

Revista de **FOLKLOR**

N.º 336



Mujer de Santander

M. Alberro ■ Ana Fernández ■ Paulino
García de Andrés ■ Juliana Panizo Rodríguez
Faustino Porras Robles ■ Manuel Rivero Pérez
José Luis Rodríguez Plasencia

Editorial

Una costumbre popular que tuvo mucho arraigo en algunas ciudades españolas durante siglos y que requería una escenografía particular era la de “esperar a los reyes”. Por decirlo de alguna manera, lo importante era reunirse una serie de personas, una especie de comparsa, y pasarlo bien la noche de reyes. La tradición consistía en buscar una escalera de mano de madera, en la cual se iban subiendo alternativamente todos los integrantes de la comparsa, la cual escalera era sujeta por uno del grupo al que llamaban Maroto. Es bien sabido que de esta forma se llamaba a los locos o tontos y en particular a las dobles caretas ensartadas en un palo con las que a veces se salía en Carnaval. Cuando uno del grupo se subía en lo alto de los peldaños, esgrimía un catalajo hecho de cartón y gritaba: “Los reyes vienen por... tal calle”. Y allí iban todos bebiendo y cantando. Cuando llegaban, era otro el que se encaramaba y decía la misma frase. Como podrá suponerse, sólo los hígados de hierro y las cabezas de bielo podían aguantar al final este errático callejear por toda la ciudad.



S U M A R I O

	Pág.
La Santa Compañía en el NO de la Península Ibérica y en otros países célticos como Irlanda, Escocia y Gales	183
M. Alberro	
Iconografía musical en la capilla de San Pedro del Monasterio de Valbuena de Duero	188
Faustino Porras Robles	
Escritura antenupcial en la Maragatería: El arte de bordar sentimientos.....	195
Manuel Rivero Pérez	
“Arroz con Leche”... ¿Qué cantan niños y niñas?	199
Ana Fernández	
Las Mandas	206
Paulino García de Andrés	
Apuntes de Etnografía de Cilleros (II)	210
José Luis Rodríguez Plasencia	
Canciones de Boda.....	214
Juliana Panizo Rodríguez	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.

Plaza Fuente Dorada, 6 y 7 - Valladolid, 2008.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Imprenta Casares, S. A. - Vázquez de Menchaca, 1, Nave 7 - 47008 Valladolid

La Santa Compañía en el NO de la Península Ibérica y en otros países célticos como Irlanda, Escocia y Gales

M. Alberro

La Santa Compañía (*Fairy Host* en Irlanda; *sluagh* en Escocia; *toili* en Gales), es también conocida en Galicia y Asturias occidental como *a compañía*, *a compañía das ánimas*, *a procesión das ánimas*, *ensamio*, *estadea*, *estandaiña*, *estandinha*, *estantigua*, *estantiga*, *hoste*, *hueste*, *antaruxada*, *huestia*, *hostilla*, *rolda*, *ronda*, *a visión*, *as divisas*, *o enterrro*, *as da noite*, *o home do oso*, *a facha*, *as luces*, *as xans*, *pantalla*, *a pastoriña*, *a semuldanza*, *visita*, y con otras denominaciones más. Definida en síntesis, la Compañía es una procesión nocturna de almas o difuntos que portan luminosas luces (antorchas o velas), y que acarrearán el féretro de un vecino cuya próxima muerte anuncian de esta forma.

Si alguien se encuentra con la Compañía y no se previene, es atraído inexorablemente por la misma y ha de unirse a la procesión de muertos. El peligro para los infortunados que se topan de noche con la Compañía, es que sus miembros les seduzcan y atraigan para que se unan a ellos. Y una vez dentro de sus filas, ya no tendrán forma alguna de poder escapar. Por ello, en el caso de encontrarse con una Compañía, en Galicia recomiendan hacer lo siguiente:

- no mirarles directamente, simular que no se les ha visto, y apartarse calladamente de su camino.
- trazar un círculo en el suelo con la Estrella de Salomón dentro, y colocarse en su interior.
- en casos inopinados, o extremos, tirarse inmediatamente al suelo boca abajo, y mantenerse así hasta que hayan pasado todos los miembros de la procesión.

En Asturias recomiendan que al encontrarse por la noche con una huestia, y para evitar que se lo lleven a uno consigo, se haga también algo parecido a lo de Galicia:

- el primer paso, y el fundamental, es evitar por todos los medios el entrar a formar parte de la comitiva.
- dibujar en el suelo el Círculo de Salomón, meterse dentro del mismo, y no mirar a la huestia ni salirse del círculo hasta que hayan pasado todos los espíritus.

Eladio Rodríguez González realiza una distinción entre *Compañía*, “una procesión de fantasmas o ánimas en pena que nas sombras nocturnas percorren os caminos silandeiros”, y *a estadea*, que “é unha alma sola que rolda los cemiteiros e vaga

sempre a deshora polas corredeiras”. La Compañía es conocida en Asturias como huestia o gúestia, y en Portugal como estantigua (Rodríguez González 2001, p. 136; Cabal, 1987). Rodríguez González cataloga a los xans aparte de la Compañía, describiéndolos como “una procesión semellante á *Santa Compañía* pero que se diferencia desta en que non son fantasmas de mortos os que van nela, senón fantasmas de individuos vivos”. También indica que al igual que con la Compañía, “Quen atopa esta procesión, vea, mais non a sente” (2001, pp. 84–85).

Aunque varios autores asignan un origen cristiano y medieval a la Compañía, Alonso Romero traza claramente en un detallado estudio las raíces de esta creencia a la muy anterior civilización céltica (1996, pp. 147–167).

La *Santa Compañía* o procesión de las ánimas, es una creencia común en el folklore de otras regiones célticas. La Santa Compañía de Finisterre y otras regiones de Galicia, un augurio de muerte, acostumbraba a aparecerse delante de una casa donde uno de sus moradores iba a morir, dejando a veces un ataúd al lado de la puerta (Alonso Romero, 1996, pp. 147–152; Lisón Tolosana, 1998: *passim*). En otras ocasiones el cortejo se presentaba ante los aldeanos durante la noche, con personajes vestidos de blanco rodeados por unas luces brillantes y luminosas (Alonso Romero, 1996, pp. 147–152), algo que ha sido confirmado también en Irlanda (Lady Gregory, 1970, p. 170). Un autor gallego describe cómo en la diminuta aldea de O Castro, “en la noche de los Fieles Difuntos las ánimas hacían una procesión con velas encendidas... La «procesión de las ánimas» (que en otras zonas de Galicia se conoce como la «Santa Compañía») salía cada día por las calles a altas horas de la madrugada... La «Santa Compañía» se daba en toda Galicia, y también en otras zonas de la península” (Sotelo Blanco, 1993, p. 180).

En Asturias la gente del pueblo cree también en la Santa Compañía, conocida allí como *huestia* (de Llano Roza, 1977, p. 71). En general, los autores que han tratado este tema consideran que esta Santa Compañía o huestia ha sido en el pasado una creencia muy común en todo el NO de España y el N de Portugal (Gómez Tabanera, 1978, pp. 367–383; Risco, 1946, p. 430; Alonso Romero, 1996, pp. 146–167). *Cuba et al* (1999, p. 89) relatan como en Ribadesella hay vecinos que creen que la huestia solía volar, y que a veces se dejaba

ver en el mar, en la costa de Cudillero, donde los pescadores, por miedo a la misma, no salían al mar en Día de Todos los Santos (el sucesor cristiano del antiguo *Samain* céltico).

Un hecho a destacar es que en Asturias, la *huestia* es conocida también como “las buenas gentes”, un eufemismo similar al “good people” utilizado en Irlanda para referirse a las gentes del *sid* (El Otro Mundo, situado bajo las colinas sagradas de la isla, donde viven una vida subterránea paralela a los humanos).



“Santa Compañía”. Lienzo de A. Erias

La Compañía aparece ya mencionada por escrito por G. Borrow, quien visitó Galicia en 1835 y publicó una obra de viajes en 1842. Posteriormente, Francisco J. Rodríguez la incluye en su *Diccionario gallego-español* (1863) al mismo tiempo que estadaíña y estantigua, definidas todas ellas como hueste. J. Rodríguez López define a la Compañía en 1895 como “*la reunión de almas del purgatorio. A las doce de la noche se levantan los difuntos, sa-*

len en procesión ... cada difunto lleva una luz que no se ve, pero se percibe claramente el olor de la cera que arde. La comitiva tampoco se ve, pero se percibe el airecillo que produce su paso...

Los “creyentes” mantienen también que los “videntes” que poseen la facultad de poder ver la Compañía, al día siguiente no recuerdan nada de lo que habían visto la noche anterior.

Estas procesiones suelen terminar frente a la casa de un vecino, cuya muerte anuncian...” (3ª ed., 1948, pp. 187–188).

M. Murguía no distingue entre *Compañía* y *estadaea*, que para él no es más que “la procesión de las almas”. Entre los autores posteriores que han estudiado a la *Compañía* se pueden señalar, en Galicia: Borrow, 1842; F. J. Rodríguez, 1863; Rodríguez López, 1948; Murguía, 1888, pp. 210–224; V. Risco, 1946, pp. 380–429; Taboada, 1961, pp. 66–67; Becoña Iglesias, 1980; Alonso Romero, 1996, pp. 146–167; Lisón Tolosana, 1998. Y en Asturias: Cabal, 1987; de Llano Roza, 1977).

Como ocurre que no todas las personas vivas poseen la capacidad de poder ver pasar delante de ellas a la *Compañía*, en algunas localidades gallegas como Ons existe la creencia de que cuando una persona logra ver a la *Compañía*, pero alguien que está a su lado no lo puede hacer, el “vidente” le pisa el pie izquierdo para transmitirle el poder de visión (Alonso Romero, 1996, p. 154). Esta misma costumbre y creencia existe también en otros países célticos como Escocia (Ross, 2000, p. 50), Irlanda, Gales y Bretaña (Wilde, 1971, p. 258; Campbell, 1975, p. 35; Wentz, 1973, pp. 153, 215).

Como indica Lisón Tolosana en su monografía (1998), la *Santa Compañía* no es una creencia exclusiva del NO peninsular, ya que ha sido reportada y es bastante conocida en otras regiones de España. Sin embargo, este autor, al igual que algún otro, sugiere un origen nórdico-germánico de esta creencia. Y aún más, hasta ahora no ha habido autor alguno que se haya dedicado a estudiar a fondo los factores que pueden ser fundamentales para poder profundizar y ampliar los conocimientos actuales acerca de esta extendida creencia: 1) su origen y/o raíces, y 2) la existencia de creencias similares fuera de la Península Ibérica. Y esta es la contribución básica del presente trabajo, del que se desprende que: los orígenes de esta creencia son célticos, y por ello es que posee equivalentes similares en otros países o regiones célticas.

En una de sus obras, Valle-Inclán recrea el encuentro del caballero don Juan Manuel de Montenegro con las voces de la Hueste, que le recrimina su conducta y le avisa de su muerte:

“Retiembla un gran trueno en el aire, y el potro se encabrita, con amenaza de desarzonar al jinete. Entre los maizales brillan las luces de la Santa Compañía. El caballero siente erizarse los cabellos de su frente, y disipados los vapores del rostro. Se oyen gemidos de agonía y herrumbroso son las cadenas que arrastran en la noche oscura las ánimas en pena, que vienen al mundo para cumplir penitencia”.

Incluso Gustavo Adolfo Bécquer (1836–1870) se inspiró en estas tradiciones gallegas en su famosa leyenda *El monte de las ánimas*; y fueron también recogidas tradiciones por Pardo Bazán, Unamuno, y Fernández Flórez.

LA SANTA COMPAÑÍA EN PAÍSES Y REGIONES CÉLTICAS

La Santa Compañía de Irlanda es el *Fairy Host*, en las regiones altas de Escocia el *sluagh* (Mac Killop, 1998, p. 343), y en el País de Gales el *toili* (Parry–Jones, 1992, p. 6).

Irlanda

En Irlanda, el *Fairy Host* del “Otro Mundo” (la Hueste de los Espíritus), cuyos miembros se comportan como seres humanos cuando se encuentran entre ellos, ha sido descrito por varios autores (Lady Gregory, 1970, p. 170). El conocido erudito Ó hÓgáin considera el origen del *Fairy Host* como claramente céltico (1991, pp. 188–189).

Este tipo de aparición está muy bien representado en uno de los más arcaicos cuentos orales céltico–irlandeses, *The Adventure of Nera*, en el que una hueste de espíritus del “Otro Mundo” realiza una visita al mundo de los mortales (Dillon and Chadwick, 1973, p. 185; Cross and Slover, 1996, pp. 248–253).

El *Fairy Host* aparece también en una reciente obra de Brian O’Doherty, donde Old Bidy, uno de los principales personajes, le dice al Padre Mc Greery: “Oh, ¡Santos de Jesús!... Acabo de ver a las mujeres difuntas de este pueblo caminando delante de sus casas” (O’Doherty, 2000, p. 36). Una mortífera enfermedad había afectado a los habitantes de la pequeña aldea situada en lo alto de las montañas de la isla, causando la muerte de la mayor parte de las mujeres. La aparición que vio Old Bidy pronto comenzó a ser vista también por el cura párroco de la aldea, el Padre Mc Greery. Esta aparición es claramente el *fairy host*.

País de Gales

Parry–Jones (1992, p. 6) describe minuciosamente al *toili*, o funeral espectral de Gales, y sus “figuras fantasmagóricas o espíritus de almas mortales que se presentan en forma portentosa”. En los

archivos del Museo Nacional de Gales han sido y siguen siendo recogidos numerosos testimonios de personas que aseguran haber visto al *toili*. Uno de ellos (Tape, MWL, pp. 2914–2915), es el de Cassie Davies (1898–1988), de Caer Tudur, Blaen Caeon, registrado el 9 de Sept. de 1970. Su padre le contó el episodio en el que Dafydd Morgan vio una noche una procesión funeral fantasmagórica, un *toili*. Su padre le contó también como la visión de un *toili* significaba la cercana muerte de una persona de edad de la vecindad, y otros signos del *toili* que anunciaban muertes, tales como luces muy brillantes, y extraños ladridos de perros, pájaros negros, y sonidos musicales parecidos a campanas.

Escocia

En Escocia, los *sluagh*, *sluagh–sithe*, o *sluagh na marbh* (Mac Gregor, 1891; Briggs, 1976), han sido descritos en el folklore gaélico–escocés como “huestes de los muertos no–perdonados, los más tremendos e impresionantes de todos los seres sobrenaturales de Escocia” (Mac Killop, 1998, p. 343). Anne Ross (2000, p. 246) considera que “de acuerdo con las antiguas creencias célticas existen fuertes lazos de conexión entre el *fairy host* y las almas de los difuntos”. De hecho, tanto en el NO de España como en Irlanda ha persistido la idea de que los muertos siguen viviendo al lado de los humanos en forma fantasmal (Alonso Romero, 1996, p. 157), y de que suelen reunirse en grupos en *Samain*, la víspera del 1 de noviembre, que es la fiesta de los muertos (Ó hÓgáin, 1999, p. 32). Además, el “Día de los Fieles Difuntos” es en muchos sentidos una clara perpetuación del arcaico festival céltico de *Samain* (continuado también en las presentes celebraciones de Halloween), cuya importancia en el folklore europeo ha sido descrita ampliamente por diversos autores (Hutton, 2001, pp. 360–370; Danaher, 1972, pp. 268–278). Este dato de que la Compañía de Irlanda suele reunirse con preferencia durante *Samain*, el 1 de noviembre, coincide con la descripción de Sotelo Blanco arriba indicada de que la Santa Compañía de Galicia suele aparecer “en la noche de Fieles Difuntos”.

El nombre *sluagh* proviene del gaélico–escocés *sluagh*, que significa gente, multitud, compañía, ejército. También existe la expresión *sluagh na marbh*, compañía de muertos. Las *sluagh* son ánimas de los muertos nó–perdonados del folklore gaélico–escocés que aparecen desde cualquier dirección, pero nunca desde el Este, y generalmente vuelan o se deslizan casi a ras de tierra en forma de media luna, como una banda de pájaros. Se dice que pueden agarrar a una persona y llevársela consigo, trasladándola por el aire a largas distancias, de una isla a otra. Aunque a veces se han descrito algunas acciones benévolas que han realizado a favor de los mor-

tales, en general no traen al hombre más que funestas predicciones y consecuencias. Suelen ser vistos más a menudo tras el crepúsculo, durante la noche, cuando aparecen rodeados de brillantes luces. Aparecen siempre en compañía, en forma de banda, y los que se atreven a mirarlos desde un lugar oculto pueden creer reconocer entre ellos a algún o algunos vecinos de la misma aldea. En general no son vistos por todos los habitantes de la aldea o lugar, sino sólo por aquéllos que poseen “the second sight” (una especie de extra-visión). Lo que esos videntes ven a veces es simplemente el prelude del funeral de un vecino. Si un caminante es sorprendido por una procesión de *sluagh*, puede ser obligado a seguir con ellos en contra de su voluntad y pasar así toda la noche con la compañía hasta la madrugada, en que es abandonado en cualquier lugar. Esta horripilante experiencia puede dejar a esta persona afectada por días, meses o el resto de su vida. A veces son vistos en los cementerios (J. F. Campbell 1860–90; J. G. Campbell, 1900 y 1902).

