

Editorial

A mediados de noviembre se celebró en Zamora una reunión de especialistas en arquitectura popular y paisaje. Como no podía ser menos, muchos temas de los que preocupan a esa pequeña parcela de la sociedad sensibilizada con el equilibrio entre desarrollo e identidad, salieron a relucir y se debatieron ampliamente. Por unanimidad se aceptó la idea de que una legislación adecuada es imprescindible, pero también el hecho de que la sociedad tiene un pobrísimo concepto de su patrimonio y hace una valoración equivocada de cuál es ese patrimonio o para qué le sirve. En efecto, repasando la teoría del efecto devastador de un turismo que depreda –ese que quiere imponer sus formas culturales y considera los lugares que visita como tierra conquistada–, también se reconoció que, en la mayor parte de las ocasiones son más depredadores los invadidos que los invasores: aquel mismo desprecio por lo propio a que antes aludíamos incide en la actitud que muchas personas observan hacia las formas populares, los conjuntos o el paisaje; prefieren pasar por “modernos” o por progresistas antes que defender lo que les identifica pues lo consideran caduco o vergonzoso. Muchas actuaciones individuales en este sentido pueden llegar a crear – de hecho se ha creado – una situación preocupante y aparentemente irreversible en la que ya no son punibles actitudes claramente antisociales y atentatorias contra el patrimonio común. Sería deseable una postura decidida para evitar con normativas claras la innecesaria pérdida de ese tesoro, al tiempo que se toman medidas para educar y sensibilizar a las nuevas generaciones con visiones más generosas y positivas sobre éste y otros temas similares.



S U M A R I O	
	Pág.
.....	-----
Noticias acerca de la creación del Cargo de Sereno en el "Viaje de España" de Antonio Ponz Piquer (1725-1792)	111
Miguel Ángel Picó Pascual	
Apuntes de arquitectura popular	114
Antonio Bellido Blanco	
Centenario del nacimiento del Músico y Folklorista burgalés Antonio José Martínez Palacios	119
Jaime L. Valdivielso Arce	
Pervivencia de la Cencerrería en Salamanca . . .	125
Marta Sánchez Marcos	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
 Plaza Fuente Dorada, 6 y 7 - Valladolid, 2002.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.
 DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Imprenta Casares, S. A. - Vázquez de Menchaca, 64 - 47008 Valladolid

NOTICIAS ACERCA DE LA CREACIÓN DEL CARGO DE SERENO EN EL "VIAJE DE ESPAÑA" DE ANTONIO PONZ PIQUER (1725-1792)

Miguel Ángel Picó Pascual

Los 18 volúmenes publicados entre 1772 y 1794 que describen el viaje que Antonio Ponz realizara por nuestro país por real orden constituyen una fuente de información privilegiada para conocer muchas facetas de la España de finales del siglo XVIII. A través de la forma epistolar, el ilustrado valenciano describe con sutilidad el paisaje y las riquezas monumentales de los lugares que atraviesa. Las referencias al folclore que encontramos en su obra son más bien escasas, dado que para el autor estas manifestaciones carecían de interés. De las muestras del canto del pueblo valenciano simplemente manifestará en una de sus cartas:

“no hi ha raco a on no resonen cantars i unes atres mostres d’alegria en els treballadors” (1).

A lo largo de esta aportación me detendré en analizar los comentarios relativos a la zona de Valencia, que se hallan fundamentalmente en el tomo cuarto de la obra. De entre ellos, a parte de las escuetas alusiones a campanas que tendremos ocasión de ver más adelante, el más llamativo es la que atañe al cuerpo de vigilantes nocturnos, que fue creado en Valencia en 1750 por Joaquín Manuel Fos, y que Ponz describe en el punto 49 de la Carta IX del siguiente modo:

“L’ofici de coeters es trobava en el seu esplendor, ja que la gent es inclinada a festa i alegria; pero quedà suprimit anys passats, com en lo restant d’Espanya. A tants pobres que l’eixercitaven se’ls trobà en acabant una manera de viure, molt profitos i gens gravos al public, per mig de l’ingeni d’en Joaquim Fos, qui en aquell instant eixercia d’alcalde de barri, convertint esta necessitat en un nou ram de Policia, que per pareixer-me important per a qualsevol ciutat populosa li ho referixc a voste. Se’ls propongue que havien de rondar pels carrers, des de les onze de la nit hasda les cinc del mati. Dividida la ciutat en quatre quarters, s’assignaren quatre quadrilles a cada quarter. Se’ls armà d’una especie d’alabarda, proveint-los

de fanalets. La seua funcio es chillar de quan en quan l’hora que es i l’orage que fa: si es d’aire, o pluja, o sere; i com est es, regularment, qui domina sobre els atres, la veu que mes freqüent es sent es <<sereno>>, i es la que ad estos homens els ha donat el nom de <<serenos>>. No son estes les ventages majors que en ells es conseguixen, perque impedixen, patrullant tota la nit, el que es cometen furts, entre mil coses mes que es cobrixen en la foscor. Si entropocen en algun desorde que per ells no poden posar remei, a l’instant avisen a la Justicia. A qualsevol part a on els criden acodixen; i en quasevol necessitat repentina son d’un prontissim socorriment. Avisen quan per descuit s’han quedat obertes en les cases portes o finestres; velen sobre els incendis; li donen llum a qui la demana; porten cartes al correu; criden al mege o a la comadrona, al confessor o ad atres, com en tantes ocasions passa en aquelles hores; i a la veu de <<sereno>> tot lo mon obri, ja que els veïns els estimen, havent conegut l’utilitat que es trau d’estes guardies nocturnes, que destinen lo dia o part d’ell per al repos. La seua remuneracio no n’es atra sino lo que els vol donar cada veï al final de la semana” (2).

La descripción por parte del viajero ilustrado es en todo momento entusiasta, dado la enorme utilidad que encontraba en este cuerpo de vigilantes encargados de rondar las calles desde las once hasta las cinco de la madrugada, de velar por la seguridad de los vecinos, de anunciar la hora y la climatología, e incluso de despertar a aquellos que lo solicitaran de antemano. La ciudad de Valencia fue el primer municipio del país que contó con la prestación de este tipo de servicios, su aparición se hizo posible por el paro forzoso a que se vieron sometidos los pirotécnicos al ser prohibida su industria por el gobierno carlotercerista y por la puesta en práctica de la ley sobre la división de las ciudades en barrios. Su remuneración fue costeadada a lo largo del tiempo por las aportaciones voluntarias de los vecinos.



Lámina 24 de la Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España (Madrid, 1801)

Su atuendo era pobre, tal y como nos revelan las fuentes iconográficas de la época. Entre éstas destacaremos la que aparece en una estampa impresa en Barcelona por Joseph Rubió a principios del siglo XIX, que contiene principalmente vendedores que pululaban por la ciudad. En el cuadro número ocho se halla representado el sereno, con su típica capucha, su lanza y su linterna, acompañado al pie de estampa de la estructura protomelódica que interpretaba. En esta ocasión el texto recogido es el siguiente: “*Las once han dado*”. En la lámina 24 de la *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España* (Madrid, 1801), integrada por 112 grabados en los que se representa individualmente los trajes regionales y de algunos tipos populares, encontramos otra costumbrista representación del sereno, apareciendo también ataviado con la especie de alabarda a la que se refiere Ponz y con la linterna. En esta ocasión, debajo del grabado aparece escrito: “*¿Qué vaya por la comadre?*”.

Las estructuras arquetípicas de recitación simples que interpretaban en sus recorridos debieron estar marcadas en la ciudad de Valencia por el empleo del intervalo de tercera, según demuestran las exiguas muestras recogidas el siglo pasado. En estas estructuras protomelódicas distinguimos tres bloques perfectamente contrastados: la invocación, que en esta región es siempre mariana (Ave María Purísima), la información horaria, y finalmente la climatología (sereno, nublado, lloviendo).

Los datos que aporta Ponz en su obra referente a campanas son a su vez también escasos, limitándose en la mayor parte de las veces simplemente a mencionarlas: en el punto 12 de la carta II del tomo cuarto destaca la magnitud de las campanas de la torre de El Micalet (3) y en el punto 9 de la carta V del mismo volumen hace alusión a las campanas del convento de Predicadores de la ciudad de Valencia (4). La referencia más extensa acerca de este tema la encontramos en el punto 16 de la carta VI, en ella, al hablar de la torre de la iglesia de Santa Catalina, se muestra partidario de la construcción de campanarios de dimensiones mucho más reducidas:

“Quina necessitat hi ha de posar les campanes en aquella alçada, abandonant-les al poder de chicons, per a atarantar, la majoria de voltes sense necessitat al veïnat?... Les campanes no es menester que estiguen tan altes per a sentir-les ni que siguen tan grans... En lo que costa una torre es podria fer un bon temple o una altra construcció mes util i bonica” (5).

NOTAS:

(1).- PONZ, A.: *Viage de Valencia*, Edición en valenciano a cargo de Miquel Castellano Arolas, Valencia, 1999, tomo IV, carta IX, punto 39, pg. 193.

(2).- *Idem*, tomo IV, carta IX, punto 49, pp. 195-196.

(3).- *Idem*, pg. 83.

(4).- *Idem*, pg. 118.

(5).- *Idem*, pg. 137. A continuación ofrecemos otras referencias musicales relativas a la comunidad valenciana que encontramos en su obra: en el punto 9 de la carta X del tomo tercero menciona el Miserere que se canta los viernes por la mañana en el Colegio Corpus Christi de Valencia (*Idem*, pg. 55); en el punto 32 de la carta II del cuarto volumen alude a los órganos de la Catedral

de Valencia, que considera de primera magnitud (*Idem*, pg. 90); en el punto 8 de la carta VI del citado tomo señala que las miniaturas de ciertos libros de coro que contempló en el convento de padres franciscanos, y que Palomino atribuía a Nicolás Factor, no debieron ser efectuadas por dicho pintor (*Idem*, pg. 134); en los puntos 4 de la carta III y 12 de la VI del tomo cuarto, y 42 de la

carta V del tomo decimotercero, describe respectivamente pinturas con representaciones musicales que halló en la bóveda de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, en el convento de los padres capuchinos de Valencia, donde contempló un S. Francisco de Ribalta, y finalmente en la iglesia de Benicasin, donde pudo ver un San Francisco de José Camarón (*Idem*, pp. 96,136 y 217).



Cuando se empieza a indagar en el conocimiento de la arquitectura popular, resulta inevitable acudir en primer lugar a una serie de maestros pioneros. Éstos en su momento marcaron una serie de pautas que habrían de servir de modelo para los estudiosos posteriores. Destacan en este sentido trabajos que pueden localizarse entre 1918 y los años treinta en la revista madrileña *Arquitectura* y en las obras de Vicente de Lampérez, Leopoldo Torres Balbás y Fernando García Mercadal.

Pero muchos años antes la arquitectura popular ya había llamado la atención de los eruditos de la ilustración. De ello nos ha quedado una clara evidencia a través de los relatos de distintos viajeros que atraviesan las tierras españolas. Se refieren a aspectos pintorescos y extraños en sus lugares de origen, a veces aludiendo a orígenes que tienen algo de leyenda y están poco asentados en las fuentes históricas. Así, por ejemplo, dice la escocesa Jane Leck al recorrer el trayecto entre Palencia y León (1884):

“Las casas están todas construidas con adobes hechos de barro y paja desmenuzada, costumbre mora que ha sobrevivido durante siglos. Los tejados están cubiertos con tejas encanecidas con líquenes, tan poco diferenciados del suelo como el resto de la construcción.”

Otros aluden a viviendas que les sorprenden, como Robert Southey cuando habla de las pallozas (1797):

“El arriero duerme al lado de su mula, el amor fraternal de Sancho por su rucio puede verse en cada cabaña; y caballos, vacas, gatos, perros, gallinas, personas y cerdos ocupan el mismo aposento (...). Las casas son exactamente como las representaciones que he visto de las chozas de Kamchatka. El tejado de paja llega hasta el suelo, y en él se ha rasgado un vano que permite a los habitantes entrar y al humo salir. La techumbre está ennegrecida por el humo y en consecuencia carece de musgo.”

O Hans Gadow cuando descubre los hórreos de Riaño (1897):

“Estos depósitos de grano diseminados por el pueblo se encuentran siempre a cierta distancia de la casa o granja a que pertenecen. El cuerpo del edificio descansa sobre cuatro troncos o piedras de más de cuatro o cinco pies de alto. En el extremo superior de estos postes hay

anchas lajas de piedra que impiden el paso a ratones y otras alimañas. (...) Los graneros en cuestión no son celtas. El celta prefiere piedra a madera, incluso cuando tiene abundancia de esta última. No son legado de los romanos, que de otra forma los hubieran introducido en otros lugares más cercanos que las montañas de Asturias. Finalmente, tampoco son de origen ibero puesto que están ausentes de las provincias vascas, último reducto de este misterioso pueblo. De hecho no me cabe duda que estos graneros con pies fueron introducidos por los suevos, en el año 409 irrumpieron en España y se establecieron en las provincias del noroeste donde siguen sus descendientes.”

En la primera mitad del siglo XX encontramos abundantes artículos y libros tanto sobre tipos de edificios concretos (Herrero y Pacheco sobre la casa pinariega, Frankowski sobre los hórreos y palafitos, por ejemplo) y elementos decorativos (Peñalosa sobre los esgrafiados segovianos), como con reflexiones generales sobre el carácter de este tipo de arquitectura, que recibe los apelativos de “rural” y “popular”. Entre estos últimos, Leopoldo Torres Balbás resalta dos puntos de vista para el estudio de la vivienda popular: el arquitectónico y el de las condiciones geográficas y el medio físico. Además marca una neta distinción entre la casa rural y la urbana:

“Las viviendas urbanas, como queda dicho, van uniformándose en el mundo entero, perdiendo las características que antes las diferenciaban. Las humildes de campos y aldeas, en cambio, varían notablemente de unas a otras comarcas. En las rurales existe un tipo de casa de tradición secular, que se ha venido repitiendo desde fecha remota, al cual todas obedecen en mayor o menor grado, presentando caracteres comunes, lo que no entraña nunca identidad de ejemplares, materiales idénticos, empleados de la misma manera, igual disposición y reparto, el mismo aspecto.”

Se habla aquí de la continuidad de las formas y tradiciones, que es el aspecto que más resaltan todos los estudiosos, aunque sin dejar de admitir la influencia de las modas. Así afirma Fernando García Mercadal:

“Los gustos, las modas y las costumbres de cada generación, hacen que la casa carezca de una permanencia absoluta, y sólo la perennidad

de los factores físicos, clima y materiales, tiende a la formación de tipos locales, con características sobre las que poco o nada influyen los llamados estilos históricos.”

Durante estos años y a lo largo de todo el siglo XX se aprecia la importancia de establecer tipos funcionales y constructivos. Como señala José Luis García Grinda:

“Los textos generales dedicados a la arquitectura popular en nuestro país identifican una serie de tipos característicos aplicados a las grandes áreas geográficas del territorio, como símbolos de las mismas, en algunos casos como correspondencia de una identificación asumida socialmente y que puede relacionarse con los movimientos culturales y políticos de reafirmación nacional y regional y que, en muchos casos, han contribuido a una imagen estereotipada de la arquitectura popular.”

En los años cincuenta y sesenta se aprecia una disminución en el interés por estos temas. No obstante, a partir de los setenta reciben un fuerte impulso gracias a la publicación de las obras generales sobre el conjunto de España elaboradas por Carlos Flores y Luis Feduchi. A partir de su publicación en 1974 va a ir acrecentándose la bibliografía disponible sobre arquitectura popular.

Uno de los aspectos que más han influido en los autores posteriores son las características con que definen a la arquitectura popular, pese a que ya se encontraban establecidas en los autores anteriores. Luis Feduchi señala que,

“si en la arquitectura como bella arte son pocas las influencias y aportaciones que puede tener el llamado arte popular, en éste sólo pueden aplicarse rudimentariamente los avances técnicos y sí en cambio ciertos elementos ornamentales y decorativos, los cuales tienen una fácil aplicación en las viviendas modestas y rurales realizadas con una interpretación ingenua y sincera por un autor desconocido. Una rápida visión sobre la casa popular en España confirma sus profundas raíces en el medio ambiente, enraizamiento en el que influyen fundamentalmente tres factores invariables: el clima (...), la tierra o morfología del suelo y de los materiales que han de servir para fabricarla y el hombre con su propia idiosincrasia, su ambiente, su vida de relación y sus necesidades económicas.”

Del mismo modo relevantes han sido los veinticuatro puntos con los que Carlos Flores marca las características de la arquitectura popular. Aceptados casi sin discusión, recojamos alguno de ellos:

“2/ Predominio del sentido utilitario que informa todo el vivir de sus creadores-usuarios.

Funcionalismo hasta donde los limitados conocimientos técnicos permiten llegar. (...) 4/ La arquitectura popular raramente introduce innovaciones gratuitas. Cuando admite una novedad lo hace apoyándose en razones lógicas muy poderosas. El arquitecto popular, al construir su casa, da por supuesto, tácitamente, que será semejante a todas las demás que le rodean. (...) 6/ El factor económico ejerce sobre ella un efecto importante, si bien, generalmente, no se ahorra en aquello que a la larga originaría mayores dispendios: espesor de muros, seguridad en la cubierta, etc. (...) 21/ La arquitectura popular se plantea como respuesta inmediata, o al menos a corto plazo, a problemas particulares y concretos. No busca una generalización ni pretende la creación de tipos, a lo que sin embargo, se llega en sentido amplio, mediante el acatamiento por su autor de las costumbres y tradiciones del país y por su deseo a someterse a las normas del sentido común antes que pretender significarse y destacar respecto de cuanto le rodea.”

