

Revista de **FOLKLOR**





Con el término “acheiropoietos”, que procede del griego y significa “no hecho por la mano del hombre”, se conocen aquellos velos, paños o sudarios, que la tradición ha conservado y hecho venerar en diferentes lugares con la pretensión de que reflejaban la imagen del cuerpo o del rostro de Jesús después de muerto. La Sábana Santa de Turín, la “Vera icona” o tela ofrecida por la Verónica a Jesús para limpiarse el rostro ensangrentado –llamada también Camulianium–, el Mandylion, el velo de Manoppello, la Santa Faz de Génova, la Scala Pilati, la Santa Faz de Jaén, etc. podrían ser los ejemplos más conocidos, además del Sudario conservado en Valladolid en el antiguo convento de la Laura hasta que fue derribado el edificio y trasladada la reliquia, cuya imagen se atribuye al efecto de una copia milagrosa obtenida al colocar el lienzo que estaba pintando un artista sobre el original. A partir de esa idea y de esos prototipos muchas leyendas atribuyeron a un hecho milagroso el que el rostro de Cristo quedase plasmado para su contemplación. Por otro lado, sucesos similares, sobre la talla de una imagen de la Virgen por algún ángel peregrino, se fueron refugiando en relatos orales todavía hoy recordados y origen de algunas devociones marianas fuertemente arraigadas, como la de la Virgen de Guadalupe en Méjico, impresa en el manto entregado al indio Juan Diego o la Virgen del Tránsito de Zamora, tallada por dos ángeles peregrinos.

EDITORIAL

Culto a los caminos, límites y fronteras: dioses protectores	39
Marta Plaza Beltrán	
Un detalle legendario de las Cantaderas de la Catedral de León en el Si- glo de Oro, originado por una metáfora medieval	44
Lorenzo Martínez Ángel	
La mejora del aprendizaje musical infantil a través del juego musical.....	47
Pilar Lago Castro y María Soledad Cabrelles Sagredo	
Usos y creencias de la piedra del rayo en León	61
Francisco Javier Rúa Aller y María Jesús García Armesto	
La era y la cruz de San Andrés: Un ritual ancestral en Villalibre de Somoza	69
Manuel Rivero Pérez	
Datos interesantes de la Semana Santa Riosecana	71
Juliana Panizo Rodríguez	

SUMARIO

PORTADA: Grabado de Rico para la Ilustración Española y Americana sobre la romería de San Antón, en la calle Hortaleza de Madrid.

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.

Plaza Fuente Dorada, 6 y 7 - Valladolid, 2010.

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

CULTO A LOS CAMINOS, LÍMITES Y FRONTERAS: DIOSES PROTECTORES

Marta Plaza Beltrán

INTRODUCCIÓN

El carácter sagrado de los caminos no reside únicamente en el camino en sí, sino en el cruce de los mismos, en las encrucijadas; puntos con una gran carga simbólica y que desde siempre han estado envueltos en multitud de leyendas negativas e incertidumbre: comercio con demonios y brujas, almas en pena vagando por ellos, Santa Compañía, etc. He aquí el motivo principal para cristianizar estos lugares de paso, aunque es necesario precisar que, a pesar de la cristianización de estos puntos estratégicos, en algunas regiones todavía pervive ese sentido mágico del cruce. El conjunto de creencias vinculadas a estos lugares, unidas a los numerosos ritos paganos celebrados en torno a los mismos, han dado lugar a la erección de las cruces y cruceros protectores de caminantes. El miedo a transitar por los caminos de noche hizo que los viajeros buscaran la compañía de la cruz, pues existía la creencia que los caminos eran para los vivos de día y para los muertos de noche. Este recelo ha existido desde épocas muy antiguas y entre culturas muy dispares, todas ellas con un nexo común: el miedo a la muerte; hecho que provocó en el hombre la necesidad de buscar protección en determinados dioses, considerados guardianes de los caminos.

LUG O LUGH

El pueblo celta ha creído en los cruces de caminos como lugares vinculados a la muerte y la oscuridad; eran contemplados como puntos de comercio entre el demonio y las almas que vagaban por allí. Este hecho motivó la presencia de algunas divinidades en los caminos y encrucijadas, a las que se ofrecían piedras al mismo tiempo que oraciones. La acumulación de las mismas en un punto fijo originó la posterior erección de elementos indicativos del lugar, como pilastras, bustos o cruceros. Las divinidades a las que se rendía culto y heredadas de la mitología indoeuropea, serán asimiladas por los romanos y surgirán, como veremos más adelante, las aras votivas o los edículos destinados a honrar a los *Lares Viales* y *Compilares*.

Uno de los dioses más importantes dentro del panteón celta es *Lug* o *Lugh*, que en la epigrafía romana aparecerá como *Lugoves*, *Lugovibus*, *Lougesterico*, *Lucoves*, *Lugu*, *Lucubi*, *Louigi*, *Luges*, etc. Dios directamente relacionado con las almas de los muertos al ser el encargado de transportarlas al más allá. Se trata de un dios sin una función determinada al que se rendía culto en los caminos, montes, fuentes y bosques, según queda constancia en algunas lápidas funerarias y aras halladas en estos lugares. Un ejemplo es el ara descubierta en Osma (Soria), de la que hemos hecho mención anteriormente, dedicada a *Lugoves* por un *Collegium Sutorum* (asociación de zapateros, oficio relacionado con el caminante) (1).

MENTOVIACUS

Mentoviacus es también un dios relacionado con los caminos y del que tenemos constancia por dos aras descubiertas en Villalcampo (Zamora) (2).

CULTOR O VIATOR

Entre los dioses galos relacionados con los caminos destaca el que llaman *Cultor*, *Viator* o *lucrorum potens*. Esta divinidad era la encargada de controlar los caminos o el comercio y al mismo tiempo, estaba dotado de una inteligencia tal, que era el inventor de todas las artes(3). Su carácter tricéfalo hace pensar en una posible relación con otros dioses griegos y romanos que poseen esta misma característica, como Hécate, etc.

Por su parte, el pueblo celta, aferrado a la creencia en el retorno de los muertos, depositaba piedras al pie de los caminos para que los difuntos pudieran descansar en su largo camino hacia la eternidad; del mismo modo, colocaban los enfermos en los cruces de caminos con la intención de obtener su sanación mediante la intercesión divina o con la ayuda de los caminantes. De este modo Estrabón (4) en sus comentarios geográficos, habla de cruces de caminos donde los enfermos se situaban para

que algún caminante que pasara por allí pudiera curar su enfermedad; costumbre celta ya mencionada con anterioridad (5). El mismo autor explica cómo los indígenas exponían a los enfermos en los caminos para que se beneficiaran de los efectos de estos dioses:

« Los enfermos, como se hacía antiguamente entre los egipcios, se exponen en los caminos para ser curados por los que han padecido la misma enfermedad» (6).

F. J. Lomas Salmonte, haciendo una reflexión sobre Estrabón, dice:

«[...] a los enfermos se les exponía a los caminos para a) preservar el ámbito y grupo social puro, y b) transferir la enfermedad en los caminos y fuera del territorio a algún objeto inanimado, animal o persona» (7).

HERMES

Para el pueblo griego los caminos y las encrucijadas estaban protegidos por el dios *Hermes*, cuya función era velar y servir de guía a pastores, caminantes o comerciantes; al mismo tiempo, era el encargado de acompañar a los muertos en su camino hacia el *Hades* (8).

Los griegos convirtieron los antiguos *amilladoiros* en cipos, sobre los que colocaron cabecillas, y les rindieron el mismo culto que habían tenido hasta el momento. Con el paso del tiempo el conjunto se transformó en *Hermes*, dios protector de caminantes y guía de almas, a quien siguieron ofreciendo piedras que depositaban a sus pies.

Podemos decir que las primeras representaciones de este dios consistían en simples montones de piedras –*Herma*– (9) acumuladas al pie o en el cruce de los caminos, que más tarde se convertirán en una piedra vertical. Esta piedra, a su vez, se transformará en una columna o pilastra (10) coronada por un busto de *Hermes* (11) con los órganos sexuales tallados en el pilar. Más tarde, el conjunto evolucionaría para reconvertirse en una columna con la mitad superior en forma humana o toda ella de cuerpo entero.

Los citados montones de piedras o pilares, a modo de mojones, estaban situados en los límites de fronteras, por lo que *Hermes* también protegía estos puntos linderos. Una variante del *Hermes*–*guía* que hemos visto hasta ahora, es el denominado *Psicopompo* como acompañante de las almas al infierno; el *Hermes Crióforo*, representado junto a un cordero, como protector de los pastores o el *Hermes bifronte*, con dos caras mirando en sentidos contrarios con una función de vigilancia.

El dios *Hermes* griego fue asimilado por el dios romano *Mercurio*, continuando con él la protección de los caminos y la ofrenda de piedras.

HÉCATE

Hécate, también de procedencia helenística, era la diosa de la tierra y se veneraba popularmente como diosa Madre. Está vinculada con el culto a los caminos y su protección, relacionada a su vez con los muertos y la magia. Se solía representar simple o triple, pues su misión consistía en vigilar todos los caminos que se cruzan en el punto donde ella se situaba o las entradas de las ciudades; función similar al *Hermes bifronte* griego, al *Jano bifronte* romano y los cruceros con representación en sus dos caras.

Las piedras situadas en los cruces de caminos eran ungidas con aceite, según nos narra Teofrasto (12) en su obra *Caracteres* (13) o con sangre como describe Ovidio (14) en *Fasti* (15), para rendir culto a los dioses, práctica que todavía se viene realizando sobre algunas cruces y cruceros de nuestra península.

MERCURIO

Los dioses indígenas de las regiones conquistadas por los romanos fueron asimilados por sus dioses y éstos, recíprocamente, aceptados por los autóctonos; ratificado por el elevado número de testimonios epigráficos, arqueológicos y numismáticos que han llegado hasta nosotros. De este modo, identificaron al dios celta *Lug* con su dios *Mercurio* (16) (también *Hermes* griego), encargado de transportar las almas al otro mundo y proteger los caminos. También el dios galo *Viator* tendría su homónimo en *Mercurio*; sin embargo, si nos detenemos a estudiar los lugares de culto de ambas divinidades nos daremos cuenta que no coinciden pues, mientras uno es adorado en los caminos (*Mercurio*), al otro (*Viator*) se le adora en los templos.

Martín de Braga, encargado de cristianizar en el siglo VI la zona noroeste de la península, nos habla de la costumbre que tenían los pueblos de estas regiones de arrojar piedras en unos puntos determinados de los caminos, según anotamos al hablar de los amilladoiros, como ofrenda al dios *Mercurio* o encender luminarias en las encrucijadas contra el demonio:

«*Nam ad petras et ad arbores et ad fontes ed per triuia cereolum incendere, quid est aliud nisi cultura vulcanalia, et Kalendarum observare, mensas ornare, et fundere in foco super truncum fruet, et vinum, et panem in fontem mittere [...]*» (17).

Estas tradiciones todavía se conservan en algunas zonas de la Península, donde encienden velas o colocan farolillos en los cruceros situados en los cruces de caminos.

JANO

Jano, dios perteneciente al panteón romano, personifica la creación de la vida por la Gran Madre, que se reproduce cada año con un nuevo renacimiento mediante los ciclos anuales. Suele estar representado con dos caras, conocido entonces como *Jano bifronte*, una mirando al pasado y otra al futuro, motivo por el cual se asocia con el destino.

Es el comisionado de abrir y cerrar el ciclo de la vida, viendo en este hecho un cierto sentido de reencarnación. Al mismo tiempo, es el encargado de la custodia de puertas y caminos, hecho que le sitúa a la entrada y salida de las poblaciones o a la vereda de las calzadas; al tener dicha encomienda suele aparecer con una llave o un bastón. Este dios, en algunas ocasiones, se ha identificado con *Júpiter*, guardián del Olimpo y poseedor de la llave que permite la entrada al mismo. Junto a todas estas funciones también se le vincula con la construcción de las ciudades.

Para los antiguos, Jano fue el guardián de las dos puertas solsticiales: *Janua Caeli* –puerta del cielo– y *Janua Inferni* –puerta del infierno–, de ahí que se le representara con dos llaves, una de oro y otra de plata. Este dios, al custodiar las llaves de la puerta del ciclo de la vida, fue asimilado a San Pedro, encargado de abrir las puertas del cielo en el cristianismo. A este respecto cabe mencionar que, dentro del pensamiento cristiano esotérico y relacionado con la idea del dios con dos caras, también se ha querido ver la imagen de los santos Juanes (Bautista y Evangelista), a los que se encomienda cada solsticio respectivamente, por estar próximas a estas fechas sus celebraciones (San Juan Evangelista, 27 de diciembre, el de invierno y San Juan Bautista, 24 de junio, el de verano).