Todas estas creencias de las gentes de Escocia son casi idénticas a las de Galicia, Asturias y Portugal. En Escocia se cree también que el *sluagh* a veces hace daño a los ganados. Su nombre ha quedado establecido en el lenguaje popular gaélico con la expresión “!Oh shluagh!”, que es una llamada simbólica pidiendo socorro o ayuda a las fairies en una situación de necesidad o peligro (Mc Killop 1998, p. 343).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, M. (2001): “Celtic Galicia? Ancient connections, and similitudes in the traditions and folklore of the Cornish peninsula and Galicia in Spain”, *Cornish Studies Nine*, pp. 13–44.
- , (2002): “Celtic Heritage in the North West of the Iberian Peninsula”, *Emania*, 19, pp. 75–84.
- , (2004): *Los Celtas de la antigua Gallaecia*, Noia, Toxosoutos.
- , (2004): *Diccionario mitológico y folklórico céltico*, Betanzos, Brigá Edicións.
- , (2009): *Enciclopedia de la Cultura Céltica*, Edit. del Serbal, Barcelona.
- ALONSO ROMERO, F. (1996): *Creencias y tradiciones de los pescadores gallegos, británicos y bretones*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- , (2002): “La gallina y los polluelos de oro”, *Anuario Brigantino*, 25, pp. 63–76.
- BECOÑA IGLESIAS, E. (1980): *La Santa Compañía, el Urco y Los Muertos*, Edit. Estado.
- , (1982): *La actual medicina popular gallega*, La Coruña.
- BRIGGS, K. M. (1976): *A Dictionary of Fairies*, London, A. Lane.
- CABAL, C. (1972–1987): *La Mitología Asturiana*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.
- , (1993): *La Mitología Ibérica*, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano.
- CAMPBELL, F. (1860–1890): *Popular Tales of the West Highlands*, 4 vols., Edinburgh.
- CAMPBELL, G. (1900): *Superstitions of the Highlands and Islands of Scotland*, Edinburgh.
- , (1902): *Witchcraft and Second Sight in the Highlands and Islands of Scotland*, Edinburgh.
- CAMPBELL, J. ed. (1872): *Leabhar na Féinne: Heroic Gaelic Ballads*, London.
- CROSS, T. P. and SLOVER, C. H. eds. (1936): *Ancient Irish Tales*, London, Henry Holt and Co. (nueva edición: New York, Barnes and Noble, 1996).
- CUBA, X. R., REIGOSA, A. y MIRANDA, X. (1999): *Diccionario dos seres míticos galegos*, Vigo, Xerais.
- DANAHER, K. (1968 y 1972): *Folktales of the Irish Countryside*, Cork, Mercier Press (repr. New York, David White, 1970).
- DE LLANO ROZA, A. (1977): *Del folklore asturiano*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.
- DILLON, M. and CHADWICK, N. (1967, 1972, 1973 Y 1974): *The Celtic Realms*, London, Weidenfeld and Nicholson.
- DOWDEN, K. (2000): *European paganism*, London and New York, Routledge.
- GÓMEZ TABANERA, J. M. (1976): “Seres y personajes sobrenaturales y míticos en el folklore y mitología astur”, *Boletín Avriense VIII*, pp. 367–383.
- HUTTON, R. (1991): *The pagan religions of the ancient British Isles*, Oxford, Blackwell.
- LADY GREGORY (1904): *Gods and Fighting Men*, Gerrards Cross, Colin Smythe (repr. 1970).
- LISÓN TOLOSANA, C. (1998): *La Santa Compañía*, Madrid, Akal.
- LYSAGHT, P. (1986): *The Banshee: The Irish Supernatural Death-Messenger*, Dublin, Glendale Press.
- , (1995): “Traditional Beliefs and Narratives of a Contemporary Irish Tradition Bearer”. In *Folk Belief Today*, eds. M. Koiva and K. Vassiljeva, Tartu, Institute of Estonian Language and Estonian Museum of Literature, pp. 289–308.
- , (1996): “Aspects of the Earth-Goddess in the Traditions of the Banshee in Ireland”. In: S. Billington and M. Green, eds., *The Concept of the Goddess*, London and New York, Routledge.
- MAC GREGOR, A. (1891): *Highland superstitions*, Inverness.
- MAC KILLOP, J. (1998): *Dictionary of Celtic Mythology*, Oxford and New York, Oxford Univ. Press.
- MAC LEOD, F. (1896): *The Washer at the Ford: and other Legendary Moralities*, Edinburgh and Chicago, The Celtic Library.
- MURGUÍA, M. (1888): *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, Galicia, Barcelona.

- O'DOHERTY, B. (2000): *The Deposition of Father Mc Gregory*, Chappaqua, NY, Turtle Point Press.
- Ó HÓGÁIN, D. (1991): *Myth, Legend & Romance*, New York, Prentice Hall Press.
- , (1995): *Irish Superstitions*, Dublin, Gill & MacMillan.
- , (1999): *The sacred isle*, Woodbridge, Boydell Press.
- PARRY-JONES, D. (1953): *Welsh Legends and Fairy lore*, London, Batsford. Repr. New York: Barnes and Noble, 1992.
- RISCO, V. (1979): "Etnografía: Cultura Espiritual", en *Historia de Galicia*, Madrid, Akal.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, J. (1971): *Supersticiones y Preocupaciones Vulgares*, Lugo, Ed. Celta.
- ROLLESTON, T. W. (1911): *Myths and Legends of the Celtic Race*, London.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, E. (2001): *Breviario enciclopédico "Don Eladio" – Letras, historias e tradicións populares de Galicia*, Á Coruña, La Voz de Galicia.
- ROSS, A. (2000): *Folklore of the Scottish Highlands*, Stroud, Gloucestershire, Tempus.
- SOTELO BLANCO, O. (1993): *Candelas—Antropología cultural de una comarca gallega*, Barcelona, Ronsel.
- TABOADA CHIVITE, J. (1961): "La encrucijada en el folklore de Galicia", Museo Arqueológico, Ourense, *Boletín Avriense* V, pp. 101–112.
- WENTZ, E. W.Y. (1973): *The Fairy Faith in Celtic Countries*, New York (1ª edición en 1911).
- WILDE, L. (1888): *Ancient Legends, Mystic Charms and Superstitions of Ireland*, Galway, O'Gorman.



ICONOGRAFÍA MUSICAL EN LA CAPILLA DE SAN PEDRO DEL MONASTERIO DE VALBUENA DE DUERO

Faustino Porras Robles

BREVE HISTORIA

Entre la capital vallisoletana y la población de Peñafiel, en la ribera del Duero, se levanta el monasterio de Santa María de Valbuena, antiguo cenobio cisterciense y, en la actualidad, sede permanente de la institución “Las Edades del Hombre”. Fue erigido en 1143 por la condesa Estefanía, hija de Armengol V y nieta del conde Pedro Ansúrez de Valladolid, para colaborar en la repoblación de los señoríos limítrofes, tal y como consta en su carta fundacional:

Ego Stephania, humilis comitissa, bona memoria, Armengoldi Comitissae filia, quia iustum est xenodochia construere monasteri [...]. Facta carta in Vallebona. Era MCLXXXI, mense februario XV kalendas, martis...

Dependiente en un primer momento de la abadía francesa de Berdoues, puesto que de aquí procedían los monjes cistercienses llegados en 1151, muy pronto se convirtió en un centro dinamizador de la cultura, la economía y la religiosidad de la zona gracias a las numerosas donaciones realizadas por la nobleza y la monarquía castellana hasta el reinado de Alfonso X.

Tras la superación de una verdadera crisis interna, acaecida en el s. XV, pasó a depender del monasterio de Poblet comenzando así una nueva etapa de prosperidad que se prolongará hasta el siglo XVIII, momento en el que iniciará un lento declive. La desamortización de Mendizábal supondrá la desaparición de su comunidad y la venta en pública subasta de todas las dependencias monacales excepto la iglesia, que siguió funcionando como parroquia; éstas pasarán a manos privadas (compradas en 1935 por el barón Carlos de Quessel y en 1849 por la familia Pardo Coello–Panadero) hasta que, en 1950, sean adquiridas por el Instituto Nacional de Colonización dependiente del Ministerio de Agricultura.

Años más tarde la diócesis de Valladolid se hará cargo de la iglesia, hasta entonces vinculada a la sede palentina, y de las dependencias monacales hasta que, en la década de los 90 del pasado siglo, fueron cedidas a la Fundación “Las Edades del Hombre”.

LA CAPILLA DE SAN PEDRO

Aunque, tras la profunda restauración llevada a cabo, las estancias se encuentran en un adecuado

estado de conservación, no es objeto de este trabajo el realizar un estudio pormenorizado de la arquitectura del conjunto; podemos decir, sin entrar en mayores detalles, que su organización responde a la concepción cisterciense original y canónica: con la iglesia y el claustro anejo como elemento de articulación alrededor del cual se distribuyen los demás espacios (refectorio, *scriptorium*, cocina, sala capitular reconvertida en sacristía y demás dependencias).

A la iglesia se accede por una puerta carente de decoración, tal y como corresponde a los postulados estéticos del cister. Posee estructura de cruz latina, con tres naves, la central más desarrollada en altura y anchura; el transepto, que sobresale en planta, antecede a la cabecera formada por cinco capillas semicirculares excepto las dos de los extremos, rectas. Todo ello se cubre, según los espacios y su ubicación, con bóvedas de crucería, apuntadas y de horno, además de la cúpula sobre trompas y la linterna central, ya del s. XVI.

Precisamente, en el muro sur de la capilla más meridional se abre el acceso a la capilla de San Pedro, conocida popularmente como “del tesoro”, un añadido gótico del s. XIII de gran simplicidad: una sola nave dividida en tres tramos con cubierta de crucería, y ábside poligonal. Está dedicada a espacio funerario ya que aunque al principio no estaba permitido que las edificaciones cistercienses acogiesen enterramientos nobiliarios, poco a poco esta norma fue suavizándose, algo corroborado por la presencia de varios sarcófagos cobijados en distintos arcosolios, tres con pinturas murales.

LA DECORACIÓN PICTÓRICA: ESTILO, TÉCNICA Y CONTENIDO SIMBÓLICO

Las pinturas a las que acabamos de aludir, poseen temática variada: en una se muestra una escena cortesana; en otra, de contenido bélico, aparecen caballeros cristianos que se enfrentan a soldados musulmanes mientras que la tercera, objeto de nuestro interés y en un estado de conservación muy precario, es de contenido religioso.

Todas, tal y como corresponde a su cronología (s. XIII), pueden ser catalogadas dentro del gótico lineal, estilo nacido en Francia estrechamente vinculado al desarrollo de la vidriera y la miniatura. Se trata de una corriente despreocupada por aspectos es-

paciales o lumínicos y centrada básicamente en el dibujo y el contorno, lo que hace que los motivos aparezcan, habitualmente, “silueteados” con un trazo negro que remite al emplomado de las vidrieras; las figuras son planas (en ningún momento se advierte interés por el volumen o el estudio anatómico) y se agrupan con un claro sentido narrativo. Sin embargo, la proximidad con el románico todavía es apreciable en los fondos, estructurados en amplias franjas monocromas horizontales, y el uso de cenefas en zig-zag utilizadas como elemento de separación.

En cuanto a su técnica, la más frecuente en pintura mural fue el fresco, que consistía en aplicar los colores disueltos en agua sobre los muros revocados con un mortero de cal. En la mayoría de los casos, la pintura se iniciaba cuando la base estaba casi seca (“fresco seco”), técnica que requería un menor dominio ya que permitía correcciones o “arrepentimientos” aunque los resultados eran más frágiles y menos duraderos.

Respecto a la escena religiosa, que desde ahora va a ser la que analicemos, muestra en el lienzo frontal del luneto una Epifanía mientras que, en el intradós del arco, aparecen cinco figuras coronadas haciendo sonar diversos instrumentos musicales. El tema central se basa en un fragmento de los evangelios apócrifos, concretamente del pseudo Mateo:

Después de transcurridos dos años vinieron a Jerusalén unos magos [...]; la estrella iba delante sirviéndoles de guía [...]; entraron en la casa y encontraron al Niño en el regazo de su madre (1).

A pesar de su deficiente estado de conservación, comprobamos la presencia de los tres Reyes, guiados por la estrella, que ofrecen sus presentes; la Virgen se corresponde con la tipología *hodigitria*: mira al espectador y sostiene al Niño en su brazo izquierdo mientras que los dos dedos de su mano derecha aluden a la doble naturaleza de éste; por su parte, el Niño señala a la madre indicando que Ella es el camino de la salvación y de la vida. A primera vista, el conjunto (luneto central y arcosolio) podría ser la traslación de una de las muchas portadas que, en un espacio similar (tímpano y arquivoltas), recogen dicha temática: el Pantocrátor del románico, frecuentemente rodeado por la mandorla mística, habría sido substituido por la Virgen con el Niño, algo del todo punto lógico si pensamos que, bajo el impulso de S. Bernardo, la devoción mariana impregnó todo el s. XIII; por supuesto, la literatura (*Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo), la música (*Cantigas de Santa María*, de Alfonso X) o el arte no quedaron al margen de esta corriente. En cuanto a los Ancianos el hecho de que aquí hubiesen sido substituidos por reyes no debió de resultar extraño ya que dicho cambio se había dado con anterioridad apoyándose en textos bíblicos:

...lleva sobre el manto y sobre su muslo un nombre escrito: Rey de reyes y Señor de señores. (Ap. 19, 16 y ss).

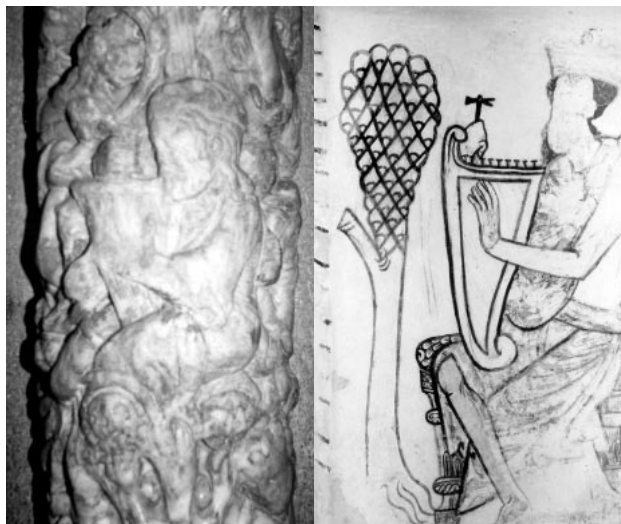
Tampoco la cuestión numérica es significativa (cinco en vez de veinticuatro) ya que, si el marco no lo permitía, tal cantidad podía verse reducida sin que se alterase su sentido: estaríamos frente a *...una representación del pars pro toto (2).*



Lám. I: Vista General del arcosolio. (Archivo fotográfico del autor)

Otra posible significación sería la que surgiría si el monarca del lado izquierdo del arcosolio fuese el rey David a quien, desde el románico, se solía representar tocando el arpa; si así fuera, asociando esta figura con el motivo vegetal que está próximo a él y con la representación mariana central, podríamos estar frente al árbol de Jesé. Este tema, alusivo a la genealogía davídica de Cristo y basado en el libro del profeta Isaías, tuvo un momento de gran difusión a finales del XII y comienzos del XIII como réplica a los movimientos heréticos cátaros y albigenses que negaban la naturaleza humana de Cristo. Más adelante, cuando en el siglo XVI la reforma protestante niegue la virginidad de María, el tema reaparecerá con fuerza aunque, entonces, reafirmando dicho dogma católico. Lo más probable, si analizamos otras fuentes de cronología próxima, es que éste, y no el anterior, fuese el contenido simbólico de la escena de Valbuena: tema predilecto de los cistercienses, el árbol de Jesé aparece habitualmente en las miniaturas de los códices de la abadía de Cîteaux realizados antes de 1125 como el *Martirologio Obituari*, el *Legendario* o el *Egredietur Virgo (3)*; el abad Sugerio de Saint Denis mandó realizar una vidriera, que todavía hoy existe, con dicho tema; en la catedral de Chartres se hizo otra, copia de la anterior, en 1150; también en el parteluz de la catedral de Santiago, importantísimo centro de peregrinación

en estos siglos, encontramos el árbol de Jesé con un rey David que, salvo las lógicas diferencias estilísticas, tiene enormes semejanzas con el rey de Valbuena...



