivir en tiempos pasados el individuo precisó de esos conocimientos, procuró conservar y grabar en su memoria los factores más esenciales que entraban en su composición, contribuyendo además de ese modo a entender por sí mismo la bondad o maldad de las cosas en virtud de sus resultados.

Todo ese aprendizaje basado en modelos repetitivos sigue funcionando, a pesar de la tendencia actual a sacrificar lo antiguo en aras de lo nuevo, porque ayuda al ser humano a controlar —al menos a atenuar— su inseguridad y a comprobar que su imaginario y sus conocimientos tienen un factor común que se suele presentar en forma de emblema, es decir, en forma de imagen que ayuda a representar algo que sabemos o que intuimos.

Desde el siglo xv la imagen de Jesús niño (dormido, despierto, bendiciendo, etc.) al que, de algún modo, se le añaden los símbolos de la Pasión, comienza a hacerse popular, si bien será el Barroco el período en que la iconografía se enriquezca —merced a la difusión que los franciscanos hicieron de tal devoción— y llegue a ser casi agobiante. Algunas imágenes populares muestran a un Jesús niño (anterior a la imagen del niño Jesús de Praga del siglo xvii) bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo el mundo en la izquierda. Sobre su túnica se dibujan todos los símbolos de su futuro padecimiento: la cruz, la corona de espinas, los clavos, los látigos de la flagelación, la lanza, la esponja con vinagre, los dados que usaron los soldados para sortear sus vestiduras, el martillo, las tenazas, la escalera, la columna, la mano haciendo la higa (o sea, insultando), el gallo de san Pedro, etc.

La memoria, entendida como la facultad de rescatar del pasado elementos fecundadores de la personalidad y de la vida, oscila así entre un recuerdo imaginado y la historia común. Pero si su uso va más allá del simple recurso para inventariar datos y se reconoce como un principio eficaz sobre el cual articular ideas y relacionar conceptos y creencias... ¿qué futuro puede aguardar a una sociedad que renuncia voluntariamente a todo eso? Antes de que los antiguos designaran a Mnemosina como la musa protectora de la memoria, su hermana Polimnia ya presidía los himnos y cantos en honor de los dioses y de los héroes. Según la tradición, Polimnia tenía la facultad de aprender y de recordar, por eso se la representaba en actitud de reflexión. Su emblema era una mano tirando de una oreja, lo cual significaba la primitiva costumbre de dar un tirón de orejas al que había olvidado algo. Tal vez sea el momento de recordar a la sociedad actual en cuánta medida es deudora de la voz y la memoria y, asimismo, sea el momento oportuno para darle un tirón de orejas necesario y estimulante.

EDITORIAL

LOS MILAGROS DE SAN TIRSO PINTADOS EN SU ERMITA DE LA MERINDAD DE SOTOSCUEVA (BURGOS)

Arturo Martín Criado

Resumen:

Tras una introducción en que se diferencian los conceptos de «exvoto» y de «milagro» o «cuadro de santuario», diferenciación fundada en la iniciativa particular o institucional de la ejecución y colocación de la obra, se describen las pinturas murales de la ermita de San Tirso y San Bernabé de Sotoscueva que representan milagros ocurridos en los siglos XVII y XVIII por intervención de san Tirso, para finalizar hablando sobre algunos hechos y posibles razones relacionados con estas pinturas.

Palabras clave:

San Tirso, exvoto, milagro, cuadro de santuario, ermita de San Tirso y San Bernabé de Sotoscueva (Burgos).

Abstract:

After an introduction in which there differ the concepts "votive offering" and "miracle" or "picture of sanctuary", differentiation been founded on the particular or institutional initiative of the execution and placement of the work, there describe the wall paintings of the hermitage of San Tirso and San Bernabé de Sotoscueva that presents miracles happened in the XVIIth and XVIIIth century by intervention of san Tirso. In the conclusion I think about some facts and possible reasons related to these paintings.

Keywords:

St. Tirso, votive offering, miracle, picture of sanctuary, hermitage of St. Tirso and St. Bernabé de Sotoscueva (Burgos).

Exvotos y milagros (cuadros de santuario)

Este artículo sobre la ermita de San Tirso y San Bernabé de Sotoscueva es complementario de otro sobre la pasión de san Tirso pintada en la bóveda de la cueva¹, mientras que los milagros ocupan las paredes laterales tanto del lado del evangelio como de la epístola. En primer lugar, un milagro es un suceso maravilloso que se explica por intervención divina, o, por extensión, cualquier fenómeno extraordinario. Pero, además, se denomina *milagro* a la representación verbal o visual de este tipo de hechos. Por ejemplo, en francés, *miracle* es un género de teatro medieval cuyo tema eran los milagros de la Virgen o de los santos, motivos también de los milagros narrativos que se escribieron por toda Europa². En el habla de muchas zonas de Castilla y León, *milagro* es también un voto u ofrenda que se hace a un personaje divino en agradecimiento por un favor recibido, lo que también se expresa por medio del cultismo *exvoto*³. Para evitar esta ambigüedad, que quizás ha sido la causa de que se hayan clasificado como exvotos cuadros que no lo son, pero que sí representan «milagros», me parece que se podría emplear la denominación «cuadros de santuario», propuesta por el profesor de historia del arte S. Andrés Ordax⁴.

Los milagros o cuadros de santuario son pinturas que representan el hallazgo de una imagen de la Virgen o de un santo, los sucesos y las aventuras acaecidos en su traslado o la construcción de su santuario, o cualquier hecho acontecido a una persona concreta que fue considerado maravilloso, portentoso, por intervención de la divinidad. A diferencia del exvoto, que es encargado y ofrecido por la persona que experimenta el hecho milagroso o un allegado que lo hace por ella, el cuadro de santuario es encargado por la cofradía, el cura o la comunidad religiosa del santuario o de la ermita, con un fin de exaltación del poder de la imagen que allí se venera, y, por tanto, de propaganda del santuario. Suele ser de mayor tamaño y calidad artística, a veces va firmado e, incluso, su autor puede ser un pintor de cierta importancia⁵.

Ese mismo era el fin de la *aretalogía*, que, según Assman, es «una narración de hechos prodigiosos que enaltece la demostración del poder salvador o punitivo de los dioses»⁶. En Epidauro, en el santuario del dios curador Asclepio, se hallaron cuatro estelas del siglo IV a. C., donde se habían copiado ochenta relatos de curaciones procedentes de exvotos antiguos⁷. Por otro lado, se conocen narraciones sobre la vida de ciertos filósofos taumaturgos griegos, entre los que destaca Apolonio de Tiana, cuya vida y una veintena de milagros (curaciones, liberaciones de demonios, una resurrección) fueron

1 «La pasión de san Tirso pintada en su ermita de la Merindad de Sotoscueva», *Revista de Folklore*, 410, abril, 2016.

2 «Milagro literario» lo denomina Jesús Montoya Martínez en su obra *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media. El milagro literario*. Granada: Universidad de Granada, 1981.

3 El *DLE* hace constar su uso como sinónimo de *exvoto*.

4 Salvador Andrés Ordax, «La expresión artística de los exvotos y cuadros de santuarios», en F. Javier Campos (coord.), *Religiosidad popular en España: actas del simposium 1979*. II. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1997, pp. 7-28.

5 *Ib.*, pp. 17-22.

6 J. Assman, *Historia y mito*. Madrid: Gredos, p. 223.

7 Augustin George, «Milagros en el mundo helenístico», en X. Léon-Dufour (ed.), *Los milagros de Jesús según el Nuevo Testamento*. Madrid: Cristiandad, 1986, pp. 95-108. Sobre los milagros de Asclepio en Epidauro, pp. 97-100.

narradas por Filóstrato⁸. Este tipo de tradición literaria tiene cierto paralelismo plástico, o visual, en las imágenes pintadas y esculpidas de milagros. En el Museo del Pireo hay un relieve de mármol del siglo IV a. C., procedente del templo local de Asclepio, en que este dios aparece tocando a una muchacha dormida ante la mirada de la diosa Higeia y varios familiares⁹. Otro relieve, procedente del templo de Anfiarao en Oropo y guardado en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, nos muestra al dios curando a un joven a través de su serpiente¹⁰.

Se ha discutido mucho la influencia de las biografías de filósofos taumaturgos sobre los evangelios y algunas de las primeras hagiografías cristianas, en especial la *Vida de Antonio* de Atanasio, que sirvió de modelo a este género. Tanto en las narraciones evangélicas como en las vidas de santos, los relatos de milagros ocupan un lugar importante. Había nacido un género literario, la hagiografía o vidas de santos, a partir del cual se originó el género narrativo de los milagros, que a lo largo de la Edad Media daría abundantes frutos por toda Europa. A partir del siglo XI, la Virgen María se convierte en protagonista no ya de milagros realizados en vida, que no existieron, sino de numerosos milagros hechos por sus imágenes de devoción localizadas por doquier. En un primer momento, cuando el culto de la Virgen María está en proceso de expansión por Europa, se escribieron colecciones de milagros en latín con cierto sentido general. Después, a partir del siglo XIII, se traducen o adaptan a diferentes lenguas vernáculas y se escriben colecciones que, junto a temas generales europeos, introducen los milagros locales, cercanos a los lectores o escuchantes. A finales de la Edad Media, se escriben colecciones de milagros monográficas, dedicadas a una determinada Virgen, por ejemplo la Virgen de Guadalupe¹¹, o se recogen los milagros por escrito con intención de apoyar la canonización de un santo¹².

En el cristianismo, las más antiguas representaciones visuales de milagros se centran en la figura de Jesús, pues en los siglos finales del Imperio romano y los primeros medievales es visto y representado a través de su actuación taumatúrgica. Y en el arte paleocristiano encontramos con frecuencia escenas que representan algunos de sus más conocidos milagros, tanto en pinturas de catacumbas como en sarcófagos, y parece ser que muchos cristianos incluso los pintaban o bordaban en sus ropas¹³. Después, Cristo será representado sobre todo en su pasión. Los milagros de la Virgen y de los santos no se

8 *Ib.*, pp. 104-107.

9 Stefania Ratto, *Grecia*. Barcelona: Mondadori Electa, 2007, pp. 118-119.

10 Pedro Laín Entralgo, *El médico y el enfermo*. Madrid: Guadarrama, 1969, pp. 24-25.

11 Los milagros de la Virgen de Guadalupe durante el siglo XV están recogidos en un manuscrito en proceso de edición por M. Eugenia Díaz Tena, según comunica en su «Noticia sobre el estudio y edición de una colección de milagros marianos medievales: el C-1 de *Los milagros de Nuestra Señora de Guadalupe*», en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008, pp. 239-249. Sobre este y otros santuarios marianos, véanse: J. C. Vizuete Mendoza, «Los relatos de milagros, de la tradición oral al registro escrito en Montserrat, Guadalupe y la Peña de Francia», en *El patrimonio inmaterial de la cultura cristiana*. San Lorenzo de El Escorial, 2013, pp. 261-280. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4715106.pdf> (fecha de consulta: 03-02-2016); Gerardo Rodríguez, «Los milagros en la religiosidad hispánica (siglos XIII al XVI)», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre, BUCEMA*, Hors-série n.º 2, 2008. Disponible en: <http://cem.revues.org/9002> (fecha de consulta: 03-02-2016).

12 Durante cincuenta años después de la muerte de san Pedro Regalado en La Aguilera (Aranda de Duero) se recogieron en un manuscrito los milagros, según Javier Burrieza Sánchez, *Virgen de San Lorenzo patrona de la ciudad*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2007, p. 78.

13 D. Sola Antequera, «Los milagros de Jesús en el primer arte cristiano», *Iberia*, 10, 2007, pp. 101-120.

comienzan a representar hasta más tarde, hasta la época del románico y del gótico, tanto en sepulcros como en retablos y miniaturas. Solo daré algunos ejemplos. Los milagros de san Millán, narrados por Braulio en el siglo VII y por Gonzalo de Berceo en el siglo XIII, se representan en algunas de las placas de marfil del arca de san Millán, así como en su sepulcro románico de San Millán de Suso. Más tarde, en el siglo XIV, serán pintados en las dos «Tablas de San Millán» del Museo de La Rioja¹⁴. Otros santos castellanos en cuyos sepulcros se representaron milagros son Pedro de Osma, en su sepulcro del siglo XIII de la catedral del Burgo de Osma, y Juan de Ortega, sepulcro del siglo XV en su monasterio burgalés. Los milagros de santo Domingo de Silos también fueron narrados por diferentes autores medievales (Grimaldo, Gonzalo de Berceo, Pedro Marín) y, aunque entre ellos predominan las curaciones, abundan también las liberaciones de cautivos, hasta el punto de que fue considerado como el protector de estos por excelencia en el reino de Castilla y así representado en un relieve gótico que se conserva en el claustro del monasterio rodeado de exvotos de grilletes.

Los milagros de la Virgen no son tan frecuentes, si bien contamos con extraordinarias colecciones de imágenes en varios de los códices de *Les miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, o de las *Cantigas de santa María* de Alfonso X, cuyas miniaturas forman un gran conjunto de milagros pintados, aunque, dada la naturaleza del medio, no estén destinados a su contemplación pública. Los últimos siglos medievales conocieron una verdadera fiebre de elaboración de imágenes de culto de la Virgen, y entre 1400 y 1525 sitúa W. Christian la mayoría de las apariciones «verdaderas» marianas de la geografía española¹⁵.

A lo largo del siglo XVI se imprimen algunas de las colecciones de milagros marianos que se habían empezado a escribir en tiempos anteriores, pero será a finales de la centuria cuando, como resultado de la acción contrarreformista de la Iglesia católica, se produce un aumento significativo de las publicaciones de milagros, incluso por medio de los pliegos de cordel, a través de los cuales las órdenes religiosas tratan de llegar a un público amplio, moldear sus creencias y dirigir sus acciones¹⁶. El siglo XVII se ha considerado un periodo «milagrero» por excelencia. Las circunstancias políticas y sociales parecen sumir a la sociedad española en un providencialismo paralizante, en un círculo vicioso en que se supedita todo a la religión, por lo que la única acción política posible es la espera del milagro. No cambia la situación en el XVIII, cuando se hacen recopilaciones como la de Villafañe, dedicada a la Virgen¹⁷, o la de Mestre dedicada a san Antonio de Padua¹⁸, al tiempo que en pequeños pueblos se hacen recopilaciones manuscritas de la Virgen o el santo local¹⁹.

14 M. A. de la Heras y Núñez, «Las tablas de San Millán de la Cogolla», en *Segundo coloquio sobre historia de La Rioja*, 3, 1986, pp. 57-72. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/555483.pdf> (fecha de consulta: 29-01-2016).

15 El autor entiende por «verdaderas» aquellas que constan en un documento de la época, no como la mayoría, que están narradas en leyendas de varios siglos después, por lo que se entiende que estos textos solo justifican un culto que ya existía desde antes. William A. Christian, *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV-XVI)*. Madrid: Nerea, 1990, pp. 18-20.

16 Rafael Carrasco, «Milagrero siglo XVII», *Estudios de Historia Social*, 36-37, 1986, pp. 402-422.

17 Juan de Villafañe, *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reyna de cielos y tierra, María Santísima, que se veneran en los más célebres santuarios de España*. Madrid: Manuel Fernández, 1740.

18 Miguel Mestre, *Vida y milagros del glorioso san Antonio de Padua...*, Madrid: Ángel Pasqual Rubio, 1724.

19 Eulalia Castellote Herrero, *Libros de milagros y milagros en Guadalajara (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: CSIC, 2010. M.ª José Zapaarain y Teófanos Egido editaron el *Libro de los prodigios y milagros que ha obrado María santísima de Nava sita extramuros de esta villa de Fuenteelzésped*, que es una relación de finales del siglo XVIII de tipo local, con facsímil y

Si proliferan las publicaciones, tanto en voluminosos libros como en pliegos sueltos o manuscritos, de narraciones de acontecimientos portentosos, no se van a quedar atrás algunos santuarios a la hora de encargarse representaciones plásticas de los milagros, cuadros de santuario, que exaltan el poder de la imagen que allí se venera. En la catedral vieja de Salamanca, en la nave del evangelio, se pintaron sobre el muro a comienzos del siglo xvii los milagros del Cristo de las Batallas, que entonces recibía culto en una capilla del lado de la epístola, frente al lugar de las pinturas. Pinturas murales encontramos también en la ermita de la Virgen del Villar de Laguna de Duero. Sin embargo, con mayor frecuencia encontramos pinturas sobre lienzo, a veces de gran tamaño, obras de pintores conocidos, como el milagro de la Virgen de la Antigua de la catedral de Astorga, o los referentes a la Virgen de San Lorenzo en su iglesia de Valladolid²⁰, o las sargas de san Pedro Regalado en su santuario de La Aguilera, en Aranda. Otras veces son cuadros de menor tamaño y de autor desconocido, como la colección de milagros de la ermita de San Antonio de Padua del Tiemblo, o los de la Virgen del Espino de Hoyos del Espino²¹. Muchas veces estos milagros se refieren a la propia aparición de la Virgen, por ejemplo, o a un milagro relacionado con su traslado o la construcción de su ermita o santuario, como la pequeña serie que se conserva en Nuestra Señora de Alconada de Ampudia.

En ocasiones, estos cuadros de santuario se han confundido con exvotos, ya que tanto unos como otros nos dan testimonio de milagros, pero son muy diferentes en el sentido de que los exvotos son la manifestación de una devoción privada, mientras que los cuadros de santuario forman parte del trabajo institucional de los clérigos o mayordomos de la cofradía.