La similitud de Jano con los cruceros viene dada tanto por su función de guarda y custodia de caminos como por el aspecto formal del mismo, con dos caras; ya que muchos cruceros presentan figuras talladas en sus dos orientaciones, es decir, en los dos sentidos del camino donde se ubican.



Crucero de Hinojosa del Campo (Soria)

LARES VIALES Y COMPITALES

El culto familiar o popular romano estaba dividido entre los *Lares* (protectores del hogar, caminos y ciudades), los *Penates* (protectores de las despensas), los *Manes* (antepasados de los muertos) y los *Lemures* (espíritus malévolos que atormentaban a los vivos). Este pueblo asimiló los antiguos dioses protectores de los caminos para convertirlos en sus dioses *Lares*, a los que rendían culto en estos caminos –*Lares Viales*–, en las encrucijadas –*Lares Compitales*– (18) o en límites de terrenos y localidades –*Lares Praestite*–. Respecto a estos últimos señalar que el emperador Augusto colocó altares en honor a ellos con bancos para meditar, motivo por el que también se les conoció como *Lares Augusti*. De igual forma, en los cruces de las vías, denominados *compitum*, también era habitual edificar altarcillos o pequeñas capillas dedicadas a los *lares compita-*

les, a los que se les realizaban ofrendas durante la festividad de la *Compitalia* (19). Varrón (20) relaciona estos *Lares* con el *trivium* y el *quadrivium*:

«*Compita sunt loca in quadriviis quasi turres, ubi sacrificia finita agricultura rustici celebrabant; merito pertuso, quia per omnes quattuor partes pateant*» (21).

La piedad popular profesada hacia estos lares ha sido muy criticada desde épocas muy antiguas, tanto dentro como fuera del cristianismo (22). La llegada de esta religión supuso que los antiguos *Lares viales* romanos fueran sustituidos por marcas cristianas, como las que discurren a lo largo del Camino de Santiago, que conducen al *Locus Sanctus*, al Lugar Santo. De igual modo que muchos de los lugares sagrados dedicados a los *Lares Viales* se consagraron a San Julián, edificándose ermitas e iglesias como la de san Julián de Prados (o Santullano) en Oviedo y situada en un antiguo cruce de caminos o la de San Xiao de Lugo; esta construcción tiene una orientación tal que el caminante puede ver la imagen del santo en su trayecto hacia dicha población.

TÉRMINUS

Los romanos denominaron *cippum* a un trozo de columna corta o pilastra cuadrangular situada junto a las sepulturas o en los límites de los campos, en este último caso como indicador de fronteras o del *Limes Romanus* (23). Los cipos podían ser lisos o estar decorados con alguna escultura y solían llevar inscripciones referentes a itinerarios, límites o epitafios. De esta manera, cuando querían indicar una ruta o un límite, generalmente aparecían las palabras *in fronte* o *in agrum* seguidas de alguna cifra; por otro lado, cuando este cipo tiene por objeto marcar una sepultura, encontramos la inscripción S.T.T.L. que, como vimos anteriormente, significa "que la tierra te sea leve" (*Sit tibi terra levis*).

Era costumbre romana delimitar con un surco el perímetro de las nuevas ciudades, donde colocaban cipos o mojones con inscripciones conmemorativas. En estas piedras se rendía culto al dios *Términus*, guardián de las fronteras y límites, al que se le realizaban ofrendas y sacrificios de animales durante las fiestas de *Las Terminalias* (24) (final de año romano, 23 de febrero actual). Los restos de este animal, después de alimentar a todos los asistentes con su carne, se enterraban bajo la piedra.

NOTAS

(1) MARCO SIMÓN, F.: "The Cult of the Lugoves in Hispania", en *Acta Archaeologica*, vol. 57, nº 1–3, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006, pp. 209–218.

(2) BLÁZQUEZ, J. M.: *Religiones Primitivas de Hispania I. Fuentes Literarias y Epigráficas*, Madrid, CSIC, 1962, pp. 107–108.

(3) VRIES, J. DE: *La religión des celtes*, París, Payot, p. 49.

(4) Estrabón (60 a. C.–21 d. C.), geógrafo e historiador griego.

(5) Esta costumbre también existía en Egipto y Mesopotamia.

(6) ESTRABÓN III, 7, 155.

(7) LOMAS SALMONTE, F. J.: *Asturias prerromana y Altoimperial*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1975, p.65.

(8) Morada de los muertos y Señor del inframundo en la época griega.

(9) *Herma* significa montón de piedras que sirven de señal.

(10) Estas pilastras y columnas podían ser de piedra o bronce.

(11) No sólo se representaba el busto de Hermes, también encontramos representaciones de Dioniso, Atenea o personajes históricos como el Hermes doble de Heródoto y Tucídides, del Museo de Nápoles.

(12) Teofrasto (c.372–c.287 a. C.), filósofo y naturalista griego.

(13) TEOFRASTO: *Theophrasti Characteres*, trad. Elisa Ruiz García, Madrid, Gredos, 1988, p. 16.

(14) Publio Ovidio Nasón (43 a. C.–17 d. C.), poeta romano.

(15) OVIDIO NASÓN, P.: *Fasti*, trad. M. A. Marcos Casquero, Madrid, Editora Nacional, 1984, 2, p. 641.

(16) Mercurio es uno de los 12 dioses olímpicos romanos. Protector de caminantes, viajeros y comerciantes. También es el encargado de acompañar al más allá a los muertos. Generalmente se le representa con barba y con capa de viajero.

(17) MARTÍN DE BRAGA: *De Correctione rusticorum* VII, trad. J. E. López Pereira; J. Correa Corredoira, La Coruña, Espiral Maior, 1997, p. 18.

(18) *Compita*:cruce.

(19) ACUÑA CASTROVIEJO, F.: "Los Lares Viales en la Galicia Romana". En *Actas del II Congreso Nacional de Arqueología*, vol. 2, Coimbra, Imprensa de Coimbra, 1971, pp. 353–359.

(20) Marco Terencio Varron (116–27 a. C.), político, militar y literato romano.

(21) VARRÓN: *Di lingua latina*, IV, 28 citado en: BERMEJO BARRERA, J. C.: *La sociedad en Galicia Castreña*, Santiago de Compostela, Follas Novas, 1978, p. 88.

(22) Véase Lucrecio: *De Natura Rerum* V, pp. 1118, 1119; Tertuliano: *Adversus Marciolem* I, pp. 10–19 y *Apologeticum* pp. 13–14; Lactancio: *Institutiones Divinae* II, pp. 14, 12; Prudencio: *Cathemerinon liber* I, pp. 200 y ss.; San Jerónimo: en Isaías 57, III, 418.

(23) *Limes* significa sendero, límite o surco. El *Limes Romanus* era un sistema de defensa romano formado por murallas, fosos, fuertes, atalayas, ciudades, etc. Constituía el límite de sus posesiones, las fronteras. En el siglo II, tenía una longitud de 5.000 Km, desde la costa septentrional atlántica de Gran Bretaña, atravesaba Europa hasta el mar Negro, para seguir hacia el mar Rojo y África, enlazando de nuevo con la costa atlántica.

(24) Las *Termalias* fueron instituidas por el rey Numa Pompilio (714–672 a. C.) al que se le atribuye la organización territorial de Roma.



Un detalle legendario de las Cantaderas de la Catedral de León en el Siglo de Oro, originado por una metáfora medieval

Lorenzo Martínez Ángel

Diversos autores del Siglo de Oro hacen referencia a unos tambores antiguos utilizados en la fiesta de las Cantaderas, celebrada, como es sabido, en la Catedral de León, una de las más típicas de la ciudad junto a las Cabezadas, que tienen lugar en San Isidoro.

En un interesante artículo sobre las Cantaderas D^a. Concepción Alarcón Román hace referencia a algunos de los mencionados autores (1), si bien hay dos a los que no alude, siendo uno de ellos el primero de los que, en una obra impresa, proporciona información tanto de la fiesta como del detalle de los tambores que nos ocupa. Pedro de la Vezilla Castellanos, en su *Segvnda parte del León de España* (2), obra famosa en su época, como lo manifiesta el hecho de ser citada en el *Quijote* (3), escribe:

*"A cuyo memorado y sancto día
Congregados los grandes y menores,
En la Iglesia mayor con alegría
Y musica daran a Dios loores,
Rompiendo por la illustre compañía
Con ronco son de antiguos atambores
Ganados a Almançor y sus vanderas" (4).*

Este detalle, que consideramos legendario (como creemos que quedará claro en el presente artículo), es repetido por otros autores del citado Siglo de Oro. Así, otro de los escritores no citados por D^a. Concepción Alarcón, el licenciado Salinas, escribe en una obra publicada en 1601 (5):

"Otra es lo que en memoria del triunfo hazen las doncellas de Leon (a quien llaman cantaderas) por perroquias el día de la Assumpcion de nuestra Señora, todos los años, que por ser muy largo de contar (aunque de gran deuocion, y marauilla) no lo refiero aqui, y porque otros autores lo escriuen copiosamente. Tienen assi mismo en Leon los atambores originales que ganaron a los Moros en esta batalla" (6).

El P. Lobera, en su *Historia de las grandezas de la muy antigua e insigne ciudad y Iglesia de León*, de 1596, recoge un detalle que permite comprobar que los citados tambores eran de un estilo diferente a los del siglo XVI (7), lo que no dejaría de ser para los leoneses de época renacentista una prueba que corroborase la antigüedad que la tradición les asignaba. También indica el mencionado autor que procedían de la batalla de Clavijo (8).

Aceptemos, por la forma que indica el P. Lobera, que esos tambores eran antiguos, pero ¿tanto como para hacerlos derivar de la alta Edad Media?

En verdad no. Aquí parecen haber influido dos factores, uno de mayor importancia que otro.

Partamos por el de menor trascendencia. Que aparezca en esta historia el nombre de un líder musulmán andalusí como Almanzor no debe extrañar, por la fama que alcanzó. En la ciudad de León adquiere un matiz especial, porque no es el único caso en el que esto sucedió. Así, a comienzos del siglo pasado se derribó el Hospital de San Antonio Abad, fundado en la Edad Media con el nombre de San Marcelo, situado junto a la parroquia de este nombre. En ese contexto arquitectónico se encontraban una torre, destruida como el resto del conjunto, que formaba parte de las murallas bajomedievales de la ciudad, llamadas tradicionalmente cercas. Pues bien: la citada estructura se llamaba Torre de Almanzor. Aunque hubiese sido edificada siglos después de su muerte, se le dio su nombre, algo a lo que sin duda contribuyó su renombre histórico, pero quizá también el proceso, tan repetido en nuestras tierras, de asociar algo antiguo con "los moros".

El factor de mayor trascendencia, y al que hace referencia el título del actual trabajo, es una cuestión literaria. La clave nos la proporciona un autor leonés, Lucas de Tuy, canónigo regular de San Isidoro antes de ser nombrado obispo de la gallega sede tudense (9), en su obra *Chronicon mundi*, de la primera mitad del siglo XIII. Don Francisco Rico, de quien citamos el texto, enmarca el mismo indicando antes del mismo: “A la muerte de Almanzor, se cantó”, y he aquí la clave:

“«En Canatañazor perdió Almanzor el tambor»; id est, in Canatanazor perdidit Almanzor tympanum sive sistrum, hoc est, laetitiam suam” (10).

De una expresión metafórica medieval se derivó la interpretación literal de que “Almanzor perdió el tambor”. Olvidado con el paso de los años el sentido literario de la expresión, pasó a poseer otro, tomado al pie de la letra, que derivó en leyenda, aplicada para explicar la antigüedad, sin duda manifiesta como informa algún testimonio anteriormente citado, de unos tambores empleados en una fiesta como las Cantaderas, tan vinculada a la idea de las luchas contra el Islam en los siglos de la Reconquista. Los tambores eran viejos, aunque no de siglos altomedievales, si bien la tradición que se les aplicó probablemente lo era todavía más que los mencionados instrumentos.

Hay un aspecto que no hemos tratado todavía. ¿A cuento de qué aparece Almanzor si los tambores se ganaron en la batalla de Clavijo? ¿Hay dos versiones legendarias al respecto? En realidad, puede que Pedro de la Vezilla estuviese equivocado, o, por el contrario, que la versión del origen de los tambores que proporciona, sea, por ser la más antigua que nos ha llegado, la original. Pero, incluso aunque estuviese equivocado, dado que la batalla de Clavijo no tuvo nada que ver con Almanzor, hay que recordar la dudosa historicidad del citado choque bélico. Aunque Pedro de la Vezilla hubiese errado al transmitir la creencia de su época en cuanto a Almanzor, probablemente ha dado la clave interpretativa sobre el tema, que anteriormente hemos expuesto. Además, es normal que, habiendo surgido la leyenda, se le agreguen nuevos detalles. En esta línea se encontraría otro elemento más, respecto al origen de uno de los tambores:

“...los «atabales» o «atambores», que son casi del tamaño de una rueda de carro, de forma ochavada y semejantes a los que ganó en la guerra el rey Ramiro. Según reza la tradición, uno de estos llevó Osórez a la misma batalla de Clavijo, desde Astorga” (11).

