

Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz



Mucho por rascar	3
Joaquín Díaz	
Calas en el proceso de popularización de la jota aragonesa	4
Javier Barreiro	
«Religiosidad popular en verso», de Maximiano Trapero.....	18
Alexis Díaz-Pimienta	
Las marzas del 2021 en la Ribera del Duero: paremias	24
María del Carmen Ugarte García	
El monte Arropez, un territorio espiritual y un camino de perfección en plena naturaleza	42
Florentino Escribano Ruiz, José Antonio Ramos Rubio y Óscar de San Macario Sánchez	
<i>El Quijote cervantino y Kijote Kathakali</i> como diálogo transcultural, musical y teatral entre Oriente y Occidente	76
M ^º Soledad Cabrelles Sagredo y Ángeles Fernández García	
El Hermano Diego y San Juan de Pan y Agua	88
Tomás Santos Giralda	

SUMARIO

Revista de Folklore número 475 – Septiembre 2021

Portada: *La Jota*. Acuarela de Lucile Armstrong, 1950

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

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

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

ISSN: 0211-1810

MUCHO POR RASCAR

La frase con la que finaliza su colaboración Javier Barreiro en el presente número de la Revista de Folklore nos invita a una reflexión. Es más, nos invita a utilizar un verbo reflexivo, «rascarse», como si padeciéramos una dermatilomanía que nos impulsara a aliviar la comezón incidiendo una y otra vez sobre nuestra piel y sus carencias. Tenemos que rascarnos en la memoria y rascar en las hemerotecas para obtener una placentera sensación que calme nuestra inquietud investigadora al tiempo que nos proporciona el alivio a insuficiencias y escaseces en la información. Parece evidente que las referencias a un baile tan popular en el siglo XIX como la jota se reflejaron en publicaciones periódicas –particularmente a partir de la segunda mitad de la centuria en que comienzan a proliferar los diarios en España–, de modo que las posibilidades de hallar datos directos y a veces especializados sobre el género se hacen mayores a medida que se avanza en el tiempo y se profundiza en los archivos. Marcel Bataillon daba la bienvenida en 1950 a la Colección de Índices de publicaciones periódicas que comenzó a estudiar el CSIC bajo la dirección de Joaquín de Entrambasaguas y José Simón Díaz. Bataillon escribía en su reseña de la *Revue Hispanique*: «¿Quién de nosotros...no ha deseado tener a mano un índice del Semanario Pintoresco? He aquí ese deseo colmado con sobreabundancia». En efecto, si atendemos al asunto concreto del que nos habla Javier Barreiro obtendremos los primeros

resultados: en los índices de aquel precioso *Semanario Pintoresco español* (publicados en pdf por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes siguiendo la edición de 1946 que editó el Instituto Nicolás Antonio <http://www.cervantesvirtual.com/obra/semanario-pintoresco-espanol-madrid-1836-1857/>) podemos encontrar un artículo publicado en 1839 por Juan Arias Girón titulado «Costumbres salamanquinas. Los estudiantes de la Tuna», en el que aparece un grabado de Alenza con el pie «La jota estudiantina». Las revistas semanales o de diversa periodicidad de la primera mitad del siglo XIX, por tanto, también son testigos iconográficos del interés por la jota. El libro de Georges Le Gentil (<https://studylib.es/doc/5823468/pdf-les-revues-litteraires-de-l-espagne-pendant-la-premiere>) publicado en 1909 por la librería Hachette sobre las revistas literarias españolas de la primera mitad de esa centuria nos pondrá en la pista de cuánto queda por rascar y volver a rascar en este tema y en otros. A modo de ejemplo, podríamos entrar en la Colección de publicaciones seriadas de la Biblioteca Nacional de España, integrada por la Sección de Revistas encargada por el Patronato de la BN en 1933 a Miguel Artigas y por los fondos de la Hemeroteca Nacional creada en 1943 (<http://www.bne.es/es/Colecciones/PublicacionesPeriodicas/Historia/index.html>). Los picores, lejos de calmarse se acrecientan y llega a producir irritación lo que nos queda por investigar y conocer.

CARTA DEL DIRECTOR

CALAS EN EL PROCESO DE POPULARIZACIÓN DE LA JOTA ARAGONESA

Javier Barreiro



Davillier, *L'Espagne*, dibujos de Gustave Doré, pág. 399: «La jota aragonesa»

En el siglo XVIII, que es el siglo tonadillero español, es cuando a aquel ritmo primitivo y guerrero, celtibérico, sin duda (nada de sarraceno ni morisco), hay muy pocos que empiezan a llamar al baile «fandango de jota» y «canario» por sugerir en sus movimientos rápidos e inquietos el revuelo de tal pajarillo. No hay que confundir, ni falsear, como se ha hecho desde finales del siglo XVIII, «jota» (además, canción) con variaciones y arreglos de jota, tomando en eco a Gaspar Sanz o a Ruiz de Samaniego ¡cuidado que eso no es la jota! sino sólo halago muy posterior que sólo en halago queda. La jota que todo el mundo conoce y como la conoce es propiamente del Siglo XIX y la copla o canción, poco menos del tiempo

*isabelino. Ritmo de Jota (baile) y después canción acoplada, existe por todas las regiones de España y fuera de España hasta donde quiso llevarla el viento desde que se soltó de nuestra tierra campesina y sus gentes baturras». (Gil Comín Gargallo, «Folklore, baile y canción de jota», *El Noticiero*, 17 octubre 1971).*

Envuelve al origen de la jota aragonesa el mismo misterio que recubre al flamenco. Ni una noticia (literaria o visual) sobre su especificidad antes del siglo XIX. En la primera mitad de este aparecen datos aislados acerca de su presencia en diversos escenarios. Y, hacia 1850, ya ambos géneros parecen conformados y tenemos hasta nombres de sus primeros cultiva-

dores. Luego, lo por todos conocido: su triunfo, su identificación con lo racial y tipológicamente español aunque ya con muy diversa evolución, percepción y recepción por parte de los respectivos géneros.

Aunque muy interesante, no es este último el asunto que quiero traer aquí sino el aporte de algunos datos, que no aclararán mucho ni proporcionarán ninguna respuesta pero tal vez sirvan para conformar una primera tentativa de banco de datos, que investigadores posteriores y con mayores conocimientos y fuerzas, tal vez incrementen y contribuyan a darle mayor sentido.

Olvidemos de momento al flamenco¹ aunque la pregunta inicial que habría que hacerse respecto a la jota aragonesa le vendría igualmente al pelo: ¿Cómo puede surgir de la nada y en la entraña rural del propio pueblo, un baile y un canto de tanta singularidad, personalidad y peso específico? ¿La diferencia de la jota aragonesa con la jota de otras regiones españolas, escasa musicalmente pero muy notable estéticamente, se produjo en el siglo XIX y como de improviso? Aunque esto sea más controvertible, el arraigo que, desde que advienen las primeras noticias, parece sentir el hombre del pueblo aragonés² hacia ella ¿no nos habla de un entrañamiento que no puede provenir de hechos históricos aunque sean tan importantes como la pérdida de los fueros o la Guerra de la Independencia?

Las preguntas no tienen respuesta y sabemos que, de momento, no se ha podido probar nada respecto a lo que muchos han glosado:

1 Para los orígenes de este género resulta muy ilustrativa la investigación de José Luis Ortiz Nuevo, recogida en el volumen, *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla, El Carro de Nieve, 1990.

2 Habría que hablar también de las tierras fronterizas. Sabido es que en las actuales provincias de Tarragona, Castellón, Valencia, Guadalajara, Soria, La Rioja o Navarra, la jota aragonesa ha tenido el mismo cultivo y predicamento que en Aragón.

que la jota estuviese presente en los Sitios de Zaragoza. Las noticias que nos proporciona Demetrio Galán Bergua en su monumental *El libro de la jota aragonesa*, son una leyenda, de nulo valor histórico, y dos referencias, que no fecha pero que están recogidas, respectivamente, de dos folletos de 24 y 48 páginas publicados, el primero en 1865, por parte de un joven que no pudo conocer Los Sitios sino por referencias y el segundo, en 1907, por un anónimo «amante de su Patria»³. Escaso bagaje pudo aportar, pues, quien tan ardua y largamente, aunque ayudado por varios conmitones, que hasta redactaron parte del libro, se dedicó a estas indagaciones. Y lo cierto es que, en sus exhaustivos anales, Casamayor⁴ no hace referencia a la jota. Lo que, evidentemente, tampoco demuestra nada.

Hasta ahora, para la primera mención fehaciente y documentada, había que remontarse a 1820, con motivo de la estancia en Zaragoza de Fernando VII y su mujer, Josefa Amalia de Sajonia. Para honrar a los monarcas, se juntaron los voluntarios realistas «con varios jefes de los valientes defensores de la Soberanía de Rey Nuestro Señor y, obteniendo su permiso, comparecieron entre ocho y nueve de aquella noche en la Plaza de la Seo, frente a palacio, vestidos graciosamente a la usanza del país, alumbrados

3 Manuel Vázquez de Taboada, *El Dos de Mayo: reseña histórica de los gloriosos acontecimientos de que fue teatro Madrid el día dos de mayo de 1808, al verificar el primer heroico alzamiento contra los enemigos de la independencia nacional*, Madrid, Imp. de A. Peñuelas y G. Pedraza, 1865.

Historia de los Sitios de Zaragoza (1808-1809) por Un amante de su patria, Zaragoza, Andrés Uriarte, 1907.

4 Faustino Casamayor (1760-1833). Alguacil de corte en la Real Audiencia de Aragón desde 1783 hasta 1833. Su obra, manuscrita en 49 volúmenes, *Años políticos e históricos de las cosas particulares ocurridas en la Imperial y Augusta Ciudad de Zaragoza*, comprende desde 1782 a 1833. En ella da cuenta puntual y exacta de todos los acontecimientos acaecidos en dicho período, con acopio de muchos documentos. Bajo el título, *Los sitios de Zaragoza*, lo referido a ellos fue publicado en el Centenario de los mismos (Zaragoza, Biblioteca Argensola, 1908).

dos con crecido número de hachas de cera y acompañados de la excelente música militar del referido cuerpo de Voluntarios, la cual tocaba diferentes piezas del mejor gusto».

Sabemos que la rondalla interpretó, entre otras estas dos jotas:

*Realistas voluntarios,
hoy salimos a rondar
al rey y a su amada esposa
con gozo y sinceridad.*

*Amor dicta los conceptos,
la sencillez los adorna,
a nuestros reyes agrada,
mira si vale la jota.*



Pedro Nadal «El Royo del Rabal», el cantador más legendario a los 29 años

Pero ahora ya conocemos que en Caspe y diez años antes, concretamente el 3 de julio de 1810, visita la población el Gobernador General de Aragón Louis Suchet, de paso para Tortosa y se hospeda en ella durante tres jornadas. Por la noche, una rondalla de jóvenes labradores se presentó frente a la casa donde moraba «con tres violines, dos guitarras, hierros y sonajas. Cantaron sus jácaras al estilo del país (jotas) siendo lo más gracioso que las canciones fueron compues-

tas por uno de ellos, poeta tan natural, como que apenas sabe leer» reza *La Gaceta de Zaragoza* (8-7-1810)⁵, que reproduce alguna de las coplas, no muy compatibles con la actitud que se suele glosar de los aragoneses hacia los invasores:

*Viva Napoleón augusto
viva con gloria inmortal;
viva el mayor de los héroes,
y luego nos dé la paz.*

*Viva Napoleón el grande
de la Europa vencedor;
la emperatriz viva; y viva
el que gobierna Aragón.*

*Una gracia, señor conde,
pedimos a vucelencia
y es, que si va a Cataluña,
nos deje aquí a la condesa.*

*Nosotros la cuidaremos
con la más fina terneza
y jamás permitiremos
que cosa mala le venga.*

*Esta villa, señor conde,
puesta a los pies de vucencia,
le desea un niño hermoso
que herede sus nobles prendas.*



Vicente Viruete «El Tío Chindribú» (1825-1911) de Épila, considerado el primer cantador popular conocido, con su familia

5 Cit. por Luis Sorando Muzas, «Aragoneses al servicio del Imperio», *Cuadernos caspolinos* XII (1986).

Cualquiera reconocerá, especialmente en el último verso de la segunda copla, la mezcla de retórica y expresividad popular que sólo el tiempo irá decantando hacia el estilo característico con el que llegó a conformarse la copla aragonesa.

La jota en el teatro

Sin embargo, la mayor parte de las referencias que encontramos acerca de la jota aragonesa nos las ofrecen los periódicos de la época y acostumbran a referirse a la representación de la misma en obras de teatro, pues pocas referencias tenemos de su aparición en tales fechas fuera de estos contextos⁶. Así, en 1827 se baila en el Teatro de la Cruz, al final de una representación de *Lorenza la de Estercuel*, una obra de Tirso de Molina⁷. En 1829 se canta en el Teatro del Príncipe la «graciosa y brillante jota nueva aragonesa» de la comedia *La pata de cabra*, arreglada para piano y guitarra⁸. Esta obra de

magia⁹, original de Juan Grimaldi y famosísima en su tiempo, incluía la jota antedicha cuya partitura se anuncia profusamente en los diarios de la época.

Las coplas¹⁰ del texto:

*Envidia tiene la luna
a las estrellas y el sol,
a los ojos hechiceros
de la hermosa Leonor.*

*Dios del amor, tus cadenas
bendice mi corazón:
¿qué mucho, si las arrastro
por la hermosa Leonor?*

*Cupido huyó de Citéres
a los valles de Aragón
al brillar la dulce aurora
de la hermosa Leonor.*

Así la jota es un complemento del espectáculo teatral y las menciones sobre su baile al final o en los intermedios de los espectáculos va a ser habitual, durante los lustros venideros. Un dato interesante lo encontramos en septiembre de 1831 cuando se registra una rondalla que acompaña a los bailadores en el madrileño Teatro del Príncipe, lo que se repite en mayo de 1834 pero ahora con el comentario de que se trata de «la famosa rondalla aragonesa, que tanto agradó dos años hace, y no ha vuelto a ejecutarse desde entonces; se bailará al son de instrumentos y cantares del país».

En 1835 se vendían a dos reales partituras para guitarra de jota aragonesa y, en octubre, se

6 No tenemos en cuenta las jotas documentadas en obras breves del siglo XVIII por Galán Bergua, pues no hay ninguna constancia de que sean aragonesas. Así, *Los ciegos* (1758), tonadilla en un acto de Luis Misón, autor que volvió a incluir otra en el sainete *Los bailes de Lavapiés* (1769). Pablo Esteve, en su sainete *Los baños del río Manzanares* (1765) y, también, en la tonadilla en un acto *Los pasajes de verano* (1779). No todas estas jotas se han analizado musicalmente, lo que podría aportar algún nuevo dato sobre la conformación del género. La comedia *Los patriotas de Aragón* de Zabala incluyó en 1808 una jota pero hay que aguardar a 1847 –época en que la zarzuela empieza a adquirir protagonismo y comenzamos a tener datos fehacientes– para encontrar la primera obra de este género que contenga jota aragonesa. Es *La pradera del canal*, obra en un acto estrenada el 11 de marzo de 1847 en el madrileño Teatro de la Cruz, con libreto de Agustín Azcona y música de Cristóbal Oudrid, Luis Cepeda y Sebastián Iradier. A este último, creador de la famosa habanera, «La paloma», corresponde la autoría de la citada jota. *El sitio de Zaragoza*, drama estrenado en 1848, contiene la famosísima jota del maestro Oudrid, número fuerte de tantas rondallas y que, ya en 1934, García Arista propuso como himno de Aragón.

7 *Diario de Avisos*, 29-VI-1827

8 *Diario de Avisos*, 6-V-1829

9 V. CALDERA ERMANNO. «La última etapa de la comedia de magia», *AIH*, Actas VII, 1980, pp. 247-253 y Rafael GÓMEZ ALONSO, «La comedia de magia como precedente del espectáculo filmico», en *Historia y Comunicación Social*, vol. 7 (2002), pp. 89-107.

10 El texto incluye, en segundo lugar, otra composición de cuatro versos que no puede denominarse copla, por su ausencia de rima: «La humilde fortuna mía / por un imperio no doy, / cuando el labio me sonrío / de la hermosa Leonor.

estrena en el Teatro de la Cruz, *El plan de un drama o La conspiración* de Bretón de los Herreros, en la que se canta «una jota aragonesa escrita para esta función». De modo que, en dicho año, *La Revista Española*, ya puede señalar que «la jota aragonesa hace furor en la corte», pero seguimos sin tener muestras fehacientes de aquello en qué consistía esta jota.

Sabemos que la misma moda había entrado en los teatros de Hispanoamérica, donde ya en 1828, el tenor madrileño Pablo Mariano Rosquellas (1784-1859), llegado a Buenos Aires cinco años antes, «cantó en vasco, en francés, en castellano, en italiano y en portugués, ópera, opereta, gallegadas, malagueñas y jotas». En 1836 el bonaerense *Diario de la tarde* anunciaba que, al final de una función teatral, se daría «el escogido sainete nuevo que se introducirá con el canto de la jota aragonesa».

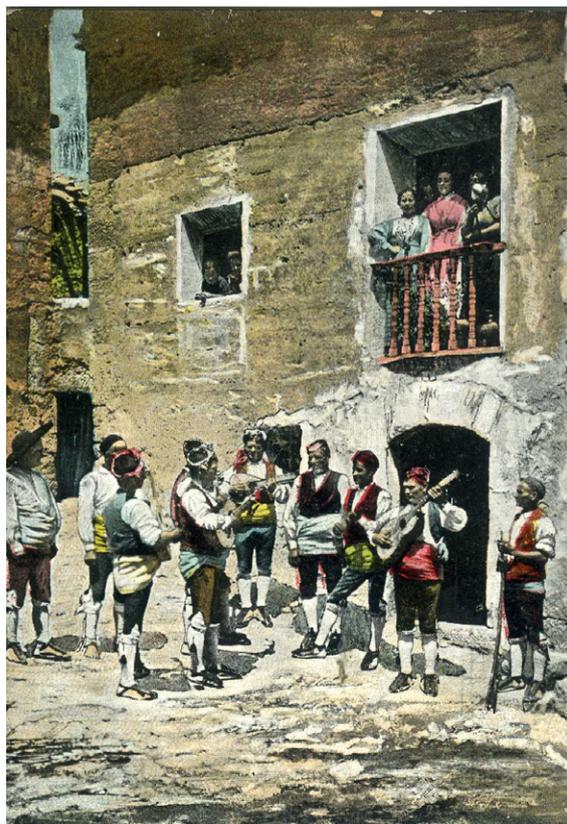


Mariano Pablo Rosquellas

En el Uruguay la jota aparece en una obra teatral de 1837 y, en Méjico, siete años después, el pianista Bohrer interpretaría una composición propia basada en temas de jota y jaleo pero inmediatamente, y al igual que en España por tales calendas, empiezan a abundar las noticias

sobre representaciones teatrales que incluyen la jota. Igualmente, aparece el baile propiamente dicho y, ya en 1846, un profesor ambulante de baile, José Cañete, ofrece sus lecciones a los habitantes de El Callao y, entre sus especialidades, figura la jota aragonesa.

En la vecina Francia, el 26 de abril de 1838, *L'Independent* da cuenta de que la primera representación del ballet *Le Carnaval de Venise* en el Teatro de la Ópera aburrió al público, con sus cinco horas de música y danza mientras que en la segunda, se hicieron algunas innovaciones como la inclusión de la Jota aragonesa «llena de vivacidad», bailada por Mlle. Nathalie Fitz-James, «con toda la desenvoltura española que exige, pareció demasiado corta». Unos días después, el mismo periódico reseña la actuación de Mlle. Virginie Kénebel en el Circo Olímpico de los Campos Elíseos, que bailaba la jota



Ronda

aragonesa, la cachucha y otras danzas ¡a lomos de un caballo!¹¹

Volviendo a España, el 15 de abril de 1838, en el *Semanario Pintoresco Español* se escribe: «Últimamente, las varias provincias españolas, tan diversas en clima y costumbres, tienen cada una sus tonadas favoritas llenas de la más pura melodía y expresión verdadera de su carácter e inclinaciones respectivas: la jota aragonesa, las seguidillas manchegas, los zorricos vascongados, las rondallas de Valencia...».

El adverbio «últimamente» da qué pensar. El mismo semanario publica meses después (6-IX-1840) un largo artículo sobre los aragoneses, «Usos y trajes nacionales», con amplias referencia a jota y rondas. Su autor es el entonces joven historiador bilbilitano Vicente de la Fuente. Por su mucho interés, transcribiré los fragmentos más ilustrativos:

(...) lo que todavía conservan los aragoneses con más ahínco son sus rondas, a pesar de los esfuerzos que han hecho algunas autoridades para abolirlas; aunque es verdad que han decaído mucho y, lo mejor, que han perdido aquel carácter hostil, que en otro tiempo las hiciera formidables. Juntábanse antes cuatro ú (sic) cinco valentones con sus trabucos naranjeros se repartían la custodia de las esquinas de la calle que escojían por teatro de estos arrojios barbari-amorosos; con lo cual les cuadraba perfectamente aquella coplilla que solían dar al viento:

*Que bien paice un cuerpo güeno
plantaíco en una calle
diciendo con su traúco
«por aquí no pasa nadie».*

Y, frecuentemente, se salían con la suya y ni la justicia ni los alguaciles ni miñones eran suficientes para desalojarlos

de sus inexpugnables esquinas, hasta que a ellos se les antojaba largarse. A veces, retirándose a su casa un pacífico vecino llegaba a sus oídos un tremendo ¡atrás!, que detenía sus pasos; pero, al querer retroceder, sentía a sus espaldas el ¡quién vive! de la justicia, que le cortaba igualmente la retirada: entonces, acurrucándose en el hueco de una puerta para ser, bien a su pesar, espectador de la refriega, no le quedaba otro recurso que encomendarse a todos los santos del cielo para que le librasen de aquellos Scilas y Caribdis. Afortunadamente, este abuso ha desaparecido ya, pero no así el de apalearse cuando se encuentran dos rondas opuestas o dos amantes rivales bajo unas mismas ventanas, pues los aragoneses prefieren las vías de hecho a la palabrería impertinente de otras provincias y, al fin, esto de sacudirse el polvo sobre la marcha y en un acceso de cólera es más español que no los exóticos desafíos a sangre fría, con su obligado de padrinos, y billetes y el ridículo final de almuerzo en fonda. En Aragón, no, apenas han medido dos o tres contestaciones, siente el que ha replicado a un tiempo mismo un puñetazo y «mía que te pego».

En el día para las rondas se reúnen unos cuantos individuos que cantan y tañen a la vez, y forman su orquesta con un par de guitarras, guitarrillo o bandurria, yerrecillos y pandereta, aunque esto como es de suponer admite más o menos latitud: hay algunos que tocan la bandurria con mucho primor y lijereza de modo que sus sonidos agudísimos hacen en estos conciertos el efecto de un violín. Al oír pasar estas rondas a media noche y durante las apacibles penumbras del estío, no puede uno menos de incorporarse en la cama y da gustoso la incomodidad de haberlo despertado por el placer de oír aquellas voces limpias y sonoras, que, acompañadas del suave sonido de las cuerdas, se pierden a lo lejos con singular

11 Este tipo de exhibicionismo circense no debía ser insólito porque en marzo de 1840 se presenta en el Teatro Principal de Barcelona una niña bilbaína bailando la jota aragonesa sobre zancos.

vaguedad. Entonces, el desvelado observador, si está dotado de una imaginación viva y entusiasta, se cree transportado a oír las misteriosas serenatas de los árabes y, arrojándose de su lecho para ver pasar los embozados galanes, advierte, disipándose su romántica ilusión, que no son abencerrages y con turbantes y albornoces sino aragoneses con mantas y cacherulos.

Algunas veces suelen dirigir a sus novias en tales ocasiones cuartetos o jotas compuestas por ellos mismos, pues los aragoneses suelen estar dotados de alguna facilidad para improvisar y mucha propensión para la música, como es fácil de observar por la gran cantidad de músicos aragoneses (en especial, vocales) que hay en las catedrales de España. En todas las de Aragón hay excelentes orquestas (capillas) y, también, aun en las colegiatas de las ciudades subalternas. Por lo que hace a las jotas, es tal la multitud de ellas que apenas habrá objeto sobre que no haya la suya, de modo que, con la mayor facilidad, estará una criada cantando todo el día y sin repetir una sola: a veces, no se les halla sentido alguno a estas cuartetos pero, en cambio otras, le tienen no muy inocente.

Observa un escritor que, comúnmente, los pueblos más graves suelen tener la música y el baile sumamente alegres y cita en su apoyo los walses de los alemanes y las bailadas de otros varios pueblos, notables por la austeridad de sus costumbres. Esto mismo se puede observar en Aragón, pues sus jotas son de lo más alegre, tanto en el canto como en el baile, a pesar del carácter grave y serio de sus habitantes. Entre las diferentes jotas merece especial mención una titulada la jota al aire, en que después de haber bailado dos parejas, toman los bailables a sus compañeras por las cinturas y bailan sosteniéndolas en alto.



Ronda

En todos estos bailes las mujeres usan castañuelas, que en algunas partes llaman pulgarillas, y las saben repicar con mucha gracia.

(...) En otros pueblos están admitidos los calzones de lienzo pintados de achote amarillo y algunas otras variaciones que sería prolijo enumerar. Pero las prendas de equipo que pueden considerarse generales en todo Aragón, son tres cosas: las alpargatas, la manta y el sombrero, a manera de rodela.

(...) Por lo que hace a la manta que llevan al hombro, se puede considerar como el factotum de los aragoneses: ella es a la vez su capa, su cama, su asiento, su silla de montar, su costal, su mantel, en una palabra, su recurso universal.

¿Y qué diremos del enorme sombrero o rodela que cubre el vértice de sus trasquiladas testas? Quitasol en el cami-

no, paraguas en tiempo de lluvia, vaso de beber al pasar los arroyos, mesa durante la comida, mostrador para contar las cuerdas¹², almohadón para arrodillarse en la iglesia, mueble, en fin, aplicado a otros mil objetos, ¡qué más!, si se ha visto más de una vez una de estas rodela transformadas en bacías de afeitar, metamorfosis que no le ocurriera al mismo narizotas de Ovidio.

Discúlpese la extensión de la cita en atención a su antigüedad y su máximo interés, respecto a las rondas¹³, los instrumentos, los bailes, los atuendos y la idiosincrasia aragonesa, tan reconocible, aun hoy en día. De aquí se pueden extraer desmentidos a numerosos tópicos que se han venido manteniendo sobre la jota, incluso por alguno de sus expertos.

En 1840 se puede decir que la jota está totalmente asentada en los espectáculos teatrales y en el mes de abril la tenemos, cantada y bailada, en el Liceo barcelonés, tras la ya citada pieza en un acto *El plan de un drama*. En enero de 1841, se baila la jota aragonesa en el intermedio de la comedia *El mulato*¹⁴. Se populariza entonces la llamada «Jota del Tururú»», del maestro Carnicer, que se pone de moda a finales de 1841 y se va a interpretar continuamente durante más de una temporada. La pieza había sido incluida en el drama *Rivera o la fortuna en prisión*, firmado por Rodríguez Rubí, Bretón

de los Herreros y Gil de Zárate y estrenado en 1841¹⁵. En ella, Buitrago, uno de los protagonistas, pide a los bailarines que la interpreten. Una de ellos accede a su ruego y la introduce así:

*Vaya la jota en el traje
que estila Calatayud.*

(Los trages indianos de las parejas desaparecen y quedan vestidas al uso de Aragón; Dos parejas bailan; los demás tocan o cantan).

Jota

*Morena, la de Longares,
ayer me robaste el alma
cuando te até en el ribazo
la cinta de la alpargata.
Tururururú, salerosa, morena,
tururururú, ¡qué bien haya tu pierna!*

*Si bailas, Juana, otra copla
con el majo de La Almunia,
he de hacer un vía crucis
en su cara y en la tuya.
Tururururú, ten cuidado, Juanilla;
Tururururú, ¡que te rompo la crisma!*

*Mira que es ancha la zequia
y te espones a un trabajo
si no la pasas conmigo
a las ancas de mi macho.
Tururururú, Madalena del alma;
Tururururú, ¡cómo te has puesto la saya!*

Poco después, el primero de mayo, se anuncia de nuevo en el Teatro del Príncipe de Madrid la jota «a doce», es decir, bailada por seis parejas. Durante toda la década siguiente se suele especificar si las jotas son bailadas a cuatro, seis, ocho o doce y hasta veinticuatro danzantes. En todo caso, su presencia, casi siempre como baile, en los escenarios es ya una moda, que, por cierto, suele suscitar comentarios muy favorables.

12 Piezas de dos cuartos. Nota de Vicente de la Fuente.

13 Sobre las rondas y los proveedores de coplas para ellas, hay datos preciosos en una muy poco leída novela de Manuel Sancho, *Pascualico o El trovero de las bochas*, Zaragoza, Tip. Salas, 1906. V. Javier Barreiro, «Cien años del Pascualico», *Heraldo de Aragón*, 16-11-2006 y Voz: «Sancho Aguilar, Manuel», *Diccionario de Autores Aragoneses Contemporáneos (1885-2005)*, Diputación de Zaragoza, 2010, pp. 994-995, V. también: <https://javierbarreiro.wordpress.com/2015/10/11/el-pascualico-una-novela-aragonesa-de-1906/>

14 *El Guardia Nacional*, 13-1-1841.

15 Aparece también en una comedia de magia del mismo Bretón de los Herreros, estrenada el mismo año.

Del efecto que producía la jota en estas fechas podemos poner como ejemplo este párrafo, en el que se hace alusión a las coplas de carácter político que se cantaron en la plaza de la Constitución, con ocasión del manifiesto del general Linaje, amigo y secretario personal de Espartero, tan querido por los zaragozanos. Dicho general, llega a la ciudad, donde es recibido entusiásticamente por el pueblo. Las coplas surgen nada más aparecer el militar. *El Eco de Aragón* (28-III-1840) reseñó así este episodio:

La música era la que llaman del país; es decir, la música popular en Aragón; pero tiene tanta gracia, de tal expresión al canto, atrae con un sentido tan penetrante y afectuoso que ni cansa, por continua que sea, ni puede haber hombre de gusto que para los cantares y fiestas del pueblo no la prefiera a la orquesta más completa. Mucho se celebra la jota aragonesa; en los teatros se toca y se baila en todo el reino; los poetas verdaderamente españoles le han consagrado sus versos y apenas hay función pública donde quiera en que los músicos, si el caso da lugar, no quieran hacer alarde de su habilidad y gracia con la jota aragonesa; pero hemos oído decir a españoles de gusto y no aragoneses que, por saber lo que es nuestra jota, debe oírse cantar y acompañar en la música del país, que es con la que llevaba la ronda de anoche.

No puede decirse que el eminente don Braulio Foz, propietario y redactor único de *El Eco de Aragón*, fuera un adversario de la música de su región.

Viajeros

Si hacemos mención a los numerosos viajeros que, en estas calendas románticas, se acercaron, casi siempre de paso, por tierras aragonesas, encontramos también alguna nota significativa. En 1836 el suizo Charles Didier se topó con las guerras carlistas pero también con

una escena que lo conmovió en las cercanías de El Frasno:

Era un baile campestre. Músicos ambulantes pasaban por el camino tocando la guitarra, la gaita y el tamboril; algunas mozas, dispersas por el campo, se les juntaron; los mozos las habían seguido y el baile había comenzado en mitad de la carretera (...) la escena era encantadora, más encantadora aún por el contraste y lo imprevisto, y guardaré de ella un hondo recuerdo (...) pero la danza que tenía los honores de baile era la jota aragonesa; siempre se volvía a ella, pues es la danza nacional, y parecía bien, según la bailaban las guapas aragonesas. La jota es totalmente rústica pero muy entretenida y original¹⁶.