Abundan ahora los trabajos de investigación sobre comarcas o provincias concretas, así como sobre determinados tipos de edificios (bodegas, palomares, molinos) y el uso de materiales (en especial, el barro). Se trata la mayoría de los casos de trabajos donde prima la descripción de tipos arquitectónicos a partir de un minucioso trabajo de campo y una detallada planimetría. Una buena declaración de principios metodológicos la proporciona el trabajo de José Luis García Grinda sobre la arquitectura popular leonesa:

“El desarrollo del estudio se ha basado en un sistemático trabajo de campo, buscando el contacto directo con el objeto arquitectónico. Se ha recorrido toda la geografía provincial de norte a sur y de este a oeste, llegando a la totalidad de los lugares de población existentes. (...) El trabajo de campo, previamente apoyado en una revisión de la corta bibliografía específica existente y de los datos suministrados por algunas fuentes secundarias, entre las que cabe citar por lo inhabitual las cartografías antiguas a escala 1:50.000, se realizó en recorridos organizados por comarcas o áreas geográficas más o menos homogéneas.”

El ejemplo más desarrollado de este tipo de trabajos lo encontramos en las recientes obras de Benito Martín (1998) y de Ponga y Rodríguez (2000), que abarcan la totalidad del territorio de Castilla y León. Dividido el espacio autonómico por comarcas más o menos amplias, se establecen una serie de rasgos que las individualizan y dan sentido a la división. Se organiza la arquitectura según su urbanismo, los tipos de construcciones principales, los

sistemas de agrupación de viviendas, dimensión de la parcela, disposición del corral y la vivienda, altura de la edificación principal, materiales constructivos de muros, techumbres y aleros, composición de la fachada y el acceso y forma de los vanos, aleros y chimeneas. De este modo pese a la división comarcal y a la definición de pautas generales y de “tipos”, Félix Benito Martín no puede dejar de reconocer la individualidad de cada una de las construcciones y de ese reconocimiento emanan sus siguientes palabras:

“El resultado es una relación tal con el medio, que en lugar de hablar de integración podemos afirmar que esta arquitectura, tradicional o vernácula, emana del propio territorio. Hace referencia, no tanto a un legado de épocas pretéritas como a la identidad y naturaleza de un lugar, de una comunidad. Por ello es única: no hay respuestas construidas iguales en diferentes lugares. La enorme diversidad de matices que cada área geográfica conlleva se manifiesta en lo construido. Cada una de estas arquitecturas constituye un testimonio único de la identidad de la comunidad humana que la ha producido y a su vez, entre todas, de la enorme variedad y riqueza cultural de nuestro planeta.”

En los ensayos de los años ochenta y noventa hay un hueco importante para referirse a los elementos históricos de la arquitectura popular. Ahora cada vez es menos algo intemporal y vernáculo, sino que se admite la llegada de elementos nuevos desde otras regiones en momentos que pueden datarse con precisión. Las referencias se ciñen en su mayoría a los siglos XVIII y XIX, pero no por ello se ve disminuido su valor. No se trata ya sólo de la influencia de los tratados de arquitectura renacentista en las grandes casonas rurales, sino de la introducción de elementos en el conjunto de las edificaciones más sencillas, las del común de las gentes. Vienen bien al caso las palabras de Javier Rivera Blanco:

“A través de las fuentes documentales exploradas hasta la fecha se pueden encontrar nombres propios que erigieron estos edificios, dataciones antes, durante y después de construidos, se puede probar que la arquitectura popular no sólo era rural sino también urbana y que ha sido la evolución de los núcleos la que la ha hecho desaparecer y que su existencia no se debe sólo a su condición de pertenencia a entornos agropecuarios, que en determinados momentos avances tecnológicos o nuevas modas, desastres del medio y de la ecología, alteraciones de los medios de producción, etc., han posibilitado que en ocasiones se produjeran evoluciones rápidas y que sólo en aquellas en las que no aparecían agentes disturbadores la

inerencia continuara con el mantenimiento de los modelos.”

Otro apartado que ha ido cobrando cada vez más peso en los estudios antropológicos de la arquitectura popular es el de su papel en las relaciones sociales y económicas y en el ámbito de las ideologías y estructuras mentales simbólicas de las gentes. Para conocer hasta donde pueden llegar estos estudios recurriremos a las palabras de María Cátedra:

“este libro enseña a leer los espacios y escucha los mensajes del sistema cultural de un pueblecito andaluz. Su teoría se centra básicamente en la naturaleza comunicativa de la arquitectura –la arquitectura como lenguaje– y también en la interacción de los sujetos en ese espacio, que es otro lenguaje. Por supuesto trata, aunque situados en nuevos contextos, temas clásicos e importantes de la estructura social andaluza, como, por ejemplo la estratificación social del área a través del espacio o la honra a través de la arquitectura; también analiza los distintos niveles territoriales: la casa, la calle y el pueblo y sus valores adscritos. (...) Pero además su atención se dirige tanto a las formas tradicionales (desde la casa señorial o el cortijo a la casilla del pueblo y de la huerta, el centro y el arrabal) como a las nuevas estructuras urbanísticas: el chalet de las afueras, la zona residencial de las huertas.”

Este tipo de enfoques permite adentrarse en el hecho de que los edificios no son sólo configuraciones arquitectónicas o urbanísticas de carácter meramente funcional, sino que además expresan formas de organización social, ideas y valores culturales. Un ejemplo de estos trabajos que profundizan en los aspectos sociales y simbólicos lo proporciona el estudio de María Isabel Jociles sobre una zona de Tarragona, cuya obra tiene varios apartados:

“El primero de ellos está dirigido a exponer los distintos “relata” a los que la palabra casa hace referencia (un edificio, un linaje, un grupo doméstico y el patrimonio que le está asociado), y a examinar las interrelaciones existentes entre los mismos a nivel material, verbal y simbólicos. El segundo se orienta, en cambio, a la descripción de los tipos de casas de poble más frecuentes en nuestras comarcas y al análisis de los grados de publicidad/privacidad de sus espacios internos. El tercero, como indica su título, nos acerca a las pautas de residencia postnupcial y a los regímenes económicos familiares que es posible encontrar en las dos áreas de Tarragona que, fijándonos en el sistema hereditario prevalente en cada una de ellas, hemos denominado, respectivamente, zona de hereu y zona de partes iguales-mejora. (...) El quinto de

estos apartados busca mostrar a la casa en sus relaciones externas con el resto de la comunidad local y, finalmente, el sexto emprende la tarea de presentarla como un elemento básico del proceso de identificación de las personas en las poblaciones rurales que integran la que hemos denominado zona de hereu.”

Sobre la realización de este trabajo resulta muy revelador atender al tipo de trabajo de campo que realiza su autora, por contraste con el modo tradicional de abordarlo en otros trabajos de campo:

“Las técnicas de recogida de datos que utilizamos durante los meses que duró el trabajo de campo fueron: las entrevistas en profundidad a la población autóctona (...), la observación directa de sus comportamientos en la vida cotidiana y en momentos extraordinarios, como pueden ser las fiestas y las romerías, las encuestas en busca de datos cuantificables, y el análisis de documentos (testamentos, capitulaciones matrimoniales, cartas de pago...) y de publicaciones de todo tipo (folletos, revistas, semanarios...).”

No nos resistimos a incluir un ejemplo más. Se refiere al estudio de un pueblo de repoblación, creado a mediados del siglo XX por los técnicos del Iryda para trasladar a una población dentro de la provincia de Málaga. Francisco Sánchez pone en evidencia que en el diseño de las nuevas casas no se tuvo en cuenta la importancia del patio y la cocina como lugar de socialización, incluyéndose sin embargo salones que no se usaban; organizando además el urbanismo a partir de un reticulado de calles con una plaza en las afueras como único espacio público. Destaca que las viviendas son reflejo de una ideología y un sistema de valores que incluye una manera de entender la familia, la sociedad y la economía, mientras que los técnicos contemplaron simplemente la funcionalidad arquitectónica. Como dice en su trabajo:

“Si desde un punto de vista económico o agrícola el proyecto ha cumplido con parte de sus objetivos originales, no se puede decir lo mismo en lo que al plano social se refiere. (...) El criterio seguido para el diseño de los diferentes espacios fue el de la funcionalidad, lo que, para los técnicos significaba que los espacios arquitectónico, urbanístico y agrario, debían permitir el máximo de eficacia para la obtención de resultados –siempre de carácter marcadamente economicista– (...). Pero obviaron el hecho de que una casa o un pueblo contienen una carga simbólica que sobrepasa ampliamente la dimensión económica. En lo que al plano urbano de Cerralba se refiere, uno llega a la conclusión de que la idea rectora en su diseño es que un pueblo no es más que la suma de un determina-

do número de casas, y una comunidad un agregado de familias.”

Mucho puede trabajarse aún en el ámbito de las ideologías y las mentalidades aplicadas al campo de la arquitectura popular.

Pero por encima de todo lo anterior, de los muchos enfoques que ha experimentado el estudio de la arquitectura popular, nos gustaría destacar que se trata de un fenómeno que no puede considerarse estancado, como si se hubiera detenido. Su evolución no se detuvo a mediados del siglo XX, sino que ha sido objeto de una fuerte embestida por parte de la llegada de nuevas concepciones sociales, económicas, culturales, técnicas y materiales, unidas a un importante proceso de despoblación. Este suceso no debería ser un obstáculo para seguir abordando los cambios que protagoniza la arquitectura rural considerando los nuevos factores que inciden en ella. El patrimonio arquitectónico no tiene por qué tratarse como si fuera un fósil del pasado, sino que hay que dar cabida a su renovación y expansión. E incluso podemos ser, desde nuestra posición de conocedores del pasado y del presente, un elemento de definición de lo que queremos que sea el futuro de la arquitectura popular y rural a través de planes directores.

En este sentido como antropólogos hemos de tener siempre como máxima la realización de trabajos interdisciplinares que interrelacionen aspectos urbanísticos, del medio natural, del patrimonio histórico y de la propia historia de las gentes y sus valores presentes. En un trabajo con aplicaciones prácticas de recuperación del patrimonio histórico y natural, la Fundación Marcelino Botín reconoce la importancia de “*la idea de pacto*” entre la población y las autoridades sobre el modelo de localidad que se desea y los objetivos básicos del modelo del plan de protección. Cristina Gutiérrez-Cortines incide en esta idea diciendo que:

“Protección significa diálogo y aceptación de las condiciones que plantea el contexto físico, el rango de los conjuntos a preservar y los requerimientos que plantea la historia y la imagen de cada edificio. La aproximación de posturas es la única solución aceptable porque, de lo contrario, sólo se abren dos caminos: la paralización de toda iniciativa en aras de una protección estática, o el crecimiento y desarrollo que desvincula pasado y presente, para conseguir los mayores beneficios a corto plazo y la satisfacción de muchos deseos individuales descoordinados.”

BIBLIOGRAFÍA:

- BENITO MARTÍN, F. (1998); *Arquitectura tradicional de Castilla y León*, Junta de Castilla y León.
- CASADO LOBATO, C. (1994); *La vida tradicional según los viajeros. Así nos vieron*, Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca.
- CÁTEDRA, M. (1990); Prólogo, en F. Sánchez Pérez (1990); *La liturgia del espacio. Casarabonela: un pueblo aljamiado*, Nerea, Madrid.
- FEDUCHI, L. (1974); *Itinerarios de Arquitectura Española*, Editorial Blume, Barcelona.
- FLORES LÓPEZ, C. (1973); *La arquitectura popular española*, Editorial Aguilar, Madrid.
- GARCÍA GRINDA, J. L. (1990); La aplicación y el concepto del tipo en la arquitectura popular: evolución versus permanencia en el territorio castellano-leonés, *Actas de las Jornadas "Arquitectura Popular en España" (1-5 diciembre 1987)*, Biblioteca de Dialectología y Tradiciones Populares, CSIC, Madrid: 431-447.
- GARCÍA GRINDA, J. L. (1991); *Arquitectura Popular Leonesa*, Diputación Provincial de León.
- GARCÍA MERCADAL, F. (1930); *La casa popular en España*, Espasa-Calpe, S. A., Bilbao.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. (1999); El patrimonio histórico natural en el marco del desarrollo sostenible, *Construir sin destruir. Propuestas*, Fundación Marcelino Botín, Santander: 15-23.
- JOCILES RUBIO, M^a I. (1989); *La casa en la Catalunya Nova*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- KAVANAGH, W. (1990); La memoria colectiva como condicionante de la arquitectura popular, *Actas de las Jornadas "Arquitectura Popular en España" (1-5 diciembre 1987)*, Biblioteca de Dialectología y Tradiciones Populares, CSIC, Madrid: 55-60.
- PONGA MAYO, J. C. Y RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, M^a A. (2000); *Arquitectura popular en las comarcas de Castilla y León*, Junta de Castilla y León.
- RIVERA BLANCO, J. (1992); La investigación de la Arquitectura Popular desde las fuentes documentales. Materiales historiográficos y el archivo de la Real Chancillería de Valladolid, *Arquitectura popular de Castilla y León: bases para un estudio*, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid: 107-131.
- SÁNCHEZ PÉREZ, F. (1993); Tradición y modernidad en la arquitectura popular del valle del Guadahorce, *Espacio y Cultura*, Editorial Coloquio, Madrid: 51-69.
- TORRES BALBÁS, L. (1934); La vivienda popular en España, *Follore y Costumbres de España*, tomo III, Editorial Alberto Martín, Barcelona: 137-502.



CENTENARIO DEL NACIMIENTO DEL MÚSICO Y FOLKLORISTA BURGALÉS ANTONIO JOSÉ MARTÍNEZ PALACIOS

Jaime L. Valdivielso Arce



Antonio José, músico y folklorista - Burgos 1902-2002

Este nombre ocupa un lugar preferente entre los músicos y folkloristas españoles y el primero entre los burgaleses. ¿Quién es ANTONIO JOSÉ?

Durante muchos años hubo un silencio en torno a la vida y la obra del maestro desaparecido en una fría madrugada de octubre del fatídico año 1.936, aunque poco a poco esa cortina de silencio se fue levantando a partir de la publicación en el Semanario “Triunfo” a finales de 1.971 de un extenso y documentado reportaje de Santiago Rodríguez Santerbás estudiando vida y obra de nuestro compositor burgalés. Se dijeron cosas interesantes en

ese trabajo que puede considerarse como el prólogo de la biografía que en el año 1.980 publicó la Unión Musical Española, patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento de Burgos y la Dirección General de Música. Los autores de esta primera biografía son Jesús Barriuso Gutiérrez, Fernando García Romero y Miguel Ángel Palacios Garoz. Ese mismo año fue editada la obra de Antonio José COLECCIÓN DE CANTOS POPULARES BURGALÉSES (NUEVO CANCIONERO BURGALÉS), que había alcanzado el Premio Nacional de Música de 1.932.

Diversos artículos publicados en la prensa local burgalesa, algunos de ellos firmados por el periodista Felipe Fuente Macho “FUYMA”, no cesaron de recordar la necesidad de editar esa imprescindible e importante obra, sobre todo con motivo de un homenaje que se le rindió en el mes de octubre del año 1.977 al cumplirse el 41 aniversario de su muerte. Destacaron con ese motivo los artículos que sobre la vida y la obra del compositor burgalés escribieron José Ángel Esteban, Alberto Arnáiz y Andrés Ruiz Tarazona y que fueron publicados en el diario EL PAIS en la sección de Música el día 4 de diciembre de 1.977.

“Su indudable valía profesional, tanto a nivel de compositor como de recopilador y folklorista de la música popular castellana y su constante preocupación por el trabajo cultural en las organizaciones populares ha alimentado su figura. El silencio y el oscurantismo, el enterramiento permanente por parte del régimen oficial que propició – que permitió – su ejecución, intentando hacer desaparecer una de las más importantes labores de recuperación y desarrollo de la cultura castellana han sido las causas fundamentales de su desconocimiento y, por el contrario, de su idealización encendida”.

Este año 2002 se cumple el centenario de su nacimiento y la ciudad de Burgos ha organizado diversos actos para dar a conocer y exaltar la figura de este sobresaliente músico y folklorista.

Antonio José Martínez Palacios nació en Burgos el 23 de diciembre del año 1.902. Su padre, Rafael Martínez Calvo, excelente artesano era maestro confitero de “La Rojilla”, nombre con el que toda la ciudad conocía el establecimiento que la familia Lastra tenía en un pasaje de la plaza Mayor. Su madre, Angela Palacios Berzosa, procedía de una familia de agricultores de Ibeas de Juarros, localidad próxima a la capital. Todos coinciden en asegurar que la sencillez, la cordialidad y la campechanía constituían los rasgos humanos más sobresalientes de esta pareja que habitaba en el número 15, piso 3º

de la calle de la Sombrerería, vieja rúa gremial que tiempo atrás lo fuera de los panaderos. Virtudes a su vez presentes en la vida del propio Antonio José y en la de su hermano Julio, nacido en 1.899. Ambos orientarán su existencia hacia actividades bien distintas de las tradicionales en su casa; el primogénito será maestro de escuela pública de Pradoluengo y periodista; Antonio José, desde muy niño, mostrará un especial fervor por la música. Los dos encontrarán un día la muerte en idénticas circunstancias.