En el ámbito de las leyendas no siempre resulta tan fácil como en el caso que analizamos en este artículo encontrar su origen y determinar la no historicidad del contenido de una de ellas, pero, personalmente, consideramos de gran interés comprobar cómo la cultura popular evoluciona y se adapta a lo largo de los siglos, acercándonos a un proceso ocurrido durante la Edad Media que acaba testimoniándose en época renacentista.

NOTAS

(1) ALARCÓN ROMÁN, Concepción: “La antigua ceremonia de las doncellas Cantaderas en León”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* L-1 (1995), pp. 179–195, concretamente p. 179: “En primer lugar daré cuenta de las descripciones que de ella hacen Atanasio Lobera y Francisco López de Úbeda, complementadas éstas con datos del Archivo Catedralicio a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII”.

(2) Salamanca 1586 (facsimilar León 1982).

(3) I, VII.

(4) F. 367r.

(5) El título de la misma es *Sumario de la memorable, y santa batalla de Clavijo, cierto y verdadero origen, y antigüedad del señorío, y señores de la villa, solar y divisas de Val de Osera*, Madrid 1601. Este dato lo cito por RICO, Francisco: *El texto del “Quijote”. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Madrid, 2005, p. 511.

(6) Transcribo una parte del f. 7v reproducido fotográficamente en la p. 159 de la obra de don Francisco Rico citada en la nota anterior.

(7) ÚBEDA, Francisco de: *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. Notas y transcripción Antonio Rey Hazas. Estudio preliminar Juan I. Ferreras Tascón, León, 2005, p. 291, nota 66: “Van asimismo dos atambores antiguos de guerra tan grande cada uno como una rueda de carro (...). Tiene cada atambor dos aldabones a los lados por donde lo llevan asido dos hombres. Sacúdenles con varas gruesas tan recio, que hacen mucho mayor estruendo que los atambores de guerra que en este tiempo se usan”. La razón de que en una edición de *La pícaro Justina* se utilice la obra del P. Lobera se explica en la p. 289, nota 59: “López de

Úbeda, que visitó León en febrero de 1602, no pudo presenciar sus fiestas de agosto". No se trata, pues, de una experiencia personal de las mismas, sino de la recreación a partir de una obra que describía pormenorizadamente estas celebraciones: la *Historia de las grandezas de la muy antigua e insigne ciudad y Iglesia de León*, del P. ANASTASIO LOBERA, que acababa de publicarse en 1596. Veremos cómo, en todo lo que resta del número, el autor sigue siempre directamente la obra del P. Lobera.

(8) "Tiénesse por tradición, que son estos atambores los mismos, que ganó en Clavijo el Rey don Ramiro". Cita contenida en ALARCÓN ROMÁN, Concepción: a. c., 188. Añade a continuación la mencionada autora: "Lobera advierte de la importancia de estos atambores y de lo que significaban, porque aunque eran como de guerra pero ochavados y extraordinariamente grandes y ruidosos, y su estruendo no importaba tanto, pues hacían referencia a aquellos ganados por Ramiro y eran motivo de alegría". Téngase presente la asociación entre los tambores y la alegría en relación con la hipótesis principal del presente artículo.

(9) Sobre la vida y obra escrita de este autor remitimos a FERNÁNDEZ CONDE, F. J.: "El biógrafo contemporáneo de Santo Martino: Lucas de Tuy", en VV. AA., *Isidoriana* 1. Santo Martino de León. Ponencias del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria. 1185-1985, León 1987, pp. 303-334.

(10) RICO, Francisco: *Estudios de literatura y otras cosas*, Madrid, 2002, p. 15, nota 4. La versión romanceada de esta obra de Lucas de Tuy dice así: "Pero fue vn maravilloso dicho en esse dia [que] en Calatanasor fue vençido el rey: vno como pescador en la ribera del rio de Guadalquevir, como plañendo, bozes en palabra caldea, e a uezes en española, clamaua diciendo: «En Calatanaçor perdio Almançor el atambor»; que quiere decir que en Calatanaçor perdio Almançor el pandero, que es su alegría; [...] Mas Almançor, desde esse dia que fue vençido, nunca quiso comer nin beuer, y viniendo en la çibdad que se dize Medinaceli morio..." (Crónica de España por Lucas, obispo de Túy. Primera edición del texto romanceado conforme a un códice de la Academia, preparada y prologada por Julio Puyol, Madrid, 1926, pp. 330-331).

(11) PASTRANA GARCÍA, Juan: *Alrededor de León. ¿Foro y Oferta?. Las Cabezas y Las Cantaderas*, León, 1959, p. 15.



LA MEJORA DEL APRENDIZAJE MUSICAL A TRAVÉS DEL JUEGO MUSICAL

Pilar Lago Castro y María Soledad Cabrelles Sagredo

INTRODUCCIÓN

“Enseñar es un ejercicio de inmortalidad ya que, de alguna forma, seguimos viviendo en aquéllos cuyos ojos aprendieron a ver el mundo a través de la magia de nuestras palabras”.

R. Alves.

El presente trabajo es parte del resultado final de un proyecto de Tesis Doctoral defendido hace muy pocas fechas en el Departamento de Didáctica, Organización Escolar y DDEE de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

Como es fácil de adivinar por el título que precede a estas líneas, el tema elegido para nuestro proyecto de investigación fue “El juego musical como factor potenciador de la atención y la memoria para mejorar el proceso de aprendizaje musical en el ámbito escolar, con niños de 10 a 11 años”, dirigida por una de las autoras de este trabajo, la Dra. Pilar Lago Castro.

Nuestro interés por mejorar y facilitar el aprendizaje musical infantil ha sido lo que nos ha motivado y decidido a realizar dicho trabajo de investigación. Nuestra finalidad ha consistido en indagar y profundizar en el conocimiento de los procesos de la enseñanza musical y, para ello, hemos partido de presupuestos generales para después llegar a otros más particulares y concretos con experiencias más o menos complejas, realizando un aprendizaje a través de la vivencia, del descubrimiento significativo (Ausubel, D. 1983), de la expresión singular de cada alumno y, sobre todo, del mantenimiento de una constante actitud de interrogación y búsqueda para contribuir a ampliar los campos del saber pedagógico.

Teniendo en cuenta que el aprendizaje es un proceso en el que interviene y toma forma el desarrollo de capacidades, ideas y actitudes, nos hemos planteado el juego como factor básico en los procesos cognoscitivos de los niños ya que los motiva a la exploración y experimentación (Bruner, J. 1989). Además, el juego se compone de gestos y actitudes y cuando se termina permanecen unos automatismos que consolidan el aprendizaje, permitiendo fases de creatividad intercaladas entre cada ciclo de aprendizaje-juego, por eso hemos integrado las actividades lúdicas-sensorioperceptivas-creativas de los juegos musicales y entre ellos los jeroglíficos musicales, como parte del proceso educativo a fin de lograr un aprendizaje guiado, es decir, jugar con lo aprendido (Francisco Secadas, M. 2005).

El estudio y análisis del juego musical, con la percepción y discriminación auditiva de paisajes sonoros así como de los jeroglíficos musicales con sus aspectos de descubrimiento, dibujo y creación de otros nuevos por parte de los niños, basados en sus conocimientos previos sobre el lenguaje musical y sus experiencias con los sonidos, ha sido una tarea que hemos emprendido con gran entusiasmo sustentada en la experiencia práctica desempeñada durante muchos años en el ámbito de la educación musical.

Ha sido esta prolongada experiencia la que nos ha permitido poner de manifiesto las dificultades y el rechazo de los niños al aprendizaje abstracto de la lectoescritura musical y las limitaciones que implica restringir la música al sistema tonal occidental, suprimiendo otras músicas e incluso el amplio mundo de sonidos y ruidos en el que estamos inmersos. Por ello, hemos realizado nuestra investigación sobre las posibilidades de estimular, desarrollar e incrementar, mediante juegos musicales (paisajes e historias sonoras, jeroglíficos musicales, percepción del silencio, etc.) las capacidades de atención y memoria para mejorar el proceso de aprendizaje musical escolar con niños de 10 a 11 años de edad.

Hemos retomado las propuestas pedagógicas de aquéllos autores de los métodos activos de educación musical que tuvieron en común la facultad de unir juego, música y educación para conseguir que el aprendizaje de la música se haya podido convertir en una experiencia positiva, enriquecedora y gratificante para cualquier niño.

Actualmente, los estímulos preponderantes y casi únicos son de tipo visual lo que hace que cada vez seamos auditivamente menos capaces de hacer conscientes todos los sonidos percibidos y nos acostumbremos a no escuchar, es decir, no prestar atención a lo que oímos. Por esta razón, nuestro interés se ha centrado en recuperar y potenciar el protagonismo de la escucha, a través de la atención y la memoria auditiva, para mejorar el proceso de aprendizaje musical infantil.

1.- PLANTEAMIENTO DE NUESTRO TRABAJO

La primera parte de nuestra investigación ha estado constituida por el marco teórico donde hemos expuesto un documentado y actualizado estado de la cuestión sobre los principales temas que han servido de base y fundamentación para justificar las propuestas de este trabajo. Hemos abordado el apren-

dizaje, juego, atención y memoria, destacando que el aprendizaje exige atención y memoria para que la información nos penetre a través de nuestros sentidos, sea procesada y almacenada en nuestro cerebro y pueda después ser evocada o recordada para, finalmente, ser utilizada si se la requiere. Este proceso lo hemos llevado a cabo a través del juego que, al potenciar la motivación y las emociones, incrementa la atención y la memoria y, por tanto, el aprendizaje.

Teniendo en cuenta que la adquisición de habilidades aplicables al aprendizaje musical se desarrolla a través del juego rítmico, con sonidos o con la voz, dramatización de canciones, juegos con los parámetros musicales de asociación y discriminación, coordinación y expresiones gráficas (jeroglíficos musicales, historias sonoras, paisajes sonoros, expresiones corporales de ritmos y melodías, percepción y valoración del silencio y dibujos relacionados con las audiciones), nos hemos apoyado en las teorías del aprendizaje por descubrimiento y aprendizaje significativo, así como en las del juego desarrolladas por diversos autores. De ellos hemos extraído algo que compartimos plenamente, es decir, que tras cada aprendizaje se puede y debe intercalar algún lapso de auténtico juego, eso sí, jugando con lo aprendido, es decir, primero se debe enseñar y luego hacer jugar con lo recién aprendido y no al revés, ya que no hay refuerzo (juego) sin esfuerzo previo (aprendizaje).

Hemos estudiado el factor lúdico en relación con la educación, a través de los métodos activos de aprendizaje musical que combinan juego, música y educación, así como otras propuestas pedagógicas inspiradas en la incorporación de ruidos como una forma de exploración tímbrica para ampliar el universo musical. También hemos expuesto algunos estudios sobre los efectos de la educación musical en el desarrollo cognitivo infantil, la influencia de las emociones, la creatividad, los juegos musicales, el nuevo paisaje sonoro y la educación auditiva. Por último, hemos considerado las posibilidades que nos brinda el uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) para el aprendizaje musical (Tejada Giménez, J. 2004).

La importancia de comenzar la educación musical a edades tempranas la hemos fundamentado en estudios que han confirmado la existencia de aptitudes musicales innatas en el ser humano y han determinado que éstas se manifiestan en todos los individuos y en todas las culturas, aunque siguen un desarrollo particular en función del entorno cultural y de los procesos educativos. Desde los 6 a los 12 años de edad, etapa en la que se encuentran los niños objeto de nuestra investigación, la escuela, el juego y las actividades artísticas, entre ellas la música, constituyen un gran crisol para el desarrollo de las habilidades de la inteligencia emocional en relación con el aprendizaje musical, ya que los niños aprenden sobre el mundo a través de su cuerpo, sonidos, imágenes visuales y gestos.