En 1838 Gustave d'Alaux viaja por Aragón y veamos como, con algún tremendismo al final que confirmaría varias de las observaciones del texto de Vicente de la Fuente, describe el paso de una rondalla:

Primero sólo son estribillos caprichosamente enlazados con los que juega de vez en cuando el timbre cristalino de las bandurrias. Luego, el ritmo se hace más vivo; cada nota estalla, se rompe en milares de notas y esto se convierte en un diluvio de sonidos nítidos, agudos diamantinos, deslumbrantes en un chisporrotear de arpeggios que centellean en los crescendos, mueren entre suspiros, vuelven a ascender arremolinándose en gamas desenfrenadas e inauditas, de una rapidez vertiginosa para extinguirse en un silencio tan inesperado como en el que acaban de apagarse las voces. Los cantadores continúan tras dos o tres pausas. Esta es la música nacional de los aragoneses, la jota aragonesa, popularizada en Francia por algunos teatros, pero cuyo

16 Citado en *XXI viajes por el Aragón del siglo XIX* (ed. de Marcos Castillo Monsegur), Zaragoza, Diputaciones de Zaragoza, Huesca y Teruel, 1990, p. 56.

efecto mágico e inefable sólo puede ser comprendido de noche en las montañas o en el obscuro laberinto de una ciudad española. La jota, por la simplicidad de su ritmo, por las repeticiones que admite, se presta a la improvisación, y las improvisaciones no faltaron aquella noche; más de un solo lleno de osadía hizo enrojecer sucesivamente a las mujeres de la vecindad...

Reproduce a continuación unas coplas y, luego, una disputa con una ronda rival que termina en sangre¹⁷.

También, y durante el periodo 1838-1840, el conde Dembowski, de origen polaco, viaja por España, donde estuvo a punto de ser fusilado por una partida carlista, al decir su nacionalidad, ya que, al no reconocer como extranjeros más que a franceses e ingleses, supusieron que era un espía. Entrando por Urdós y Canfranc, llega a Ayerbe, localidad donde tiene ocasión de contemplar el baile de la jota:

Esta noche hemos tenido el divertidísimo espectáculo de un baile campestre. ¡Había que ver a estos ágiles campesinos aragoneses de talle cimbreante, de miradas tan apasionadas, cómo bailan la jota, mientras los guitarristas cantaban coplas de amor! El baile de la jota es tan alegre y el canto tan lleno de sal y originalidad que, si fuera médico, recetaría a mis enfermos aquejados por el spleen que vieran a pasar el carnaval en Ayerbe...»¹⁸.

Inserta aquí seis coplas y cuenta a continuación como, ya en Zaragoza, se topa con un joven rondando a su amada y reproduce cinco coplas muy características; de ellas tres son «fieras» y una despedida. El guía les dice que hasta hace un par de años no hubieran podido pasar por la calle hasta que el cantador hubiera terminado pero desde que asumió la vigilancia la

Guardia Nacional ya no se producen tales incidentes. Antes, cuando eran los alguaciles quienes trataban de impedir una reyerta, los grupos enfrentados iban por ellos.



Worms. «La guardia de la calle». 1870

Justin Cenac-Moncaut (1814-1871), que viajó por Aragón entre 1843 y 1861, se limita a observar: «la población no tiene otro canto que la jota»¹⁹.

Estamos advirtiendo en las menciones de la jota que la zona más citada es la del valle del Jalón, tal vez porque constituye el paso natural entre Madrid y Zaragoza y parece normal que fuera lo más conocido por los viajeros. Otra curiosa alusión, desarrollada en la misma comarca, encontramos en el cuento «La venta de Aluenda y los arrieros» del vitoriano José María Andueza (1809-1865) publicado en el *Semanario pintoresco español* (26-XII-1841). La escena

17 Citado por Aymes, pp. 170-173.

18 *Ibidem*, pp. 201-202 y 205-206.

19 *L'Espagne inconnue: voyage dans les Pyrénées de Barcelone à Tolosa avec une carte routière*, Paris, E. Dentu, 1870. (Citado por Aymes p. 242).

se desarrolla en una posada de La Almunia de Doña Godina:

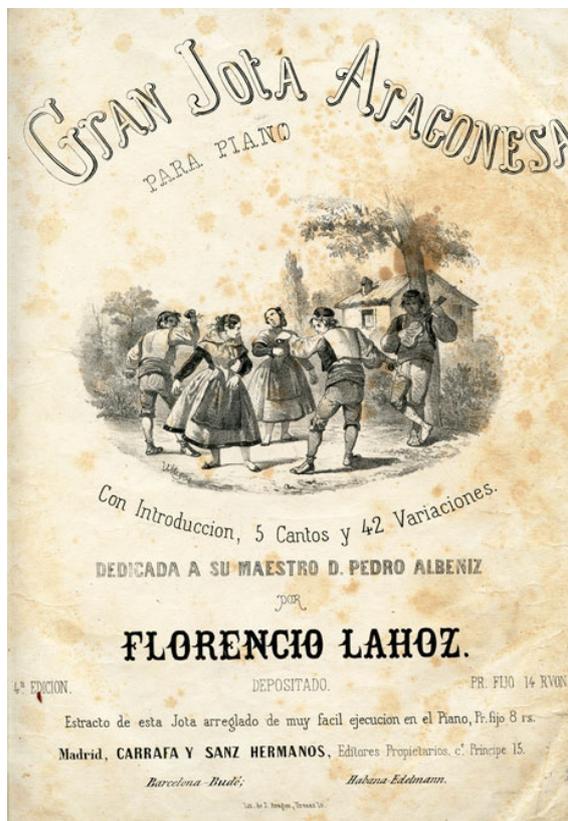
(...) celebrábase a la sazón un famosísimo bureo, en honor de la fiesta de Nuestra Señora, que era aquel día y no ignoran Vmds. que todos los años concurre a dicha fiesta un inmenso gentío de los lugares comarcanos. El hecho es que las panderetas y las castañuelas sonaban a más no poder en el piso alto de la posada y la jota aragonesa, bailada lisa y llanamente como nos la dejaron nuestros padres, hacía en los estudiantes el mismo efecto que el agua bendita debe hacer en el alma del diablo (y Dios me perdona la comparación) cuando la toca con las puntas de sus pezuñas.

Etapa de popularización - Jota de Lahoz - Fusión de géneros

Ya hemos visto que, a pesar de lo que afirmó Gregorio García-Arista: «Lahoz fue el compositor de la jota más popular y el primero que la llevó al pentagrama»²⁰ a la *Gran Jota* de Lahoz la precedieron otras composiciones de las que se editaron sus partituras. De cualquier modo, el 11 de marzo de 1841 el *Diario de Avisos* anunciaba la venta de la partitura de la *Gran Jota* de Lahoz, «que se ha tocado por su autor, con extraordinario aplauso en las principales reuniones de esta corte». Su autor, Florencio Lahoz²¹ (Alagón, Zaragoza) 11-V-1815 / Madrid, 25-IV-1868), había logrado prestigio en Madrid como compositor y profesor de piano. Su «*Gran Jota aragonesa*», con 42 variaciones y 5 cantos, fue

20 «Mas joterías», *Heraldo de Aragón*, 3-XII-1933.

21 El 25 de abril de 1868, y a punto de cumplir los 52 años, moría en Madrid Florencio Lahoz, a causa de un derrame cerebral complicado con un catarro pulmonar. Quien, con las dos ediciones de su «*Gran jota aragonesa*», tanto influiría en la creciente popularidad de la jota, fue hijo del organista Miguel Lahoz, conocido como «El ciego de Alagón» y discípulo de Pedro Albéniz, a quien sucedió en el Real Conservatorio madrileño, y de Ramón Carnicer, el autor de la «*Jota del Tururú*».



Florencio Lahoz. «Gran jota aragonesa». Partitura

dedicada al que fuera su profesor, Pedro Albéniz, y logró gran popularidad, de modo que en 1848 escribió una segunda edición, ahora con 36 variaciones y 12 cantos. En la «Reseña histórica» que la acompaña es donde aparece la peregrina historia con el mito de Abén Jot, origen de la leyenda posterior:

Varias son las indagaciones que hemos hecho para averiguar el origen de este canto eminentemente popular y característico y, después de haber hojeado sin fruto a Zurita, Zayas, Dormer, Abarca y otros cronistas y escritores aragoneses, nos ha proporcionado un amigo la siguiente nota sacada de un libro, cuyo autor y materia no recuerda y que contiene la única noticia que nos ha sido dado adquirir acerca de un punto tan curioso (...) En el año 1469, un árabe llamado Aben-Yot compuso una música popular que empezó a hacerse cundir en el pueblo que la repetía con entusiasmo. El autor era valenciano...

Han sido muchos quienes han descalificado con justeza y justicia la famosa y absurda historia del moro valenciano, Abén Jot, refugiado en Calatayud, como inventor de la jota²². Lo hizo ya el 1 de agosto de 1895 Mariano de Cavia en su tan leída sección «Plato del día», que publicaba en *El Liberal*: «O no hay leyendas en el mundo o esta es una de padre y muy señor mío». Y lo harían también famosos músicos. Sin embargo, no se había dicho cuál es el origen del mito. Galán Bergua afirma que la primera vez que apareció en letras de molde fue de la mano del músico navarro afincado en Zaragoza y autor de *El guitarrico*, Agustín Pérez Soriano (1846-1907). Pero ya se ha visto que sucedió muchos años atrás y cuando el navarro estaría abandonando el chupete.

Desde la nula fiabilidad de ese amigo con datos de un libro que no recuerda hasta la disparatada fecha, resulta incomprensible la atención que se le prestara a semejante cuento.

Al mismo tiempo que se va conformando un canon culto acerca de la jota aragonesa, aparece la hoy llamada *fusión* de géneros que en la música no tiene nada de moderna. Y mucho menos en la jota o en el flamenco. Una gacetilla del periódico madrileño *El Gratis* anuncia que la función de Nochebuena de 1842 terminará «con una miscelánea bailable de jota aragonesa y danza de cuákeros, por todas las parejas de baile y algunos otros individuos de la Compañía que tomarán parte en este divertimento». Casi cinco años más tarde, *El Genio de la Libertad* (28-VIII-1847) da cuenta de la representación de *La Verbena*, obra que tiene como marco la festividad sevillana de San Juan y el tumulto callejero en que se desarrolla: «Más allá, otro grupo entona la *jota aragonesa* mezclada con la mencionada caña y un zorcico cuyos cantes son descifrados al mismo tiempo por la orquesta, ínterin otra pareja figura bailar el *fandango*

22 El escritor bilbiliano Juan Blas y Ubide también contribuyó a la leyenda al componer una serie de coplas en las que se insistía en la figura valenciana de Abén-Jot, como origen de la jota. Fueron publicadas en 1878 por el *Diario de Avisos de Zaragoza*.

(...) Entre la confusión de los cantos nacionales sobresale una *jota aragonesa* expresada por varios instrumentos, concluyendo con una brillante *Coda*...».

No extrañará, por tanto, la alta cantidad de coplas idénticas que se han cantado y grabado por jotereros y flamencos. Ni que en la primera etapa de la fonografía fueran numerosos los cantaores que grabaron jotas, entre los que se llevó la palma Antonio Pozo «Mochuelo» pero hubo muchos otros, como hubo jotereros que se atrevieron con el cante, como el gran Cecilio Navarro. Incluso, estilos considerados netamente aragoneses, como la *fiera* y la *mora*, el citado García-Arista negaba que fueran aragoneses. Cosa que, vistas las variopintas opiniones de los grandes músicos sobre el origen de la jota, quizá ni el propio don Gregorio supiera. Una joterera tan auténtica como Pascuala Perié le pidió que la aconsejara sobre la pureza de los estilos, lo que García-Arista eludió. Tan escasamente seguro debía estar quien tanto pontificó sobre la jota.

Aparte de los legados por la tradición, como el tío Chindribú de Épila, no tenemos nombres propios de quienes cantaron la jota en esta su etapa primitiva. Por eso, en cierto modo, resulta sorprendente aunque confirme los anteriores comentarios, que el primer nombre corresponda a una parisina de origen vasco, Delfina Ugalde-Beauce, que el 7 de noviembre de 1848 «colmó de frenesí a sus oyentes», cantando la jota en el Teatro de la Ópera Cómica, dentro de su papel de Ángela en *El Dómino negro*.

Por esta misma época la jota aragonesa ya no sólo va a utilizarse como ameno relleno de las obras teatrales sino que va a empezar a formar parte de las mismas obras. Famoso es el drama *Los sitios de Zaragoza* (1848) con la popularísima composición de Oudrid pero, a partir de entonces, con la época de oro de la zarzuela y el género chico después se incrementará exponencialmente la presencia de la jota aragonesa en este tipo de obras. Y, por cierto, que también seguirá apareciendo en las comedias de magia.

En *Los encantos de Briján* (comedia de magia en tres actos, de Gonzalo Meneses de Padilla y Cristóbal Oudrid) estrenada en, 1863 aparece una jota estudiantina para coro, arreglada para piano por Florencio Lahoz y, una jota²³ también, en *La espada de Satanás* (comedia de magia en cuatro actos, con libreto de Rafael María Liern y música de Cristóbal Oudrid), estrenada en 1867.

Mariano Gracia Albácar, un zaragozano, que ofició de tal y escribió unas interesantísimas memorias (*De mis buenos tiempos. Memorias de un zaragozano*, Zaragoza, La Cadiera, 1954), prácticamente desconocidas pero que ahora van a ser reeditadas nos proporciona en ella muy sabrosos datos sobre la jota a mediados del siglo XIX. Cuando a finales de mayo de 1860 llegaron a Zaragoza las tropas del Primer Batallón de la Reina, del 2º de Zamora y el 3º de la Guardia Civil en Zaragoza, se hicieron grandes festejos en Valdespartera y en la Lonja. Él mismo cantó en la serenata a los marqueses de Ayerbe y escribe: «Tenía yo entonces una voz angelical y un estilo clásico y puro que hacía llorar de gusto a las piedras. Nada de empentones, ayes ni suspiros ni cadencias de Aben Jot, yo cantaba la jota Rabalera, la de los femateros». Páginas



Madame Ugalde (Delphine Beaucé).

Delphine Ugalde

23 *De un clavel se hizo tu boca,
de un jazmín se hizo tu cara,
y tus ojillos se hicieron
de la luz de la mañana.
Por eso las hojas
del rojo clavel,
las luces del alba
y el blanco jazmín,
al ver tus ojuelos,
tu boca y tu tez,
celosos se esconden
celosos de ti.*

—
*No mires a nadie,
no mires por Dios,
que el alma me enciendes
de pena y amor.
No mires, serrana,
no mires allí:
¡ay! mira, no mires
o mírame a mí».*

después confirma esta antigüedad de la jota llamada fematera: «Yo he visto campar por sus respetos a los femateros que gozaban del favor de las autoridades y que, caballeros en sus pacientes burras, se metían por las pocas aceras que había entonces en nuestras calles (...) los femateros eran los dioses menores de la jota, de nuestra típica jota que ya no encuentra intérpretes dignos de su grandeza».

Por estas fechas (h. 1860) la jota llega también a otros espectáculos, lo que nos habla de lo rápido de su popularización. Así, el *Boletín de Loterías y de Toros* (11-12-1860) da cuenta de cómo «el famoso andarín madrileño Juan Antonio Genaro, dará alrededor de la barrera cincuenta y cuatro vueltas en treinta minutos, que equivale a más de dos leguas. Concluida la

carrera, el andarín valsará la jota aragonesa alrededor de toda la plaza para manifestar su firmeza y ningún cansancio». Veintidós años más tarde, el *Diario de Huesca* nos da noticia del célebre Chistavín que, «libre ya de todo competidor, terminó en 85 minutos las 150 vueltas recorridas. Todavía dio una vuelta más, bailando la popular jota aragonesa, en medio de los aplausos que el público le tributaba». Sucedió en Bielsa, donde había recorrido no menos de 25 kms. Más sorprendente resulta que en diciembre de 1882 el mismo Mariano Bielsa Chistavín, bailará la jota dentro del tercer acto de otra comedia de magia, *Los polvos de la madre Celestina*.

Frente a esta utilización, digamos, espuria de la jota, subsistía una preocupación, que nunca ha faltado en la jota, por la pureza de su interpretación. Veamos el comentario del *Diario de Huesca*, correspondiente al 1 de enero de 1878:

Desde Zaragoza el cronista taurino comenta que la Banda de Alabarderos, compuesta en su totalidad por profesores, demuestran un gusto irreprochable en la elección de piezas pero «pusieron-se a ejecutar unas variaciones de Jota aragonesa ¡Dios me valga! que tanto se parecía a los puros motivos melódicos de esta como las cadencias de un tango a los aires de la muñeira. No se sabía que admirar más si los primores de la instrumentación que revelaban un conocimiento superior de las combinaciones y efectos armónicos o la delicadeza con que interpretaban todos aquella música o aquella música misma que, a pesar de sus floreos y bellezas parecía girar en derredor de la jota sin rozarla en una ídem.

Parecíame estar leyendo un poema del Romancero del Cid metamorfoseado en la fantasía de Víctor Hugo. U oyendo la historia de un andaluz contada por un gallego. O contemplando maravillado a un tataranieto de Pelayo vestido con sombrero calañé (sic), chaquetilla de cai-

reles, calzón abierto y polaina de bordado cuero. Les digo a Vds. Que por un lado pedía aquello palmadas y por otro daba ganas de apretar a correr.

No había por las inmediateces ningún baturro ¡¡que si llega a haberlo!!

Todo un buen aragonés lo tolera, menos que le adulteren la jotica de la tierra. ¡Otra que Dios!

Cuantas veces en lo más puro y neto de Aragón, la parroquia de San Pablo de la heroica ciudad del Ebro, he oído exclamaciones que como ningún otro medio de relación social expresa el carácter peculiar de los francos, leales, sencillos y nobles hijos de esa tierra de héroes legendarios y de inmarcesibles glorias, todo porque se escuchaba la jota mal tocada.

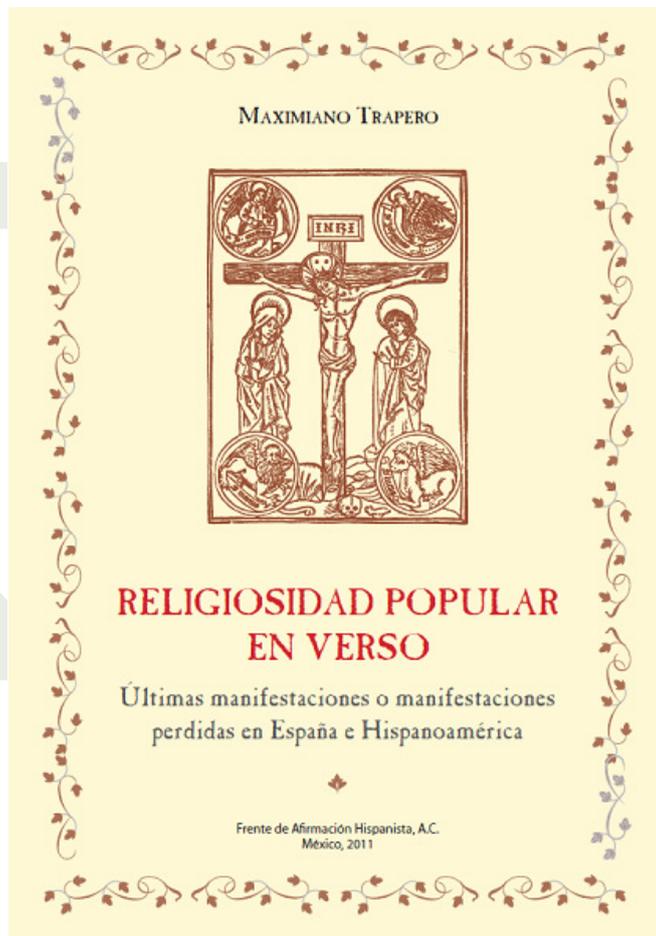
La Jota de los Alabarderos llegó a entristecerme. ¿Distará más el Rhim que el Manzanares del caudaloso Iberus? quise interrogarme.

Si las cajas alemanas de música tienen sus cilindros perfectamente arreglados para las verdaderas variaciones de la Jota ¿no da grima que una música española convierta los aires más nacionales en un trozo de composición wagneriana?.

Contrariamente a lo que sucede con el flamenco, la jota aragonesa en el siglo XIX carece casi totalmente de bibliografía. Parece evidente que queda mucho por rascar.

«RELIGIOSIDAD POPULAR EN VERSO», DE MAXIMIANO TRAPERO

Una reseña de Alexis Díaz-Pimienta



Es muy difícil escribir una reseña sobre el libro cuando el autor del libro es tan reseñable, o más, que la obra misma. Este es el caso. He tardado muchísimo tiempo en escribir una reseña sobre el libro *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*, del catedrático y oralista Maximiano Trapero por dos razones de peso. Una: porque hace años llevo una cruzada personal contra el concepto

«novedad literaria», una enfermedad del mercado del libro que se ha extendido y contagiado a autores, editoriales y libreros, de manera que un libro solo es reseñable en cuanto sale, creando una injusta e insana sensación de oportunismo (o de esnobismo, incluso), y dando por hecho que solo lo novedoso importa o que un buen libro, unos meses o unos años después ya no es el tan buen libro. Qué pena. Detrás de esta fórmula se esconden intereses extraliterarios que aúpan a primeros planos obras que

valen poco (y que valen menos) a la vez que se entierran otras de gran valor, simplemente porque no fueron reseñadas. Olvidan todos que el mejor reseñista literario de todos los tiempos es el propio tiempo. Y la razón número dos: por lo dicho al principio: tengo tanto que decir sobre Trapero, como autor, como ensayista, como persona, que temía que la reseña fuera demasiado extensa, teniendo en cuenta cuánto debo decir también sobre este libro, tan buen libro, tan necesario, tan erudito y asequible a la vez. Un milagro.

Comenzaré por el autor, entonces.

Yo, nacido en 1966 en La Habana, Cuba, siempre me quejo de lo mismo: me quedé con las ganas de conocer a mucha gente que estaba «al alcance de mi mano», por época y afinidades. En literatura, a Borges, a Evgueni Evtuchenko, a Carpentier y Lezama, a Gil de Biedma y Ángel González, a Ítalo Calvino y García Márquez, por citar solo algunos. En investigaciones literarias (otras de mis pasiones), a Ramón Menéndez Pidal (se adelantó en todo: también en nacer y morir), a Emilio García Gómez (ídem), a Carlos Bousoño, a Manuel Alvar, a Paul Zumthor, a Samuel Feijoo o Mirta Aguirre, todos «al alcance de los libros», pero no de la mano. Con todos me faltaron charlas, vinos, risas, intercambio de ideas. Eso sí, me quejo con la boca pequeña: he tenido la dicha de compartir y charlar con investigadores y ensayistas de la talla de Sam Armistead, Agustín García Calvo, Isabel Escudero, John Foley, Ana María Vigara y Salvador Bueno, por citar solo algunos de los grandes maestros que ya no están entre nosotros. O incluso, con la mismísima y centenaria Margit Frenk, con quien tanto he querido. Todo esto me hace recordar que hace varios años estuve compartiendo versos y vinos con el gran poeta español Ramón García Mateos y, entre las anécdotas que me contó, recuerdo cuán emocionado evocaba sus charlas con el poeta Claudio Rodríguez, cuando el joven Ramón no sabía que Claudio ya era Claudio, y cómo aquellas charlas «anodinas» pasarían a ser un párrafo importante en su currículum emocional como

poeta. Esto nos pasa a todos cuando somos jóvenes. ¡Y pensar que todo esto me pudo suceder a mí con el autor del libro que hoy reseño! Pero no: la vida me ha premiado. He conocido, he sido amigo y alumno y compañero de viajes, charlas e investigaciones; he sido incluso co-autor de textos literarios con uno de mis ídolos en el campo de la filología: Maximiano Trapero. Y esto se dice fácil, pero es tan inusual que debo confesar públicamente que soy y me siento un tipo afortunado. Maximiano Trapero es mi Pidal-Zumthor-Brenan-Irvin-Feijoo particular e intransferible. Algo más, dicho sea de paso, que le debo agradecer a la décima.

Conocí a Maximiano Trapero en el ya lejano año 1995, durante un congreso de tradición oral en Almería. Yo tenía apenas 25 años y ya Maximiano era don Maximiano, doctor en filología hispánica y profesor en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pero, sobre todo, uno de los más reputados romanceristas e investigadores de la tradición oral hispánica. Ya para entonces Maximiano tenía incluso el pelo casi blanco y a mí, no sé por qué, la canicie siempre me impone respeto. Así que nos conocimos, charlamos, intercambiamos pareceres sobre una pasión común: la décima. Y al doctor Trapero no le importó que yo fuera inmigrante y cubano y joven y autodidacta e inexperto investigador en temas en los que él ya era docto. Se tomó tan en serio mi trabajo como investigador que se convirtió de golpe en mi amigo y en mi padrino ensayístico, hasta terminar siendo el prologuista –y el mayor avalista– de mi libro más importante: *Teoría de la improvisación poética*. Ya ambos hemos contado muchos veces cuánto ese libro nos unió. Lo que no hemos contado es cuánto de complicidad literaria e investigativa generó esa unión: cuántos intercambios de bibliografías y, sobre todo, de manuscritos para la revisión y corrección, cuántas colaboraciones. Creo que en una época de feroz individualismo literario Trapero y yo fuimos gestando, sin proponérselo, un ejercicio de creación colaborativa, poco común y muy halagüeño. Confieso que muchos de mis poemarios y novelas pasan por el filtro lector de Maximiano antes de ver la

luz, y que él ejerce de lector y corrector y editor y amigo, como en las tertulias decimonónicas que ambos tanto admiramos. Porque no nos engañemos: Maximiano Trapero es un personaje de estirpe clásica, antigua, a la vieja usanza, un intelectual de los que ya no abundan, y eso, a mí, me emociona y convence. De él he aprendido la disciplina de la escritura diaria, por ejemplo, y el rigor investigativo. De él he aprendido muchas otras cosas que me cuesta convertir en palabras. Por eso cuando me pidió que reseñara su libro *Religiosidad popular en verso* (y este es quizá la tercera razón de la dilación, inconsciente y no dicha), la excesiva confianza del maestro me paralizó. ¿Qué decir, qué escribir que estuviera a la altura del autor y de la obra? Yo, un ateo, ¿escribir sobre religiosidad? Yo, pupilo confeso, ¿escribir sobre el maestro? Un argumento más sólido para poder hacerlo era mi pasión y entrega al estudio de la poesía popular y el ser yo mismo un «poeta popular» en mi faceta repentista. Otro argumento sólido era (es) la admiración y el respeto por el autor, ya que la admiración genera siempre emociones verdaderas. Y eso basta. Y por eso aquí estamos.

Comenzaré diciendo que *Religiosidad popular en verso* es, en mi criterio humilde –no en mi humilde criterio– el más profundo y abarcador acercamiento que se ha hecho a este maridaje secular tan poco estudiado. La poesía popular escrita, cantaba o improvisada en décimas, romances, cuartetas, quintillas y otras estrofas clásicas, desde sus orígenes ha estado vinculada a las expresiones de religiosidad de los pueblos en los que se crea. Los poetas populares de todos los países han intentado contar con música verbal sus creencias, reinterpretándolas, dándoles utilidad didáctica y apariencia festiva, y lo han logrado con soltura y gracia. Maximino Trapero, observador y rastreador sin límites en la cultura popular, en este libro nos deja conocer algunos de los casos más sublimes dentro de la tradición Iberoamericana. Se sumerge entre cánticos y músicas de raíz folclórica, se remanga su camisa pidaliana y sus pantalones whashintoirvianos, se reacomoda sus gafas humboltianas

y, sin complejos ni prisas, escucha, graba, transcribe, llora, ríe, bebe, hace de todo, porque yo lo he visto, y luego todo eso nos lo devuelve en forma de tratado científico de alto vuelo literario, algo que se agradece, mucho no, muchísimo. He aquí un libro filológicamente impecable que puede ser leído y degustado a partes iguales por el colega de cátedra, el alumno de primer o último año de Filología, o el portador o el informante que recibe un ejemplar a modo de agradecimiento. Y todos lo disfrutan por igual. Y lo mejor: todos ellos lo entienden. He aquí otro ejemplo de inteligencia sin afeites, de volantazos esquivando la pedantería, de erudición sin gomina pesca-aplausos.

Creo sinceramente que pocos autores actuales podrían hacer una obra como esta, porque pocos autores existen que de una manera tan equilibrada sean apasionados de las dos manifestaciones que aquí se juntan: la poesía popular, por un lado, y la religiosidad popular, en todas sus expresiones, por el otro. Para hacer una obra de tamaño magnitud no basta con ser filólogo ni doctor ni catedrático. No basta tampoco con ser creyente, católico practicante o haber sido monaguillo. No basta con ser un serio investigador literario. No basta con ser un estudioso de las religiones. Hace falta algo más. Hay que ser pasional y apasionado para acercarse precisamente sin pasión al tema, o con una pasión tan equilibrada que desaparezca en la misma medida en que «aparece» el estudio. Hay que ser un sabio equilibrista para acercarse a temas ya tan estudiados –por separado– y aportar en cada uno nuevas luces. La religiosidad en todas sus expresiones lleva siglos siendo estudiada por algunos de los cerebros más preclaros que ha dado la historia de la literatura y de las ciencias religiosas. La poesía popular igual. El mérito de Maximiano Trapero entonces está en convertir, con su libro, en apasionados de la religiosidad incluso a agnósticos y ateos, y en apasionados de la poesía oral y popular incluso a filólogos de la escritura, a creadores de estirpe libresca nada duchos ni interesados en cantes rústicos y músicas de mero valor antro-

pológico. Maximiano lo consigue. Y eso sí tiene mérito.

El Trapero de este libro es diferente al Trapero de otros, por alguna razón que se me escapa. Este Trapero tiene algo de Bernal Díaz del Castillo y algo de Gerard Brenan; tiene de Indiana Jones, pero también de Milman Parry; es el típico investigador que no solo conversa, graba, escribe y transcribe, sino que se inmiscuye en todo y se implica en la vida y en los saberes de sus informantes. Algo nada común, que se nota en este libro. Es más, se nota que los portadores e informantes de su investigación han dejado de serlo para convertirse en amigos y cómplices del investigador, le han dejado la puerta abierta o entornada para que entre sin pedir permiso y siga husmeando. Conociendo a Trapero como lo conozco me emociona imaginarlo por los campos de Chile, de México, de Cuba, de Colombia, de su amada Canarias y de toda España, conversando detrás de un café o de una copa de vino con campesinos y ancianos de ambos sexos, pero con la misma pasión y mismo respeto con que solía conversar con sus admirados Armistead, Coseriu o Deyermond. Me lo imagino sonriente, con esa risa de niño bueno que conserva intacta aún a sus más de setenta años.

A mí la vida me ha premiado de muchas formas con Trapero. Una de ellas es muy significativa: he terminado siendo amigo personal de muchos de sus alumnos, que han sido también alumnos míos cuando él me ha invitado a dar clases en la facultad de su universidad. Y todos ellos –solo por citar cuatro: Carolina Bueno, Thenesoya Vidina, Yeray Rodríguez y Lydia Moreno– me han corroborado lo que yo ya sabía: el respeto y el amor incondicional que despiertan los grandes profesores, la militancia estudiantil devenida epigonía. Por eso aquí estamos.

Religiosidad popular en verso: Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica ha sido hermosamente editado por la editorial del Frente de Afirmación Hispanista (México, 2011) y la belleza y el cuidado de esta edición es otro de los motivos

para estar felices y agradecidos todos: lectores, informantes, portadores, colegas, curiosos. Alguna vez hemos comentado el propio Trapero y yo que nunca podremos agradecer lo suficiente, quienes somos amantes de la poesía popular, y en especial de la décima, a Fredo Arias de la Canal su labor como difusor, promotor, editor y mecenas, responsable directo de una amplia bibliografía en torno a estos temas de un incalculable valor literario, científico y bibliográfico. He aquí otro ejemplo. Un buen ejemplo. Da gusto tener este libro entre las manos –el tan llevado y traído «valor objetual» de un libro–, porque al placer lector hay que sumar el placer visual y táctil por la belleza de la obra.