Lám. II. El árbol de Jesé con el Rey David y el rey de Valbuena. (Archivo fotográfico del autor)

De ser así, los personajes del lado derecho del arcosolio serían reyes de la casa de Judá tañendo instrumentos musicales, algo que debió de ser habitual en esta época y que se mantendría en los siguientes siglos, como podemos comprobar en otras manifestaciones artísticas (4).

ORGANOLOGÍA

Sea cual fuere su significación simbólica, la escena es interesante desde el punto de vista organológico ya que, aunque reducido en su número, muestra un variado repertorio de instrumentos utilizados en la época del gótico en diferentes contextos musicales; desplazándonos en el sentido de las agujas del reloj podemos ver los siguientes:

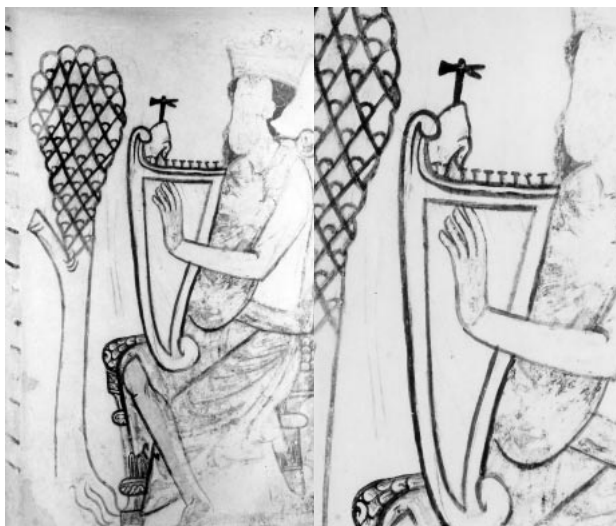
1.- Arpa gótica. 2.- Giga. 3.- Cuerno. 4.- Mandora. 5.- Panderero.

Arpa gótica

El primer rey, cuyas facciones han desaparecido, viste túnica abrochada al hombro con un cílopeo y está sentado en un trono con las piernas cruzadas sobre las que apoya un arpa. La consola y la caja son rectas casi por completo a diferencia de la

columna, ligeramente arqueada; los únicos elementos decorativos son sendas volutas situadas en los ángulos en los que, antiguamente, solía haber cabezas y garras de felinos. Las cuerdas casi son imperceptibles aunque con detenimiento todavía son apreciables los trazos ocre con que fueron dibujadas. Con una llave en forma de "T" el rey las está afinando girando las clavijas que, en número de 9 ocupan la consola.

Este instrumento, original de Mesopotamia, territorio en el que encontramos sus primeras representaciones (relieves de Ur, h. 2500 a. C.), también será usado en Egipto y, desde el siglo V a. C., en Grecia donde coexistirán dos modelos: el angular, sólo con dos lados, y el *trigonon* que ya contará con columna de apoyo. Lo más probable es que a Europa llegase a través de los países nórdicos desde donde pasaría a Irlanda (*clarsech*, s. IX), País de Gales (*telyn*, s. XI) y España (5). Aquí, durante el s. XII, hallamos una cierta variedad tipológica (pequeñas triangulares, grandes triangulares y "rectangulares") (6) aunque lo más habitual es que tenga un tamaño reducido, la columna y el clavijero bastante arqueados y la caja de resonancia desarrollada; este carácter robusto ("corpudo") será lo más significativo del arpa "románica", a diferencia del modelo "gótico", semejante al que podemos contemplar en Valbuena, mucho más estilizado y esbelto (7).



Lám. III. Arpa gótica. (Archivo fotográfico del autor)

A la misma altura que el anterior, aunque en el lado opuesto, los músicos se agrupan formando una pareja; el del interior hace sonar una giga y el rey barbado un cuerno natural.



Lám. IV. Giga y cuerno. (Archivo fotográfico del autor)

Giga

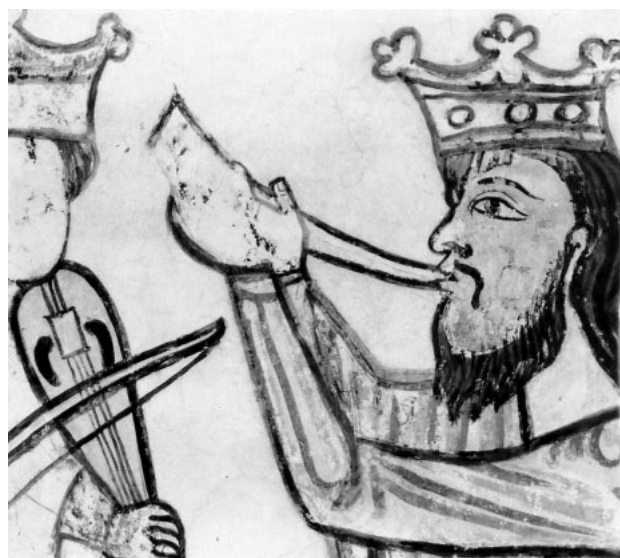
De los cordófonos frotados medievales, podemos encontrar diferentes denominaciones: Sachs habla de vielas (8), Tranchefort hace referencia al fidel o fiedel (9), Pedrell introduce la posibilidad de llamarlos violas de arco o vihuelas de arco (10) y en otros manuales se establecen similitudes entre todos ellos, los rabeles y las gigas. ¿Cuál es el término más adecuado?

La opinión más extendida es que la viela sería una denominación genérica que englobaría toda una familia de instrumentos de cuerda presentes en Europa, Asia y el norte de África; en un primer momento no contarían con arco sino que éste habría sido adoptado alrededor del siglo IX para poder prolongar los sonidos musicales (11). A nivel general, podríamos hablar de dos tipos de vielas (12): las que poseen caja pequeña y mástil largo y estrecho cuyo extremo inferior actúa como pica, y las de

mástil corto, realizado formando una pieza con la caja, sin pica; el primer grupo es utilizado en Oriente Medio y Asia, mientras que el segundo tuvo como área de difusión el Oriente Próximo, norte de África y toda la Europa mediterránea. Las que aparecen en las fuentes medievales españolas pertenecen, lógicamente, a este último grupo y, según su origen y sus cualidades (tamaño, forma, etc.), reciben distintas denominaciones como el rebâb (también conocido como rabeq, rabel o rubeba), la fidula o la giga, una especie de violín primitivo de tamaño reducido, caja almendrada con fondo cóncavo, clavijero plano y dos o tres cuerdas (13). La giga de Valbuena es, por lo tanto, prototípica en sus características: caja periforme con un mástil muy corto realizado en la misma pieza y clavijero pentagonal en el que se han dispuesto tres clavijas frontales; cuenta con dos "oídos" u orificios amplificadores, con forma de "C" estilizada, situados a ambos lados de las cuerdas, arco de gran tamaño con el que éstas se frotan y un cordal rectangular. Igual que sucede con otros instrumentos medievales, la giga podía tocarse a la manera oriental, sobre la rodilla, u occidental, apoyada en el hombro.

Cuerno

A la derecha del anterior personaje, otro rey, vestido con túnica y manto, sostiene con las dos manos un cuerno natural, aerófono presente en la decoración de numerosas construcciones medievales.



Lám. V. Giga y cuerno, detalle. (Archivo fotográfico del autor)

Proviene del olifante asiático, un cuerno de marfil tallado, y llegó a Europa gracias a intercambios comerciales o presentes cortesanos (14). Aunque pue-

de aparecer en escenas apocalípticas o, como este caso, marianas, lo más habitual es que se halle en manos de cazadores y monteros quienes poseían un elaborado código de “toques” para dar avisos, tal y como indica Gastón Phoebus (1387–1390) en su *Libro de la Caza*:

“Vocear dando dos largas voces o tocar la trompa emitiendo dos sonidos roncros y largos” para avisar cuando se encuentra una presa.

“Tres largos gritos o [...] tres largas voces con la trompa” cuando se suelta la jauría.

“Un largo sonido y, después una serie de sonidos cortos, tantos como se quiera” para indicar que se está en plena cacería.

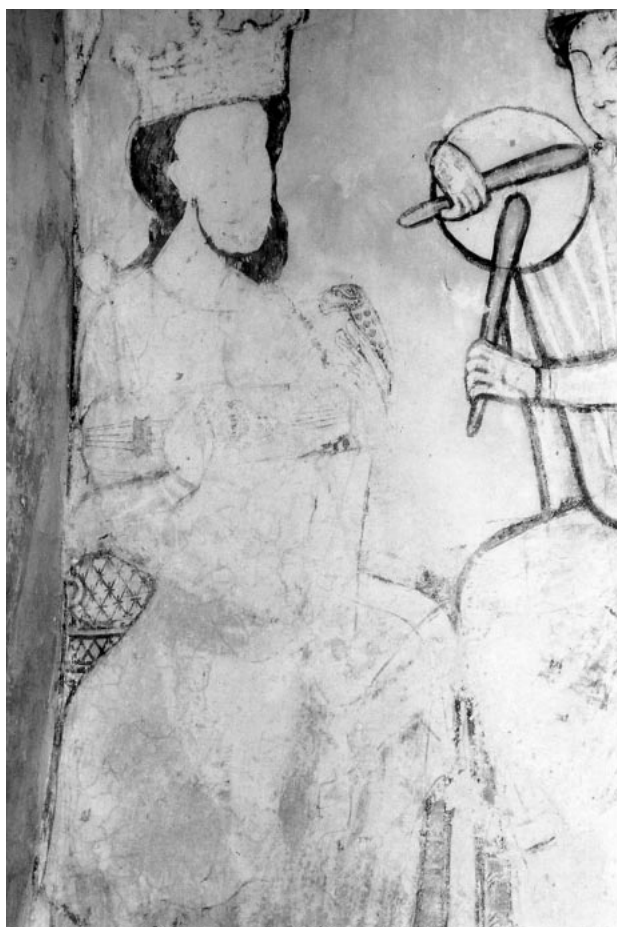
El cuerno natural, semejante al que podemos contemplar en Valbuena, fue un instrumento muy sencillo: cuerpo curvo y tamaño más bien reducido, sección cónica y sin boquilla ni orificios modificadores del sonido. Con tales características sus posibilidades musicales eran muy reducidas (emisión de dos o tres sonidos diferentes) hasta que, a mediados del siglo X, comience a generalizarse la costumbre de añadir en el extremo una pequeña boquilla del mismo material, con forma de copa o embudo, para favorecer el soplo y lograr que los labios vibren más fácilmente; además, en el cuerpo se abrirán tres o cuatro orificios de digitación, lo que nos permitirá hablar de un claro antecedente de la corneta renacentista.

Bajo esta pareja de reyes músicos, están los dos últimos del arcosolio haciendo sonar una mandora (15) y un tambor. Esta zona, junto con el luneto central, es la que se encuentra en peor estado de conservación ya que el dibujo y la pintura se ha perdido en su mayor parte, dificultando la catalogación instrumental del cordófono y la determinación de sus características estructurales.

Mandora

Pedrell (16) indica, refiriéndose al laúd, que pertenece a una familia más amplia formada por tres grupos: las guitarras, con caja plana y clavijero vertical o ligeramente inclinado; los laúdes, propiamente dichos, con caja cóncava y clavijero inclinado, y las pandoras o mandoras (mandurias o mandurrias), con características mixtas. Ello nos es útil para conocer las características tipológicas de este instrumento: la caja era ovalada y abombada por su parte trasera; el mástil tenía forma de hoz (con o sin talla) y en él se insertaban lateralmente las clavijas; la tapa contaría con un rosetón central y, próximo al extremo inferior, un cordal frontal. Ya en el Renacimiento será sometido a diversas mejoras estructurales, evolucionando más claramente hacia una tipología de laúd, y empezará a ser conocido como

bandurria, término que subsiste en la actualidad. En el ejemplo de Valbuena, aunque con dificultad, podemos observar la caja periforme que finaliza en un clavijero oblicuo, decorado con una cabeza de animal; también se ve una pequeña parte de la decoración pictórica del rosetón, el cordal y, en el extremo de la caja, el botón de sujeción de las cuerdas. Aunque la disposición de la mano derecha es suficiente para afirmar que las cuerdas se puntearían con un plectro, ello queda confirmado gracias a una observación más atenta en .5 que pueden llegar a apreñarse hasta tres piezas triangulares (plectros) que fueron dibujados en distinta posición.



Lám. VI. Mandora y tambor. (Archivo fotográfico del autor)

Tambor

Completa la escena otro músico joven, coronado, que apoya sobre su hombro derecho un instrumento de percusión cuyo parche es golpeado con dos baquetas de tamaño considerable. Aunque la falta de perspectiva de la representación nos impi-

de afirmarlo con rotundidad, dicha disposición sugiere que pueda tratarse de un tambor en vez de un pandero. Bajo este término, (tambor, del persa *tabîr*), se agrupan todos aquellos membranófonos que poseen un cuerpo cilíndrico y dos parches, golpeados con baquetas o palillos, tensados mediante un sistema de correas cruzadas. Si el tamaño es muy desarrollado hablamos de bombo; si es más reducido, de caja o tamboril, usándose el término genérico para los casos en los que el tamaño es medio. Igual que sucede en otras ocasiones, una técnica constructiva tan elemental y unas posibilidades musicales tan reducidas hacen innecesario cualquier tipo de evolución estructural, permaneciendo inalterable casi hasta nuestros días. En cuanto a su función musical, las fuentes literarias vierten luz sobre dicha cuestión e indican que su uso fue habitual en todo tipo de actividades militares y heráldicas donde acompañaba a los atabales (timbales), trompetas y cuernos:

*Las tronpas e los cuernos alli fueron tañidos
fueron los atanbores de cada parte feridos.*

(Libro de Alexandre, 848)



Lám. VII. Tambor. (Archivo fotográfico del autor)

CONCLUSIÓN

– A pesar de que los mejores ejemplos de representaciones organológicas en la plástica española del s. XIII se hallan en las miniaturas de los códices de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X, se hace necesario el estudio y catalogación de otros que, como sucede en Valbuena, se encuentran en un estado delicado de conservación; precisamente, este breve trabajo va en dicha dirección.

– El conjunto, situado en un arcosolio con función funeraria, trata de temática religiosa aunque su interpretación puede variar según el significado que le demos a la figura del lado izquierdo del intradós.

– Organológicamente no presenta novedades respecto a otras fuentes de cronología próxima, mostrando los instrumentos más habituales de cada una de las tres familias instrumentales en esta época.

NOTAS

(1) *Los Evangelios Apócrifos*. Edición crítica y bilingüe de Aurelio de Santos. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, pp. 214–215.

(2) FERRÍN GONZÁLEZ, J. R.: *Arquitectura románica en la "Costa da Morte"*. De Fisterra a Cabo Vilán. A Coruña. Diputación Provincial de A Coruña, 1997, p. 52.

(3) CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Herder, 1999, p. 126.

(4) En la sillería de coro de León, de autor anónimo aunque atribuida a Juan de Malinas (1461–1488) y de estilo gótico tardío, podemos ver una representación del árbol de Jesé con David, Salomón y el resto de monarcas que hacen sonar, entre otros, los siguientes instrumentos: arpas, salterios, flauta y tamboril, laúd, flauta y rabel.

(5) Es posible que, en España, aparezca representada por vez primera en un capitel de la catedral de Jaca de la 2ª _ del s. XI (véase PORRAS ROBLES, F.: *Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo, estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico*. Alicante. F. Porras (ed.), 2007, pp. 163 y 451); quiere esto decir que, en las fechas de las que estamos hablando (ss. XIII y XIV), debía de haberse incorporado recientemente al instrumental hispánico.

(6) *Ibidem*, pp. 451, 521 y 522.

(7) SACHS, C.: *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires. Centurión, 1947, p. 253.

(8) *Ibidem*, p. 262.

(9) TRANCHEFORT, F. R.: *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid. Alianza música, 1985, p. 153.

(10) PEDRELL, F.: *Diccionario Técnico de la música*. Barcelona. Isidro Torres, 1894, p. 493.

(11) SACHS, C.: *Op. cit.*, pp. 206 y 241.

(12) TRANCHEFORT, F. R.: *Op. cit.*, p. 143.

(13) SALAZAR, A.: *La Música en la sociedad europea. Desde los primeros tiempos cristianos*. Madrid. Alianza música, 1982, p. 381.

(14) TRANCHEFORT, F. R.: *Op. cit.*, p. 273.

(15) En mi tesis doctoral (véase PORRAS ROBLES, F.: *Los Instrumentos Musicales...*, p. 424) clasifiqué este instrumento como un rabel. Sin embargo, con una ampliación fotográfica se puede comprobar que las cuerdas se puntean con un plectro y que, en la zona central de la tapa, todavía resta algo del dibujo del rose-tón; ello permite afirmar que se trata de una mandora.

(16) PEDRELL, F.: *Emporio científico e histórico de Organografía musical antigua Española*. Barcelona. Juan Gili (ed.) p. 32.

BIBLIOGRAFÍA

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Herder, 1999.