Hemos descrito las diferentes definiciones que se han dado al concepto de conducta y dentro de éstas a las de escucha (atención), percepción (sentidos) y apreciación musical (formación). El primer tipo de comunicación humana que aprendemos es melódica y no verbal. Por una parte, la música surge o está más relacionada con los primeros lenguajes que eran de tipo vocálico: inflexiones de vocales acompañadas por variaciones de tono y timbre orientadas a la acción, tales como gritos de júbilo y ayuda, advertencias, etc., lo que podríamos denominar como discursos apasionados frente a los discursos más precisos y racionales posteriores. Por otra parte, la música produce conductas motoras (ritmo) y emocionales (melodía) muy marcadas y universales ligadas al sistema límbico que, unidas a las teorías actuales de integración de las emociones en el funcionamiento holístico del cerebro y su importancia en el aprendizaje, toma de decisiones, atención, memoria, etc., llega a ser considerada como un factor más que influye en el desarrollo de la inteligencia (Ríos Lago, M. 2007).

En nuestra investigación, el sentido del oído ha tenido especial importancia y por eso hemos destacado la relación del hecho de oír con otros aspectos del sujeto y de su entorno. Oír involucra niveles cognitivos superiores que permiten extraer la información útil e interpretar su significado. Hemos remarcado que oír es un acto donde interviene el control atencional, sin embargo, la mayor parte del tiempo procesamos la información acústica en un plano de fondo sin concentrar la atención en ello, lo que constituye una base persistente y redundante de información sonora que no se hace consciente. No obstante, dicha audición de fondo forma parte de un proceso cognitivo complejo que lleva aparejado la detección de rasgos, el reconocimiento de patrones ambientales y su comparación con otros patrones conocidos.

Actualmente, se accede a la información de un modo divertido ("eduversión": educación y diversión), por ello hemos expuesto las aplicaciones creativas y lúdicas que nos facilitan las TIC como elemento para mejorar el aprendizaje musical. En nuestro criterio, cerrarnos a la realidad social y cultural

actual sería negar el desarrollo del conocimiento y rechazar las herramientas que la informática nos proporciona, por eso nuestro objetivo prioritario ha sido encontrar un equilibrio entre la Tecnología Educativa y la Enseñanza Musical.

Hemos tenido en cuenta los argumentos expuestos por diversos autores sobre el impacto que producen las nuevas tecnologías que vienen a determinar los grandes cambios a que está sometida la educación, transformándola no sólo en cuanto a su forma sino en su contenido: cambio del énfasis de la enseñanza hacia el aprendizaje, del papel del maestro de expositor a guía y administrador de medios, de los datos al conocimiento, de la cultura basada en el libro y el texto a una multimedia, del alumno pasivo a otro que se convierte en protagonista y participa de su propio aprendizaje, permitiendo también la desincronización en el tiempo y en el espacio.

La segunda parte de la tesis doctoral ha estado dedicada a exponer la metodología, objetivos, hipótesis de partida, diseño y elaboración de herramientas para la investigación, programa de intervención, muestra elegida, descripción de actividades con juegos musicales y, por último, análisis y valoración de los resultados obtenidos. Finalmente, hemos expuesto las conclusiones, la aportación personal, las fuentes documentales y los anexos.

La metodología utilizada ha estado basada en el método descriptivo de investigación–acción en un estudio de caso y con un modelo cuantitativo longitudinal, siendo este trabajo de grupo y de campo. Hemos tratado de establecer la posible relación entre la práctica de los juegos musicales propuestos y la influencia en el incremento de las capacidades de atención y memoria, medidas con el test de atención de Rolf Brickenkamp y E. Zillmer (1962) y el test de memoria auditiva inmediata (MAI) de A. Cordero (1997), ambos validados por el equipo de expertos de TEA Ediciones (Madrid).

En el programa de intervención hemos realizado diversas actividades a través de los juegos musicales propuestos (historias y paisajes sonoros, expresión corporal de ritmos y melodías, jeroglíficos musicales, percepción del silencio y sus sonidos, etc.), utilizándolos de una manera educativa para potenciar la atención y memoria auditiva así como para favorecer la participación activa de los niños con un tipo de aprendizaje significativo y por descubrimiento guiado, asociando diferentes áreas perceptivas y expresivas como plástica (dibujos e imágenes), literatura (cuentos e historias musicales), danza (movimientos y ritmo) y acústica (paisajes sonoros y sus aplicaciones educativas).

Como aportación personal, hemos desarrollado un juego musical titulado *Jeroglíficos Musicales: investiga y sonríe*, en soporte CD Interactivo (hipermedia), para que los alumnos realicen sus actividades lúdico–educativas con jeroglíficos (componiéndolos y descubriéndolos) tanto visuales como sonoros, permitiendo un aprendizaje musical activo y autodirigido así como su autoevaluación ya que en el mismo pueden consultar las respuestas correctas. Este CD nos ha permitido potenciar los aspectos de interactividad, multiplicidad de códigos, navegación, descubrimiento y creatividad infantil para la enseñanza musical. Nuestro propósito ha sido que los niños aprendan de forma lúdica, potenciando la atención y la memoria auditiva, los conceptos musicales abstractos a través de dibujos concretos de los jeroglíficos musicales; que el lenguaje musical escrito (solfeo), tan árido en la enseñanza tradicional, se facilite con el atractivo del descubrimiento del significado del jeroglífico utilizando palabras homófonas y polisémicas en cuyas sílabas aparecen las notas musicales; que al componer los dibujos de los jeroglíficos los niños expresen sus propios códigos estéticos y, por último, que relacionen conceptos musicales con aspectos de la vida cotidiana para no percibir la música como algo ajeno y distante de su entorno.

2.- LA MÚSICA EN EL DESARROLLO INTEGRAL DE LA PERSONA. JUSTIFICACIÓN RAZONADA

La importancia de la música en la vida del hombre ha sido, es y será algo fundamental para él durante toda la vida. A través de investigaciones y estudios muy diversos hoy sabemos por ejemplo que, desde antes del nacimiento de un nuevo ser y a partir del 5º mes de gestación, el feto reacciona ante los estímulos sonoros del exterior de forma muy significativa estableciendo vínculos afectivos con la madre que durarán a lo largo de toda la vida.

Así mismo sabemos que la música y su utilización y aprendizaje desde edades muy tempranas, y posteriormente durante toda la existencia, le permite al hombre un desarrollo más integral (Lago 2008). Un maravilloso ejemplo de refuerzo de nuestras firmes palabras lo encontramos en el eminente médico–neu-

rólogo Sacks (2006) cuando señala que: *“El cerebro sintoniza especialmente con la música, incluso en personas de las llamadas poco musicales. Crecemos en un entorno en el que hay música por todas partes, ya sea música popular o sofisticada, jazz, música clásica, etc. Todos hemos crecido en un entorno musical, y el cerebro es muy sensible a la música. La música está presente en todas las culturas, y es importante en todas ellas: porque es importante para las personas”*. Posteriormente el mismo autor añade: *“Yo me volvería loco si no tuviera mi piano, si no pudiese tener la música a mi alcance. La música, además, tiene un gran poder organizativo, y esto se aprecia a menudo en las canciones infantiles de los niños”*.

Valls Gorina (1980) al referirse a los sonidos organizados que aparecen en la vida cotidiana señala que: *“Vivimos inmersos en un universo invisible de vibraciones y rodeados de una constante nebulosa sonora. Desde la impertinente bocina de un vehículo, al manso rumor de la lluvia, pasando por el reiterado anuncio de la comunicación telefónica o por las emisiones radiofónicas, debemos convenir que nuestro vivir responde sin tregua ni reposo a una infinita serie de estímulos de orden sonoro, cada uno de los cuales tiene un significado y un contenido inmediatamente diferenciado”*.

La conocida pedagoga musical argentina Violeta Hemsy de Gainza (2002) en uno de sus últimos libros nos indica que: *“La música es un objeto intermediario privilegiado para la comunicación humana. Los sentimientos y las vivencias positivas inducidos por la experiencia musical son normalmente transferidos a la música o al instrumento, o sea, al objeto que produce la sensación benéfica, y también a la persona que ofrece la música: la madre o maestra en primer lugar”*.

En este mismo sentido Alfred Tomatis (1991) manifestaba que: *“El alimento vocal de la madre a su hijo es tan importante como su leche para el desarrollo del niño”*. Sin duda alguna son éstos los primeros contactos y manifestaciones de cariño que la madre y el hijo pueden compartir a través de esta manera de comunicación y expresión tan sencilla, como es el acto de natural de susurrarle o cantarle una pequeña melodía o canción de cuna mientras lo amamanta amorosamente. Ambos comparten momentos fundamentales para el desarrollo integral del niño. Él no sabe, no entiende lo que la madre le dice o canta, pero siente el modo, el tono afectivo con el que ésta lo hace.

Otros expertos en el campo de la llamada Pedagogía Musical Activa como Compagnon (1971), nos habla de la necesidad y especificidad del trabajo rítmico con niños pequeños indicándonos que: *“La educación rítmica y musical es un medio para convertir el cuerpo en dócil instrumento de interpretación del ritmo y la emoción musical, y se esfuerza para que el niño luche contra la tendencia natural a la mecanización, mediante el desarrollo de su personalidad y la facultad creadora por la cual ella se afirma”*.

Hanslick (1904) ya defendía hace muchos años, como podemos ver por la fecha de sus publicaciones: *“Que la música actúa sobre nuestro estado emocional con mayor intensidad y más rápidamente que ninguna otra de las Bellas Artes. Unas pocas notas musicales pueden llegar a conmovernos, cuando un poema no llegaría a hacerlo más que después de una larga exposición. La acción del sonido es uno de los fenómenos más inmediatos, poderosos y directos”*.

Si a lo largo de la historia y evolución de pueblos y culturas muy diferentes, la música ha sido testigo, y a veces precedente de los cambios sociales más profundos realizados en el mundo, su utilización en muchos momentos de la vida del hombre nos permite emprender nuevos caminos y etapas en los que la música va a ser protagonista indiscutible en el tratamiento y/o seguimiento terapéutico de aquellas personas que precisen ayuda para el mantenimiento sereno y equilibrado de los cambios importantes de su vida. Los aspectos sociales de la música también intervienen de manera muy destacada en el hombre, ya que favorece la comunicación, la expresión, aumenta los niveles de creatividad, etc.

Nuestra querida amiga y maestra Montse Sanuy (1994) al hablar de la importancia de la improvisación musical como necesidad básica elemental en el desarrollo de las diferentes etapas musicales por las que pasa el niño, manifiesta que: *“La improvisación fundamentalmente es un acto espontáneo. El juego sonoro y de movimiento es consustancial al niño en el simple acto de manipular objetos, experimentar con la voz o realizar movimientos corporales. Aquí es donde se producen las primeras improvisaciones. De esta forma espontánea disfruta y adquiere experiencias, hábitos, destrezas y conocimientos, ya que a través de todo esto desarrolla su capacidad de observación, memoria e imaginación”*.

La eminente física y fisióloga Deutsch (2006) en una extraordinaria conversación narrada por el comunicador científico Eduardo Punset en uno de sus últimos libros señala que: *“La percepción musical depende del habla adquirida en la niñez”*, y explica que: *“la música es una prolongación del lenguaje”*

o, por lo menos, nace de las limitaciones de la capacidad de hablar. Siendo el lenguaje una capacidad digital del cerebro, tarde o temprano los homínidos recurrieron a la música y al arte para expresar matices que difícilmente cabían en la lógica digital de ceros y unos”.

“La música tiene la llave del progreso y de la vida”, con estas breves pero contundentes palabras comenzaba el sueño convertido hoy en realidad de José Antonio Abreu (2007), creador y fundador en Venezuela de uno de los Proyectos Sociales desarrollados en su país a través de la música con resultados verdaderamente sorprendentes y significativos para los niños y jóvenes de familias desfavorecidas del país, protagonistas directos de este proyecto convertido en una maravillosa realidad social y educativa desde hace ya bastantes años.

El profesor y pedagogo musical Abreu y un grupo importante de colaboradores suyos, confiaron plenamente en la re–inserción educativa y social de un importante número de niños y jóvenes venezolanos a través de la música. En la actualidad son más de 270.000 los participantes de las clases de música desarrolladas con los hijos de los venezolanos de niveles sociales más humildes del país; muchos de ellos, y tras comenzar su experiencia ya han sido integrados en el Sistema de Orquestas creado por el profesor Abreu, o como en el caso de Gustavo Dudamel, y tras su paso como alumno destacado del maestro Abreu, paseando triunfalmente su extraordinaria capacidad y brillantez como joven director de orquesta en las mejores de todo el mundo.

Seguramente para el lector de estas líneas, será fácil comprender las razones que nos han motivado a presentar las sabias palabras de tantos maestros que nos han precedido en la maravillosa tarea educativa, y reconocer con ellos que la actividad musical es una necesidad, y en muchos casos, una herramienta compensadora de las desigualdades educativas de muchos países.