En 1.909, no cumplidos aún los siete años, Antonio José acude a las Escuelas de San Lorenzo. Estas tenían su sede junto a la parroquia del mismo nombre, en un caserón en el que pasado el tiempo vendrá a tener su sede precisamente el Orfeón Burgalés del que será director Antonio José entre 1.929 y 1.936.

Tan viva es la vocación que sus padres le proporcionan unas clases con José M^a Beobide, maestro organista, descubridor y protector de Antonio José a quien años más tarde considera su **discípulo aventajado**.

Se impartía en estas escuelas una educación tradicional, con la que tantos se sintieron luego insatisfechos al recordarla, como el propio Antonio José con un comentario de protesta del tiempo perdido. Apenas sabemos de los éxitos escolares del pequeño, y, no obstante, uno de aquellos instructores será decisivo en la vida del futuro Premio Nacional de Música. Se trata de Julián García Blanco, seminarista de San Jerónimo y destacado organista. Su amistad con la familia y las dotes que observa en el muchacho le inclinan a iniciarle en el solfeo, piano y órgano. Con el correr de los años Julián García Blanco fue director de la Coral de Valladolid, en 1.927 y años más tarde director del Conservatorio de Música de dicha ciudad. Murió en tierras de Galicia a la edad de 85 años. Julián García Blanco (1.894 – 1.979) mantuvo siempre vivo el recuerdo emocionado de su amigo y tan temprano alumno Antonio José.

Estos primeros pasos y su participación en algunas funciones parroquiales o en la Escolanía del Círculo Católico de Obreros acrecienta de tal manera su interés que, aun antes de haber abandonado la escuela, la música ocupa ya la mayor parte del tiempo del hijo del maestro confitero.

Con él cruza el umbral de la composición. A los doce años, en 1.915, crea su primera obra, “Cazadores de Chiclana”; obra menor sin duda, pero exponente de sus bien aprovechados primeros estudios. A partir de 1.917 únicamente se dedica a la música. Su capacidad de asimilación y creación sorprende a todos y cuando cumple los dieciocho años pasa por ser un autor singular: más de sesenta títulos – algunos de calidad, con sello propio, con ese sello tan característico de toda su producción posterior - nos colocan ante un virtuoso que nos anuncia una gran promesa de la música.

No es nuestro propósito recoger toda la biografía de Antonio José pues rebasa los fines de este trabajo. Los

datos que ofrecemos los hemos tomado de diversas fuentes y son en la actualidad de dominio público pues su biografía es ya muy conocida.

Ya destaca cuando entra a formar parte del coro de la Congregación de los jesuitas y entre el director del coro, Julián García Blanco, y José M^a Beobide, organista en la iglesia de la Compañía, forman musicalmente al muchacho, convenciendo a sus padres para que le permitieran seguir estudiando. Con doce años ha compuesto ya su primera partitura para piano, “Cazadores de Chiclana” y cinco años más tarde, con los estudios musicales terminados, tiene alrededor de setenta composiciones preparadas, dejando constancia de su capacidad creadora y musical.

Reconocida su capacidad, la Diputación Provincial de Burgos le concede una beca de estudios para que perfeccione su formación durante 4 años en Madrid entre 1.920 y 1.924. De entre sus profesores, Emilio Vega y Bartolomé Pérez Casas reconocen haber examinado diversas composiciones de Antonio José y haber hallado en ellas cualidades artísticas tan sobresalientes como poco comunes.

Antonio José aprovechó bien aquellos años y en 1.921 compone “SONATA CASTELLANA”, obra para piano que constituye la base de la “SINFONÍA CASTELLANA”, que culminará dos años después. Se la dedicó a sus padres. En 1.921 logra en un concurso el Primer Premio y único con una composición de la que nadie parece conocer el título, pero creemos que se trata de “POEMA DE JUVENTUD”, obra publicada dos años más tarde. De esta forma va dándose a conocer y ya es segura su presencia en aquellos círculos culturales y crece su amistad con artistas e intelectuales de prestigio.

En 1.924, al tiempo que compone su “Danza de Bufones”, comienza la publicación de sus obras, firmando un contrato con Unión Musical Española, vendiéndoles para su publicación las citadas “Poema de juventud”, “Tres danzas burgalesas para piano” y “Danza burgalesa final”.

Entró en contacto con los literatos de la generación del 27, a través de su amigo Regino Sáinz de la Maza, burgalés también y virtuoso guitarrista. Conoce y se relaciona con Falla, Arbós y Turina. Su fama se va extendiendo y sus obras van adquiriendo renombre a nivel del Estado español. Mientras tanto se sostiene económicamente con su trabajo como director musical de un teatro de revistas, componiendo incluso para ilustrar musicalmente las proyecciones del cine mudo.

En 1.924 vuelve a Burgos a cumplir el servicio militar habiendo aparecido la que será ya su línea fundamental musical; su trabajo se va orientando hacia la música popular castellana y en concreto hacia la burgalesa. No abandona sus quehaceres musicales. El 20 de noviembre de 1.924 dirige en Comillas (Santander) el estreno de su “Danza Burgalesa, número 3”. Una coral de más de cien voces, un órgano y dos pianos interpretan con éxito una

composición que se codea con las mejores de la cartelería. Ese mismo día y a la misma hora, la Coral de Bilbao ejecuta esa composición de Antonio José. Por todas partes llueven elogios para este delfín de la música española como le llamó Regino Sáinz de la Maza, para quien un día compondrá Antonio José “Sonata de Guitarra”.

Trabajador incansable, asienta con firmeza su vocación por la música de raíz popular castellana, más concretamente burgalesa. Prestigio bien ganado que mueve al Ayuntamiento de Burgos a concederle una ayuda pecuniaria para residir en París durante los veranos de 1.925 y 1.926, situándose de esta forma en unas condiciones óptimas para captar en todo su sentido el gran florecimiento vanguardista de la música Europea. Y estamos en condiciones de poder afirmar que ha sido uno de los primeros españoles en conocer de forma directa todo lo que de novedoso circulaba entonces por Europa. El mismo, enriquecido con esta experiencia se dispone luego a aplicar a su trabajo, a su propio método, lo que su inquietud y exigencia le dicen que habrá de contribuir a la obra bella y acabada.

Investiga las raíces de la música popular burgalesa, las recopilaciones de Federico Olmeda recogidas en su libro publicado en 1.902 y toda la tradición musical de la provincia que en el Renacimiento ya había tenido dos figuras importantes en el campo musical Antonio de Cabezón y Francisco de Salinas, ambos ciegos y organistas de palacio.

A partir de entonces la música popular castellana y Antonio José Martínez Palacios son inseparables. Una fuente tan rica unida a la calidad técnica del músico van a dar lugar a una de las creaciones más importantes del primer tercio del siglo XX.

En 1.925 le ofrecen la plaza de profesor de música en el colegio de San Estanislao, en el barrio malagueño de Miraflores del Palo, en el que permanecerá hasta 1.929, pues este trabajo le proporciona una cierta estabilidad económica suficiente para enfrentarse al estudio y la labor de creación.

Cuatro años permanece en Málaga. Es sin duda la época más fecunda del músico burgalés. Allí compone “Danza Burgalesa, nº 4” y “Sonata Gallega”, obra con la que gana Primer Premio y único. Los organizadores del concurso se niegan una y otra vez a editar la obra por la circunstancia de que el autor no es gallego, sino burgalés, con el agravante de estar escrita en Málaga y que el autor nunca estuvo en Galicia. Sólo dos años después, tras muchas hostilidades y penosas gestiones, Antonio José logrará su publicación en la Unión Musical Española.

En 1.927 empieza la obra más ambiciosa de todas. “EL MOZO DE MULAS”, pero nunca llegó a acabarla. En 1.927 – 1.928 escribe “DANZA BURGALESA Nº 4” y con “SUITE INGENUA” ganará un nuevo Primer Premio en un concurso celebrado, esta vez en Lérida.

Antonio José regresa a Burgos pues fue nombrado para dirigir el Orfeón Burgalés que había sido fundado a finales del siglo XIX, pero tras algunos períodos de esplendor había caído en una profunda crisis debido a la emigración. En 1.914 el Orfeón había desaparecido. Pero surgió nuevamente con las aportaciones de socios protectores y que tenía como entidad adjunta la Escuela Municipal de Música. Antonio José vuelve a su ciudad natal para dirigir ambos organismos. En febrero de 1.929 tiene lugar una reunión histórica en el Ateneo de Burgos, en la que se decide la reconstitución del antiguo Orfeón Burgalés. Antonio José toma posesión el día 15 de mayo de aquel año. Pero ya el 1 de abril, a la vuelta de un frustrado concierto en Bilbao, se presenta en Burgos dando lectura a unas cuartillas improvisadas que más que un simple saludo encierran casi un programa de trabajo. **“Es una necesaria obligación nuestra – dirá entonces – el conseguir que nuestra canción popular sea conocida en España. ¿No sienten ustedes un poquito de envidia cuando los vascos, los gallegos, los catalanes, los valencianos, los andaluces cantan su música, y la elogian por encima de todas las demás?”**

¿Qué hacemos nosotros cuando nos niegan la existencia indiscutible de nuestros hermosos cantos? Hasta hemos dudado de nuestro espíritu lírico, y cuando nos han dicho que Castilla no canta por no tener qué, nada hemos hecho para demostrar lo contrario. Castilla nunca fue muda, como ninguna región de España lo es. Castilla tiene su música característica y propia. Las canciones populares burgalesas no deben nada a nadie, y si alguno discute a ustedes esta verdad, afirmen rotundamente que de estas cosas no entiende una palabra”.

Estas son las palabras más sensatas y justas que hemos leído sobre nuestro folklore regional en particular y sobre el folklore en general.

Dos meses después de su llegada ha preparado ya una masa coral de 148 voces y a finales de junio de 1.929, en las fiestas de san Pedro y San Pablo el Orfeón ofrece el primer concierto con una obra que el propio Antonio José compuso un año antes: “Himno a Castilla”, que posteriormente, después de 1.931, quiso proponer como himno de la República. Vive un período de máxima actividad que sólo se interrumpirá por la guerra civil. Fiestas, homenajes y toda una lluvia de solicitudes para escuchar al Orfeón. Y además la elaboración de la “COLECCIÓN DE CANTOS POPULARES BURGALESES”, obra con la que en 1.932 obtiene el Premio Nacional de Música.

Fue aquella una edad de oro del Orfeón Burgalés que trasciende los límites de una simple coral. Teoría e historia de la música, investigación y comunicación del folklore vernáculo, recuperación y creación. Con ello Antonio José recupera una función olvidada: la del estudio y la difusión de una de las riquezas del pueblo, sus propias canciones, una de las formas elementales y más auténticas de expresión del ser y del sentir colectivos. Es la conexión con el sustrato telúrico – folklórico, tan necesaria

por otra parte en la recomposición de eso que hoy llamamos señas de identidad de una tierra y de sus gentes. Y todo tamizado a través del Orfeón que se va transformando poco a poco en una entidad musical de amplio prestigio. Todo, a pesar de las profundas dificultades que la ciudad entraña - caciques, envidias, oscurantismo - realizado con un entusiasmo casi adolescente. Y paralelamente, desarrollando su labor periodística y literaria, de crítica y teoría musical.

Desde esa primavera de 1.929, ANTONIO JOSE - simplificación de aquel Antonio J. Martínez Palacios con que firmara hasta 1.924 - se convierte en una verdadera bandera.

En ese mismo año es publicada en París "TRES CANTIGAS DE ALFONSO X" y así es él nuestro autor más celebrado en Europa. Se le elogia su trayectoria y las 150 obras que lleva escritas aproximadamente son publicadas en París o Nueva York, además de Madrid y Barcelona.

En 1.931 tiene lugar la publicación de "CUATRO CANCIONES POPULARES BURGALÉSES", en Unión Musical Española, y participa en la fundación del Centro de Estudios Castellanos. Publica "CINCO COROS CASTELLANOS" y mientras tanto, en el Teatro Municipal de Madrid, la Orquesta Sinfónica estrena "PRELUDIO Y DANZA POPULAR", de fragmentos de "EL MOZO DE MULAS", dirigida por él mismo.

Día a día acrecienta el repertorio. La fuente no es otra que la impenitente labor de Antonio José, el cual, en compañía a veces de su amigo Justo del Río - orfeonista entonces y perseverante en los temas folklóricos burgaleses - recorre la provincia anotando cientos y cientos de coplas, tonadas y cancioncillas, acá de unas mozas, allá de un pastor, o esa otra del albañil impertinente que, al otro lado de la calle, causa disturbios en su trabajo. Al tiempo que confraterniza con su pueblo, como tanto le gusta.

Con la Segunda República su trabajo se dirige también a través de las organizaciones obreras y populares, y en la Casa del Pueblo organiza, según sus propias palabras, un **coro de obreros y campesinos**. Sus tareas políticas, propiciadas por su hermano Julio, militante ugetista, son exclusivamente culturales, marginándose de la política activa, pero comprometiéndose en una labor de relanzamiento de la cultura popular en todos los órdenes y fundamentalmente en el musical. Participa también en la Tertulia El Ciprés, centro de cultura de la ciudad y colabora en la revista "Burgos Gráfico". En 1.932 obtiene el Premio Nacional de Música por su libro "COLECCIÓN DE CANTOS POPULARES BURGALÉSES", provisto de un gran rigor científico, elaborado con todo el material que ha ido recopilando incansablemente por toda la provincia de Burgos. Junto a la obra del presbítero Federico Olmeda, este nuevo Cancionero burgalés constituye un magnífico monumento que, sin duda alguna, convierte a la provincia de Burgos en una de las de mayor riqueza conocida en canción popular.

Es nombrado miembro correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. El año 1.934 es para él el año clave en su actividad musical. En Chicago se le estudia e interpreta como representante de la música española moderna. Su prestigio se va consolidando a nivel nacional e internacional, pero, sin embargo, tiene su batalla perdida en su propia tierra, donde los resquemores, envidias y las actitudes caciquiles van configurando en Antonio José el deseo de marchar y la sensación de sentirse rodeado y rechazado en los estamentos oficiales.

En abril de 1.936, quinto aniversario de la república, se celebra el III Congreso Nacional de Musicología. Pau Casals, Conrado del Campo, Higinio Anglés, Oscar Esplá, Nemesio Otaño, José Subirá, Manuel de Falla, Francesc Pujol, Jordi Rubió, Joaquín Turina, Robert Gerhard, Marcario Santiago Kostner, Curt Sachs, Khup Jeppessen, Fernando Liuzzi, Marius Schneider, Heinrich Bessler, Alfred Einstein, Ernst Krenek, etc. son algunas de las grandes figuras que acuden a un Congreso que tiene como presidente de su Comité de Honor al de la Generalitat, Lluís Companys. Antonio José es invitado a participar en este certamen que se celebrará en Barcelona. El 23 de abril, en el Institut d'Estudis Catalans, Antonio José da lectura a su ponencia "La canción popular burgalesa", que es acogida muy favorablemente, representando la confirmación de su prestigio como músico y folclorista.

Tras explicar la difícil tarea que supone recoger canciones populares, mayor cuando se trata de la tierra de uno mismo, donde propios y extraños se empeñan en negar con frecuencia la existencia misma de un genuino cancionero, se propone controvertir, "sin pasiones ni prejuicios, la falsa sequedad lírica que se atribuye a Castilla. ¿Cómo será posible que no cantara - subraya - un pueblo que dio al mundo esplendorosos genios de la talla colosal de aquellos divinos ciegos Francisco de Salinas y Antonio de Cabezón? Es la suya una intervención brillante en la que analiza a conciencia bellas y depuradas melodías que ilustran sus propias palabras y demuestran una realidad no por desconocida hasta entonces menos evidente. A juicio de muchos, aquella legítima obsesión del maestro burgalés contagió a todos convirtiéndole en la atracción del Congreso. La prensa del momento, al hacer el comentario de las jornadas, dedicó elogiosos calificativos a Antonio José destacando la presencia de Castilla de la mano de este hombre de treinta y tres años, ese raro genio de la música, como habría de sentenciar luego el eminente compositor judío Albert Hemsí.

Regresa a Burgos y con el Alzamiento Nacional la sensación de desasosiego se radicaliza y el deseo de marchar es más patente. Su hermano Julio es detenido.

TRAGICO FINAL.-

"Confieso sinceramente que de política no entiendo una palabra, - escribe cierta vez en que se hace cargo del

Orfeón – sin embargo no puede sernos indiferente el descontento que sentimos ante este estilo de vida política”.

Nunca fue militante de ninguna organización política lo que no impidió fundir sus esperanzas con las de los débiles y oprimidos y mostrar allí por donde pasó una actividad solidaria frente a la injusticia, la mediocridad y el estrangulamiento de la verdad. Colaboró en publicaciones de la época como “Trabajo” y “Burgos Gráfico” revista independiente progresista de la que será gran animador con otros burgaleses, sobre todo con Eduardo Ontañón Lebantini, revista que intentaba paliar la penuria de ideas frescas y pensamiento libre.

En febrero de 1.936 la muerte de su tía y luego la de su madre son para Antonio José el comienzo de un año trágico que coincide con la victoria del frente Popular. Aún así participa en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, celebrado en Barcelona, participando con su conferencia sobre “LA CANCIÓN POPULAR BURGALESA”, trabaja en la presentación del ballet “MARCHA DE SOLDADOS DE PLOMO” y hace los últimos esfuerzos por acabar su Opera “EL MOZO DE MULAS” que fueron las últimas composiciones del autor.

El 19 de julio se levanta la guarnición de Burgos alcanzando en pocas horas una de las victorias cómodas de todo movimiento militar. Días más tarde verá como detienen a su hermano Julio, ugetista, maestro de la escuela de Pradoluengo y algún tiempo redactor del Diario de Burgos. Aun así Antonio José, preocupado no adopta especiales medidas.