La obra. Por si sus valores literarios intrínsecos fueran pocas, a la magnificencia de este libro hay que sumar el excelente prólogo del cubano Virgilio López Lemus, quien desde la admiración y el conocimiento aplaude y recomienda esta obra maestra.

Y para constatar por qué esta es una obra maestra basta con revisar la perfecta arquitectura del libro. Maximiano Trapero es un gran arquitecto de libros y, como en las obras de todos los grandes arquitectos, se disfruta tanto la calidad del edificio como su perfecta estructura. *Religiosidad popular en verso* está dividido en trece capítulos, incluyendo un glosario y una bibliografía finales, para dar como resultado un enjundioso volumen de 801 páginas.

En el capítulo I («Estudio introductorio») el profesor Trapero no deja pregunta sin responder: va desde la disección del título (¿por qué «religiosidad», por qué «popular», por qué «en verso»?) hasta un acápito sonoro final para que «escuchemos» el libro, pasando por la décima, los neologismos, la evangelización de América, la poesía memorial y la improvisada, etc. No hay duda o pregunta que pueda surgir a priori que no quede resuelta en este capítulo, que ya podría ser él solo un libro. Pero hay más, hay tanto más que asombra.

En el capítulo II («Los romances religiosos, un devocionario en verso») el autor regresa a

una de sus pasiones y de los platos fuertes de su carrera: el romance, pero esta vez enfocando el estudio hacia la religiosidad, en América, en Canarias y en el resto de España, ayudándonos a hacer un viaje desde los romances religiosos dentro del romancero general español hasta la décima, o sea, del romance al «romance rezado» y del «romance rezado» a la décima, toda una aventura.

En el capítulo III («El canto a lo divino de Chile») nos sumergimos de la mano de Trapero en uno de sus grandes amores como investigador: la tradición del «canto a lo divino» chileno, y aquí otra vez nos lo responde todo, y otra vez nos emociona, porque (yo he sido testigo directo) pocas personas hay que vivan con tanta emoción el canto de décimas religiosas o filorreligiosas, bíblicas o filobíblicas, como Maximiano Trapero, una emoción que no está reñida con el rigor y la exhaustividad del texto.

En el capítulo IV («Otros géneros del canto a lo divino») seguimos adentrándonos en ese mundo doblemente mágico, pero ya fuera de Chile: Perú, Canarias, Cuba, Puerto Rico, México, Uruguay, Venezuela. Otro festín informativo para establecer similitudes y diferencias entre estas tradiciones.

Y es el capítulo V («Cantando a la muerte: cantos endechásticos y de despedimiento») uno de los más hermosos, curiosos y sorprendentes del libro, un capítulo lleno de novedades y de asombros (se nota la emoción de quien cuenta tanto como la de quienes cantan). Otra vez Thanatos, pero ahora en verso; otra vez lágrimas y poesía, poesía con lágrimas, evocación luctuosa y respeto bidireccional: hacia el poeta y hacia el doliente, hacia el poeta y hacia el fallecido. Yo, en lo particular, recuerdo como si fuera hoy las veces que me comentó Trapero «lo que estaba descubriendo» en esta etapa de su investigación, y evoco su tono y el brillo de sus ojos al contarlo, y me emociono otra vez. Este es otro capítulo que podría constituir, él solo, un libro, quizá unido al siguiente, no solo por su carácter monográfico, sino por su extensión y exhaustividad.

El siguiente capítulo, el VI («Los velorios de angelitos») es el complemento y la continuidad natural del anterior, y uno de los más tiernos y hermosos del libro, toda vez que toca un tema realmente delicado: la muerte de los niños y cómo la poesía popular «suaviza», «alivia» y «cura» con versos y música un trance tan difícil. He aquí otra magnífica prueba de los valores ontológicos, psicológicos y sociológicos de la poesía popular y una de sus funciones más hermosas en la vida comunitaria, empezando por Chile y extendiéndose por otras regiones del ámbito lingüístico del español.

En el capítulo VII («Los ranchos de ánimas y de Pascua de Canarias») volvemos al archipiélago canario, nos sumergimos en la traducción poético-religiosa de «las afortunadas», y con qué mejor guía que Trapero, el hombre de los guanchismos y los topónimos canarios, pero también el de los romances y las décimas, el canario adoptivo que con más profundidad ha sondeado las islas, hasta convertirse él mismo en una isla más dentro de ellas. ¡Bienvenidos a «Trapero Island»! ¡Que disfruten del viaje!

Llegamos entonces al capítulo VIII («Los velorios de cruz y otros velorios») y en él nos enteramos de todo lo relacionado con estos rituales luctuosos y a la vez poetizados, desde los «velorios y velatorios» canarios y peninsulares hasta los «altares de cruz» en Cuba y Venezuela y sus equivalentes en otros países americanos.

En el capítulo IX («Cantando a la Navidad») las celebraciones y las muestras de religiosidad en verso se llenan de colorido y de motivos navideños, recorriendo varios países y varias formas de cantar y poetizar la fe, desde los villancicos hispánicos hasta las décimas hexasílabas y octosílabas de Puerto Rico, rematando con un acercamiento del «gallo de la Navidad».

En el capítulo X («El ciclo de la pasión y los alabados») llega la Semana Santa, vuelven los romances en España y América, vuelve el Trapero más Trapero, un Maximiano en estado puro, y yendo de su mano nos sumergimos en los versos y los ritmos más significativos de los ritua-

les semanaseros, y es cuando la pasión saca lo más pasional del investigador y se le nota el entusiasmo y nos contagia y nos emociona, en otro capítulo digno de subrayar párrafo a párrafo.

En el capítulo XI («El teatro religioso de tipo popular: una visión panorámica») entramos en la recta final del libro y aquí también surge el Trapero más Trapero, uno de los Traperos más pasionales, el Trapero estudioso e investigador del teatro popular hispánico (¿pero cuántos Traperos hay dentro de Trapero!?, otro misterio) y nos damos el gusto de tomar la religiosidad, llenarla de versos, y verla subida a las tablas, rodeada de atrezzo, tramoya, luces, vestuarios, en una de las ritualidades iberoamericanas más pintorescas y más estudiadas por el autor: pastorelas, pastoradas, autos de fe, en fin, teatro religioso popular con el que recorreremos las profundidades de las historias patrias desde otro ángulo, desde uno novedoso o poco visitado: el de la poesía.

Y el capítulo XII es un glosario para no perdernos entre neologismos y términos especializados. Y en el capítulo XIII están todas las referencias bibliográficas para que podamos rastrear sus investigaciones o seguir ahondando en este mundo tan desconocido como amplio. Ambos, más que capítulos finales, son acápites o anexos útiles y necesarios para no extraviarnos en este largo viaje por la religiosidad popular en verso, por la poesía popular religiosa, por la religión poetizada del pueblo, de los pueblos, algo tan sorprendente y de necesario conocimiento, aunque no seamos ni poetas ni religiosos, porque sí somos pueblos, todos somos pueblo, y estamos rodeados de versos y de creencias que condicionan aunque no lo sepamos nuestro modo de serlo.

Yo, nacido en La Habana en 1966, descubridor de Trapero en Almería en 1995, lector suyo desde entonces y amigo y alumno suyo para siempre, agradezco hasta la devoción incrédula –permítanme el fácil oxímoron–, este *tour* por la poesía y por la religión de la mano del mejor guía que podría tener. Un guía que es a

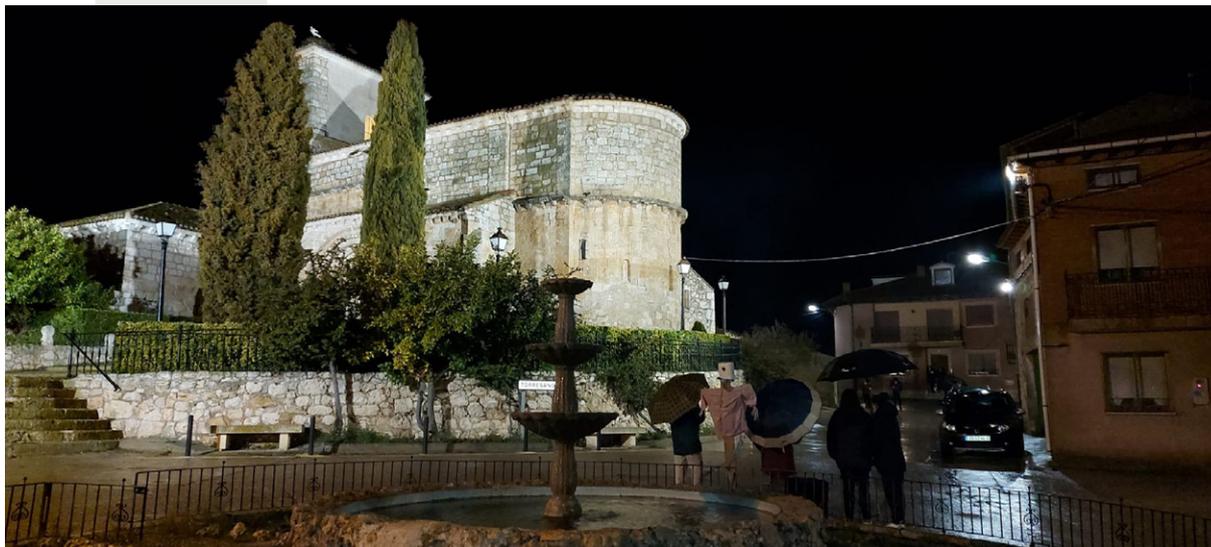
la vez poema y salmo, poesía y culto, canturía y liturgia, investigador y fan de la materia que investiga; un sabio apasionado que encima escribe claro y bien, algo que muchas veces no es un don para los sabios. Ah, y por último: ¡qué pena, lectores, que en la lectura de este libro no escuchen la voz de Maximiano! Solo algo supera la belleza de leer este libro: ¡oírlo! Pero oírlo en la voz sacerdotal del autor, una voz y una forma de leer que «convierten» a los desprevenidos ya no sé si en poetas o en religiosos, pero en algo distinto a lo que eran 801 páginas antes. ¡Bienvenidos a Trapero Island! Yo ya estaba dentro.

Nota: Y como si fuera poco regalo, ha puesto el libro disponible para todos de manera gratuita. Aprovechen, lean, disfruten, aprendan. Enlace de acceso al libro *Religiosidad popular en verso*, de Maximiano Trapero:

<https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/11396>

LAS MARZAS DEL 2021 EN LA RIBERA DEL DUERO: PAREMIAS

María del Carmen Ugarte García



Terradillos de Esgueva 2021

Introducción

El estudio de las marzas es un tema recurrente, al que los estudiosos del folklore gustamos siempre volver. No solo por escudriñar rincones que se habían olvidado en estudios anteriores, sino también, porque al estar vivas, siempre pueden dejarnos nuevos elementos dignos de consideración¹.

Varios son los artículos que han aparecido sobre la marzas en la *Revista de Folklore*: Ontañón Ontañón (1989), Puerto (1991), Valdivielso Arce (1992) y Porro Fernández (2000), entre otros, que abarcan distintas manifestaciones de esta tradición en Castilla y León, y en épocas diferentes del año. En nuestro caso, nos vamos

a circunscribir al sur de la provincia de Burgos, y más concretamente a las que se celebran la última noche de febrero para dar paso al mes de marzo.

Las marzas de esta zona han sido estudiadas desde distintos puntos de vista: desde la teoría poética (Rodríguez Urriz, 1988); la etnomusicología (Manzano Alonso, 2003); la etnografía (Martínez Bustamante y Losa Hernández, 2012), además del ya mencionado al principio (Ontañón Ontañón, 1989). Nosotros indagaremos en ellas la presencia y huella de paremias, especialmente las calificadas como meteorológicas, y veremos cómo algunas de ellas permanecen en la memoria de los pueblos, incluso después de haber desaparecido la tradición.

También, y dada la tendencia en los últimos años a suspender algunas tradiciones, miraremos hacia adelante, rastreando los testimonios que en el presente nos hacen prever una larga

1 Sirva como ejemplo de este «volver sobre las marzas», el programa de *La Riproposta*, conducido por Yolanda Criado, del 13-03-2021. <https://www.rtve.es/alicarta/audios/la-riproposta/marzas/5817698/>.

vida a las marzas en los pueblos de la Ribera del Duero.

Las marzas en el sur de Burgos: generalidades y estructura

Define el *Diccionario de la Lengua Española* (DLE) las marzas como «canciones populares en alabanza de la primavera», pero esta definición, que hoy nos resulta excesivamente escueta, ha ido cambiando desde su introducción en el *Diccionario* en 1925: «Coplas que los mozos santederinos van cantando de noche por las casas de las aldeas, en alabanza de la primavera, de los dueños de la casa, etc. etc.». No se puede obviar tampoco la segunda de las acepciones, que hace referencia a los regalos que los mozos recibían en esas rondas: «Obsequio de manteca, morcilla, etc., que se da en cada casa a los marzantes». Aunque la finalidad petitoria no se dé en la actualidad, esta segunda acepción es importante, tanto por su permanencia en las letras como para entender los orígenes de la tradición y ver cómo se ha ido adaptando con los cambios de costumbres.

En cuanto al espacio geográfico en el que se cantan las marzas, hay que subrayar, una vez más, que tampoco debe circunscribirse a Cantabria, como hacía la edición del *Diccionario* de 1925, habiéndose quitado, acertadamente, esa marca geográfica en la edición actual. Quizás tampoco tenía que haberse incluido en aquella edición, si tenemos en cuenta lo que afirmaba con rotundidad Olmeda en 1903:

Sí, también en la provincia de Burgos y en Castilla se cantan las Marzas. Y debo agregar que en el carácter que presentan no se ven señales de importación: ni en la música ni en la letra; sin embargo, se observa que estas canciones no alcanzaron aquí gran desarrollo a no ser que la tradición venga abandonada de muy atrás (Olmeda, 1903 = 1992: 70).

Si hoy volviera el padre Olmeda a recorrer la provincia de Burgos, se encontraría con un

panorama bien diferente. Si bien a principios del siglo xx, esta tradición había desaparecido de bastantes pueblos, en los últimos años se ha producido un extraordinario resurgimiento de las marzas en toda la provincia. Muestra de ello son los numerosos testimonios, tanto musicales como textuales, recogidos por Manzano Alonso (2003). Esta recuperación ha llevado consigo en algunos casos una refolklorización, acompañada a veces de una puesta en escena ajena a la tradición, por ejemplo trasladándolas a un escenario. Estas adaptaciones no son siempre bien vistas por los estudiosos:

[...] en un estrado elevado en la plaza mayor de la capital, como espectáculo para un público que contempla y escucha a grupos de «recuperadores» de cultura tradicional que están representando ante sus ojos una adulteración con denominación de origen, sin enterarse de ello, y a veces con el mecenazgo del correspondiente administrador de la cultura (Manzano Alonso, 2003: 230).

Sin duda, el análisis no solo de los cantos, sino también de todo lo que llevan aparejado, nos lleva a coincidir con Manzano en que la tradición de las marzas va más allá de subirse a un escenario a cantar unas canciones; sin embargo, no podemos despreciar las recreaciones, fusiones, adaptaciones necesarias y adopciones, por las que tienen que pasar muchos pueblos en este proceso de recuperación, ya que la alternativa a ello sería la nada. Buen ejemplo de esta recuperación respetuosa sería la que tiene lugar en el barrio de Santa Catalina de Aranda de Duero, barrio obrero nacido en los años sesenta, nutrido en gran parte por migración interna de la zona, y que para seguir la tradición refunden las letras que consideran más representativas de entre los pueblos limítrofes, se reparten por el barrio y terminan el canto, con una queimada, nota quizá un poco exótica para la zona, pero las marzas se nutren, como veremos, actualmente con elementos de aluvión. Igualmente, tenemos noticia directa de que en el pueblo de Valdeande se han «recuperado»

las marzas, basándose en la memoria de algún informante y tomando en préstamo la mayor parte de las estrofas de los pueblos colindantes. La puesta en escena se adecua a la práctica habitual: merienda comunitaria con anterioridad, dos coros, repetir el acto en distintos puntos del pueblo, todo ello acompañados de la presencia del fuego, que se lleva sobre un bidón en una carretilla.

De su popularidad y actualidad no podemos dudar, popularidad que supera el puro espacio físico para llegar al mundo de las redes sociales. Por ejemplo, una etiqueta en Twitter, #lasmarzas, recoge alrededor del 1 de marzo, algunos testimonios espontáneos. Valga como ejemplo una serie de tuits iniciados por el periodista Arsenio Escolar (@arsenioescolar), natural de Torresandino, el 28 de febrero de 2013²:

Hoy es en Torresandino la noche de las marzas. Las cantan los quintos. Esta noche viene marzo, / de media noche pa bajo... #lasmarzas

Mes a mes, nos gustaba llegar a septiembre Oh q lindo mes es ese / q se coge pan y vino, / pan y vino para siempre #lasmarzas

Yo tenía un pajarito, / me lo mató un cazador, / a la sombra de un terrón / en la raya de Aragón #lasmarzas

Levantaos, damas, / de esas dulces camas, / y veréis pasar / estas lindas marzas. #lasmarzas

Encontramos en estas manifestaciones espontáneas «el sentido lúdico y en cierto modo cercano a aquel que tuvo hace años el sentido de compartir un canto que representa un recuerdo común de la infancia de quienes lo recuperan en su pueblo» (Pérez Trascasa en Manzano Alonso, 2003: 45). En el canto de las marzas,

en el que ahora todos participan, se refuerza la propia identidad, la pertenencia a un grupo: el canto de las marzas significa «la vuelta al pueblo en invierno», no solo en agosto, por ello hay que perdonar que en algunas localidades se busque el fin de semana para cantarlas en aras de una mayor participación.

Más allá de su origen o antigüedad, nos interesa resaltar que las marzas están vivas, y hacer hincapié en el carácter petitorio –hoy suprimido y sustituido por la cena en común o el refrigerio posterior–, y de fiesta de invierno que siempre han tenido, además de la bienvenida al nuevo año, aspecto de especial interés para los estudios paremiológicos. Su carácter de canciones de ronda, tampoco serán despreciables, aunque ahora no estén circunscritas ya a los mozos y participe en ellas todo el pueblo sin distinción.



Baños de Valdearados 2020

2 <https://twitter.com/arsenioescolar/status/307265566580801536>, [consultado: 28-03-2021].

Estructura

Aunque en las distintas localidades de nuestra zona de estudio, las marzas presentan diferencias apreciables –todas son distintas, pero todas se parecen–, la estructura básica consta de cuatro partes, correspondientes con cuatro temas. También es preciso señalar, que con frecuencia estas subpartes aparecen mezcladas, y que el orden, si exceptuamos el saludo y la despedida, suele ser completamente arbitrario.

Saludo y permiso

El carácter formal de ronda se manifiesta desde el principio, con el saludo y la petición de permiso para llevarla a cabo:

*Pa cantar las marzas, permiso tenemos / del señor alcalde, vecino del pueblo (Caleruega)*³.

Los meses del año

Aunque en otros lugares las marzas se cantan en otras fechas, Año Nuevo, entrada de la primavera o incluso mayo, en nuestra zona de estudio se cantan alrededor del 1 de marzo, manteniendo la tradición romana que situaba el inicio del año en ese mes. Así, empezando por marzo, «que esa noche entra», comienza la enumeración de los meses y sus características. En la mayor parte de los pueblos, la enumeración abarca los meses más productivos, es decir, hasta septiembre, siendo excepcionales las marzas que abarcan todo el año.

Con pocas variaciones, los versos que hablan de los distintos meses se repiten, y en su momento pasaron a formar parte del habla popular como paremias:

Esta noche entra marzo, desde media noche abajo (Baños de Valdearados).

3 Como cada pueblo tiene sus propias letras, nos limitaremos a apuntar algún ejemplo.

Tras de marzo viene abril, con las flores relucir (Villatuelda).

*Desde abril entra mayo, con las flores relumbrando (Brazacorta)*⁴.

Desde mayo entraba junio, con las hoces en el puño (Pineda Trasmonte).

Desde San Juan entra julio, segundo más a menudo (Villalbilla de Gumiel).

Desde julio entra agosto, este lo arrebató todo (Hontoria de Valdearados).

Desde agosto entra septiembre. ¡Oh qué lindo mes es este! (Aranda de Duero).

Que se coge pan y vino, si durara para siempre (Ciruelos de Cervera).

Y en cuanto al resto de los meses transcribimos la completa versión de Arauzo de Torre⁵:

De septiembre viene octubre, este mes siempre ocurre, cuando se lava la lana, y se le marcha la «mudre»⁶. También vienen ya las viñas, cada cepa su vendimia.

4 En la primavera de 2007 y como parte del levantamiento de datos para la tesis *Paremias y otros materiales de tradición oral en la Ribera del Duero. Estudio etnolingüístico y literario* (Ugarte García, 2012) solicité la colaboración del Departamento de Lengua del I. E. S. Juan Martín el Empecinado (en adelante el Empecinado) de Aranda de Duero para que los alumnos de ESO completaran una encuesta entre sus familias. El texto de las marzas de Brazacorta fue facilitado por la alumna Lidia Kwuadu López, que a su vez lo había recogido del informante José Lozano Santamaría. Mi reconocimiento a los alumnos y al profesor Fermín Heredero por la valiosa y abundante información que me proporcionaron.

5 Esta parte de los meses tiene bastantes coincidencias con la recogida por Olmeda (1903 = 1992: 70-71).

6 Mudre = mugre.



Baños de Valdearados 2020

*De septiembre viene octubre,
cuando la zorra madruga,
el que con chispa se acuesta,
con agua se desayuna⁷.*

*De octubre entra noviembre,
el mejor mes para bodas,
que vale el vino barato,
están gordas las machorras.*

*De noviembre entra diciembre.
¡Oh qué lindo mes es este,
que tiene dos noches buenas,
y el día de San Silvestre,
y el día del Nacimiento,
que es el veinticinco siempre.*

*De diciembre entraba enero,
cuando los crueles fríos,
cuando las grandes nevadas,
hacían crecer los ríos.*

*Sale enero entra febrero,
el más cortito mes del año,
que tiene veintiocho días,
con San Blas y San Matías.*

*Con bien vengán las colmenas,
hasta los témpanos llenas.
El que quiera coger miel,
que cate por San Miguel.
El que quiera coger cera,
que cate por las Candelas.*

La estructura en pareados favorece la formación de paremias, y a su vez, la absorción de elementos de la cultura popular es continua por parte de las marzas.

En cuanto a la mayor o menor extensión que ocupan los meses en las distintas versiones, y su función propiciatoria de las buenas cosechas, Pérez Trascasa refuta su importancia, pese al protagonismo que se le ha querido dar en las modernas recreaciones:

7 Estrofa alternativa a la anterior.

Por lo que respecta a su carácter de canto propiciatorio del buen tiempo y de mágico conjuro del despertar de la naturaleza, si alguna vez lo hubo, desde luego no se conservó en la memoria de nuestros informantes. Este aspecto, que es el más insistentemente citado en algunas recreaciones folklóricas de las marzas actuales, es el más alejado de la voluntad de quienes en su día lo cantaron (Pérez Trascasa en Manzano Alonso, 2003: 45).

Nosotros añadiremos, que hoy, con el cambio tan radical que ha habido en la agricultura, el mantener el sentido de las marzas como canto propiciatorio de las cosechas es, cuanto menos, aventurado. Evidentemente, tampoco se puede hablar, en sentido estricto hoy día, de canciones de ronda o petitorias, pues la sociedad actual es bien distinta de aquella que las crearon. Las marzas han girado hacia una fiesta colectiva en invierno, aunque sus letras mantienen aquellos ritos.

Si las paremias y otros elementos populares, como el *Romance del prisionero*, o el *Retrato de la doncella*, que veremos a continuación, aparecen en ellas, es por la facilidad de incorporar elementos populares que residen en la memoria colectiva de los pueblos. El acomodo de esta memoria a todo tipo de cambios se manifiesta también en el léxico, donde un estudio detallado podría arrojar luz de cómo y cuándo se han introducido las distintas estrofas.⁸

Tampoco se deben despreciar a priori, las improvisaciones que puedan producirse, y que en muchos casos llegan a cuajar. Por ejemplo, en el canto de las marzas en Baños de Valdearados en 2020 pudimos registrar estos versos añadidos, que, aunque sea de forma testimo-

8 Por ejemplo, cuando en algunos pueblos los mozos piden unas *perras* para echarse un trago de vino, estamos hablando de elementos, o al menos de modificaciones, que se introdujeron como muy pronto en el último tercio del siglo XIX. Las *perras* se convierten en euros en la moderna versión refundida de Aranda de Duero.

nial y anecdótica, relacionan marzas y cosechas; algo de la vieja motivación siempre queda⁹:

*Que nos caiga un chaparrón /
pa que crezcan bien los yeros.*

El Romance del prisionero

En mayor o menor medida, pues en algunos casos los versos que se incluyen son muy pocos, todas las marzas de la zona incluyen una versión del *Romance del prisionero*. Aunque normalmente se canta tras la serie de los meses del año, en algunas versiones ocupa otros lugares dentro de la composición. Son interesantes aquellas que lo incluyen intercalado entre los meses, ya que de este modo se refuerza la idea de considerarlo como una glosa más amplia del mes de mayo¹⁰.

Rodríguez Urriz (1988: 198) manifiesta una cierta extrañeza por el protagonismo de este romance dedicado a mayo en unas composiciones denominadas marzas, pero como dijimos arriba, quizá sea fácil explicar su presencia por la relevancia dentro de la memoria colectiva, y su estrecha relación con uno de los meses más importantes desde el punto de vista productivo: abril y mayo tienen las llaves del año.

Peticiones y despedida

Terminan normalmente las marzas con las peticiones a las puertas de las casas.

Hay que volver a insistir en que el recoger viandas con las que celebrar una fiesta de invierno, era el objetivo principal, o al menos el

9 <http://lunesgalbana.blogspot.com/2020/03/num-222-las-marzas-ii-banos-de.html>, [consulta: 28-03-2021].

10 En Caleruega *El romance del prisionero* solo se apunta, pues se continúa en el canto de las mayas, el primer día de mayo, como acto final de la plantada del pino mayo (Fuente: Radio Aranda Cadena Ser: *Mayo Caleruega. Mayo 2013*. Documento sonoro disponible en docs.google.com/file/d/0B640h0t9CMB1Q2s2Xzh0amtXaHM/, consulta: 28-03-2021).



Arauzo de Miel 2021

funcional, del canto de las marzas. Hoy estas peticiones, si se dan, son meramente simbólicas.

El retrato de la doncella y otras composiciones

Por ser cantos de ronda, la mayoría de las versiones incluyen el retrato de la amada, popular ronda cantada de forma autónoma en los distintos pueblos. Otras versiones de las marzas incluyen también versiones de *Los mandamientos del amor*, o *Los sacramentos del amor*, lo que refuerza el tono galante que tenía antes la tradición.

Refranes presentes en las marzas

Las paremias, especialmente las relacionadas con la meteorología y el calendario, se integran en las marzas, proporcionándonos un buen ejemplo de ida y vuelta entre el habla popular y este género poético, incluso después de haber desaparecido dicha tradición en algunos de los pueblos. Podemos decir, por otro lado, que la vía culta y la vía popular se funden en este proceso.

Las paremias agrícolas y meteorológicas son las predominantes en los textos de las marzas dentro de los versos dedicados a la naturaleza y a los meses del año. Veamos algunos ejemplos:

Junio, con las hoces en el puño y Julio, segundo más a menudo, que aparecen prácticamente en todas las versiones con ligeras variantes, han pasado al acervo popular paremiológico, incluso en localidades donde no se cantan marzas hace más de cien años. Por ejemplo, tenemos testimonios de informantes de Coruña del Conde¹¹ y Gumiel de Izán,¹² localidades donde se cantaron las marzas, pero ya no se cantan (Manzano Alonso, 2003: 235).

En Hontoria de Valdearados encontramos una de las pocas variantes notables que se producen en estos versos:

*Desde mayo entra San Juan,
cuando grana bien el pan.*

*Desde San Juan entra julio,
con las hoces en el puño.*

De estos versos o paremias, los alumnos del Empecinado (Ugarte García, 2012) nos dieron algunas variantes: *Cuando llega junio, la hoz*

11 A través de las encuestas realizadas a los alumnos del Empecinado durante la primavera del 2007, al que hemos hecho referencia con anterioridad.

12 Testimonios de Dominica Izquierdo de 101 años entrevistada el 28-12-2004 por la autora de este trabajo y Ángeles García Molero, de 83 años, entrevistada igualmente el 09-02-2006.

en el puño (Villalba de Duero), *En junio, hoz en puño* (Peñalba de Castro) y *En junio la hoz en el puño* (Gumiel de Izán).

Por su parte, si acudimos a los repertorios clásicos, son numerosas las variantes que encontramos ya desde el siglo XVI: *En Junio, hoz en puño; para lo seco, mas no lo maduro* (Hernán Núñez, 1555 = 2001: II, 93), pero de alguna forma en la mayor parte se puntualiza que es realmente en julio cuando se siega el cereal en Castilla: *En junio, hoz en puño; de verde, más no de pan maduro*, encontramos en Correas (1627 = 2001: 318), al que añade una explicación: «Esto es en tierras tardías de Castilla la Vieja».

Ya en la actualidad, para Panizo Rodríguez (1999: 159-160) el mes de julio también es el más adecuado para segar, y esa es la significación que le da a *En julio, la hoz en el puño*. A la vista de estos testimonios, diremos que las marzas del sur de Burgos parecen haber elegido entre las distintas variantes, aquellas que mejor se adaptan a la realidad de la zona en los primeros meses del verano.

Con respecto a agosto también han dejado las marzas su huella en la paremiología. Tres son las variantes que encontramos en ellas:

La primera y más frecuente, *Entra agosto que lo remata todo*, hace lógicamente referencia al final de la cosecha del cereal. En la misma línea podría incluirse otra de las variantes, *Agosto, que lo arrebatata todo*, con la idea de que el calor de este mes termina por secar, incluso en exceso, cualquier cosecha.

Más interés paremiológico hay en *Agosto, con las pajas en el rostro*, que encontramos en las marzas de Arauzo de Torre, Arauzo de Miel y Brazacorta. Llama la atención, en primer lugar, la proximidad formal con la paremia muy popular en España, y por supuesto en la zona, *Agosto, frío en el rostro*, de tal forma, que en principio podríamos pensar que «las pajas en el rostro» es una variante espuria de aquella. Un análisis más reposado nos lleva a la actividad en

las eras que en otro tiempo ocupaba todo este mes y parte del anterior, y de la que los versos de las marzas son fiel reflejo: *Sale julio y entra agosto / con las pajas en el rostro*.

Pese a que este pareado suele aparecer vinculado a las marzas, los alumnos del Empecinado lo reportan como paremias exentas: *En agosto, con las pajas en el rostro* (Arandilla) y *Agosto, con las pajas en el rostro* (Coruña del Conde), localidades próximas entre sí y en las que se cantan o se han cantado las marzas.