Como hemos podido apreciar en el caso del maestro Abreu, sin duda alguna, uno de los ejemplos más evidentes de la enorme potencialidad y fuerza social que la música permite realizar desde edades muy tempranas y en situaciones enormemente extremas, son un ejemplo y modelo más a seguir por tantos otros que han trabajado y trabajan en el más absoluto anonimato. De ahí nuestro interés en presentarlo como un paradigma claro de mejora y re–inserción educativa y social, también en el uso de la música con personas que padecen dificultades de diferente índole o nivel. En este sentido hemos de manifestar que, la música como fenómeno multidimensional es capaz de conseguir muchos de los logros personales y colectivos de personas con “capacidades” muy distintas, que sin el apoyo de muchas de las técnicas y métodos utilizados en el campo de la terapia musical, jamás hubiesen podido normalizar sus vidas dentro de una sociedad tan competitiva como la que nos ha tocado vivir.

Por todo lo que venimos diciendo a lo largo de estas páginas, es muy importante saber lo que cada uno de nosotros entiende por música, y lo que es más importante, cuál es el verdadero significado de ella en nuestras vidas. Así, y para responder a la primera cuestión debemos manifestar que la música se fundamenta en elementos tan indispensables como:

- El Ritmo: Del que emana la necesidad natural, espontánea y cultural del movimiento de todo lo que nos rodea; también de los cuerpos que se mueven y expresan a través del baile y de la danza, etc.
- La Melodía: Que nos invita al canto individual y/o colectivo y nos permite recordar nuestros orígenes culturales y sociales. También a recuperar la memoria individual o colectiva a través de instrumentos musicales que, con técnicas más o menos sofisticadas nos permiten reconocer nuestros orígenes y procedencias a través de grupos de notas que colocados de una determinada manera dan forma y pensamiento sonoro a una idea y a una cultura, etc.
- La Armonía: Que nos permite reconocer el orden, conseguir el equilibrio y la búsqueda constante de la belleza y de la obra bien hecha, etc.

En cuanto a la segunda cuestión, es decir, sobre lo que la música significa para cada uno de nosotros, habría que manifestar que esta realidad tiene mucho que ver con nuestros recuerdos, con nuestra cultura y origen, con nuestros primeros recuerdos y encuentros con la música, o lo que es lo mismo, con nuestro pasado sonoro personal. A este hecho algunos autores del campo de la musicoterapia lo han definido como ISO o Identidad Sonora (Altshuler, Benenzon, Lacarcel, Lago, etc.).

Muy brevemente, y sólo con el deseo de aclarar un poco más este quizá no tan conocido concepto, vamos a presentar su significado e importancia en el tema que nos ocupa. Así, nos encontramos con la definición de al menos cinco modelos de ISO diferentes:

- El ISO Universal o identidad sonora, que caracteriza a todos los seres humanos independientemente de sus contextos sociales, culturales, históricos o psicofisiológicos. Entre otros, podemos hablar del latido cardíaco de nuestro corazón con su estructura y diferentes ritmos, los casi inapreciables sonidos de inspiración y espiración, los sonidos del agua, el viento, el crepitar del fuego, nuestros pasos al caminar, los múltiples resultados sonoros de elementos cotidianos (ropa, objetos domésticos, cañas, sonajas, tubos) y un interminable sin fin de elementos.
- El ISO Gestalt, es el que nos caracteriza a cada una de las personas de manera individualizada. Este modelo de ISO se define por las propias vivencias o recuerdos sonoros de cada uno de nosotros a través de nuestra historia y por herencia. En él podemos destacar recuerdos sonoros tan importantes para cada uno de nosotros como: la voz de nuestra madre, los recuerdos sonoros de nuestra infancia y otros muchos aparecidos a lo largo de toda nuestra vida, etc.
- El ISO Cultural es el que determina el fenómeno o medio social en el que nos movemos. Es la identidad propia de una comunidad que responde a una determinada cultura o subcultura sonora y musical manifiesta y compartida con otros. Los expertos en este campo señalan que, el ISO Cultural está enormemente unido al ISO Gestáltico, y ambos se complementan. En este mismo bloque hemos de mencionar a los ISOS Étnicos o Regionales, en los que la identidad sonora del ISO depende mucho de las diferentes maneras de haber aprendido de nuestra propia cultura y/o raíces populares, de los cambios y pautas culturales aparecidos a lo largo del tiempo, etc. Teniendo en cuenta lo que este ISO representa para cada uno de nosotros, hemos de considerarlo como uno de los más importantes para trabajar con personas mayores, y en el que habrá que hacer mayor hincapié.
- El ISO Grupal responde a la unión de prácticamente los ISOS anteriores (Universal, Gestalt y Cultural), ya que depende totalmente del grupo de personas que lo forman y participan en el trabajo de musicoterapia. El compartir en la sesión un mismo momento sonoro, los mismos objetos intermedarios, etc., los unifica, y los convierte en un solo canal de comunicación. Además, está íntimamente ligado al ambiente o esquema social en el que las personas se integran. A este nuevo tipo de ISO hay que darle un tiempo razonable para que los miembros del grupo se conozcan y estructuren entre todos un clima de expresión y comunicación musical conjunto. Su cohesión y progresiva madurez, fundamentalmente dependerá de la consistencia y la buena elección de los miembros del grupo, y del conocimiento y experiencia que el musicoterapeuta tenga de cada uno de los ISOS de los miembros que lo configuran.
- Finalmente el ISO Complementario, se refiere a los cambios que suceden cada día o a lo largo de una sesión de musicoterapia a la persona que la realiza. Esta cuestión valora el determinado estado anímico o la respuesta de cada uno de los participantes, por las relaciones interpersonales que se creen en la sesión, por las circunstancias ambientales y dinámicas que se producen, etc. La respuesta o expresión durante las sesiones puede cambiar o modificarse de manera sustancial entre los miembros del grupo, aspectos todos ellos, que el experto deberá tener muy en cuenta en la sesión con el fin de controlar las respuestas o manifestaciones individuales de cada uno de los participantes, y en su posterior análisis y valoración (1).

3.- EL JUEGO Y SU DESARROLLO EN EL CAMPO DE LA MÚSICA

En nuestro planteamiento, hemos partido del juego como recurso pedagógico fundamental para el aprendizaje musical infantil y como uno de los elementos principales del desarrollo psicoafectivo y emocional del niño, considerándolo principio de descubrimiento y creación, evitando caracterizarlo como mera diversión, capricho o forma de evasión sino como factor de gran importancia para aprovechar la imaginación, entusiasmo, atención y concentración que el niño despliega en sus juegos.

El juego, como proceso ligado a las emociones, contribuye enormemente a fortalecer los procesos cognitivos y permite que la conciencia aumente así, desde esta perspectiva, a mayor conciencia lúdica mayor posibilidad de comprenderse a sí mismo y al mundo. Por otra parte, el juego, por no ser una ac-

tividad impuesta y proporcionar placer cuando se realiza, es para el niño un medio natural de mantener *la atención* y estimular *la memoria* para contribuir a su educación ya que cuando éste se pone a jugar pierde la noción del tiempo permitiendo períodos de aprendizaje más largos.

Facilitar que el niño descubra los distintos aspectos de la realidad sonora y musical a fin de favorecer la atención y la memoria, buscando la provocación, la motivación y potenciando su creatividad, sin reducirla a la mera espontaneidad y a la intuición, a través de actividades de exploración, descubrimiento, improvisación y discriminación auditiva para reivindicar la necesidad de permitir que el niño aprenda jugando con lo aprendido ha sido uno de los principales propósitos de este trabajo.

Hemos considerado que el juego, como experiencia cultural, supone un espacio para la creación, la posibilidad y la libertad aunque esto no debe servir de excusa en el ámbito educativo para una falta de coherencia y dirección del juego ya que eso sería jugar a la enseñanza y no enseñar jugando. En cambio, dar coherencia y dirección al juego involucrando la figura del profesor en las actividades lúdicas a fin de crear un contexto seguro y relajado en el que el niño pueda integrar todos sus conocimientos con un aprendizaje por descubrimiento y significativo, ha sido uno de nuestros objetivos prioritarios.

4.- PEDAGOGÍA MUSICAL ACTIVA: MÉTODOS Y AUTORES MÁS DESTACADOS

Han pasado muchos años desde que en la vieja Europa primero, y posteriormente en el resto del mundo, se comenzara a hablar de la importancia de la formación musical para el ser humano en general y los niños en particular. Poco después, y siempre de la mano de los más ilustres pedagogos de todos los tiempos, la aparición de métodos activos de enseñanza musical para niños de todas las edades, tomaban carta de naturaleza en Suiza, Francia, Austria, Reino Unido, etc., y comenzaba la eclosión de métodos de enseñanza musical de lo que luego conoceríamos como Pedagogía Musical Activa.

Así, la importancia de la música y los nuevos métodos entraban de lleno en las aulas de los centros educativos de buena parte de Europa, y de forma casi inapreciable para el resto de las áreas de conocimiento, conseguía ponerse a la cabeza entre los modelos de enseñanza más innovadores del momento, convirtiéndose en la protagonista indiscutible del mundo de la Educación en general y de la Educación Musical en particular.

Como todos sabemos, en España aún tardaríamos muchos años en “descubrir” su enorme importancia y trascendencia en la educación integral de la persona, y más aún en comenzar a valorar la importancia de esta ciencia, que lo es, en la formación de nuestros niños. Finalmente y como casi todo en la vida, la renovación de nuestro sistema educativo en los ya muy lejanos años 70, nos permitió introducir la educación musical en nuestras aulas muy tímidamente a través de los currícula educativos de la época. Por esta razón entre otras, la necesidad de actualizar al profesorado encargado de impartir esta enseñanza en las aulas, hizo posible que a nuestro país llegaran muchos de estos métodos de Pedagogía Musical Activa.

Aunque seguramente existen muchos más nombres y muchas más frases para demostrar la dedicación y experiencia de los más destacados pedagogos y expertos del campo de la educación musical dentro y fuera de nuestras fronteras, en nuestra potestad de elegir en estas páginas, queremos destacar los nombres y las frases de los que ahora citamos por considerarlas de enorme trascendencia en lo que la música hoy tiene de significado para el desarrollo completo del hombre, pidiendo disculpas a quienes echen de menos a sus favoritos. Como sabemos, toda elección conlleva una renuncia, y ésta ha sido nuestra opción:

- *“La música es el conocimiento de uno mismo, ya que el ritmo activa el desarrollo de cada ser en sí mismo”* (Dalcroze).
- *“La música es una lengua, un arte y una ciencia, y debe ser considerada según las circunstancias bajo uno u otro de estos aspectos”* (Lavignac).
- *“La música no está fuera del hombre, sino en el hombre”* (Willems).
- *“La música tiene como meta el entendimiento del lenguaje y de la expresión”* (Orff).
- *“La música en sí misma es una gran educadora, ya que actúa directamente sobre la inteligencia, la voluntad y la sensibilidad”* (Ward).

- “La enseñanza de la música es una necesidad y aporte fundamental para la cultura y el bienestar de los más pequeños, y de la sociedad en general” (M. Martenot).
- “Debemos acostumbrarnos a la música grande y para ello es preciso que respiremos a menudo y largamente de ella” (Pollitt).
- “La música expresa mucho más lo que el hombre siente que lo que piensa. Es como el esperanto de las emociones más que de las ideas” (Reik).
- “El ritmo constituye una de las bases fundamentales en la ejercitación de personas con déficit auditivo” (Di Marco).
- “El primer lenguaje emocional, junto con el grito, es el movimiento. Por esto la educación rítmica y musical, son un medio para convertir el cuerpo en dócil instrumento de interpretación del ritmo y la emoción musical, y se esfuerza para que el niño luche contra la tendencia natural a la mecanización, mediante el desarrollo de su personalidad y la facultad creadora para la cual ella se afirma” (Compagnon).
- “La música es un medio armónico. Sin embargo, a pesar de ser una expresión natural y hasta podría decirse innata, no se practica, y con ello se coarta la actividad de quienes fomentan la relación de los padres con la música” (R. Fridman).
- “El medio más apto y eficaz para inculcar a los niños la idea musical es asociar el sonido en su altura y duración a imágenes visuales representativas sumamente simples. Además, en la clase de educación musical el niño debe ser constantemente saturado de bellas percepciones sonoras omitiendo todo exceso verbal, pues incluso la enseñanza de la teoría debe ser exclusivamente supe-ditada a las necesidades de la práctica. Nada de lecciones razonadas en la clase de música, pues para el niño lo interesante es aprender a sentir a gustar la música y a amar el arte” (Borguñó).