FERRÍN GONZÁLEZ, J. R.: *Arquitectura románica en la "Costa da Morte". De Fisterra a Cabo Vilán*. A Coruña. Diputación Provincial de A Coruña, 1997.

Libro de Alexandre. Ed. de C. Monedero. Clásicos Castalia. Madrid, 1988.

Los Evangelios Apócrifos. Ed. crítica y bilingüe de A. de Santos. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.

PEDRELL, F.: *Diccionario Técnico de la música*. Barcelona. Isidro Torres, 1894.

—; *Emporio científico e histórico de Organografía musical antigua Española*. Barcelona. Juan Gili (ed.) p. 32.

PHOEBUS, G.: *Miroir de Phoebus des deduiz de la chasse des bestes sauvaiges et des oyseaux de proye* (c. 1387). Trad. de C. Andreu como *El Libro de la Caza*. Madrid. Velázquez, 1980.

PORRAS ROBLES, F.: *Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo, estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico*. Alicante. F. Porras (ed.), 2007.

SACHS, C.: *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires. Centurión, 1947.

SALAZAR, A.: *La Música en la sociedad europea. Desde los primeros tiempos cristianos*. Madrid. Alianza música, 1982.

TRANCHEFORT, F. R.: *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid. Alianza música, 1985.



ESCRITURA ANTENUPCIAL EN LA MARAGATERÍA: EL ARTE DE BORDAR SENTIMIENTOS

Manuel Rivero Pérez

La literatura popular de matiz amoroso sigue viva en la Maragatería, con su riqueza de códigos, signos y símbolos en tres complementos de su traje tradicional: cintos, ligas y cintas.

Atendiendo a las diferencias de género, esta escritura prenupcial, se externaliza y hace pública por medio de dos canales diferentes. El hombre luce con maestría, orgullo y prestancia, los escritos y símbolos bordados por su amada en su cinturón y en sus ligas. La mujer muestra con elegancia y soltura, ese compromiso, a través de los mensajes bordados en las cintas de colores, colocadas de forma visible en la parte posterior del manto a la altura de su cierre.

La dualidad propietario–poseedor está latente durante el periodo del compromiso, a modo de préstamo. Si se rompe éste, los testigos de la promesa retornan a sus antiguos dueños. La moza devuelve al mozo las cintas y el mozo devuelve a la moza el cinto y las ligas.

DECLARACIÓN DE AMOR

En el más puro estilo medieval, a modo de cantiga de amigo, con influencia del romancero y del cancionero popular, el mozo y la moza prisioneros de su amor recíproco, deciden perpetuarlo y hacerlo público.

Perpetuarlo a través del bordado de símbolos y de textos.

Externalizarlo y hacerlo público, por medio:

a) del cinturón, que por su ubicación y anchura, es una de las prendas más visibles del traje maragato. El cinto, como complemento de lujo, se luce en los días festivos y en los bailes. Los días de fiesta se coloca a la cintura encima de la armilla; para el baile, el danzante, lo coloca encima del chaleco. Esta prenda está bordada en sedas o felpillas de colores, representando diversos motivos ornamentales y textos de matiz amoroso del estilo, “ni me presto ni me doy sólo de mi dueño soy”, “viva el que baila y yo” o “viva mi dueño”. La parte interior es de cuero, la exterior está forrada en terciopelo o seda. Lleva bolsillos para guardar las castañuelas y tiene unos ocho centímetros de ancho.

b) de las cintas que por su movimiento y colorido es imposible que pasen desapercibidas ante las miradas externas.

Las cintas se las coloca la maragata en la parte posterior del manto encima del cierre. Se llaman de “letreros”, por las leyendas alusivas que suelen llevar: “viva mi novia querida”, “viva mi dueño”.

c) Las ligas que utiliza el varón para sujetar las polainas a la altura de la rodilla. Éstas llevan bordados textos alusivos al amor y al compromiso prenupcial, del estilo: “cuando esta pájara vuele te olvidará quien te quiere” o “ni me presto ni me doy sólo de mi dueño soy”.

Estas costumbres maragatas de bordar sentimientos, guardan muchas similitudes con los *lenços de namorados* portugueses, *samplers* ingleses, *stickmustertuch* alemanes o los *dechados* extremeños.

PRIMEROS TESTIMONIOS DOCUMENTALES

En el *Poema del Mío Cid*, primer texto narrativo en lengua romance, datado en torno al año 1200 y en el *Libro del Buen amor*, fechado en torno a 1330, encontramos alusión directa a estas dos prendas, así:

a) En el *Poema del Mío Cid*, versos 3088–3093, se describe de la siguiente forma:

*“vistió camisa de rraçal tan blanca como el sol,
con oro e con plata todas las presas son,
al puño bien están, ca él se lo mandó;
sobr’ella un brial primo de çiclatón,
obrado es con oro, parecen por ó son;
sobr’esto una piel vermeia, las bandas d’oro son;
siempre la viste Mío Cid el Campeador”*

b) En el *Libro del Buen amor* del Arcipreste de Hita, versos 1035 a 1038, al igual que el *Poema del Mío Cid*, predomina la descripción cromática:

*“Pues dan una cinta/ bermeja, bien tinta/ e
buena camisa/ fecha a mi guisa/ con su collarada”.*

DON Y CONTRADÓN

Don y contradón van unidos en este juego de amor, que a modo de reciprocidad, genera una

obligación en el intercambio de estas prendas tan significativas como son los cintos, ligas y cintas Maragatas.

El que ofrece testimonia su amor y el que lo recibe lo hace público a modo de conquista, trofeo y premio en el lúdico, pero complicado, juego del amor.

Cintos, ligas y cintas, sellan el compromiso de una relación y marcan el comienzo del intercambio de prendas entre los enamorados de la indumentaria de la boda. A éstos seguirán las calzas, capa, chaleco y armilla por parte de la novia y pañuelos y arracadas por parte del novio.

La moza dibuja sobre una tela blanca, generalmente de lino, códigos del lenguaje amoroso, que le van a permitir externalizar sus sentimientos más íntimos. De forma metafórica ofrece su alma o su ser a su amado.

Este proceso de diseño previo, le va a permitir bordar con diferentes estilos de punto su estado anímico, en su triple vertiente: afectiva, sensitiva y emotiva.

Los trazos de las letras, dibujos y símbolos aparecen armonizados por la variada gama de hilos de colores. Cromatismo que la moza combina sabiamente con el arte del bordado sobre las ligas y la tela que va a recubrir el cinturón. Prendas que a modo de don, va entregar a su amado como testigo de una promesa de amor.

La entrega del cinturón y de las ligas es una señal de compromiso y de amor mutuo. Es el hito que marca el itinerario que debe de conducir al matrimonio en un futuro próximo. Este acto es una verdadera declaración de amor, su misión es la de ratificar y hacer pública la relación amorosa entre los dos amantes.

Colores, letras y formas, dan lugar a un sello de identidad, que hace imposible encontrar dos cinturones, ligas o cintas iguales en su dimensión física. En este sentido, también sería imposible, si es que se pudiera medir, encontrar dos amores equivalentes en el plano emocional.

El amado, en forma de contradón, ofrece a la moza las cintas bordadas de vivos colores con mensajes de temas amorosos. Estas cintas informan a posibles competidores, que la moza que las luce tiene adquirido un compromiso prematrimonial. Compromiso que va a terminar en matrimonio y a ser posible en maternidad numerosa.

Tanto el hombre, como la mujer enamorados depositan grandes esperanzas en ese nuevo cambio de estado, con sus consiguientes proyectos de futuro. Esa nueva etapa es visualizada por ambos plena de felicidad y de armonía conyugal.

Este intercambio de dones, a modo de ofrendas, entre enamorados, tiene sus raíces en la época medieval y por fortuna se conservó en la Maragatería hasta mediados del siglo XX.

ANUNCIO DE UN RITO DE PASO

A modo de ritual iniciático, los códigos de enamorar son utilizados como signos de una relación encaminada a un rito de paso, en el que el amor, bien de forma directa o por medio de metáforas, es su tema central. Se trata del cambio de estado civil, es decir, del paso de soltera a casada en el caso de la mujer, o de soltero a casado en el caso del hombre.

Este lenguaje expresa los sentimientos amorosos de la mujer hacia el hombre, utilizando como soporte cinturones y ligas, y del hombre hacia la mujer amada, utilizando como canal las cintas de colores.

La fugacidad de la palabra se atrapa y se materializa en un objeto físico, a modo de contrato prenupcial, con la intención de mantenerlo vivo y perpetuarlo en el tiempo.

Dos personas asumen públicamente una relación amorosa en la que se prometen fidelidad y amor. Hacen pública su promesa de matrimonio por medio del uso visible en actos sociales, fiestas y romerías de cintos, ligas y cintas marcadas.

El simbolismo de las dos prendas es muy similar:

Cinturón: significa sujetar, abrazar, ceñir y unir.

Cintas: significan unir, enlazar, atar, acercar y atraer.

Ligas: significan igualmente sujetar, unir, ceñir, atar o enlazar.

Además, a las cintas, ligas y cintos podemos verlos como: prendas de afecto; mensajeros de amor; pruebas de amor firme y leal; declaraciones de amor; materialización de un compromiso; amores correspondidos; testimonios de bienquerer o elogios de la persona amada.

TEXTOS

Los textos representan la voz del pasado. En cuanto a su estructura, es de destacar su: expresividad, síntesis, brevedad y capacidad comunicativa. “Ni me presto ni me doy sólo de mi dueño soy”, “viva mi novia querida”, “viva mi dueño”, “cuando esta pájara vuela te olvidará quien te quiere” o “viva el que baila y yo”.

Estamos ante una forma original, innovadora y creativa de perpetuar sentimientos, en cierto modo, alejada de purismos académicos. Esta forma expresiva es capaz de mezclar y de armonizar la prosa literaria con la lírica de los cantares medievales.

Nos encontramos con una temática amorosa, con sus peculiares rasgos lingüísticos e identitarios, en la que la declaración de amor se realiza a través de signos, símbolos y metáforas artesanalmente bordadas.

Esos textos guardan el tesoro de la sabiduría popular. De forma directa, coherente y emotiva nos transmiten el lenguaje del amor, al mismo tiempo, logran perpetuar la memoria de la lengua hablada.

A través de un análisis minucioso de los textos escritos de cintos, ligas y cintas, destacamos:

a) que se da una fuerte influencia de la fonética en la ortografía.

b) que la utilización de mayúsculas y minúsculas es aleatoria.

c) que la existencia de letras invertidas, principalmente de la “s”, se da con frecuencia.

d) que la utilización de la “b” y de la “v”, también es aleatoria.

Estas cuatro variables son normales en una cultura predominantemente oral; en un tiempo en el que el grado de analfabetismo incidía de forma más acentuada en la mujer y en la que el arte de bordar era exclusivo del género femenino. En este apartado, es de destacar, que la actividad cambió de sexo, dado que, los grandes bordadores de la edad media eran hombres.

Profesión que requería talento, daba prestigio, poder y reconocimiento social. El periodo de aprendizaje del oficio duraba ocho años, al final del cual había que superar una dura prueba para poder alcanzar el grado de maestro. Esta actividad, que era capaz de transformar una simple tela en una obra de arte, estaba asociada en un importante gremio de bordadores, que como todos los gremios, establecía, regulaba y controlaba la profesión.

A la mujer maragata, le bastaba conocer la técnica del bordado, para plasmar en materiales duraderos, códigos y símbolos de amor. El oficio de bordar, en sus diferentes estilos: punto de cruz, cadena, flor o canutillo, crea una simbiosis perfecta entre el arte popular y el mundo de los afectos, al tiempo que es capaz de combinar la riqueza visual del colorido con la precisión del mensaje. Mensaje, cuya misión fundamental, es informar de forma clara, directa y precisa, que ese mozo o esa moza estaban enamorados y comprometidos.

LOS COLORES

El simbolismo cromático comunica con más efectividad y de forma más rápida que la palabra escrita, nos permite imaginar y dar vida a lo que está distante, oculto o ausente. En ese sentido, las diferentes tonalidades de los colores nos transmiten de forma simbólica emociones, deseos y estados de ánimo, así:

a) El rojo en sus diferentes tonalidades expresa: deseo, pasión, amor carnal. Simboliza la fuerza vital de eros.

b) Verde simboliza: juventud, frescura, renovación, fertilidad y esperanza.

c) Naranja simboliza: templanza, razón y equilibrio.

d) Castaño aparece ligado a la tierra como símbolo de fertilidad, de sustento y de protección.

e) Violeta se asocia a la soledad y a la nostalgia que produce la ausencia del ser amado.

f) Amarillo guarda relación con los celos, el adulterio y la infidelidad.

g) Blanco: simboliza inocencia, pureza, virginidad y en cierto modo la verdad.

h) Negro: guarda connotación con la noche, las tinieblas, el dolor y la muerte.

i) Azul: simboliza el cielo, vida espiritual, fe, tranquilidad, felicidad y la trascendencia divina.

LAS FIGURAS, FORMAS Y LÍNEAS

Soles, lunas, corazones, flechas, líneas, grecas, racimos de uvas, hiedras, rosas y claveles bordados en las cintas, ligas y los cintos maragatos, nos permiten pensar en imágenes. Estos símbolos nos transmiten la idea de orden, de ciclo o de relación causa-efecto.

Los símbolos son magníficos auxiliares de la memoria, a través de ellos percibimos actitudes e interpretamos conductas y valores, así:

a) El corazón representa la efervescencia del amor. Resalta el estado emotivo. Es el cordón umbilical que alimenta la vida de los enamorados.

b) El Sol es el astro rey que representa: vitalidad, pasión y vida llena de luz. Se asocia al género masculino.

c) La Luna simboliza: fertilidad, renovación y los ciclos de la vida. Se asocia al género femenino.

d) Las estrellas son símbolos de guía y de protección.

e) Las grecas: representación geométrica de las líneas de la vida. Es la perpetuación del linaje a través de los hijos.

f) Los ramos de flores: simbolizan una celebración triunfal.

g) La rosa: simboliza la perfección sublime, sensualidad, belleza, frescura y juventud. Se identifica con el género femenino y el clavel con el género masculino.

EL LEGADO CULTURAL

Los cintos, ligas y cintas que acompañan a la indumentaria maragata, fueron algo más que unos simples complementos del traje de fiesta de hombres y de mujeres. Eran piezas básicas del complejo puzzle del juego amoroso.

A través de ellos podemos reconstruir códigos de conducta y modos de ser, de estar y de actuar de una comunidad a través del tiempo. Estamos ante una auténtica crónica de costumbres, que perpetua tanto la memoria individual como la colectiva.

Actualmente, cintos, ligas y cintas, conservan la misma forma, aunque su fondo quedó vaciado de contenido. Perdieron el valor de la escritura antenupcial, ya no son el amuleto vehicular del mensaje de los amantes con sus códigos, normas y valores. Afortunadamente siguen ahí presentes, a modo de pergaminos bordados, como puentes con el pasado, que nos permiten traer al presente datos, información, conocimiento y sabiduría de unas gentes y de una cultura, tan singular y a la vez tan enigmática como es la del pueblo maragato.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (2001): *Poema de Mío Cid*, Edic. de Ian Michael, Ed. Castalia, Madrid.

ARCIPRESTE DE HITTA (1988): *Libro del Buen Amor*, Edic. de Gybbon–Monypenni, Ed. Castalia, Madrid.

EÇA, Teresa de Almeida (1995): *Lenços de outrora, escritas de Amor*, Braga, Museu dos Biscainos.

BARREIRA, Maria de Fátima da Silva (1966): *Catálogo da Coleção de lenços marcados*, Barcelos, Museu Regional de Cerâmica.

BASTOS, Adriano (2006): *Lenços de Namorados: A Literatura Popular como Escritura Antenupcial*, Tesis Doctoral, Universidade de Vigo.

CIRLOT, Juan Eduardo (2000): *Diccionario de Símbolos*, Ediciones Siruela.

GEERTZ, Clifford (1996): *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.

GONZÁLEZ, María Ángeles (1999): *Paños de ofrenda, artes textiles populares y eruditas*, Apecyl y Santiago García editores, León.

GONZÁLEZ, María Ángeles (1997): *La camisa popular. Tejido artístico en Castilla León*, Junta de Castilla León, Burgos.

MORÁN, Pedro (2007): *Recuerdos Maragatos*, Imprenta Numancia, Vigo.

NOGUEIRA, Antonio José (1994): *Os lenços de namorados e os lenços de pedido–catálogo*, Braga, Câmara Municipal de Vila Verde.

SUTIL, José Manuel (1984): “El traje maragato”, *Astórica* nº 2, Astorga.

VILLOLDO, Natividad (1997): *Perspectiva histórica del encaje y análisis actual*, Junta de Castilla y León, Burgos.

Páginas Web visitadas:

www.museoencaje.com

www.aliancartesal.pt

www.braga.com.pt

www.lamaragateria.com



“ARROZ CON LECHE” ... ¿QUÉ CANTAN NIÑOS Y NIÑAS?