Con la llegada de septiembre encontramos uniformidad de nuevo en las marzas de todas las localidades, con ligeras variantes en la resolución final. Partamos de la versión más sencilla:

*Desde agosto entra septiembre, /
¡oh qué lindo mes es este!
Que se coge pan y vino, /
si durara para siempre.
Si para siempre durara, /
pan y vino no faltara (Caleruega).*

Comparémosla con la recogida por Olmeda (1903 = 1992: 70):

*Sale agosto, entra septiembre.
¡Oh, qué lindo mes es éste,
que se coge pan y vino!
¡Si durara para siempre!
Si para siempre durara,
pan y vino no faltara.*

En la versión unificada de Aranda de Duero añaden un verso más a la hora de asegurarse las bondades y abundancia:

*Desde agosto entra septiembre, /
oh qué lindo mes es este!
Que se coge pan y vino, /
si durara para siempre.
Si para siempre durara, /
pan y vino no faltara.
Ni la harina en los molinos, /
ni las rejas en la fragua.*



Villanueva de Gumiel 2014

La versión de Brazacorta es más realista, atendiendo tanto a los rezagados a la hora de la cosecha, como a los madrugadores a la hora de la siembra:

*Sale agosto y entra septiembre,
unos trillen y otros siembren.
¡Oh, que lindo mes es éste!
Que se coge pan y vino,
si durara para siempre.
Si para siempre durara,
pan y vino no faltara.*

En cuanto a Bahabón de Esgueva, encontramos también algo distinta esta parte:

*Que se coge pan y vino /
y harina en carramolino.*

Carramolino es seguramente un topónimo. No hemos podido constatarlo en otros pueblos, pero sí en varias localidades de la provincia de Burgos, algunas bastante próximas¹³.

El motivo principal de estos versos es sin duda una glosa de la conocida paremia *Agosto y septiembre no duran siempre*, que Correas (1627 = 2001: 46) comenta: «entiéndase con el trabajo de coger los esquilmos y en la abundancia de gozar de los frutos» y que ya en la actualidad, Panizo Rodríguez (1999: 160) reduce a la parte de la abundancia: «refrán que enseña que el tiempo de la abundancia y goce no suele ser duradero».

13 Sanz Elorza, Mario (212): «Toponomástica molinológica de la provincia de Burgos», *Revista de Folklore*, n.º 361, pp 4032.

Sin embargo, pese a su difusión en los distintos refraneros y su presencia en las marzas, la paremia como tal no es excesivamente popular en la zona que analizamos.¹⁴

Un caso interesante de inserción en las marzas de la corriente paremiológica más culta, en lo que respecta al refranero meteorológico, la encontramos en *El que quiera coger miel, que cate por San Miguel* y *El que quiera coger cera, que cate por las Candelas*, que aparecen en Villanueva de Gumiel y en Arauzo de Torre.

De Hoyos Sancho (1954: 450-451) relaciona estas paremias, presentes en otros lugares y lenguas de España, con la enjambración, que debe ser temprana, y con la castración, que debe ser tardía: *Si quieres sacar colmenas, sácalas por las Candelas; y si quieres sacar miel, sácala por San Miguel*, paremia que ya estaba en Correas (1627 = 2001: 744)¹⁵. Más adelante, la misma De Hoyos se extraña de no haber podido encontrar refranes referentes a la primera castración, es decir la realizada en primavera, pero sí los relativos a la segunda castración en otoño «cuando todavía hay flores», repitiendo parcialmente la paremia anterior, *Si quieres sacar miel, sácala por San Miguel; y ampliando el inventario con Por San Miguel, cata las colmenas y guarda la miel*, para completarlo con *Hasta no vendimiar, no cates el colmenar*, «porque las abejas usan de las uvas cuando están muy maduras».

Por su parte, el profesor Cantera Ortiz de Urbina (Sevilla Muñoz y Cantera Ortiz de Urbina, 2002: 197) nos recuerda las paremias que un cura del pueblo de Cañas, en la Rioja, le había enseñado en su infancia: *Quien quiera sacar colmenas, sáquelas por las Candelas; y quien quiera sacar miel, que la saque por San Miguel*,

14 En las encuestas realizadas: un caso de Arauzo de Torre más la variante *En septiembre se coge pan y vino para siempre* (Coruña del Conde).

15 La tradición es medieval reflejada en el refrán latino *Festum Michaelis, dat nobis poculum melis*, y sustentada por el hecho de que al ser los días más cortos, las abejas empiezan a consumir la miel almacenada.

y *Por San Miguel se cata la miel; quien por entonces no la cate, que le amargue*.

Estas dos fechas clave, San Miguel (29 de septiembre) y la Candelaria (2 de febrero), parecen regir la cosecha de miel en el sur de Europa, a juzgar por las paremias que encontramos en las distintas lenguas romances (Correas Martínez y Gargallo Gil, 2003: 268) con redacciones muy próximas o iguales a los pareados que estamos analizando. En castellano se recogen las siguientes:

*Si quieres sacar miel, sácala por San Miguel (S. F.)*¹⁶.

*Si quieres sacar colmenas, sácalas por las Candelas; y si quieres sacar miel, sácala por San Miguel (M. K., 138)*¹⁷.

*El que quiera coger miel, que cate por San Miguel; el que quiera coger cera, que cate por las Candelas (Par., 9, 141)*¹⁸.

Si quieres tener miel, cata por San Miguel; si miel y colmenas, por la Candelera (S. F.).

Si quieres tener abejas, visítalas por la Candelaria, y si quieres tener miel, visítalas por San Miguel (S. F.).

Como se apuntaba arriba, las dos fechas tienen su lógica, pues por San Miguel cabe esperar que esté la colmena repleta de miel, pero por las Candelas es muy posible que la mayor parte haya sido consumida por las propias abejas, quedando solo la cera.

Sin embargo, en nuestra zona de estudio, la tradición difiere, pues la cata de otoño se sitúa muy avanzado este, entrados casi en el invierno. La paremiología local no es ajena a esta realidad: *Si quieres miel, [cata] por San Andrés;*

16 Serra Fábregas (1955): *Refranero apícola*. Barcelona: Gráficas Condal.

17 Martínez Kleiser (1944).

18 Revista *Peremia*.



Villanueva de Gumiel 2014

si quieres cera por las Candelas registrada en Quintana del Pidio (Ugarte García y Calvo Pérez, 2008: 32) y en Sotillo de la Ribera, pueblos donde por cierto no se han cantado las marzas. En la comarca próxima del Cerrato (Palencia), encontramos, en su momento, registrada igualmente esta paremia en una excelente web etnográfica sobre el pueblo de Hérmedes de Cerrato, hoy desaparecida, en la que además se proporcionaba una sencilla explicación¹⁹:

En la calidad de la miel influye no solo las características de los enjambres, sino también la gran variedad de plantas aromáticas (romero, tomillo...). Es en otoño,

octubre fundamentalmente, la época en la que se recolecta tan apreciado néctar.

Si quieres miel, por San Andrés (31 de noviembre) [sic]

y si quieres colmenas, por las Candelas (2 de febrero).

La explicación del refrán es la siguiente: si se cata antes del invierno se pueden morir las abejas, pues se quedan sin reserva de comida. Si se quieren conservar es mejor esperar a que pase el invierno.

Miguel Delibes²⁰ utiliza también esta paremia, lo que nos da una prueba de que en la

19 <http://www.carrascal.comze.com/hermedes/>, [consulta: 19-11-2011].

20 «Si quieres miel, por San Andrés; si quieres cera, por las Candelas» (Delibes, Miguel: *La guerra de nuestros antepasados*. Barcelona: Ediciones Destino, 1975, p. 114).



Terradillos de Esgueva 2021

Castilla actual conviven, por lo menos, ambas variantes: San Miguel y San Andrés. Cejador había dejado constancia igualmente de la coexistencia de ambas festividades como referentes para la recogida de la miel:

Si quieres sacar colmenas, sácalas por las [C]andelas; y si quieres sacar miel, sácala por San Miguel. (Otros dicen: «cáttalas o cástralas».) C. 257. El que sólo quiera miel, que cate por San Miguel: y el que quiera miel y cera, que cate por las Candelas. El que quiera sólo miel por San Andrés; y el que quiera miel y colmenas, por Candelas (Cejador, 1928 = 2008: 196).

Si la tradición apícola es favorable al segundo modelo de paremias, ¿de dónde viene, entonces, el primer modelo reflejado en las marzas? Nuestros informantes en Villanueva de Gumiel, localidad en la que no se conoce interrupción en la tradición de las marzas, creen que son estas, las marzas, el origen de las paremias²¹; pero

21 La conversación con Gumersindo Ontañón y Sergio Gete tuvo lugar el 28 de julio de 2005 (Ugarte García, 2012). La otra localidad donde hemos registrado

cabe la posibilidad de que tanto la tradición local como las marzas se nutrieran de la tradición paremiológica general, por ejemplo a través de los almanaques, o de la propia tradición oral a través de los viajeros. Probablemente estas paremias se incluyeron en las marzas en fechas tempranas, cuando aún se cataba en esas fechas, y posteriormente las propias marzas han servido para fijarlas como paremias.

La paremia que menciona a San Andrés sería de formación posterior y esencialmente castellana, recogiendo estrictamente la tradición apícola local, sin influencias externas, pero utilizando la estructura de las paremias ya existentes.

Volvemos al mes de mayo, pues como ya hemos apuntado, en Caleruega las marzas se «interrumpen» y se «reanudan» dos meses más tarde con el canto de las mayas, en los que encontramos también algunos refranes meteorológicos:

estos pareados como paremias exentas es Gumiel de Izán, localidad de la que dependió Villanueva de Gumiel hasta principios del siglo XIX, y en la que se cantaron las marzas hasta finales del siglo XIX o principios del XX.



Arauzo de Miel 2021

*Ya ha venido mayo, bienvenido seas,
que con tu venida los campos se alegran.*

*Alegraos, chicas y también chiquillos,
que ha venido mayo sobre esos cerritos,
floreciendo aliagas y también tomillos.
Alegraos, mozas, mozas y casadas,
que ha venido mayo por esas cañadas,
floreciendo trigos y también cebadas.*

Versos muy similares se encuentran en las marzas de Arauzo de Torre y Hontoria de Valdearados²². Si bien la tradición paremiológica adelanta la cosecha: *Ya viene mayo por esas cañadas, espigando trigos y segando cebadas* (Martínez Kleiser, 1945: 247), los labradores de la Ribera saben bien en qué estado se encuentran los trigos y las cebadas en el mes de mayo, de ahí que lo que nos encontremos, tanto en las marzas como en la paremiología local (Ugarte García, 2007), sea «floreciendo trigos y también cebadas» y «floreciendo trigos y dorando cebadas».

²² En ambas localidades: «Que ha venido mayo por esas cañadas, floreciendo trigos y dorando cebadas».

Sin duda, una de las paremias más populares en España es *Abril, aguas mil*; pues bien, esa paremia parece inducir en Hontoria de Valdearados el siguiente verso de las marzas: *Desde marzo entra abril, con las flores más de mil*, clara variante de lo que es más habitual *Desde marzo entra abril, con las flores relucir*, que encontramos en la mayoría de los pueblos ribereños.



Arauzo de Miel 2021

La sabiduría popular ribereña sabe bien lo que ocurre cuando se ha bebido mucho por las noches: *El que borracho se acuesta, con agua se desayuna* y *A cena de vino, desayuno de agua* son dos refranes recogidos en nuestras encuestas. Como hemos visto arriba, las marzas de Arauzo de Torre se hacen eco de estas paremias incluyendo una curiosa introducción, que retoma un tópico repetido en la lírica popular:

*De septiembre viene octubre,
cuando la zorra madruga,
el que con chispa se acuesta,
con agua se desayuna.*

Encontramos, igualmente, a la zorra en las marzas de Bahabón, pero esta vez en el mes de mayo, repitiendo en el primer verso el que suele dar entrada al *Romance del prisionero*, pues tratan en esta parte, como ellos mismos explican, de hacer burla, y de distinguirse de los demás (Asociación Bahabón va Bien):

*Mes de mayo, mes de mayo,
cuando la zorra madruga,
el que mucho vino bebe,
con agua se desayuna.*

*Si vas a cantar las marzas,
no digas que tienes frío.
Te llaman el Poca Ropa,
¡jódete, y no haber venido!*

Este curioso «madrugar de la zorra», que se relaciona con las fiestas nocturnas, y por tanto, con las borracheras, lo encontramos en Quintana del Pidio formando parte de una paremia que quiere ser copla de la noche de San Juan, la más corta del año: *Mañanita de San Juan, cuando la zorra madruga, el que con vino se acuesta, con agua se desayuna.*

Aunque tradicionalmente aparezca relacionada con esa noche en la que se coge la verbena, no faltan variantes en las que la paremia se relaciona con otros meses: abril en Almería, mayo en Briongos de Cervera, y julio en Murcia (Ugarte García, 2012). Es, pues, la propia expresión, «cuando la zorra madruga», la que se

mantiene fija sin estar ligada a ningún mes en concreto, aunque sí a períodos de amaneceres tempranos.

El mes de octubre resulta, por tanto, un mes raro para que madrugue la zorra, por lo que su aparición en esta copla de las marzas solo puede tener una función de relleno para completar el mes de octubre, e introducir la proverbial segunda parte: *El que con vino se acuesta, con agua se desayuna*. Su presencia en la letra de las marzas sirve, sin duda, para reforzar la petición de dádivas de vino. Una vez más, las letras de las marzas se han ido componiendo con materiales diversos, probablemente como fruto de «improvisaciones» sobre materiales conocidos, que suplían los fallos de memoria.

Las estrofas que hemos reproducido más arriba relativas a los meses de invierno en Arauzo de Torre se basan directamente en tópicos populares, con inclusión de alguna expresión fija intercalada, y referencias paremiológicas, pero no llegan a reproducir de forma fiel las paremias. Así en el mes de febrero se mencionan dos festividades muy ligadas a la paremiología San Blas (3 de febrero) y San Matías (24 de febrero).

No queremos terminar este repaso por las marzas del sur de la provincia de Burgos y sus elementos paremiológico-meteorológicos sin mencionar una estrofa de las marzas de Terradillos de Esgueva en la que los consejos morales se enlazan con las fechas del calendario:

*Cazador, que vas de caza,
teniendo hierba en las viñas,
así te darán el pago,
cuando vayas a vendimias.*

Consejo que encontramos recogido con parecidas palabras en las encuestas paremiológicas realizadas por nosotros: *Cazador que vas de caza pegando blincos (brincos) y coces, ya llegará la vendimia, verás el vino que coges* y *Cazador que vas de caza teniendo tierras y viñas, en agosto las verás y también en vendimias.*

Finalmente, en las marzas de Bahabón de Esgueva, así como en las de Pinillos de Esgueva, encontramos el tradicional refrán, *La mujer con su marido, en el monte tiene abrigo*, inserto en las marzas. ¿Qué significado puede tener incluir este refrán en ellas?

El refrán ya era registrado por Correas (1627), junto a algún otro que vienen a asegurar que la mujer tiene amparo en cualquier sitio, si va acompañada del marido. El refrán ha ido pasando de refranero en refranero hasta llegar al siglo xx (Bergua, 1944), y que Sbarbi (1922) resumía su significado en «Salvaguardada por el marido, la mujer es bien recibida y honrada en todas partes». Su inclusión en las marzas, canciones de ronda, parece apuntar a salvaguardar la honra de las casadas, no vayan a pasarse los mozos a la hora de rondarlas, pues ya «están servidas».

En apoyo de esta hipótesis, parecen venir las marzas de Bahabón, pues estos versos se situán detrás de aquellos que cantan al mes de mayo como el mes de los enamorados y del amor, y en el cual, esos enamorados se sirven de cualquier medio para llegar a las damas. Alto ahí, pero respetad a las casadas, parecen decir estos versos. A continuación se inicia el *Romance del prisionero*, luego estos dos versos tienen un claro carácter de añadido.

Más sorprendente resulta aún su colocación en el caso de Pinillos de Esgueva, justo detrás de los pareados dedicados a los meses, que en el caso de este pueblo terminan en septiembre. Además incluyen un tercer verso, que queda claramente suelto, y que todo apunta a ser una corrupción fonética del que hallamos en Bahabón, y que hemos visto con anterioridad:

*La mujer con su marido,
en el monte tiene abrigo,
y harina en carro molido.*

Pese a la permanencia en los refraneros, no hemos podido constatar que el refrán se utilice de forma exenta en la actualidad.

Las marzas del año 2021

El 27 de febrero de 2020, cuando la pandemia ya estaba entre nosotros, pero no éramos conscientes de lo que se avecinaba, Isidro Ferreras, de ADRI Ribera del Duero, reunió en Villanueva de Gumiel a un grupo de interesados en el tema de las marzas (Ugarte García, 2020).

Gumersindo Ontañón hizo una exposición acerca del origen, presente y ¿futuro? de esta tradición, que dio paso a la posterior puesta en común de ideas y perspectivas. Los allí presentes, en su mayoría representantes de pueblos de la zona donde la tradición sigue viva, no dudamos en augurarles futuro, pues constatamos



Terradillos de Esgueva 2021

que las marzas, como toda tradición con espíritu de durar, saben adaptarse a las circunstancias.

Antes de seguir, convendría insistir en el hecho de que en la tercera década del siglo XXI, y fuera cual fuera su motivación inicial, las marzas tienen hoy el carácter de celebración colectiva para el pueblo, y que sin distinción ni de sexos, ni de edades, en ellas participa todo el que quiera participar (Hernando Prior, 2017). A estas alturas, poco importa si eran canciones petitorias, si se hacía por hambre, o se hacía por amor, si la mujer estaba en casa, esperando a ser cortejada, si alguna de las letras tiene un sentido pícaro, y menos si cantándolas se propicia el buen tiempo, o si nos llegaron directamente de los romanos, o desde antaño.

Lo que sí sabemos es que es una fiesta que engancha a los jóvenes, quizá porque les permite ser un poco «irreverentes» con la propia tradición, hacer un poco el «gamberro», si a mano sale, o adaptar la melodía a aires más modernos, que sobre estos puntos se habló en la reunión de Villanueva.

El 2020 fue un año optimista para las marzas: el paso de febrero a marzo coincidió en fin de semana, lo que propició la masiva participación, no hizo excesivo mal tiempo, aunque sí se dejaron escapar algunos copos que animaron las fogatas, y un año más, los dos grupos de marzantes en Villanueva de Gumiel cerraron el acto con el abrazo en la plaza²³.

Nada hacía pensar aquella noche, que en pocos días la pandemia iba a hacernos cambiar el modo de reinterpretar la tradición.

Un año después, seguimos sin poder reunirnos, el maldito virus, restricciones legales aparte, no nos iba a permitir celebrar las marzas a las doce la noche, siguiendo la fórmula tradicional, pero ¿nos íbamos a quedar sin ellas? En la mayoría de los pueblos, las redes sociales empezaron a movilizarse, y ya con anterioridad, desde distintos medios se empezó a rescatar

23 <https://fb.watch/4CD2q1tdeQ/>, [consulta: 30-03-2021]

y difundir materiales de años anteriores²⁴. En 2021 íbamos a tener marzas también, aunque no hubiera ni cenas, ni abrazos, pero las marzas se cantarían. «Cantarlas bien o cantarlas mal, lo importante es cantarlas», fue la consigna.

Quizá la fórmula mayormente difundida haya sido la de cantarlas cada uno en su casa, y luego unir esos trozos en un vídeo, que se iban a difundir por las redes sociales:

*Para cantar las marzas por separado
licencia tenemos.*

Sirva como muestra los vídeos de Pinillos de Esgueva (https://fb.watch/4A5u2y31B_) y Villanueva de Gumiel (<https://fb.watch/4xwz9QCUXo/>)²⁵. En otros casos, y guardando las respectivas normas, se adelantó la hora y los marzantes respetaron la distancia de seguridad. Fue el caso de Arauzo de Miel²⁶, y Terradillos de Esgueva, cuyas fotos, facilitadas respectivamente por Isidro Ferreras, de Arauzo de Miel, y Montserrat Monje, de Terradillos, ilustran este artículo.

En este último pueblo, en Terradillos, también se cantaron marzas virtuales, añadiendo trozos sonoros grabados por los marzantes, y enviados al grupo de Facebook; pero además se celebraron las marzas de una forma original, poniéndole nombre a un páramo. Tiempo atrás, la Asociación Cultural «La Iluminaria» lanzó la idea de poner nombre a una amplia extensión de terreno, que se extiende entre varios pue-

24 La ADRI elaboró su propio resumen: <http://riberadeldueroburgalesa.com/las-marzas-en-la-ribera-en-2021/>, [consulta: 30-03-2021].

25 Podría sumársele el de Baños de Valdearados, <https://www.facebook.com/100003991304605/videos/2044335439042813/>, con el principio de las marzas, y este pequeño toque gamberro y juvenil del mismo pueblo, <https://www.facebook.com/528958026/videos/10157989670618027/>, lamentablemente ninguno de los dos de acceso público, [consulta: 30-03-2021].

26 <https://www.facebook.com/groups/1690734084492405/permalink/2925251474373987/>, [consulta: 30-03-2021].



Terradillos de Esgueva 2021

blos del Valle del Esgueva. Tras votación popular, resultó elegida la denominación *Páramo del Argallar*, rescatando así una palabra tradicional en la zona, *argallar*, cuyo significado es ‘inclinarse a un lado, ladearse’ (Adeliño Vélez, 2021).

Tras este año excepcional, el que más y el que menos espera poder seguir cantando las marzas en años venideros, poder compartir la cena comunitaria de antes, recorrer todas las esquinas del pueblo, calentarnos en la lumbre, tomar el chocolate y fundirnos en un abrazo fraterno la noche del último día de febrero, porque las marzas siguen muy vivas.

Fuentes e Informantes

De las letras de las marzas:

ARANDA DE DUERO: <http://www.arandahoy.com/archivos/marzas2009.pdf>, [consulta: 30-03-2021], más entrevista telefónica realizada a Angelina, de la Asociación de Vecinos de Santa Catalina en febrero de 2020.

ARAUZO DE MIEL: Letra facilitada en febrero de 2020 por Dolores Merino.

ARAUZO DE TORRE: <http://terra.es/personal7/asctorre/canciones/CANCIONE.doc>, [consulta: 01-09-2011].

BAHABÓN DE ESGUEVA: Asociación Bahabón va Bien a través de su web <https://bahabonvabien.com/las-marzas/>, [consulta: 28-03-2021].

BAÑOS DE VALDEARADOS: www.banosdevaldearados.es/marzas.pdf, [consulta: 01-09-2011].

CALERUEGA: www.caleruega.es/files/fiestas/lasmarzas.pdf, [consulta: 01-09-2011].

CIRUELOS DE CERVERA: Grabación de 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=uqhF6zTVwK8>, [consulta 03-03-2021].

HONTORIA DE VALDEARADOS: <http://hontoriadevaldearados.burgos.es/municipio/tradiciones/las-marzas>, [consulta: 01-09-2011].

PINEDA TRASMONTE: http://www.pinedatrasmonite.com/pineda/lonuestro_lasmarzas.htm, [consulta: 01/09/2011].

PINILLOS DE ESGUEVA: Grabación de 2021: <https://www.facebook.com/watch/?v=127903355864603>, [consulta 03-03-2021].

TERRADILLOS DE ESGUEVA: <http://club.telepolis.com/jcabanes/fiestas/marzas.htm>, [consulta: 24-03-2008], José María Cabañes, Montserrat Monje y María Jesús Mínguez.

TORRESANDINO: Letra facilitada a través de correo electrónico por Montse Román en julio de 2013.

TUBILLA DEL LAGO: www.tubilladellago.com/marzas.html, [consulta: 28-03-2021].

VALDEANDE: Letra facilitada por la Asociación Cultural «El Moral» en septiembre de 2020.

VILLALBILLA DE GUMIEL: <http://usuarios.multimania.es/gutiruben/marzas.html>, [consulta: 01-09-2011].

VILLATUENDA: <http://villatuenda.wordpress.com/2010/01/21/tradiciones-populares-las-marzas/>, [consulta: 28-03-2021].

BIBLIOGRAFÍA

- ADELIÑO VÉLEZ, Antonio (2021): «Páramo del Argallar, un nombre popular», ArandaHoy.com, <http://www.arandahoy.com/0303/paramo-del-argallar-un-nombre-popular/>, [consultada: 30-03-2021].
- ADRI (2021): «Las marzas en la Ribera 2021», Ribera del Duero Burgalesa, <http://riberadeldueroburgalesa.com/las-marzas-en-la-ribera-en-2021/>. [consulta: 30-03-2021].
- BERGUA, José (1944 = 1998): *Refranero español*, 13ª ed. Madrid: Ediciones Ibéricas. Colec. Tesoro literario, 28.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1928 = 2008): *Refranero castellano*. Pamplona, Analecta Ediciones y Libros, reimp. facs.
- CORREAS, Gonzalo (1627 = 2001): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Edición de Louis Combet, revisada por R. Jammes y M. Mir, Madrid. Madrid: Castalia. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 19.
- CORREAS MARTÍNEZ, Miguel y GARGALLO GIL, José Enrique (2003): *Calendario romance de refranes*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- (DLE) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/>, [consulta: 28-03-2021].
- HERNANDO PRIOR, Àngels (2017): *Patrimonio material e inmaterial en la mancomunidad Alfoz de Lara*. Trabajo de fin de grado. Nuria Peist Rojzman (dir.). Universitat Oberta de Catalunya, <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/61325/9/ahernandopr0117TFGmemoria.pdf>, [consulta: 30-03-2021].
- HOYOS SANCHO, Nieves de (1954 = 2006): *Refranero agrícola español*. Madrid: Ministerio de Agricultura. Ed. facsímil.
- MANZANO ALONSO, Miguel (2003): *Cancionero popular de Burgos*. Vol. V. Burgos: Diputación Provincial de Burgos. Notas sobre la recopilación de Gonzalo Pérez Trascasa.
- MARTÍNEZ BUSTAMANTE, David y LOSA HERNÁNDEZ, Roberto (2012): «Las marzas en Ciruelos de Cervera», *Estudios del Patrimonio Cultural*, n.º 8, pp. 12-17. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4002547>, [consultado: 30-03-2021].
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis (1945): *El tiempo y los espacios de tiempo en los refranes*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- NÚÑEZ, Hernán (1555 = 2001): *Refranes y proverbios en romance*. Edición crítica de Louis Combet, Julia Sevilla, Germán Conde y Josep Guia. Madrid: Guillermo Blázquez, Editor; 2 vols.
- OLMEDA, Federico (1903 = 1992): *Folklore de Burgos*. Burgos, Diputación de Burgos, 3.ª ed. (2.ª facs.), prólog. de Miguel Manzano.
- ONTAÑÓN ONTAÑÓN, Gumersindo (1989): «Las marzas en Villanueva de Gumiel», *Revista de Folklore*, <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=777&NUM=105>, [consulta: 23-03-2021].
- PANIZO RODRÍGUEZ, Juliana (1999): *Refranero temático castellano*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- PORRO FERNÁNDEZ, Carlos A. (2000): «Las Marzas en la tradición de Palencia», *Revista de Folklore*, 235: 33037, <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=2354&NUM=235>, [consulta: 2803-2021].
- PUERTO, José Luis (1991): «Unas “marzas” en las leonesas tierras de Rueda», *Revista de Folklore*, 125, <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=978&NUM=125>, [consulta: 23-03-2021].
- RODRÍGUEZ URRÍZ, María Begoña (1988): «Las “Marzas” de Villanueva de Gumiel (Burgos)», *Letras de Deusto*. Bilbao, Vol. 18, n.º 42 (sept.-dic. 1988), pp. 193-200.
- SBARBI Y OSUNA J. M. (1922=1943): *Gran diccionario de refranes de la lengua española*. Madrid; Ed. Joaquín Gil, Buenos Aires.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia y CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús (2002): *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*. Salamanca. Centro de Cultura Tradicional. Diputación de Salamanca.
- UGARTE GARCÍA, María del Carmen (2012): *Pemias y otros materiales de tradición oral en la Ribera del Duero. Estudio etnolingüístico y literario*. Tesis doctoral. Dir. Postigo Aldeamil, Josefa. Universidad Complutense de Madrid. 2 tomos. Versión en línea completa: www.infoling.org/informacion/T106.html, [consulta: 28-03-2021].
- (2007): *Refranes del C. R. A. Valle del Riaza*: http://cravalledelriaza.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=6&wid_item=87, [consulta: 30-03-2021].
- (2020): «Las marzas (I)», *Lunes galbana*, <http://lunesgalbana.blogspot.com/2020/03/num-221-las-marzas-i.html>, [consulta: 28-03-2021].
- UGARTE GARCÍA, María del Carmen y CALVO PÉREZ, Juan José (2008): «Refranero agrícola de Quintana del Pidio», *Cuadernos del Salegar*, 55-56. <http://mimosa.pntic.mec.es/~jcalvo10/Textos-CdS/55-56-RefranestiempoQuintana.pdf>, [consultada: 30-03-2021].
- VALDIVIESO ARCE, J. L. (1992): «Las marzas según se cantaban en el pueblo de Bezana (Burgos)», *Revista de Folklore*, 137: 169-173. <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=1076>, [consulta: 28-03-2021].

EL MONTE ARROPEZ, UN TERRITORIO ESPIRITUAL Y UN CAMINO DE PERFECCIÓN EN PLENA NATURALEZA

Florentino Escribano Ruiz, José Antonio Ramos Rubio y Óscar de San Macario Sánchez

Arropez es un paraje situado a escasos 10 kilómetros de la capital cacereña al que se puede acceder fácilmente antes de llegar a Valdesalor. En este lugar se va a instalar una estatua gigante de Buda y un complejo budista, fruto del hermanamiento de Cáceres con Lumbini (Nepal). Un entorno natural desde el que se divisan numerosas ermitas salpicadas en el territorio ocupado por un bosque mediterráneo.

Hablar de budismo es hablar de un camino con muchas ramificaciones que se han ido generando a lo largo de 2.500 años de existencia. Desde la India, las enseñanzas de Buda (Sidhartha Gautama) se han abierto como un abanico en ramificaciones que se extienden por todo el mundo en diferentes estilos y escuelas, llegando hasta los rincones más insospechados. ¿Quién iba a pensar que en la ciudad de Cáceres se proyectara realizar un centro budista de extensión mundial? Esto no es más que una señal que muestra cómo en nuestro mundo occidental crece su interés desde que comenzó en el siglo XIX como resultado de los contactos coloniales con los países budistas y las conclusiones de estudios académicos sobre la tradición budista.

Actualmente cada vez es mayor el número de líderes budistas occidentales formados por eruditos budistas originarios de Asia. En los últimos veinte años se han formado muchos más grupos que tienden a atraer a pensadores occidentales para establecer algún tipo de alianza con el budismo zen o tibetano. Su importancia en occidente va creciendo.

No pretendemos en estas líneas realizar un estudio sobre las características del budismo. Solamente quiero reseñar algunas características que confluyen con nuestra cultura socio-cristiana, de tal manera que el budismo no nos parezca tan ajeno o exótico, ni tampoco como un adorno de la coreografía de un parque temático cuyo atractivo sirva solamente para el mercado del llamado turismo religioso.

¿Qué pretende el budismo? Buda está considerado como un ser que forma parte de una serie continua de seres iluminados. La enseñanza de Buda se resume en las cuatro nobles Verdades, de las cuales la última y definitiva afirma la existencia de un sendero que conduce a la liberación del sufrimiento como experiencia humana universal. ¿Acaso es ajeno en nuestra cultura socio-cristiana liberarnos del sufrimiento?

El objetivo del budismo es liberarse del Karma con sus tendencias malignas que tiene sus repercusiones en las consecuencias negativas, en contraposición a la recompensa que conlleva la sucesión de hechos buenos que repercuten como ondas de una piedra que cae al agua en una sucesión de renacimientos que rompen la cadena del Karma. ¿Acaso no pretende la educación de nuestra cultura socio-cristiana generar formas de vida en la que los individuos se perfeccionen con estímulos de convivencia para el bien común?