Sólo a modo de ejemplo presentamos algunos de los autores y métodos de educación o Pedagogía Musical Activa más prestigiados en el mundo. Aunque a día de hoy nos avergüence un poco manifestarlo, en España y pese al largo tiempo transcurrido, hay muchos profesionales de la enseñanza musical actual que desconocen por completo algunos o todos los nombres de este listado y su método de enseñanza-aprendizaje musical. Así y por orden de aparición citamos a:

- Jacques Dalcroze (1865–1950) con su llamada *Rítmica Dalcroze*, cuyo método se centra en el movimiento, el ritmo y la improvisación.
- Martenot (1898–1980), especialmente interesado por la atención y sensibilización auditiva.
- Zoltan Kodály (1882–1967), pedagogo y compositor húngaro centrado en la educación vocal y canto colectivo fundamentalmente basado en su música popular y/o folklore.
- Kart Orff (1895–1982) compositor y pedagogo dedicado especialmente al disfrute y desarrollo de las emociones y el gusto por la música a través de la técnica instrumental, la improvisación y el folklore.
- Justine Ward (1879–1975) creadora de un método de educación musical especialmente dedicado a la educación vocal y el canto colectivo. Adaptación pedagógica basada en el Canto Gregoriano.
- Edgar Willems (1890–1978) nos dejó un extraordinario legado educativo-musical a través de su método, especialmente sensibilizado con el desarrollo auditivo y la improvisación, etc.

Aunque sea de forma breve, y teniendo en cuenta los amplios intereses de las nuevas formas de enseñar y de aprender aparecidas en estas últimas décadas, permítasenos citar en estas líneas algunos de los nuevos nombres para la historia de la Pedagogía Musical fuera y dentro de nuestras fronteras, ya que en un futuro no muy lejano serán los nuevos referentes de la educación musical. Así podemos nombrar a:

- Suzuki, extraordinario maestro japonés creador de un método de enseñanza musical centrado en la educación de los instrumentos de cuerda.
- Chevais, con un método de solfeo y enseñanza musical muy utilizado en nuestro país al comienzo de los años 70.
- Murray Shafer, más compositor que pedagogo musical, pero también muy conocido por introducir en el campo de la educación musical y en su modo de trabajo, el concepto de Nuevo Paisaje Sonoro.

- Swanwick, pionero en el campo de la investigación y la Pedagogía Musical.
- David Elliot, profesor de música en la Universidad de Nueva York muy centrado en la investigación.
- Violeta Gemsy de Gainza, pedagoga musical argentina muy conocida en nuestro país a través de sus libros y sus reiterados viajes a España para impartir cursos de formación.
- Wuytack, alumno directo de Orff, que de forma muy personal, adapta el método del maestro compositor, a su peculiar estilo, desarrollando una nueva idea sobre el mismo.
- Delalande, responsable del grupo de investigación musical GRM del Instituto Nacional de Audiovisuales de París.
- Paynter, Small, Self y tantos otros, nuevos nombres a los que habrá que tener en cuenta en el futuro, sobre todo, cuando se quiera hablar de la nueva Pedagogía o Educación Musical en el mundo.

En este punto también queremos recordar aquellos nombres que dedicaron buena parte de su vida, sino toda, a buscar métodos más libres, creativos y afines a la expresión natural del cuerpo a través de la danza y el movimiento, y cuyo precursor fue el ya mencionado Jacques Dalcroze:

- Thea Van Der Voort con su método *Le Bon Depart* más centrado en el campo del conocimiento y desarrollo corporal.
- Rudolff Laban con el método que lleva su propio nombre, y con el que pretendió ofrecer una visión muy innovadora y libre dentro del campo de la danza moderna.
- Patricia Stokoe, experta argentina dedicada al lenguaje y expresión del cuerpo, mujer creativa e innovadora donde las haya, responsable de acuñar para el mundo entero el término Expresión Corporal.

En España, nombres como los de Joan Llongueras, Borguñó, Ireneu Segarra, Montserrat Sanuy Simón, son ya parte de nuestra historia en el campo de la educación y la pedagogía musical, que, aunque hoy nos parezca casi mentira, finalmente también comienza su desarrollo a partir de la segunda mitad del ya pasado siglo XX.

5.- DATOS DE NUESTRA INVESTIGACIÓN

Para la valoración de la percepción de un medio ambiente sonoro que debía identificarse auditivamente hemos pedido a los alumnos que identificasen y recordasen el máximo número posible de sonidos de una historia sonora previamente escuchada de una grabación. Los alumnos reconocen el medio en todos los casos de forma genérica y recuerdan un 30 por 100 más de los sonidos cuando éstos están ordenados según una historia que conocen previamente.

La práctica de la audición con el objetivo determinado de prestar atención al paisaje sonoro que nos rodea es algo que se puede aprender, lo que repercute en una percepción mejor del lenguaje musical. La escucha de los sonidos ambientales e historias sonoras favorece la potenciación de la atención (focal, selectiva y sostenida). La discriminación auditiva ha mejorado durante los dos cursos escolares más de un 25 por 100, disminuyendo la dispersión.

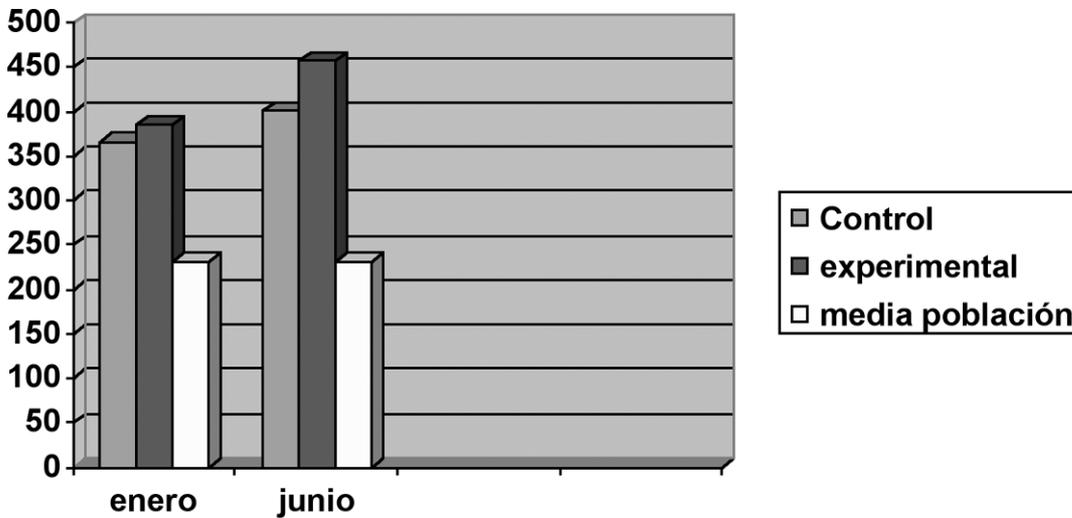
Hemos realizado una medición de la atención y la memoria auditiva inmediata antes y después de la práctica de los juegos musicales (en enero y junio de dos cursos escolares), mediante los test de R. Brickenkamp y M.A.I. de A. Cordero, con los grupos experimental y de control, de 5º curso de primaria, y un estudio estadístico para determinar el grado de confianza de los resultados. Hemos recurrido al grupo de control para eliminar la influencia de una de las posibles variables contaminadoras, es decir, la evolución de la atención y la memoria en un grupo estadísticamente equiparable que no practicara los juegos musicales.

En el estudio de caso realizado hemos comprobado que la mejora del grupo experimental en las diferentes variables de la atención (velocidad/precisión, estabilidad o consistencia en el tiempo y atención sostenida), medidas con el test de R. Brickenkamp, es el doble que la del grupo de control, siendo ambos muy similares al comienzo del estudio, comprobando la validez estadística de dicha diferencia con un contraste de medias. Hay que destacar que existen variables contaminadoras (como la exis-

tencia de un profesor nuevo con actividades escolares al margen del currículo y no evaluables) que impiden generalizar los resultados.

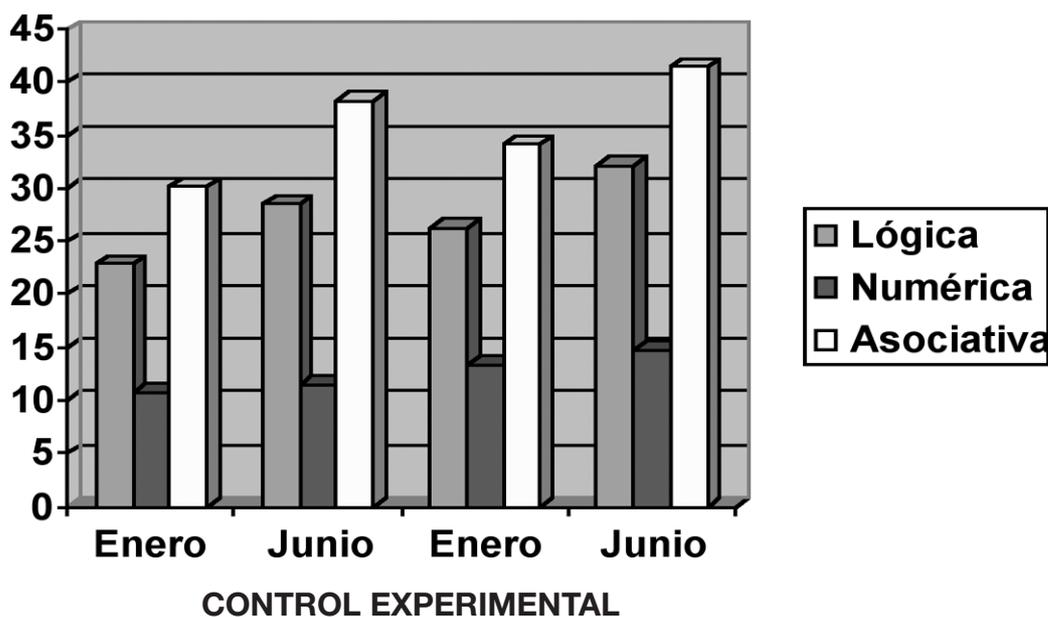
En el gráfico adjunto podemos observar la evolución de la atención sostenida que es la más importante en el proceso de aprendizaje, ya que tiene en cuenta tanto la cantidad de producción como la calidad de la misma. Es una medida de la motivación, la velocidad de procesamiento y la cantidad de trabajo realizado.

MEDIAS DE LA VARIABLE ATENCIÓN SOSTENIDA (TR), EN ENERO Y JUNIO DE 2006, Y MEDIA DE LA POBLACIÓN DE NIÑOS DE 8 A 10 AÑOS



Hemos realizado el estudio de memoria con la aplicación del test de "Memoria Auditiva Inmediata" (MAI) de A. Cordero a los grupos experimental y de control, que son muy similares inicialmente en todos los tipos de memoria (lógica, numérica y asociativa). La evolución observada ha sido positiva en ambos siendo superior en el grupo experimental.

EVOLUCIÓN DE LOS TIPOS DE MEMORIA, EN ENERO Y JUNIO DE 2007



La memoria auditiva de historias sonoras, que requieren el procesamiento cognitivo activo de patrones sonoros y su comparación con otros conocidos, mejora en cuanto al número de diferentes secuencias de dichas historias, pero no en el número de sonidos recordados, es decir, se recuerdan grupos de sonidos integrados en las historias pero no los sonidos aislados.

Finalmente, los resultados del cuestionario sobre preferencias de los alumnos para el estudio del lenguaje musical, realizado al final de cada curso, indican que prefieren:

- Descubrir el significado de los jeroglíficos musicales más que dibujarlos, lo que puede interpretarse como una preferencia por las experiencias descubridoras frente a las creativas.
- Dibujar objetos imaginarios antes que reales o del natural.
- Practicar el solfeo (lenguaje musical) previamente aprendido a través de jeroglíficos musicales y el CD-Interactivo realizado, mejor que de una manera tradicional.
- Incluir en los estudios musicales, la audición de los sonidos ambientales y las historias sonoras además de las obras musicales del repertorio clásico y folklórico.

7.- A MODO DE CONCLUSIONES

A modo de conclusiones y una vez valorados nuestros resultados podemos señalar que:

1.- Existen competencias musicales muy tempranas, incluso anteriores al nacimiento, que permiten al ser humano disponer de un amplio potencial de capacidades para aproximarse al hecho musical de manera intuitiva o estimulada por medio de diversas prácticas educativas que, sobre todo en la infancia, pueden incluir el juego.

2.- La escucha de sonidos ambientales y la música pone a punto las capacidades sensoriales, contribuyendo a mejorar y favorecer procesos cerebrales superiores como la atención y la memoria y posibilitando una mayor interacción socioambiental y un mejor aprendizaje musical.

3.- El juego, utilizado educativamente, puede ser suscitado y tener objetivos, es decir, dirigirse, siempre que no haya coacción y se acepte que su función primordial es autoeducativa. En los juegos musicales participan más todos los sentidos como agentes inmediatos de nociones que posteriormente llegarán a ser ideas a través de la inteligencia, facilitan conocimientos sobre procesos de aprendizaje no institucionales, potencian el desarrollo de los conocimientos adquiridos en el medio natural y mejoran la comunicación entre los niños.