Milagros de san Tirso

En la ermita rupestre de San Tirso y San Bernabé, en la merindad burgalesa de Sotoscueva, junto a las pinturas murales de la bóveda sobre la pasión de san Tirso, se hallan en los muros de roca natural otras pinturas que representan los milagros realizados por la imagen de san Tirso en favor de algunos habitantes de los pueblos de la comarca. De acuerdo con lo expuesto en el apartado anterior, son verdaderos cuadros de santuario mandados pintar en 1705 por el cura Juan de Lucio y el mayordomo Pedro Gómez de Aragón, si bien fueron repintados en el siglo xix. En el lado del evangelio, junto al presbiterio, se situaron varios retablos, por lo que los muros se dejaron sin pintar o se repintaron según la colocación de estos. Son milagros más tardíos, del siglo xviii, mientras que los del fondo cuentan hechos acontecidos en el xvii. Es complicado discernir con exactitud cuándo fueron pintados. En principio, los milagros fechados en el siglo xvii fueron pintados en 1705, como decíamos. Después se produjeron otras intervenciones. Una en 1809, cuando «se pintó la ermita y se retocaron los milagros», según figuraba en el libro de fábrica²². Otra en 1877, según la segunda inscripción que habla de que «se Renobaron los milagros», que parece indicar que se repintaron y quedaron, salvo alguna intervención puntual, con el aspecto con que los conocemos en la actualidad.

transcripción, en San Sebastián, 1998. En Ávila, Andrés Martín Chamorro está transcribiendo el *Libro de los milagros de Nuestra Señora del Espino*, según dice en «Devoción y pintura en el santuario de Nuestra Señora del Espino de Hoyos del Espino (Ávila)» en *Advocaciones marianas de Gloria*, San Lorenzo de El Escorial, 2012, pp. 927-944, en especial pp. 931-933.

20 Javier Burrieza, *op. cit.*, pp. 79-83.

21 Andrés Martín Chamorro, *op. cit.*

22 Libro del que no se conoce su paradero, pero del que existe un extracto hecho por Bocanegra, según P. F. Fernández Díaz-Sarabia, «Notas sobre el santuario de San Tirso y San Bernabé de la merindad de Sotoscueva», *Boletín de la Institución Fernán González*, 231.2, 2005, pp. 355-393, cita en p. 363.

Comenzando por el lado del evangelio, el primer milagro, inmediato a la puerta de la pequeña sacristía, sobre la que cuelgan todavía algunos exvotos de cera, presenta una gran figura masculina arrodillada, con las manos juntas en señal de súplica, que dirige su mirada a la imagen del santo, de pequeño tamaño, que aparece sobre las nubes y con su aureola tradicional. El santo es siempre san Tirso, y así aparece caracterizado portando una sierra en la mano, salvo en algún caso que señalaré, a pesar de que se cita también en las leyendas a san Bernabé, como se aprecia en la inscripción de este milagro, que en letras capitales dice: «EL AÑO DE 1767 / PEDRO GÓMEZ VECINO DE / ESTE LUGAR DE CUEVA HABIENDO / OÍDO MISA EN ESTE SANTUARIO / CAYÓ EN UN TERRENO DE NIEVE POR / ESTA PEÑA ABAJO POS S. TIRSO / Y S[A]N BERNABÉ FUE LIBRE» (fig. 1).



Fig. 1. Pedro Gómez arrodillado mirando hacia el santo y, debajo, su caballo, después de haber caído por la nieve

En la escena, aparte de la desproporción exagerada entre las figuras del personaje y del caballo, nos llama la atención la vestimenta de este hombre, característica de pleno siglo XIX, con su pantalón holgado, que sucede a mediados de este siglo al estrecho pantalón romántico, chaqueta y sombrero de copa que tiene delante en el suelo. Este tipo de sombrero, conocido también como *chistera*, se generalizó en la segunda mitad del ochocientos, y su uso, propio de las clases altas en un principio, expresaba una forma de vestir formal, y se difundió en el medio rural castellano como tocado adecuado para ciertas ceremonias solemnes.

El siguiente milagro se conserva en mal estado, pues las humedades han hecho que se diluyeran ciertos pigmentos cubriendo parte de la escena de un tono azul oscuro. A pesar de todo, se aprecia un paisaje montañoso verde con algunos árboles, sobre el que aparece en su nube el santo, y un camino ocre amarillo que serpentea por allí. A la derecha, un hombre cae de cabeza mientras a la izquierda un grupo de figuras humanas más pequeñas levanta los brazos hacia el santo (fig. 2). La cartela ovalada de abajo, que se lee mal, dice: «El año de 1678: / Manuel Gonz[á]lez vecino de es- / te lug[ar] de Cue[v]a es- / tando conp[oniend]o la / calzada [ilegible] y cayó / de la peña / y [ilegible] / por los santos tirs[o] / y Bernabé quedó libre».

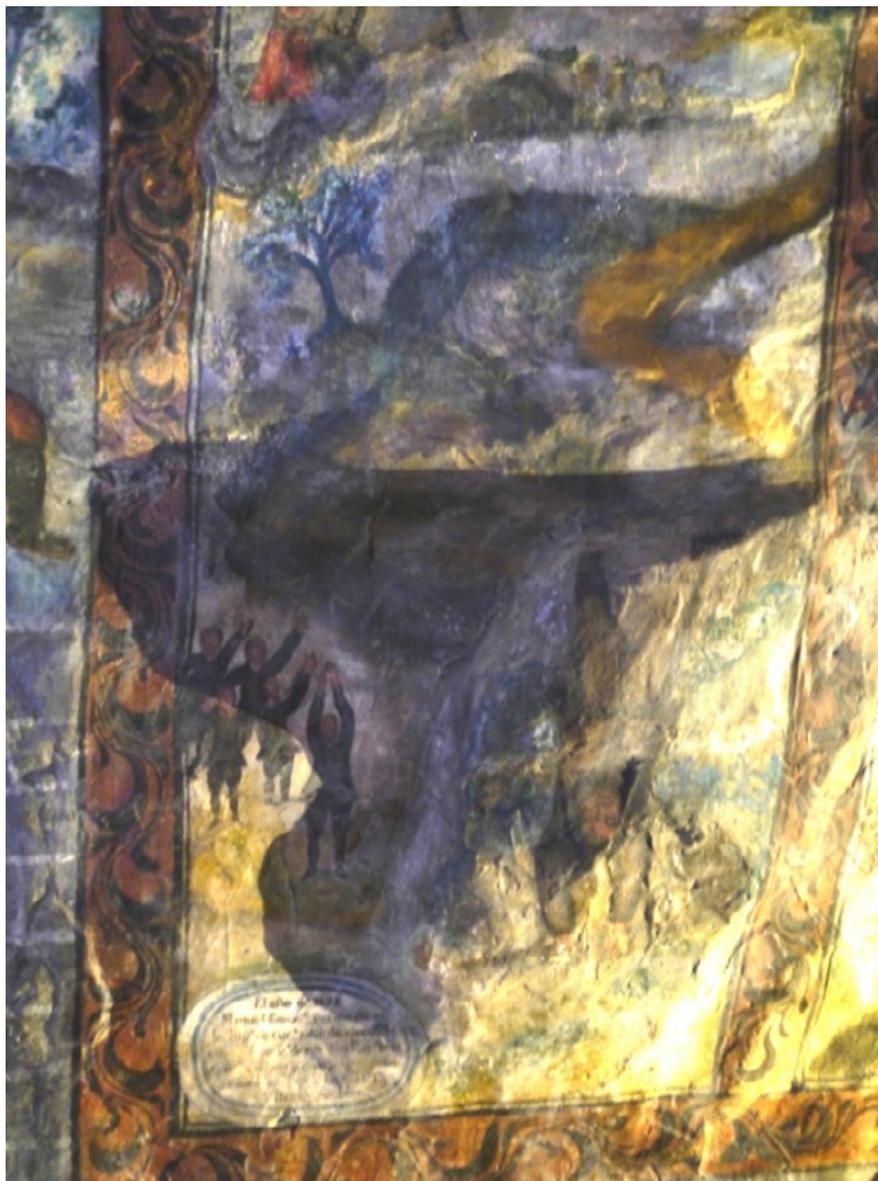


Fig. 2. Manuel González que cae de una peña mientras otros, desde abajo, piden ayuda al santo; se conserva en mal estado

A continuación, junto al altar de la Virgen del Rosario, está pintado el tercer milagro. En un paisaje montañoso, formado por varias líneas de montes que se alejan, pastan las cabras que cuida un pastor, al que vemos de espaldas, con su zamarra y zurrrón, agarrado con la mano derecha a un matojo para no caer (fig. 3). San Tirso lo mira desde lo alto, a la izquierda de la composición, donde está representado con su sierra y gran aureola. La leyenda, repintada en letras capitales y sin abreviaturas, dice: «EL AÑO DE 1743 / DOMINGO LÓPEZ NATU-

RAL DE CUEVA / GUARDANDO EL GANADO DE LAS CABRAS / CAYÓ DE ESTA PEÑA Y POR S[A]N TIRSO Y S. BERNABÉ FUE LIBRE AGA / RRÁNDOSE A UNA YERVA».



Fig. 3. Paisaje con ganado y el pastor Domingo López, que cae y se salva agarrándose a una planta

Siguiendo por el lado del evangelio, están el altar de la Virgen del Rosario y la puerta de entrada, sobre la que hay pintada una Inmaculada. En el ángulo entre el muro que cierra la abertura de la cueva y la pared natural de esta, se halla el archivo de la merindad de Sotoscueva, especie de armario de piedra rematado por un frontón con el escudo de la merindad. Sobre él, está el mismo escudo pintado sostenido por dos ángeles. Pasado el archivo, continúan los milagros, mejor conservados que los anteriores, pues aquí no hay humedades. En primer lugar, aparece un recuadro ocupado casi todo él por la escena de un campesino que conduce por una cuesta abajo un carro de bueyes, donde viaja sentada una mujer, protagonista del milagro, según nos explica la

cartela: «EN EL AÑO 1670, UNA MUGER DE / ESPINOSA LOS MONTEROS MUY ENFERMA / DE SOBREPARTO, VINO A ESTE SANTUARIO / A CUMPLIR SU PROMESA, E INVOCANDO / A S[A]N TIRSO Y A SAN BERNABÉ, QUEDÓ / SANA Y BUENA» (fig. 4).

El hombre que conduce la pareja de bueyes viste a la moda del siglo XVIII: sombrero de ala mediana y copa redondeada, casaca, calzón y medias coloradas en las piernas, y camina sobre almadrerías de madera. El carro reproducido es el tipo de carro cantábrico de eje fijo y ruedas macizas.



Fig. 4. Hombre que guía un carro de bueyes en el que viaja una mujer enferma de sobreparto



Fig. 5. Francisco del Río, enfermo de tercianas, en cama rezando a san Tirso

vano con las ollas resultó ileso y, sin embargo, la pasiega murió del golpe. Quienes presenciaron o supieron del accidente comprendieron lo absurdo de la situación, que más de uno atribuiría al azar, pero la versión oficial buscó la explicación tan descabellada que el texto da a entender. La pasiega se confundió o, tal vez, se dejó llevar por la codicia, y en vez de pedir al santo por su salud pidió por la de las ollas, y, si estas no se rompieron, fue porque el santo hizo el milagro. De todas formas, parece que el pintor representa la escena al revés. La mujer está de pie, con los brazos abiertos invocando al santo al tiempo que el cuévano rueda y las ollas se desparraman.

La mujer pasiega va vestida con atuendo tradicional, pero lo más llamativo es que, estando al aire libre, va descubierta, rasgo que se repite en las otras mujeres representadas en los milagros de las figuras 4, 7 y 10.

El milagro que sigue representa a un enfermo que, baldado en su cama, «se ofrece» al santo y se cura, como dice el texto: «EN EL AÑO 1620 / FRANCISCO DEL RÍO, VECINO DE / LARRIBA, JUNTO A SALINAS DE ROSIO, / ESTANDO EN CAMA CINCO MESES CON / TERCIANAS, SE OFRECIÓ A S. TIRSO Y A S[AIN]N / BERNABÉ, Y QUEDÓ SANO Y BUENO». El espacio es el interior de una casa, con cortinones y colgaduras, por debajo de las cuales aparece la consabida figura de san Tirso. Debajo de la rústica cama se aprecia un embaldosado tapado en parte por la gran inscripción (fig. 5).

Viene a continuación uno de los milagros más extraños, sin fecha ni nombre de la protagonista, y con una confusa explicación, como se aprecia en la leyenda, que dice: «UNA PASIEGA QUE VINO A / ESTE SANTUARIO CON UN CUÉVANO DE / OLLAS CAYÓ DE ESTA PEÑA INVOCÓ A LOS / SANTOS POR LAS OLLAS NO ROMPIÉNDOSE / LAS OLLAS Y QUEDANDO MUERTA LA / PASIEGA» (fig. 6). De lo cual se deduce que, al despeñarse la pasiega, el cué-



Fig. 6. Mujer pasiega, de pie, rezando a san Tirso, con un cuévano en el suelo delante de ella



Fig. 7. La enferma Rafalina González llega arrastrándose al santuario, de donde salió curada

liar, que se asoma a la derecha, y hará los últimos metros a rastras hasta conseguir entrar en el santuario. Como sabemos, esta era una costumbre bastante generalizada. Algunas peregrinas, pues eran sobre todo mujeres, que pensaban alcanzar una gracia especial de la divinidad, la obligaban con sacrificios como hacer el camino descalzas, o recorrer los últimos metros, los de la explanada que suele haber ante el templo, de rodillas o a rastras.

El último milagro del lado del evangelio trata de uno de los asuntos recurrentes en milagros y exvotos, el de los accidentes de carro: «EN EL AÑO 1621 / SANTIAGO GONZÁLEZ VECINO DE / ENTREAMBOS RÍOS YENDO CON EL / CARRO POR ESTA CUESTA SE LE SOL / TARON LOS BUEYES Y CAYENDO POR / ESTA PEÑA OFRECIENDOSE A LOS / SANTOS QUEDÓ LIBRE» (fig. 8). El paisaje es semejante al de otros milagros. Montes entre los cuales serpentea una calzada, por la que va Santiago González con su agujijada y tocado con montera, y el carro con una cuba. A la derecha aparece san Tirso en una extraña nube de color gris y en vez de la acostumbrada sierra solo lleva en la mano la palma del martirio.

En la escena siguiente (fig. 7) se representa la puerta de entrada al santuario de San Tirso y San Bernabé, abierta en un muro de piedra que cierra la boca de la cueva, con el campanillo sobre ella. Hacia la puerta, se arrastra una mujer muy enferma en busca de curación, que encontró allí, según reza la inscripción: «AÑO DE 1671 RA-FALINA GON / ZÁLEZ VECINA DE LA PARTE VINO A / ESTE SANTUARIO, ENTRÓ EN ÉL A RASTRAS / MUY ENFERMA Y PIDIENDO A S[A]N TIRSO / Y A S[A]N BERNABÉ QUEDÓ SANA».

La mujer ha sido llevada en una caballería por algún familiar,



Fig. 8. Hombre por un camino con la agujijada en una mano, al fondo paisaje y carro de bueyes



Fig. 9. Paisaje con animales y pastor que se agarra a una planta

Volviendo a la cabecera de la ermita, en el lado de la epístola, entre el arco toral y el altar de san Antón, en la pared hay pintada una imagen femenina entre follaje que porta un plato en la mano, por lo que se ha pensado que representa a santa Lucía o a santa Águeda, si bien parece que lo que hay en el plato son ojos y no pechos, por lo que es más probable que sea la primera. A continuación del retablo de san Antón, aparece otra versión del milagro de la figura 3, el del pastor despeñado que se salvó agarrándose a una hierba. Está mejor conservado que el anterior, aunque se notan repintes sobre el despiezado de sillería, junto al retablo (fig. 9). Quizás, en alguna reforma, se tapó aquel y se pintó este. La figura del pastor ahora está de frente, y es un tipo más joven, de rostro aniñado y cabello corto ondulado, que se agarra a una pequeña encina. A su lado, una cartela ovalada con borde azul, donde se lee: «El año de 1743 / Domingo López natural / de Cueba, guardando las cabr[a]s / cayó de esta peña y por San / tirso y S[a]n Bernabé fue libre / agarrándose a una yerba».

Más abajo, a la izquierda, hay otra leyenda en un recuadro, pero la mitad está borrada por un repinte. Lo que se puede leer es: «Domingo López Natu... / Estando Guardando... / de esta peña Abajo y a... / Yerba sola Ynvocan... / Con el auxilio Dellos Q...». Sobre la figura del pastor hay un amplio paisaje montañoso poblado de algunas encinas por donde pastan las cabras. La sensación de profundidad de las montañas la consigue el pintor trazando varias líneas sucesivas que perfilan las cumbres, pintadas con un verde intenso, donde sitúa los árboles, con espacios pintados de ocre entre ellas. A la izquierda, un poco perdido en lo alto, aparece san Tirso con una gran sierra medio tapada por uno de los repintes, como si fuera de una composición anterior.

Más abajo, a la izquierda, hay otra leyenda en un recuadro, pero la mitad está borrada por un repinte. Lo que se puede leer es: «Domingo López Natu... / Estando Guardando... / de esta peña Abajo y a... / Yerba sola Ynvocan... / Con el auxilio Dellos Q...». Sobre la figura del pastor hay un amplio paisaje montañoso poblado de algunas encinas por donde pastan las cabras. La sensación de profundidad de las montañas la consigue el pintor trazando varias líneas sucesivas que perfilan las cumbres, pintadas con un verde intenso, donde sitúa los árboles, con espacios pintados de ocre entre ellas. A la izquierda, un poco perdido en lo alto, aparece san Tirso con una gran sierra medio tapada por uno de los repintes, como si fuera de una composición anterior.