El sendero de Buda lo marca la moralidad, la meditación y la sabiduría creando esas condiciones favorables para el desarrollo espiritual que libera de la esclavitud de la materia. La meta es el Nirvana, o sea, la extinción de todos los deseos que distraen la capacidad de ser y

existir con la fusión del yo personal con el infinito en la iluminación definitiva (el cielo). ¿Acaso no están creciendo en nuestra sociedad la búsqueda de espacios en los que se respire algo más que producción, prisas, negocios, estrés, agobios, materialismo, escapes que producen otros sufrimientos? ¿Percibes que cada vez hay más voces en nuestro contexto socio-cristiano que suenan como alarmas porque se han perdido espacios de moralidad, de meditación y de profundidad de conocimientos? ¿Oyes decir que se han perdido los valores que son los favorecen la humanización de las relaciones y la convivencia cívica?

El camino del budismo dura toda la vida. Pero no acaba ahí. Tras esta vida viene otra y otra y así un innumerable número de existencias o reencarnaciones que solamente terminan cuando se accede al nirvana como plenitud de la existencia o «cielo». ¿Quién no aspira en nuestro contexto socio-cristiano a conseguir una idea de eternidad en un mundo feliz, ya sea desde claves religiosas o, en su ausencia, desde claves filosóficas, racionales, científicas... o simplemente imaginativas?

Es cierto que entre el budismo y el pensamiento cristiano hay diferencias en el concepto global de la vida; algo así como dos líneas paralelas que no pueden encontrarse en un punto común. Sin embargo, hay aspiraciones humanas muy concretas, como las señaladas en los párrafos anteriores, donde, en este caso, las líneas paralelas tienen puntos de encuentro y se complementan mutuamente en la persona que acoge esas aspiraciones como herramientas de un camino de perfección que tantos escritos y personas buenas han dejado en sus consejos espirituales.

Budismo y cristianismo, dos caminos de perfección en paralelo, pero que confluyen en algunos objetivos con diferentes planteamientos: El camino de perfección del cristianismo se fundamenta en otro contexto antropológico y teológico muy diferente al del budismo, pues el camino de perfección al estilo de Jesucristo parte de un concepto de mundo como criatura

de Dios, diferenciado de Dios; se fundamenta el cristianismo en el ser humano como único e irreplicable, no como fruto de reencarnaciones; para el pensamiento cristiano el sentido de la vida y de la historia es una liberación que implica la responsabilidad de la transformación de las causas que generan el mal, no solo como liberación de ataduras individuales; el sentido de eternidad es para el cristianismo un don de Dios y no una conquista humana conseguida por el perfeccionamiento del karma o de la exclusión de la materia.

Las líneas paralelas del cristianismo y del budismo se unen en el itinerario, o proceso, para conseguir los fines. En este caso el camino budista no es nada extraño a la cultura socio-cristiana, pues nuestra historia está llena de personajes ilustres que se han retirado del «mundanal ruido» para encontrar la senda del camino de perfección humana en contacto con la naturaleza, la meditación, la espiritualidad, la liberación de la materia, la sublimación de la vida... Llegando a disfrutar del éxtasis y de experiencias de paz que, posteriormente, se han expresado en escritos de tan alta precisión poética como los de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, por citar algunos de los más significativos y conocidos maestros de la interioridad del amado y la amada, o del creador y la criatura. En la tradición cristiana, como en la budista, hay monjes que buscaban su camino de perfección retirados en conventos ubicados en entornos de naturaleza espléndida, porque en ellos se fusionaban con la naturaleza para sentirse en comunión con las criaturas en plena alabanza al Dios de la vida. En nuestro contexto conocemos a San Francisco de Asís que en su Cántico de las Criaturas alaba a Dios por la hermana agua, el hermano viento, el hermano sol y la hermana luna... e incluso integrando en armonía la realidad del sufrimiento asumiendo como liberadora de todo materialismo a la hermana muerte... eso no les excluía de las responsabilidades humanas, pues siempre están asociados a proyectos de paz, y de solidaridad, acogiendo a los pobres y ayudando a los necesitados e indefensos.

En menor escala están los miles de ermitaños que se retiraban en el silencio de las ermitas para buscar esas metas en la vida diaria, con su vida austera, sus meditaciones, su integración en espacios ecológicos tan fusionados con la naturaleza, alabando a Dios con los salmos de la biblia en la que saltan de alegría los ríos, se alegran las montañas y toda las criaturas del cielo, del mar y de la tierra cantan y bendicen al Creador. Precisamente el monte Arropez donde se va a construir el gran centro budista de Cáceres está rodeado de ermitas donde históricamente han vivido ermitaños y han sido punto de encuentro y de manifestaciones de espiritualidad que han hecho las delicias de tantas personas y pueblos que han configurado sus valores de convivencia inspirándose en la virtudes del santo, virgen o Cristo a la que estaban dedicadas.

Puede haber puntos de encuentro en estas líneas paralelas del cristianismo y del budismo que van más allá de las matemáticas, pues el ser humano no es un teorema pitagórico sino un conjunto de armonía de diferentes dimensiones que lo perfeccionan en la medida en que lo psíquico, lo ético, lo social, lo vocacional... se equilibran para el bien individual y colectivo. La dimensión trascendente específica de estas experiencias puede ser la batuta que dirige esa impresionante orquesta de cada ser humano. Hoy en día, oigo hablar mucho de la necesidad que tenemos en nuestra sociedad de acudir a lo que en educación emocional se denomina «objetos maná», entendida esta expresión como el conjunto de experiencias, personas, situaciones, objetos, rituales, costumbres, espacios... que generan estímulos para sentirse con actitudes positivas de felicidad personal y ambiental. No es que el «objeto maná» sea mágico o tenga poderes en sí mismo, sino porque está asociado a experiencias de armonía, serenidad, afecto, seguridad... ayuda a la mente humana a concentrarse en el espacio de trabajo o ante situaciones estresantes de la vida.

Es importante que haya a nuestro alrededor espacios de esas características; en Cáceres debemos sentirnos orgullosos porque con el

templo budista se añade otra posibilidad para ofrecer espacios humanizadores que nos hacen más libres para elegir otros estilos diferentes que lleven al perfeccionamiento del ser humano y de la sociedad.

Siempre se han ofrecido en formatos diferentes según las épocas. Hace ya veinte años que la parroquia de Guadalupe inició en Cáceres el movimiento de la marcha de «Todas las religiones por la Paz», conscientes de que el futuro también necesita adquirir un pensamiento en armonía dialogante entre todos estos espacios de trascendencia. Actualmente la Iglesia diocesana de Coria-Cáceres lo ha elevado a la categoría de delegación diocesana con sus respectivas ramificaciones para que la idea siga extendiéndose en el mundo cultural y educativo. Pequeñas iniciativas que hacen camino al andar.

Bienvenida sea la comunidad budista al monte de Arropez, porque contribuirá a que muchas personas de aquí y de otros lugares del mundo, junto a nuestra sociedad cacereña se impregnen de «espacios maná» que estimulan encuentros motivadores para crecer en armonía en todas las dimensiones del ser humano. Aunque seamos diferentes en símbolos y ritos, hay puntos de encuentro en los que budismo y el cristianismo, en dialogo junto al resto de experiencias religiosas, contribuiremos a generar espacio humanizadores que fomenten mayor consciencia de ser personas, trabajando y disfrutando con los mismos objetivos de la convivencia en paz.

Al oeste las ermitas de Santa Ana, San Benito, Santa Olalla y Santa Lucía. Al oeste, está la ermita de San Lorenzo. En la Lagartera están las Casas de San Lorenzo, que sería donde estuvo la ermita de San Lorenzo, lugar en el que fue localizado un Thymaterium y un contrapeso romano. De la ermita tenemos referencia documental pero de las que ya no quedan restos¹

1 Según don Alonso Corrales se encontraba en la calle Villalobos, data la ermita a finales del siglo XVI. El historiador don Publio Hurtado la sitúa en la Alberca y pertenece a la parroquia de Santiago, considera que

es San Lorenzo (junto a la dehesa de Lagartera, propiedad de la Condesa de Fernán Núñez, en los campos del Salor, perteneció posteriormente a la marquesa de Villatoreas)²- También se encuentra en esta zona la ermita de San Lázaro, concretamente en la finca «La Alberca», en la Ctra. que conduce de Cáceres a Torreorgaz, antes del cruce de Sierra de Fuentes, nos encontramos con la fábrica eclesial de una antigua ermita, el terreno es propiedad del Conde de

Adanero don Álvaro de Ulloa y Suelves. Hemos de tener en cuenta que próximas a la ermita están las localidades de Sierra de Fuentes y Torreorgaz, y tanto un palacio existente en Sierra de Fuentes como la casa de Pajarillas camino de Torremocha, fueron propiedades del señor Conde de Adanero³.

existía en el siglo XVII y cesó su culto en 1695 ante la incomodidad que suponía desplazarse hasta allí el 10 de agosto cuando se celebraba su festividad. CORRALES GAITAN, A: Ermitas cacerenses. Cáceres, 1998, p. 23 (trabajo que presentó en los XXXI Coloquios Históricos de Extremadura, celebrados en Trujillo, publicados en el año 2003, pp.131-162 ; HURTADO PEREZ, P: Ayuntamiento y familias cacerenses, Cáceres, 1919.

Recibió el nombre de Ermita de San Lázaro, tenemos constancia de su existencia por el historiador Hurtado Pérez, el cual nos refiere que se encontraba «en la Alberca y perteneciente a la Parroquia de Santiago. Existía a mediados del siglo XVII, pero es definitivamente abandonada en el año 1695, ante la incomodidad que suponía el tener que desplazarse hasta allí, tanto el clero como los numerosos devotos para celebrar su fiesta el día 10 de agosto»⁴. Estamos de acuerdo por el historiador cacereño, aunque discrepamos en las fechas, pues por los restos existentes en la ermita, tal es el caso de la hornacina gótica, esta ermita debió existir desde los años finales del siglo XV.

2 Anotamos las interpretaciones de otros autores. Martínez Quesada, Publio Hurtado y Boxoyo consideran que esta ermita existía en el siglo XV y la sitúan en las Tenerías. MARTINEZ QUESADA, J: Extremadura en el siglo XVIII (según las visitas giradas por la Real Audiencia de Extremadura en 1790). Tomo I. Partido de Cáceres. Barcelona, 1965; HURTADO PEREZ, P: Ayuntamiento y familias cacerenses, op. cit; BENITO BOXOYO, S: Noticias históricas de la Muy Noble y Muy Leal Villa de Cáceres y provincia de Extremadura. Monumentos de la antigüedad que conserva (manuscrito).

3 MADUZ, P: Diccionario geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Vol. XIV, Madrid, 1846, p. 380.

4 HURTADO PEREZ, P: Ayuntamiento y familias cacerenses, op. cit, 65.



Vista exterior de la ermita de San Lázaro



Interior de la ermita de San Lázaro

La ermita en cuestión fue utilizada como escuela, aún se conservan en su interior los pupitres y un mapa de España colocado sobre una pizarra. Es una agradable sorpresa entrar en la estancia, de una nave, y encontrarnos aún con una hornacina que perdura en el tiempo, empotrada en la pared. Nos encontramos ante una construcción de mampostería encalada, de planta rectangular y con cubierta a dos aguas. Esta pequeña y popular ermita ha recibido numerosas remodelaciones en distintas épocas. Concretamente, es probable que la techumbre actual de madera haya sustituido a la primitiva o cubriéndola, encontrándose la bóveda aún en la ermita y sobre ella, se ha colocado la actual cubierta, cuyos refuerzos se apoyan en dos contrafuertes sencillos que se encuentran en la cabecera de la misma, donde actualmente luce un azulejo de Ntra. Sra. de Guadalupe, y otro azulejo similar en una de las fachadas laterales, pero con la representación de la Virgen del Perpetuo Socorro. Remata la edificación una sen-

cilla espadaña en arco de medio punto donde iría colocada la campana, y a ambos lados un pináculo.

Se accede al interior por una puerta adintelada, tiene una sola nave, pequeña y rectangular. Mediante un arco triunfal, que todavía puede percibirse, se accede al presbiterio. En el que fuera Altar Mayor se conserva –como hemos indicado- una importante y bella hornacina gótica, avenerada con un arco conopial que alberga otro arco lobulado. Por tanto, estamos ante una ermita de la segunda mitad del siglo xv que ha recibido reformas importantes para convertirla en uso escolar. Probablemente, bajo las paredes encaladas existan algunos restos de pintura mural, pero es difícil de precisar si no se realizan catas.

Al suroeste, y las ermitas de Nuestra Señora de Gracia y las Arguijuelas de Abajo (capilla de la Esclarecida) y la ermita del Santo.



Vista aérea de la ermita de Santa Ana de Cáceres

La ermita de Santa Ana está en la denominada dehesa de Alcozer. Es una obra de pequeñas dimensiones, de un solo tramo con bóveda moderna, y conservar la sacristía, espacio rectangular cubierto con cúpula oval sobre pechinas, destacando la decoración esgrafiada. Se accede por un pórtico y una puerta con arco de medio punto a los pies de la ermita, su cubierta remata en una espadaña en el lienzo Norte. Antonio Ponz en el siglo XVIII en el famoso viaje que realizó por España, encargo de Camponanes, un importante inventario de monumentos y un informe documental sobre la conservación del patrimonio artístico epigráfico, pictórico, escultural y de arquitectura y otras obras de arte que contempló en el curso del mismo, concretamente en las cinco escasas páginas que dedica a la capital cacereña hace referencias a «la dehesa del Señor Duque de Abrantes, que se llama Alcoze de Santa Ana, distante una legua de Cáceres al mediodía, hay una cosa notable en un parage, que se llaman los Caños de Santa Ana, y todo toma el nombre de una ermita cercana dedicada á dicha Santa. Se reduce á que al pie de un cerro en algunos años lluviosos, y

no todos, sale por dos rajas de una peña porción de agua bastante para moler una rueda; y los años que no la echa, se tragan dichas bocas quanta llueve, y ademas la que viene valle abajo en las crecientes»⁵.

Los caños de Santa Ana, en las inmediaciones de la ermita, hoy transformada y situada en el perímetro del Campamento de Instrucción Militar Zona Centro de Santa Ana. Los primeros datos documentales que tenemos corresponden al año 1556 (27 de octubre) cuando se llevan a cabo obras de reconstrucción de la ermita bajo el patrocinio del cacereño Juan Velázquez de Ávila (en un terreno que era de su propiedad). El terreno donde se construyó la ermita es un lugar estratégicamente pensado para este tipo de construcciones aisladas,

5 Es a la única ermita a la que hace referencia Antonio Ponz en la capital cacereña. PONZ, A: Viajar por Extremadura, tomo II. Biblioteca Popular Extremeña. Salamanca, 1983, p. 93 (reed. de la obra Viage de España, en que se da noticia De las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Tomo VIII, 2ª ed. Madrid, 1784.



Ermita de Santa Ana, destruida

en aquella zona se encontraron a principios del siglo xx restos árabes. Se especifica claramente en el documento de contratación de la obra al cantero Pedro Gómez ante Benito González que la ermita existente se encontraba en muy mal estado de conservación por lo cual se necesitaba con gran urgencia su intervención: «Sepan quantos esta pública escriptura de contratación vieren como yo P^o Gómez, cantero, v^o queso y de la noble e muy leal v^a de Cáceres, conozco e otorgo por esta presente carta queso y concertado con vra md el señor Juan Velázquez de la Torre de Ban de Mesya Dávila, señor de Loriana, v^o de la dha v^a de Cáceres, que estays presente de hazer y que ha de una capilla de advocación de sra Santana, que vra md manda hazer en la dehesa que dizen de las Alçoços, a la mano derecha del camyno que va a la hermyta de San Bto, en el sitio que antiguamente la dha capilla se començo, de questán allí las paredes caydas, la qual dha capilla tengo de hazer e edificar, sacándola desde los cimientos e no tengo de sacar cosa alguna sobre lo viejo, la qual toda a de

ser de manpuesto de cal y canto...»⁶. Son muy importantes los datos que obtenemos del citado documento de escritura que tienen interés de describirnos el tipo de ermita rural cacereña, en la que su uso mucho el ladrillo, más que la cantería, también en la escritura se especifica que se aprovecharon algunos de los materiales que ya existía en la ermita arruinada, que dicha

6 El regato del Alcocer es afluente del río Salor. El escritor Corrales Gaitán considera que fue entonces cuando se comenzó la ermita, disintimos de esta afirmación dado que en el documento se especifica que ya existía una capilla precedente y que estaba en estado ruinoso. CORRALES GAITÁN, A: «Santa Ana una ermita cacereña». Revista Alcántara. Número 38, mayo-agosto, Cáceres, 1996, pp. 67-71. Sí estamos de acuerdo con él en la creación de la Cofradía, el día 1 de mayo de 1564 instalándose en esta ermita, siendo su cofrade fundador Francisco de Paredes Golfín. Cofradía que desapareció en la primera década del siglo xix ante la falta de interés de los cacereños por inscribirse en la misma. Fue su último Mayordomo Luis López Dávila. Presentamos el documento completo en Apéndice Documental. Agradecemos dicho documento a don Tomás Pulido. PULIDO Y PULIDO, T: Datos para la historia artística cacereña. Institución Cultural «El Brocense». Cáceres, 1980, pp. 567-569.



Ermita de Santa Ana en proceso de restauración

ermita tenía bóvedas de arista, de ladrillo, un altar y las gradas, y fue embellecida con paneles de azulejos y poyos por toda la ermita excepto en la zona del altar; las bóvedas encaladas y las paredes blancas con una cenefa y en la entrada un portal a lo largo de la fachada, característico de este tipo de ermitas rurales existentes en la Tierra de Cáceres, algunos estos portales, como el caso de la ermita de Santa Ana, estaban empedrados con piedra menuda de río. El cantero Pedro Gómez recibió por las obras realizadas en ermita 30.000 maravedíes.

El día 1 de mayo de 1564 se fundó la Cofradía de esta advocación instalándose en ésta ermita, siendo su cofrade fundador Francisco de Paredes Golfín, exponemos literalmente las ordenanzas: «Por cuanto las leyes y ordenanzas y constituciones fueron halladas hechas y constituidas para el regimiento de las gentes las cuales por vigor de ellas viviesen en una concordia y caridad y amor y razón y así usando de ellas los virtuosos o uviesen por sus virtudes galardón. E por el contrario los vicios e maldoctrinados

fuesen corregidos y castigados por sus delitos y culpas. Por ende nosotros los ermanos cofrades de la Señra Santa Ana que es en la ermita que está a do dicen los «Alcoces» término de esta villa de Cáceres y al presente somos en ella en buen amor y concordia ordenamos constituimos y hecimos en primero día del mes de mayo año de mil y quinientos y sesenta y cuatro siendo todos muñidos para misa y cabildo se juntaron los señores Gonzalo de Monroy y Joan de Carvajal y Joan Pizarro primeros diputados de esta Santa Cofradía y Diego Sánchez Picapiedra, el mozo, y Diego Sánchez Solana primeros alcaldes de esta Santa Cofradía y muchos otros cofrades de esta Santa Cofradía y yo Francisco de Paredes Golfín como primer fundador de ella y como escribano de la dicha Cofradía. Les ley las ordenanzas sobre dicha y todos juntos en una paz y concordia las aprobaron y las consintieron y dijeron que querían estar por ellas y se sujetaron a ellas y a cumplirlas so las dichas penas de lo que no hice y lo firme de mi nombre que dice así. Francisco de Paredes Golfín».



Ermita de Santa Ana, restaurada

El 23 de julio de 1564, reunidos el Cabildo los miembros de ambas cofradías deciden unir las mismas en una sola y con su sede en la Ermita de Santa Ana, la otra se encontraba en Santa María «La Mayor»⁷.

7 TEJADO DEL ARCO, C: Santa Ana, 40 años de Historia. Cáceres, 2004, p. 216. «En el nombre de la Santísima Trinidad, Padre e Hijo y Espíritu Santo. Un solo Dios verdadero honra y reverencia de la bien aventurada señora Santa Ana maría abogada nuestra. Libro de la bien aventurada señora Santa Ana, ahora nuevamente sacado del Libro Viejo en el cual van trasladadas las ordenanzas que tiene esta Santa Cofradía y todas las hermanas y hermanos por su abecedario de todos los cofrades que están vivos. Comenzose este libro el día del bien aventurado San Jorge, 23 de abril de 1609 años, siendo mayordomo Antonio González Jorge Alcaldes Benito Vega y Cristóbal Hernández y escribano de la dicha cofradía Benito Martín Santos. En la Villa de Cáceres a ocho días del mes de octubre del año 1564». Así comienza el único libro relativo a la Ermita que ha llegado hasta nuestros días.

En los primeros años del siglo XVII continuaron las obras en la ermita, en concreto las obras de la sacristía y un aposento alto, obras fueron encargadas por el obispo don Pedro de Carvajal. Tenemos constancia documental ante el escribano Juan Maderuelo el 2 de noviembre de 1611, de las obras realizadas por el cantero Martín Blanco, vecino de Cáceres, como principal obligado y Rodrigo Álvarez, como su fiador, como rematante de la obra de la sacristía y aposento alto de la ermita⁸. La ermita llevó

8 Finalmente estas obras las realizó Martín Blanco, aunque al principio hubo discrepancias pues los miembros de la Cofradía de la ermita les parecía costosa la obra. «Xpoval Hernández, vº de Cáceres, mayordomo de la cofradía de nra señora Santa Ana estramuros della en nombre de los demás alcaldes y cofrades, digo: que Blas Myn Nacarino maestro la albañilería y cantería puso la obra y fábrica que se quiere hazer en la dha Hermita en prescio de 1800 rreales con duçientos de prometido y para ello hizo la planta y condiciones con que se avia de hazer la



Pinturas al fresco, del siglo xvi, con las representaciones de Santa Ana y un ángel

dha obra y aunque por entonces parecieron combimientos a algunos que no thenian boto mi conocimiento dellas se le admitió la dha postura como por ella más largamente parecerá a que me refiero y es ansi que después acá se a sacado la dha planta a vista de oficiales que lo entienden y no a parescido conbiniente a la dha hermita fabrica y obra e como tal ha sido corregida y desechada de todos rrespeto desto se acordó entre los dos hermanos que se hiciese otra planta y perfil más conbiniente ques ésta de que hago demostración para que vuestra señoría la vea y dé su voto y parecer como conviene para que en todos acierte, por tanto vuestra señoría suplico y pido que avida mi rrelación por verdadera de por ninguna la postura del dho blas Myn pues es muy cara y no conviniente a la dha obra y mandé que no se haga sino es conforme a la planta que está fecha demostración pues está aprovada por oficiales e maestros de la entienden y pido justicia para ello Xpoval Hernández.» En Cáceres, 11 octubre 1611 «...Vista esta petición por el obispo de Coria, mi señor, dixo que dava e dio por nulos cialesquier autos e posturas que en esta razón se ayan hecho, y mandó sacalla a el almoneda y que ande en pregones».

El 12 del mismo mes se sacó a almoneda y pregón la realización de una sacristía y aposento en la ermita de

a cabo una importante reedificación en el año 1764, colocándose la siguiente inscripción en el pilar central del pórtico: «REHEDIFICOSE ESTE PORTAL Y CASA SIENDO MAYORDOMO BENITO DE LOS SANTOS RUBIO A ESPENSAS DE ALGUNA LIMOSNA CHRISTIANA Y LA GRANDE QUE DIO PEDRO JOSEH TOPETE Y BARCO. AÑO 1764».

También, en el siglo xviii se limpiaron las pinturas del muro principal e inferior de la ermita, concretamente en el año 1765, coincidiendo con la realización de una profunda obra de restauración y consolidación en toda la construcción así como en la vivienda del ermitaño. La Cofradía acordó arreglar las manos de la imagen de la Virgen, obra del siglo xvii, que estaban

Santa Anna por mandato de su señoría conforme a la traza y condiciones que le había sido mostradas ante el notario Melchor Carrillo. Finalmente fue ejecutada por Martín Blasco, cantero, vecino de Cáceres que puso la obra en 1900 reales con 50 reales.



Santa Ana y la Virgen Niña

destrozadas así como la restauración de algunas partes de la misma en el rostro y el cuerpo.

Como dato curioso mencionar, en los alrededores de esta ermita enterraban a los párvulos de la ciudad de Cáceres entre los años 1790 y 1810.

En la fachada, a los pies de la ermita, se mantienen, algunas pinturas al fresco, del siglo XVI, con las representaciones de Santa Ana y un ángel. En el interior, y una escultura moderna de madera de Santa Ana con la Virgen.

En el último Inventario realizado el 4 de abril de 1805, estando presente y como testigo don Benito Borrella, clérigo y segundo sacristán de Santa María La Mayor, se detallan los objetos existentes en la ermita:

- Un cáliz de plata, con patena y cucharilla.

- Varios corporales de tela blanca con encajes, con bolsa verde de damasco.
- Un alba y hábito con encajes de tela blanca.
- Casulla de raso azul con flores, estola, manipulo y paño de cáliz.
- Casulla de damasco verde antiguo, con estola, manipulo.
- Otra de damasco, encarnada.
- Dos toallas blancas, una con encaje y otra con jareta.
- Un misal bien tratado con forro encarnado.
- Dos frontales viejos, uno azul roto y otro de raso azul con flores.
- Una vara en cruz en donde está pintada Santa Ana y que servía para pedir por el pueblo.
- Otros varios utensilios entregados en un cesto de mimbre, llevados por medio de un muchacho mísero a la sacristía de Santa María.

La ermita dependía eclesiásticamente de la jurisdicción de la iglesia de Santa María, y la propiedad del terreno hasta el día 23 de Marzo de 1950 era de la familia Carvajal, quien la vendió al Ministerio del Ejército. En el año 1961 se restauró por orden del Coronel del Regimiento Argel nº 27 don Luis Saliquete Navarro, la capilla, los pórticos de entrada, así como la sacristía. Se hicieron igualmente importantes reformas en el campanario, dotándose de una artística cruz de hierro, hoy en paradero desconocido. Desgraciadamente también se ha perdido la primitiva campana de la ermita, hecha expresamente para esta de Santa Ana.

En el mes de diciembre del año 1964 se convertiría todo aquel terreno en recinto militar, adaptando la ermita a un destino castrense y la ermita sería restaurada en el año 1996.



Ermita de San Benito en ruinas

La ermita de San Benito es la más interesante de todas. Se construyó junto a los restos de un antiguo convento benedictino situado en el cerro de San Benito, a 5 km de la ciudad. Algunos autores locales consideran que esta ermita tiene su origen en el siglo VII, habiendo encontrado en ella restos visigodos⁹, al presentar dicha ermita disposiciones muy características de los primitivos conventos que fundaron los monjes benedictinos en el Occidente¹⁰. Esta ermita y convento correspondió a la jurisdicción de la parroquia de San Mateo hasta que el 3 junio del año 1886 se construyó el templo de San Eugenio, en Aldea Moret.

9 HURTADO, P: Ayuntamiento y familias cacerenses. Cáceres, 1919, p. 161; BENITO BOXOYO, S.: Historia de Cáceres y su patrona. Noticias históricas de la villa de Cáceres, op. cit., p. 114.

10 el investigador Alonso Corrales asegura «Como su propio título demuestra fue fundada por la orden de benedictinos, lo que le da a la construcción un cierto misterio, pues no he podemos olvidarnos de que esta orden de religiosos estaba estrechamente vinculada a la orden de caballería de los Templarios». CORRALES GAITAN, A: Ermitas cacerenses. Cámara Oficial de Comercio e Industria de Cáceres. Cáceres, 1998., p. 75.

Encontramos las referencias documentales más antiguas sobre la ermita de San Benito en el año 1544 en el contrato de asiento y concierto con él pintor Francisco de Hermosa de un retablo para la ermita¹¹. Otra referencia la encontramos en el año 1556, en una escritura que concierta Pedro Gómez ante Benito Fernández el día 27 octubre de 1556¹². Otra referencia documental corresponde al año 1621, concretamente en las ordenanzas de una cofradía que

11 PULIDO Y PULIDO, T: Datos para la historia artística cacereña. Institución Cultural «El Brocense». Cáceres, 1980, pp. 214 y 215.

12 « con vra md sor Juan Velázquez de la Torre de Bande Mesya Dávila, señor de Loriana, veçino de la dha Vª de Cáceres, que estaba presente para hacer una capilla de la advocación de señora Santana que vra md manda hazer en la dehesa que dize de los Alcoçes a la mano derecha del camyno que va a la hermita de San Benito en el sitio antiguamente la dha capilla se començo de que están allí las paredes caydas la qual dha capilla tengo de hazer e edificar sacándola desde los cimientos...». Esta escritura hace referencia a las obras realizadas en la ermita de Santa Ana pero en la misma se hace referencia a la ermita de San Benito que ya existía. Vid. PULIDO Y PULIDO, T: Datos para la historia artística cacereña, op. cit., p. 186.



Ermita de San Benito, restaurada vista lateral y frontal

tenía su sede en la iglesia de San Mateo¹³ y las obras realizadas en la ermita y la hospedería para enfermos en el año 1764¹⁴. Las dependencias anexas a la ermita sirvieron de hospedería, el 12 julio 1872 en un Auto del Secretario de Cámara del Obispado, se aprobaron las cuentas de las obras realizadas en la ermita y se establecen las reglas para el alquiler y la conservación de la hospedería¹⁵. En el año 1872 ya no existía ninguna cofradía y esta ermita era llevada por el párroco de San Mateo. En una carta escrita por el Secretario de Cámara y Gobierno del Obis-

13 Libro de las ordenanzas, inventarios y bienes muebles de la Cofradía de San Benito. Libros manuscritos 65. Libro de Cuentas (1690-1840). Libros manuscritos, 66 y 67. Archivo de la iglesia parroquial de San Mateo.

14 «Auto de la obra en la fábrica en la hermita de San Benito Abad, siendo juez de Comisión don Pedro Pérez Ordiales cura de la parroquia de San Mateo y Notario don Pedro Cortés en el año de 1764. Archivo de la iglesia parroquial de San Mateo, legajo 11, número 9. En Apéndice Documental.

15 Archivo de la iglesia parroquial de San Mateo, legajo 11, número 12.

pado de Coria, fechada el 1 de marzo de 1872 y dirigida al cura párroco de la iglesia de San Mateo, se especifica que se ha extinguido la cofradía y se autoriza al cura párroco para la venta de bienes muebles (cálices y otros objetos) propiedad de la Cofradía para sus reparaciones¹⁶. Los restos de la hospedería se encontraban ya en ruinas cuando Publio Hurtado visitó esta ermita en los primeros años del siglo xx¹⁷. En el año 1935 en la visita que realiza Tomás Martín Gil a varias ermitas situadas en los alrededores de la capital cacereña encuentra a esta ermita de San Benito en deplorable estado ruinoso¹⁸. De los bienes muebles existentes en la ermita,

16 Ibidem. Las cuentas de la cofradía en el año 1840 (último año en el que se anotan) estaban a cero según lo hace constar el Sr. Melitón Espada, mayordomo de la citada cofradía. Archivo la parroquia de San Mateo. Libros manuscritos, 66 y 67.

17 HURTADO, P: La parroquia de San Mateo de Cáceres y sus agregados. Cáceres, 1918, pág. 161.

18 MARTIN GIL, T: «Ermitas del espíritu Santo, Santa Ana, San Benito, Santa Lucía y Santa Olalla». Revista de Estudios Extremeños. Badajoz, enero-abril, 1935.

el investigador Alonso Corrales considera que la imagen de San Benito, obra del siglo XVI, es la que se conserva actualmente en San Eugenio; la imagen de siglo XVII de San Donato y la de San Benito (obra de finales del siglo XV), llamado «El Viejo», que se encontraba llena de carcoma y xilófagos, optaron por quemarla y enterrar las cenizas en un lugar sin señalar¹⁹.