Ana Fernández

RESUMEN

Se trata de un acercamiento general a la canción popular infantil, en torno al discurso y mensajes que esta narrativa social del folklore oral contiene, así como, la presentación de resultados de manera resumida y concreta. Las canciones revisadas son mexicanas y españolas. Las tendencias o líneas temáticas más claras encontradas son la relación con el poder, tanto en el campo de las imágenes como y también, su ejercicio; así como, las relaciones y división entre los géneros.

PRESENTACIÓN

La cultura popular es un vasto horizonte de creación, reproducción y transformación. Vivimos sumergidos en él, somos parte intrínseca de la misma, la respiramos por los poros, la observamos hasta en sueños, la moldeamos y nos moldeamos en sus brazos, en ese ir y venir en el juego de la vida, consciente o inconscientemente, porque esto es lo que menos importa. Generalmente, cuando pensamos en el cambio político, social o cultural de largo alcance, divagamos en torno a las reformas político-electorales, campañas educativas o publicitarias de civismo, y la política o la economía con mayúsculas nos deslumbran, como sistemas sociales importantes y destacados en nuestros días. Pero poco reflexionamos en ir un poco más allá con humildad, lentitud y constancia —que es el origen del cambio posible y duradero—, hasta el fondo y llegar a tocar con la yema de los dedos los orígenes y funcionamiento de nuestra cultura y nuestra mente, núcleo duro de nuestro caminar por la vida.

El viaje de descifrar los por qué y para qué (Hobsbawm, 1996; Morin, 1999; Jung, 2002) en el estudio de la cultura popular es como un trayecto de ida y vuelta, una relación antropológica bañada de otras disciplinas, apasionante, misteriosa y quiero pensar que también útil. Es como el acercamiento a desentrañar el origen de la vida, pero en este caso no biológica sino cultural, lingüística, psicológica y espiritual. El folklore oral tradicional y popular: cuentos, leyendas, refranes y canciones nos ofrecen un vasto campo de análisis de su discurso y mensajes, el revisarlos puede ayudarnos a comprender mejor la sociedad y a nosotros mismos. Especialmente en épocas como la nuestra donde se empieza a considerar la importancia del poder de la mente en la creación de la realidad, o el peso de la palabra sobre el mundo. Creencias y decretos nos acompañan en nuestra cotidianeidad, desde la más tierna infancia hasta nuestros días, y seguramente nos moldean e influyen de alguna manera y en alguna medida. La canción infantil es parte de esa endoculturación.

Aquí ofreceremos un resumen en torno a los temas y mensajes más destacados en la canción popular infantil, tomando como fuente de estudio tonadas de México y España. Se trata de una presentación resumida y concentrada del discurso y sus tendencias temáticas, sin embargo, creemos que abre el panorama sobre el tema e invita a pensar sobre su importancia y presencia, aquí y allí, ayer y hoy.

PREMISAS INICIALES

“Es la canción un ejercicio de la memoria, de la vivencia, de la emoción, de la música. Se transmite de padres a hijos, de abuelos a nietos, de unas generaciones a otras; se transmite oralmente, es decir, de boca a boca, cantándolas, repitiéndolas y aprendiéndolas. Y estos mecanismos de transmisión de las canciones han sufrido en nuestros días profundas transformaciones con la aparición de los medios de comunicación, como la radio, los tocadiscos, los magnetófonos, la televisión..., que difunden las canciones para que vayan a alojarse en la memoria de las gentes” (Puerto, 1998, p. 6).

Se parte de la premisa que a pesar de las voces levantadas en torno a que las canciones tradicionales y populares ya no tienen la difusión de antaño, y que los modernos medios de comunicación presentan otras propuestas, en realidad, en la familia y la escuela —de boca a boca o en audio—, éstas siguen, hoy por hoy, predominando. Por lo que las nuevas canciones de autores, u otras alternativas de distracción conviven con las tradicionales, sin ningún problema, o incluso las reproducen de forma importante.

Como segunda premisa se considera que a los infantes pequeños les agrada que se les cante, y aún antes de entender el significado o reflexionar sobre el mismo, perciben el lenguaje de los gestos y movimientos, así como la entonación, el ritmo y la cadencia del adulto que les habla o canta. Por lo que cabría pensar que la letra es sólo una parte de la canción, y que hasta determinada edad ésta no es supuestamente comprendida, pero es más, si se aprenden cuando no se entienden, quizás se repitan sin pensar en ellas; en principio el gusto tiene que ver con lo afectivo y sensorial, más que con los contenidos y mensajes. Sin embargo, los mensajes de las letras algo han de influir en la construcción de las nociones socioculturales en las mentes infantiles, en todo caso, no cabe duda que están ahí, y no son en modo alguno inocuos.

Pensamiento y lenguaje son indisolubles; y es que entre ellos existe una asociación recíproca como señalan diversos autores —Piaget, Vigosky, Berger y Luckmann, Chomsky, Van Dijk, etc.—. *“El lenguaje es tan necesario, tanto para la constitución, la perpetuación, el desa-*

rollo de la cultura, cuando para la inteligencia, el pensamiento y la consciencia del hombre, es tan consustancial a lo humano de lo humano, que se ha podido decir que es el lenguaje el que hace al hombre. Pero esta idea mutila la verdad compleja que hay que destacar; de igual modo, el lenguaje ha hecho la cultura que ha producido el lenguaje... El lenguaje es a la vez individual, comunicacional y comunitario (sólo él puede formular el mito fraternal que constituye la soldadura de una sociedad). Sólo el lenguaje está equiparado a la vez para asegurar la reproducción cultural (es decir la perpetuación de la complejidad social) y la solución individual de los problemas (que favorece el desarrollo de la complejidad social). Sólo el lenguaje puede formular la desviación, la crítica, la contestación, permitiéndoles explicarse” (Morin, 1999, p. 132).

Por su parte, “La música es un sentimiento que brota del corazón de los hombres, es el lenguaje más universal, y además tiene efectos tranquilizantes. El bebé capta muy bien la magia de las nanas, porque su mundo es fundamentalmente mágico, y éstas le ayudan a estimular su fantasía. Los padres pueden individualizarlas utilizando el nombre de su hijo o hija, sus juguetes favoritos, etc.” (Menéndez–Ponte y Serna, 1999, p. 7).

CANCIONES INFANTILES DE ESPAÑA Y MÉXICO

En las canciones tradicionales y populares que entona la infancia mexicana y española(1) hoy a través de la revisión sistemática de diversos cancioneros actuales –algunos con CD o casset– y la escucha ocasional en persona, se ha detectado un discurso dominante como parte del modelo hegemónico cultural de occidente, que esbozaremos brevemente a continuación. Lo que aquí se presenta son las tendencias temáticas más usuales y reiteradas, las encontradas en una revisión amplia y profunda del tema.

IMÁGENES DEL PODER

Un discurso que se compone de mensajes alrededor de los poderes que gobiernan –real o simbólicamente–, y hasta cierto punto controlan –o lo hacían en el pasado–, la estructura de cada formación social. Ejército e iglesia, junto al rey y su corte, son protagonistas usuales en el relato y trama del folklore infantil. Así, los poderes militares y eclesiales, además de monárquicos, son los que aparecen como parte de la tradición. Estos además, son –o eran– aparatos ideológicos –según Althusser– importantes. Y la infancia crece con estas imágenes y modelos sociales. Esto es, las canciones que entonan y educan niños y niñas se componen y reproducen de imágenes positivas sobre soldados y capitanes, curas, santos y misas, son algo cotidiano, apreciado y constante. El catolicismo y el militarismo, más allá de la ingenuidad o simpatía con la que son tratados, son un peso pesado e intencional en el mensaje dado. Líneas de pensamiento –como mensajes morales– (Díaz Roig, 1986) o un núcleo duro de la

cultura (López Austin, 1986), como queramos llamarlo: se trata de ideas fuerza grabadas en la canción infantil.

*Marcar el paso, marcar el paso, marcar
y todos a cantar.
Marcar el paso, marcar el paso, marcar
y todos a bailar.*

(El “do” de mi clarinete, canción de corro, España) (2)

*Marchemos
juntos marchemos,
pues lo manda el capitán.*

(El paso redoblado, canción, México)

*Arriba muchachos que las cuatro son,
y que viene Miki con su batallón.*

(Diana, canción, España)

*Este es el juego del calentamiento,
hay que aprender la orden del sargento...*

(El calentamiento, canción, México)

*A la Virgen del Carmen
le han hecho un manto
de color caramelo,
azul y blanco.*

(A la Virgen del Carmen, canción de comba, España)

*Salieron cuatro monjitas
todas vestidas de negro...
me tomaron de la mano
me metieron para dentro
me sentaron en una silla
me recortaron el pelo.*

(La monjita, canción de ronda, México) (3)

*De Cataluña vengo de servir al rey,
¡ay, ay!, de servir al rey, de servir al rey;
con licencia absoluta de mi coronel,
¡ay, ay!, de mi coronel, de mi coronel.*

(Quisiera ser tan alto como la luna,
canción de corro, España)

*Hubo un rey en un castillo
con murallas de membrillo
con sus patios de almendrita
y sus torres de turrón.*

(Bombón I, canción, Cri–Cri) (4)

Hay también una tendencia común en torno a la identidad edificada, entre otras cosas, a través de la diferencia con “los otros”, que comporta cierto grado de desprecio, cuando no desvalorización directa. Esto es, la canción documenta, por una parte, la aparente cohesión de la estructura social interna, pero también se reafirma frente a los otros, los extranjeros, los diferentes, ya sean éstos chistosos o malos, ya estén fuera de las fronteras o dentro de ellas, eso es lo de menos. Hay mensajes de cierto menosprecio hacia los otros, los diferentes. Todo lo cual tiene que ver con la configuración identitaria,

identificarse con y diferenciarse de (Touraine, 1978), entre otras cosas.

*Pero en medio del camino
le salieron los gitanos, tralalá.
Le robaron el borrico
y le dejaron los nabos, tralalá.*

(*Mi abuelita tenía un huerto*, canción de corro, España)

*Soy el chino Chin–Chun–Fá,
que vengo de la china, na, na, na...*

(*Chinito Chin–Chun–Fá*, canción, España)

Tendencias hacia el militarismo –en especial las canciones españolas– y hacia los valores patrios –en el caso particular de México–. Predominio y omnipresencia de la religión católica como pilar religioso, cultural y social a ambos márgenes oceánicas. Diferentes dosis de etnocentrismo y racismo. Una identidad cultural y “nacional” producida y reproducida para las generaciones que se están integrando a la cultura política del país, que están iniciando el esbozo de la formación de sus nociones sociales y políticas de su entorno (Delval, 1999).

*Es mi bandera
la enseña nacional,
son sus notas
un cántico marcial.*

(*El Toque de Bandera*, canción, México)

*Salve, salve Bandera,
¡Bandera Nacional!
Con el alma juramos
por tu gloria velar.*

(*Salve, Salve Bandera*, canción, México)

EJERCICIO DEL PODER

Otro núcleo duro de mensajes es la legitimación de la violencia y el maltrato, de forma abierta y explícita o encubierta y matizada. Desde las letras aflora la violencia en general, y específicamente la presencia del asesinato del marido sobre la esposa, hasta cierto punto justificando la acción. Cuestión ésta prototípica de romances y corridos (Fernández, 2002). Y sobre todo, la intención hacia la naturalización y legitimación del maltrato infantil: desde la manipulación psicológica y verbal, hasta los golpes y palizas físicas. Poco importan los por qué o la edad del pequeño, el castigo y el maltrato se muestra como la forma usual de disciplinar, castigar para aprender o para aquietar, de forma clara y directa.

*El verdugo Sancho Panza
ha matado a su mujer,
porque no tenía dinero
para irse,
para irse al café”*

(*El verdugo Sancho Panza*, canción, España)

*Juan Pirulero
mató a su mujer*

*con veinte cuchillos
y un alfiler.*

(*Juan Pirulero*, canción, México) (5)

*Domingo la conocí,
lunes le mandé un recado,
martes la mandé pedir,
miércoles nos casamos;
el jueves nos disgustamos;
el viernes le di de palos,
el sábado se murió
y el domingo la enterramos.*

(*La semana*, canción de relación, México)

*He perdido el “do” de mi clarinete,
de mi clarinete he perdido el “do”.
¡Ay! si lo sabe mi papá, tralalá,
la paliza que me da.*

(*El “do” de mi clarinete*, canción de corro, España)

*Si mi padre se enterara
¡qué paliza me daría,
Me encerraría en un cuarto
Y a la calle no saldría.*

(*El perrito chino*, canción, España)

Serían innumerables, las canciones que expresan el maltrato hacia o muerte de los animales; esto mismo también entre adultos, e incluso, entre santos; para aterrizar finalmente en el castigo físico hacia las y los niños, por no mencionar el psicológico que sería largo de explicar y lo podemos encontrar desde las mismas canciones de cuna o arrullo.

DIVISIÓN DE LOS SEXOS

También se ha hecho un breve recuento en estas páginas del discurso y mensajes que las letras de las canciones populares infantiles españolas y mexicanas, del pasado y del presente, contienen en torno a las relaciones entre los géneros, al amor, el matrimonio, al deber ser de las mujeres y el ser de los hombres, además de la constatación de alguna que otra melodía desviada de la norma social dominante y del significado hegemónico establecido.

*Y al pasar por el cuartel,
se enamoró del coronel.*

(*El farolero*, canción de corro, España)

*Toda la noche estoy
niña pensando en tí;
yo de amores me muero
desde que te vi,
morena, salada,
desde que te vi.*

(*Eres alta y delgada*, canción, España)

*Desde la mañanita
hasta el anochecer
ni un momento se quita
del balcón la niña Esther*

*aún no tiene catorce
brilla de juventud
pero la chiquita
quiere un príncipe azul.*

(*Teté*, canción, Cri-cri, México)

Grosso modo, el amor es un tema reiterado, como lo es el matrimonio con especial énfasis puesto en boca y voz femenina como un anhelo y una meta a cumplir en sus vidas. Este rito de pasaje aparece como muy importante y lo cantan niñas y lo refieren a jóvenes doncellas, incluso solteras –o solteronas– y viudas, todas ellas lo persiguen y desean. Se observa también al hombre como el que elige en cuestión matrimonial, y la belleza y el ser hacendosa, son piezas claves para dicha selección, como se deja bien claro en numerosas melodías sobre el tema, una y otra vez.

*Para escribir una carta
a mi querido Manuel,
para decirle que venga
para casarme con él.*

(*Pluma, tintero y papel*, canción, España)

*Eres más chica que un huevo
y ya te quieres casar.
Anda, ve y dile a tu madre
que te enseñe a remendar.*

(*Eres más chica que un huevo*, canción, España)

*Arroz con leche,
me quiero casar
con una señorita
de este lugar.*

*Que sepa coser,
que sepa bordar,
que sepa abrir la puerta
para ir a jugar.*

*Con ésta, sí.
Con ésta, no.
Con esta señorita
me caso yo.*

(*Me quiero casar*, canción de corro, España)

*Arroz con leche,
me quiero casar
con un mexicano
que sepa cantar.
El hijo del rey
me manda un papel,
me manda decir,
me case con él.*

(*Me quiero casar*, canción de corro, México)

*Arroz con leche
me quiero casar,
con una muchacha
de la sociedad.
Que sepa planchar,
también cocinar,
que sepa lo mismo
jugar y cantar...*

*Que sepa barrer,
que sepa trapear,
asear la cocina
bordar y escombrar.*

(*Me quiero casar*, canción de corro, México)

Otra agrupación temática importante es el auscultamiento de cómo son los hombres y cómo son las mujeres. En un primer momento y en cuanto a la comparación directa y explícita realizada de ambos sexos, se observa la adjudicación de características de personalidad y actitud diferentes entre hombres y mujeres, o entre papá y mamá, los modelos referenciales más cercanos al mundo infantil, en ocasiones trasladados al ámbito animal, otros con referencias de adultos.

*Tortillitas de manteca
para mamá que está contenta;
tortillitas de salvado
para papá que está enojado.*

(Canción de juego, México)

*Papas y papas para papá,
papas y papas para mamá;
las calentitas para papá,
las quemaditas para mamá.*

(Canción de juego, México)

*El pollo de mi cazuela
no sirve para comer
y todas las mujeres lo sabemos preparar...*

(*El pollo de mi cazuela*, canción, México)

En un segundo momento, y sobre la especificación por separado del comportamiento de ambos, se deja clara la notable diferencia. Las mujeres han de ser bellas, tienen una vocación maternal profunda y son caseras y hacendosas, muy trabajadoras. Todo ello las coloca en situaciones abrumadoras de excesiva preocupación y mucho quehacer doméstico, de cuidado y responsabilidad en exclusiva de la crianza de los hijos. La explicación en torno a las mujeres está marcada por la descripción de cómo son y con la intención de endoculturación acerca de cómo deben ser, esto es, se proporciona el modelo o arquetipo ideal a desarrollar por el género femenino, y a visionar por el masculino que deberá tener esto en cuenta a la hora del matrimonio; sin olvidar la importancia de su belleza.