A continuación, la nave se ensancha, produciéndose un quiebro en ángulo recto, en el cual hay ahora un confesionario y pintada, a modo de tapiz, la flagelación de Jesucristo, con una pequeña cartela que dice: «Jesucristo atado / a la columna azotado por / los judíos». Junto a esta escena de la pasión de Cristo están las dos inscripciones de 1705 y 1877. Los milagros continúan con otro accidente: «EN EL AÑO 1670 UNA MOZA NATURAL / DE CORNEJO BAJANDO CON LOS BUEYES CAYÓ POR ESTA PE / ÑA PIDIENDO A SAN TIRSO Y SAN BERNABÉ QUEDÓ ELLA / LIBRE Y MATÁNDOSE LOS BUEYES» (fig. 10). En medio de un paisaje similar a los de otros milagros, por la conocida calzada serpenteante, un carro en el que viaja una mujer que junta las manos devotamente y un hombre que acude a socorrerla.

Como afirma la inscripción, ella no ha sufrido daño, al contrario que los bueyes, que están en el suelo, uno con la cabeza vuelta, muertos.

Los tres milagros que hay a continuación en esta misma pared son, como los anteriores, de accidentes sucedidos por los alrededores de la ermita. Tenemos a un vecino del pueblo de Cueva que se despeñó mientras cortaba leña: «EN EL AÑO 1657 DOMINGO SAINZ / VECINO DE CUEVA CAYÓ DE ESTA PEÑA ESTANDO / CORTANDO LEÑA



Fig. 10. Una moza del pueblo de Cornejo sufre un accidente con su carro, se matan los bueyes pero ella sale indemne



Fig. 11. Un hombre de Cueva, que estaba cortando leña, cae por las peñas

Y RODÓ TODA ELLA Y EN- / COMENDÁNDOSE A SAN TIRSO Y SAN ver / NABÉ QUEDÓ LIBRE». En esta escena se representa a un hombre joven, muy parecido al pastor Domingo López²³, vestido también a la usanza del siglo XVIII, con una hacha en la mano derecha, en el momento de dar un traspies y caer por las peñas (fig. 11).

El accidente que viene después (fig. 12) ocurre cuando los vecinos del pueblo de Cueva están arreglando la calzada, una de las labores comunales que se llevaba a cabo todos los años: «EN EL AÑO 1675 MANUEL / GONZÁLEZ VECINO DE CUEVA ESTANDO / COMPONENTE-

23 Véase la figura 9.

DO LA CALZADA CON LOS VECINOS / DE DICHO PUEBLO SE LE ESCAPÓ LA BARRA Y / CAYENDO POR ESTA PEÑA LOS VECINOS / INVOCARON A LOS SANTOS Y QUEDÓ / LIBRE». Hemos visto que en el segundo milagro²⁴ aparecía el mismo nombre, si bien el apellido iba en abreviatura, y el mismo tipo de accidente, aunque en la fecha indicaba el año de 1678. A pesar de ello, es probable, visto que otro de los milagros está repetido, que este también lo esté, a pesar de que las imágenes son muy diferentes.

En esta escena, el autor ha representado a un joven con un cayado en la mano, aunque el texto habla de una barra con la que estaba trabajando en el arreglo de la calzada. Sobre su cabeza parecen abalanzarse unos nubarrones diabólicos, y enfrente viene en su ayuda san Tirso.

El último es también un accidente de carro (fig. 13). Los caminos, tal como se



Fig. 12. Un hombre que está arreglando la calzada cae por la peña



Fig. 13. El carretero, Manuel Fernández, ha perdido el control y el carro con los bueyes se precipita por un camino serpenteante

representan en las imágenes, serpenteaban peligrosamente entre peñas y debían de ser frecuentes los accidentes como este: «EN EL AÑO 1635 / MANUEL FERNÁNDEZ VECINO DE / HORNILLA LA TORRE VINIENDO ESTE EN EL / CARRO ENTORNARON POR ESTA PEÑA Y / ACORDÁNDOSE DE ESTOS SANTOS NO PADE / CIÓ LESIÓN ALGUNA». Según parece, los bueyes y el carro, al bajar la cuesta, perdieron el control y «entornaron», es decir, volcaron. El carretero, que ha quedado atrás, alza su aguijada inútilmente, pero al menos no le ha pasado nada. No sabemos si los bueyes y el carro también quedaron libres. Por cierto, el carro lleva un tipo de ruedas similar al que aparece en la figura 10, distintas a las de los otros dos carros que se ven en otros milagros.

24 Véase la figura 2.

Un santo antiguo y olvidado

Es posible que las pinturas de la ermita rupestre de San Tirso y San Bernabé, tanto la pasión de Tirso como sus milagros, no sean más que un intento de revitalizar el culto a un santo que ya no gozaba del favor de los devotos. Según algunos testimonios del siglo XVIII, la fiesta de San Tirso, que se celebraba el 28 de enero, no tenía mucho poder de atraer romeros a la ermita, lo cual es comprensible si se tiene en cuenta la crudeza del invierno en la comarca. Sin embargo, sí era muy concurrida por personas de todas las merindades la romería que se celebraba en junio en torno a la fiesta de San Bernabé²⁵, lo que justificaría que, en las inscripciones de los milagros, su nombre se sume al de Tirso, a pesar de que en la representación gráfica se desmienta ese coprotagonismo.

Como otros muchos mártires antiguos, san Tirso seguía recibiendo culto en algunas ciudades y muchos núcleos rurales, sobre todo del cuadrante noroccidental de la península, pero no era un santo destacado ni muy conocido. El intento de hacerlo santo toledano a finales del siglo XVI y la inclusión de una detallada versión de su pasión en el *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas²⁶ coincidió con la revitalización de los mártires antiguos llevada a cabo por la Contrarreforma. Todo esto hubo de influir en el surgimiento de cofradías, por ejemplo, en la ciudad de Toro, que encargaron nuevas imágenes del mártir, o en la recopilación de milagros que se le atribuían para pintarlos en la ermita de Sotocueva. El cura y la cofradía de esta decidieron presentar en las paredes de la cueva, en la parte baja, donde están más accesibles a los devotos, una serie de estos milagros acaecidos en tiempo y espacio cercanos, y, por tanto, próximos a la emocionalidad de los visitantes del santuario. Salvo dos milagros del siglo XVIII, uno de ellos repetido (que se realizaría en alguno de los repintes del siglo XIX) y uno sin fechar (el de la pasiega de las ollas), el resto se sitúan en el siglo XVII. Estos últimos fueron pintados en 1705, pero debían de encontrarse en mal estado y fueron repintados en el siglo XIX cuando se añadieron los más tardíos.

En cuanto al espacio, todos los milagros suceden en el propio santuario o los alrededores a vecinos del pueblo de Cueva o pueblos muy cercanos, salvo uno. Seis milagros están protagonizados por vecinos de Cueva, pero hay que tener en cuenta que uno está repetido (el del cabrero de Cueva, fechado en 1743) y otro es casi seguro que también lo esté (el de Manuel González que se cayó de la peña estando arreglando la calzada, que, sin embargo, lleva dos fechas distintas, 1675 y 1678). Dos son curaciones de mujeres que vienen al santuario y aquí hallan remedio a sus males. Una es la de una señora que viene en un carro desde Espinosa de los Monteros en 1670, y la otra entra a la ermita arrastrándose y ha sido traída a caballo desde La Parte en 1671. Hay otra curación, pero esta sucede en su casa. El enfermo de tercianas fue representado en su cama en el pueblo de Larriba, lugar más lejano, por lo que en la inscripción se especifica que está «junto a Salinas de Rosío», más allá de Medina de Pomar. Los tres restantes milagros están protagonizados por personas originarias de Cornejo, Entrambosríos y Hornilla la Torre, pueblos cercanos a Cueva, que padecen accidentes de carro en las inmediaciones del santuario, de los que salen ilesos. Aparte queda el milagro de la pasiega, cuya rareza ya hemos comentado, pues parece un castigo por pensar solo en sus ollas en vez de pedir por su vida. En todo caso, no se dice nombre, ni pueblo ni fecha, y más parece leyenda en la que subyace una malevolencia soterrada. En conclusión, los milagros apuntan a Tirso como un taumaturgo muy enraizado en su cueva, en la que también hay un pequeño manantial cuyas aguas tienen virtudes curativas. De la cueva parecía brotar el poder taumatúrgico buscado por los devotos que allí acuden, como testimonian los exvotos de cera que cuelgan a la puerta de la sacristía (fig. 14). De todas formas, no parece que San

25 Fernández Díaz-Sarabia, *op. cit.*, p. 371.

26 Véase nota 1.

Tirso y San Bernabé llegara a convertirse en el gran santuario de la comarca, pues «son más numerosos los legados, donaciones o “mandas” que se hacen a favor de la Virgen del Rebollar o al Santo Cristo de Vallejo, otras dos populares devociones de Sotoscueva, que a sus santos patronos»²⁷, y esto apoya la hipótesis que enunciaba al comienzo de este apartado de que, en diferentes ocasiones, el clero y la cofradía intentaron revitalizar el culto y atraer más peregrinos a tan emblemático lugar, tanto realizando el original conjunto de imágenes pintadas en sus muros como cambiando la fecha de la romería y, con ello, la titularidad única de San Tirso.



Fig. 14. Exvotos colgados sobre la puerta de la sacristía, junto al presbiterio

27 Fernández Díaz-Sarabia, *op. cit.*, p. 369.

HISTORIA DEL HERRERO DE MAMBLAS

Txeru García Izagirre



Prólogo

En el pueblo de Mamblas hay un dicho muy popular, que cuando vas por primera vez y lo escuchas no lo entiendes, o que a la primera no le coges el significado. Ante cualquier contratiempo siempre hay alguien que te dice: «¡Ten cuidado! No te vaya a pasar lo que al herrero de Mamblas». Claro, tú te quedas algo sorprendido, al no entender la salida, y la gente se echa a reír, «¡ja, ja, ja!», al ver tu cara de asombro. Entonces, es cuando tú preguntas: «¿Y qué le pasó al herrero de Mamblas, si puede saberse?». Y rápidamente te contestan: «Pues que machucando en el yunque se le olvidó el oficio... ¡ja, ja, ja!», y se ríen otra vez.

La historia del herrero¹ es una historia curiosa y bonita, quizá un poco rara, pero te atrae desde un primer momento. Digo rara, solamente porque no sé dónde situarla en la tradición oral de la literatura

1 La primera referencia escrita del herrero y la fragua de Mamblas data del año 1612, referencia del Archivo Histórico Provincial de Ávila, sección protocolos, notario escribano de Mamblas Juan Fernández, sig. 4281. Años 1612-1614. Año 1612, folio 162. Recogido de la obra de Julio Sánchez Salgado: *Datos para la historia de Mamblas*. Ávila. Madrid, 2000 (p. 199, nota 103).

en lengua castellana. Un día, mi suegro, Honorato García González, me contó la historia completa. Mi suegro es un señor de 90 años, que vino a trabajar a Barakaldo (País Vasco) en el año 1954. Él me contó todo lo que sabía de esta historia tan singular. Ya sé que esta historia ni es de mi suegro, aunque se le da muy bien contar historias, ni mucho menos mía porque sea capaz de pasarla al papel; pertenece al pueblo de Mamblas por derecho propio.

Pero, como seguramente en esta nuestra península habrá mucha gente que no conozca Mamblas, gastemos un poco de papel y tinta para que todo el mundo conozca este apacible pueblo del norte de Ávila. Mamblas es un pueblo agrícola situado en la punta que forma la provincia de Ávila en su lado norte, pertenece al partido judicial de Arévalo y está a solo 9 km de Madrigal de las Altas Torres, este último muy conocido porque vio nacer a Isabel la Católica. Los pueblos más próximos son: Rasueros, a 5 km, y Bercial de Zapardiel, a 4,5 km. Mamblas pertenece a la comarca de La Moraña, limita al oeste con Salamanca (la ciudad más importante es Peñaranda de Bracamonte, a solo 26 km) y al este con Valladolid (la más importante es Medina del Campo, donde está el Castillo de la Mota, a 34 km).

La actividad agrícola de Mamblas es sobre todo de cereal: trigo, cebada, avena... como corresponde a un terreno suavemente ondulado. *Mamblas* significa 'suave loma o montecillo en forma de pecho de mujer'. También cosecha y recoge remolacha, alfalfa y girasol. Es un pueblo tranquilo y apacible, en el verano se llena de «forasteros», aunque casi todos son hijos de Mamblas, emigrantes jubilados del País Vasco, Cataluña, Asturias, Madrid, etc., parientes varios y sobre todo nietos y nietas de aquellos, a los cuales les encanta pasar allí el verano. Sus gentes son dicharacheras y amables, siempre dispuestas a hablar del tiempo, del campo y de lo que haga falta. Es un lugar para pasear tranquilamente e ideal para la lectura reposada mientras escuchas el canto de los pájaros en los árboles, aunque de vez en cuando se escuche el ruido de un tractor al volver de sus tareas del campo.

En los años en que transcurre nuestra historia era importante, así mismo, la ganadería. No solamente por necesidades primarias de alimentación, sino, sobre todo, porque entonces la única fuente de energía era la de tracción animal para las labores del campo. La ganadería de tipo industrial que hoy queda en este pueblo se concreta en cuatro pastores con unos miles de ovejas y otro ganadero dedicado a la cría de porcino.

Y sin más preámbulos, pasamos a contar esta historia que, de generación en generación y de boca en boca, de padres a hijos y de abuelos a nietos, ha pasado hasta nuestros días.

El herrero de Mamblas

Hace ahora muchos... muchos años, tantos que ni siquiera los más viejos del lugar lo recuerdan, había en el pueblo de Mamblas un herrero. Un herrero que se hizo muy famoso, no solo en los pueblos de los alrededores, sino también en toda la comarca de La Moraña. Su fama se debió a su buen hacer en los trabajos de la fragua y se le conocía en toda la zona como *el herrero de Mamblas*. Era muy hábil en el herraje de los animales, caballos, bueyes, mulas, etc. Aunque todavía era mejor en los trabajos de forja, en los cuales hacía de todo: balconadas, verjas para las viviendas, goznes y cerraduras para las puertas, etc. El herrero amaba su trabajo, le gustaba poner el hierro en la fragua al rojo vivo, darle forma golpeándolo encima del yunque y ver cómo aquella materia incandescente se transformaba: dumba, dumba, dimbi, damba.

Golpear el hierro una y otra vez, como Vulcano en su propia fragua, hasta dejar la pieza, unas veces en forma de cuchillo, otras de martillo, de azada para trabajar en el campo o de pico para trabajos de albañilería. Lo mismo dando formas rectas que curvando una llanta hasta hacer la cubierta para

las ruedas de los carros, que tan necesarias eran en aquellos tiempos. Tiempos en los que no había ni trenes ni autobuses, el transporte se hacía en carruajes de postas y viajeros, tirados por jóvenes y fuertes caballos, atravesando la inmensa llanura castellana, caballos a los que periódicamente había que reponer sus herraduras y otros aperos. Como veis, eran tiempos en los que el trabajo de los herreros resultaba imprescindible.

Con ser este tipo de trabajos los más necesarios y cotidianos, lo que más le gustaba a nuestro herrero era la forja fina, tareas donde él desarrollaba toda su habilidad: clavos, goznes, cerraduras y llaves para las puertas, cierres de balcones y todo tipo de verjas para las casas pudientes, balaustradas y un largo etcétera. En esos trabajos era donde él sacaba todo su arte, era un buen artesano y le gustaba dar de sí todo lo que tenía de artista. Darle a un cuchillo la dureza adecuada hasta encontrar el equilibrio perfecto; que no se rompiera al primer golpe por demasiada dureza, o que se quedara sin filo en poco tiempo por ser demasiado blando.

El herrero tenía familia, mujer y tres hijos, y aunque su oficio le gustaba, a veces, pensaba que él se merecía un futuro mejor. Algunos días pensaba en la parte negativa de su oficio, trabajando sudoroso entre los humos de la fragua, alimentándola con el sucio carbón, el calor sofocante sobre todo en verano, para mantener el fuego al rojo vivo. En esos momentos era cuando pensaba que su suerte tenía que cambiar, no se lo había dicho a nadie, pero en su fuero interno tenía la certeza de que un día su suerte cambiaría; un día, no sabía cuándo, la diosa Fortuna iría a su encuentro, entonces todo sería distinto para él y los suyos.

Un día de primavera, a mediados de mayo, nuestro herrero se levantó temprano y entusiasmado, había tenido un sueño maravilloso. Esa noche soñó que un tesoro le esperaba en la Puerta del Sol de Madrid. La esperanza que siempre había atesorado de encontrar la fortuna estaba ahí, a la vuelta de la esquina, no recordaba mucho del sueño nocturno, pero dos nombres se le habían quedado grabados en la cabeza: «Fortuna» y «Puerta del Sol». No sabía cómo, pero el tesoro lo encontraría allí, en Madrid.

Durante todo el día, y mientras estaba en la fragua trabajando, no paraba de darle vueltas al asunto; mientras daba martillazos en el yunque modulando y modelando el férreo material, tomó una decisión.

Al día siguiente, y con la excusa de que tenía un tío en Madrid bastante enfermo, cerró la fragua y se encaminó hacia Arévalo, allí cogería un carruaje que lo llevaría a su destino. Después de un viaje de más de treinta horas, el herrero se encontraba frente a la Puerta del Sol, en Madrid, sin saber qué hacer, ni tampoco cómo encontrar su preciado tesoro. Se metió en una posada de la misma zona, pidió alojamiento y comida, con los ahorros que tenía pensó que no tendría problemas. Así, pagó tres días por adelantado y empezó a recorrer el área más cercana con la esperanza de encontrar alguna señal que le indicara dónde encontrar su tesoro.

Nuestro buen herrero llevaba ya tres días dando vueltas por la Puerta del Sol, la plaza y sus alrededores, conocía todas las tiendas y establecimientos y aunque de vez en cuando salía a conocer otras partes de Madrid, la mayor parte del tiempo lo pasaba allí, paseando arriba y abajo. Él estaba seguro de que su sueño era cierto, su fortuna estaba cercana.