El día 6 de agosto de 1.936 es detenido en su domicilio por un grupo armado de falangistas y es conducido al penal, próximo a la capital. Al conocerse su detención el hecho produjo un gran efecto, tanto que se ha dicho siempre que incluso hubo gestiones para evitar su ejecución entre los mismos partidarios del levantamiento.

Las causas hay que buscarlas en varias direcciones. Por un lado las envidias y los enconos hacia su labor de recuperación cultural y de elevación de la música castellana a unos niveles que molestaban a los estamentos religiosos y caciquiles de la ciudad, y por el otro, y esencialmente, por la necesidad del fascismo de eliminar las figuras de la vanguardia cultural y en este caso la de Antonio José. Durante el tiempo de su detención, y mientras él mantenía una actitud de relativa confianza, los amigos y los orfeonistas realizaban fuera gestiones para la liberación del músico, entrevistándose incluso con el gobernador militar de la plaza.

El 11 de septiembre recibe un amenazador anónimo que entristece sus últimos días a lo cual se añade la preocupación por el destino de los presos que cada mañana abandonan el recinto, que trasladan y no vuelve a saberse nada de ellos. Sin embargo, el autor de ese anónimo nada tuvo que ver con su final, ni las circunstancias, fue simplemente una venganza pobre y envidiosa de un ser odioso, porque cuando era Director del Orfeón, para cu-

brir una plaza se presentó ese individuo del anónimo al que se le puede calificar de torturador, y Antonio José estimó que no merecía obtener la plaza al observar su frágil preparación musical.

En la madrugada del 8 al 9 de octubre se producen las sacas acostumbradas de todas las noches y es citado Antonio José en la lista de los que llevarán dirección a Estepar y allí en un montecillo es fusilado, a 20 kilómetros de la capital. El día 12 es ejecutado su hermano Julio. La ejecución estaba prevista para la misma madrugada, pero Julio enfermó y fue dejado para una posterior expedición. Así acaba esta triste, miserable e inicua historia de la muerte de nuestro querido músico ANTONIO JOSÉ MARTINEZ PALACIOS.

Los Cancioneros de Federico Olmeda y de Antonio José destruyen definitivamente la equivocada idea que mantenían algunos por entonces sobre la ausencia de esta clase de tradiciones en tierras castellanas. La posterior labor de recuperación de canciones y danzas burgalesas de la mano de, entre otros, Domingo Amoreti, Angel Juan Quesada, Jacinto Sarmiento o Justo del Río, ha tenido como estímulo las obras anteriores. Todos han bebido de estas dos importantes fuentes. Pero el Cancionero de Antonio José no se editó hasta el año 1.980. Excepto algunas voces que desde los medios de comunicación pedían que se editara dicho Cancionero como un medio de empezar a hacer justicia con la memoria de su autor tras el ominoso silencio que siguió a su trágica muerte, con tintes de asesinato, casi todos habían olvidado este nombre. Pero en Burgos se iba haciendo cada vez más grande la ausencia y la deuda y el clamoroso silencio en torno a la figura de Antonio José.

“EN TINTA ROJA”, de Miguel Ángel Palacios, es la obra más completa sobre la vida del músico fusilado al inicio de la guerra civil española. Más de treinta años de investigación avalan esta obra “EN TINTA ROJA. CARTAS Y OTROS ESCRITOS DE ANTONIO JOSÉ”.

A pesar de que, como dice Miguel Ángel Palacios Garoz, es más fácil investigar sobre el siglo XVI que sobre la Guerra Civil y la posguerra, este autor ha compuesto un auténtico fresco de cómo fue la vida y las circunstancias que rodearon la muerte del músico burgalés Antonio José, fusilado el 9 de octubre de 1.936 y ha hecho de ellos un libro ameno y lúcido sobre una época.

Antonio José “ se confiesa, se desnuda”, en palabras de Palacios, a través de la correspondencia que mantuvo con amigos, colegas de la música, políticos de la época o compañeros con los que compartía charlas en la Tertulia “El Ciprés”, creada en 1.932 y que se reunía los jueves por la noche en el Café Bar Candelas, del paseo El Espolón. A través de sus escritos y opiniones, el autor nos revela un hombre, que sin tener más estudios que los básicos se descubre como absolutamente “moderno y actual”.

“EN TINTA ROJA” incluye 175 cartas escritas entre 1.920 y 1.936 a 14 destinatarios distintos, entre ellos Jo-

sé Subirá, crítico musical de El Socialista, su amiga íntima Consuelo Mediavilla o el compositor Norberto Almandoz. Se completa con 24 de los 60 escritos que el investigador ha recopilado y que datan de los años más comprometidos entre 1.923 a 1.936, reproducciones de programas, portadas de sus obras o fotografías del Burgos de la época.

Esta obra trata de acercar la figura del músico a los ciudadanos y de restañar, de alguna manera, el olvido al que se le sometió durante tantos años. Palacios no duda en afirmar que Antonio José hubiera llegado tanto o más alto que Manuel de Falla en el universo musical: “Con 34 años, Falla no había hecho más que obritas juveniles y si Joaquín Rodrigo, coetáneo suyo, hubiera muerto a la edad de Antonio José, no hubiera escrito el Concierto de Aranjuez”.

Sirvan estas líneas para reivindicar a uno de nuestros mejores músicos de Castilla y a un gran folklorista burgalés, truncado en lo mejor de su edad por un trágico e incomprensible destino.

Que los actos programados para conmemorar el Centenario de su nacimiento hagan que su vida y su obra sean estimadas como realmente se merecen y que su personalidad, brillante y atrayente reciba el premio de la general estima popular.

BIBLIOGRAFÍA:

- Pueden consultarse las biografías siguientes:

JESÚS BARRIUSO GUTIÉRREZ, FERNANDO GARCÍA ROMERO y MIGUEL ÁNGEL PALACIOS GAROZ .- ANTONIO JOSÉ, MÚSICO EN CASTILLA. Unión Musical Española, S.A. Madrid, 1.980.

MIGUEL ÁNGEL PALACIOS GAROZ .- "EN TINTA ROJA. CARTAS Y OTROS ESCRITOS DE ANTONIO JOSÉ", Editado por el Instituto Municipal de Cultura. Burgos, 2.002.

- Y los artículos siguientes:

SANTIAGO RODRIGUEZ SANTEBÁS .- “En busca de un músico perdido. Antonio José”. Revista TRIUNFO, nº 482, pp. 24 –29, 25 de diciembre de 1.971.

FELIPE FUENTE MACHO “FUYMA”, en HOJA DEL LUNES, DE BURGOS, 25 de junio de 1.973<.

JOSÉ ÁNGEL ESTEBAN, ALBERTO ARNAÍZ y ANDRÉS RUIZ TARRAZONA en la sección de MÚSICA del Periódico EL PAÍS, el 4 de Diciembre de 1.977.



PERVIVENCIA DE LA CENCERRERÍA EN SALAMANCA

Marta Sánchez Marcos

INTRODUCCIÓN

Prólogo

Con el presente trabajo se intenta una aproximación a un oficio tradicional que durante siglos se ha desarrollado en el mundo y aún subsiste en Salamanca.

En la artesanía –saber tradicional heredado-arte del conocimiento del oficio, pesa mucho el acervo de elementos diferenciales y culturas, que el artesano y la pieza “respiran” del entorno que los rodea. Así, el conocimiento de una artesanía implica y conlleva el de la sociedad en que se desarrolla.

No obstante, la pervivencia de los oficios peligró, en parte, por la imprescindible reutilización o transformación de uso de la pieza, por la total carencia de necesidad de la misma, o por el desconocimiento de su servicio. Y, sobre todo, por la desaparición de los artesanos y de su entendimiento.

En Salamanca, se han trabajado artesanalmente casi todos los materiales: barro, piedra, madera, vegetales, cuero, textiles y metales. Dentro de los trabajos metálicos se mantienen -con frecuencia desigual- los oficios de forjador (herrero, herrador, cerrajero), calderero, platero, romano y cencerrero, entre otros. Este último es el que vamos a intentar describir.

Hubo en la provincia, en épocas pasadas, buenas fraguas y talleres de cencerreros que se extinguieron en el siglo XIX, y otros, en el siglo XX (Montemayor del Río, Los Santos...) (1), quedando solamente, en la actualidad, los de Ciudad Rodrigo.

Queremos dejar constancia de las formas y maneras de hacer tradicionales, en previsión de una posible desaparición de las mismas, y a la vez, mostrar nuestro más profundo agradecimiento a estos hombres, artesanos, herederos y transmisores de nuestra cultura.

A lo largo de este texto se harán mención de las circunstancias reales de la producción y de sus posibles consecuencias y soluciones.

El entorno (2)

Ciudad Rodrigo está situada a 653 m de altitud en un promontorio sobre la margen derecha del río Águeda, afluente del Duero, en el que desemboca entre La Fregeneda (Vega Terrón) y Barca D’Alva, en la frontera con Portugal. Dista 89 Km de Salamanca y 27 de las lindes portuguesas, formando parte aledaña de la zona serrana de Gata (Sistema Central) al sudoeste de Salamanca.

Vasto territorio en el que se dan cita las tierras llanas de cereal y las amplias dehesas, cuajadas de encina. Dedicadas, muchas de ellas, a la cría del toro de lidia, con los robledales y pinares de las estribaciones de las sierras de Francia, Gata y Jalama.

Alrededor del río Águeda se extiende una amplia y fértil vega, ya frecuentada por los hombres prehistóricos que nos han legado un magnífico conjunto de grabados rupestres (3), comparables a las pinturas de Altamira. Tierra apta para cultivos hortícolas, y también, para gramíneas y legumbres. Los muchos bosques de encina y roble, y la abundancia de pastos en torno al partido, la hacen especialmente apta para la cría del ganado vacuno, lanar, cabrío y de cerda. Siendo la agricultura, ganadería y el aprovechamiento forestal, el principal soporte económico de esta comarca. Ya constatada en tiempos de los vettones, que se dedicaban, fundamentalmente, a la economía ganadera (4). Como testigos artístico – arqueológicos de esta actividad nos quedan los verracos, esculturas zoomorfas celtibéricas, interpretadas generalmente como deidades protectoras del ganado, y de las cuales es tan rica esta zona.

Antigua Miróbriga de la época romana, fue reconquistada del dominio árabe hacia el 1.136 y repoblada por el Conde D. Rodrigo González Girón, cuyo nombre ostenta. Fortificada y reconstruida en el siglo XII con los honores de “Civitas”, tuvo su mayor esplendor durante los siglos XV y XVI, y de ahí, conserva el carácter monumental y señorial que mantiene, pese a haber sufrido los avatares de la invasión napoleónica. De hecho, en 1944 es declarada Conjunto Histórico Artístico.

Ya desde antiguo ha sido zona de paso, ya que por la comarca discurría la Vía de la Plata con la posterior Calzada Romana. Desde la Edad Media

el Campo de Ciudad Rodrigo se estructura en dehesas de carácter ganadero y entre ellas pasaba el importante ramal de la Cañada Real del “Oeste” o “Leonesa”. Como lugar tradicional de vías de comunicación y de comercio, a lo que se aúna la existencia de su riqueza agrícola y ganadera, y también, la minera, esto hizo que fuese una comarca floreciente y apetecible, lo que, en muchos casos, fue la explicación de las sucesivas conquistas.

El comercio se centraliza actualmente en la capital, donde también existen pequeñas industrias, generalmente, relacionadas con el mueble.

En cuanto a la artesanía local, destaca la filigrana charra consistente, en trabajos de oro y plata en una delicada trama de dibujos con los citados materiales nobles. Complementada con trabajos de talla en madera, cantería, guarnicionería, forja, romanería, hojalatería, cestería y cencertería. Siendo esta industria, posiblemente, el resultado de cubrir las necesidades de atención a tan diversas ganaderías autóctonas, junto con las de trasiego en búsqueda de pastos a través de las veredas y cañadas. Por otra parte, no deja de ser un atractivo más para el turismo rural incipiente que se concentra, sobre todo, en las fechas del ya conocido como el “Carnaval del Toro”.

El oficio

La cencertería es un oficio a caballo entre la calderería y la fundición, ya que participa de procesos de estas dos actividades, teniendo su origen en la necesidad de diferenciar una señal acústica. Bien, para localizar o conducir el ganado, acompañar la andadura de los tiros de carro, ensordecer a recuas de mulos en los caminos, para usos de la caza; como alegría y ritmo en los troncos de caballos, significación de una parada de cabestros..., o como instrumentos musicales, más o menos destemplados, para ceremonias ortodoxas, o de sorna y bullicio.

Producción ésta, bien antigua, y documentada desde el inicio de la edad de los metales, encontrándose ejemplares de hierro en los dólmenes (5).

En la actualidad, perduran las cualidades de los usos tradicionales, cada vez en menor medida, ya que parte de los animales tienden a desaparecer al sustituirse sus tareas por máquinas –tractores- o, el pastoreo o crianza de los mismos, ha variado totalmente, y se va olvidando el sentido o función anterior.

Al existir pocos cencerros en España, el trabajo de estos talleres se reparte por canales co-

merciales más extensos, siendo así, que los cencerros mirobriguenses se envían a las zonas cantábricas, Portugal, Galicia, centro, Pirineos, e incluso, a Francia y Suiza; acaso, por el tirón o noticias de emigrantes.

TÉCNICA Y MORFOLOGÍA

Informantes

A este respecto, los pervivientes son Santiago Risueño Florindo “Chago” (6), natural de Ciudad Rodrigo, que sigue una tradición de más de doscientos años y cuenta en la actualidad con 64 (a punto de jubilación, cumplirá 65 el 24 de noviembre de 2002). “Chago” mantiene un taller en la carretera de Zamorra –actual avenida de Conde de Foxá, 75-, Barrio de la Caridad, a las afueras de Ciudad Rodrigo, ejerciendo un oficio que aprendió de sus tíos y abuelos (su padre murió en la guerra civil cuando él contaba nueve meses) fabricando cencerros y zumbos para bueyes, siendo aprendiz a los 15 años. Su tío “Nino” (Marcelino Vicente Hernández) persistió en el oficio hasta su desaparición, mientras que su hermano Rodrigo lo dejó a los veintiséis años.

El otro resistente es José Luís Hernández Benito, aprendiz del “Rili” (Ángel Alcalá), desde los 14 años, y con taller en la calle Alcázar de Toledo, ahora calle Argañán, 12, en la ciudad Mirobriguense. También trabajó con Benito Vicente Rubio, lo mismo que “Chago”. En la actualidad trabaja con su hijo, que permanecerá en el oficio.

Posiblemente, sea el último vestigio de la zona castellana, aunque quedan obradores en Extremadura, en concreto, en Montehermoso y en la provincia de Albacete (Almansa) (7).

Se tiene constancia de otros cencerros anteriores como “Los del puente”, Hermanos García, o Salus “El cencerro”, de donde salió “El Rili” –Ángel-, el maestro de José Luís; Manuel de Ayer Vicente, alias “Barreno”; o Lorenzo Cid, todos ellos fallecidos.

Edificaciones

El taller de cencerro, como el de otras muchas artesanías, no necesita una ubicación especial, ya que no ocupa mucho sitio y el trabajo se efectúa en el interior. Lo que sí necesita es una buena ventilación que se consigue, generalmente,

con una entrada amplia o un patio interior. Debe ser lo suficientemente grande para desenvolverse en el trabajo y, si es posible, con luz natural. Sólo son imprescindibles una canalización de agua y una chimenea para el tiro de la fragua.

Su situación dentro de un núcleo rural es indiferente. En nuestro caso el taller de Chago se ubica en un barrio a las afueras de Ciudad Rodrigo, mientras que el de José Luís, está en una céntrica calle. Y, como las materias primas son comerciales, carece de importancia la proximidad con las mismas o las fuentes de energía.

Hemos tomado como ejemplo el taller de Santiago Risueño, que se trata de un local bajo, tipo garaje, de amplia entrada con puerta metálica, con acceso directo a la calle por una pequeña desviación. El ámbito es cuadrangular irregular con una superficie de unos 32 metros cuadrado, con entrantes y salientes aprovechados para delimitar zonas de trabajo (Fig. 1)

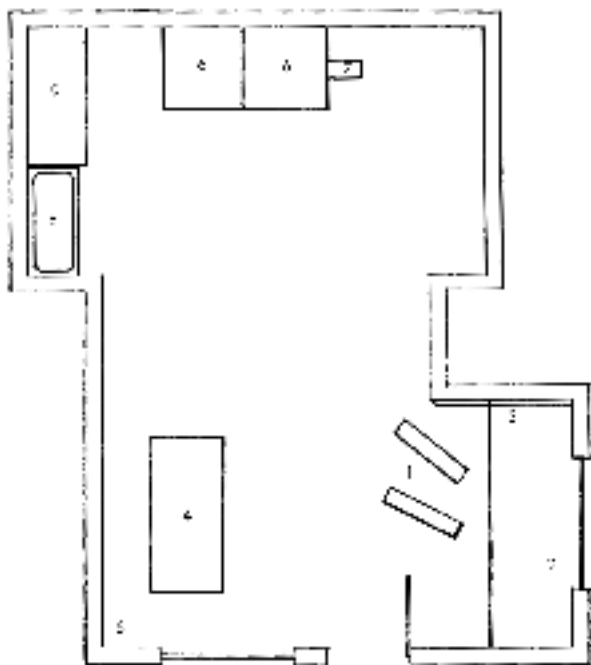
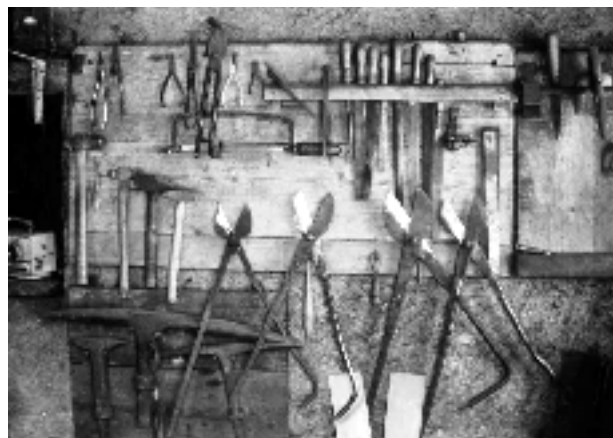


Fig. 1. Taller de D. Santiago Risueño. 1. Zona de forja y modelado; 2. Banco de carpintero; 3. Zona de herramientas; 4. Zona de amasado; 5. Depósito de barro y tamo; 6. Fraguas; 7. Ventilador de turbina; 8. Pila; 9. Depósito de carbón y brezo.