Es una construcción de mampostería. Se accede al interior por una puerta un arco apuntado, a los pies de la ermita, uno de los pocos restos que quedan de la edificación original; hemos de destacar a los pies de la misma una sencilla espadaña con un vano de medio punto. En los laterales y en el frente de la ermita, destaca un pórtico con arcos paneles sobre columnas graníticas. En la zona oriental se conservan los restos de celdas y otras dependencias del convento; tanto estos restos como la mayor parte de la ermita son obra del siglo XVIII. Debíó de contar con bienes muebles de estimado valor artístico, de hecho, algunos autores que visitaron esta ermita conocieron obras de calidad

19 CORRALES GAITAN, op. cit., p. 77.

como, por ejemplo, la existencia de una imagen de San Benito, de tamaño natural y una tabla que representaba Santa Lucía y que según Sanguino era del siglo XV, la misma tabla de la que hace referencia Publio Hurtado²⁰.

En su interior presenta tres naves de tres tramos separados por arcos apuntados sobre pilares cuadrados. La nave central se cubre con bóveda de cañón con lunetos, y las naves laterales se cubrían con estructura de madera, que ha desaparecido. El presbiterio mantiene su bóveda de crucería, existió un retablo que fue contratado el 20 julio de 1544 con Francisco de Hermosa, pintor vecino de Garrovillas²¹.

20 SANGUINO MICHEL, J: Notas referentes a Cáceres, ms. Inédito, f. 69 (publicado en el año 1996, Notas referentes a Cáceres (1902-1920). HURTADO, P: Ayuntamiento y familias cacereñas. Tomo I, op. cit., pág. 100. El cual achaca algunos milagros a los que rezasen ante la citada tabla.

21 PULIDO Y PULIDO, T: Datos para la historia artística cacereña, op. cit., pp. 214 y 215: « en que yo el dho Francisco de Hermosa aya de hazer e haga un rretablo a la dha yglesia de señor San Bº questá en el campo de



Interior de la ermita antes de su restauración



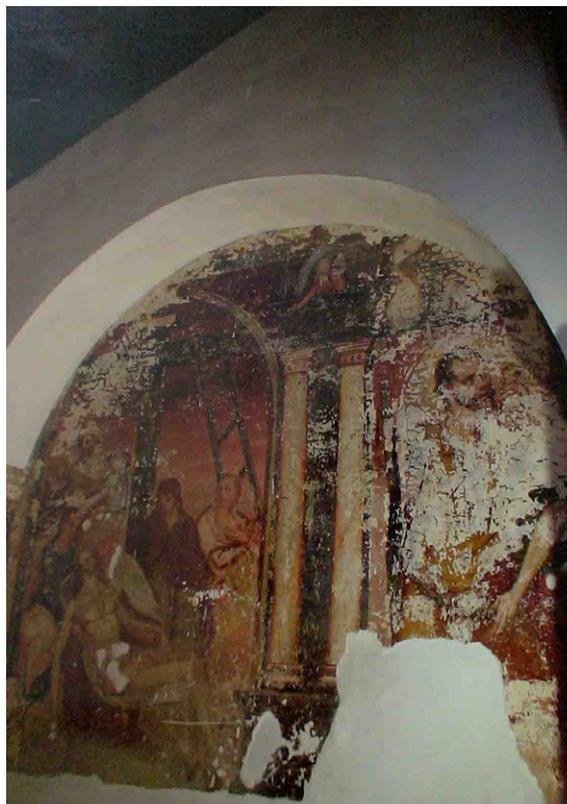
Interior, ermita restaurada



Interior de la ermita de San Benito, restaurada



Imagen de San Benito



Pinturas, restauradas

Se conservan a su interior algunas pinturas murales al fresco, con las representaciones de la Estigmatización de San Francisco, Llanto ante Cristo muerto y San Cristóbal con el Niño Jesús; en el presbiterio, se conservan algunos fragmentos de pinturas con la representación de la Ascensión del Señor y un rostro irreconocible;

diez e seys pies del altar...e se ancho de diez e seys palmos de tercias de vara en manera que venga en proporción de la capylla principal questá en la dha yglesia el que en medio del dho rretablo a de aver un tabernáculo en questé la ymagen de Sant B^o que agora esta en la dha yglesia..e yo.. tengo de pintar la dha ymagen, el qual dicho rretablo a detener ocho tableros... e en el banco primero a detener tres ymagenes de nro señor lxpto la primera puesto en la columna e el segundo en el sepulcro e el tercero la Cruz a cuestras en los segundos tableros a los lados del tabernáculo tengo de poner la ymagen de San P^o e la de Sant Ju^a Baptysta en los tableros de arriba tengo de poner la salutación e nascimy^o e reyes.. e lo tengo de dar puesto e asentado el día de Sant Myguel del mes de setiembre del año venidero de myll e quis^o e cuarenta e cinco años e me aveys de dar e pagar por el dho rretablo sesenta myll maravedís».

son pinturas de finales del siglo xvi²². La disposición de las pinturas son las siguientes, en el ábside se encuentra la Ascensión del Señor y un rostro que no hemos podido averiguar su representación. Se conservan las pinturas de la nave de la epístola en cuyo frente se encuentran el Llanto ante Cristo muerto y San Cristóbal, y haciendo ángulo la Estigmatización de San Francisco.

Este grandioso edificio con unas dimensiones de cerca de veinte metros de largo por catorce de ancho, con tres naves, y distintas estancias a su alrededor, situada en la actual urbanización Ceres Golf, ha sido restaurado, los trabajos han sido llevados a cabo por la Escuela Taller. Proceso de restauración que comenzó en el año 2007 y culminaron en el año 2010 (inaugurada el día 22 de junio de 2010).

22 Es importantísimo el estudio sobre las pinturas murales de esta ermita que realiza Manuel Rodríguez Martín en su tesina de licenciatura presentada en 1977 con el título Pintura mural cacereña en los alrededores del siglo xvi, pp. 117-127.



Ermita de Santa Olalla

Una de las ermitas más interesantes es la dedicada a Santa Olalla, ubicada en la dehesa de la Aldehuela entre Torremocha y Malpartida de Cáceres, al S. del Cerro de Romanos, está la ermita de Santa Olalla, cuyos orígenes inciertos han motivado diversas especulaciones e interpretaciones por distintos autores. Algunos consideran que es una ermita de la segunda mitad del siglo xv. Otros autores consideran que ya existía una basílica visigoda precedente fechándola en el siglo vii d. C, relacionada con el obispo Ornucci (635-661) en documentación que fija dicho espacio con el lugar de procedencia de la mártir Eulalia²³ y que sufrió algunas reformas

23 BUENO ROCHA, J. (1989): «La iglesia visigoda de Santa Olalla de Cáceres», BAM , 3, p. 181-193; GONZALEZ CORDERO, A. et alii (1984): «Templo visigodo en el castillo de Montánchez». Revista de Estudios Extremeños, XL, 3, pp. 513-525; CERRILLO MARTIN DE CACERES, E. (1981): «Las ermitas de Portera y Santa Olalla. Aproximación al estudio de las cabeceras rectangulares del s. viii». Zephyrus, 32-33. Salamanca:

durante los siglos xvii y xviii, que modificaron el edificio original y eliminaron su aula²⁴. Estamos de acuerdo con esta afirmación, este se componía de un ábside rectangular, abovedamiento de cañón de herradura y construido con sillería de granito y piezas decorativas reutilizadas.

En este lugar existió un importante asentamiento rural romano, del que se utilizaron algunas piedras para la construcción de la basílica

233-243.

24 Lozano Bartolozzi, M.ª Mar: «Las ermitas de la Aldehuela y dehesa de los Alcoces en Cáceres (Análisis e historia de su construcción), A. Rodríguez y E. Cerrillo (eds.). Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano, Cáceres, 1979, pp. 451-465. Vid. FRANCO MORENO, B: De Emérita a Mérida. El Territorio emeritense entre la Hispania Gothorum y la formación de Al-Andalus (ss. vi-x). Transformaciones y pervivencias. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 2008, p. 83.



Vista lateral y frontal de la ermita

visigoda²⁵. En las inmediaciones ha aparecido gran cantidad de materiales de construcción y sobre todo estelas funerarias²⁶. Al igual que en otras basílicas visigodas existentes en la Alta Extremadura, como los ejemplos de Portera, Ibahernando y otras, el profesor Enrique Cerrillo recoge también en su estudio la basílica de Santa Olalla como modelo de basílicas relacionada con el origen del abovedamiento de las iglesias lusitanas del siglo VII²⁷. Algunos autores

mencionan este lugar como la población de *Ponciano*. Concretamente, el sacerdote y escritor Benito Boxoyo nos refiere lo siguiente cuando hace referencias a la ermita de Santa Olalla y al *sitio de Ponciano*: «..., está el sitio llamado Aldehuela y en él una hermosa iglesia reedificada, de una sola nave, con un altar y en él de escultura la imagen de Santa Olalla de Mérida y, a sus lados, de relieve, San Donato y Santa Julia, mártires. Es asentada tradición, que este sitio fue el pueblo y naturaleza de los padres de Santa Olalla y de él salió para ganar la corona del martirio, como dice citado Ulloa –se refiere al Memorial–²⁸, asegurando que la distancia

25 BUENO ROCHA, op. cit., p. 181; CERRILLO Y MARTIN DE CACERES, op. cit., p. 135.

26 GONZALEZ CORDERO, op. cit., p. 513; VIU, J. de : Extremadura, colección de sus inscripciones y monumentos, seguida de reflexiones importantes sobre lo presente y el porvenir de estas provincias. Madrid, 1852, p. 78. GUERRA, F. L: Notas a las antigüedades de don José Viú. Cáceres, 1854, p. 15.

27 CERRILLO Y MARTIN DE CACERES, op. cit., p. 235.

28 De MAYORALGO y LODO, JOSE MIGUEL: Memorial de Ulloa (Memorial de la casa y servicios de don Alvaro Francisco de Ulloa. Caballero de la Orden de Alcántara, Señor del Castillejo). Facsímil de la edición príncipe de 1675, por Francisco Sanz, en Madrid. Introducción, árboles genealógicos e índices. Institución Cultural «Pedro de Valencia». Excma. Diputación Provincial de Badajoz, 1982.



Pórtico, con arcos carpaneles y cubierta de madera

de la heredad llamada Ponciano a Mérida, es la que hoy mide desde el templo de la Santa a dicha ciudad; y en todo aquel oriente, por sus cuatro partes, no hay vestigios de otra población que la de Cáceres»²⁹. Existe una tradición de que este sitio fue el pueblo de los padres de Santa Olalla, y de él salió para ganar la corona del martirio, considerándose en el Memorial de Ulloa³⁰ que la distancia de la heredad llamada

*Ponciano a Mérida es la que hoy mide desde el templo de la santa a dicha ciudad; y en todo aquel Oriente, por sus cuatro partes, no hay vestigios de otra población que la de Cáceres. González Dávila en el siglo XVI, por su parte, en el Teatro de Coria dice: «A una legua de Cáceres, como se va a Mérida, hay una ermita dedicada a Santa Olaya, mártir, fundada en una heredad que se llama Ponciano y era de Liberio padre de esta ilustre mártir, en que vivía con Julia, también ilustre mártir y con ciudadana suya, asistidas de Félix para su enseñanza, que también fue mártir y ciudadano de Mérida»*³¹.

29 BENITO BOXOYO, S: Noticias históricas de la Villa de Cáceres y Breve noticia del Santuario de Ntra. Sra. de la Montaña. Publicaciones del Departamento Provincial de Seminarios de FET y de las JONS (fotocopiado). Cáceres, 1952, p. 116.

30 De MAYORALGO y LODO, JOSE MIGUEL: Memorial de Ulloa (Memorial de la casa y servicios de don Alvaro Francisco de Ulloa. Caballero de la Orden de Alcántara, Señor del Castillejo). Facsímil de la edición príncipe de 1675, por Francisco Sanz, en Madrid. Introducción, árboles genealógicos e índices. Institución Cultural «Pedro de Valencia». Excma. Diputación Provincial

de Badajoz, 1982

31 GONÇALEZ DAVILA, G: Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas, y catedrales de los Reynos de las dos Castillas: vidas de sus arzobispos, y obispos, y cosas memorables de sus sedes. Tomo II (Entre otras, Coria). Madrid, 1647, p. 12.



Portada de acceso a la ermita



Nave dividida en tres tramos por arcos de medio punto sobre pilares adosados



Nave cubierta por bóveda de cañón con lunetos

En este lugar existe un importante asentamiento romano: columnas alabastro y lápidas sepulcrales. Apoyándonos en un Breviario antiguo, *Ponciano* estaba junto a Mérida en la Lusitania³². De Santa Julia, nada se sabe en particular, sólo que se educó junto a Santa Olaya con la doctrina de los santos Félix y Donato. Se ignora su procedencia y se cree que nació en Ponciano. También se sabe que salió acompañando a Santa Olalla y que padeció el martirio después de esta³³. Actualmente estamos ante

una ermita barroca popular del siglo XVIII, aunque la cabecera conserva la forma y detalles de la época visigoda (siglo VI). Construcción que es el resultado de innumerables modificaciones y remodelaciones sufridas a lo largo del tiempo. El único espacio que se puede considerar que corresponde a la tardoantigüedad es el santuario de cabecera rectangular, aunque modificado en varias ocasiones, y el único construido con bóveda de cañón de herradura. Igualmente es la única parte de la construcción estuvo realizada con sillares graníticos bien escuadrados³⁴.

32 Breviario Romano, 1773. GOMEZ TABANERA, J. M: Breviario de historia antigua: Prehistoria del mundo antiguo. Próximo Oriente. Mediterráneo. África antigua. Ámbitos eurasiáticos. Lejano Oriente y Asia del Sudeste. Civilizaciones austro-oceánica. Ed. Istmo. Madrid, 1973.

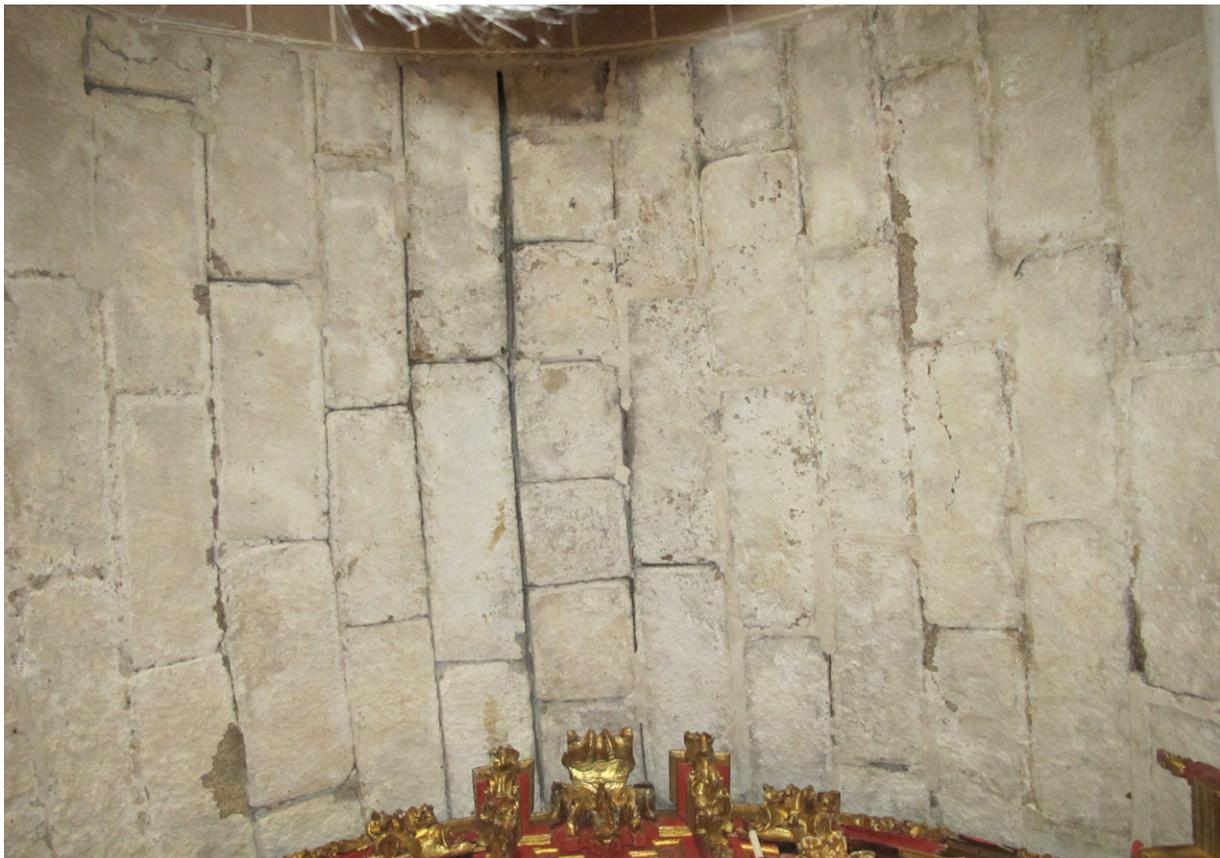
33 Según el obispo Altomedieval Aquilino de Ausona, que estuvo presente en el III Concilio de Toledo del año 589. Vid. FLÓREZ, E : España Sagrada. Madrid, 1774, vol. XXVIII, pp. 55-56. Según Flórez: « Junto a Cáceres, en un sitio llamado Santa Olalla, donde ayunar mitad de la

Santa con restos de edificio romano», Tomo XIII, p. 299.

34 LOZANO BARTOLOZZI, M. M: «Las ermita de la Aldehuela y dehesa de los Alcoces en Cáceres». Estudios dedicados a Carlos Callejo. Cáceres, 1979, p. 451. MARTIN GIL, T: «Excursiones a viejas ermitas. El arte en Extremadura». Revista del Centro de Estudios Extremeños. 1935, pp. 69-75. MATEOS, P y CABALLERO, L: «Repertorio de Arquitectura cristiana en Extremadura». Anejos de AEspa XXIX. Madrid, 2003, p. 41.



Presbiterio y retablo mayor



El presbiterio se cubre con bóveda de cañón



Retablo mayor, siglo XVIII



La hornacina central la preside una imagen de Santa Olalla y en el lateral San Donato



La hornacina central la preside una imagen de Santa Olalla y en el lateral San Donato

Tenemos constancia documental que el 22 de junio de 1467 se fundó una Cofradía, siendo sus fundadores Juan García Mogollón, Diego López de Medellín, Diego de la Rocha, Pedro Bernal, Ximénez Gómez Mogollón, Blas de Cuéllar, Bartolomé Martín, Juan de Madrid, Juan y Sancho Martín, Miguel Gil Fernández, Lope Lorence, Francisco Alcón Mogollón, Gonzalo de la Rocha, Luis de Aloce, Benito Fernández, Fernando Bernal, Alfón González, Sancho de Figueroa, el Comendador Fernando de la Rocha, Gonzalo de Figueroa, Juan Cano, Gonzalo Fernández, Toribio Sánchez y Francisco de la Rocha³⁵.

En el año 1566 la iglesia ya se encuentra en mal estado de conservación, necesitando obras de reparación con cierta urgencia. Doña Aldonza de Orellana, como protectora de la ermita legó a la Cofradía la mayor parte de su patri-

monio, según testamento realizado en 12 de agosto de 1626. Pero, no se acometerán obras en la ermita hasta el año 1705, fecha en la que se encarga una traza a Juan Montero, maestro de obras. En 1708 tanto la ermita como la cofradía son agregadas a la parroquia de San Mateo con la carga específica de reparar dicha ermita, pues estaba totalmente arruinada³⁶. Pero, las obras más importantes se realizaron durante el episcopado de don Sancho Antonio de Velunza y Corcuera, que llevó a cabo importantes obras de restauración en la ermita y mandó tallar el retablo, así como la ejecución del púlpito y la

35 CORRALES GAITAN, op. cit., p. 79.

36 «Aviendo reconocido la hermita de Sta. Olalla desta Villa extramuros de ella y visto estava arruinada por falta de persona que cuidase de sus propiedades la hizo reparar y poner en la decencia en que oy se halla (Miguel Pérez de Lara, Obispo de Coria)». La obra fue ejecutada por Juan Escandón, cantero que era vecino de Brozas. Libros de la Cofradía. Vid. CORRALES GAITAN, op. cit., p. 80.

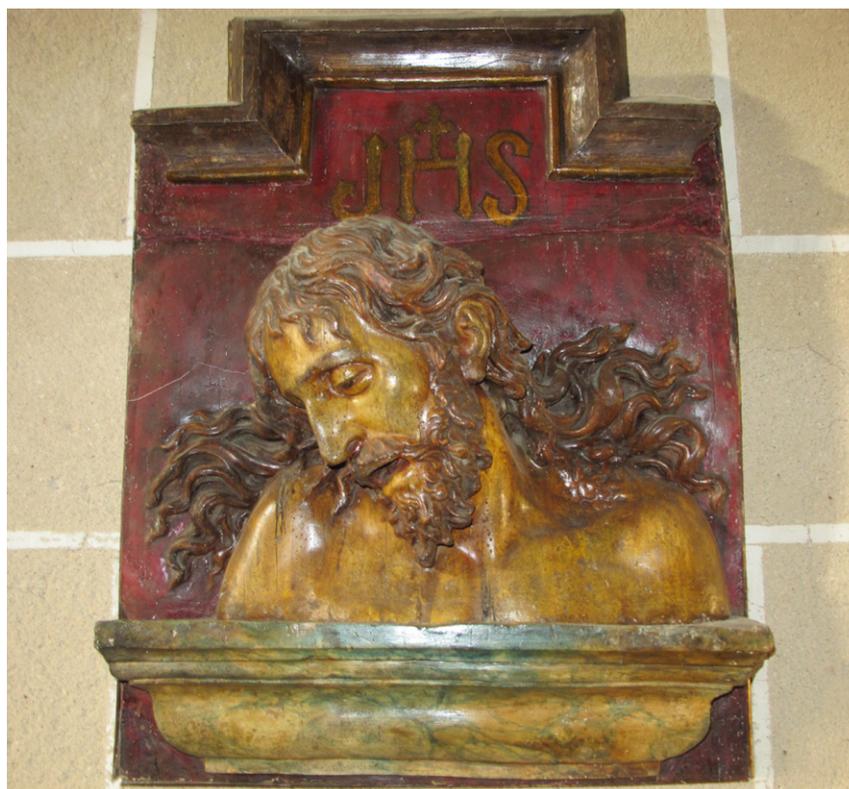
pila de agua bendita, arregló la hospedería, arregló la fuente, colocándole una bóveda y otras mejoras para facilitar que hasta allí llegasen los peregrinos y los enfermos, invirtiendo 29.943 reales, obras que se iniciaron en el año 1718 y finalizaron en el año 1730. Tenemos referencias del siglo XIX de que dicha ermita, en la que se realizaba una romería anual, pertenecía a los Condes de Santa Olalla, título creado en 1844, a favor de don Juan José García Carrasco y Romero, Ministro de Hacienda³⁷.

Se accede al interior de la ermita mediante una puerta adintelada situada a los pies de la ermita, sobre la misma fachada se levanta una espadaña de mampostería con un cuerpo rematado en frontón recto y dos vanos de medio punto; un pórtico, con arcos carpaneles y cubierta de madera, rodea la construcción excepto en la zona de la cabecera. Es una fábrica de mampostería en la nave y sillería granítica en la cabecera; la nave está dividida en tres tramos

por arcos de medio punto sobre pilares adosados, está cubierta por bóveda de cañón con lunetos. El presbiterio es recto, muy profundo y dividido en dos tramos mediante un irregular arco de medio punto que sugiere la existencia de un arco de herradura anterior; se cubre con bóveda de cañón.

En su interior se conservan el lado del Evangelio un relieve de busto de Cristo moribundo, en madera policromada, obra del siglo XVIII, resolviéndose de un modo muy convincente, pues el giro de la cabeza hacia su lado derecho evita el frontalismo y aporta convicción dramática a la escenificación, la anatomía está modelada con precisión y con un modelado muy suave, como se aprecia en el estudio de las clavículas o los músculos del cuello y de los hombros, que indican maestría del autor de la escultura. La cabeza tiene los rasgos afilados, con un estudio de un rostro enjuto. Presenta nariz recta, boca entreabierta, pómulos destacados y párpados inferiores inflamados. Las cejas tienen un ligero arqueado en el ceño fruncido. La cabellera cae hacia los hombros en bucles apretados y curvos.

37 De ATIENZA, J: Diccionario Nobiliario Español, Madrid, 1948, p. 164.



La hornacina central la preside una imagen de Santa Olalla y en el lateral San Donato

La barba es bífida y larga, con finos mechoncillos. No lleva corona de espinas. También destacar los suaves matices de las carnaciones. El anónimo artista ha conseguido crear una escena de pasión con la figura de busto acercando aún más la presencia de la figura sagrada al devocionalismo del fiel. La ausencia de una documentación sobre el mismo nos impide formular una atribución segura.

También, hemos de destacar un Crucificado del siglo XVII, en alabastro, de buena anatomía. En el presbiterio hay un retablo barroco policromado de un cuerpo en tres calles y ático; tiene columnas salomónicas cubiertas con hojarasca, tallos y estípites. La hornacina central la preside

una imagen de Santa Olalla, en madera policromada, con horno en la mano izquierda y la palma del martirio en la derecha; en las calles laterales, relieves policromados de San Donato en el lado izquierdo y de Santa Julia en el derecho; remate con representación de horno; todo el conjunto es obra del siglo XVIII. Se conserva un Crucificado de reducidas dimensiones, de finales del siglo XVII, realizado en marfil policromado. Esta fina figura del Crucificado aparece con la cabeza ladeada hacia la izquierda, con sus ojos abiertos subrayando su expresión de súplica de sus labios entreabiertos. En marca su óvalo por el cabello que se despega a la izquierda y a la derecha en ritmos quebrados, imprimiendo dinamismo a la dulzura de sus rasgos.



Crucificado de Marfil del siglo XVII

Con los brazos elevados sobre la horizontal, presenta los dedos de las manos engarfiados por el dolor de los clavos. De correcta anatomía, de proporciones delgadas, se cubren por paño de pureza de complicada factura, que se conforma con un lienzo enrollado a la cintura sobre el que se remete en el centro en una especie de lazada el paño plegado que viene de la cadera Derecha. Sus esbeltas piernas sujetan sus pies con dos clavos. La cruz de madera negra, de anchos brazos con larguero vertical muy destacado en su parte superior, INRI en forma de tarja vertical. La composición responden sus caracteres generales a los Crucificados barrocos en marfil del arte flamenco, que como los de Quellinus o los de Van der Veken eleva sus brazos sobre la horizontal y presentan el cabello con rizos, de perfiles muy angulosos. El modelo se difunde por toda Europa, singularmente en Alemania que presenta una gran diversidad de ejemplares que recuerda mucho a este Crucificado. A partir de finales del siglo XVII es muy como sujetar los pies del Cristo con dos clavos. La figura del Crucificado se impone a todo el

mundo cristiano como la imagen del Sacrificio del Dios Redentor y constituye el tema central de todo su arte.

En el lado de la Epístola un óleo sobre lienzo de la Virgen con el Niño, ambos coronados, del siglo XVII. Una escultura de la Virgen de la Soledad, en madera policromada y de vestir, del siglo XVIII. Estamos ante un imagen de vestir, con talla únicamente en cabeza, pies y manos, de serena belleza, acusado realismo, y composición no alejada de la tradicional de las vírgenes dolorosas, si bien con rostro y manos más bajas. También, tenemos constancia documental de la existencia de una imagen de San Juan, desaparecida, que fue restaurada por el pintor Nicolás de Ribero en el año 1579³⁸. En la actualidad se encuentra en la finca particular de la familia de los Condes de Santa Olalla.

38 En la testamentaría de Diego de la Rocha el 18 de septiembre de 1578, se pagan nueve reales a «Ribero, pintor, que se los debía el dcho señor Diego de la Rocha porque por su mandado renovó una ymagen de San Juan para la ermita de Santa Olalla». Cit. PULIDO Y PULIDO, op. cit., p. 413.



Óleo sobre lienzo de la Virgen con el Niño, ambos coronados, del siglo XVII



Virgen de la Soledad, madera policromada y de vestir, del siglo XVIII

Otra de las ermitas que se otean en el horizonte desde Monte Arropez es la de Santa Lucía. La ermita se encuentra situada a 4 km. de la capital, siguiendo un camino que sale desde Aldea Moret, depende de la parroquia de San Eugenio. Es un edificio popular de finales del siglo xv, esta típica ermita se encuentra en medio del campo. En los siglos xvii y xviii se da en este lugar una gran actividad devocional, como lo demuestran las numerosas limosnas ofrecidas en agradecimiento de los milagros ocurridos con relación a las enfermedades propias de la vista, y que queda constancia en los libros de cuenta que han llegado hasta nuestros días. Se acompaña de la vivienda del ermitaño, hoy usada de sacristía-almacén. Encontramos datos en un Libro de Cuentas del período comprendido entre 1655 y 1868, y un Inventario de las cuentas y documentos, de la Visita del año 1703. Quedando constancia en ellos los numerosos arreglos y obras de restauración de todo el edificio, así como los gastos propios de la tradicional fiesta, con sus ofrendas y favores. También se hace referencia a los gastos propios de la colocación de su retablo en el año 1690³⁹. Se accede al interior por una puerta que se encuentran los pies de la ermita, se abren arco de medio punto enmarcado por un alfiz y resguardado por un pórtico con arcos de medio punto sobre pilares cuadrados, apareciendo las enjutas de los arcos tres escudos nobiliarios en piedra de las familias Ovando, Mogollón y Pereros. Remata la ermita una sencilla espadaña. Adosada está la antigua dependencia donde vivían los ermitaños, hoy utilizada como sacristía. La nave está dividida en tres tramos por arcos apuntados apoyados en anchos pilares achaflanado son de granito. la cabecera es poligonal, de bóveda ojival estrellada sobre ménsulas y con clave central, toda la cantería, destacando el ábside sobre el resto, y al exterior los contrafuertes: a diferencia de la nave, que se cubre con techumbre de madera a dos aguas. En el presbiterio hay un retablo barroco de finales del siglo xvii, de un cuerpo como hornacina encuadrada por columnas salo-

mónicas y ático; en la hornacina se conserva una imagen barroca de Santa Catalina; en el remate, una pintura sobre lienzo que representa a una Santa con la palma de martirio, del siglo xvii. Detrás de este retablo se encontraron unas pinturas que representan distintos motivos de la Pasión, anónimas y fechadas en la segunda mitad del siglo xvi.

De las ermitas que se encuentran al Suroeste de Monte Arropez, destacamos la de la Esclarecida, que se encontraba en un antiguo arrabal, hoy despoblado. Es importante unificar el conjunto de edificaciones que aún se conservan en la zona con el proceso histórico. Tras ser reconquistada en 1229 Cáceres, y ser dotada la por entonces villa con un amplísimo término municipal⁴⁰, se dispusieron sus terrenos, desde las vegas de los ríos Tamuja y Almonte al Norte, hasta las estribaciones de las Sierras de San Pedro al Sur, más para la ganadería que para la agricultura, salpicando las reses y cabezas de ganado de los nuevos habitantes, repobladores y colonos, así como nobles de Castilla que ocuparon esta comarca, los pastos y encinares propios del bosque mediterráneo que cubre la región y que bordeaban el núcleo urbano, adaptándolos en dehesas donde conjugar y combinar la explotación ganadera con la conservación del ecosistema, o eliminando por el contrario la presencia arbórea en terrenos más llanos en pro de la abundancia de fáciles pastos. El término de Cáceres era muy extenso, y se hacía necesaria la creación de estos poblados, seguramente aprovechando en ocasiones antiguos asentamientos romanos y árabes⁴¹.

39 CORRALES GAITAN, A. J.: Ermitas cacerenses, op. cit. p. 45.

40 Como relata Floriano al describir las lindes de la tierra de Trujillo con la de Cáceres en esta época: «uno y otro cerraban por esta parte el circuito cacerense dejándolo circunscrito a lo que habrían de ser sus términos históricos hasta la secesión de las aldeas (Sierra de Fuentes, Torre de Orgaz, Torquemada, Torremocha y Zamarrillas)» FLORIANO CUMBREÑO, A.: *Estudios de Historia de Cáceres*, tomo II, Oviedo, 1959, pág. 164.