*Escojo a Conchita
por ser la más bella
y blanca azucena
del bello jardín.*

(*Doncellas del prado*, canción, España)

*Me lo ha lavado
una serrana (6),
en el río de Atocha
que corre el agua.
Una lo lava,
otra lo tiende,*

*otra le tira rosas,
otra claveles.*

(Arroyo claro, canción de corro, España)

*Teresa, pon la mesa;
Isabel, pon el mantel;
Juana, pon las cucharas;
Señoritas a comer.*

(Teresa pon la mesa, canción de corro, España)

*Lunes antes de almorzar,
una niña fue a jugar,
pero no pudo jugar
porque tenía que planchar.*

(Los días de la semana, canción, España)

*Lunes... una niña me platicó
que ella no podía jugar
porque tenía que lavar...
martes... porque tenía que coser...
miércoles... porque tenía que tortear...
jueves... porque tenía que planchar...
viernes... porque tenía que barrer...
sábado... porque tenía que moler...
domingo... porque tenía que rezar...*

(Días de la semana, canción, México)

Mientras, los hombres son descritos como aparentemente son en realidad, sin otra pretensión que mostrarlos y punto. Su deber ser parece importar poco o menos. Son viciosos, fuman y beben. Son perezosos y gandules. A veces, ausentes en el seno familiar, e irresponsables en su paternidad, no de manera explícita o directa, sino de forma insinuada e indirecta. Sin embargo, esta realidad se toma con cierta, sino congratulación sí tolerancia. Lo cual permite elucubrar en torno a un guiño a lo interno del grupo masculino y un mensaje de resignación hacia el sexo femenino.

*Soy capitán,
de un barco inglés
y en cada puerto
tengo una mujer.
La rubia es fenomenal.
Y la morena tampoco está mal.*

(Soy capitán, canción, España)

*Morena mía, ponte a servir
y lo que ganes, dámelo a mí,
para tabaco, para papel
para cerillas para encender.*

(Yo tengo un carro y una galera,
canción de corro, España)

*Y a lo lejos mira Esther
sólo pasan morenos
y uno que otro gandul
pero nuestra niña
quiere un príncipe azul.*

(Teté, canción, Cri-cri)

*—Señor cura, mi marido
me quiere pisar el pie.
—Déjalo que te lo pise
si te da bien de comer.*

(Señor cura, para de comba, España)

Dos modelos bien diferentes y marcados, por su físico, sus características de personalidad, la división del trabajo clara y tajantemente establecida, y además por la configuración de un mensaje también distinto, uno en torno al ser y deber ser, y el otro circunscrito únicamente al ser. Tanto el significado de ser hombre como el de ser mujer son modelos o arquetipos establecidos por el modelo cultural hegemónico y reproducidos en la lírica popular infantil, con la funcionalidad social de transmitir y socializar a la infancia.

*Sus patitos
van creciendo y no tienen zapatitos
y su esposo
es un pato sinvergüenza y perezoso
que no da nada para comer
y la patita, ¿pues qué va a hacer?
Cuando le pidan contestará:
¡Coman mosquitos! ¡Cuara cuac cuac!*

(La patita, canción, Cri-cri)

*¡El más pequeño de los tres
un cochinito lindo y cortés
ése soñaba con trabajar
para ayudar a su pobre mamá!*

(Cochinitos dormilones, canción, Cri-cri)

Hoy conocemos que niños y niñas llegan a conductas de tipificación sexual alrededor de los cinco años. Los estereotipos y roles sexuales fijan el comportamiento masculino y femenino de forma excluyente, según el modelo hegemónico existente respecto al tema en cada sociedad. Los procesos más importantes en el aprendizaje de los roles sexuales, son la imitación y la identificación. Las canciones crean y recrean, refuerzan los papeles sexuales que hay que aprender.

COMENTARIOS FINALES

Con esta reflexión sólo se desea dar un toque de atención sobre un tema tan importante y delicado, y tan poco abordado. En la canción infantil se reproduce un sistema social determinado con ciertas características, que en principio no tendrían por qué ser las más compartidas por la sociedad en su realidad cotidiana actual, pero en todo caso el mensaje musical se cuela entre los resquicios de la cultura popular y se reitera una y otra vez, insertándose en las células cerebrales desde la más tierna infancia, desde los arrullos de cuna y los juegos de corro. Porque como hoy sabemos el conocimiento es un fenómeno multidimensional: físico, biológico, cerebral, mental, psicológico, cultural y social (Morin, 1999).

Si bien es cierto que la mayoría de las letras de estas tonadas son de origen antiguo, en donde la sociedad iletrada bebía y se socializaba en parte a través de leyendas, refranes, cuentos y canciones. No es menos cierto que muchas se entonan en la actualidad. Tampoco hay que desconocer que quizás algunos mensajes provenían de melodías para adultos que luego fueron incorporadas al folklore infantil –como los cuentos populares–, aunque esto no atenúa la dureza de los mismos. Hoy se habla, por ejemplo, de la violencia en los programas de televisión destinados a la infancia, pero habría que escuchar o leer la que se inscribe en los refranes populares, en los cuentos infantiles, o para no ir más lejos: en la canción popular infantil que estamos analizando en estas páginas.

Es posible que muchas de las letras sean entonadas de forma mecánica e inconsciente, de hecho varias canciones, como por ejemplo las de baile o corro son “*a menudo incoherentes de sentido y difíciles de entender, recuerdan la forma más elemental de la danza... han llegado tan desfiguradas que se hace muy difícil de penetrar en el sentido*” (Amades, 1951, p. 49). Lo mismo puede decirse con las melodías cantadas en los juegos infantiles. Sin embargo, a pesar de ciertas inconsistencias, hay mensajes claros y explícitos que ahí están. “*Las normas sociales, las creencias, las actitudes, las cogniciones sociales se insertarían en la mente de las personas a través de sofisticados y polifacéticos mecanismos de la socialización*” (Ibáñez, 1988, p. 12).

La socialización primaria que tiene lugar en la infancia, es un proceso en el cual el niño o la niña se convierten en miembros de la sociedad, para expresarlo de forma sucinta (Greenstein, 1977; Delval, 1999). Conlleva aprendizaje cognoscitivo, pero y sobre todo, tiene lugar en circunstancias donde hay una gran carga emocional. Las internalizaciones van de la mano con identificación.

Así las cosas, la canción infantil cumple la función del acceso de niños y niñas al imaginario colectivo y las representaciones de una sociedad, donde hay imágenes, símbolos, mitos y formas típicas de ver el mundo y las relaciones sociales. Colabora en el aprendizaje de modelos narrativos vigentes en nuestra cultura, temas y personajes. Hay un desarrollo paralelo entre la construcción de esquemas lingüísticos y esquemas mentales relativos a las relaciones interpersonales, los papeles sociales y los modelos de comportamiento.

El desarrollo individual nunca es independiente del medio social como decía Vygotsky. El habla, o las voces también existen siempre en un ambiente social como señalaba Bajtín, en interacción dialógica. La canción popular infantil es habla y es cultura, y está ahí, como parte de la acumulación de capital cultural que considera Bourdieu, creando hábitos –sistema de disposiciones durables, esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción, en prácticas colectivas y personales– (Bourdieu, 1990,1995).

Todo esto ha sido una probadita, una ilustración que nos dibuja un panorama general sobre la canción infantil tradicional y popular, la mayoría de la cual se reproduce en nuestros días, y sobre la calidad de sus mensajes poco o nada se ha dicho.

“*Siempre se han cantado y se cantarán canciones. En cualquier pueblo, en cualquier comunidad humana, las gentes utilizan el canto en los trabajos y en las fiestas, en los momentos alegres e incluso en los tristes; cantan para celebrar el cambio de las estaciones del año o acontecimientos importantes en la vida de los hombres (y de las mujeres), como los nacimientos y las bodas. Con el canto, las gentes celebran y guardan la memoria de lo que viven, transmiten con él sus emociones y vivencias, y, sobre todo, ejercen el don humano de la palabra y la música*” (Puerto, 1998, p. 5).

NOTAS

(1) Muchas canciones se entonan en ambas márgenes del Atlántico, por lo que se ha optado por poner su procedencia según el cancionero o el lugar en el cual han sido escuchadas. Por supuesto, las versiones son muchas, y también varias de ellas tienen un origen peninsular.

(2) Sólo se dará algún ejemplo del análisis realizado debido al gran número de canciones sobre cada una de las temáticas aquí enunciadas.

(3) Esta versión proviene de la española “Monjita del monasterio”.

(4) Se ha incluido a Cri-Cri por su trascendencia y popularidad no sólo en México sino en todo el mundo de habla hispana, y también porque los temas de sus canciones se inspiran en los más conocidos de la canción popular infantil.

(5) Se trata de una de las muchas versiones que corren sobre la base del juego cantado de “Antón Pirulero” o “Juan Pirulero”.

(6) Las serranas son personajes heredados del cancionero popular medieval; eran quienes cuidaban el ganado en la sierra.

BIBLIOGRAFÍA

AMADES, Joan (1951): *Folklore de Catalunya. Cançoner*, Barcelona, Selecta.

BOURDIEU, Pierre (1990): *Sociología y cultura*. México, CONACULTA, Grijalbo.

—, 1995: *El sentido práctico*, Barcelona, Anagrama.

DELVAL, Juan (1999): *El desarrollo humano*. Madrid, Siglo XXI de España Editores.

DÍAZ ROIG, Mercedes y MIAJA, María Teresa (Selección, prólogo y notas) (1996): *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, México, COLMEX, (con CD).

- FERNÁNDEZ, Anna M. (2002): “Pero vas a estar muy triste, y así te vas a quedar”. *Construcciones de género en la canción popular mexicana*, México, INAH.
- GREENSTEIN, Fred I. (1977): “Socialización política. Socialización” en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, vol 10, Bilbao, Aguilar.
- HOBBSAWM, Eric (1996): *Historia del siglo XX*, México, FCE.
- IBÁÑEZ GRACIA, Tomás (1988): *Ideologías de la vida cotidiana*. Barcelona, Sendai.
- JUNG, Carl G. (2002): “Acercamiento al inconsciente” en Carl G. Jung: *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1993): “La sexualidad entre los antiguos nahuas” en Gonzalbo, Pilar (Comp.): *Historia de la familia*, México, UAM/Instituto Mora.
- MENÉNDEZ-PONTE, María y SERNA, Ana (1999): *Duérmete, niño. Antología de nanas*, Madrid, Ediciones sm.
- MORIN, Edgard (1999): *El método. Conocimiento del conocimiento*, Madrid, Cátedra.
- PUERTO, José Luis (Edición) (1998): *Cancionero para niños*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- TOURAINÉ, Alain (1978): *Introducción a la antropología*, Barcelona, Ariel.



Ajuar, de madre; y rentas, de padre. RM (1)

Al casar lleve el hombre qué comer y la mujer qué cenar. RM

Buena cara, dote es. RM

Buenos ojos, buen cantar y buen donaire, ajuar de aire. RM

Con dote de mujer nadie feliz llegó a ser. RM

El dote de Mari Gil, dos trébedes y un badil. RM

El pelo y el cantar no es caudal, pero ayudan a casar. RM

Gane el marido para comer y almorzar; y lleve la mujer qué cenar. RM

La belleza es media dote. RM

La manda del bueno, nunca se pierde. G. Correas (2)

Linda cara y gordo culo, dote ninguno. RM

Lo que no ve la novia en la boda, no lo ve en la vida toda. RM

Más vale tu dote en terrones que no en tiras ni cordones. Orozco y RM

Muchos rondan a Marta, no por Marta, sino por su carta (su carta dotal). RM

Novia bien dotada, esposa mal criada. RM

Si me quiere con esta dote; si no, trote. Correas

Era costumbre entre los pueblos de la Antigüedad que los varones dieran a las mujeres con quienes se querían casar una cantidad en bienes o en dinero y así sucedió también entre los pueblos germánicos entre los cuales el marido donaba las arras a la mujer por razón de matrimonio.

Con el derecho romano la mujer aportaría una dote para sostener las cargas matrimoniales. La base de esta aportación estaba en la necesidad de que las hijas recibiesen anticipadamente la herencia paterna, ya que no tenían derecho a ella en cuanto entraban a formar parte de la familia del marido. Esta idea de la dote se mantuvo posteriormente por la altura de su finalidad que era la cooperación con las cargas del matrimonio ya que realzaba la dignidad de la mujer.

Llama la atención el nombre de mandas, que según el DRAE, en su primera acepción significa “oferta que hace uno a otro de darle una cosa”. El término dote lo defi-

ne como “caudal que con este título lleva la mujer cuando se casa, o que adquiere después del matrimonio”.

La cuantía de las *mandas* era muy importante para la vida en matrimonio, pues si el amor no iba acompañado de la economía, difícilmente se llegaba a concertar ese matrimonio. Las mandas procedían de los padres de ambos contrayentes, pues estos no solían disponer de más posibilidades que para algún pequeño regalo. Las mandas, pues, constituían, el impulso económico esencial para comenzar la vida matrimonial.

Alfonso X el Sabio en sus *Partidas*, dio esta definición de la *dote*: “algo que da la mujer al marido por razón de casamiento (...) con entendimiento de se mantener e ayuntar al matrimonio con ella”, Ley 1ª, título XI, partida IV (3). Este concepto de dote, como podemos ver en las mandas transcritas literalmente que acompañan a este trabajo, ya en el siglo XIX no se correspondía con la realidad. Desde aquel tiempo hasta hoy las arras simbolizaban y garantizaban la dote.

Parece claro acordar y concluir que dote en castellano significa el conjunto de bienes que aportaban tanto la familia del novio como la de la novia para empezar una nueva vida en común.

1876

En el pueblo de Tarancueña a dos de Enero de mil ochocientos setenta y seis ante mi el Notario Eclº. de este Obispado y de los testigos que se hará mención comparecieron personalmente entre partes de la una Miguel Benito García, viudo, natural de Castro residente en este, hijo legítimo de Manuel y Antonia, ya difuntos, y de la otra Inocencia García Andrés, soltera, natural y residente en este pueblo, hija legítima de Inocente y Josefa, vecinos de este; y dijeron: Que obtenida que sea de S. S. la licencia de parentesco que les enlaza tienen tratado de casarse y velarse In facie Ecclesiae, no resultando ningún otro impedimento tendrá efecto dicho matrimonio, y para ayuda de llevar las cargas del matrimonio se dictaron de una y otra parte las mandas del tenor siguiente: Primeramente aportará a la conjunta el contrayente Miguel todos los bienes de todas clases y que por todos conceptos a el corresponden. También manda el recordado Miguel a su futura esposa que lo será mediante la voluntad de Dios, las vistas acostumbradas al país, las que por no ser de presente le señala y da en pago de ellas en una tierra donde dicen camino de Castro término de este de cabida de dos medias, en dos pedazos lindante por norte de Baltasar Andrés, Mediodía camino a Castro, Saliente sendajo y Antonio

Hernando; el otro pedazo linda Saliente barranco, Mediodía camino y los demás Antonio Hernando, vecino de Valvenedizo. Atendiendo a la circunstancia de ser viudo en las nupcias de Sabina Andrés, la dota a expresada Inocencia en quinientos reales para siempre jamás y setecientos por los días de la vida de la Inocencia, y fallecida volverán al donante. Todo en bienes muebles y **no en raíces hará el pago.**

También mandan el Inocente García y Josefa Andrés a partes iguales en dote y casamiento a la expresada su hija en **dote** y casamiento la cantidad de mil seiscientos reales vellón en bienes muebles, para siempre jamás, y a usufructo, trece fanegas y tres celemines de labor entre ambas añadas en las fincas que ya ha señalado. También la parte que tenemos en la Huerta de las Monjas y todo el prado de Torrubia que fue de la Nación de cabida de cuatro celemines y medio. Todas estas fincas se las mandamos con la expresa condición que en cuanto tome estado el primer hijo o hija, las han de partir entre los dos. Las fincas de la añada de la Vega las lleva sembradas y se anotará a la conjunta lo que produzcan.

Bajo de lo pactado, han convenido de una y otra parte y a su cumplimiento obligan cada parte en lo que le corresponde, sus personas, bienes presentes y futuros, con sumisión de leyes favorables y sumisión a los jueces competentes de su M. el Rey Alfonso 12 (Q. D. G.) siendo a todo testigos presenciales el recordado D. Antonio de Pedro, Francisco Andrés y Dámaso Ayuso, vecinos de este todos como los otorgantes con células personales; firman el que sabe y a ruego de la Josefa Andrés el 1^{er} Testigo fecha ut supra.