El cuarto día amaneció con un cielo azul, luminoso. «Esperanzador», pensó el herrero de Mamblas cuando abrió la ventana y vio un día tan bonito. Como en los anteriores, desayunó en la posada, bajó a la calle y se puso a pasear de un lado al otro de la calle bajo la atenta mirada del reloj de la Puerta del

Sol. No había pasado ni siquiera una hora, cuando un señor bien vestido, con modales muy educados, le preguntó:

—Discúlpeme, buen hombre. ¿Puedo hacerle una pregunta?

—No faltaba más, caballero —le contestó el herrero—. ¡Pregunte, pregunte!

—Pues verá usted, vengo observando durante estos tres días que usted no para de dar vueltas por esta plaza como buscando algo. Si puedo ayudarlo, dígame y lo haré encantado.

El herrero le contó a aquel caballero su sueño y cómo había llegado a Madrid esperando encontrar su fortuna; sin embargo, no le dijo ni el nombre de su pueblo, ni tampoco que él era herrero.

—Buen hombre, en eso no lo puedo ayudar, pues, aunque he nacido aquí y he vivido en este lugar toda mi vida, no he oído jamás nada de tal tesoro. Sin embargo, franqueza por franqueza, ya que usted me ha contado su historia le contaré el sueño que yo tuve anoche. He soñado que debajo de la fragua del herrero de Mamblas hay un tesoro escondido, pero, mi buen amigo, para desgracia mía ni siquiera sé dónde se encuentra ese pueblo. ¡Hágame caso, amigo, vuelva con su familia! ¡Pues como dijo no sé quién, los sueños, sueños son!

El herrero, al oír aquello, se quedó desconcertado, siguió hablando con aquel buen hombre que por su caso se había interesado. Hablaba, pero su cabeza volaba y volaba hacia su pueblo y su querida fragua. Se despidió de aquel desconocido caballero dándole las gracias y diciéndole que razón no le faltaba, que sin más dilación a su casa volvería, donde sin duda alguna su familia lo esperaba.

El herrero de Mamblas volvió al pueblo lo más rápido que pudo, en cuanto llegó fue a la fragua, cogió un pico y una pala, retiró la fragua de su sitio, y cavó y cavó hasta que su ansiado tesoro encontró. Aquello que tanto y tanto había buscado lo tenía allí, bajo sus pies y no lo sabía. A partir de aquel momento, el herrero siguió dando golpes en el yunque sin sentido, cogía los encargos, pero todo lo hacía sin ganas y de mala manera. Por eso dicen en el pueblo que «el herrero de Mamblas, machucando en el yunque, olvidó el oficio».

Nota:

Esta obra, muy extensa sobre la historia de Mamblas, se encuentra en el ayuntamiento del pueblo para quien la quiera consultar, hojear o estudiar.

ETNOGRAFÍA Y SOCIOLOGÍA DE LA DULZAINA Y LOS DULZAINEROS (1814-1936)

Héctor Bonilla Mínguez

*Cómo se anima la rueda,
cómo se anima la rueda,
se ensancha el alma y se alegra,
se ensancha el alma y se alegra*¹.

La dulzaina y su habitual compañero, el tamboril, son dos de los instrumentos de más arraigada tradición dentro del folclore musical peninsular, presentes tanto en las tierras de Navarra como en la Huerta Valenciana, pasando por los trigales de Castilla y los campos de Aragón.

Una de las primeras apariciones de la voz *dulzaina* la encontramos en el segundo de *Los siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor (1559), donde ya entonces se nos muestra como instrumento de rústicos pastores: «Después que con el primero concierto de música hubieron cantado este romance, oí tañer una dulzaina y una arpa, y la voz del mi don Felis»².

Vuelve a aparecer de nuevo alrededor del año 1600, en los *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, donde se nos describe un poco más el instrumento, indicando el tipo de madera con el que se fabricaba y la manera de conservarlo: «4.199. Una dulzaina de madera de boj a manera de cayado; metida en su caja de madera, cubierta de cuero negro; tiénela Juan Bautista de Medina. Tasada en dos ducados. N° 27»³.

La dulzaina en cada tradición local tiene sus peculiaridades, pues no suena igual la aguda gaita de Estella que la sencilla *dolçaina* de Valencia, ni ninguna de las anteriores tiene las ocho llaves que el vallisoletano Ángel Velasco colocó en 1902 en la dulzaina castellana. Antes de este añadido, el instrumento tendría la forma descrita por Felipe Pedrell en su *Organografía musical antigua española* (1901)⁴:

Sabido es que el principio de resonancia de este instrumento consiste en una lengüeta doble, legado por la antigüedad á la Edad media en su forma más primitiva y sencilla, llamóse frestel, fistula, chirimía, chalemel, dulzaina, etc., hasta que, andando los tiempos, se convierte en oboe en el siglo XVI, instrumento deforme, mientras el taladro de los agujeros, la disposición de la lengüeta y el sitio de las llaves se hizo de una manera imperfecta y sin consideraciones á las

1 Fragmento del poema «El dulzainero», de Julio Sánchez Godínez, aparecido en el madrileño periódico *Café..!!*, 22 de noviembre de 1907: 4.

2 Montemayor, Jorge de. *La Diana* (ed. de Asunción Rallo, Madrid: Cátedra, 1995), 204.

3 Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1956-1959), 261.

4 Pedrell, Felipe, *Organografía musical antigua española* (Barcelona: Juan Gili, 1901), 116.

leyes acústicas. Decaída la dulzaina de su antiguo esplendor, desprovista de llaves y en su forma primitiva ha pasado á las manos del pueblo con variadísimos nombres más ó menos impropios.

Para conocer mejor la historia y la sociología de la dulzaina, he revisado una gran cantidad de documentos publicados en la prensa periódica española entre 1814 y 1936, con el fin de sacar a la luz informaciones etnográficas hasta ahora desatendidas, pero muy significativas.

Algunos de los documentos que he podido exhumar intentan remontarse, de manera a veces muy imaginativa, a los orígenes del instrumento. En el diario *El Globo* (16 de junio de 1881: 1) hay un artículo de José María Varela Silvari titulado «La influencia que han tenido los árabes en nuestra música moderna», que vincula la dulzaina al patrimonio musical que los musulmanes dejaron sembrado en la península desde tiempos medievales. Las conclusiones de Varela Silvari son, en bastante medida, demasiado gruesas y exageradas, como todo lo que elucubra acerca de las raíces supuestamente andalusíes del fandango, la jota o la malagueña, que son danzas y músicas de cronología muy posterior. Pese a su cariz en buena medida especulativo, el artículo resulta muy interesante porque muestra ideas y prejuicios evolucionistas que estuvieron firmemente asentados en la rudimentaria etnomusicología española hasta las primeras décadas del siglo xx:

El conde don Julián, al permitir la entrada de los moros en España, abrió las puertas a una invasión que trajo en pos de sí las ciencias, las artes y toda la Ilustración que aún Europa no conocía [...]

Que esto fue así, no cabe duda alguna; pues los árabes influyeron muy directamente en los adelantos de nuestra música en general, y particularmente en la que conocemos con el dictado de popular, que es la mas característica y que con más verdad e importantes detalles retrata al pueblo andaluz, sucesor inmediato del pueblo invasor que habitó sus ciudades y ocupó sus fértiles campiñas y sus artísticos pensiles por espacio de algunos siglos.

Los instrumentos musicales que los árabes conocían fueron adoptados así mismo por los españoles para su música popular, extendiéndose después a otras naciones, en las cuales conservan todavía el nombre de moriscos. Los instrumentos que nos legó la dominación árabe fueron los siguientes: la guzla, la guiterna (guitarra), la charamita (dulzaina en castellano y dolsaina en catalán y valenciano), la atakevira, la chirimía, los añafiles y los atabales (tabalet en Alicante).

Algunos otros instrumentos que poseían los árabes no figuran en la anterior nota, porque siendo universalmente conocidos, los poseía ya, y desde muy antiguo, la nación española: tales son la gaita y la sinfonía.

Por tanto, desde hace bastante tiempo, la dulzaina «se oye no solo en las romerías, sino también en las bodas y en las más reducidas fiestas de barrio de las ciudades», como recuerda Eduardo de Ontañón en «Los dulzaineros de Castilla» (*Estampa*, 11 de abril de 1931: 32), por lo que numerosos son los reportajes que se hacen eco de su presencia en las distintas festividades. Entre ellas, hay una que guarda especial relación con este instrumento. Nos referimos a la del Corpus Christi, pues la comparsa de gigantes y cabezudos que salía ese día lo hacía en muchos lugares acompañada de dulzaineros y tamboriteros. Contamos con este testimonio burgalés de Anselmo Salvá, «El Corpus en Burgos» (*Hojas Selectas*, 1 de enero de 1902: 538), de los inicios del siglo xx:

Muy de mañanita, sale a la calle y empieza a sonar la gaita de los danzantes, que no es solo una gaita, sino que son dos gaitas, acompañadas por el tamboril, indispensable en las populares funciones. Muy trajeados de fiesta, el tamborilero y los gaiteros, llevando como distintivo en el negro y amplio sombrero una cinta de seda roja, con fleco de oro en los extremos y guiados por un criado de ciudad [...] rinde por la mañana el homenaje de su saludo a todo el Ayuntamien-

to; para lo cual ejecutan un par de piecitas a la puerta de la casa de cada regidor [...] Por la tarde, y con el fin de dedicar el obsequio directamente al pueblo, recorren tocando las calles principales de la población, seguidos, por supuesto, de una escolta variadísima de muchachos. Durante tales ocho días, casi a todas horas se oyen esos sonidos chillones, agudos, penetrantes y agrídulces de la dulzaina de Castilla.

En el marco de la festividad del Corpus Christi y de la cabalgata auspiciada por el municipio, además de los gigantes y cabezudos, salía en Madrid la carroza de la Tarasca:

Ya que los festejos organizados por el Ayuntamiento para los meses de Mayo y Junio han tenido como enemiga a la Naturaleza, con sus impositivos chaparrones, se busca la compensación en lo que pudiéramos llamar apoteosis de la fiesta.

Nos referimos a la cabalgata del Ayuntamiento, que saldrá mañana a las seis y media de la tarde. Recorrerá Recoletos, Castellana, calles de Alcalá, Mayor, Plaza de Oriente y Ferraz, y se iluminará a la hora oportuna.

Para que nuestros lectores puedan formar idea exacta de la cabalgata, reseñamos a continuación el orden en que ha de formarse y lo que representan cada una de las carrozas, cuya ejecución ha estado a cargo de notables artistas [...]

«La tarasca». Este tradicional fenómeno va en una carroza arrastrada por seis caballos, que conducen a otros tantos palafreneros. Aparece, en primer término, un descomunal serpentón de colores chillones y sobre él se halla la tarasca, vestida de amarillo y moviendo la cabeza constantemente. Varios diablillos de cartón, muy mal hechos de intento, completan el adorno, y 20 cabezudos bailan rodeando esta original carroza. Un gaitero, un dulzainero, un tamborilero, cuatro alguacilillos a caballo y nueve a pie completan el cuadro.

«La Cabalgata Municipal», *El Heraldo de Madrid* (19 de junio de 1910: 3)

Varias son las noticias acerca de procesiones en las que los músicos, situados «en la cabeza del cortejo, delante del pendón viejo» (Alfonso Pérez Nieva, «Aires nacionales. La dulzaina castellana», *La Ilustración Artística*, 1 de noviembre de 1902), iban recorriendo las calles de pueblos y ciudades. Sucedió así en esta típica villa castellana de Villamuriel de Cerrato (Palencia):

Solemnísimas han sido, según nos escriben de Villamuriel (Palencia), las fiestas celebradas en dicho pueblo en honor de su Patrona la Virgen de los Milagros. Desde las primeras horas de la mañana de anteayer 15, recorrió las calles despertando agradablemente a los vecinos una diana haciendo coro a la general alegría el disparo de cohetes. A las nueve de la mañana empezó la Misa solemne en la iglesia de Santa María la Mayor, viéndose el templo completamente lleno de fieles que acudieron a dar muestra patente de su religiosidad y veneración a la excelsa imagen, y a escuchar la elocuente, a la par que inimitable oración pronunciada por un joven P. Dominicó, que con perfección inimitable, con erudición vastísima y con clásica elegancia, supo conmover los ánimos del auditorio y hacer que de todos los labios y del fondo del corazón brotaran fervorosas plegarias al trono donde se ostenta con toda su majestuosas pureza la augusta Madre de Dios.

Por la tarde, después de Vísperas, se sacó en solemne procesión a la imagen, siendo el gentío numerosísimo, como cumple a un pueblo que cifra todas sus esperanzas y todos sus bienes de lo que del Cielo emana.

Gran número de estandartes, el danzar de ágiles y vigorosos jóvenes al son de los ecos producidos por el más celebrado dulzainero —Esteban de Pablo, premiado en varios certámenes— han coronado y puesto digno epílogo a las fiestas de Villamuriel.

Nosotros enviamos, en primer término, un entusiasta saludo a aquellos católicos habitantes, y una cordial felicitación al insigne dominico, gloria de su Orden, que sabe cumplir de tan grandiosa manera con el cometido que le confieren sus admiradores.

«Fiestas en Villamuriel», *La Unión Católica* (17 de mayo de 1890: 2)

En Gandía (Valencia), para obsequiar a su patrón, san Francisco de Borja, se ponía en pie este espectáculo:

El día 9 a las once de la mañana saldrá un tambor, grotescamente vestido, tocando llamada por toda la ciudad, para que las comparsas y danzas que han de formar la cabalgata se reúnan en el patio de las Escuelas Pías. A las once y media tocará la segunda llamada para que salgan de la casa del célebre dulzainero de la provincia don Tomás Marzal —notabilidad en su clase— diez dulzainas, seguidas por una comparsa que formarán los jóvenes de las primeras familias de la ciudad, con su bandera tricolor y grotescamente vestidos [...] A las doce en punto saldrá una lucida cabalgata de las Escuelas Pías, compuesta de varias y vistosas danzas. La precederán dos lujosos estandartes con las armas de la ciudad, y cerrarán la marcha trece distinguidos jóvenes, lujosamente vestidos a usanza de caballeros.

La España (11 de octubre de 1856: 1)

En muchos pueblos no podía faltar el dulzainero cuando se celebraba una boda rústica, según se observa en la descripción de los castellanos esponsales de Goyo y Rosa:

Los convidados y novios dan principio a la fiesta. El dulzainero y el tamboritero, ajustados para el caso, hacen sonar sus respectivos instrumentos; y ya, toda la boda en la calle, los hombres van en un grupo, las mujeres en otro; los músicos delante, llenando los aires de alegría; una horda de chiquillos, danzando, delante de la dulzaina; los vecinos a las puertas y ventanas de sus guaridas; Goyo, entre sus compañeros, sin darse cuenta de si es novio, general u obispo (tal es su alegría y aturdimiento); Rosa, entre sus amigas, lleva los carrillos como amapolas.

E. Melero y Betegón, «Día de boda», *La Monarquía* (16 de diciembre de 1889: 1)

Era obligado que sonase, así mismo, la dulzaina en la bendición anual de los animales, que era tradicional en la fiesta de San Antón, cada 17 de enero, según recuerda Emilio Castelar en un escrito autobiográfico en el que rememora su infancia en Elda (Valencia) aparecido en *El Álbum Ibero Americano* (7 de junio de 1899: 21).

Si el tamboril o dulzaina salían por las calles, no resonaban como aquel tamboril y dulzaina de mi aldea, que en la fiesta de San Antón congregaban todo el pueblo en torno de las hogueras y hacían bailar las parejas a su compás moruno con gravedad que no excluía ni la ligereza ni la gracia.

Mientras que en tierras segovianas no había mejor manera de agasajar al rey Alfonso XIII en su visita al santuario de la Fuencisla que con «una danza de mozos segovianos bailando al son de la dulzaina» (*El Imparcial*, 10 de marzo de 1904: 2). Y sin alejarnos del Eresma, a los habitantes de Zamarramala (Segovia), el día de Santa Águeda «el tamboril y dulzaina les anuncian desde muy temprano que aquel es día de asueto y holganza [...] indicando al alcalde que debe ceder la autoridad a las mujeres» (José

María Avrial, «El día de Santa Águeda en Zamarramala», *Semanario Pintoresco Español*, 18 de agosto de 1839: 1).

En ocasiones, la música popular, con la dulzaina, se enmarcaba dentro de rituales tan curiosos como este:

Concluidos los toros de muerte presentará la empresa una nueva lid jamás vista en esta plaza [...] al efecto saldrán ocho negros vestidos de indios, los cuales al son de una dulzaina y tambor, que tocarán marcha, irán a tomar la venia al Magistrado, bailando después una contradanza y preparándose para lidiar en seguida dos arrogantes novillos embolados [...] en la forma siguiente: al primero será llevado cada uno en una banasta, con la que reunidos y dispersos, se defenderán hasta conseguir sujetarle y al segundo le esperarán a la salida del toril con una lanza cada uno, a fin de lancearle y burlarse de él.

Diario de Madrid (10 de noviembre de 1818: 40)

Hubo, además, fiestas dedicadas de manera específica a la dulzaina, como la valenciana «Fiesta de los dulzaineros y tamborileros»:

Hoy se ha celebrado la fiesta de Santa Lucía, organizada por una Cofradía que se constituyó en el año 1400. Con este motivo se han congregado aquí todos los dulzaineros y tamborileros de la región libres de servicio, siguiendo la costumbre tradicional. Uno de ellos hace setenta y ocho años que asiste a la fiesta y a cambio de su intervención en ella recibe tres pollos y una estampa.