Según se entra a la derecha están las dos burras de trabajo con bigornias para el **modelado** de las piezas, testigos de tiempos mejores cuando trabajaban más cencerros en el taller. Es, en esta parte, donde hay luz natural a través de dos ventanas, además de la que entra por la puerta que permanece siempre abierta. Hacia la pared se encuentra un banco de carpintero, que nada

difiere a los de la carpintería tradicional, con varios cajones de clavos y puntas y, aprovechando el ángulo, se sitúa la **zona de herramientas** que se cuelgan en la pared.



Zona de herramientas del taller de D. Santiago.

A la izquierda está la **zona de amasado** con una gran mesa de madera, cerca de la cual, se delimitan los depósitos de barro y tamo de paja.

Al fondo del local se encuentran las dos **fraguas - horno**, que constituyen las únicas construcciones, o las más complejas de la instalación. La fragua que funciona como fogón consta de una meseta de fábrica sobre la cual se enciende el fuego para calentar el hierro y, en su parte superior, tiene una campana metálica para recoger el humo, que desemboca en una chimenea. En la actualidad para facilitar el trabajo, el viejo fuelle manual para avivar el fuego, se ha substituido por un ventilador de turbina eléctrica. Siendo éste el único instrumento no tradicional que se usa en el taller, lo que le da la clasificación de artesano puro.

En uno de los lados del ventilador y aprovechando varios cubículos, se sitúan las reservas de carbón de brezo y un depósito de escorias. Y, al otro lado la pila de agua para enfriar el hierro para que se temple.

La fabricación de un cencerro (8)

Materias primas

- **Chapa de hierro** que es el material base para la fabricación del cencerro. Procede de los altos hornos asturianos o vascos, pero los cencerros lo compran en las ferreterías locales. Es de tipo industrial y se emplea, dependiendo del tamaño del cencerro, con un grosor que oscila entre

los 0,6 a 1,5 mm. La cantidad, clase y frecuencia de compra varía según los encargos.

- **Alambre redondo** para hacer las hembri-llas, industrial.

- **Latón** (aleación de cobre y zinc) o **cobre** que se usan para la cubrición y soldadura de los cen-cerros. Proceden de materiales de deshecho, en recortes o fragmentos, adquiriéndose en chata-rrerías. La compra y frecuencia no están sistema-tizadas, renovándose las existencias cuando se acaban.

- **Barro** para cubrir la pieza en el cocido en la fragua. Es similar al de los alfareros y procede de un tejat de la localidad cercana de Cabrillas. La compra se efectúa en cantidad y se hace una vez al año.

- **Tamo de paja** para mezclar con el barro y "hacer la torta". Es una paja fina y de pequeño tamaño de procedencia local.

Fuentes de energía

- **Carbón de brezo** para alimentar la fragua. Normalmente de Las Hurdes y se adquiere anualmente.

- **Energía eléctrica**, para la iluminación y alimentador del ventilador. El voltaje es de 220, es decir, no industrial, y se engancha a la red ur-bana de electricidad.

Herramientas

- **Plantillas o patrones de tipos y medi-das**, que son de chapa y varían en anchura y lon-gitud según el volumen del cencerro deseado. Se diferencian por números.

- **Compás de herrero**, herramienta de dos puntas articuladas con bisagra en el lado opues-to, para tomar las medidas del patrón y transla-darlas a la chapa. Prácticamente en desuso, como los anteriores.

- **Tijeras de palanca**, normalmente fabrica-das por el propio usuario y que actúan a modo de cizalla. (Fig. 2)

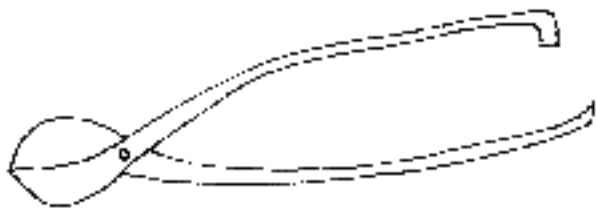


Fig. 2. Tijeras de palanca.

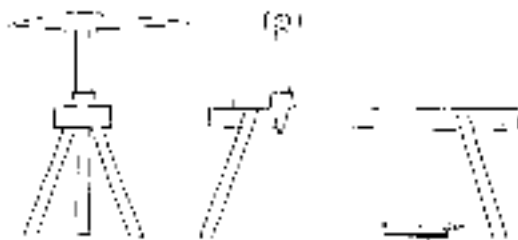


Fig. 3. Burra y bigornia.

- **Bigornia** o base de hierro parecido al yun-que de herrero, pero más ligero de peso y dos bra-zos apuntados, uno de los cuales más largo y alo-mado sirve para dar forma al cencerro, cuando se apoya la chapa. Está asentada sobre una meseta de madera con tres patas llamada **burro**. (Fig. 3)

- **Martillos redondos y cuadrados** simila-res a los de un carpintero, para conformar la cha-pa y afinar el sonido, respectivamente.

- **Espetón** de varilla de hierro, para mover los cencerros en la fragua.

- **Limas**, de tipo industrial, para pulir las re-babas de los cencerros, después de la cocción.

- **Punzones y granetes**, de varios tamaños, para perforar y decorar.

Proceso de construcción

En el taller de D. Santiago, se continúa la tra-dición familiar que se remonta a más de doscien-tos años. Como ya lo hacían, anteriormente, sus ancestros fabrica zumbos y otros cencerros para animales varios. Sus casi cincuenta años en el oficio aprendido con su tío, cuando contaba los 15 años de edad, hacen que, con asombrosa faci-lidad, producto de la experiencia, realice cencerros en escasos minutos. Persona amigable y campe-chana nos explicó con agrado el proceso que sigue en la fabricación del producto.

1. Recortado

Se inicia el trabajo con el corte de la chapa de hierro, eligiendo el grosor de la misma, según el tamaño de la pieza a efectuar.

Antiguamente se utilizaban las plantillas pa-rra diseños de cencerros especiales y de encargo, trasladándose las medidas a través del compás. En la actualidad, por la sencillez y maestría del cencertero, se hacen "a bulto" y hay menor varie-dad de tipología.

La chapa se corta con las tijeras de palanca arregladas por el cencertero.

2. Poner la hembrilla

En el centro de la chapa cortada se practica un orificio, para el paso de la hembrilla (anilla para colgar el badajo). La hembrilla consiste en un alambre de hierro redondo (industrial) en forma de omega, que se remacha y aplana en su parte superior, quedando la anilla por la cara que va a formar la parte interior del cencerro. (Fig. 4)

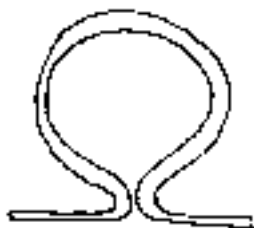


Fig. 4. Hembrilla.

3. Doblar la chapa o acuecar

Apoyándose en la bigornia y sentado en el burro, se dobla la chapa por la mitad, conformando con el martillo y en frío, el cencerro –a modo de cilindro-. Aproximando las solapas de unión que, en los de tamaño pequeño, quedan hacia un mismo lado.

Y haciendo en los laterales, en los cencerros de tamaño mayor, unos recortes escalonados para ensamblar la escotadura en tipo machi-hembra.

Cuando está lo suficientemente abombado, se aplanla la parte central de la doblez configurando las hombreras (especie de orejas) que sujetarán el asa. (Fig. 5)



Fig. 5. Proceso de facturación del cencerro.

4. Recocido

Se temple un poco la chapa en el horno para quitarle el acerado y poderla trabajar. Para esto se la mete en la fragua a recalentar y después, se deja enfriar, a temperatura ambiente, ya que como el trabajo se hace seriado tiene tiempo suficiente.

En este punto la chapa queda ennegrecida y con escamas o costras, que desaparecerán con la operación siguiente.

5. Hacer la forja y cerrar

Se le llama así a dar la forma definitiva al cencerro, a base de martillazos y ayudándose de la bigornia como apoyo. Se utilizan indistintamente los dos brazos desiguales según sea la forma más o menos redondeada. Y luego, los picos de las hombreras, se enderezan en vertical y se doblan hacia dentro, para encajar el asa. Aproximándose las junturas laterales con objeto de acabar de perfilar el cencerro, martillando la forma en el continuo giro de la pieza. (Fig. 6)



Fig. 6. Enasado.

6. Hacer el asa

Para ello, la tijera se mete en un rectángulo de hierro encajado en una hembrilla especial dispuesta en el burro, y a la que se fija mediante una cuña. Con este punto de apoyo, el artesano dispone de una mano para manejar un brazo de la tijera, que actúa como cizalla y, con la otra, presenta la chapa al corte en la dirección, sentido y proporción adecuados. (Fig. 7)

Corta rectángulos de chapa de tamaño acorde con el del cencerro al que van destinados. Siendo el ancho, normalmente, un poco mayor que el de los hombros del cencerro.

A continuación, se doblan longitudinalmente ambos laterales hacia su interior, en un cuarto de su ancho, por la misma cara y se aplastan sobre

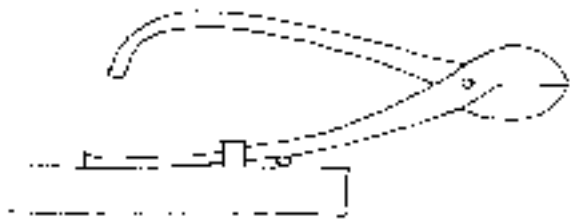


Fig. 7. Situación de tijeras de palanca dentro del burro.

la cinta principal. Aunque los cerreros pequeños llevan un asa simple, sin dobleces, ya que debido a su escaso peso, no necesitan refuerzos.

Después, se moldea con martillo la tira del asa, apoyándose en el burro, en el que quedan unas muescas o señales que favorece, e incluso, guían la operación del asa hasta el conformado de la misma, para su posterior encaje con los hombros del cerrero. (Fig. 8)

7. Enasar

Se incrusta el asa en las hombreras, teniendo en cuenta que la parte doblada o refuerzos queden al exterior, dejando lisa la zona de rozamiento con el collar.

8. Rematar la boca

Con las tijeras del cerrero se recorta el borde inferior para igualar la boca.

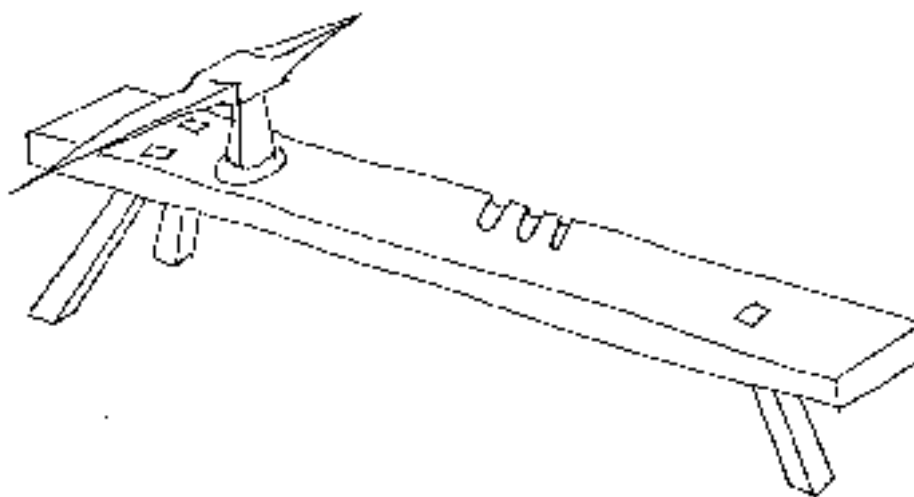


Fig. 8. Muecas de la base de la birgornia.

9. Reforzar

Para ello se ponen dos refuerzos en la base del encuentro de las juntas laterales de la chapa. Estos refuerzos, también llamados “pedreras” se hacen a base de tiras rectangulares de chapa convertidos en canales o pinzas, remachados por los dos lados de las juntas del cerrero, para evitar que éstas se abran en los medianos.

Los cerreros de menor tamaño no llevan refuerzos, sin embargo, los grandes llevan uno continuo, en toda la boca, llamado “cincho” o “repulgo”. Y así se evita el desgaste cuando se arrastran por el suelo. (Fig. 9)

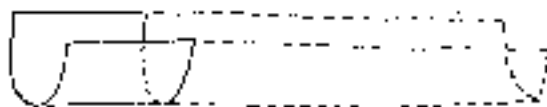


Fig. 9. Repulgo.

10. Decorar

Es en este punto cuando los cerreros que van decorados, bien con motivos geométricas (corazones, cruces, círculos, triángulos...), como los de tipo francés, o con las iniciales de la ganadería o

antojos de los comitentes, se marcan o repujan, “a granete”, o se graban con cincel y puntero ayudados por el martillo.

11. Embarrar o enllenar

En una meseta preparada para trabajar de pie, el cencerrero mezcla tamo de paja con barro, para amasarlo junto con la palma de la mano y lograr una especie de torta.

Es necesario que quede todo bien sellado para la cocción y se soba varias veces el barro, mojándolo, para que quede homogéneo.

El cencerro se envuelve en la torta dejando la boca abierta, pegando bien la envoltura humedeciendo los bordes y apretando con las manos.

Antes de cerrar la boca, se meten unos trozos de latón o cobre que actuará como soldadura. Y se tapa posteriormente, con otra torta de paja y barro, de manera que todo el cencerro quede cubierto como en una funda.

Una vez embarrado, se recubre todo el paquete en tamo de paja, efectuando un orificio en la zona de la boca para que el latón funda bien.

12. Orear

Se deja secar el barro al aire, como si fuera un cacharro de alfarería, antes de meterlo en el horno.

13. Hornear o cocer

Realmente el horno es una fragua. El hogar se alimenta actualmente con aire de un ventilador eléctrico -antiguamente por fuelles de acción manual- y el combustible al uso es carbón de brezo.

La pieza envuelta en el barro se mete en la zona del fuego y se cubre enteramente con el carbón. Durante unos minutos el fuego caldea el conjunto hasta ponerlo al rojo vivo. Cuando el cencerro expulsa una llama azul, por el orificio de la boca, es el momento de destaparlo, retirándolo de las ascuas con el espetón y dejándolo en el suelo.

El tiempo de cocción depende del tamaño del cencerro, entre diez minutos y media hora.

14. Enfriar

En algunos casos, según las prisas, se introducen las piezas en agua fría, para acelerar el proceso. Pero lo normal es dejar los cencerros en el

suelo, y que se enfríen al natural, durante unos minutos.

15. Desenmoldar

Se rompe la cubierta de barro que se ha convertido, prácticamente en mineral. En realidad queda una escoria que ha actuado como crisol que, en ocasiones, adquiere una gran belleza plástica.

El resultado es un fundido del cobre o metal que cubre totalmente al cencerro con una fina película, soldando todas las juntas del asa, bordes y solapas, hasta convertirlo en una pieza única, sin fisuras. Ofrece un color dorado, cuya durabilidad y resistencia a la oxidación es larga, y su principal cualidad es la de proporcionar un sonido característico, función principal de la pieza.

16. Afinar

Una vez enfriado, se golpea suavemente la boca, con el martillo cuadrado y sobre la bigornia, para que el cencerro coja el toque, son o voz, como es debido. Más grave o más agudo, claro o bronco, según el gusto del amo.

El usuario busca con la manipulación sonora lo que denomina “el tono claro”; en segundo lugar “el eco”, es decir, que el sonido sea apercibible a la mayor distancia posible; y finalmente, modificaciones más o menos caprichosas, para lograr una mejor “respuesta del ganado”.

Tipología

Tipologías anteriores

El tamaño y la forma del cencerro dependen, fundamentalmente, del animal al que van destinados, teniendo en cuenta la edad, e incluso, el sexo, del propio animal. También hay que tener presente el sistema de jerarquías imperante en todo rebaño. El jefe de la manada, debe portar el cencerro más grande y, por tanto, el más sonoro y, los secundarios, otros de tamaño más pequeño.

Según estudios efectuados por Antonio Cea (9) se determinan los tipos descritos a continuación:

“Tamaño menor:

ESQUILAS de metal con su cinto, generalmente para vacas y mulos.

ESQUILONES de mulo.

Tamaño mediano:

CENCERROS O CENCERRAS con sus collares, para ovejas.

Tamaño grande:

ZUMBA grande de vacas con su collar, que se usa, a veces, también para cabras.”