Nota: Que si fallece la Inocencia antes que Miguel, no le podrán exigir los herederos de esta al Miguel los quinientos reales mandados para siempre hasta que no muera el Miguel. (Firman los nombrados)

1885

At honorem gloriam Dei Amen

En el pueblo de Tarancueña a diez y seis de Setiembre de mil ochocientos ochenta y cinco, ante los testigos que al final firman, comparecieron presentes de una parte **Matías Hernando Casas**, natural de Caracena, de estado soltero, hijo legítimo de Francisco y Leona, el primero vecino en dicho Caracena y la segunda ya difunta; y de la otra **Justa García Andrés**, natural y residente en este, del mismo estado, hija de Inocente y Josefa de esta vecindad, los cuales juntos dijeron: Que creyendo será para el mejor servicio de Dios nuestro Señor y consolación de su bendita madre han tratado de casarse y velarse *In facie Ecclesiae*, precediendo ante todo las tres canónicas moniciones que manda el santo Concilio de Trento, las que serán leídas al ofertorio de la misa conventual en tres días festivos, y no resultando impedimento alguno, se dieron su fe y mano el uno a la otra y esta al otro de ser marido y mujer. Y para ayuda de las car-

gas y gravámenes de dicho matrimonio se dictaron **las mandas** en el tenor siguiente:

Primeramente aportara a la conjunta de bienes el contrayente todos los bienes muebles y raíces que por legitima materna le corresponden:

Manda Francisco Hernando a su hijo Matías la cantidad de ciento veinticinco pesetas en bienes muebles y tres fanegas de labor a cada añada a usufructo, de las cuales serán sembradas las que pertenezcan a la primera añada desde que se efectúe el matrimonio, sin descuento alguno de simientes ni labores ni de gastos de boda. Se compromete el dicho Francisco a mantenerles al Matías y Justa por espacio de dos años, desde que se celebre el matrimonio, no pudiendo reclamar nada por la manutención ni los contrayentes por los trabajos que hagan a favor de la casa del Francisco, puesto que unos y otros se han de hacer mancomunadamente. También vestirlas y calzarlas.

Asimismo se obliga el referido Francisco a pagar todas las contribuciones de las fincas que los contrayentes reúnan así como todas las gabelas que les correspondan pero siempre viviendo en su compañía. Lo que corresponda por los ganados en clase de pastos y contribuciones será por cuenta del Francisco.

Manda Matías Hernando a su futura esposa que lo será mediante la voluntad de Dios, las vistas acostumbradas al país o en este pueblo de Tarancueña, las que por no ser de presente percibirá a la separación del matrimonio ella o sus herederos.

Mandan Inocente García y su esposa Josefa Andrés a su hija Justa la cantidad de cuatrocientas cincuenta pesetas en bienes muebles, seis fanegas de labor a cada añada, sembradas las de la añada de la Vega sin descuento de labores ni simientes, una media de cohecho de regadío, cuatro cargas de hierba cada un año de los que vivan los donantes y fallecido uno a la mitad, o sea, dos cargas. La labor y cohecho a usufructo. Tampoco descontará los gastos de boda.

Hallándose presente el abuelo materno de la contrayente Francisco Andrés, dijo **mandaba** a su nieta Justa dos fanegas de trigo puro.

Bajo de lo pactado han convenido de una y otra parte al cumplimiento de este escrito obligando sus personas bienes presentes y futuros, con renunciación de leyes favorables y sumisión a las justicias y jueces de S. M. el Rey D. Alfonso 12 (Q. D. G.) para que nos compelen y apremien por todo rigor de derecho. A todo fueron testigos presenciales D. Antonio de Pedro, Lorenzo Andrés vecinos de este y Manuel Martín y Juan Fresno de la villa de Caracena, firman con los otorgantes en Tarancueña a fecha ut supra. Matías Hernando, Justa García, Francisco Hernando, Francisco Andrés, Inocente García, Lorenzo Andrés, Manuel Martín. A ruego de Josefa Andrés, testigo Antonio de Pedro.

At honorem gloriam Dei Amen

En el pueblo de Tarancueña a 6 de Febrero de mil ochocientos noventa y cuatro ante los testigos que al final firman comparecieron presentes de una parte **Lorenzo Andrés García**, natural de Tarancueña de estado soltero, **hijo legítimo de Baltasar y de Brígida** los dos vecinos de este, y de la otra **Isidra García Andrés** natural y residente en este del mismo estado, **hija de Inocente y de Josefa** de esta vecindad, los cuales juntos dijeron: que creyendo ser para el mejor servicio de Dios nuestro Señor y conservación de su bendita madre han tratado de casarse y velarse *In facie Ecclesiae* para decir ante todo las tres canónicas amoniciones que manda el santo Concilio de Trento las que serán leyendo al ofertorio de la misa en tres días festivos y no resultando impedimento alguno se dieron su fe y mano el uno a la otra y esta al otro de ser marido y mujer. Y para ayuda de las cargas y gravámenes de dicho matrimonio se dictaron **las mandas** en el tenor siguiente. Primeramente aportaran a la conjunta de bienes el contrayente la cantidad de quinientas pesetas en bienes muebles, seis fanegas de labor a cada añada sembradas a la añada de la vega sin demérito de labores ni simientes, una media de cohecho de regadío, una media de prado. La labor y cohecho a usufructo tampoco contarán los gastos de cada lo mismo los unos que los otros.

El **manda** Lorenzo Andrés García a su futura esposa que lo será mediante la voluntad de Dios las vistas acostumbradas al país o en este pueblo de Tarancueña las que por no ser de presente percibirá a la separación del matrimonio ella o sus herederos.

Manda Inocente García y su esposa Josefa Andrés a su hija Isidra la cantidad de quinientas pesetas en bienes muebles, seis fanegas de labor a cada añada sembrados los de la añada de la Vega sin demérito de labores ni simientes, una media de cohecho de regadío, y otra media de prado, tampoco les contara los gastos de boda.

Hallándose presente el abuelo materno de la contrayente **Francisco Andrés** dijo **mandaba** a su nieta dichas dos fanegas de trigo puro.

También se obligan los padres de los contrayentes a mantener cada uno a su hijo por espacio de un año a contar desde el día que se celebre dicho matrimonio y también cada uno a (ilegible) los fines que a cada uno las mandan sin demérito de ningún trabajo pero en la simiente de la próxima recolección.

Que si por circunstancias imprevistas no se conviniere los genios de unos y otros, el día que se aparten no se les abonara nada de la manutención lo mismo los unos que los otros.

Bajo de lo pactado han convenido de una y otra parte al cumplimiento obligando sus personas bienes presentes y futuros con renunciación de leyes favorables y sumisión a las justicias y jueces competentes para que nos compe-

lan y apremien por todo rigor de derecho a todo fueron testigos presenciales que firman por la otorgante por no saber que firman todos juntamente fecha ut supra Lorenzo Andrés, Paulino García, Inocente García, Baltasar Andrés. A ruego de la otorgante Matías Hernando.

.....

Tras la lectura de estas mandas nos vienen a la mente algunas consideraciones o preguntas:

Prolegómenos

“En el pueblo de Tarancueña... Todas las mandas expresan el lugar y fecha del acto y ante los testigos que firman al final. En la de 1876 al acto asiste el Notario Eclesiástico del Obispado que, sin duda, aportaría la licencia eclesiástica para celebrarse el matrimonio.

Antes de llegar a las conversaciones sobre los distintos aspectos a considerar en cuanto a la dote era necesario no tener **ningún impedimento** para casarse. De haberlo, como sucedió, en 1876, pues eran primos los contrayentes, había que esperar la licencia de S.S., como así se hizo; había que decir las tres canónicas amoniciones (...) leídas en el Ofertorio de la misa en tres días festivos” (1894; “moniciones” en las mandas de 1885. Con la *In facie ecclesiae* se entendía con la bendición eclesiástica de su matrimonio.

¿Quiénes pueden constituir la dote?

En general son todos aquellos cuantos puedan donar, pues nos encontramos ante un acto libre. “(...) **las vistas acostumbradas al país**”. Con esta expresión se entendía que al acto debían concurrir las personas donantes y donadas. Tanto el padre como la madre de los que van a contraer matrimonio están obligados a dotar a sus hijos legítimos, salvo que se casen sin su consentimiento. Si se oponían algunos de los padres, no se podía constituir la dote. También pueden donar los parientes de los contrayentes. Así lo observamos en las mandas de 1885 y 1894, en las que el abuelo materno de las contrayentes, que en este caso es el mismo, les dona dos fanegas de trigo puro en ambos casos. Y se daban “para llevar las cargas del matrimonio” (1876), “para ayuda de las cargas y gravámenes del matrimonio” (1885 y 1894).

¿Qué bienes pueden constituir la dote?

Todos los bienes que aporta la mujer al tiempo de contraer matrimonio que, en nuestro pueblo, no pueden ser más que bienes muebles valorados en dinero, y fincas de labor en cada una de las dos añadas. También es fundamental para su futuro el mandarles alguna huerta y algún prado. Puede ser parte constituyente de la dote el compromiso por parte de los padres de mantenerles durante algunos años, vestirles y calzarles, pero sin poder reclamar nada por el trabajo que hagan. También el pago de las con-

tribuciones de sus fincas. En las mandas de 1894 el compromiso es el de mantenerles sus respectivos padres hasta que se casen. Serán también parte de su dote los bienes adquiridos durante el matrimonio o por herencia, donación, etc. Y también serán bienes constitutivos de la dote los bienes inmuebles adquiridos durante el matrimonio.

Las “mandas” son un claro ejemplo de donaciones por razón de matrimonio, las que, una vez contraído el matrimonio pertenecen a ambos cónyuges en pro indiviso, salvo disposición en contra del donante, y siempre podrán ser revocadas por anulación, separación o disolución del matrimonio, pero, además, contienen en su integridad los elementos más esenciales de la figura de la donación. Así, la donación es un mero acto de liberalidad por el que una persona dispone gratuitamente de sus bienes a favor de otra que la acepta, obligándose desde entonces, con los efectos y limitaciones que se contienen en el *Código Civil*, y que se extienden necesariamente al *Libro de Obligaciones y Contratos* y, entre otros más, al *Libro de los Diferentes Modos de Adquirir la Propiedad* (Donación, Sucesión, etc.) Así, los donantes podrán entregar en vida y por razón del matrimonio una serie de bienes y derechos, aun cuando reserven el usufructo de los mismos a otra persona, la que disfrutará del bien hasta su fallecimiento o hasta que se cumpla determinada condición, resolutoria, extinguiéndose la constitución de dicho usufructo y consolidándose entonces la plena propiedad (4).

¿Cuándo debe constituirse la dote?

Claramente antes de celebrarse el matrimonio, si bien los parientes pueden hacerlo cuando lo estimen conveniente. La principal obligación que se contrae al constituirse la dote es la promesa de matrimonio, ya determinada en nuestro Código Civil, datado en 1889, por la que

el incumplimiento sin causa (justa) de la promesa de contraer matrimonio obligará al infractor a resarcir a la otra parte de los daños y obligaciones contraídas por razón de dicho matrimonio.

Pero más allá de las consecuencias a que haya lugar con un posible incumplimiento de la promesa por razón de matrimonio, las “mandas” se encuentran condicionadas suspensivamente a la celebración del mismo, es decir, podemos considerarlas como claro ejemplo de obligaciones condicionales, las que se extinguen desde que el acontecimiento (matrimonio) fuera indudable que no tendría lugar, por lo que en el supuesto de ruptura de la promesa matrimonial imputable a cualquiera de los prometidos se podrían derivar consecuencias amparables en los tribunales de competencia.

Fórmulas finales

Con las formulas finales se comprometen con sus bienes al cumplimiento de lo pactado y se someten a las leyes de la Justicia. Siempre acompañando sus firmas de las de los testigos presenciales.

NOTAS

(1) R. M.= RODRÍGUEZ MARÍN: Del *Refranero General Ideológico Español* de Luis Martínez Cleiser, Editorial Hernando, 1989.

(2) G. CORREAS: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, CASTALIA, Madrid, 2000.

(3) BUSTOS LÓPEZ, LAUREANO: *La dote en el siglo XIX*.

(4) Mi agradecimiento a *Fernando Urbieta Bravo*, Abogado, por sus enseñanzas en este trabajo.



APUNTES DE ETNOGRAFÍA DE CILLEROS (II)

José Luis Rodríguez Plasencia

Los mitos y los ritos constituyen la expresión de una necesidad colectiva, como la afirmación tácita de que hay algo tan real como desconocido. Así, el huevo ha sido siempre considerado como símbolo de vida, de inmortalidad; de ahí que la ofrenda de huevos pintados, que permanece en las costumbres de algunos de muchos pueblos, haya sido la primitiva ofrenda a los dioses con la llegada de la primavera, cuando la vida brota de nuevo en la Naturaleza.

El mito no es ni más ni menos que un reafirmarse en la realidad última de las cosas. De ahí que el hombre, a lo largo de los tiempos, haya buscado en esa simple metafísica ni más ni menos que la voluntad de ser; mejor dicho: de seguir siendo. El mundo cambia constantemente: muerte y resurrección, plenitud y aniquilamiento, dentro de un ciclo que va purificándose y regenerándose, naciendo de nuevo con esa purificación. Los actos de purificación y de perdón de los pecados, ritos de regeneración al fin y al cabo, están en todas las religiones.

Del mes de abril –segundo del calendario romano y cuarto del Juliano– se ha dicho que deriva del griego *aphril*, espuma, por estar dedicado a la diosa Venus, nacida de la espuma del mar; o de *Aphodite* –Venus–. Sin embargo, la etimología que cuenta con más fundamento es la que propone Ovidio, para quien derivaría de *aperire*, abrir, pues en primavera es cuando se desarrolla la vegetación; de ahí que figuradamente simbolice la juventud y que los romanos representasen este mes como un joven danzando al son de un instrumento tañido por él mismo. Hoy lo simboliza una joven coronada de mirto y vestida de verde, con el signo de Tauro, guarnecido de una guirnalda de violetas y otras flores. Su atributo es un canastillo lleno de frutas.

Pero volvamos a los festejos concretos de Cilleros, pues el primer domingo siguiente al de Resurrección, en abril, tiene lugar la festividad de su patrona: la Virgen de Navelonga, celebración que se inicia con el traslado de la imagen desde la ermita a la parroquia entre cánticos y rezos, que se sigue con un solemne septenario, un rosario de la Aurora por las calles del pueblo con la Virgen y que concluye cuando la Imagen retorna a su santuario, para celebrar en él nueva misa, seguida de besamanto, procesión, ofrenda de flores y subasta de las piernas o brazos de las andas para



introducir de nuevo la imagen en la ermita. Luego, en la explanada circundante, carreras de caballos enjaezados, bailes típicos, romería campesitre... amenizado todo por una charanga...

Si al tratar de San Blas dije que existía un contrasentido por considerarlo patrón de los cazadores, cuando fue un santo que protegió a los animales, también en lo tocante a la patrona hay algunos enigmas. ¿Cómo un pueblo de tierras adentro, lejos del mar o de cualquier río importante, ha venerado a una Virgen con advocación marinera, pues Navelonga podría traducirse como nave larga? Según la tradición generalizada, la advocación fue introducida en el pueblo cuando unos cilleranos, obligados a servir en la marina española –no se especifica ni fecha ni lugar– salvaron la vida en un naufragio gracias a la intercesión de la Virgen, que se les apareció cuando el desánimo cundió entre ellos. Según otra versión, no servían en la Marina los náufragos que intro-

dujeron su culto en Cilleros, sino que fue sólo uno el naufrago, y que éste venía de América, tras haber hecho fortuna en las colonias. Ahí queda el misterio, pues no hay documentación al respecto. Lo que sí es histórico, pues está documentado por las descripciones que se hacen en el *Libro de Visitas del Comendador* –Orden de Alcántara– del año 1591, es que en el siglo XVI ni la ermita tenía su actual trazado ni la presente imagen de candelero de la Virgen –probablemente del siglo XVIII– es la sedente que antaño se veneraba. ¿Qué sucedió con la primitiva? ¿Fue dada de baja por hallarse en mal estado? ¿Desapareció? ¿Fue robada? He aquí un nuevo misterio. También se ha pretendido buscar semejanza entre la actual imagen, que lleva al Niño en sus manos, con otra que no lo lleva, al parecer de 1923. Sin embargo, un atento estudio tanto de la corona como de la cara de ambas, como del edificio que sirve de fondo a una de ellas, pone de manifiesto que se trata de dos imágenes distintas.