El Imparcial (13 de diciembre de 1929: 3)

A veces, incluso, se producían desafíos entre dulzaineros, ocasiones en las que el ruido de sables era sustituido por las notas del instrumento, como sucedió en este «Duelo a pulmones», recogido en el periódico *La España* (25 de septiembre de 1858: 1): «El dulzainero principal de Valencia, Vicente Pérez (a) el *Piloto*, ha desafiado al de Gandía (a) *Poca Sangre* a tocar el instrumento que ambos soplan. Créese que el reto será aceptado».

A comienzos del siglo xx, los bailes regionales subían muchas veces a los escenarios de la capital. Estas líneas recogen el programa de la función celebrada en el Teatro Price, en la que se realizó un concurso de danzas tradicionales:

Mañana sábado, á las seis de la tarde, se verificará en el teatro de Price una brillante fiesta de cantos y bailes regionales, que llamará extraordinariamente la atención del publico madrileño.

Es una fiesta muy española, de grandes atractivos, en la cual ha querido la Empresa ofrecer matices muy diversos, las notas más intensas, lo más brillante de los cantos y bailes de Asturias, Valencia y Aragón.

El espectáculo estará constituido por la primorosa labor de tres cuadros seleccionados, que han tenido los primeros premios en diferentes concursos.

El cuadro de Asturias lo componen los artistas siguientes:

Los cantadores Irene Caso y José Mayor, un tamborilero y el célebre gaitero de Libardón, bajo la dirección del maestro José Maroto.

El cuadro valenciano lo forman seis parejas de baile, un dulzainero, un tamborilero, rondalla de diez tocadores y los cantadores Evaristo y Chiquet, dirigidos por el maestro Enrique Visent.

El cuadro aragonés los constituyen los siguientes:

Cuatro parejas de baile, una rondalla de diez individuos dirigida por el maestro Sr. Cedavia, y cuatro cantadores, figurando entre ellos Miguel Asso, de fama universal.

La dirección de los grupos estará a cargo del inteligente organizador Miguel Asso.

Los precios de las localidades, incluidos todos los impuestos, son los siguientes:

Palcos con cinco entradas, 15 pesetas; butacas, 3 pesetas; delanteras de principal, 2'50 ; ídem de grada, 1'50; entrada general, 1 peseta.

La mayoría de los socios de los Centros que en Madrid tienen las regiones a que esos grupos pertenecen se propone asistir a la inauguración del espectáculo, que tendrá, sin duda, un gran éxito.

El Liberal (16 de marzo de 1917, 11)

Pero ¿cómo eran las personas y las personalidades de estos dulzaineros antañones? Una respuesta la encontramos en este reportaje aparecido en *Crónica* (14 de abril de 1935), en el que se nos describe la escultura que el artesano de Sepúlveda (Segovia), Juan Vicente, hizo en honor de Julián, *el Cojo*, músico de la villa:

En su estudio vemos [...] el busto de Julián el Cojo, célebre dulzainero sepulvedano, tipo de recia personalidad, suma y compendio de la socarronería tradicional y de la solemne prestancia, que convierte en un sacerdocio el humilde oficio y hace de un rudimentario instrumento algo tan importante como la flauta del dios Pan. La escultura tiene dinamicidad, vida; la piedra es piedra para representar la altivez de Julián, su orgullo, su reciedumbre de carácter, y suave y blanda para el detalle de su mirada, para el guiño de sus párpados y para el desgaire de su boina característica, tocado sin el cual no se concibe al Cojo.

Vicente Blasco Ibáñez nos pinta de esta manera a Dimoni, el dulzainero de protagonista del primero de los *Cuentos valencianos*⁵:

Era popular y compartía la general admiración con aquella dulzaina vieja, resquebrajada, la eterna compañera de sus correrías, la que cuando no rodaba en los pajares o bajo las mesas de las tabernas, aparecía siempre cruzada bajo el sobaco, como si fuera un nuevo miembro creado por la naturaleza en un acceso de filarmonía. [...] Dimoni era guapo. Alto, fornido, con la cabeza esférica, la frente elevada, el cabello al rape y la nariz de curva audaz, tenía un aspecto reposado y majestuoso.

Un compañero suyo, el dulzainero valenciano de Tales, era capaz de hacer verdaderos virtuosismos, como apreciamos en esta descripción de las fiestas valencianas:

Los bailes populares que se celebran en la Alameda durante las noches de la Velada de la Feria son una fiesta típica, un cuadro pintoresco y alegre de arte... retrospectivo.

Parejas de labradores, al parecer auténticos, vestidos a la antigua usanza del reino de Valencia, ellos con los clásicos camalets, ellas con el caprichoso peinado en caragols, bailan con la debida solemnidad la danza llamada chiquera vella, la jota valenciana y otros aires del país.

Tal es la concurrencia a esta diversión, sobre todo de las gentes de la huerta que han acudido por miles a la feria, que las inmensas fuerzas de la Guardia Civil y orden público, dedicadas a proteger el espectáculo para que se verifique ordenadamente, se ven constantemente arrolladas por los oleajes de la multitud.

5 Blasco Ibáñez, Vicente, *Cuentos valencianos* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1963 [1940]), 10.

Las coplas que con inimitable estilo entona el famoso cantador de estos contornos, Maravilla, aviva el entusiasmo y redobla los aplausos.

En los intermedios de baile y canto, el no menos famoso dulzainero de Tales hace prodigios tocando dos dulzainas a la vez.

José de Laserna, «Instantáneas de Valencia», *El Imparcial* (30 de julio de 1881: 1)

Hay un valioso documento, que apareció en la revista *Estampa* (11 de abril de 1931: 32-33), titulado «Dulzaineros de Castilla», que recoge la entrevista realizada por Eduardo de Ontañón al grupo de dulzainas Los Farragudes. Lo transcribo a continuación:

Paisaje disconforme, huidizo, poco manual, el de Castilla. Tan pronto peñascoso, como manso. Tan seguidamente seco, como fresco. Tan ondulado y jovial, como aletargado. Tan jugoso, como polvoriento. Tan morado, como verde. Pero hay un hombre que une todo es galimatías, que le corcuse [sic] e hilvana. Que lo deja —eso sí— remendado, como nuevo. Ese hombre es el dulzainero.

La dulzaina —flauta e hilo musical— es la mejor aguja de Castilla. Que se oye, no solo en las romerías, sino, también en las bodas y en las más reducidas fiestas de barrio de las ciudades. Que cose y recose el campo, con el beneplácito de prados, montes y heredades. Que anima el paisaje, llenándole de carantoñas y remilgos. Pero, para eso, para no dejar que desborde de zalamería, suena, junto a ella, el tamboril. Ceremonioso y duro. Torro-potorr-torro. El austero, el decidido, el ponderado tamboril.

Dulzaineros y tamborileros son hombres campechanos, que ni se dan cuenta de su lírico cometido.

—¡Nosotros, a tocar donde mandan!

—¡Y donde pagan bien!— dice el otro por su costumbre de acompañarle.

Cuentan de bodas fastuosas, en las que hay que echar entradilla a cada convidado de viso. De fiestas populares, donde han de tomar una copa en cada casa que se recorre en busca de las colaciones. De pueblos en los que mozos y casados les hacen desgañitar.

—Hay sitios a los que no se puede ir!

—¡Esa es la verdad!

Porque pagan poco. Porque no saben portarse con ellos. Porque exigen demasiado esfuerzo. Porque no hay camino... Todo eso pienso yo, pero no acierto.

—¡Quiá, quiá!— me dice el del tambor, como en buen redoble de acompañamiento.

—¡Porque no dan la comida como es de ley!

Por lo visto, esta comida de fiesta a los dulzaineros, es requisito indispensable. Comilona es su palabra verdadera y más popular. Con Ayuntamiento, mocerío, curas e invitados. Y platos y más platos, en los que intervenga, activamente, la carne: desde la tiernecica del lechazo, a las tensas fibras del carnero. Pasando por las más grasientas combinaciones

Los dulzaineros a quienes visito no se dedican a otra cosa. Y en el verano, tienen que dividirse en dos cuadrillas para poder asistir a todos los sitios donde les llaman.

Por Castilla hay muchos dulzaineros: Los Penses, de Frómista; los Ta-ra-ta-ti, de Peñafiel, los Elías de Pampliega; los Dulzaineros, músicos afamados, que anuncia un letrado llegando a Fuentecén... Pero ninguno de tan rancia prosapia como mis visitados: Los Farragudes, animadores de varias generaciones castellanas.

—Mi abuelo fue el más nombrado: tocaba con sus hijos... Luego, vinieron mi padre, mis tíos... Después, mi padre y nosotros.

Hasta hay una expresión jovial: ¡Échala, Farragús!— que salta en todas las romerías y da idea de la fama de esta familia de gaiteros. Que han ido hasta Bilbao y Madrid a tocar y han ganado premios y les conocen por todos los pueblos.

—Ustedes, como profesionales, tendrán un extenso repertorio.

—¡Sí, sí!

—¡Claro!

Dudas. Cabileos. Miradas de complicidad. No sé, no puedo sospechar por dónde van a salir. Por fin:

—Pues, aires populares— dice uno de ellos.

Los otros, esta vez, no hacen otra cosa que asentir con la cabeza.

Aires populares. Magnífico. Lo tanto tiempo buscado. Aires populares en poder de profesionales populares. Que les tendrán más cuidados, acaso, más puros, que los aldeanos, que parecen cantan para ejercicio y sugestión de los cronistas.

Pero, en seguida, resulta que los aires populares son, desde el charlestón al fox, todas las musiquillas que vienen de los escenarios. Y solo, insistiendo mucho, consigo encontrar dos melodías deliciosas que ellos con más propiedad que yo, no llaman populares, sino viejas. Son: una música rizada, que suelen tocar al empezar el amanecer en los días de la fiesta y unas tonadas de danza a la Virgen, para la procesión de los mismos días. Dos magníficas muestras para el folklore castellano.

—¿Cuántas clases hay de dulzainas?— le pregunto, como en una lección. Y comienzo a enumerar: el trío, la chirimía, el chun-chun...

Protesta.

—No, no... Eso nada tiene que ver con al dulzaina... La dulzaina verdadera son las dos flautas y caja; esas dos flautas de las que, mientras una ganguea, con su voz campante, la otra trata de seguirla, con deajo más empañado... Tanto remilgo y zalamería, que acabarían llorando, de no intervenir el duro y repantigado tamboril.

Ahora interviene el que lo toca:

—¡Lo verdadero!... ¡Cualquiera sabe cuál es lo verdadero!

En verano, estos dulzaineros recorrían el páramo castellano para ir a animar aquellos lugares desde los que se les requería:

Apenas hacen sombra en la ofuscante mancha blanca de la carretera que se prolonga delante de ellos y en pos suyo. El sol de mediodía cae a raudales sobre ambos y los embuelve en una tolvana de luz, mientras otra de polvo levantada por sus pasos los cubre de blanco. Uno estrecha bajo su brazo la dulzaina, el otro se encorva con el tambor a la espalda.

Alfonso Pérez Nieva, «Aires nacionales. La dulzaina castellana», *La Ilustración Artística*, (11 de enero de 1902: 19)

Pero si hablamos de dulzaina y dulzaineros en Castilla, no podemos dejar de hacer mención al insigne Agapito Marazuela, quien dedicó toda su vida a recuperar la música, las danzas y las canciones tradicionales de su tierra. En sus andanzas por Segovia y por Castilla le sucedieron anécdotas curiosas, como la que recoge Ignacio Carral en su artículo «El cazador de canciones», que apareció en *Estampa* (24 de agosto de 1935: 10):

—Vengo a buscar cantos— le dice [Agapito Marazuela] al secretario.

El otro le mira un poco asombrado. Se rasca la cabeza por debajo de la gorra, que lleva puesta, a pesar del aspecto veraniego de su camisa desabrochada e inquiera:

—¿Pero cantos de río?

—No, hombre, no; cantos populares, canciones...

El otro le mira más asombrado aún que antes

—¡Canciones! Pero si en este pueblo no se cantan más que cosas del año de la Nana ni tienen más instrumentos de música que el almirez!

No era raro que se produjeran altercados en las fiestas, en los que de una manera u otra se veían envueltos los dulzaineros, como leemos en esta noticia titulada «Motín contra un alcalde por no autorizar una fiesta», que apareció en *Alrededor del Mundo* (4 de julio de 1902: 11). Así se contaba lo sucedido en el pueblo de Bonilla de la Sierra (Ávila):

Parece que varios mozos pidieron permiso al alcalde para celebrar un baile, que la autoridad local no quiso autorizar. Los mozos, sin hacer caso de la denegación de la licencia, organizaron el baile, y este comenzó y prosiguió hasta que, enterado el alcalde, mandó que cesaran de tocar la dulzaina y el tamboril. Como el tamborilero se negara a acatar la orden, se le quiso prender, bastando esto para que el pueblo se amotinara, reuniéndose en la plaza casi todo el vecindario. La parte más levantisca de este prorrumpió en gritos y manifestaciones contrarias a la autoridad no faltando quien excitara a los demás a que subieran al Ayuntamiento y arrojaran por el balcón al alcalde. Este, viendo desobedecida su autoridad, pidió auxilio a la guardia civil del pueblo inmediato, bastando la presencia de la benemérita para que los ánimos se calmaran.

Más grave fue el conocido como «Crimen de Horcajo de las Torres», acaecido el 16 de febrero de 1889 en dicho pueblo abulense, que gozó de tristísima prensa a finales del siglo XIX e hizo sentir sus ecos hasta en el Congreso de los Diputados. En aquel pueblo fue herido en la cabeza, aunque no de forma grave, el dulzainero Martín Gutiérrez, *Galila*, quien tocaba la dulzaina por mandato del alguacil del Ayuntamiento en una verbena organizada por Ceferino Arapiles, el hombre fuerte del pueblo. Los *canalejistas*, contrarios al juez, no compartían la alegría y la emprendieron a tiros con los asistentes. Se organizó entonces una pelea en la que resultó muerto un vecino, Francisco Niño, tal y como relata en su crónica Enrique Martínez, «El crimen de Horcajo de las Torres», *El Imparcial* (5 de diciembre de 1889: 1):

Dos bandos se disputaban el predominio en Horcajo de las Torres: los montalvistas, partidarios del que hoy representa en el Congreso al distrito de Arévalo, y los canalejistas, agrupados á las órdenes del padre del actual ministro de Gracia y Justicia. Allí no eran conocidas más que esas dos nominaciones políticas. Ni liberales, ni carlistas, ni republicanos sonaban para cosa alguna en Horcajo de las Torres, pueblo de 300 vecinos. A semejanza de lo que pasa en la mayoría de los pueblos, esos bandos se hacían guerra á muerte sin cuartel. El montalvista o el canalejista que cogía en un mal paso á su enemigo procuraba arrastrarle al abismo. Es la historia eterna y tristísima del caciquismo de aldea que á la sociedad y á la patria causa males sin cuento.

En los comienzos del año que está terminando, la lucha entre montalvistas y canalejistas había llegado al período de mas encono. Varios de los segundos promovieron contra un grupo de los primeros (alcalde, concejales, secretario del Ayuntamiento, juez y secretarios municipal) una querrela ante la Audiencia de Avila, por no sé qué supuesta ó verdadera fechoría de cam-

panario. La Audiencia de Avila sobreseyó la causa o querrela en el antejuicio, y no hay para qué decir cómo la resolución de la Audiencia cayó en Horcajo de las Torres.

Era el 16 de Febrero cuando en ese pueblo se supo la para unos feliz y para otros infausta nueva. Los montalvistas, locos de gozo, organizaron por la tarde un baile público con dulzaina y tamboril, y por la noche una fiesta casera en el domicilio del juez municipal D. Ceferino Arapiles, uno de esos hombres que se saben al dedillo la gramática parda, pero que no pasan de ahí en materias de ilustración.

Habíase indigestado á los canalejistas lo del tamboril y la dulzaina, especie de trágala que los triunfadores les cantaban, y juraron tomarse el desquite en la primera y propicia ocasión. Pero cuando se enteraron de la juerga que había en casa del juez municipal, ya no pudieron resistir más al deseo de vengarse y apedrearon la casa en que los montalvistas estaban reunidos. [...] Angel de Lezaeta (del bando contrario á las autoridades) hizo varios disparos con arma de fuego, que produjeron á Martin Gutiérrez una lesión en la cabeza é hirieron mortalmente á Francisco Niño, quien falleció tres días después del suceso.

El juicio siguiente, que ocupó varias páginas en toda la prensa española, fue relatado por el corresponsal de *El País* (11 de diciembre de 1889: 2) y tenía mucho de folletín con sobornos, amenazas, declaraciones y acusaciones de la viuda, que exclamó en medio de la sala: «Tú eres el juez que mató a mi marido», ante la ovación de presentes. Todo ello dentro del contexto caciquil de la España ranciamente decimonónica.

Sin embargo, la dulzaina era instrumento casi siempre de ocasiones festivas y alegres. La mayoría de las noticias que hemos allegado acerca de ella no provocan más que una amable sonrisa, como nos sucede cuando sabemos del enfado de un curilla del pueblo salmantino de Paradinas, al que no le gustaba que los danzantes acompañaran a la Virgen en la procesión, tal y como habían hecho durante siglos. Con la autorización del alcalde, salieron mozos y músicos en la procesión, y todo parecía ir bien hasta que:

Repentinamente y sin ninguna previa demostración abandona su puesto el señor cura, y sin reparar en los respetos debidos a la solemnidad, a las circunstancias, a su carácter y a los santos ornamentos que le cubrían, emprende a mojicones con los que para él díscolos danzantes, y no satisfecho con la terrible revuelta y extraña confusión, producida por su sacrílego proceder, abalanzose a tomar las baquetas o palos del tamboril, con que no se sabe hasta donde habría ido este pobre señor en su frenesí, sin la intervención enérgica y juiciosa del alcalde que ayudado de otros vecinos, logró desarmarle y contenerle.