El Dr. Cortés, por su parte, hace una clasificación de los cencerros, exclusivamente, para el ganado ovino y en la zona de Lumbrales (10):

“MEDIANOS: son a pesar de su nombre, los cencerros más grandes. Se les ponen a las ovejas más fuertes, a las más gordas. Nunca a los machos enteros. MEDIANAS: son las más pequeñas, se les ponen a cualquier animal. CASCABELES: son los más chicos y antes se traían de Portugal. Se les ponen a cualquier animal, pero preferentemente a las ovejas mansitas.

Todos estos cencerros son de chapa de hierro con más o menos cubierta de cobre o metal.

ESQUILAS: que son de otro metal, (bronce con aleación más o menos rica) son las menos usadas, pues fallecen –se rompen- muy fácilmente y con frecuencia.”

También se acostumbraba a denominar los cencerros por su precio, acepción que se mantiene pero que no tiene nada que ver con el coste actual. Así se diferencian “la pesetera”, “la de cinco reales”, “la changarra realera” o “la changarra pesetera”.

Tipología actual

Respecto a los tipos propios de la cencertería actual, se diferencian más por el animal al que van destinados que por su tamaño. Ya que éste se define por un número al que corresponde, a su vez, la altura en centímetros de la pieza.

Así se designa con el nombre de CENCERROS a los de menor tamaño, destinados a cualquier animal, sobre todo los mulos, perros, hurones... o simplemente tienen función ornamental (llamadores, llaveros, recuerdos...).

Dentro de ellos tenemos la siguiente clasificación (11):

CASCABELES: se designan con tal nombre a los más pequeños, destinados a cualquier animal sobre todo los mulos, perros de caza y “careas”,

hurones... o simplemente a los que tienen función ornamental (llamadores, llaveros, recuerdos...). Dentro de ellos hay dos modalidades:

CASCABELES DE ASA PLANA: que se utilizan para la caza y tienen 6 cm de altura.

CENCERROS PEQUEÑOS o CENCERRILLAS, de asa normal, con la siguiente numeración: (Fig. 10)

Nº 0	7 cm
Nº 2	9 cm
Nº 3	11 cm
Nº 5	12 cm
Nº 7	13 cm
Nº 9	17 cm

VAQUEÑOS: que, como su nombre indica, están destinados al ganado vacuno. Por su peso llevan el asa con refuerzos y dependiendo del tamaño llevan “pedrera” o “repulgo”. Son de perfil troncocónico, de base ancha ovoide, y hombros más estrechos y aplanados en los frentes. Carecen de decoración a excepción de los encargos. Y la mayor demanda es para la impresión de marcas de la ganadería, o bien, las iniciales de los dueños. (Fig. 11)

Hay 5 tamaños:

Nº 1	19 cm de altura
Nº 2	20 cm
Nº 3	22 cm
Nº 4	26 cm
Nº 5	30 cm

CABESTRAJE: también llamados **MEDIANOS**, que van destinados a las paradas de cabestros. Son prácticamente iguales a los vaqueños, pero más cilíndricos de perfil y, en general, de mayor tamaño. La decoración y los refuerzos son similares a las de los vaqueños. (Fig. 12)



Fig. 10. Cascabel. Fig. 11. Vaqueño. Fig. 12. Cabestreo.
Fig. 13. Ovejeño.

Se distinguen los siguientes subtipos:

Nº 1	20 cm de altura
Nº 2	23 cm
Nº 3	26 cm
Nº 4	30 cm
Nº 5	33 cm
Nº 6	36 cm
Nº 7	40 cm
Nº 8	44 cm

Cencerros OVEJEÑOS o de boca estrecha: se utilizan exclusivamente para las ovejas. En cuanto a la forma, son los más diferenciados porque poseen un entrante marcado hacia la mitad del cuerpo para terminar en la boca ovoide, mucho más pequeña que los hombros. (Fig. 13)

Hay 8 tamaños:

Nº 1	13 cm de altura
Nº 2	14 cm
Nº 3	16 cm
Nº 4	18 cm
Nº 5	20 cm
Nº 6	23 cm
Nº 7	25 cm
Nº 8	28 cm

Como clasificación especial está el TIPO FRANCÉS destinado, fundamentalmente, a yeguas y, cuyo nombre deriva de la nacionalidad del comitente. Se efectúan de encargo para Los Pirineos franceses y Jaca. Como características peculiares diremos que son de asa sencilla, más cortos y anchos que los vaqueños típicos, y con boca perfectamente ovoide. En cuanto a la decoración, llevan dibujos repujados "a granete" con motivos florales -generalmente- y en uno de los frentes. (Fig. 14)



Fig. 14. Tipo francés.

Tienen 18 tamaños que oscilan entre los 19 y 49 cm de altura.

Otros aparejos

*“Esquilones de plata
collar de tejo
llevan los de la Rade
para Linejo” (12)*

Los cencerros, en realidad, además de la pieza metálica, se componen de la embadajadera, el badajo, el collar o collera que sujeta el cencerro al animal que lo porta; y el pasador o clavilla para cerrar el collar.

La embadajadera

Es la pieza que une el badajo al cencerro pendiente de la hembrilla. Se usa para los badajos de cuerna y madera, ya que los de metal se enganchan directamente mediante una terminación en forma de anilla abierta. Generalmente son de cuero y hay dos tipos:

Puede ser de pasador, consistente en una tira de cuero con dos ranuras en los extremos que se ajustan mediante un tornillo o “pirulina” de madera.

O de “oreja de mula”, es decir, una tira que lleva en uno de sus extremos un ojal, y en el otro una parte más ancha que actúa como botón. Y al pasar verticalmente la parte ancha, por la ranura, y con una media vuelta, queda abrochada la embadajadera y sujeto el badajo.

El badajo

En la actualidad, se hacen y se venden los cencerros sin colocar el correspondiente badajo (pieza que se balancea en el interior y que en su movimiento, chocando con los frentes del cencerro, imprime el sonido). Excepcionalmente, cuando se hacen encargos importantes, demandando un grupo abundante de cencerros, se encomiendan badajos a un carpintero y se aplican en la cencertería. Antiguamente, el badajo lo hacía el propio pastor.

En cuanto a la tipología de los badajos, hoy, prácticamente industrializada, se puede determinar por los materiales de la construcción.

Hay badajos de metal: de fundición, industriales; de alambre varilla de hierro, forjado en la fragua del propio cencertero haciendo una especie de anilla para enganchar la hembrilla (tiene la particularidad de desgastar antes el cencerro).

Badajos de madera, eligiendo materiales duros, casi siempre de sabina o del corazón de la encina o albaricoquero: tallada a navaja (prácticamente desaparecidos excepto los efectuados por los propios pastores); o torneada en taller de carpintería o de silletero.

Badajos de cuerna: tallada a navaja, por capricho, por el propio pastor - normalmente el zagal - sobre puntas de asta.

Badajos mixtos (madera/cuerna): tallados a navaja constando de un pitón cortado acoplado a un fragmento de madera. Sólomente existen los fabricados por los propios pastores.

De hueso: de canilla de toro o de buey, para cencerros pequeños, con la cualidad de no desgastar la esquila.

Badajos de pata de cabra: de pezuña de cabra o carnero. Igualmente tallados por el pastor. (13)

La collera o collar

Para sujetar el cencerro al cuello del animal que lo lleva. Generalmente, y más en nuestra zona, era de cuero viejo para las ovejas, ya que el sudor lo deterioraba - sabiduría popular-. En la actualidad abundan más los de gomas o pieles sintéticas, que duran más.

La collera más frecuente estaba constituida por una tira de cuero grueso de ancho variable,

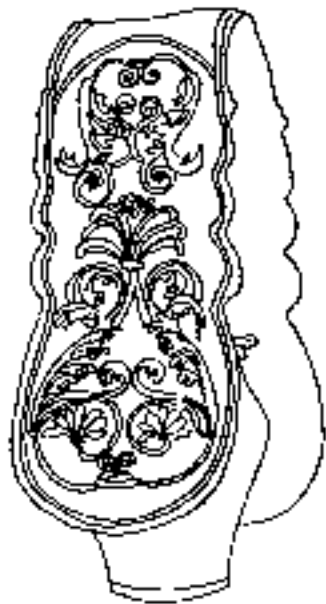


Fig. 15. Collera y cencerro.

nunca inferior a los cinco centímetros, dependiendo del tamaño y las características del animal. Y se cerraba con hebilla.

Los collares de cabestros u otros, o por intención del dueño, iban más decorados: recortados, pintados, bordados, repujados y a veces, con incrustaciones de cerdas de tejón, o con claveteado metálico formando figuras geométricas, sobre la tira de piel de unos cuatro dedos de ancho. Llegando a formar verdaderas muestras del arte pastoril que se exhibe en los museos u, hoy en día, es objeto de colección. (Fig. 15)

En otras partes (país vasco, Navarra, Pirineos) (14) se fabricaban con tiras de madera de fresno o castaño, grabando en ellos, bien a cuchillo o a fuego mediante hierros al rojo, motivos decorativos estilizados o geometrizarantes, como soles, discos, estrellas, anagramas, etc. E incluso, con tiras de esparto trenzadas en las provincias más al sur.

El llavero, clavilla, pasador y la hebilla

Servían para cerrar el collar y sujetarlo al cuello del animal.

Los primeros eran un invento antiquísimo, y a la vez, objeto predilecto para plasmar el arte y habilidad de los pastores en su talla en madera. Se atravesaban en la collera mediante un sistema de dos ojales (Fig. 16). Se efectúan en maderas duras como el boj, sabina, corazón de encina o palosanto, que no se agrietan. Constan esencialmente de una cabeza plana circular, como un disco; de un cuerpo cilíndrico y alargado, y de un pie o punta cónica, algo mayor que el cuerpo. U otras



Fig. 16. Collar, llavero y esquila.

veces con forma de un simple clavo, normalmente de madera de brezo.

La hebilla es similar a la de un cinturón y se hace de hierro. Actualmente es lo más usual.

La castigadera

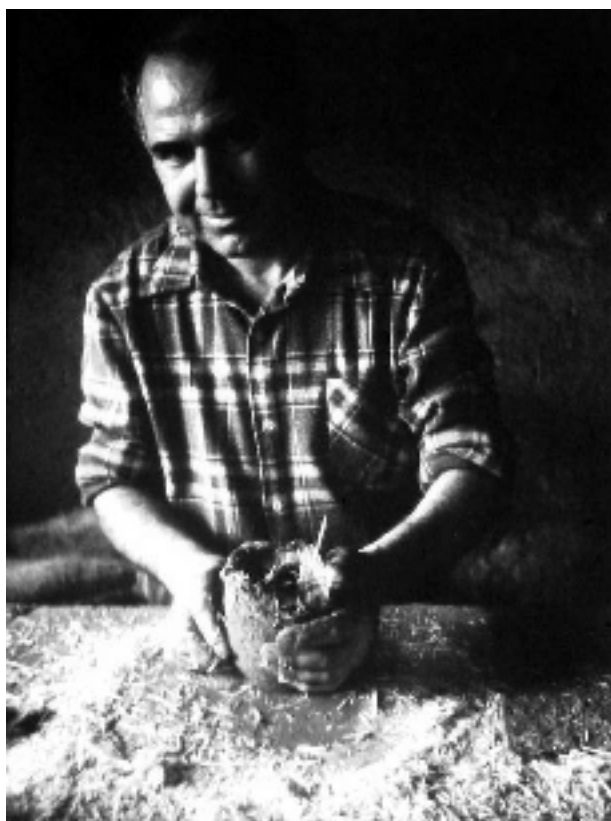
Se utilizaba para evitar que el animal perdiera el cencerro (al rascarse o toparse con un arbusto, o pelearse...) y consiste en una correa de refuerzo que atándose cruzada en la frente, partiendo del collar, mantiene sujeto el cencerro.

ECONOMÍA Y SOCIEDAD

Aspectos económicos

Economía del trabajo

Dentro de los oficios, en general, el subsector del metal (15) comprende las actividades de forja de hierro, espadería y armaduras, cuchillería, da-



Taller de D. Santiago

masquino, muebles metálicos, objetos de latón y cobre, cobre, estaño, esmaltes. Siendo este subsector el más importante productivamente en la provincia de Salamanca (16), un 19,13% y también, respecto a la producción media (1.871.910 ptas. / trabajador) teniendo una dimensión del 14,43% de los talleres, sitos la mayoría en la capital, y una proporción del 11,47% de los artesanos de la provincia.

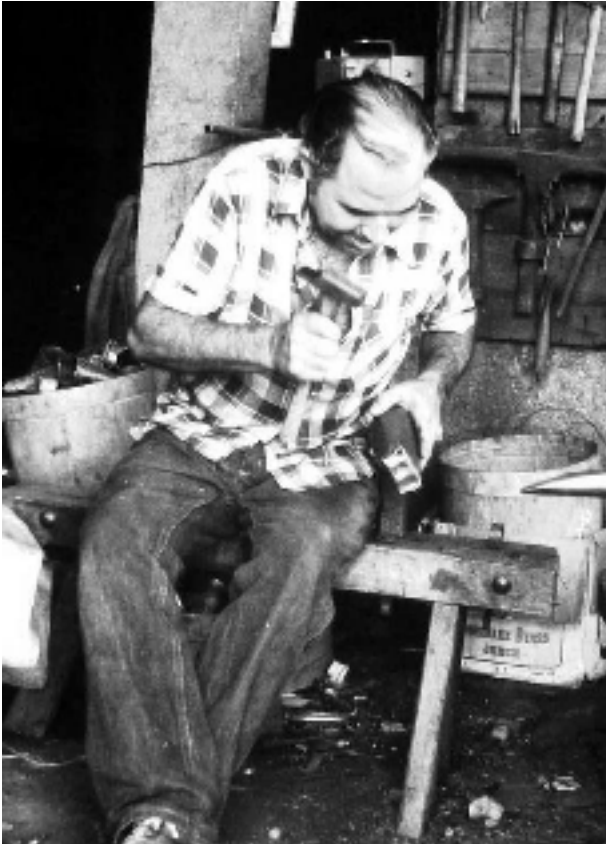
Evidentemente, los cencerros están a caballo entre los artifices de latón y cobre o entre los de forja de hierro. Contradicciones del sistema.

El sector de los oficios metálicos (excepto la cerrajería) está en regresión, y no podrá hacer frente a productos industriales, ni a los cambios operados en medios rurales. Además, el sector de la orfebrería, que es uno de los más productivos, ha sido separado del resto de los metales. En este panorama que no parece muy agradable, solamente dos cencerros libran la batalla para no cancelar sus talleres, con poca esperanza ante lo inevitable. Salvo el milagro de que el Patrimonio Cultural cuide de esta peculiarísima muestra de haceres.

El mantenimiento del taller es similar al de cualquier propietario con los gastos de agua y electricidad, y los impuestos pertinentes. Las reparaciones de la fragua son muy espaciadas en el tiempo y efectuadas por el propio usuario, lo mismo que las herramientas, que son hechas o transformadas por él mismo, o compradas comercialmente y de escaso precio. Lo fundamental se limita a un afilado y a un cuidadoso mantenimiento. Sólomente el ventilador se repara por un técnico y las averías son raras.

El grueso de la inversión, si omitimos el trabajo personal, se va en la compra de materias primas, por este orden: chapa de hierro, barro, tamo y latón, y va en función de los encargos establecidos. Los combustibles se adquieren una vez al año y se los traen los vendedores. En cuanto al transporte de los cencerros corre por cuenta de los destinatarios, o bien, se ponen de acuerdo para contratar un vehículo, gasto que paga el comprador. Como no se tienen asalariados no se tiene que desembolsar nada en este sentido, aunque hay que decir que en el taller de Chago hace unos veinte años, hubo hasta veinte personas trabajando.

La producción media es de cien piezas grandes (cabestraje, vaqueños, ovejeños medianos) o doscientas piezas pequeñas (cascabeles y cencerros pequeños) al mes, pero puede variar según la demanda. Siendo el precio (17) pendiente del tamaño y forma, oscilando entre las 100 ptas. de un cascabel y alrededor de las 2.000 ptas. de un



Taller de D. Santiago

ovejeño grande, en el taller. En precios actuales (18) se dilucidan entre las 250 ptas. y 8 o 9.000 ptas. en precios de almacén, que se incrementan entre 300 y 10.000 ptas. en caso de detalle. Aunque, en ocasiones de grandes pedidos, el precio se abarata, gracias al proceso seguido y seriado de la forma.

Economía de mercado

Según se comentó anteriormente, el mercado se ha extendido y variado a través del tiempo, ya no existen las competencias de Montemayor del Río o de Los Santos y, casi ha desaparecido Montehermoso en Cáceres o Villalba de Lampreana en Zamora (ésta última ya no existe). Y, aunque quedaban algunos talleres en Segovia (Sequeros de Fresno) o Toledo (Mora) están lo suficientemente alejados como para no inferir (creemos que ya no están). Aún así, poco queda del esplendor pasado en que esta industria cencertera tuvo, hace cuarenta años, en Ciudad Rodrigo, tres talleres trabajando con más de cincuenta personas en ellos.

Sobre la base de una mínima **venta directa** a ganaderos cercanos (según el clima salmantino la vida media de un cencerro mirobriguense es de

10 lustros), se puede afirmar que la mayoría de la producción se distribuye a través de **intermediarios** de almacenes (6 u 8 clientes fijos) una vez al año en dos zonas muy concretas del norte de España: Galicia, Asturias, Santander, Euskadi; y el Pirineo y zonas suizas o francesas de montaña. Donde influyen los aspectos climatológicos, ya que debido a la mayor humedad los cencerros se estropean antes, y es necesario su más pronta restitución, aumentando la demanda.