41 ZULUETA ARTALOYTIA, J. A.: La tierra de Cáceres. Estudio geográfico. Madrid, C.S.I.C., 1977, pág. 80.

Se trata de la Heredad de Zamarrillas, enclavada en plena llanura trujillano-cacereña, cerca de la localidad de Torreorgaz, que llegó a contar con 14 vecinos a principios del siglo xvii⁴² que en su mayoría trabajaron para los Ovando, linaje cacereño que logró hacerse con la mayor parte de los terrenos que componían la heredad y que contó con castillo y casa fuerte en el lugar. El conjunto de la construcción es de mampostería con sillarejo y sillares en las esquinas. Como ya hemos explicado anteriormente, en la zona más elevada se alza un torreón de base cuadrada, en cuyo interior se aprecian los restos de la escalera y algunos esgrafiados en muy mal estado de conservación. Habitado hasta hace unas décadas y perteneciente a los Sanabria, en la que puede apreciarse sobre el portal un escudo esgrafiado mal conservado con las armas de Ovando-Ulloa. En el lateral que mira al Norte existe un blasón de granito bajo un alfiz datable en el siglo xvi con armas de Ovando, Ulloa, Mogollón y Carvajal que da fe, como después veremos, de las familias dominantes en estas tierras. Otra casa, de la que solo se conservan los muros exteriores presenta en su fachada lateral un esgrafiado apenas visible con el escudo de los Paredes⁴³.

Existió una iglesia bajo la advocación de la Virgen de la Esclarecida, donde se veneraba la imagen mariana que actualmente se encuentra en la iglesia parroquial de Santiago de Cáceres, presidiendo el retablo de las Benditas Ánimas del Purgatorio, junto a la entrada a la sacristía de mencionado templo. Se trata de una imagen gótica de la Virgen con el Niño, tallada en madera; muestra a Santa María no sólo como Madre de Dios o representación artística como *Teothokos*, sino además en su versión como *Odegetria bizantina* o aquella que presenta al

mundo el verdadero camino en la figura del Niño Jesús al que porta en su brazo izquierdo. Éste porta una paloma, representación del Espíritu Santo⁴⁴ o de la paz, en clara referencia a la vida, paz y Trinidad que encarna el Niño Dios o pudiera representar el alma del pecador, que escapa al lazo de los cazadores que lo persiguen y halla cobijo en brazos de Dios⁴⁵. Muestra la Virgen de la Esclarecida diversas mutilaciones, roturas y deterioro general con claro reflejo en el rostro de María y en la figura del Niño Jesús, sufridas posiblemente y en gran parte por el vandalismo causado por las tropas napoleónicas que supuestamente destruyeron la iglesia de la que era titular, así como por el paso de los años, el desgaste de su naturaleza de madera y el olvido y abandono que desde su mudanza a la ciudad ha venido padeciendo.

La imagen de la Virgen y el Niño fue tallada rompiendo con el hieratismo románico y presentando el nuevo naturalismo que surge con los ideales de la Baja Edad Media, reflejado no sólo en la humanidad y ternura que exhala María, sino en otros diversos detalles tales como los pliegues de manto y túnica, o la presentación adelantada del pie derecho de la Virgen, que viste túnica de color jacinto con escote cuadrado y manto voluminoso de color verdepúrpura estofado donde aún pueden percibirse elementos vegetales, como personaje de la realeza. Es una obra de la segunda mitad del siglo xv.

42 En el del año 1608 figuraban 14 vecinos de Zamarrillas. RODRIGUEZ SANCHEZ, A: Cáceres: Población y comportamientos demográficos en el siglo xvi, Cáceres, 1977, pág. 60.

43 Interesante el estudio realizado por CALLEJO CARBAJO, A: «Un enclave cacereño olvidado: el arrabal de Zamarrillas», op. cit.

44 Si vemos en la paloma el símbolo del Espíritu Santo, apareciendo ésta como tal y según el Evangelio de San Mateo sobre Jesús una vez bautizado el mismo por su primo San Juan Bautista en las aguas del río Jordán (San Mateo, Capítulo 3, Versículo 16). Incluso también, símbolo de la vida según las escrituras apócrifas, concretamente en base al milagro recogido en el Evangelio de la infancia de Santo Tomás y que ejercitó el Niño Jesús al moldear varios pájaros de barro y, tras dar una palmada sobre ellos, dotarles de vida.

45 Versículo de los Salmos: «Escapó nuestra alma como avecilla del lazo del cazador; rompióse el lazo y fuimos librados» (Salmos 124-7). Estudiada por el prof. GARCIA MOGOLLON, F. J.: Imaginería medieval extremeña, op. cit., p. 51.



Ermita de Nuestra Señora de Gracia

A 9 km de la capital cacereña, por la carretera de Mérida, está el castillo de las Arguijuelas de Abajo y próxima a la edificación castrense se encuentra la ermita de Nuestra Señora de Gracia a quien pertenece y a la jurisdicción de la parroquia de San Mateo. Según el cronista cacereño Floriano Cumbreño, en dicho lugar en el año 1278 se estableció la primera dehesa Boyal, surgiendo un núcleo poblacional⁴⁶.

En el año 1482 los Reyes Católicos conceden Facultad Real para que Francisco de Ovando «El Viejo» pueda instituir un mayorazgo, destacando sus propiedades en la *Arguijuela*⁴⁷. Este era hermano del capitán Diego de Cáceres

Ovando e hijos ambos de Hernán Blázquez y Leonor Alfón de Ovando⁴⁸. En el año 1498 Francisco de Ovando deja en su testamento información sobre su mayorazgo destacando entre otras la casa que posee en la *Arguijuela*⁴⁹. La finca posee cuadras, fragua, tinado, otras dependencias agrícolas y un magnífico castillo que aunque tiene su origen en el siglo xv se llevaron a cabo distintos añadidos y reformas en los siglos siguientes, según los estudios realizados por el profesor Navareño Mateos⁵⁰. Se trataron

46 FLORIANO CUMBREÑO, A: La Villa de Cáceres. Institución Cultural «El Brocense». Cáceres, 1987, p. 101.

47 MAYORALGO Y LODO, J.M: La Casa de Ovando. Real Academia de Extremadura. Cáceres, 1991, p. 400.

48 HURTADO, P: Castillos, torres y casas fuertes de la provincia de Cáceres. Cáceres, 1927, p. 255.

49 GARCIA OLIVA, M. D: Organización económica y social de concejo de Cáceres y su tierra en la Baja Edad Media. Institución Cultural «El Brocense». Cáceres, 1990, p. 263.

50 NAVAREÑO MATEOS, A: «El castillo de las Arguijuelas de Abajo». Revista Norba, IV. Cáceres, 1983,

recinto amurallado con torres de protección, dotado de matacanes, garitas, troneras y saeteras. En el siglo XVI se construyó un patio interior con galerías porticadas, destacando una galería de tradición gótica mientras que las otras dos muestran la elegancia y los detalles constructivos del Renacimiento. En distintos lugares se exhiben los blasones del linaje fundador, los Ovando-Mogollón⁵¹.

La ermita de Nuestra Señora de Gracia es una construcción de mampostería y sillarejo, en la cual se celebró culto, según tenemos documentación, desde el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII⁵². Concretamente en la Visita de la Real Audiencia de Extremadura se la cita como dependiente de la parroquia de Aldea del Cano⁵³. La información que tenemos sobre la misma se remonta a finales del siglo XV, pues consta que el propio Francisco de Ovando «El Viejo», constructor del castillo, había dado a la cofradía de Nuestra Señora de Gracia cierta contribución⁵⁴.

pp. 76 y 77; NAVAREÑO MATEOS, A: Arquitectura residencial en las dehesas de la tierra de Cáceres. Institución Cultural «El Brocense». Cáceres, 1999, pp. 101-109. MOGOLLON CANO-CORTES, P: Castillos de Cáceres. Lancia, León, 1992, p. 16.

51 NAVAREÑO MATEOS, A: Castillos y fortalezas en Extremadura, op. cit., p. 37.

52 Interesante el estudio de investigación realizado por don Serafín Martín Nieto. «El retablo de San Vicente del convento de Santo Domingo y el de la ermita de Nuestra Señora de Gracia, frutos del mecenazgo de doña Magdalena Juana de Solís Ovando, Marquesa viuda de Camarena». Actas de los XXXIII Coloquios Históricos de Extremadura. Badajoz, 2005, pp. 378-396. Aportaciones documentales de mediados del siglo XVI. Archivo Diocesano de Cáceres, leg. 4, doc. 17 y Archivo Provincial de Cáceres, Protocolos de Pedro de Grajos, caja 3923.

53 MARTINEZ QUESADA, J: Extremadura en el siglo XVIII (según las visitas giradas por la Real Audiencia de Extremadura en 1790). Tomo I. Partido de Cáceres. Barcelona, 1965, p. 73.

54 PULIDO, op. cit., p. 427; Cit. NAVAREÑO MATEOS, Arquitectura residencial en las dehesas de la tierra de Cáceres, op. cit., p. 108.

En el Archivo Parroquial de la Iglesia de San Mateo de Cáceres, se encuentra una Escritura de Censo, de 1547, perteneciente a la antigua Cofradía de Nuestra Señora de Gracia⁵⁵. Además, el Académico Mayoralgo y Lodo confirma la existencia de la ermita en el interesante estudio que realiza, afirmando que en el año 1549 su propietario Francisco de Ovando Mayoralgo mandó fabricar una campana para la ermita, al parecer, fundiendo otras dos más pequeñas que había en la capilla, encargándose de la obra del maestro campanero Juan de la Bárcena, vecino de Güemes (Cantabria)⁵⁶.

Se accede al interior de la ermita por un arco de medio punto, en el lado de la epístola, precedido por un pórtico con arcos de medio punto, sobre el cual hay una cruz y el anagrama de María. Sobre la fachada de los pies, se eleva una sencilla espadaña de mampostería. Presenta su interior una sola nave y presbiterio recto. Se conserva en la puerta de acceso a la ermita una pila de agua bendita renacentista, presentando guirnaldas de flores y el rostro de un angelote, rodeada por un cordón.

La única nave existente está dividida en tres tramos por arcos apuntados ojivales sobre pilares cuadrangulares adosados, cubriéndose dichos tramos con bóvedas de cañón; la capilla mayor, se cubre con bóveda de crucería, se accede a la misma mediante arco de medio punto triunfal. La ermita es claramente una obra gótica, de finales del siglo XV, como denotan los arcos fajones apuntados y la decoración artística gótica en los tres tramos de la nave.

En el lado del Evangelio se conserva un retablo barroco de madera sin policromar, de un cuerpo como hornacina central, estípites a los lados y decoración a base de cartelas, ángeles, tallos y telas. En el presbiterio se conserva un

55 Archivo Parroquial de la Iglesia de San Mateo de la ciudad de Cáceres, en la Caja 41 Carpeta n° 17.

56 MAYORALGO Y LODO, J.M: La Casa de Ovando, op. cit., p. 410. Contrato de 1549 en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres ante Pedro Grajos.



Presbiterio

retablo barroco policromado de un cuerpo y ático; el cuerpo está dividido en tres calles por columnas salomónicas con racimos; en el banco, una inscripción indica la fecha de realización: 1669, y los mecenas que le encargaron: «EN 12 DE DICIEMBRE DE 1669 AÑOS MANDO EN SU TESTAMENTO HACER ESTE RETABLO DOÑA MARIA JAZINTO DE CARVAGAL PRIMERA MVGER DEL MARQVES DE CAMARENA CON EL ROTVLO QVE ESTA EN LA PEANA. IZOSE EN VIDA DE DOÑA MAGDALENA JVANA DE SOLIS I OVANDO SEGVNDA MVGER DE DICHO SEÑOR A LOS 5 AÑOS DE VIVDEZ I SE FINALIZO DE DORAR AÑO DE 1705»⁵⁷. En la

hornacina central se situaría una escultura de la Virgen con el Niño, en madera policromada, de finales del siglo xiv (en la actualidad preside la hornacina una imagen de cerámica de la Virgen del Rocío, ya que la Hermandad que hay en Cáceres tiene su sede en esta ermita); en las calles laterales, pintura sobre tabla de la misma fecha el retablo, en el lado del Evangelio se representa a San Nicolás de Bari y a Santa Bárbara; en el lado de la Epístola, a San Antonio de Padua y a María Magdalena. Y, en el ático, un cuadro con la representación de San Vicente Ferrer.

57 En su testamento fechado el 12 de diciembre de 1669, doña María Jacinto de Carvajal, primera mujer del marqués de Camarena y Señor de la Arguijuela de Abajo don Pedro Francisco de Ovando, mandó «se haga un rretablo de madera, que se entiende un hueco, adonde se ponga Nuestra Señora de Grazia, y que en la peana se ponga un rrótulo que diga: este rretablo dio María indigna esclava de la Virgen». Protocolos de Juan Fernández Zayas, caja 3784, 1669-1679, fols. 208-211 v°. Cit. MARTIN

NIETO, op. cit., p. 388. Pero, sería finalmente su segunda esposa, doña Magdalena Juana de Solís la que donó un retablo al convento de predicadores convento de Santo Domingo) y también el retablo de la ermita de la Virgen de Gracia. El prof. Martín Nieto en su trabajo de investigación nos ofrece el documento completo localizado en Protocolos Notariales, caja 4194. Escritura inserta al comienzo de los protocolos del escribano Francisco Martín Pozo Andrade del año 1737. Archivo Histórico Provincial de Cáceres.



Retablo del siglo xvii

La obra artística a destacar es la citada imagen gótica de Nuestra Señora con el Niño que estudió el profesor García Mogollón⁵⁸, responde al tipo iconográfico de la «Odegetria» bizantina, la Virgen es portadora y conductora de su Hijo durante la infancia, variedad iconográfica que destaca en el siglo xiv, con la intención de humanizar el tema para hacerlo más comprensible al pueblo. Se nos ofrece vestida con túnica de color jacinto y el dorado de las ces y manto azul oscuro y zapatos de punta redondeada, mientras que el Niño que se dispone casi en el centro de la composición con una actitud rígida, lleva túnica talar marrón con estofado y tiene los pies desnudos. Porta el libro de la sabiduría divina y del mensaje evangélico en la mano izquierda y bendice con la derecha. Nuestra Señora de Gracia, tenía su sede en la ermita jun-

to al Castillo de la Arguijuela de Abajo. En los años 80, dado que estaba muy deteriorada, fue restaurada en el taller de don Raimundo Cruz Solís, Taller de Restauraciones Artísticas Diocesano en Madrid. La cara estaba bastante perdida. Normalmente, la imagen se encuentra en la casa de don Ramón Jordán, Vizconde de Roda, en la ciudad de Cáceres, concretamente en la calle de los Condes, número 1. Se lleva a la Arguijuela de Abajo cuando se celebra algún acto. En la Iglesia de San Mateo tenía su altar, junto a los Ovando, donde ahora está la imagen de la Virgen de la Victoria patrona de Trujillo.

En el lado de la Epístola se conserva un retablo barroco, sin dorar, con los símbolos de la Pasión en cartelas, es el retablo que alberga la imagen de un crucificado de madera policromada (bajo la advocación del Cristo de la Expiración) del siglo xvi, con una tipología rígida y popular, restaurado en el año 1997 por doña María Antonia González Luceño, licenciada en Bellas

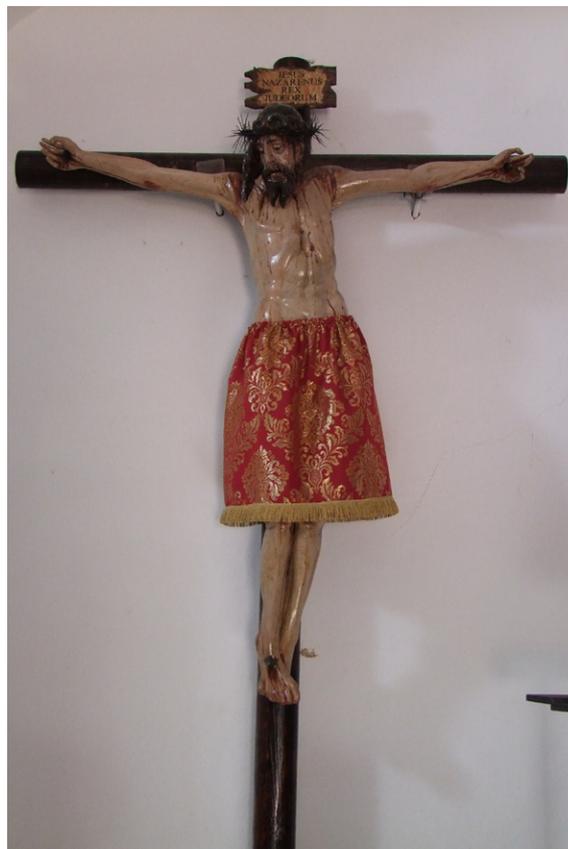
58 GARCÍA MOGOLLÓN, F. J.: Imaginería medieval extremeña. Esculturas de la Virgen María en la Provincia de Cáceres. Cáceres, 1987, p. 40.



Ntra. Sra. de Gracia de Argujuela de Abajo

Artes. En el año 1992 se fundó una cofradía penitencial que procesiona el Viernes Santo por la mañana al Crucificado. Es de destacar que el obispo don Juan José García Álvaro (1750-1783) concedió cuarenta días de indulgencia a aquellos fieles que rezasen ante las imágenes de la Virgen de Gracia y del Crucificado, según reza en una cartela que está en el lado del Evangelio: «El Ym°. Sp. D. JUAN JPH GARCIA ALVARO OBPO DE CORIA CONCEDIÓ 40 DIAS DE YNDVLGENCIA QVIEN REZARE VNA SALVE DELANTE D ESTA SSMA YMAGEN D. Nª. Sª. D GRACIA ROGANDO A DIOS POR LA EXTon D. Nra Sta Fee». Y, en otra cartela: «El Ym°. Sp. D. JUAN JPH GARCIA ALVARO OBPO DE CORIA CONCEDIÓ 40 DIAS DE YNDVLGENCIA. REZANDO VN Credo DELANTE DEL SSmo CHRISTO DE LA ESPIRACION. ROGANDO A DIOS POR LA EXALTAon D. Nra Sta FEE».

Es una impactante imagen la del Crucificado. La talla es decir ejecución, aunque no se conoce el nombre del autor. Se sostiene en tres



Cristo de la Expiración

clavos, los brazos del Cristo prácticamente son horizontales. Corresponde a la tipología de espira ante: boca abierta, arcos supraciliares elevados, nariz aguilena, fuerte entrecejo y frente estrecha. Barba larga abierta en dos picos, tiene negra cabellera, corona de espinas, la cabeza ligeramente ladeada hacia su derecha, el cabello o formando buques entrelazados, cae por los hombros. El estudio anatómico es de gran calidad, resaltando los músculos y las venas. Por encima de la cruz del Crucificado rezan en una cartela las letras: «JESUS NAZARENUS REX IUDEORUM». Como es notorio, la Cruz ocupa el primer lugar entre las imágenes sagrada, ya que es el símbolo del misterio pascual. Por ella se representa la pasión de Cristo y su triunfo sobre la muerte, al tiempo que se anuncia su segunda venida, ya gloriosa. Existe otro retablo barroco en el lado del Evangelio, sin policromar, que durante siglos albergó la imagen de Ntra. Sra. del Loreto que actualmente se encuentra en el Palacio del vizconde de Roda, en Cáceres.

El Quijote Cervantino y *Kijote Kathakali* como Diálogo Transcultural, Musical y Teatral entre Oriente y Occidente

M^a Soledad Cabrelles Sagredo y Ángeles Fernández García



La obra literaria de Miguel de Cervantes *El Quijote* ha sido muy versionada y, en esta ocasión, nuestro interés está centrado en el diálogo transcultural, musical y teatral entre Oriente y Occidente a través de una innovadora aportación del Teatro Kathakali que la acoge, transforma e integra con un acercamiento entre tradición y contemporaneidad de dos culturas diferentes, haciendo posible este singular encuentro en la obra escénica *Kijote Kathakali* que enriquece y trasciende los límites artísticos de ambos lenguajes.

Introducción

Este diálogo entre Oriente y Occidente implica dar un salto cognitivo mucho mayor que el salto geográfico y conlleva la necesidad de reconsiderar la materialidad cotidiana que nos tiene acostumbrados Occidente para posicionarnos en un espacio ambivalente que puede cuestionar nuestras ideas y emociones.

En muchas ocasiones, la relación entre Oriente y Occidente ha estado repleta de incomprensiones mutuas, ignorancia y desprecio frente a los respectivos sistemas, pero también han existido sucesivos intentos de compren-

sión de las peculiaridades ajenas con verdaderas manifestaciones de entusiasmo ante el caudal renovador ofrecido por estas diferentes culturas.

Los intercambios culturales y comerciales entre Oriente y Occidente datan de un pasado muy remoto, aunque las influencias documentadas en el ámbito teatral solo existen a partir de varios siglos atrás. Las rutas comerciales de la antigüedad no eran transitadas únicamente por viajeros y mercaderes que ofrecían sus bienes tangibles para intercambiar y vender (seda, algodón, bordados, porcelanas, especias, té, joyas de oro y plata, piedras preciosas o semipreciosas, objetos realizados en metales nobles...) sino también por músicos, cantantes, mimos, bailarines, acróbatas, actores, escritores y eruditos que aportaban sus bienes intangibles (ideas, conocimientos, cantos, música interpretada con instrumentos de variados orígenes, danzas y gestos en representaciones teatrales), compartían este recorrido y amenizaban el descanso de las caravanas que, a su vez, transmitían diferentes hábitos de vida y costumbres a otros lugares más lejanos. Dicha transmisión ha dejado escasa huella documental ya que descansaba, principalmente, en la tradición oral. También existían otros factores determinantes que obstaculizaban la conservación escrita de su legado como la escasa valoración social que tenían los artistas, muchas veces pertenecientes a castas bajas analfabetas sin posibilidad de leer y escribir, la dificultad de comunicación por hablar en diferentes lenguas y la imposibilidad de atender a tareas culturales con proyección de futuro.

En Occidente, en los últimos años de la década de los sesenta del pasado siglo xx, numerosos jóvenes manifestaron su descontento frente a los valores predominantes en la sociedad de consumo y, agobiados por el materialismo que amenazaba en todos los ámbitos de la vida, buscaron nuevos caminos para tratar de rescatar una dimensión de la existencia humana que la civilización occidental parecía haber relegado. En Oriente, con la riqueza cultural

plasmada a lo largo de los siglos, aquellos jóvenes occidentales encontraron una guía para llenar el vacío que había dejado la carencia de nuevas respuestas. Determinados aspectos sobre enseñanzas, reflexiones, doctrinas filosóficas y religiosas captaron su atención y fueron incorporadas a su sistema de vida atraídos por el predominio del desarrollo espiritual del ser humano que, a través de diversas prácticas, propiciaban el conocimiento interior.

Posteriormente, las relaciones entre Oriente y Occidente fueron cada vez más frecuentes y fructíferas, facilitadas por las TICs (Tecnologías de la Información y Comunicación) que favorecieron el intercambio, la interrogación y el análisis del conocimiento vivo e inventivo con una permanente actitud de diálogo transcultural, desde una argumentación crítica y artística.

Establecer dicho diálogo transcultural implica respeto y tolerancia con la manifestación de otras culturas, en un ámbito de igualdad y libertad sustentado por valores compartidos como pilares para la nueva ética emergente. El reconocimiento y aprecio de contextos culturales determinados contribuyen a extender, más que a limitar, las características de cada pueblo a fin de garantizar la permanencia de la diversidad cultural. Con la globalización, este diálogo transcultural se ha incrementado mucho y es posible relacionarse con personas de diferentes identidades culturales para lograr una comunicación orientada hacia un futuro plural y sin límites de fronteras. Así, se produce una asimilación dirigida hacia el tránsito de una cultura a otra, acumulando una compleja herencia conformada de tradición y progreso al mismo tiempo.

En India, la música clásica se remonta a tiempos muy antiguos. La acción de escuchar o la audición misma se refiere al conocimiento revelado por múltiples maestros que formularon, protegieron y transmitieron oralmente el conjunto de himnos, melodías, relatos mitológicos y fórmulas sagradas reunidos en los Vedas (Rig-Veda, Yajur-Veda, Sama-Veda y Atharva-Veda). La relación entre terminología musical y fonética indicada en estos escritos constituye la base

conceptual para la reflexión teórica que impulsa la sistematización de la teoría musical védica y contribuye al sistema de microtonos descrito por Bharata Muni después de sufrir diversas modificaciones de tipo musicoétnico.

Al erudito Bharata se le atribuye la primera mención y publicación del tratado teórico de dramaturgia escrito en sánscrito sobre artes escénicas y música en la forma clásica india, vocal e instrumental, titulado *Natya Shastra* (300 a. C. y 200 d. C.). Este texto alumbró la teoría *Rasa* cuyo objetivo principal marcado para las artes, aparte del entretenimiento, era transportar al oyente a una realidad diferente para poder reflexionar sobre su espiritualidad y experimentar su propia conciencia uniendo tres ámbitos esenciales, es decir, religión (espiritualidad), festividad (entretenimiento) y arte (música, teatro, danza y canto). Estas ideas fueron desarrolladas más tarde por Mathanga Muni en su trabajo *Brihaddesi* (600-800 d. C.).

La música clásica india no constituye un fenómeno separado de otras categorías culturales ya que, desde el período védico y hasta la actualidad, está relacionada con aquéllas de orden filosófico, religioso, teológico y lingüístico, entre otras. El estudio y análisis de los conceptos musicales están en correspondencia con la forma de entender su cultura y se desarrollan junto con otras disciplinas como la fonética védica y la recitación de himnos litúrgicos, de manera casi indiferenciada en sus orígenes. Actualmente, se divide en dos formas diferentes: indostánica (norte) y carnática (sur). La música indostánica evolucionó de manera natural y orgánica moldeada por numerosas influencias recibidas a través de persas y árabes. En cambio, la música carnática evolucionó dentro de las cortes y dinastías hindúes que se reubicaron en la zona sur del subcontinente y no fueron afectadas por aquellas influencias. Las escalas musicales indostánica y carnática se organizan en complicados sistemas que los estudiantes aprenden por medio de la imitación oral de sus maestros.

La escala musical india varía en el número de notas. Las escalas pentáfonas o pentatónicas están formadas por cinco notas, algunas escalas por seis notas y otras por siete notas llamadas *svaras*, de carácter sagrado que se abrevian como Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Da, Ni y se corresponden con los nombres Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. Dicha escala musical se conoce como *sagram* o *sagrama* que es el acrónimo de las letras pertenecientes a los cuatro primeros *svaras*. Además de estas 7 notas principales, como en Occidente, hay que añadir las posibles alteraciones para formar 22 notas de la escala musical india que presenta una extensa riqueza de patrones rítmicos y melódicos.

La escala musical occidental también presenta gran variedad aunque, generalmente, nos remitimos a la escala formada por las siete notas Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si o escala heptáfona (7 sonidos) que en los países anglosajones se representan también con letras o escritura alfabética C, D, E, F, G, A, y B/H (sistema inglés/alemán). A partir del siglo xx, se emplea la escala musical formada por 12 notas o escala dodecafónica (12 sonidos), derivada de la escala heptáfona pero con sus tonos enteros divididos en semitonos y, por este motivo, resulta el mencionado total de 12 sonidos. Posteriormente, se incorporan divisiones más pequeñas del tono que generan escalas microtonales y amplían el espectro sonoro.

Raga es el elemento fundamental de la melodía en la música india y sirve como base para establecer una composición o improvisación. Está formado por una serie de notas musicales previamente seleccionadas con sus patrones rítmicos característicos y ordenadas en forma de escala ascendente (*arohanam*) y descendente (*avarohanam*), generalmente ejecutadas con ornamentos (*gamakas*). Puede estar interpretado por un solista instrumental o vocal simultáneamente con un sonido permanente e invariable llamado *kharaja* que representa la vibración de la energía del cosmos. El artista, en su interpretación, expresa el matiz emocional específico condicionado por su sensibilidad subjetiva so-

bre la percepción de la hora del día, la estación del año o su propio estado de ánimo. En sánscrito se dice *Ranjayati iti Ragah* (El Raga es lo que otorga color a las mentes). Existen cientos de ragas, en la música clásica indostaní se han enumerado cerca de 95 ragas y en la música clásica carnática alrededor de 75 ragas aunque ambas formas presenten algunos ragas comunes. *Ràgini* es el término que designa el equivalente femenino de raga. El músico indio Ravi Shankar (1920 Benarés-2012 EE.UU.), maestro del sitar, dedicó mucho tiempo a la investigación y exploración de nuevas ragas con incorporación de combinaciones experimentales.

Tala o palmeo de manos es un sistema rítmico que sirve para realizar la división del tiempo y se manifiesta marcando los acentos. Aunque en un sentido amplio significa ritmo, también denota un ciclo organizado sobre un esquema de división temporal compuesto por varios *matras* o unidades rítmicas con tres velocidades diferentes, es decir, *vilambit* (lento), *madhya* (moderado) y *drut* (rápido).

Los instrumentos musicales de India poseen un timbre muy singular que sorprende al oído occidental. Son numerosos, existen alrededor de 500 instrumentos, pero destacamos los más habituales.

1.-Sitar. Este término proviene del persa *Seh-Tàra-la* (*Seh* significa tres y *tàra* significa cuerdas). Es de cuerda pulsada con un plectro largo, ligeramente curvo, que se llama *mizrag* y se fija al dedo índice derecho. Tiene 7 cuerdas, 5 principales melódicas y 2 bordones para acompañamiento rítmico. Las demás cuerdas, situadas debajo de los trastes metálicos arqueados, están libres (simpáticas). Posee un largo diapasón con trastes móviles de metal que pueden desplazarse en ambas direcciones, un resonador principal y otro adicional. Se caracteriza por su textura sonora muy dulce y extremadamente rica en armónicos.

2.-Sarod. Etimológicamente, es una palabra de origen persa que significa bello sonido. Es de cuerda pulsada con plectro fabricado con coco o hueso. Tiene 20-25 cuerdas metálicas, carece de trastes y el diapasón está hecho de placa de acero para la interpretación de todas las sutilezas de la música india. Posee un profundo e introspectivo timbre que cautiva tanto en música clásica como tradicional. El ejecutante se coloca en una posición sentada. Junto con el sitar, está considerado uno de los principales instrumentos de la música clásica india.

3.-Sarangi. Es de cuerda frotada con arco (versión india del violín). Tiene 3 o 4 cuerdas principales de diferente espesor frotadas con arco, otras pulsadas con la uña de los dedos y hasta 35 cuerdas simpáticas que producen un encantador sonido rico en armónicos. Es de robusta construcción en una sola pieza de madera. La caja de resonancia está cubierta con piel de cabra y una curva marca su cintura. El diapasón es corto, ancho y termina en un clavijero cuadrado. El intérprete lo sostiene en vertical. Es muy utilizado para el acompañamiento en música vocal y danza.

4.-Vina. Está asociado a la diosa de las artes, música, palabra y conocimiento llamada *Saraswati* (*Saras* significa agua y *wati* la que posee fluidez y no está estancada). Es de cuerda pulsada con la yema de los dedos. Tiene 4 cuerdas principales melódicas y 3 cuerdas auxiliares libres para el acompañamiento rítmico, dos cajas de resonancia en ambos extremos y el diapasón acaba con una leve curva que hace posible su timbre característico. La mano derecha toca las cuerdas y la mano izquierda controla los trastes que son totalmente fijos, a diferencia del sitar que son móviles. Este instrumento se coloca sobre el hombro del intérprete.