4.- Para la valoración de los efectos de los juegos musicales sobre la discriminación auditiva hemos utilizado un cuestionario, en el que los alumnos anotaban todos los sonidos que pudiesen identificar simultáneamente con la audición de paisajes sonoros del medio rural y urbano. Los resultados obtenidos indican que los alumnos reconocen el doble de los sonidos del entorno en el que viven.

5.- La memoria aumenta con la asociación de sentidos que participan en la fase de captación de la información. Se recuerda cuatro veces más información cuando se asocian la vista, el oído y la acción, como es el caso de los juegos musicales propuestos, que cuando solamente se oye.

6.- Para promover la curiosidad explorativa hemos utilizado el juego como un elemento creador y supervisor de aprendizaje: se juega con lo aprendido. Los juegos que combinan habilidades simples se realizan a partir de unos aprendizajes previos pero se practican antes de que la actividad creativa los transforme en habilidades más complejas. Así, la fase de creatividad se intercala entre las de aprendizaje y juego. Además, si el juego que es una actividad agradable sigue al aprendizaje, éste se afianzará.

7.- Los juegos musicales propuestos permiten integrar la supresión del aprendizaje previo del solfeo con la creatividad, constituyendo una propuesta de aprendizaje musical activo que integra un aprendizaje por descubrimiento que a la vez es significativo (no memorístico) y que responde a los intereses y curiosidad de los alumnos.

8.- La escuela debe ser un espacio que facilite la utilización de lenguajes expresivos por ser éstos un importante medio de comunicación y de fomento del espíritu crítico. Los juegos musicales, como herramienta educativa, permiten que se desarrollen capacidades como la atención, la discriminación

auditiva, la memoria, la participación y el sentido de grupo, aspectos que intervienen en dichos lenguajes expresivos y contribuyen a mejorar el aprendizaje musical.

9.- Del resultado del cuestionario sobre preferencias de los alumnos para el estudio del lenguaje musical, hemos deducido que los juegos musicales del CD-Interactivo con jeroglíficos musicales motivan mucho más a los niños que las actividades tradicionales de las clases de música, al reconocerse como autores de su propio aprendizaje y vincularlos con su deseo de aprender.



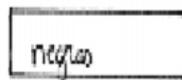
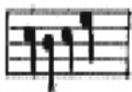
Jeroglíficos musicales con dibujos realizados por alumnos



Dibujo realizado por uno de los alumnos durante la escucha del CD titulado "Historia sonora del agua"

Jeroglíficos Musicales
 Nombre: Berge Sánchez Díaz
 Fecha: 6-4-06

¿Cómo son las mujeres en África?



Jeroglíficos musicales con palabras, dibujos y notas

10.- Del estudio de caso realizado no puede deducirse una relación causal entre las hipótesis establecidas y los juegos musicales realizados, pero sí la existencia de resultados estadísticamente significativos que muestran una mejora de la atención y la memoria en los alumnos que han realizado dichos juegos, lo que nos alienta a proponer la utilización de los juegos musicales de este trabajo de investigación en otros contextos socioeconómicos y culturales y con los profesores de música habituales en esos centros educativos para poder establecer una relación causal entre su utilización y la mejora de la atención, la memoria y el aprendizaje musical, antes de proponer su generalización e introducción en el currículo escolar.

Por último, decir que con este trabajo de investigación esperamos haber contribuido al desarrollo del conocimiento, desde una perspectiva fundamentalmente crítica, porque hemos entendido que es la que mejor sirve para enriquecer la acción educativa.

NOTA

(1) En el capítulo 8: LAGO CASTRO, P. (2006): *El educador social y la musicoterapia: áreas de intervención en el campo de la educación y la salud*. En LARA, E. y QUINTANAL, J.: *El prácticum en las titulaciones de Educación: Reflexiones y experiencias*, Madrid, Dykinson, S.L.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBADIE, M. (1976): *El niño y el universo del sonido*, Buenos Aires, Ed.Kapelusz.
- AKOSCHKY, J. (1998): "El lenguaje musical en la Educación Infantil", *Eufonía*, Nº 25.
- ALONSO, D., ESTÉVEZ, A. F. y SÁNCHEZ-SANTED, F. (2008): *El cerebro musical*, Almería, Editorial Universidad de Almería.
- AUSUBEL, D. (1983): *Psicología educativa: un punto de vista cognoscitivo*, México, Ed. Trillas.
- BERNSTEIN, L. (2002): *El maestro invita a un concierto*, Conciertos para jóvenes, Ediciones Siruela, Madrid.
- BRUNER, J. (1989): "Juego, pensamiento y lenguaje", en *Acción, pensamiento y lenguaje*, Madrid, Editorial Alianza.
- , (1999): *La educación, puerta de la cultura*, Madrid, Editorial Visor.
- CABELLES SAGREDO, M^a. S. (1999): *La influencia de los sonidos en el desarrollo psicofísico del ser humano*, Segovia, Universidad Internacional SEK.
- , (2008): "Los sonidos de nuestro cuerpo: los ruidos biológicos", *Revista Doce Notas*, Nº 61.
- COMPAGNON, G. y otros (1971): *Educación del sentido rítmico*, Buenos Aires, Kapelusz.
- DALCROZE, E. J. (1965): *Le ritme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Edition Foetish, S. A.
- DA VINCI, L. (2003): *Jeroglíficos Musicales*, Madrid, Biblioteca Nacional.
- DEUTSCH, D. (2006): *El lenguaje musical y humano*. En Punset, E.: *Cara a cara con la vida. La mente y el universo. Conversaciones con grandes científicos de nuestro tiempo*, Barcelona, Ediciones Destino, S.A.
- DELALANDE, F. (1995): *La música es un juego de niños*, Buenos Aires, Editorial Ricordi.
- DI MARCO, C. (1969): *Ritmo y música y deficientes auditivos*, Buenos Aires, Eudeba.
- ESCUADERO RÍOS, I. y JIMÉNEZ FRÍAS, R. (1995): *Jugar y aprender: educación infantil y primaria*, Madrid, UNED.
- FRIDMAN, R. (1997): *La música para el niño por nacer. Los comienzos de la conducta humana*, Salamanca, Amarú.
- HANSLICK, E. (1901): *The beautiful in music*, Londres, Novello, Ewer & Co. Traducción "De lo bello en la música", Buenos Aires. Ricordi Americana (1977).
- HEMSY DE GAINZA, V. (2002): *Música, amor y conflicto*, Buenos Aires, Lumen.
- LAGO CASTRO, P. (1997): *Didáctica de la Educación Musical. Lo que sea sonará*, Madrid, UNED.
- , (2003): *La creatividad en las etapas de desarrollo musical infantil*, La Manga del Mar Menor (Murcia). En las actas del Congreso Internacional de Creatividad.
- , (2006): *El educador social y la musicoterapia: áreas de intervención en el campo de la educación y la salud. El prácticum de las titulaciones de educación: Reflexiones y experiencias*, Madrid, Dykinson, S.L.
- , (2008): *Musicoterapia. Su utilización con personas especiales diversas*, Madrid, Klinik.
- LAVIGNAC, A. (1905): *La educación musical*, Barcelona, Gustavo Gili.
- LINAZA, J. L. (1992): *Jugar y aprender*, Madrid, Ed. Alhambra Longman.
- ORFF, K. y SCHULWERK (1969): *Música para niños*, Madrid, Unión Musical Española.
- PARRET, H. (1988): *Lo sublime de lo cotidiano*, París-Amsterdam, Hades-Benjamins Ed.
- PAYNTER, J. (1992): *Sound & Structure*, Cambridge University Press. *Sonido y Estructura*, Madrid, Akal/Didáctica de la Música, 1999.
- POLLITT, A. W. (1963): *Para entender y saborear la música*, Barcelona, Ediciones AVE.
- RIOS LAGO, M. (2007): *La música y el cerebro*. Encuentro sobre "La educación musical del futuro: cerebro, identidades culturales", Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- RUIZ MATILLA, J. (2007): "La orquesta de los pobres", Madrid, *El País Semanal*, Nº 1614, de 2 de Septiembre.
- SACK, O. (2006): *El poder de la música y el misterio de la bacteria mutante*. En Punset, E.: *El alma está en el cerebro*, Madrid, Aguilar.
- SANUY, M. (1996): *Aula Sonora. Hacia una educación musical en primaria*, Madrid, Morata.
- SCHAFER, R. M. (1965): *El compositor en el aula*, Buenos Aires, Ricordi Americana.
- , (1969): *The new soundscape*, Viena, Universal Edition, *El Nuevo paisaje sonoro*, Traducción, 1992, Buenos Aires, Ricordi Americana.

- SECADAS MARCOS, F. (2005): *Del juego a la inteligencia y cómo formarla*, Madrid, CEPE, S. L., Volumen III.
- SUSTAETA, I. (1993): *Juego, canto. Didáctica de la expresión musical*, Educación Primaria, Primer Ciclo, Madrid, Alpuerto.
- SWANWICK, K. (1991): *Música, pensamiento y educación*, Madrid, Ediciones Morata y MEC.
- TEJADA GIMÉNEZ, J. (2004): "Música y mediación de la tecnología en sus procesos de aprendizaje", *Educación XXI*, N° 7, Madrid, UNED.
- TOMATIS, A. (1991): *¿Pourquoi Mozart?* París, Fixot.
- TRUAX, B. (1996): *Paisaje sonoro, comunicación acústica y composición con sonidos ambientales*, *Contemporary Music Review*, Vol. 15, Part 1.
- VALLS GORINA, M. (1980): *Para entender la música*, Madrid, Alianza Editorial.
- VYGOTSKY, L. S. (1979): *El papel del juego en el desarrollo del niño*. Incluido en "El desarrollo de los procesos psicológicos superiores", Barcelona, Crítica.
- WARD, J. (1964): *Método Ward "Pedagogía Musical Escolar"*, Bélgica, Desclée & Cía Editores.
- WILLEMS, E. (1969): *Las bases psicológicas de la educación musical*, Buenos Aires, Eudeba.
- , (1975): *La valeur humaine de l'éducation musicale*, Bienne, Suiza. Pro Música. *El valor humano en la educación musical*, Barcelona, Ed. Paidós Educador, 2002.
- WUYTACK, J. (1982): *Cantar y descansar. Canciones con gestos*, Madrid, Real Musical.
- ZEITLIN, S. y TAETZSCH, L. (1987): *Juegos y actividades preescolares*, Barcelona, Graó.
- ZINCK, A. y NEWEN, A. (2009): "Somos lo que sentimos", *Mente y Cerebro*, N° 34, pp.62-67, Barcelona.



USOS Y CREENCIAS DE LA PIEDRA DEL RAYO EN LEÓN

Francisco Javier Rúa Aller y María Jesús García Armesto

Las tormentas (denominadas *truenas* o *tuenas* en muchos lugares de la provincia leonesa) despertaban un gran temor por sus efectos desastrosos sobre cultivos, casas, personas y animales. De ahí que como prevención o lucha frente a los rayos, la lluvia y el granizo, la mentalidad popular tejió un conjunto de creencias y supersticiones relacionadas, tanto con los provocadores de las *nubes* (genios maléficos conocidos como *reñuberos*) como con las defensas contra los elementos devastadores. Estas protecciones incluían los toques de campana y los conjuros a “tente nube”, así como los rezos a Santa Bárbara u otros santos protectores. No faltaba tampoco la costumbre de emplear dentro de las casas objetos benditos como las velas de Jueves Santo o colocar a la puerta de la vivienda instrumentos a los que se les atribuía un poder especial como las hachas o las palas de cocer el pan. Junto a ellos también se estimaba en gran medida el poder de las piedras para alejar a las nubes, y por ello en algunos hogares o dentro de las cuadras empleaban un amuleto de singular poder como era la *piedra del rayo* o bien lanzaban nueve o doce piedras hacia lo alto cuando sonaban los primeros truenos, piedras que habían sido recogidas en fechas especiales del año.

LA AMENAZA DEL RAYO

De todos los meteoros que se manifiestan durante las tormentas (viento, relámpagos, rayos, truenos, lluvia y granizo), el rayo es uno de los más temidos por las gentes. En todas las culturas antiguas aparece como símbolo de poder, asociado a los dioses principales, como el Zeus griego, simbolizado por un haz de rayos, el Júpiter latino o los escandinavos Donar o Thor. En Roma, el dios fue venerado como Júpiter Ceraunio o Júpiter Tonante, a quien el emperador Augusto levantó un templo por haberle salvado de un rayo que cayó próximo a él durante una campaña contra los cántabros. Además, entre otras interpretaciones, la caída de un rayo sobre edificios o personas era considerada un designio del Júpiter Fulgurante de convertir en propiedad suya, la persona o la casa sobre la que caía la centella (1).