Juan G. Atienza (*Los santos imposibles*, pp. 154–155), al hablar de la advocación marinera de algunas Vírgenes, comienza preguntándose qué significa “*ser marino*” y escribe que en primer término, el hombre de mar; el marinero que se coloca bajo la advocación de un determinado santo o de una determinada imagen de la Virgen María. E igualmente –dice– significa “*el maestro–dios–venido–de–otra–parte*”. Pero lo curioso es que las advocaciones de los marinos no son, al mismo tiempo, santos marineros. Lo son, en cambio, Santa Marina, a quien algún estudioso quiso relacionar con una Venus marinera grecolatina y cuya vida real –o, al menos, reconocida como tal– nada recuerda a circunstancias marineras, salvo su nombre. A la par, es santa marinera Santa Clara, que tampoco tuvo que ver nada, que se sepa, con la vida del mar. Sí tiene que ver, en cambio –y es idea lanzada por Caro Baroja, que Atienza cita–, con la voz marinera que significa claridad en tiempo de tormenta o con la palabra que también para los marineros atestigua y designa la Osa Menor. Y también es patrona de marineros otra imagen femenina: la Virgen del Carmen. Y Atienza se pregunta por qué, precisamente, tantas imágenes femeninas, si no es por una transposición de la divinidad femenina, que, en la más antigua mitología, “*personificaba la acción y el aprendizaje de las ciencias y de la sabiduría que detentaban en grado máximo Lug (1) los seres procedentes del mar*”. En este caso, en la elección del patronazgo por parte de los hombres del mar –continúa citando la idea de Caro Baroja– ha influido el nombre de recuerdo marinero de la santa. Pero también, insiste –en el caso concreto de ciertas advocaciones marianas– “*su calidad de herederas y representantes sacralizadas en puntos geográficos muy determinados del interior; puntos que son, en la mayor parte de los ca-*

sos, centros religiosos y geográficos a un tiempo, desde donde la prehistoria se habían concentrado los cultos y las iniciaciones”. Y yo me pregunto: ¿Tendrán algo que ver las tumbas excavadas en roca –tal vez pertenecientes a un núcleo romanizado con posible perduración en la época visigoda– que se hallan en las proximidades de la ermita con el culto a una Virgen con denominación marinera? ¿O hubo bajo la actual edificación un *lucus sacrum* romano anterior a la primitiva ermita, sacralizado luego por la Iglesia Católica con la erección de un edificio religioso propio? Sin embargo, cabe otra posibilidad: que la actual Navelonga –nave larga– sea en realidad una deformación de NAVA LONGA, nava larga, entendiendo la voz nava –muy frecuente en la toponimia– como llanura cercada o flanqueada, a veces, de montañas, que es el perfil que se divisa desde la ermita si se mira hacia el pueblo. Además, los cilleranos mayores, cuando se refieren a la patrona, no dicen sólo la Virgen de Navelonga, sino la Virgen de la Navelonga, que da más sentido geográfico que religioso al término. Dos topónimos de estructura y significado semejante se ubican en la provincia de Ávila: Navalenguilla –municipio situado al sur de la provincia, en los majestuosos parajes montañosos del Parque Regional de la Sierra de Gredos– y Navalunga, ubicado en la vega del Valle del Alberche, en la cara norte de las estribaciones de la Sierra de Gredos. Curiosamente, ambas localidades tienen como patronas a Vírgenes: Nuestra Señora de Los Leones –Navaluenguilla– y Nuestra Señora de Los Villares, Navalunga.



En carta personal –10–5–90– el profesor D. Antonio González Cordero –después de analizar los datos y los esquemas que le envié sobre las tumbas excavadas en la roca– me decía que aún no había visitado el lugar, pero que intuía que se trataba de un núcleo romanizado con posible perduración en la época visigoda. Y añadía: “*No me*

extrañaría encontrar restos de alguna ermita de este período, máxime si tenemos en cuenta que la sierra del lugar recibe el nombre de Santa Olalla; o lo que es lo mismo, de Santa Eulalia, santa de gran predicación desde el siglo VI, cuyo culto se extendió rápidamente por Extremadura y que su topónimo en arqueología suele coincidir con el emplazamiento de un templo o basílica”.

Este profesor volvió a tratar el tema de los restos visigodos en otra carta posterior –05–06–90–, diciendo que era bastante probable que bajo la ermita de la Virgen de Navelonga –o en sus inmediaciones– hubiera algún edificio visigótico, y que –por el contrario– resultaba muy difícil que fuera construido alguno en la sierra, pues cuando él la recorrió no encontró ningún resto que indicara lo contrario; es decir, la existencia de ruinas de una antigua iglesia o basílica dedicada a la joven mártir emeritense.

En uno de mis trabajos de campo con personas mayores de Cilleros, una de ellas –nonagenaria– me aseguró que cuando ella era joven recordaba haber visto en la sierra algunas canterías labradas, posiblemente pertenecientes a una ermita, ya entonces totalmente derruida. Si los recuerdos de esta persona le son fiables –y no hay razón para dudarlos, pues a pesar de su avanzada edad mantiene una lucidez y una agilidad envidiables– dicha ermita debería de ser antiquísima, pues ni en el más antiguo de los libros de visitas de la Orden de Alcántara se hace alusión a ella. Aunque, tal vez, las canterías de referencia pudieron ser transportadas al lugar donde mi paisana las vio para emplearlas en alguna construcción campesina que no llegó a efectuarse o bien pertenecían a la ermita del Espíritu Santo o de la Cruz –ubicada en la ladera de la sierra– donde se administraban los últimos auxilios espirituales a los condenados al cadalso, ejecución que se llevaba a cabo en el Cerro de la Horca, inmediato al municipio. De dicha ermita no quedan restos.

Ante mi sugerencia de que bajo la actual ermita de Navelonga pudo haber un templo o lucus sacrum dedicado a alguna deidad local o romana anterior a la actual advocación –argüía para ello la proximidad de las tumbas, la existencia de lo que parecía una calzada romana en el camino que conducía a la ermita y la lejanía de ésta del pueblo– el profesor Cordero decía que eso era más difícil, pues en ningún archivo quedaba constancia de que en Cilleros se hubieran encontrado inscripciones romanas, “cosa rara, pues las hay por toda Extremadura”. Mis conocimientos sobre restos romanos hallados en el término de Cilleros son posteriores a la correspondencia que mantuve con este profesor. Desde entonces, al menos un ara de granito rojo dedicada posiblemente a dos deidades indígenas de nombre ilegí-

ble y un cupa de la primera mitad del siglo I después de Cristo, han aparecido en las proximidades de la localidad. Claro que esto no quiere decir que bajo la ermita de la Virgen de Navelonga haya existido un templo o *lucus sacrum* como yo insinuaba. El misterio, pues, continúa.

La celebración de una fiesta dedicada a San Marcos –el segundo de los cuatro evangelistas, discípulo de San Pedro, primer obispo de Antioquia y mártir en Egipto, Marcos, nombre latino derivado de Marte–, debió de llevarse a cabo en Cilleros en tiempos pasados, como lo sugieren el hecho de que existiese una ermita a él dedicada en el Pozo de las Eras, o de la Era, o que aún perdure algún topónimo alusivo al santo, como el conocido por Sitio de San Marcos. Sin embargo, esta devoción desapareció tiempo ha, como se presupone por los pocos bienes que según el libro de visitas de 1619 tenía ya la ermita entonces, pues –especifica el visitador– las limosnas recogidas por el mayordomo durante la fiesta anual ofrecida al santo en abril, no alcanzaban ni para reparar la fábrica ni para pagar las misas que en ella se decían, por lo que el culto fue desapareciendo poco a poco hasta no quedar recuerdo de él, toda vez que la ermita debió derruirse con el tiempo.

La fiesta de San Marcos se celebraba el 25 de abril, y se correspondía exactamente con otras muy populares en la antigua Roma, llamadas *Rubigalia* o *Rebigalia* que –como Julio Caro Baroja dice (2)– estaban destinadas a preservar a los trigos de la roña –robigo o rubigo (3)–, de la que los latinos habían hecho una divinidad: *Robigo* o *Rubigus*. En otros lugares esta fiesta se relacionaba con la ganadería. En Cilleros no ha quedado constancia del culto y los festejos, pero posiblemente debió ligarse a la agricultura y, especialmente, al poder que parecía tener el santo sobre la lluvia.

Al menos eso se deduce del estribillo de la siguiente canción, que aún se canta en Cilleros en tiempos de sequía:

Agua, *María*,
agua, *San Marcos*,
pa que se rieguen
todos los campos.

Agua, *Jesús Nazareno*,
agua, *Nazareno mío*,
que se secan las cebadas,
los centenos y los trigos.

Agua, *María*...

La Virgen de Navelonga
y la Virgen del Rosario
le están pidiendo a *Jesús*
el rocío soberano.

Agua, *María*...

*Hasta los niños de escuela
te vienen a pedir agua,
porque nosotros, pecadores,
no podemos alcanzarla.*

NOTAS

(1) Personaje de la mitología celta irlandesa, héroe del pueblo de Danan, y experto en muchas artes, a quien se le atribuye la invención de la música, de la arquitectura, de la medicina –se decía que inventó una caldera que resucitaba a los muertos introducidos en ella–, de los juegos, e incluso de una lanza que actuaba a

distancia... ¿Un rayo láser? Para algunos mitólogos sería el arquetipo de un Legues, dios celta europeo, que dio nombre a ciudades como Lyon –Francia– o Eliden, ciudad de los Países Bajos, en la Holanda meridional

(2) *Ritos y mitos equívocos*, p. 77.

(3) *Roña*. Nombre de diversas enfermedades de las plantas, ocasionadas por diferentes clases de ácaros y de hongos.

BIBLIOGRAFÍA

ATIENZA, Juan G.: *Los santos imposibles*, Plaza Janés, Barcelona, 1977.

CARO BAROJA, Julio: *Ritos y mitos equívocos*, Istmo, Madrid, 1974.



*Entierro, bautizo y boda,
compendian la vida toda.
No me vengas picando,
porque si pico,
se oyen hasta en la Loma
los pajaritos.*

Las fiestas familiares en el medio rural atañen a casi todo el pueblo y cambian la fisonomía de la villa.

Aunque las costumbres van cambiando aún persisten canciones de boda en la provincia de Valladolid, como: La albada, La naranja, La gala y, sobre todo, Los pajaritos.

LA ALBADA

Según el Diccionario de Autoridades albada es la música que en las aldeas dan los mancebos a las doncellas, cantándolas algunas coplas al romper el alba; y porque este festejo se hace de ordinario a dicha hora se dijo albada.

Para María Moliner los términos albada y alborada significan lo mismo: “Cantos y música con que en los pueblos festejan los mozos a las mozas al amanecer”.

La siguiente albada la entonaban los mozos a la puerta de la joven que iba a contraer matrimonio ese día.

*Ya van entrando en tu calle
ya se va cubriendo el velo.
Quiero entrar y no me dejan,
quiero salir y no puedo.*

*¡Oh, qué calle tan oscura,
llena de temor y miedo!*

*Despídete, dama hermosa,
de toditas tus amigas,
que él también se ha despedido
de rondar por las esquinas.*

*¡Oh, qué calle tan oscura,
llena de temor y miedo!...*

*Y a los padres de la novia
¿Quién los podrá consolar?
Que les llevan la paloma
de su lindo palomar.*

LA NARANJA

Esta canción procede de una vieja tradición conocida como “el presente”. Formando un círculo en torno a la mesa de los novios, salían dos de las invitadas, llevando una naranja, se acercaban a la mesa y la entregaban a la novia; la madrina la pasaba entre los invitados. Sale un invitado y mete el dinero que desea dar a los novios entre los gajos de la naranja y pinchando ésta con un tenedor baila con la novia: Esto se repite con el resto de los invitados. El texto es el siguiente:

*Toma, novia, esa naranja,
ródala por esa mesa,
y dásela a tu madrina
que tú ya quedaste presa.*

*Diga usted, clavel,
estime usted a la rosa,
que si no la estima
toda se deshoja.*

*Cinco rosas principales
salen de misa mayor:
los novios y los padrinos
y el cura que los casó.*

*Diga usted, clavel,
estime a la rosa...*

*Señor padrino rumboso,
el de la muestra de plata,
preséntela usted a esta mesa
que sabemos que la gasta.*

*Diga usted, clavel,
estime a la rosa...*

*Y la señora madrina
no parece de estas tierras,
que reluce el vestido
como si fuera de seda.*

*Diga usted, clavel,
estime a la rosa...*

*Despídete, dama hermosa,
de toditas tus amigas,
que él también se ha despedido
de rondar por las esquinas.*

*Diga usted, clavel,
estime usted a la rosa...*

*Y a los padres de la novia
¿Quién los podrá consolar!*

*Que les llevan la paloma
de su lindo palomar.*

*Diga usted, clavel,
estime usted a la rosa...*

*La paloma no la llevan
que un galán se la ha cogido.
La paloma no la llevan,
que se va con su marido*

*Diga usted, clavel,
estime usted a la rosa...*

Después de recoger la colecta entonan la siguiente estrofa:

*Toma, novia, esta naranja,
cargadita de oro y plata.
Toma, novia, este presente
que te ha dado la buena gente.*

LA GALA

*A las diez de la mañana
se ha deshojado una rosa,
a la puerta de la Iglesia
la eligieron por esposa.*

*Ésa sí que lleva la gala,
ésa sí que lleva la flor.
Ésa sí que lleva la gala
ésa sí que las otras no.*

*Deja la mantilla, amiga,
y ponte a considerar
que el nudo que habéis atado
no lo podéis desatar.*

*Ésa sí que lleva la gala,
ésa sí que lleva la flor...*

*Qué viva el novio y la novia
y el cura que les casó,
el padrino y la madrina,
los convidados y yo.*

*Ésa sí que lleva la gala,
ésa sí que lleva la flor...*

*Ahí te entrego esta manzana
prendida con alfileres,
para que de hoy en un año
de tus amigos te acuerdes.*

*Ésa sí que lleva la gala,
ésa sí que lleva la flor...*

*Lo que te pido, Juan,
que trates bien a María,
que en casa de sus padres
ha sido muy querida.*

*Ésa sí que lleva la gala,
ésa sí que lleva la flor...*

LOS PAJARITOS

Al finalizar la comida se cantan los pajaritos, los cuales, mediante rimas, provocan la intervención de los invitados.

*Cantaban los pajaritos
a la sombra de una noria,
y es su lenguaje decían:
¡Viva la señora novia!*

*Vivan y revivan los señores novios.
Vivan y revivan y vivamos todos.*

*Cantaban los pajaritos
a la sombra de un olmo,
y en su lenguaje decían:
¡Viva el señor novio!*

Vivan y revivan los señores novios...

*Cantaban los pajaritos
a la sombra de una encina,
y en su lenguaje decían:
¡Viva la seña madrina!*

Vivan y revivan los señores novios...

*Cantaban los pajaritos
a la sombra de un negrillo,
y en su lenguaje decían:
¡Viva el señor padrino!*

Vivan y revivan los señores novios...

*Cantaban los pajaritos
a la sombra de una toba,
y en su lenguaje decían:
¡Viva la señora novia!*

Vivan y revivan los señores novios...

*Cantaban los pajaritos
a la sombra de un espino,
y en su lenguaje decían:
¡Viva el señor padrino!*

Vivan y revivan los señores novios...

*Cantaban los pajaritos
a la sombra de una higuera,
y en su lenguaje decían:
que viva la cocinera.*

Vivan y revivan los señores novios...

*Cantaban los pajaritos
a la sombra de unas flores,
y en su lenguaje decían:
que nos cante tía Dolores.*

Vivan y revivan los señores novios...

El estribillo utilizado, anteriormente, es propio de la zona de Medina de Rioseco, en algunos pueblos ubicados cerca de la provincia de Palencia el estribillo es el siguiente:

*Yo la vi subir,
yo la vi bajar,
y en su mesa de los novios
no se puede hablar.*

Hay una canción de boda que combina en parte, los pajaritos y la gala, y alude a la naranja:

*Cantaban los pajaritos
a la sombra de un pimpollo
y en su cántico decían:
viva la novia y el novio
y el cura que les casó
la madrina y el padrino,
los convidados y yo.*

*Ésa sí que lleva la gala,
ésa sí que lleva la flor.
Ésa sí que lleva la gala,
ésa sí que lleva las otras no.*

*Toma, novia, esta naranja,
repártela por la mesa,*

*y amarás a tu marido
como Cristo ama a la Iglesia.*

*No porque te hayas casado
y duermas con tu marido,
aborrezcas a tus padres
que son los que te han querido.*

Ésa sí que lleva la gala...

Las canciones anteriores destacan por su sencillez y expresividad, puesta de relieve; ésta última, característica en la utilización de vocativos: dama hermosa, novia, amiga y clavel.

Los personajes más importantes de este acto social son: los novios, los padrinos y el oficiante de la ceremonia religiosa, denominados “cinco rosas principales”.

Dos ideas, por último, quiero destacar: el lazo que habéis atado no le podéis desatar y el gran cariño que los padres han tenido a la paloma en su lindo palomar.



MUSEO ETNOGRÁFICO
DE CASTILLA Y LEÓN
ZAMORA



Gracias a todos

Han sido años de recuperación de piezas,
de documentos, de recuerdos... para formar
la gran colección de etnografía
de Caja España, que ahora cobra
su sentido: compartir nuestra memoria.

Caja España

OBRA SOCIAL



Damos soluciones