5.-Rudra Vina. Es de cuerda pulsada con cuerpo tubular largo, fabricado en madera o bambú. Tiene 2 resonadores grandes y redondos hechos con calabazas secas y ahuecadas adheridas al tubo. Zia Mohiuddin Dagar (Udaipur 1929-1990), músico clásico del norte de India y conocido popularmente como ZM Dagar, modificó y rediseñó este instrumento utilizando calabazas más grandes, un tubo más grueso y cuerdas de acero de mayor diámetro. Dedicó gran atención a la inflexión microtonal para delinear las sutilezas del raga que, con frecuencia, pasan inadvertidas o se pierden. En gran parte, fue responsable de su resurgimiento como solista de concierto.

6.-Tanpura. Este nombre es común en el Norte de India pero en el Sur lo denominan *tambura* o *thamboora*. Deriva del término persa *tanbur* y, como la vina, también está asociado a la diosa de las artes Saraswati perteneciente al panteón hindú. Es de cuerda pulsada y se utiliza para mantener sonidos armónicos continuos que el oído percibe como sonidos zumbantes ya que forman un fondo circular con vibraciones permanentes. Posee cuatro cuerdas, caja de resonancia con el frontal redondeado o *tabali*, un cuello no muy estrecho y un largo mástil sin trastes. No interpreta melodía sino que sirve de apoyo para la melodía de otros instrumentos o cantantes, formando un lienzo sónico a modo de estructura de base sobre la cual pueden sostener la línea horizontal de la música. Es muy conocido por su rica sonoridad.

7.-Santur. Actualmente se utiliza en toda la zona norte del país aunque es originario de Cachemira. Es de cuerdas múltiples percutidas con dos varillas delgadas o un pequeño mazo. Tiene forma de una gran caja trapezoidal y puede estar construido en madera de palisandro, nogal o palma de betel. Resulta muy adecuado para

acompañamiento de composiciones con arreglos multitímbricos. El santur indio no debe confundirse con el santur persa que es de mayor tamaño y se construye con madera de morera con dos pequeños rosetones en la caja para amplificar el sonido.

8.-Surmandal. También conocido con el nombre de *swarmandal*, este término proviene de *swara* (notas) y *mandal* (grupo). Tiene forma parecida a la cítara y sus cuerdas están situadas en horizontal sobre la caja de resonancia. El intérprete pulsa las cuerdas con la punta de los dedos. En Occidente, se ha utilizado en algunas canciones de diferentes álbuns grabados por The Beatles (*Strawberry Fields Forever*, *Within you Without you* y *Lucy in the sky with diamonds*), logrando un efecto tímbrico muy enriquecedor para el conjunto instrumental.

9.-Shenai. Existen diferentes hipótesis sobre su procedencia ya que tiene un origen dudoso. Es de viento con lengüeta doble y se fabrica en madera y bronce. Exige aprender una técnica muy cuidadosa para dominar lo versátil que puede llegar a ser su sonido. El grupo musical Rolling Stones lo incluye en la grabación de *Street-Fighting man*, interpretado por Dave Mason.

10.-Pakhwaj. Término formado por las palabras Pakkha (profundo) y Waja (sonido). Es un instrumento de percusión membrana con sonido muy rico en armónicos. Tiene forma cilíndrica y, generalmente, se utiliza piel de cabra para las membranas cuyo grosor hace variar el sonido de su timbre. El lado derecho es más pequeño y emite sonidos agudos, en cambio, el lado izquierdo es mayor y corresponde a sonidos más graves. Algunas veces, se aplica una masa recién hecha elaborada con harina y agua, solamente en la membrana del bajo, para mejorar la calidad de los tonos graves.

11.-Tabla. Es considerado el instrumento de percusión membrana más útil e indispensable para cualquier actuación de música y danza. Deriva del pakhwaj (instrumento-madre) pero está dividido en dos partes. Estas dos unidades de tambores pequeños reciben el nombre Dayan/Tabla para la mano derecha y Bayan/Tabla para la mano izquierda cuyo tamaño es un poco mayor. No solo se utiliza como acompañamiento rítmico sino como instrumento solista que requiere una hábil destreza de interpretación. También es usado en música tradicional de India, Paquistán, Afganistán, Nepal y Sri Lanka.

12.-Mridangam. Etimológicamente, deriva de dos palabras en sánscrito *Mridamga* (golpeado mientras va). Es un instrumento de percusión membrana que recibe también el nombre de Deva Vaadyam o instrumento de los dioses ya que, con frecuencia, acompaña a las deidades como al protector Ganesha y su vehículo Nandi en muchas esculturas y pinturas. Posee el lado izquierdo ligeramente más grande que el derecho. Es el instrumento rítmico-base en los conjuntos de música karnática. En el texto épico del Mahabharata (siglo III a C.) ya se menciona como instrumento musical de percusión.

13.-Dholak. Es el instrumento de percusión membrana más común. Principalmente, se usa para ocasiones ceremoniales y actuaciones de música y danza. Tiene forma de tambor alargado como un barril. Para afinarlo se utilizan los anillos circulares o bucles que pasan a través de las llaves ajustadas a ambos lados para aumentar o disminuir la tensión. Se interpreta con ambas manos, también con los dedos y parte de la palma. El intérprete puede estar sentado o de pie. Se diferencia del mridangam porque es más corto y sus parches pueden ser de membrana simple.

14.-Ghunguru o cascabeles tobilleros. Son instrumentos de percusión metal hechos en latón, aunque los cascabeles ornamentales se realizan en plata y a veces en oro. Están formados por pequeñas campanas que contienen bolas de hierro en el interior y son movidas libremente al ritmo marcado por el danzarín. Presentan diversos tamaños según el tipo de interpretación. Estos dos sonajeros para los pies se utilizan en casi todas las formas de danza clásica india. Más que para el músico, están pensados para el danzarín, a quien es indispensable.

Además del sonido emitido por los instrumentos musicales, en India, está muy presente la experimentación del silencio como fuente de interpretación de sutilezas sonoras que, difícilmente, podrían ser percibidas por la rudeza operativa de la vida cotidiana.

Teatro Kathakali

Es un arte escénico basado en tradiciones muy antiguas de teatro danzado, originario del Estado de Kerala (Sur de India). Etimológicamente, deriva de dos términos, *katha* (historia) y *kali* (narrar). Las historias narradas se fundamentan en episodios extraídos de textos de las grandes epopeyas de la literatura india, Ramayana y Mahabharata, muy ricas en descripciones del pasado sobre reyes, dioses, semidioses, héroes y otros personajes. Dichas epopeyas están escritas en *slokas*, estrofas con versos pareados de 16 sílabas y contienen un material épico, filosófico y religioso muy variado. Según investigaciones realizadas sobre el origen del Ramayana y Mahabharata, sabemos que su composición data supuestamente del siglo V-II a C. pero, posteriormente, el texto del Ramayana, atribuido a Valmiki, fue fijado en el siglo II d C. y el Mahabharata, cuyo autor es desconocido ya que el nombre de Vyasa corresponde al de su compilador, logró su forma actual en el siglo IV d C.

El Teatro Kathakali, de acuerdo con las primitivas concepciones, conserva el ideal humanísti-

co de alcanzar una vida llena de nobleza y virtuosidad por medio del aniquilamiento de todo lo malvado y tiránico. En el siglo XVII, presenta ya caracteres estrictamente tipificados, actitudes personificadas y comportamientos humanos que sirven como modelos para el desarrollo de sus personajes en el ámbito escénico. La mayoría de las obras representadas pertenecen al siglo XVII, XVIII y XIX, escritas por miembros de altas castas de India que, además de conocer ampliamente este arte, estaban versados en la literatura clásica sobre artes escénicas y música. En el siglo XX, famosos poetas de Kerala como Vallathol Narayana Menon (1878-1958) y honoríficamente conocido como Mahakavi, han aportado material muy valioso para la continuidad de esta expresión artística. Actualmente, existen más de 100 obras escritas para el Teatro Kathakali.

El lenguaje utilizado es muy complejo y los aspirantes a actores-bailarines son educados bajo un severo régimen sobre el estudio de técnicas muy precisas y elaboradas que implican procesos de aprendizaje de larga duración (8 a 10 años). Los programas de entrenamiento son muy disciplinados ya que es necesario alcanzar flexibilidad y control muscular suficiente para lograr el elevado nivel exigido. Los alumnos ingresan en una escuela artística, filosófica y espiritual donde las técnicas transmitidas representan solo un medio para llegar a un nivel metafísico a través de la música, danza, maquillaje, vestuario y gestualidad, a fin de narrar de manera ritualizada los argumentos de las historias.

La música es fundamental en la explicación de las historias y, con sus matices, sirve de acompañamiento para recrear guerras o momentos de gran intimidad en la representación teatral. Está interpretada por un grupo instrumental formado por:

1.Maddalam o madhalam. Pertenece a percusión membrana y tiene forma de tambor alargado ligeramente abultado en el centro. Está construido en madera y cuero con una membrana en cada uno de sus lados. Se cuelga alrededor de la

cintura del intérprete quien permanece de pie. Es un instrumento vital para los conjuntos de percusión tradicionales de Kerala.

2.Chenda. Es otro tipo de tambor pero, a diferencia del anterior, tiene forma de cilindro. También está construido en madera y posee una membrana en cada extremo. El parche superior se percute con dos baquetas o bien con la mano y solo una baqueta. El intérprete está de pie y lo mantiene suspendido verticalmente cerca de su cuello. El sonido que produce es potente. Es muy usado en la zona de Kerala.

3.Chengila. Pertenece a percusión metal y tiene forma de gong o disco de gran campana de grosor considerable. El intérprete lo tiene colgado con una correa enrollada alrededor de la muñeca y lo golpea con una varita corta sostenida en la otra mano. Cuando el instrumento cuelga libremente, el sonido emitido es agudo y cuando lo percute, mientras se sostiene contra el antebrazo, el sonido es grave. Este instrumento mantiene un ritmo constante y facilita al grupo un trasfondo musical.

4.Ilathalam o Elathalam. También pertenece a percusión metal y consta de dos platillos fabricados en bronce, uno para cada mano, que se percuten uno contra otro. Nunca es el instrumento principal del grupo musical pero su función es muy importante ya que proporciona la parte rítmica básica para el conjunto.

El canto está interpretado por los ejecutantes del chengila y del ilathalam que describen las historias con inflexiones melismáticas y sus voces tienen una tesitura grave y otra más aguda. Estos dos músicos y cantantes se sitúan, generalmente, a la derecha del escenario, según lo percibe el espectador, en cambio, los intérpretes del maddalam y chenda, están a la izquierda.

La danza presenta movimientos corporales que hacen referencia a algunas luchas guerreras diferenciadas rítmicamente con simbolismos acrobáticos que se remiten a tradiciones dravídicas. El adiestramiento corporal es intenso, con la realización de ejercicios gimnásticos para desarrollar al máximo las capacidades físicas y la agilidad en el movimiento de piernas y brazos lo que permitirá soportar mejor el esfuerzo que el espectáculo requiere. El *Kathakali* tiene pasos de danza específicos y pertenece a la vertiente *tandava* (masculina) de la danza clásica india cuyos personajes, tradicionalmente, eran representados por hombres.

El maquillaje indica la fuerza mitológica de los personajes. Las pinturas faciales tienen forma de máscaras que distorsionan el verdadero rostro del actor a través de un marcado simbolismo de los colores. El maquillador, artista profesional especializado, realiza meticulosamente una pasta de arroz y papel que se adhiere a algunas partes del rostro sin cubrirlo completamente ya que podría ser un obstáculo para manifestar la fuerza expresiva de los estados anímicos. Los colores utilizados definen a los personajes dentro de los arquetipos establecidos. Verde, para personajes de origen divino, héroes y protagonistas nobles que poseen buenas cualidades como valor y comprensión. Rojo, para personajes infames aunque, algunas veces,



presentan cualidades como valentía y perspicacia. Negro, para personajes que habitan en mundos inferiores. Amarillo-naranja, para personajes femeninos delicados y con cualidades espirituales. Blanco, para personajes considerados menores como los mensajeros, mujeres y niños que pueden ir también sin maquillaje alguno. Las barbas, cortadas en forma semicircular, representan también una tipología concreta: roja para exagerar y engrandecer la cara del personaje, negra para describir a demonios y seres malvados, blanca para personajes de características excepcionales. Algunos personajes utilizan una nariz postiza, generalmente de color blanco y forma redonda, que está sujeta a la

punta de su propia nariz y les hace parecer un poco cómicos y extraños.

El *vestuario* busca la exageración con tocados gigantescos de tamaño poco habitual a fin de exagerar el volumen y poder establecer una distancia estética con respecto a la vida cotidiana para crear seres enormes, irreales y mitológicos. Este proceso de caracterización dura, aproximadamente, seis horas y es un momento importante para el actor porque lo emplea para prepararse por fuera y también por dentro. Antes de comenzar, entona en silencio una oración y efectúa ofrendas de frutas para el buen desarrollo de la historia teatral. A partir de ese momento, toda la secuencia de cómo, cuándo



y qué utilizar son decisiones de carácter ritual en las que el actor se convierte en una encarnación de los personajes representados. Después de la actuación, cuando llega el momento de volver «a su persona» y abandonar el específico código teatral, en un acto de recogimiento e introspección, agradece interiormente la función efectuada.

La gestualidad está muy desarrollada. Cada movimiento de contracción y relajación del cuerpo conforma un vocabulario único formado, aproximadamente, de novecientas palabras que comunican el texto con las nueve emociones de miedo, ira, tristeza, alegría, desprecio, repugnancia, valor, asombro, amor y paz. Los gestos del rostro implican un enorme control de los músculos faciales ya que el público debe ver claramente los movimientos de ojos, labios, mejillas y cejas que el colorido del maquillaje hace resaltar para apreciarlos mejor. Existen maestros con alto dominio de las expresiones del rostro que llegan a reírse con un solo lado de la cara. El movimiento del resto del cuerpo, es decir, cuello, brazos, hombros, ondulación ligera de caderas, piernas, pies descalzos y columna vertebral caracterizan la codificación establecida. Los actores utilizan los gestos de las manos o *mudras*, presentes en la filosofía hindú desde los antiguos tratados tántricos, para potenciar detalles descriptivos cuyo impacto visual es determinante a fin de lograr la credibilidad del espectador. Las diferentes posiciones de manos y dedos traducen mímicamente las palabras del texto cantado y sirven para descifrar el complejo alfabeto cinético del Kathakali. Las largas uñas artificiales resaltan dichos gestos y ayudan a los actores para transmitir mensajes sin hablar.

El espacio escénico de los actores es de total ausencia de elementos siendo los accesorios que pueden aparecer en una representación los mínimos imprescindibles. El escenario lo constituye básicamente la figura misma del actor quien, con sus movimientos corporales, gestualidad, vestuario y maquillaje, realiza su labor interpretativa con gran maestría desplazándose

continuamente, desde distintas perspectivas, con el acompañamiento instrumental y el canto de los músicos que realizan inflexiones melismáticas como adornos vocales. Realmente, el actor Kathakali es un caso de consagración vocacional dedicado a un arte único y global.

Kijote Kathakali

En el actual siglo XXI, el universo imaginario de *El Quijote* ha quedado enlazado con la riqueza visual, gestual, dramática y musical del teatro Kathakali en un encuentro creativo entre dos culturas, India y España, que tienen formas diferentes de entender el arte pero confluyen en una iniciativa innovadora bajo el título *Kijote Kathakali*.

Esta obra se apoya en elementos propios del mundo cervantino, con referencias al teatro clásico español desde un proceso de hibridación abierto al diálogo. El ingenioso hidalgo Don Quijote (caballero andante) con su fiel escudero Sancho y la tradición de leyendas sobre héroes y dioses del Ramayana y Mahabharata acercan ambas culturas en un viaje de ida y vuelta con sorprendentes aportaciones en la narración del teatro musical con danzas.

Esta nueva versión de *El Quijote* como *Kijote Kathakali* permite observar nuestra cultura desde la perspectiva de una representación teatral que cuestiona los límites de la expresión artística a través de relaciones transfronterizas en un proceso de interacción musical y sociocultural. Basada en la conjunción de dos maneras de entender el hecho escénico, es decir, la rica tradición india del teatro Kathakali y el teatro del Siglo de Oro español, presenta un desarrollo estructurado en la forma siguiente:

Escena 1. Alonso Quijano se cree caballero y como tal se viste con armadura en su intento de alcanzar nombre y fama.

Escena 2. Alonso Quijano sueña su Quijote héroe que aparece como su «alter ego» y será quien comience la andadura

con escudo y lanza para proteger a los desfavorecidos.

Escena 3. Don Quijote decide contar con un escudero y encuentra a un labrador, ignorante, bajito y panzudo que desea ser su escudero.

Escena 4. Ya en el camino, Quijote conversa con Sancho sobre la libertad y el hombre.

Escena 5. Don Quijote descubre unos brazos como espadas movidos por el fuerte viento. Se enfrenta a ellos y cae al suelo derrotado.

Escena 6. En su mundo de ilusión, Don Quijote admira la belleza de su amada Dulcinea, pero es Sancho quien termina en sus brazos.

Escena 7. Don Quijote se encuentra en el bosque con Sansón Carrasco disfrazado de Caballero de los Espejos a quien se enfrenta en batalla.

Escena 8. Don Quijote avista un carro acercándose por el camino. Descubre que son leones enjaulados y desafía al carretero para que abra la jaula.

Escena 9. Aparece de nuevo Sansón Carrasco, ahora como el Caballero de la Blanca Luna, para derrotar a Don Quijote y devolverlo a casa.

Escena 10. El bueno y noble Quijano-Quijote regresa a la Mancha para morir en su sabia cordura y alcanza la salvación (moksham).

Escena 11. Tanto Alonso Quijano como su héroe imaginado Don Quijote permanecen como almas eternas en el caminar de los tiempos.

Actores y músicos de la Compañía *Margi Kathakali* de Trivandrum (Sur de India), cuyo término *Margi* significa en sánscrito *búsqueda de valores universales y eternos*, maestros de

este estilo teatral y junto con el equipo artístico español liderado por el Director Nacho García y asesorado por la especialista en Teatro Kathakali Mónica de la Fuente, realizaron dicha representación el 2 de Noviembre de 2018, en el Auditorio Nacional de Madrid.

La obra literaria *El Quijote*, aunque pertenece al pasado, también habla en el presente y ofrece un futuro inspirador para la continuidad de nuevas miradas que reflejarán próximas incógnitas en el ámbito de la sensibilidad artística contemporánea.

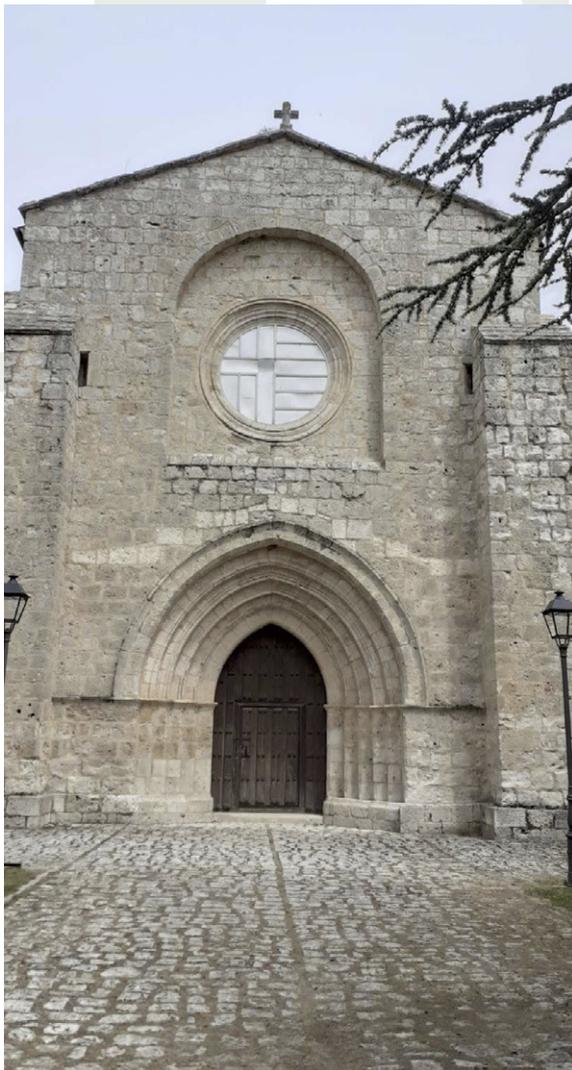
BIBLIOGRAFÍA

- ARIEL, A. C. (2015): *Kathakali e Interpolación: hacia una definición del Ilakiyattam*. Universidad Autónoma de Barcelona. Instituto del Teatro. Barcelona.
- BARBA, E. (1979): *El teatro Kathakali*. Editorial ISTA (International School of Theatre Anthropology - Escuela Internacional de Antropología Teatral). Copenhague.
- BARBA, E. (1994): *La Canoa de Papel* (Tratado de Antropología Teatral). Catálogos Editora, S.R.L. Buenos Aires.
- BAREMBOIM, D. (2008): *El sonido es vida. El poder de la música*. Editorial Belacqua. Barcelona.
- BRAUDEL, F. (1992): *Civilización material, Economía y Capitalismo*. (Volumen I: La estructura de la vida cotidiana). Editorial Alianza. Madrid.
- OCAMPO, José A. (2015): *Gobernanza global y desarrollo: nuevos desafíos y prioridades de la cooperación internacional*. Editorial Siglo XXI. Madrid.
- CAGE, J. (1975): *El futuro de la música*. Universidad Autónoma de México. Editorial Talea. Méjico.
- CÁMARA DE LANDA, E. (2003): *Etnomusicología*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- CÁMARA DE LANDA, E. (2006): *Sangita y Natya. Música y Artes Escénicas de la India*. Universidad de Valladolid (UVA). Valladolid.
- CASTANEDA, C. (1988): *El conocimiento silencioso*. Colección El Compás de Oro. Editorial Swan, S.L. Madrid.
- DESPINS, J.P. (1989): *La música y el cerebro*. Editorial Gedisa. Barcelona.
- ELIADE, M. (1997): *La India*. Editorial Herder. Barcelona.
- KRISHNAMURTI, J. (1994): *La obtención de la Verdad. (Reflexiones para la aventura interior)*. Ediciones Obelisco, S.A. Barcelona.
- LAZARO CARRETER, F. y CORREA CALDERÓN, E. (1970): *Literatura Española y Universal*. Ediciones Anaya, S.A. Salamanca.
- MIRET MAGDALENA, E. (1999): *Occidente mira a Oriente. (Mensaje de sabiduría y desarrollo humano)*. Plaza & Janés Editores, S.A. Barcelona.
- MOSTERÍN, J. (1985): *El pensamiento de la India*. Aula Abierta. Salvat Editores, S.A. Madrid.
- PANDEYA, A. (1999): *The art of Kathakali*. Munshiram Manoharhal. Nueva Delhi.
- PAVIS, P. y DE TORO, F. (1984): *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética y semiología*. Ediciones Paidós. Barcelona.
- PAZ, O. (1974): *El mono gramático*. Círculo de Lectores, S.A. Barcelona.
- PAZ, O. (1996): *Vislumbres de la India*. Editorial Seix Barral. Biblioteca Breve. Barcelona.
- PUNSET, E. (2006): *Cara a cara con la vida: la mente y el universo*. Ediciones de Bolsillo. Ciencia. Editorial Destino. Madrid.
- REBLING, E. (1990): *La antigua India. Historia y Cultura del subcontinente indio. (Danza y Música)*. Plaza & Janés Editores, S.A. Barcelona.
- STOKOE, D. (2005): *Qué es la Expresión Corporal. (A partir de la corriente de trabajo creada por Patricia Stokoe)*. Editorial Lumen. Buenos Aires.
- TAGORE, R. (2011): *Sadhana. (La Vía espiritual o Sendero místico)*. Ediciones Librería Argentina (E.L.A). Buenos Aires.
- TORRES MANZANARES, M. y GARCÍA BARRAGAN, M^a C. (1998): *Oriente, un mundo de culturas milenarias*. Ediciones Catai. Madrid.
- TRÍAS, E. (1996): *Diccionario del espíritu*. Editorial Planeta. Barcelona.
- WEBER, R. (1990): *Diálogos con científicos y sabios*. Editorial Liebre de Marzo. Barcelona.
- WILLIAMS, B. (2010): *Sobre la ópera*. Alianza Editorial. Madrid.

EL HERMANO DIEGO Y SAN JUAN DE PAN Y AGUA

Tomás Santos Giralda

Existe en Valladolid una cueva llamada del Hermano Diego que está cerca del monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena de Duero (Valladolid) fundado en el año 1143 por la condesa Estefanía de Armengol, nieta del conde Ansúrez.



Monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena de Duero

Esta cueva y su historia guardan cierta similitud con la cueva de San Juan de Pan y Agua (o San Juan de Sacramenia) cercana al monasterio cisterciense de Santa María la Real de Sacramenia (Segovia) que fue fundado en el año 1141 por el rey Alfonso VII, el Emperador.

Ambas cuevas eran propiedad de los monasterios cistercienses antes citados. En ellas vivieron hombres santos a los que se les atribuye algún milagro. Las cuevas en su día fueron ermitas rupestres en las que seguramente se celebraron oficios religiosos y, hasta hace poco tiempo existía una tradición que consistía en ir a ellas a tocar los cencerros.

No tenemos ningún documento que hable del Hermano Diego y lo único que nos ha llegado sobre él ha sido a través de la tradición. Por otro lado, sí existen varios documentos que mencionan a San Juan Paniagua, aparte de haber llegado hasta el día de hoy las reliquias del santo.

La cueva del Hermano Diego está situada en el paraje homónimo «El Hermano Diego» y se localiza casi en lo alto del cerro. La boca es un rectángulo con un gran parteluz en el centro, que la hace tener dos accesos diferentes. La entrada de la derecha ha debido tener un derrumbe en la parte de arriba que ha eliminado la línea recta de la parte superior, y se aprecia también una grieta exterior en la roca caliza de la entrada. Da la impresión de que ha sido trabajada por el hombre en su totalidad. El fondo de la cueva seguramente fue el altar mayor y a la derecha se localizan dos arcos de medio punto que se apoyan sobre capiteles, posiblemente sendas capillas de la ermita. La parte de



Cueva del Hermano Diego

la izquierda tiene menos profundidad y podría haber realizado funciones de sacristía. Debido a sus dimensiones, la cueva del Hermano Diego pudo haber sido una ermita rupestre donde se celebraron oficios religiosos. Desde ella divisamos un bello paisaje con vistas al valle del río Duero.

D. José Luis Velasco en la Revista de Folklore, dice que el Hermano Diego vivió en el siglo XVI, se llamaba Juan de Vivar y era natural de Peñafiel. Había estudiado medicina y, debido a los celos surgidos por una mujer llamada María de Aceves, mató a su amigo Fernando de Montemayor en un duelo a espada. Fue entonces cuando comenzó su vida como ermitaño en la cueva mencionada, gozando del derecho de inmunidad, ya que se encontraba bajo la jurisdicción del monasterio.

El Hermano Diego «para unos era un santo, para otros un hombre de dudosos antecedentes, que cansado del mundo se había retirado, bien a cumplir alguna penitencia, bien a llorar amargos desengaños» «era el solitario del bosque, el médico por excelencia, el padre de los pastores que cura sus males, consuela sus aflicciones, dirime sus litigios y desvanece sus dudas» «vestía el traje de peregrino y, apoyado en alto bordón del que pendía una calabaza, lucía larga barba blanca».

Según la tradición, realizó un milagro al salvar de las aguas del río Duero a un hombre y una mujer que corrían el peligro de morir ahogados.

También la tradición nos dice que, cuando falleció, fue enterrado dentro de la misma cueva donde había pasado los últimos años de su vida.

Antiguamente los niños, antes de comenzar la Cuaresma, iban equipados con esquilas y cencerros a pasar el día en la cueva del Hermano Diego y, con su sonido, espantaban a los demonios.

La cueva de San Juan de Pan y Agua está situada a media ladera de un cerro limitado a la izquierda por el barranco de Valcárcel, bañado por el arroyo de la Regadera, y a la derecha por el de Recorbo, que recorre el arroyo Torrubias y llega hasta Torreadrada. Dentro de la cueva se encuentran los restos de lo que pudo haber sido un altar de piedra.

Escribe el padre Bernardo Cardillo Villalpando «oy día persevera la Cueva en un alto cerro en que ay antiquísima tradición se recogió a hacer particular penitencia» «tuvo hermita edificada encima de la misma cueva, aunque ahora ya está cayda».

Según se afirma en el Diccionario de los Santos, Juan era natural de Villacastín. Vivió en los últimos años del siglo XI y falleció en el año 1.142. Su fiesta se celebra el 17 de diciembre y «fue al parecer un penitente empedernido que hacia vida eremítica en los montes próximos a Sacramenia, donde gozaba de gran fama como taumaturgo, por lo que se veía continuamente asediado por gentes de toda condición para que les librase de enfermedades». Era un santo varón «encorvado por el peso de los años, con los cabellos intonsos, de flaco aspecto a causa de la maceración de su carne, cubierto de harapos, que se movía con dificultad a causa de falta de fuerzas».

Dice Crisóstomo Henríquez en el Menologium Cisterciense que «toda su vida se alimentó de pan y agua, se entregó a una áspera penitencia a fin de mantener a raya sus pasiones».

Cuando los monjes cistercienses de la Abadía francesa de Scala Dei estaban buscando un lugar idóneo para fundar un monasterio, fue

Juan quien les indicó que cerca de su cueva se hallaba el sitio ideal: un fértil valle debido a sus abundantes fuentes y manantiales. Una vez fundado el monasterio, Juan entró a vivir en él como hermano lego y al cabo de un año falleció, siendo allí enterrado.

En el año 1144 el rey Alfonso VII se dirige a través de un documento al monasterio de Santa María y San Juan de Sacramenia «Sanctae Mariae et Sancti Iohannis de Sagramenia» para concederle, mediante un privilegio, diversas posesiones al monasterio.

Las reliquias del santo permanecieron durante siglos en una urna de plata tras el retablo mayor pero después de la Desamortización el monasterio pasó a manos privadas y, a principios del siglo XX, la urna de plata fue vendida y las reliquias se colocaron en un arca de madera. Parte de las reliquias fueron depositadas en un nicho abierto junto al retablo mayor y el resto descansan en el monasterio de las monjas cistercienses de San Vicente del Real de Segovia.



Monasterio de Santa María y San Juan de Sacramenia



Retablo mayor

Existía también una tradición en Valtiendas que consistía en ir a tocar los cencerros «changarrear» hasta la misma cueva del Santo, donde se celebraba una animada romería.

Hasta aquí lo que nos dicen los documentos y la tradición sobre la vida de los dos ermitaños y la estrecha relación que tuvieron estos con los monasterios cistercienses mencionados.

BIBLIOGRAFÍA

ANALES CISTERCIENSES. A. Manrique. Año 1642.

BIOGRAFÍAS DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA.

DICCIONARIO DE LOS SANTOS. C. Leonardi, A. Riccardi, G. Zarri. Editorial San Pablo. Año 2000.

ENCICLOPEDIA DEL ROMÁNICO EN CASTILLA Y LEÓN. Varios autores.

FUNDACIÓN SANTA MARÍA LA REAL. Centro de Estudios del Románico. Año 2002.

HISTORIA DE LA INSIGNE CIUDAD DE SEGOVIA. D. Colmenares. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Año 1974.

HISTORIA DEL ARTE DE CASTILLA Y LEÓN. Varios autores. Editorial Ámbito. Año 1994.

LA CUEVA DEL HERMANO DIEGO. Velasco, José Luis. Revista de Folklore. Número 105. Año 1989.

LAS ERMITAS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA. Angulo López, Julio Miguel. Diputación Provincial de Segovia. 2004.

MENOLOGIUM CISTERCIENSE. C. Henríquez. Año 1630.

SEGOVIA CISTERCIENSE. D. Yáñez. Año 1991.

VIAJE A LA MEMORIA OLVIDADA. Flórez Valero, José Antonio. Editorial Segauto. Año 1996

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net