El Español (11 de julio de 1845: 1)

Ya hemos visto que algunos dulzaineros, como los citados Farragudes, eran profesionales, por lo que no resulta extraño que se publicaran anuncios como el siguiente del *Anuario Battles* (1914, 243): «Pedro Alonso. Célebre dulzainero. Ermita, 10. Algimia de Alfara. Valencia».

También es muy interesante este anuncio publicado en la sección de publicidad de *El Liberal* (28 de mayo de 1914: 6), en la que «cada palabra cuesta cinco céntimos», con esta demanda: «Hace falta dulzainero y tamborilero. Razón: Farmacia, 3, tercero izquierda».

En resumen, la dulzaina llega y emociona hasta en los más recónditos lugares de España, como recoge el testimonio de José Montero Alonso acerca del curso de las Misiones Pedagógicas en el que puso un gramófono para que lo escucharan, por vez primera, los habitantes del pueblo guadalajareño

de Valdepeñas de la Sierra («La música que las Misiones Pedagógicas llevan a la España Rural», *Mundo gráfico* (4 de julio de 1934: 5):

Un muchacho, escuchando la música, se emocionaba de tal modo, que a sus ojos asomaban de alegría las lágrimas. Era parálítico y lo habían traído sobre una mula desde el molino en que vivía [...] Tenía un gran instinto musical. Era hijo de un dulzainero que había sido el mejor y más conocido de la comarca. Expresamente para él se puso en el gramófono un disco de dulzainas de Castilla.

Por todo ello, las palabras que Alfonso Pérez Nieva escribió en su reportaje ya citado constituyen, sin duda, el mejor remate para este artículo:

No hay fiesta sin dulzaina y tambor, ellos son el alma de las ferias [...] Dios haga sonar siempre sobre esas mareas amarilla y entre las parras crujientes la tonada de la dulzaina y el tambor; porque cuando ellos enmudecen, es que pasó por vuestras espigas el pedrisco.

CANTANDO EMOCIONES, PROGRAMANDO VIDAS

Anna María Fernández Poncela

Resumen:

Música y emociones están ligadas inexorablemente. De hecho, el lenguaje musical es un lenguaje anterior a la palabra y el razonamiento. Las canciones, además, combinan música y letra. La primera mueve y conmueve; la segunda dicta un discurso plagado de mensajes sociales concretos, acompañados de emociones, entre otras cosas.

Las canciones infantiles son muy importantes, ya que colaboran no solo al desarrollo neuronal y psicomotriz, sino que también socializan a través del discurso verbal y musical, cultural y psicológico (Delval, 1999).

Este trabajo presenta, de manera breve, algunos ejemplos de socialización infantil a través de las letras, los mensajes y el discurso en las canciones infantiles tradicionales y populares, unas narrativas que por medio de la música, y de sus letras fundamentalmente, reproducen concepciones sociales con tonos afectivos para el desarrollo sentimental del infante y, con posterioridad, de la persona adulta. Esto es, se pretende mostrar la importancia de la reproducción social y los afectos a través de la canción, algo poco estudiado y reflexionado. No obstante, únicamente se revisarán letras de canciones que transportan emociones de forma explícita o implícita, y en general en sentido de infundir miedo, en principio y aparentemente, centrándose además, como se indica, en emociones desagradables que tienen que ver con el carácter disciplinario y autoritario del discurso que las transita, esto es, ligadas a imaginarios sociales o cosmovisiones culturales con ciertas perspectivas cognitivas, conductuales y éticas, relatos culturales con ecos de creencias y emociones amalgamadas en cierto discurso tradicional en cuanto a la crianza y disciplina infantil.

Se trata, en definitiva, de solo una aproximación inicial al tema que invita a la reflexión sobre la importancia de lo que cantan niños y niñas, los mensajes que viajan en el aire y que entretienen cultura, ideología, disciplinamiento y emoción, con música e infancia. Toda vez que el reconocimiento de los significados culturales de las emociones, o los significados emocionales de la cultura se podría decir, y en este caso en particular de la canción. En fin, emociones que disciplinan a través de los mensajes musicales, según creencias y contextos, subrayando significados culturales y fundamentalmente educativos.

Para empezar

Hay canciones infantiles sobre las emociones que son un encanto. Describen emociones, se las enseñan a niños y niñas, incluso más allá del conocimiento emocional de cada quien, pues subrayan, por ejemplo, la empatía para comprender las emociones de las otras personas. Algo que hay que reconocer novedoso y propicio en nuestros días. Presentamos a continuación un par de ellas a modo de ejemplo.

Contenta.
Estoy contenta,
a mis amigos voy a ver
y un abrazo les doy.
Bailo contenta,
me siento requete bien
y os quiero ver contentos también...

Enfadado.
Hoy estoy así,
me quejo y pataleo
y todo lo veo gris,
me pongo serio,
yo no me siento feliz...

Triste.
Estoy triste, ¿qué será?
No puedo sonreír,
no quiero ni jugar,
me friego los moquitos,
que me escapan al llorar.

Animado.
Canto una alegre canción,
bailo y brinco feliz,
todo me hace ilusión,

el sol brilla así en mi corazón,
anímate también como yo...».

La canción de las emociones, de Jim Jam & Sunny

(<https://www.youtube.com/watch?v=lwBteVbTGCM>, 2016)

«Cuando llora tu corazón,
en el mío hay mal tiempo.

Cuando ríe tu corazón,
en el mío va saliendo el sol.

Mi corazón late más deprisa
cuando tú estás alegre.

Cuando habla tu corazón,
en el mío hay dos orejas.

Cuando estucha tu corazón,
en el mío suena esta canción».

Los corazones amigos trabajamos las emociones, de César García Rincón

(<https://www.youtube.com/watch?v=-hgu-Bx7qz0>, 2016).

Pero hay otras, bien diferentes, entretejidas a un discurso disciplinario de amenaza y violencia, unos mensajes que intimidan cuanto menos, y que disciplinan a través del miedo. Portadoras de un discurso hegemónico tradicional de siglos, que en la actualidad está cambiando, sin embargo, en algunos espacios y medios, permanece y se reitera, las cuales presentaremos a continuación.

La relación música y emoción está clara ya desde las definiciones de los diccionarios. Según el *Diccionario de la lengua española*, música es 'concierto de instrumentos o voces, o de ambas cosas a la vez. Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente' (dle.rae.es, 2016). Y qué decir de la palabra y el lenguaje verbal: 'conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente' (dle.rae.es, 2016). De nuevo, la emoción sobresale.

Es tan notable la relación que incluso hay toda una corriente terapéutica. La musicoterapia tan difundida e importante en nuestros días: «... el poder del sonido y la música para vincular al paciente en una relación significativa y profunda con su sabiduría orgánsmica, con la fidelidad de un desarrollo del potencial humano y de conciencia de sí mismos. El encuentro entre la música-(sonido), el paciente y el músico terapeuta crean la posibilidad de trascender las historias que detienen el flujo natural del crecimiento personal. Dicha relación establece el ámbito psicoterapéutico, para ofrecer a las personas

la oportunidad de acceder a su psique en donde mora la complejidad de su naturaleza humana, como también la capacidad de sanarse a sí mismos» (Muñoz Polit, 2008). Esta es, pues, una capacidad innata de la música, ligada a la cultura y la sociedad, y sobre todo la psique personal y el espacio emocional.

«Los vínculos entre la música y el ámbito emocional han sido ampliamente debatidos por músicos, teóricos del arte, psicólogos y pedagogos, planteando problemas y cuestiones que surgen de la concepción misma de la naturaleza del fenómeno artístico en general y del musical en particular. Así, mientras para algunos la emotividad se desprende de la presencia sonora del fragmento musical, para otros está condicionada por las características individuales del oyente que la percibe y el significado que cada uno le otorga» (Cabrelles, 2007: 5). Si bien varias son las teorías y los enfoques, todos coinciden en la influencia musical en las emociones en la vida. En general, lo más trabajado o estudiado ha sido la música, poca suerte ha corrido la letra de las canciones.

Música, beneficios y emociones

Las emociones traducen el sonido en sensaciones, estas dan sentido a la música misma, que resalta las emociones. «Es tan grande la influencia de la música sobre los seres vivos que parece demostrado que escuchar melodías agradables no solo modifica nuestro estado de ánimo, sino que puede tener una influencia muy positiva en el desarrollo cognitivo humano, en el estímulo de nuestra inteligencia e incluso en la salud, reduciendo el estrés, el insomnio, la depresión, calmando el dolor y mejorando la inmunidad. Por su efecto sobre las emociones, la experiencia musical provoca la participación de numerosas estructuras cerebrales relacionadas con la motivación y la emoción. Otros procesos cognitivos, como la atención, el aprendizaje y el pensamiento, también tienen su participación en ello» (Vallejo, 2015). Por todo esto, parece evidente que en general la música es positiva para varias cosas.

La música posee importantes beneficios en el ámbito psicofisiológico y emocional. Se expone un breve listado sobre este asunto:

«La música nos ayuda en nuestro desarrollo psíquico y emocional, proporcionándonos el equilibrio necesario para alcanzar un nivel adecuado de bienestar y felicidad.

La música considerada como arte, ciencia y lenguaje universal, es un medio de expresión sin límites que llega a lo más íntimo de cada persona.

Puede transmitir diferentes estados de ánimo y emociones que liberan la función tanto emocional como afectiva e intelectual.

Escuchar música desarrolla la sensibilidad, la creatividad y la capacidad de abstracción o análisis, nos incita a descubrir nuestro propio mundo interior, la comunicación con “el otro” o “los otros” y la captación y apreciación del mundo que nos rodea.

La música nos conduce a una re armonización del estado de ánimo y de los sentimientos, formando un mecanismo de retroalimentación, en el que no solamente el estado de ánimo produce una expresión emocional, sino que a su vez esta expresión tiende a despertar o mantener el estado de ánimo.

Al desarrollar la conducta musical de escucha, disciplinamos la mente y las emociones, forjamos hábitos de atención y respeto, al tiempo que agudizamos nuestra capacidad de concentración.

La música nos moviliza y nos dirige a determinados procesos psicomotrices, que afectan directamente a nuestro mundo emocional, además de la actividad motriz, provocando situaciones de alegría o de integración.

Estimula las capacidades de abstracción, relacionándose muy positivamente con el desarrollo de los aprendizajes matemáticos y la visión espacial.

La expresión libre de una obra musical contribuye a dominar y canalizar las emociones, ya que requiere controlar los gestos corporales y faciales. De esta manera los individuos con una personalidad débil, serían capaces de despertar sus energías latentes y los impulsivos, canalizar las fuerzas desencadenadas.

Al cantar, dejamos salir las más profundas emociones, sentimos y exteriorizamos nuestro propio cuerpo con alegría, tristeza, agresividad o miedo, por citar solo los cuatro estados emocionales básicos» (Vallejo, 2015).

Hasta aquí algunas definiciones y explicaciones del panorama general sobre la importancia de la música y las emociones en la vida en general. Como se ha visto, hay una mayoritaria concepción benéfica de la primera con relación a las segundas. Por supuesto, también existe la música que altera cuerpo, mente y espíritu, o que provoca tristeza infinita o un terrorífico miedo.

Algunos ejemplos de mensajes no tan beneficiosos

A continuación, este trabajo se centra en el discurso y los mensajes en la canción infantil tradicional, con especial énfasis en el tono emocional, en este caso centrado aparentemente en emociones cuanto menos desagradables o incluso dolorosas (Fernández Poncela, 2011). Sustos, amenazas y órdenes hacia la infancia, algo ilógicas y bastante crueles según la edad y la pedagogía actual, plagan sus letras desde una perspectiva autoritaria y muy dura, que se inculca a través de la socialización primaria, y permanece hasta nuestros días. Así, desde la canción de cuna a la de corro o juegos varios, se endoctrina a niños y niñas, desde sustos y espantos hasta amenazas con castigos y golpes. La violencia atraviesa muchas letras bien populares, y por lo menos hasta fechas recientes, bastante cantadas.

Como en este caso una canción vale más que mil palabras, parece oportuno presentar, revisar y reflexionar alrededor de varias letras de canciones infantiles. Claro está que se trata de la canción tradicional y popular, y que en ella se realizó una selección con objeto de mostrar sus letras no tan benéficas, incluso perjudiciales para la infancia y la sociedad en su conjunto. No obstante, estas existen, se reproducen y entonan sin reparar en el significado de mensajes y discurso, pero consciente o inconscientemente algo debe de grabarse y quedar en las mentes y corazones infantiles tan abiertos y absorbentes en sus primeros años de vida. Los temas sobresalientes, ya mencionados, son las amenazas y los sustos en la canción de cuna, los espantos y la atemorización en la canción infantil, la violencia de todo tipo y la relacionada con el golpe y castigo, llegando incluso a la muerte.

Con relación a la metodología utilizada para la selección de letras de canciones, además del conocimiento personal de varias de ellas se revisaron cancioneros infantiles (impresos y en audio y presentados en la bibliografía) de canciones populares y tradicionales de México y España.

Los sustos de la canción de cuna

«Duérmete, niño mío,
que viene el coco,
a pillar a los niños
que duermen poco.
Duérmete, niño mío,
que viene el lobo
y se lleva a los niños
que duermen poco»
(canción de cuna, España)

«Duérmete, mi niño,
que ya viene el bu,
se lleva a los niños
así como tú»
(*Duérmete, mi niño*, canción de cuna, España)

«Duérmete, mi niño,
que viene la cucamora
a llevarse a los niños
que lloran»
(*Duérmete, mi niño*, canción de cuna, España)

«Duérmete, niñito,
que ahí viene el coyote
y te va a llevar
como al guajolote»
(canción de arrullo, México)

«Ya viene el nanual,
y a los que no duermen
se los va a llevar»
(canción de arrullo, México)

«... duérmete, niñito,
duérmete, papá,
que ahí viene el cojito
y te comerá»
(canción de arrullo, México)

«Duérmete, niño, en la cuna.
Y dice su madre:
—Cállate, que viene el coco.
Y era su padre»
(*Duérmete, niño, en la cuna*, canción de cuna,
España)

«Con su traje rico
y su hijito feo,
la loba, la loba,
vendrá por aquí,
si esta niña linda
no quiere dormir»
(canción de arrullo, México)

«Que viene la vaca
con cuernos de oro
y uñas de plata»
(canción de cuna, España)

«Arrurrú, duerme mi sol;
que si no duerme
vendrá un ratón»
(*Arrurró, mi nene*, canción de cuna, España)

«Que si no se duerme
le doy un trancazo»
(canción de cuna, España)

«Venga su padre y le calle,
si no, le tiro al corral»
(canción de cuna, España)

«Ea la ro-ro...
¿No hay quien le dé a este niño
con un ceporro?»
(canción de cuna, España)

«A tos los niños güenos
Dios los bendice;
pero a los que son malos
les da lombrices»
(canción de cuna, España)

«Ova la niña,
que viene el coco:
lleva a los niños
que duermen poco»
(*Ova la niña*, canción de cuna, España)

Los espantos en la canción infantil

«Cuando el reloj marca la una
los esqueletos salen de la tumba.
Cuando el reloj marca las dos
los esqueletos toman el sol.
Cuando el reloj marca las tres
los esqueletos toman el té»
(*Los esqueletos*, canción infantil, España)

«Agarra una niña
que se porta mal
y al exclamar:
¡Chingaravis!
le salen barbas»
(*El brujo*, canción infantil, cri-cri)

«Así van, van, van,
los fantasmas pequeñitos,
dando vueltas sin parar»
(*Los fantasmas*, canción infantil, España)

«Los niños malos sueñan visiones,
malas acciones hicieron ayer
y los enanos les dan pescozones
¡para que se porten bien!
Si es que te portas bien
a medianoche las vas a oír...
¡Pero cuidado, pues si eres malo
brujas podrán venir!»
(*Canción de las brujas*, canción infantil, cri-cri)

«A estirar, a estirar,
que el demonio va a pasar»
(*El patio de mi casa*, canción de coro, España)

La violencia en la canción infantil

«Todos los patitos se fueron a nadar,
y el más pequeñito, se quiso quedar,
su mamá enfadada, le quiso pegar,
y el pobre patito se puso a llorar»
(*Todos los patitos*, canción, España)

«El gato echó la uña
y estropeó el quesito.
La pastora enfadada,
larán, larán, larito,
la pastora enfadada,
la pastora enfadada,
dio muerte a su gatito»
(*Estaba una pastora*, canción, España)

«Ven, ven, conejito,
dice su mamá,
que buenos azotes
te tengo que dar»
(*Pepito conejo*, canción, España)

«Una y dos,
María Tacón,
taconeando
pisó un ratón,
le sacó las tripas
y se las comió»
(*María Tacón*, canción de comba, México)

«Santa María, mata a tu tía,
dale de palos hasta que se ría.
Salve Regina mató a su gallina,
gimiendo y llorando la estuvo pelando»
(canción, México)

Los castigos corporales en la canción infantil

«¡Caray con mi tío,
qué palos me daba!»
(*Ayer fui a la huerta*, para saltar al corro,
España)

«Marcelino fue a por vino;
quebró el jarro en el camino.
¡Pobre jarro! ¡Pobre vino!
¡Pobre culo de Marcelino!»
(*Marcelino*, canción, España)

«Si mi padre se enterara
¡qué paliza me daría!
Me encerraría en un cuarto
y a la calle no saldría»
(*El perrito chino*, canción, España)

Anotaciones finales

Las canciones en general y las infantiles en particular son fuente de socialización, narrativas que reproducen la cultura y el orden social, que además portan y recrean emociones de forma directa o indirecta, creaciones siempre humanas para humanos con intenciones conscientes o inconscientes que dibujan el panorama de la vida entre emociones y discursos.