Otra de las ventas especiales, pero no inusuales, se produce cuando hay un cambio de dueño en la ganadería, por sucesión o venta, así como la creación de un nuevo hierro en nuestras dehesas. Todo esto, no es óbice para que, esporádicamente, se surtan encargos de la meseta, Extremadura y, a veces, andaluces, atraídos por el buen nombre de los cencerros salmantinos.

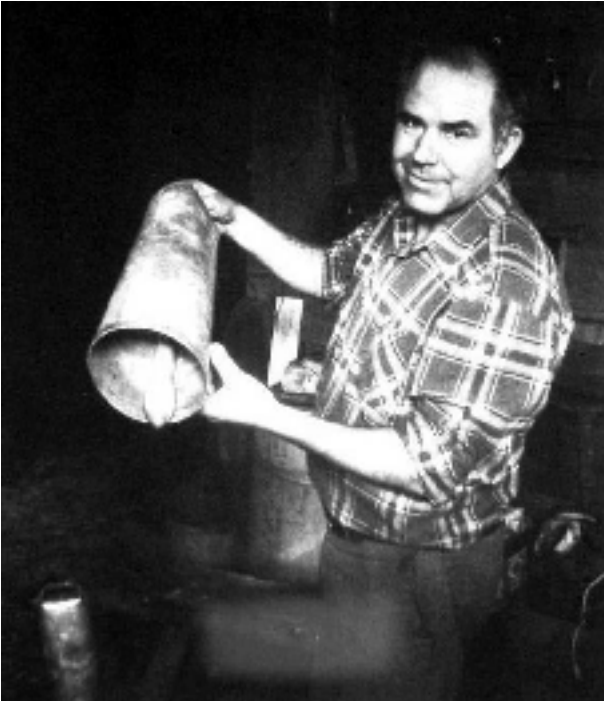
Por otra parte, una pequeña porción de la producción se vende en el propio taller a **visitantes** y **coleccionistas**, o bien, en tiendas de regalos de Ciudad Rodrigo o Salamanca, como recuerdo u objeto curioso.

Las ferias antañonas carecen de importancia en nuestros días. Hace treinta años todavía era vital la feria aledaña de Vitigudino, Fuenteguiñaldo... y la feria de Mayo en Ciudad Rodrigo, pero ésta, está prácticamente extinguida (en el sentido de intercambio a que nos referimos). En la actualidad, son substituídas, de alguna manera, por la venta de los cencerros en las ferias de artesanía de la región, nacionales e internacionales, como parte del acervo cultural y artesano de la provincia. Promocionando, fundamentalmente, la función ornamental y de colección o capricho, en lugar de la del uso primigenio.

Aspectos sociales

División del trabajo y aprendizaje

Los últimos cencerros son, y en primer lugar y siguiendo la tradición, hombres (no hay noticias de ninguna cencertera) y el trabajo es exclusivamente masculino en la actualidad. Posiblemente, como ocurre en casi todos los oficios artesanos la mujer se ocuparía de las ventas directas o en las ferias, pero este dato no ha sido comprobado. Incidiendo en las características del productor, diremos, que la edad media de los mismos va de los cuarenta años en adelante, esto unido a la falta de aprendices abogará hacia la desaparición, casi en ciernes, del oficio. En cuanto al número de artífices, a partir de los últimos cuarenta años, hay un dato claro, en Ciudad Rodrigo de más de cincuenta personas que trabajaban en el oficio, exis-



Taller de D. Santiago

ten dos talleres con tres personas. Y uno de los talleres desaparecerá el próximo año porque ninguno de los hijos quiere seguir en el oficio.

Hay que decir, que el oficio de cencerrero es de los pocos que se pueden considerar como artesanías puras en la actualidad. Esto conlleva la inexistencia de maquinaria industrial —si exceptuamos la manipulada manualmente— y ejecutadas sus fases de forma tradicional. Es una lástima que esta bella y dura tarea (se le dedican 10 u 11 horas diarias, también los sábados o festivos en función de la comanda), en condiciones adversas (recordemos el calor de la fragua, o la temperatura ambiental de los inviernos salmantinos con las puertas abiertas), aboque a su desaparición. Primero por la transformación de la sociedad de consumo, donde estos instrumentos tienden a perder su uso tradicional. Después, por los impedimentos de tipo administrativo (costos de alta de empresa, seguridad social, licencia fiscal, I.V.A....) y, por último, la falta de aprendices y coordinadores comerciales, lo cual es bastante lógico debido a la poca rentabilidad.

El oficio de cencerrero ha sido aprendido desde antiguo dentro del seno familiar, como ocurría en la generalidad de los oficios artesanos. El hijo aprende del padre y éste, a su vez del abuelo, conociendo en el taller patriarcal todos los secretos de la forma, técnica y factura, transmitidos como patrimonio cultural ancestral. Cada familia o cada clan tiene sus particularidades y, éstas, sólo le son vetadas a cualquiera que no sea parte de

ellas o muy allegado. Sin embargo, en épocas de mucha demanda, se admiten aprendices externos al clan, que a la larga, adquieren todos los derechos, aunque hay más posibilidades, de que en un momento determinado, abandonen el oficio, o bien, se establezcan por su cuenta. Tal es el caso de José Luis Hernández Benito, que aprendió en el taller del “Rili”. El aprendizaje seguía la escalada ancestral de los viejos gremios artesanales. Se empezaba muy joven, aprendiendo a machar el metal, para después hacer las hembrillas, etc. Y debían pasar varios años antes de que fuesen capaces de forjar un cencerro y adquirir la categoría de oficiales, incluso pasando por varios obradores, para después montar su propio taller.

Hoy en día, el aprendizaje es prácticamente nulo, ni familiar ni externo, en esta u otras artesanías, por varias razones:

- En primer lugar el rendimiento económico del oficio es escaso y esto es un hándicap a la hora de elección del trabajo.
- Las circunstancias y condiciones laborales son bastantes duras y poco apetecibles.
- Las cargas fiscales (es considerada como PyMES) y de seguridad social para los aprendices, ya sean familiares o ajenos, son grandes e insostenibles para una unidad artesana familiar.
- Los censos artesanales en los que se incluyen las artesanías tradicionales y las supuestas “creativas”, no son reales, por desconocimiento, por exclusión de las economías sumergidas, actividades domiciliarias, etc.
- Falta de información generalizada o dificultad de acceso a ayudas nacionales o europeas, por ignorancia, manipulación o falta de cauces.

Todo esto provoca un envejecimiento progresivo de los cencerreros y, al unir esto, con la ausencia de aprendices —si exceptuamos el hijo de José Luis—, una desaparición cercana del oficio. La única solución factible, sería nombrar a este subsector y a los demás en sus mismas circunstancias, zona de Protección Artesanal, con los beneficios y protección que tal cosa conlleva, como parte de nuestro acervo cultural, ya que así lo menciona la Ley de Patrimonio Español o de Castilla y León.

Otro oficio, aunque temporero y ambulante, ya ha desaparecido. Estos eran los “renoveros” (19), personajes que yendo, de pueblo en pueblo, se dedicaban a recuperar la primitiva sonoridad de los cencerros con un intenso pulido. Figura entendida en las economías primarias de autosuficiencia y de agotamiento de los objetos hasta su extinción. Fórmulas que han existido en nuestras zonas hasta bien avanzado el siglo veinte.

Consideración social

En el nivel socioeconómico las ganancias de un cencerrero se equiparan, de alguna manera, con el sueldo base de un obrero de la construcción. Teniendo en cuenta, además, que son ingresos irregulares y que su horario y dedicación es mucho mayor, o por lo menos, no penalizado por ley. Y, por otra parte, se carecen de las seguridades y garantías que un peón tiene. Esto hace que, frecuentemente, los artesanos (éstos entre otros), abandonen el oficio con la progresiva regresión del mismo.

En otro orden de cosas, los cencerreros no tienen, por su profesión, ningún tipo de marginación o privilegio con respecto a la comunidad. Se consideran obreros, aunque difieren de ellos en la consideración del oficio: los ingresos son insuficientes aunque la jornada es más dura. A pesar de lo cual, se valora la independencia con respecto a patronos o normas fijas.

Últimamente, por la moda o el renacimiento del gusto a las artesanías o naturaleza, parece que se considera al artesano de una manera especial. Quizás como residuos de oficios antiguos en trance de desaparición u objetos museables, más que recuperables.

Cada taller de cencrería, como de otro cualquier oficio artesano, es contemplado como una



Taller de D. Santiago

pequeña industria y, como tal, sujeta al pago de los impuestos correspondientes a esta categoría... Inicialmente tienen que darse de alta en la Delegación correspondiente de la Consejería de Economía y Hacienda, sacando la Licencia Fiscal con toda la serie de pagos que esto conlleva: impuesto de radicación de local, declaración de la renta, impuestos municipales, declaración trimestral y anual de I.V.A., etc. Aunque, al margen de esto y como pequeña compensación, por su carácter artesanal, tiene derecho a vender en su propio local, sin verse gravado por los correspondientes impuestos de comercio.

Como trabajadores por cuenta propia, están obligados a afiliarse a la Mutualidad de Trabajadores Autónomos, de la cual, generalmente, la cuota mínima vigente, ofrece servicios similares a los de la Seguridad Social en cuanto a prestaciones médicas, pero carece de otras ayudas como el despido o el paro.

SOBRE EL SENTIDO Y USOS DEL TOQUE CENCERRERO

*“Va al prado; no come
va al río; no bebe
y de dar voces
se mantiene”*
(el cencerro, Adivinanza popular)

Hemos considerado necesario hacer un capítulo especial para los usos y costumbres de aplicación de los cenceros, ya que varían según las zonas y, además, tiene el suficiente interés etnográfico y hasta folklórico, como para ello.

Uso normalizado o tradicional (20)

Bajo la denominación de cenceros se agrupan diferentes categorías de piezas, definidas en principio, por dos factores: su uso y su tamaño.

Nacidos en la necesidad de reconocimiento de una señal acústica y, teniendo en cuenta las dimensiones de los mismos, encontramos en primer lugar los **cascabeles** o **cencerrillas**. Estos son cenceros pequeños, que se dedican, fundamentalmente, a la caza.

Dentro del campo cinegético tienen múltiples funciones. En las regiones norteñas como Astu-

rias, Cantabria y el País Vasco, se les ponen a los perros para la caza de la sorda (21). Ya, adentrándonos en la Meseta, se utilizan para localizar a los hurones cuando los introducen en las conejeras o vivales. En casos como en la Mancha, es corriente que los propios cazadores se aten cencerros en las piernas para imitar a los rebaños de ovejas y, así, sorprender a las bandadas de perdices, ya habituadas a tal sonido.

Figuradamente se dice “*no quiero perro con cencerro*” porque el perro para guardar y sentir a los ladrones, no ha de ser oído, y al amo le basta el aviso del ladrido. Este proverbio se dice al criado o visitante, que trae consigo compañía de mujer, hijos, o cualquier otra persona que puedan hacer ruidos e inquietar la casa. Sin embargo, los “carea” o perros conductores de ganado si portan cencerros.

Los cencerros pequeños se usan también para las recuas de mulos y partidas de burros. De esta función deriva uno de los sentidos del toque cencerro, que no es otro que el de proporcionar una sensación de seguridad y tranquilidad. Lo que se acentúa cuando el son es acompasado o pastueño (22), y se convierte en alarmante, si el animal que lo lleva hace un movimiento insólito al asustarse por cualquier causa. En contrapartida “*irse a cencerros tapados*”, que en latín se dice *Hospite insalutato*, está tomado de los arrieros, que al querer salir de un mesón, de un pueblo o de un paso peligroso, en el camino tapan los cencerros, para no ser apercebidos.

Llevaban cencerros los “burros de cabeza” de las partidas de pedreros de carreteras, ahora en desuso. También, las mulas de los arrieros, aunque acompañadas de floristería y campanas para alegrar el paso. Con el mismo carácter que tiene el cencerro en las campanillas de la cuadrilla de mulas que retira los toros de la plaza.

Sin embargo, en las mulas de labor o las que trabajaban en las minas, y más, donde éstas se alimentan con pienso seco (cebada generalmente), quedándose semiciegas por falta de vitamina A. Los cascabeles aúnan las funciones de atontar al animal, impedirle que se asuste con los ruidos extraños y marcar el ritmo del trabajo.

Lo mismo ocurre con los caballos de tiro. Aquí los cencerros sirven para alegrar el tronco y que vayan tranquilos, ensimismados entre el cascabeleo y el ruido de los cascos.

También los hombres portan cascabeles, cosidos a las polainas cuando bailan los “paloteados” y así aumentan el alboroto producido por los bastones.

En segundo lugar están los **alambres**, grupo de cencerros de una recua o ható de ganado. Variando sus denominaciones por el tipo de ganadería, y su tamaño por la supremacía en el mando de la manada.

En el ganado vacuno se utilizan los **vaqueños** que tienen un perfil troncocónico.

Es en este tipo de ganado, donde adquiere mayor relevancia psicológica, la jerarquía de la manada que hay que conducir. Uno, es el animal dirigente, y éste, debe portar el vaqueño más grande, y luego, tres o cuatro ayudantes que llevarán cencerros secundarios de menor tamaño. Con objeto de que el rebaño sepa perfectamente quién es el jefe y guía, y a su vez, éste sea asistido por otros animales menos importantes, que se encarguen del cuidado de núcleos más reducidos.

Este sentido de dirección se ha visto alterado con el tiempo, posiblemente por la mayor seguridad del campo respecto a los depredadores, y los pastores gustan de ornar sus animales, provocando cierta confusión y disgregación en el sentimiento del rebaño. Por otra parte, ya no se dan esas largas trashumancias y los ganados pastan más recogidos, o se les traslada en vagones de tren. Ya no tiene sentido el adagio “*Quien bueyes ha perdido, cencerros se le antojan*” que significaba que cualquier sonido que oyese el pastor, se entendería como su res perdida.

Los cencerros de **cabestraje** sirven para diferenciar a los cabestros del resto de los vacunos. La colocación de estos cencerros guarda una rigurosidad y una tradición que ha de cumplirse. Los cabestros “delanteros” que abren camino, llevan, más que cencerros, una campanilla, no mayor que una esquila; los de “en medio” o “seguidores” que rodean los toros portan cencerros pequeños; y serán los de la “zaga” aquellos que usen los cencerros grandes, los de sonido bronco, lento, típico del cabestraje.

Los **zumbos** o **medianos** son piezas similares a los vaqueños pero de perfil más cilíndrico y mayor tamaño. Como son los de más peso, incitan a que anden lentamente, recogiendo detrás los animales, los toros que quieran volverse. Como decía F. Villalón:

*“Van sonando acompasados los cencerros
de los bueyes blanquinegros
de astas largas y los negros
toros finos obedientes al guión
en pausada procesión”.*

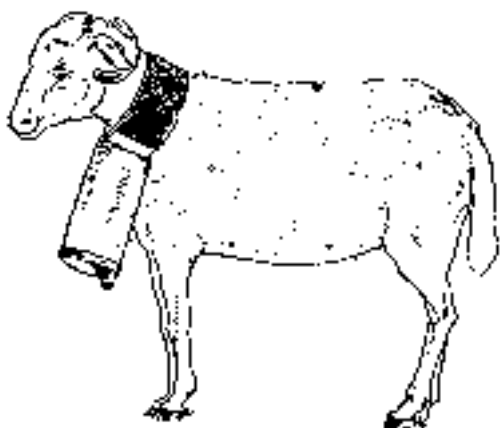


Fig. 17. Choto con cencerro.

En el ganado ovino se utilizan los cencerros **ovejeños, apucherados** o de **boca estrecha**, que tienen la forma más diferenciada al poseer un entrante marcado hacia la mitad del cuerpo. La cantidad del hierro, de este ganado, va en función del acercamiento o lejanía de las zonas de pastoreo, ya que se usaban mayoritariamente en los traslados trashumantes. La disposición por

que le ha tomado. O a alguna oveja “abandoná” (que no quería a la cría), porque el cordero conocía el son del cencerro, y de esta manera iba a mamar a la madre. (25)

En la actualidad se ha aumentado el número de “changarros” en los rebaños de ovejas, por simple gusto del pastor, o quizás, para diferenciar las ovejas propias de las del dueño. O bien, a alguna chivina, por capricho. Hay un dicho popular referido a los nombres que los pastores ponen a sus animales, que tal vez pudiera aplicarse a los cencerros: “a las suyas todas, a las del amo ninguna”.