«Juan Pirulero
mató a su mujer
con veinte cuchillos
y un alfiler»
(*Juan Pirulero*, canción, México)

«Domingo la conocí,
lunes le mandé un recado,
martes la mandé pedir,
miércoles nos casamos,
el jueves nos disgustamos,
el viernes le di de palos,
el sábado se murió,
y el domingo la enterramos»
(*La semana*, canción de relación, México)

«Mi madre lo supo,
qué palos me dio;
¡mal haya sea el hombre
que me enamoró!»
(*La viudita*, canción, España y México)

«He perdido el "do" de mi clarinete,
de mi clarinete he perdido el "do".
¡Ay! si lo sabe mi papá, tralalá,
la paliza que me da»
(*El «do» de mi clarinete*, canción de corro,
España)

Mensajes y letras de las canciones se encuentran inscritas en un discurso social hegemónico tradicional, formando parte del imaginario social del universo simbólico, a menudo legitimador del estado de las cosas (Berger y Luckmann, 1986), como se ha visto aquí. El lenguaje de los sentimientos está superpuesto al de los conceptos y se adquieren conjuntamente (Heller, 1989). Pensamiento y lenguaje, indisociables, y se introyectan simultáneamente en la construcción de nociones sociales y el desarrollo psicosocial en las mentes infantiles (Piaget, 1986; Vigostky, 1987; Delval, 1999).

Un ejemplo de los casos revisados es el de las nanas o canción de cuna. Las hay alegres y tristes, también amenazantes y dramáticas, en las cuales se asusta más que se tranquiliza —aunque el bebé supuestamente no entienda todavía el mensaje— además de presentar «la realidad cruda» y «el dramatismo del mundo» (Menéndez Ponte y Serna, 1999). También aparentemente ininteligible, en las cuales seres espantan y amenazan «y hasta pueden llevárselo [al bebé]» (Mostaza y Vidal, 1996). Se pueden aducir argumentos históricos en su creación, más difícil es mantener la explicación de su pervivencia en algunos lugares en los últimos años.

Otro ejemplo, las canciones que portan y exponen la violencia en enunciados explícitos, claros y directos, como forma de crianza y medida de disciplina. Una violencia naturalizada inscrita en la vida en general desde la más corta infancia, y además concretizada en el castigo físico corporal, golpes y palizas, argumentada y justificada en las letras de las canciones de juegos infantiles.

No hay estudios sobre la repercusión de las canciones en los infantes, pero qué duda cabe que algo influyen. Dicen que en la vida los genes son importantes, las circunstancias también, así como la cultura, además y por supuesto la responsabilidad de cada quien. Entre todas las cosas que seguramente nos marcan de una u otra manera y en diferente medida están las canciones que nos cantaron, las que cantamos en nuestra infancia o les entonamos a nuestros hijos.

No hay tampoco investigación sobre los mensajes de la canción infantil, en el sentido de crear estados de ánimo o de transmitir mensajes sociales; solo algún que otro acercamiento (Fernández Poncela, 2005) en cuanto a discurso y mensajes. Tal vez la mayoría de las letras son alegres y energizantes, quizás la mayoría de los mensajes entusiastas y optimistas, y las músicas sean revitalizantes y amorosas. Lo que sí se puede afirmar es que hay cierto discurso que transita por emociones latentes o patentes, amenazadoras, intranquilizantes, imperativas desde los mandatos sociales del poder dominante de un sistema social y político, unas instituciones como la familia y la escuela, que tienden a la reproducción de una sociedad autoritaria y a una visión del mundo incluso se podría decir que desesperanzada, como se ha visto en las letras de las canciones expuestas en estas páginas y que constituyen solo una ilustración de esta tendencia. Por supuesto, junto a estas hay nuevas letras con nuevas intenciones y más conciencia en el sentido de proveer descripciones emocionales, explicaciones afectivas, sensaciones agradables, mensajes tranquilizantes, pero las aquí mencionadas marcaron a generaciones. Sería bueno reflexionar al respecto y pensar si deseamos que lo sigan haciendo. Por supuesto, no en el sentido de prohibiciones, pues si así fuera quizás nos quedaríamos sin canciones tradicionales y populares, sino más bien en la idea de ser conscientes de qué cantamos y de evitar reproducirlas si así lo decidimos, buscar alternativas, discursos y mensajes que nos gusten y consideremos más propositivos y constructivos. Las palabras se las lleva el viento, dicen, quizás también las letras dañinas de algunas canciones; quizás la respuesta está en el viento, como también dice una canción, así que hay que prestar atención a lo que el viento nos dice, lo mismo a lo que le decimos al viento.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGER, Peter y John LUCKMANN (1986) *La construcción social de la realidad*. Amorrortu, Buenos Aires.
- CABRELLES SAGREDO, M.ª Soledad (2007) «Las emociones y la música» en *Revista de Folklore*, 324, Fundación Joaquín Díaz, Valladolid.
- Cancionero (1998) *365 canciones infantiles*. Grafalco, Madrid. (con cassette)
- Canciones infantiles* (1990) Suaseta, Madrid.
- DELVAL, Juan (1999) *El desarrollo humano*. Madrid, Siglo XXI.
- DÍAZ ROIG, Mercedes y MIAJA, María Teresa (selección, prólogo y notas) (1996) *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. COLMEX, México. (con CD)
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María (2005). *Canción infantil: discurso y mensajes*. Barcelona, Anthropos.
- (2011) «Antropología de las emociones y teoría de los sentimientos» en *Versión*, n.º 26, UAM, México.
- GABILONDO SOLER, Francisco (1986) *Cri-Cri*. CMS México. (con cassette)
- (1990) *Grandes éxitos*. Digital I y Digital II. México. (con CD)
- (1990) *Cri-Cri, El grillito cantor*. BMG, EE. UU.
- Juegos y canciones infantiles* (2002) Madrid, LIBSA.
- La botica de la abuela (2000) *Canciones de cuna. Una selección de nanas tradicionales para alcanzar los sueños más dulces*. Barcelona, Integral.
- Las 365 Canciones Infantiles* (1998) Madrid, Grafalco.
- MENDOZA, Vicente T. (1984) *Lírica infantil de México*. México, FCE/SEP.
- MENÉNDEZ-PONTE, María y SERNA, Ana (1999) *Duérmete, niño. Antología de nanas*. Madrid, Ediciones SM.
- MOSTAZA I VIDAL, Joseph M.ª (estudi) (1996). *La canço de bressol*. Vol. I, *Part Musical*. Vol II, *Part Literaria*. Sant Esteve Sesrovi-res, Diputació de Barcelona/Grupde Dones.
- MUÑOZ POLIT, Víctor (2008) *Musicoterapia humanista: un modelo de psicoterapia musical humanista*. México, Ediciones Libra.
- PIAGET, Jean (1986) *Seis estudios de psicología*, México, Siglo XXI.
- POTTER, Beatrix (2002) *Canciones de cuna*. Debate, Madrid.
- PUERTO, José Luis (edición) (1998) *Cancionero para niños*. Ediciones de la Torre, Madrid.
- REUTER, Jas (1980) *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. Panorama Editorial, México.
- REVIEJO, Carlos y SOLER, Eduardo (2000) *Cantares y decires. Antología de folclore infantil*. Ediciones SM, Madrid.
- VALLEJO LASO, María Teresa (2015) «El poder de la música sobre las emociones» en <http://www.serfelices.org/index.php/psicologia/410-el-poder-de-la-musica-sobre-las-emociones> (consultado el 20/02/2015).
- VIGOTSKY, L. S. (1987) *Collected Works*, vol. I. New York, Plenuns.

SOBRE EL HALLAZGO DE NUEVOS ENIGMAS DESPLIEGABLES*

José Antonio Alonso Ramos

* Deseo expresar mi agradecimiento a Joaquín Díaz González por la ayuda prestada para la realización de este trabajo, por su orientación, envío de publicaciones relacionadas y por facilitarme los dibujos de su archivo personal. También a José Manuel Pedrosa, de quien he tomado la palabra *enigma*, que tan bien define este tipo de recursos, y por su trabajo, que luego citaré, y que tanta luz aporta al conocimiento del tema. Y, por supuesto, a Luis Herranz Riofrío, que nos hizo llegar estos enigmas desplegados.

En el trabajo cotidiano del etnógrafo, como en el del arqueólogo, aparecen de vez en cuando algunos hallazgos que te llaman poderosamente la atención.

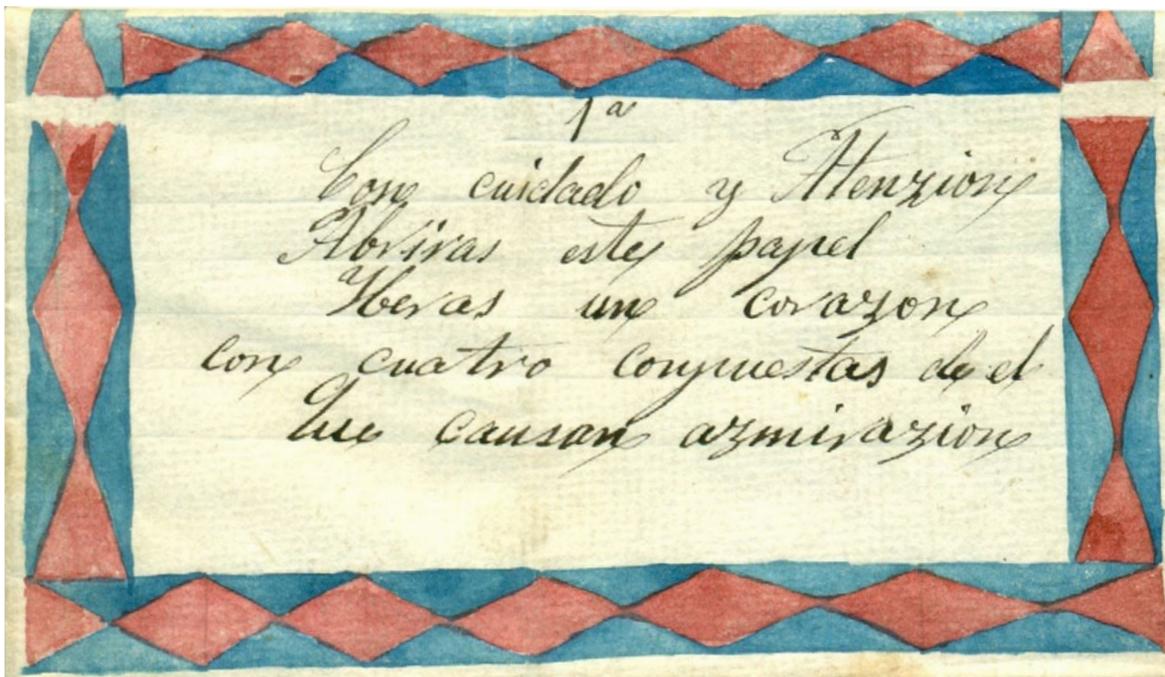
Uno de estos hallazgos destacables tuvo lugar con la llegada al Centro de la Cultura Tradicional de la Diputación de Guadalajara de un par de pliegos (números de inventario CC12 y CC13), pintados y escritos por ambas caras y diseñados para ser plegados y desplegados, en una especie de juego de papiroflexia, de manera que se van sucediendo una serie de dibujos, acompañados de su correspondiente estrofa explicativa. Ambos hallazgos proceden de un lugar no determinado del Corredor del Henares.

Los dos desplegados son muy similares. Todo parece indicar que ambos han sido realizados por el mismo autor. A simple vista se advierten dos grandes diferencias. El desplegable A tiene literatura, mientras que el B carece de ella. De modo que, en el segundo caso, el autor lo dejó todo preparado para introducir en un segundo momento las estrofas, tarea que nunca llegó a realizar. La otra diferencia consiste en los colores usados: muy llamativos y brillantes en el primer caso y bastante más apagados en el segundo. Otras diferencias menores pueden deducirse enseguida, tras una rápida observación.

Describiremos para el lector el desplegable A, con el fin de contribuir a su mejor interpretación y conocimiento. Citamos literalmente y de forma ordenada los versos que acompañan las ilustraciones, limitándonos en el caso del B a exponer las ilustraciones de ambas caras.

ENIGMA DESPLEGABLE A

A-1



Con cuidado y Atenzion / Abrirás este papel
Yberas un corazón / con cuatro compuestas de el
Que causan azmirazion¹

1 Joaquín Díaz encontró coplas relacionadas con este tema en el libro de Gabriel M.^a Vergara: *Cantares populares recogidos en diferentes regiones de Castilla la Vieja y particularmente en Segovia y su tierra*. Madrid: Est. Tipográfico de Fortanet, 1912. En la pág. 36 del mencionado trabajo recopilatorio, podemos encontrar los siguientes versos, con aclaración incluida:

*Corazoncito afligido,
la música te consuela;
ábrete que estás partido,
y verás una vihuela.*

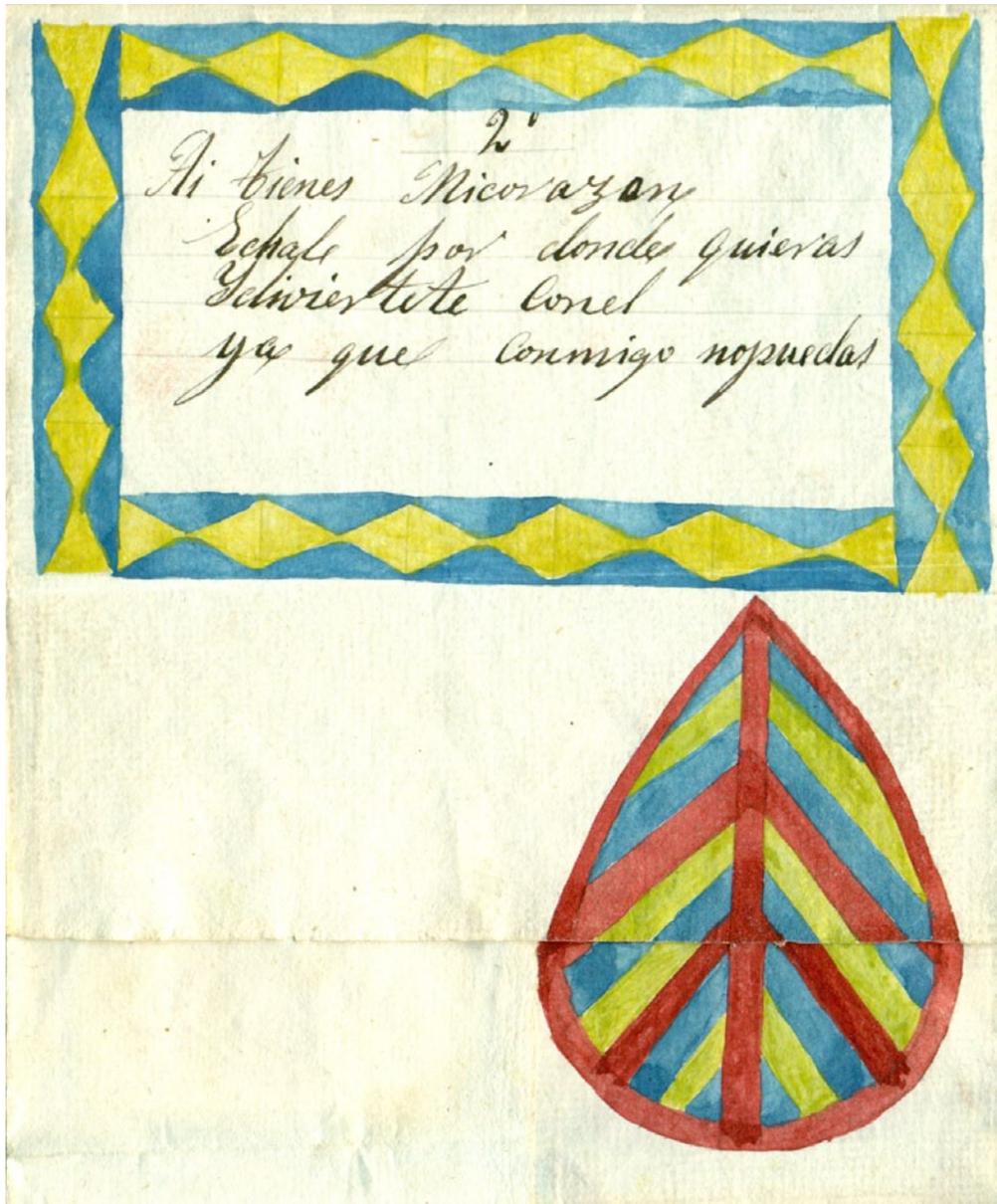
Este cantar se completa con el siguiente:

*Esta vihuela que ves
desecha cualquiera pena;
la ha formado sin querer
la cola de una sirena.*

Anteriormente, en la pág. 28, se lee también:

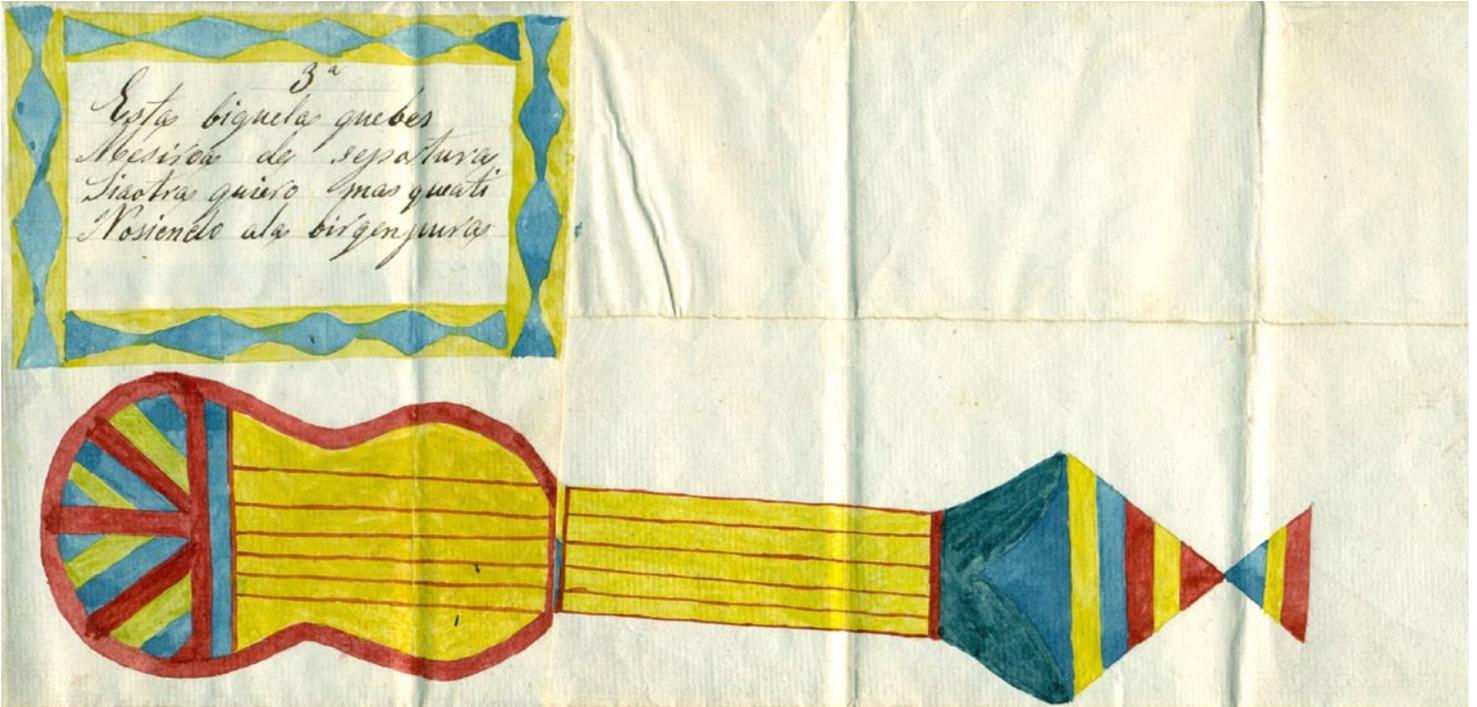
*Aunque me ves de mujer,
medio cuerpo con primor,
está sirviendo de peana
á la cruz del Redentor.*

A-2



Ai Tienes Micorazon / Echale por donde quieras
Ydivierterte con el / ya que conmigo no puedas

A-3



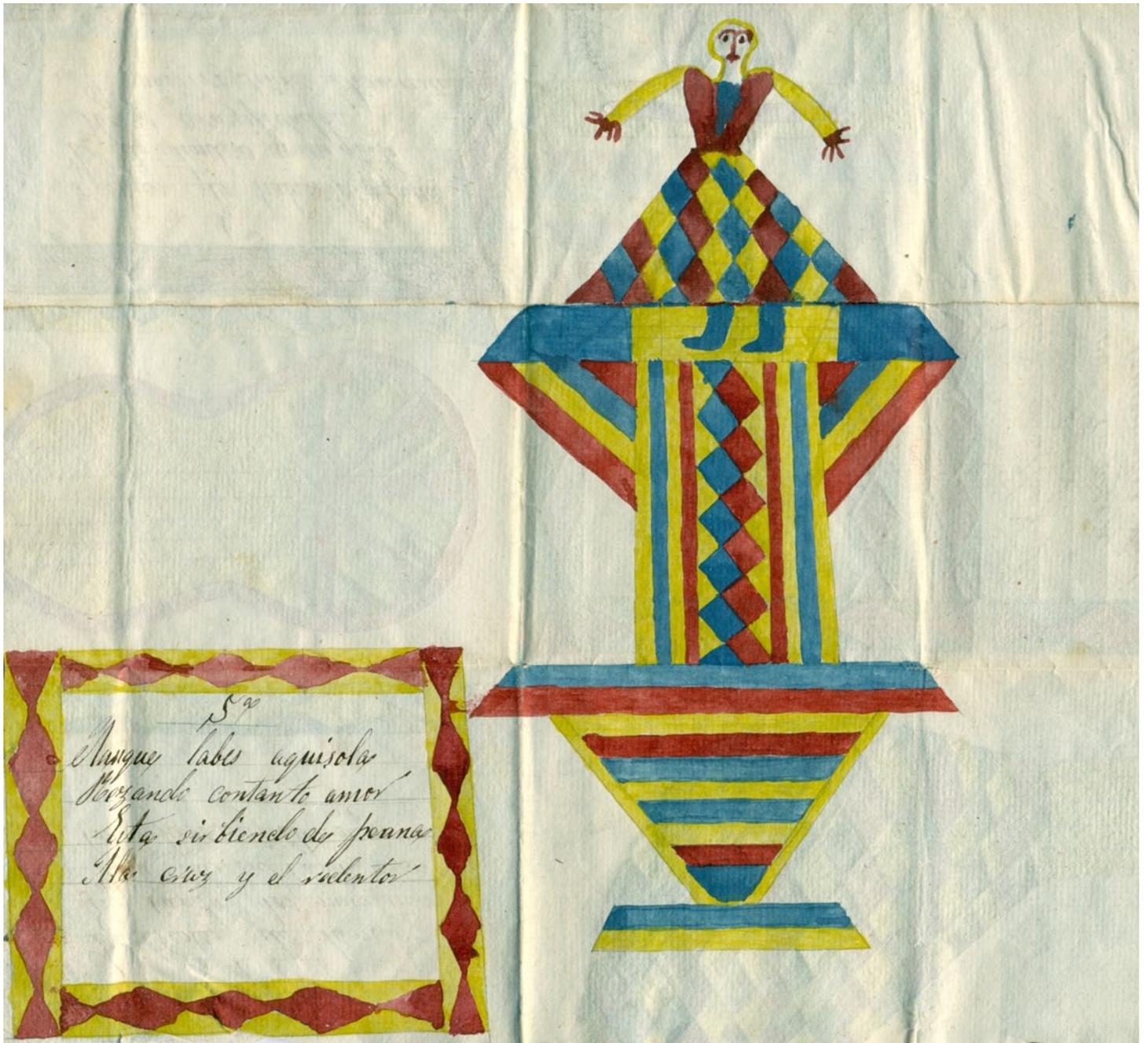
Esta biguela quebes / Mesirva de seportura
Siaotra quiero mas queati / Nosiendo ala birgenpura

A-4



Laserena de lamar / En canta los marineros
Ytu me en cantas ami / con hesos ojillos negros

A-5



*Aunque labes aquisola / Rezando contanto amor
Esta sirbiendo de peana / Ala cruz y el redentor*

ENIGMA DESPLEGABLE B

Enigma B. Anverso



Enigma B. Reverso



El autor de los despleables es anónimo; no obstante, podemos saber algunas cosas sobre él y su obra: seguramente nos encontramos ante un varón, de arraigadas creencias, con un cierto nivel cultural, pues sabía leer y escribir con una hermosa caligrafía, pero no demasiado letrado, pues comete muchos errores ortográficos.

En cuanto a su obra, observamos que hay un trabajo previo de diseño, ya que se observan los trazos de un dibujo a lapicero y que obedece a modelos previos existentes, como veremos más adelante. El estilo formal es muy primitivo y esquemático. Las figuras humanas aparecen representadas de frente, aunque los pies de la quinta viñeta están dibujados de perfil.

En algún momento de mi infancia yo me habré encontrado con algo así, pues la idea de estos despleables no era totalmente nueva para mí. El caso es que el hallazgo, ahora, me parece muy interesante como documento de literatura tradicional, pues enseguida percibí el valor de sus ilustraciones y de sus versos tan populares y sencillos. Pero, a la vez, me di cuenta de que estaba ante un recurso muy ingenioso.

Así es que, como tenemos ya esta mentalidad de bucear en los orígenes, paralelismos y explicaciones de las cosas, me puse a buscar en la bibliografía museística que tenía más a mano por ver si me encontraba con algo similar...

Poca cosa hallé. El dueño de los despleables —Luis Herranz Riofrío— ya me había advertido de que había visto algo parecido en la exposición de Burgos de Las Edades del Hombre². Y, efectivamente, en el catálogo editado encontramos un desplegable datado en el siglo XIX con muchos elementos similares a los que ahora analizamos.

El desplegable de Zamora, al que llamaremos así por formar parte de los fondos del Archivo Histórico Diocesano de Zamora, fue diseñado, dibujado y escrito por un cartujo con fines doctrinales. Tiene varios dibujos coloreados para ilustrar algunas de las cinco viñetas que aparecen. Su caligrafía es muy similar a la de nuestro desplegable, con menos errores ortográficos, pero su esquema formal está más evolucionado que el del ejemplo de estos dos despleables, a pesar de que presenta también elementos muy primitivos en cuestiones de perspectiva, por ejemplo.

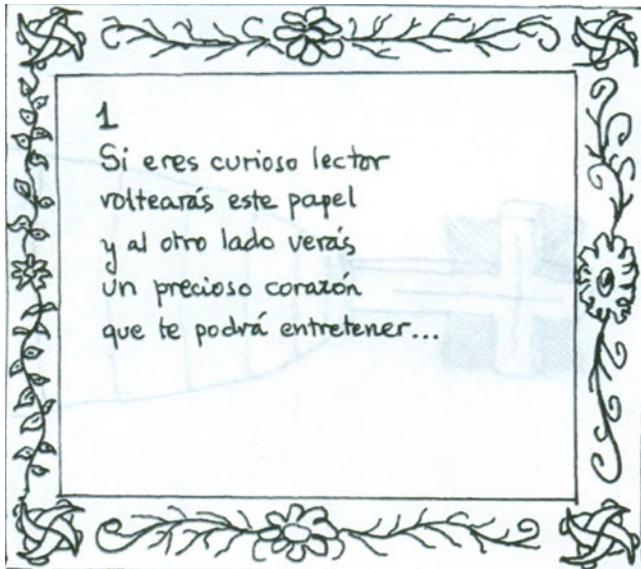
Intentando conocer algo más, acudí al consejo de Joaquín Díaz, quien, en su propio ambiente familiar, había encontrado un ejemplo similar a los que aquí tratamos y que él mismo había comentado ya en un artículo publicado en *El Norte de Castilla*³ referido a la relación del hombre con los animales:

Un juego papirofléctico en el que se dobla y desdobra un folio para ir mostrando sucesivamente un corazón, una vihuela, una sirena, una mujer y una cruz (con fines morales, naturalmente) incluye un curioso dibujo en el que el ser misterioso, siempre símbolo de la fantasía y de la tentación, se transforma en una dama.

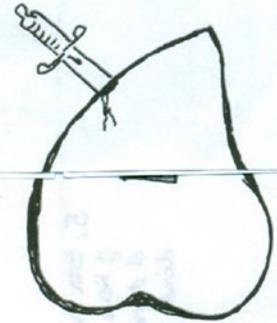
2 Catálogo: *Las Edades del Hombre. Libros y documentos en la Iglesia de Castilla y León. Las Diócesis de Castilla y León*. Burgos, 1990, p. 314.

3 DÍAZ, Joaquín. «Animales». *El Norte de Castilla*, 31/01/2015. En <http://www.funjdiaz.net/lapartitura1.php?ID=88>. Fecha de consulta: 30/12/2016.

Estas son las seis viñetas que Joaquín Díaz dibujó tomando como referencia el desplegable de su abuelo y los versos que acompañan a las ilustraciones, también tomados por Joaquín y publicados en el trabajo que referimos.



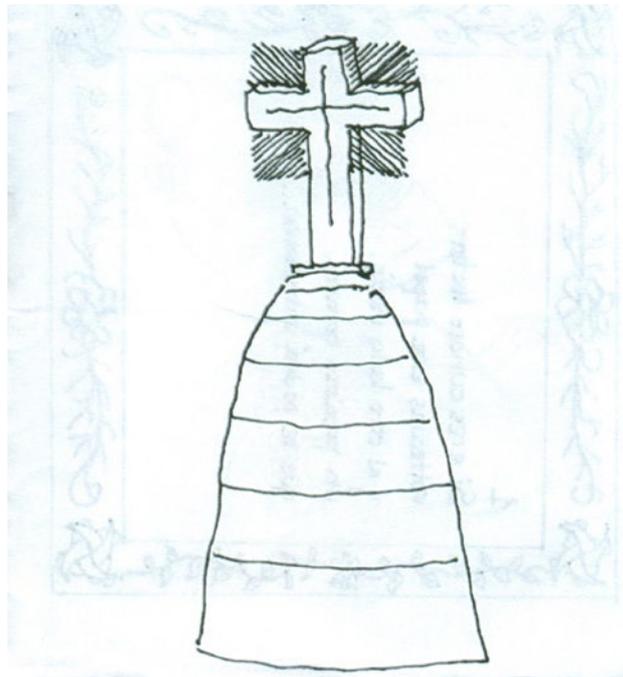
2.
Al corazón afligido
la música le consuela,
ábrelo, que está partido
y verás una vihuela.



3.
Esta música leal
consuela cualquier pena
abre pronto la vihuela
y verás una sirena.



4. La sirena de la mar
ha formado sin querer
con aspecto singular
el cuerpo de una mujer.



*Si eres curioso lector / abrirás este papel
y verás un corazón / que te podrá entretener.
Al corazón afligido / la música le consuela
ábrelo, que está partido / y verás una vihuela.
Esta música leal / consuela cualquiera pena
abre pronto la guitarra / y verás una sirena.
La sirena de la mar / ha formado sin querer
con aspecto singular / el cuerpo de una mujer.
Esta mujer es devota / y tiene por devoción
de darnos a conocer / dónde murió el Redentor.*

Efectivamente, los elementos comunes o similares de este ejemplo aportado por Joaquín y de los que aparecen en los despleables del Corredor del Henares son muchísimos. Para empezar, el fin moralizante y el esquema formal, pero también todos los objetos que aparecen: el corazón, la vihuela, la sirena, la mujer y la cruz o el Crucificado.

Es decir, estamos ante un esquema —recordemos también las coplas recopiladas por Gabriel M.^a Vergara— que se repite de igual modo en diferentes lugares.

La difusión de los despleables con motivo de su exposición como «pieza destacada» de la Posada del Cordón, en Atienza, nos puso en contacto con José Manuel Pedrosa, especialista en la materia, quien hace años (en 1995) ya había estudiado el tema con profundidad⁴.

Pedrosa dedica todo un capítulo de la obra que citamos a hablar de las distintas versiones que ha recopilado en España de lo que él llama *el enigma del corazón abierto* y que otros autores, cuya obra cita, han recopilado y estudiado en otras partes del mundo:

En Villamuñío (León) la familia Nistal guarda un *Enigma* que denominan «la viruela» o «la viruelita» —en referencia a la vihuela— y que contiene los mismos elementos que los ejemplares del Corredor del Henares y que el de la familia de Joaquín Díaz (corazón, vihuela, sirena, mujer y cruz o Crucificado). En la misma localidad y en Casares de Arbas, también de León, halló Pedrosa otras versiones transmitidas por tradición.

La cosa no queda ahí. En Argentina y en Portugal encontró Pedrosa noticias de enigmas similares a los aquí tratados, documentados por folkloristas argentinos de la talla de Juan Draghi Lucero o Juan Alfonso Carrizo, quien relaciona estos enigmas con formas de ascendencia medieval y con versiones procedentes de pliegos impresos.

En Portugal, el referente consultado por Pedrosa es José Leite de Vasconcellos, quien habla de enigmas o «cartas» similares extendidos por todo Portugal, algunos fechados a finales del XVIII o principios del XIX y relacionados, en algún caso, con la literatura de cordel.

A partir de estos ejemplos, Pedrosa obtiene sus propias conclusiones, bastante acordes con las obtenidas por los folkloristas argentinos y portugueses. El autor español adelanta la asociación vihuela/guitarra con la muerte como una idea medieval, al igual que la asociación de sirenas a la iconografía cristiana, aunque la moda de las imágenes asociadas a palabras vino después con los llamados *emblemas* del Renacimiento y su posterior desarrollo.

Pedrosa se detiene también a analizar dos de los elementos que aparecen en muchos de esos enigmas: las guitarras y las sirenas, ambos relacionados con la moralidad y con la fugacidad de las cosas.

A la obra de Pedrosa y a los autores por él tratados remitimos al lector que quiera profundizar sobre el tema.

4 PEDROSA, José Manuel (1995). «Tradición oral, tradición visual y papiroflexia: del enigma de *El corazón abierto* al de *los cuatro cerdos*» (Madrid: Siglo XXI de España Editores). En PEDROSA, J. M. *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, 286-313.

Por nuestra parte, recordamos la importancia que tienen estos dos elementos simbólicos que aparecen en nuestra tradición oral y en el arte románico de nuestro entorno:

*Qué buena va la vihuela
si la prima no se rompe.
Qué buena va la vihuela
para rondar esta noche.*

Luna lunera / cascabelera / dile a tu abuela / que toque la vihuela / y si no la toca bien / que le den / que le den / con el rabo la sartén.



Sirena de doble cola en un capitel de la iglesia de Nuestra Señora del Rivero.
San Esteban de Gormaz (Soria). Foto: José A. Alonso

*La serena de la mar
por una mala cristiana
que por una maldición
la tiene Dios en el agua.*

*La serena encantadora
que habita en el mar salado
de medio arriba es mujer
de medio abajo es pescado⁵.*

5 Recogidos en diciembre de 2016 y enero de 2017 de boca de mi madre, Petra Ramos Lucía. Robledo de Corpes (Guadalajara).



¿ERES CLIENTE CERO? **CERO COMISIONES**

PLAN CERO COMISIONES

Para que no pagues comisiones de mantenimiento de tu cuenta,
ni por transferencias, ni cheques, ni de tu tarjeta.

Infórmate de las condiciones en tu oficina EspañaDuero
y apúntate al Plan Cero Comisiones.



EspañaDuero
Grupo Unicaja

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

www.funjdiaz.net