En el caso de rebaños de cabras o mixtos es frecuente que el macho cabrío guía o “choto” porte un cencerro de gran tamaño, del tipo de los vaqueños —o bien- abombado, más ancho que los ovejeños (zumba) y que en los Países Catalanes de denomina tumba o tumbeta. (Fig. 17)

Interesantísimo es el estudio de Belosillo relacionado las acepciones, con los tamaños, las notas musicales, los timbres y los usos de los mismos, para un rebaño merinero (26):

Nº Orden	Denominación	Dimensión cm.	Nota musical	Escala	Timbre	Destino
1.	Zumba grande	27	Re sost.	2ª	Sombrío	Guía de capones
2.	Zumba recortada	25	Re nat.	2ª	Sombrío	Guía de capones
3.	Zumba chica	26	Re nat. y Re sost.	2ª	Sombrío	Guía de capones
4.	Mediano		Do nat.	3ª	Madera	Guía para hatos
5.	Cuatreño	22	La sost.	3ª	Madera	Guía para hatos
6.	Piquete	20	Do nat.	3ª	Límpido	Guía para hatos
7.	Piqueta de 5 reales	16	Si bemol	3ª	Nitidez	Guía para hatos
8.	Piqueta pesetera	14	Fa nat.	3ª	Nitidez	Guía para hatos
9.	Piqueta de 3 reales	12	Do sost.	3ª	Nitidez	Guía para hatos
10.	Campanillas	7	Do nat.	4ª	Cristalino	Para corderos
11.	Campanillas cascabeleras	5	Si nat.	4ª	Cristalino	Para corderos
12.	Campanillas cascabeleras	3	Mi nat.	4ª	Cristalino	Para corderos

el tamaño es semejante a la de los vaqueños pero aquí, se utilizan más secundarios. En las cabañas grandes había de 4 a 5 mansos (23) por cada 1.000 ovejas, que portaban los ovejeños más grandes y caminaban delante del ganado con el pastor, cumpliendo la función de cabestros.

Como caso excepcional se utilizan cencerros para las ovejas que amamanten hijos de melguizas (24) con objeto de diferenciarlas, de manera que el cordero sepa, por el sonido, cual es la oveja

Componente mágico, religioso y lúdico del cencerro

En el ciclo vital (27)

Dentro de las múltiples costumbres en torno a las edades del hombre, queremos mencionar aquellas en las cuales se introduce el uso del cencerro, tanto en sentido festivo y alegre, como en el negativo de sorna.

Fiestas de quintos, durante las cuales era frecuente atar cencerros y esquilas a burros o perros, introducirlos en las casas y pedir el aguinaldo, o robar chorizos y chacinas para hacer una merendola, como por ejemplo en Mogarraz por San Antón (en desuso).

En las **bodas**, en tierras de Alba y Morille, se acostumbraba al salir los novios de la iglesia, pasearles por las calles en un borrico engalanado con cintas y esquilas. En la noche de bodas, en toda la Charrería, se buscaba con ahínco al reciente matrimonio para no dejarles dormir juntos. Si localizaban la alcoba nupcial, les llenaban la parte inferior de la cama con cencerros y cascabeles para que sonaran al menor movimiento. Aunque en algunos casos se podía evitar la broma, pagando el novio una merienda. En la tornaboda era corriente que fuesen a buscar a la familia (novios y padrinos) con un carro de bueyes o mulas con un cortejo de jinetes pertrechados con tapaderas, hierros y cencerros, para pasear el carro hasta la taberna, donde el novio y el padrino debían convidar a la comitiva. Abundando en el tema, el traje “de vistas” - propio de las bodas en la Sierra de Francia - porta como adorno y, curiosamente, atados bajo los sobacos, dos sargas de plata ornadas con cascabeles y esquilas.

En el **adulterio u otras “rarezas” matrimoniales**, cuando la comunidad local se daba cuenta de tal “escándalo”, era normal, entre otras costumbres (carril de paja...) la práctica de la cencerrada. La Cencerrada (28), también llamada “Dar Borrada”, Esquilada o Charivari, según localidades, fue una práctica muy extendida hasta la mitad del siglo XX, a pesar de las múltiples prohibiciones tanto eclesiásticas como gubernamentales y, consistente en una ronda burlesca dada, por los solteros del lugar, a base de cencerros y esquilas, durante la noche. El motivo de la sorna era variado: segundas nupcias de viudos, casorios desiguales de edad o fortuna, irregularidades de la vida matrimonial, etc. Y la duración de la broma, que se acompañaba, normalmente, con procesiones, cortejos y ritos paganos, dependía de la región. Llegando, incluso, hasta los nueve días.

El luto, cuando alguien moría y era principal (sobre todo los dueños de grandes ganaderías), se quitaban los badajos de los cencerros para que no sonaran y así no impidieran el dolor por el ausente. El son del cencerro era considerado como síntoma de alegría y resultaba impropio en momentos de dolor y recogimiento. Lo mismo que el día en que fallecía un vaquero o un zagal, había que eliminar los badajos en señal de luto, para que el ruido no perturbara al difunto. De igual manera, que cuando moría un animal y, en especial, si era querido por el cuidador, se le despoja-

ba del cencerro y el pastor se lo ataba al cinto. Y viene a cuento un dicho popular de la Sierra de Gredos:

*“Dice el pastor, adiós al marzo traidor.
Y marzo responde, no te rías pastor,
que con los días que me quedan
y otros tres que me presta mi hermano abril,
te he de ver con las pellicas al hombro
y los cencerros al cuadril.”*

Prácticas todas, antiguamente extendidas, que hoy en día no se producen.

En el ciclo festivo

Debido a la variedad de festejos y tradiciones que incorporan la utilización de cencerros y esquilas dentro de su parafernalia, nos limitaremos a mencionar las prácticas más comunes dentro de la provincia.

En el **Carnaval**, considerado como período de grandes ruidos y alborotos con instrumentos, y en el que suele abundar máscaras con esquilonos y cencerros. Era usual durante este tiempo atar cencerillos a las colas de los gatos y perros para aumentar la confusión. Esta costumbre precuarmina se extiende, en casos como el Norte de España, desde Reyes hasta el Carnaval, propiamente dicho, donde aparecen personajes con máscaras y cencerros como el “Chagueiro”, los “Tunturros” o los “Chachos” (29). El carnaval en sí es mucho más complejo, pero no tiene mayor relación con nuestro estudio, salvo las connotaciones con las fiestas de quintos, anteriormente expuestas.

Y en la **Semana Santa**, también en todo el campo, en el mismo cencerro hay ritos que deben cumplirse. Verbigracia, desde el Jueves Santo enmudecen los cencerros trabando los badajos con hierba fresca si había crecido ya, dada la época, o con heno en su defecto, de manera que se impedía que sonaran, como símbolo de tristeza por la muerte de Cristo. Y el Domingo de Resurrección se les quitaba la impedimenta, como si se quisiera que cantaran, asimismo, a la Gloria. Costumbre documentada en Fuentes de Béjar y relacionada con el luto, aunque actualmente es inoperante.

En la medicina y veterinaria populares (30)

Dentro de las prácticas tradicionales relacionadas con el mundo de las enfermedades, tanto

de animales como de personas, los cencerros son utilizados con una acepción mágico-fetichista, como recipientes de variados remedios caseros, fruto de la superstición y las creencias, aunque no son usados como medicamentos propiamente dichos. Así, en Huerta, se introducía una salamanquesa viva dentro de un cencerro que se tapaba con lana, para curar las paperas. Se tapaba con un trapo de lana hasta que el animal muriera y se consumiese. Después se ponía al pie de la cama del enfermo y debía permanecer allí hasta la curación del mismo, aunque diera mal olor.

En veterinaria se usaban como medicina contra la viruela de las ovejas, metiendo dentro, indistintamente, un sapo (Lumbrales y Fuenlabrada), una perla (Alba de Tormes), e incluso, tierra de la tumba del último enterrado, como en Lumbrales, remedio un tanto macabro. Dependiendo de las zonas, y tapando con una corcha, colocándose a una oveja enferma, o a una oveja negra. Con la particularidad de que, no sólo se curaba la infectada, sino que se acababa la epidemia (31).

También se ofrecían cencerros como exvotos en santuarios o ermitas marianas, o dedicadas a san Fermín, abogado de los animales, para reclamar la salud del rebaño o para constatar una solución tardía e ineficaz. Como reza el refrán:

*“Cuan ha mort l’ovella
ofereix l’esquella” (32)*

O se efectuaba la ceremonia del “cencerro de San Antonio” pidiendo limosna con un cencerro, que después, se llenaba de agua y servía para bendecir el ganado y las tierras. O enterrarlo con

laurel, huesos de ave y cera, para hacer pasar el ganado por encima y ahuyentar las posibles enfermedades (33).

Filología

Sin pretender meternos en campos sobre los que no estamos cualificados, queremos señalar los sentidos antagónicos encontrados tanto en las definiciones, como en los usos y costumbres asimilados a los cencerros.

El cencerro es, por definición, una campanilla tosca, hecha de chapa de hierro, que suele atarse al pescuezo de las reses. Es también, una suerte de tintinábulo de lámina de cobre y que dentro trae por badajuelo, un hueso de canilla de vaca o de carnero. Se dice así por la figura onomatopéyica; conviene a saber, del sonido que hace: cen, cen. Y se les suele poner a los bueyes y a los machos de los recueros y arrieros (34). Esta es la principal utilidad y en principio no tiene connotaciones ni positivas ni negativas.

Generalmente el sonido del cencerro, fundamentalmente en las labores del campo, tiene un sentido de alegría: acompañar el trabajo, localización y encuentro de animales, ritmo de andadura... serenidad, en suma.

El otro sentido del toque cencerro viene marcado, ya desde antiguo, con un signo peyorativo. Encontramos con sorpresa que en el Diccionario de Autoridades de 1729 (35) define al cencerreo como “son y ruido desapacible que hacen los cencerros cuando andan las caballerías que las llevan”, o “tocar sin orden de tañido música

Serranía de Cuenca	Sierra de Gredos	Castilla	Longitud cm.
Cañón	Cencerro gordo	Cañón grande	35
Cencerro	Medio cencerro	Cañón chico	30
Changarro	Piquete	Playera	25
Mascota	Playera	Vaquera	21
Picote	Cencerra de dos reales	Arriera	19
Rancaerá	Cencerra de medio real	Deajeme	16
Arriera	Cencerrilla de real y medio	Piquetillo	14
Cencerrilla	Cascabeles de real	Ovejera grande	12
Changarrillo	Cascabeles de veinte céntimos	Ovejera pequeña	18
Esquila		Grilleta grande	9
Picota		Grilleta normal	7,5
Picotilla		Grillete	5
Truco			

con algún instrumento, o estando destemplado". Con esta intención negativa se utilizan los cencerros, fundamentalmente, en dos manifestaciones: la Cencerrada y el Carnaval.

En realidad, se utilizan indistintamente los dos sentidos, dependiendo de las zonas, los animales que los llevan, e incluso, el ritmo. Y se puede llegar a determinar, por el son de la esquila, si un animal está pastando (sonido pastueño) o, si por el contrario, le persigue un lobo, aunando así las dos connotaciones.

La terminología de los cencerros es extensa y como muestra nos remitimos al cuadro recogido por Belosillo para los alambres merineros (36), donde compara por tamaños las denominaciones en la Serranía de Cuenca, Sierra de Gredos y Castilla.

El mismo Krüger (37) en su estudio de Sanabria, o Aránzadi (38), nos remiten a unos vocablos cuya sonoridad no deja de ser cantarina, v.g.: "En Sanabria son *cuchalles* ... para vacas esquilonas; *cuchallo* o *cencerra* ... para ovejas, y *dumba*, *zumbo* o *tupio* ... para cabras. En vascuence... son *arran* y *zinzarri*; pero los grandes, de boca estrecha o silueta exagonal, *dumba* o *bulumba*..."

En cuanto a las expresiones verbales la más corriente es "estar como un cencerro", significando la locura o la extravagancia, u otra muy peculiar –pero poco conocida– que es "badajona" –"mujer *mu'échá'pa' lante*"– en relación con las alcauetas.

Y así, terminamos estas breves notas sobre los usos y costumbres, con este sentido negativo y a la vez festivo, en el que se pretenden ver connotaciones paganas, en franca contradicción con la iglesia. Como si el término cencerro se opusiese al de campana.

NOTAS

- (1). CEA, A. y otros **Guía de Artesanía de Salamanca**. Ministerio de Industria y Energía. Salamanca. 1985, p. 55.
- (2). MADOZ, P.: **Diccionario Geográfico – Estadístico – Histórico de Castilla y León**. Madrid, 1845-50; VV.AA. **Sierra de Gata y Ciudad Rodrigo**. Diputación Provincial de Salamanca. Salamanca, 1985.
- (3). BALBÍN, R. de; ALCOLEA, J; SANTONJA, M. y otros: "Siega verde" (Salamanca). **Del Paleolítico a la Historia**. Museo de Salamanca, Junta de Castilla y León. Salamanca, 1991, p. 33-48.
- (4). SALINAS FRÍAS, M.: **La organización tribal de los vettones**. Salamanca: Universidad de Salamanca. Salamanca, 1982, p. 46.

(5). ARÁNZADI UNAMUNO, T.: "Los cencerros". **Revista de Dialectología y Tradiciones Populares**, Vol. I. Madrid, 1944-45, p. 491-495.

(6). Vayan estas notas en su homenaje y en su agradecimiento, ya que frecuentemente le hemos mareado en su trabajo.

(7). GONZÁLEZ CASARRUBIOS, C.: "La fabricación de cencerros en Almansa". **Revista Narría**, 27. Universidad Autónoma. Madrid, 1982, p. 17-20.

(8). LORENZO, R. M^a (1987): **Hojalateros, Cencerreros y Romaneros**. Salamanca: Diputación de Salamanca, Centro de Cultura Tradicional. Colección "Páginas de Tradición," 7. Salamanca, 1987, p. 51-56 y SÁNCHEZ MARCOS, M.: "Pervivencia del arte de la cencertería en la cuenca del Duero salmantino". **Mea Villa**, 2. Biblioteca Pública Municipal. Vila Nova da Gaia, 1988, p. 65-80.

(9). CEA, A. Ref.1, p. 55: sobre la documentación salmantina de los siglos XVII al XIX, determina los siguientes tipos.

(10). CORTÉS VÁZQUEZ, L.: **Las ovejas y la lana en Lumbrales**. Centro de Estudios Salmantinos. Salamanca, 1957, p. 25.

(11). Todas las numeraciones y medidas corresponden a las plantillas de D. Santiago Risueño Florindo.

(12). SÁNCHEZ FRAILE, A.: **Nuevo Cancionero Salmantino**. Salamanca, 1943. Lo designa como Arada Media.

(13). GARCÍA MEDINA, P.: **Arte pastoril**. Salamanca: Diputación de Salamanca, Centro de Cultura Tradicional. Colección "Páginas de Tradición", 5. Salamanca, 1987.

(14). MESEGUER FOLCH, V.: "Reminiscencias de una cultura pastoril en Xert y La Barcella" en **Primeras Jornadas sobre Arte y Tradiciones Populares en El Maestrazgo**. Benicarló: Centro de Estudios del Maestrazgo, 1988, p. 81-112.

(15). Subsector 07. Metal, del Repertorio de Oficios Artesanos, regulado por Orden de 24 de noviembre de 1989, de la Consejería de Economía y Hacienda de Castilla y León. B.O.C. y L. nº 233.

(16). Datos de 1985. SÁNCHEZ PABLOS, Ref. 1, p. 217 y 218.

(17). Precios de 1989.

(18). Información de agosto de 2001, dados por el propio señor Risueño.

(19). CEA, Ref. 1, p. 152.

(20). La mayor parte de la información fue dictada por D. Luis Pinedo, veterinario salmantino y curioso del campo, que falleció hace unos años. In memoriam. Datos reproducidos en un pequeño artículo propio que ahora se amplía: "Sobre el sentido y usos del toque cencertero" en **BAM**, nº 2. Salamanca: Museo de Salamanca, 1992, p. 38-39.

(21). Sorda: Chocha aperdigada, ave de caza.

(22). Pastueño: propio del pasto.

(23). Machos castrados.

(24). Melguizas: mellizas, en vocabulario vulgar salmantino.

(25). **LORENZO**, Ref. 7, p. 59.

(26). **BELOSILLO, M.** (1988): **Castilla Merinera. Las cañada reales a partir de su toponimia.** Madrid: Colegio de ingenieros de caminos, canales y puertos. Colección de ciencias, humanidades e ingeniería, nº 27, p. 39. Nat. = natural; Sost. = sostenido.

(27). **BLANCO, J.F.:** **Prácticas y creencias de nacimiento, matrimonio y muerte en Salamanca.** Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación provincial, 1986.

(28). **CARO BAROJA, J.:** Vida y muerte de la cencerrada. En **Historia 16, nº 47.** Madrid, 1980.

(29). **CARO BAROJA, J. :** **Estudios vascos VII, Baile, Familia y Trabajo.** Ed. Tartoa, p. 94; **GARCÍA MARTÍN, P.:** "Cencerros y Diablos en Almoacid del Marquesado" en **Revista Historia, nº 117.** p. 89-95.

(30). **BLANCO, J.F.** (Dir.): **Medicina y veterinaria populares en la provincia de Salamanca.** Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial. Archivos de Tradiciones Salmantinas, nº 1, 1985; **BLANCO, J.F.** (Dir.): **Prácticas y creencias**

supersticiosas en la provincia de Salamanca. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial. Archivos de Tradiciones Salmantinas, nº 2, 1985.

(31). **CORTÉS VÁZQUEZ, L.:** **Las ovejas y la lana en Lumbrales.** Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1957, p. 25.

(32). **AMADES, J.:** **Els ex-vots.** Barcelona: Ed. Orbis, 1952, p. 108.

(33). **BELOSILLO, M.,** Ref. 25, p. 38.

(34). Transcripción libre de la definición de **COVARRUBIAS, S.:** **El Tesoro de la lengua castellana o española.** Barcelona: Altafulla, 1993, p. 402. Reed. facsímil de la de Madrid: 1611.

(35). **Diccionario de la Lengua Castellana II.** Madrid, p. 263 y 264.

(36). **BELOSILLO,** Ref. 25, p. 37.

(37). **KRÜGER, F.:** **La cultura popular en Sanabria.** Reed. de Caja España. Zamora, 1991.

(38). **ARÁNZADI,** Ref. 5, p. 493.