En la provincia leonesa, es el dios Marte Teleno el dueño de los rayos, que lanza a su antojo sobre los terrenos próximos a la cordillera maragata y luego los apaga en un lago subterráneo. Además, como un resto de las religiones animistas que imperaron en la antigüedad en nuestro suelo, ha quedado la asociación de estos meteoros con espíritus o genios a quienes se les atribuye el manejo de los fenómenos atmosféricos. Es el caso de los *reñuberos* o *renuberos* que permanecieron en la mentalidad popular leonesa como genios en forma de viejos malencarados y feos que cabalgaban sobre las nubes y arrojaban el rayo y el pedrisco con enorme furia sobre casas y sembrados (2).

Físicamente, el rayo es la chispa eléctrica de gran intensidad que se produce entre dos nubes, entre partes de una misma nube o entre una nube y el suelo. A lo largo de la provincia leonesa nos encontramos con diferentes nombres para definir al mismo fenómeno, y así algunos vocablos como *culebrinas* o *culebrillas* (Los Argüellos) hacen referencia a las trayectorias zigzagueantes que describen las chispas eléctricas en su camino a la tierra. En Maragatería son denominados *colebrines* o *culubrines*. En otras comarcas (Sajambre, Los Argüellos y La Cepeda) se les llama *desalaciones* o *salaciones* y, finalmente están también extendidos los nombres de *chispas* y *centellas* por varios lugares de la provincia (3).

Junto a la variedad de nombres, también encontramos a lo largo de nuestro suelo muchas historias que recogen los efectos perjudiciales de los rayos y las muertes que han llegado a ocasionar tanto en personas como en animales. Este es un ejemplo, tomado de Tierra de la Reina:

“Hace muchos años, un señor que estaba en el puerto con la vecera, como el ganado sesteaba al medio día, bajaba él después de eso, con un borriquillo del ramal, por el valle de Guspiada abajo. Pero vino una nube con relámpagos y truenos, y una chispa los mató a él y al burro. Allí quedaron carbonizados los dos. Tiene una cruz puesta en el sitio...” (4).

La protección frente a los rayos se manifiesta en las peticiones que se dirigen a los santos protectores, siendo Santa Bárbara la más mencionada, y un ejemplo de ello es esta oración que se la rezaba en varios lugares de la comarca omañesa:

*Santa Bárbara bendita
que en el cielo estás escrita,
con papel y agua bendita.
Santa Bárbara doncella,
líbranos de la centella,
y del rayo mal airado,
líbranos si morimos en pecado (5).*



Exvoto pictórico de 1858, dedicado al Bendito Cristo de Fontoria de Cepeda (León), que evitó la muerte por un rayo de un joven que cavaba en una finca.

En ocasiones el auxilio por las imágenes religiosas queda reflejada en exvotos dirigidos a las mismas, ante la concesión de la gracia. Así, en el pueblo leonés de Fontoria, dentro de la capilla del Cristo se encuentra un exvoto pictórico sencillo que recuerda la milagrosa intervención del Cristo para librar de la muerte a un labrador que le sorprendió la tormenta cuando estaba trabajando en el campo. El texto del cuadro dice lo siguiente: "18 de julio de 1858. Baltasar Alonso, soltero, trabajando en el campo en el arranque de céspedes. Se levantó una tormenta furiosa de truenos, que arrojando una cesalación

dejó a éste bastante herido y sin ningunas señales de vida desde las 10 de la mañana a las 4 de la tarde. Su afligiosa madre que lo vio así o en tal mal estado le ofreció de veras al Ssmo. Cristo que se venera en este pueblo y a las pocas horas recuperó su estado de razón curó después de sus heridas y quedó enteramente sano". Al parecer, la madre había ofrecido el peso del muchacho en trigo al milagroso Cristo, si su hijo recobraba la salud.

LA PIEDRA DEL RAYO

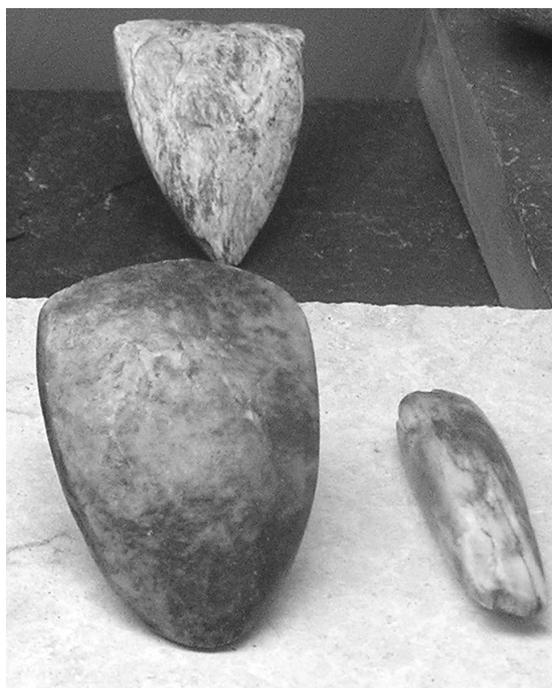
Dentro de la mentalidad popular, la chispa eléctrica está asociada también a un elemento pétreo, la llamada *pedra del rayo*, conocida en todas las culturas del mundo y relacionada, materialmente, con hachas neolíticas (la mayoría de las veces) o con piedras de colores y formas singulares (incluso fósiles), que se cree son arrojados por los rayos o se forman del contacto de éstos con la tierra.

Esta piedra es conocida con distintas denominaciones a lo largo de los cinco continentes y su interés no sólo se refleja en los conocimientos populares, sino que varios autores trataron de ella a lo largo de los siglos.

En cuanto a los nombres de la misma, podemos encontrar los de "piedras de rayo" o "rayos" en la mayoría de los países de la Europa occidental, "piedra del trueno" en Islandia o Japón, "mallas de Thor" (dios del trueno) en Suecia, "flechas de Dios" en Hungría, piedras de Ukko (dios del rayo) en Finlandia, "flechas de trueno" en Siberia, "dardos de hada" en Irlanda, "dientes de rayo" en Indonesia y "flechas del rayo", en la India, entre otras denominaciones. Los romanos las denominaron "ceraunias", nombre procedente de un vocablo griego que significa trueno. Por su parte, los celtas nominaron "Mega-garan" a las hachas y piedras alargadas, un nombre, que según algunos autores significa "piedras del trueno" y que denotaría una conexión de estas piedras con un culto dedicado a ellas. Los nombres que en euskera recibe el rayo (*ozpinarri*, *ozkarri*, *oneztarri* y *tximistarri*) contienen el sufijo "-arri", que significa piedra, mientras que *oz* u *ortz* hacen referencia al dios vascón Oz, una divinidad celeste, dueña del trueno y el relámpago (6).

El origen celeste de estas piedras estaría relacionado con antiguos mitos que describían los astros o el propio cielo construido por piedras, las cuales podrían desprenderse aisladamente durante las lluvias o tormentas, gozando de la sacralidad de lo alto y estando ungidas de una cierta fuerza mágica esotérica. De esta forma, dentro de las creencias populares de varias regiones europeas se considera que las tormentas son producidas por grandes piedras o carros llenos de ellas que ruedan por los cielos y de sus choques salta el relámpago, mientras se desprenden trozos de piedra que caen a los campos, donde se encuentran al día siguiente de las tormentas, considerándolas "piedras del rayo" de singular poder (7).

En cuanto al origen material de estos objetos, muchos autores han apuntado que dichas piedras serían hachas pulimentadas, empleadas en el Neolítico, que más adelante perdieron su función y ya desde la Edad del Bronce se convirtieron en muestras de culto en varias zonas de la Tierra. En el mundo grecolatino, Plinio habla de dos tipos de *ceraunias*, una negra y otra roja, con forma de hacha, junto con otra piedra más rara que se encuentra sólo en los lugares donde han caído los rayos. Un autor del siglo IV, Claudiano, relata que entre los dones ofrecidos a la emperatriz Serena se encontraban unas *ceraunias* que se extraían de las grutas de los Pirineos. Sidonio Apolinar en el siglo V cuenta que la piedra del rayo está formada por sílex



Hachas prehistóricas, recogidas en varios lugares de la provincia leonesa y conservadas en el Museo de León. Muchas de estas hachas se consideraron verdaderas piedras del rayo.

y se produce en Hispania, mientras que el poeta latino Prudencio, en el mismo siglo, comenta cómo los guerreros germanos decoraban con estas hachas sus cascos. San Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías* habla de que las *ceraunias* se producen en Hispania, tienen el color del piropo rojo y, según las creencias, poseen virtudes contra el fuego, protegiendo contra la fuerza del rayo y no encontrándose donde ha caído una centella. Ya en el siglo XII, Marbodius, obispo de Rennes, describe de forma exhaustiva las *ceraunias* y destaca su poder para triunfar en los combates, evitar los naufragios y proteger las casas y los pueblos de los rayos. Otros autores como San Alberto Magno, Paracelso o Gesner defienden el origen celeste de estas piedras; pero en el siglo XVI comienza a cuestionarse abiertamente el mismo, y así el mineralogista alemán Agricola supone que estos objetos deben ser antiguos instrumentos de hierro transformados en piedra por el tiempo. Un siglo después, el naturalista francés Antoine de Jussieu publica un trabajo titulado *Del origen y de los usos de la piedra del rayo*, donde defiende el origen humano de las hachas pulidas y demás objetos tenidos como celestes, algo que también pretende demostrar Mahudel en 1730 a la Academia de Inscripciones y Bellas Letras de Francia, sirviéndose de ilustraciones de hachas encontradas en Europa y en el continente americano. En España, el padre Feijoo critica la superstición de la piedra del rayo y se esfuerza por demostrar su origen prehistórico. Así las cosas, desde finales del siglo XVIII el camino de la consideración de estos singulares objetos se bifurca en dos ramas: por una parte el científico, que los asocia con la producción humana prehistórica y por otro el de las viejas creencias y supersticiones que las relacionan con el cielo y así permanecen firmemente afincadas en la mentalidad popular (8).

Respecto a los conocimientos populares que se tienen de la piedra del rayo en territorio leonés, hemos podido recoger diferentes descripciones de la misma a lo largo de la provincia, que indican que las formas y colores que pueden tener son muy diversos, con la única generalidad de que todas ellas son traídas por el rayo. Estos son algunos ejemplos:

"Las piedras de centellas eran cristalizadas y cuando caía un rayo caían ellas" (Cunas, La Cabrera).

"Tiene cuatro picos y es de vetas blancas y negras. Caen sobre los árboles y por eso es peligroso refugiarse bajo ellos durante las tormentas" (Villadiego de Cea).

"...estas piedras eran de los rayos, o sea cuando cae un rayo se mete debajo de la tierra, pero poco a poco va saliendo y cuando llega arriba, sale en forma de una piedra muy lisa y muy bonita..." (Nava de los Oteros).

"Se encuentran por las viñas en la zona de Farballes, nadie dice donde las encontró, te las enseñan por casualidad..., son hachas neolíticas, son pulimentadas..., unas muy pequeñas podían ser puntas de flecha; pero las hay más grandes... La mitad de las gentes las han tirado ya o las tienen de adorno..., son medio blancas... Algunos dicen que las traían del valle de Corcos (entre Sahechores y Almanza), porque allí había un rey que las fabricaba; ...aquí las encuentra un rayo, donde ha habido un enterramiento" (Valdevimbre).

"Había una piedra redonda, que espantaba las tormentas" (Azadinos).

"La piedra de nube... sí, aquí caían muchos rayos en los chopos y los rajaba, se pensaba que era porque acababan en piedra" (La Seca).

"...se trataba de un collar de hachas de piedra que procedía probablemente del castro de la Canalina. Los labriegos advertían que las formas de la piedra no eran naturales, atribuyéndolas al rayo" (Montaña del Cea).

"...Me la enseñó el cura, la tenía en la sacristía, era negra así como quemada, acababa en punta, tendría unos quince centímetros... caía con la nube" (Sequillo del Páramo).

"...el rayo, que resulta ser una piedra muy dura que, al caer, causa destrozos varios y mata a la gente... Tales piedras, perfectamente pulimentadas, en forma de luna llena, son de cuarzo oscuro o caliza; también las hay de material férrico (limonita y oligisto) con alguna incisión" (El Bierzo).

"Las hachas de piedra pulimentada, creen que caen de la atmósfera con las centellas; se hunden siete estadios bajo tierra, y cada año suben otro estadio; de modo que a los siete años se hallan otra vez en la superficie. El que encuentra una puede considerarse dichoso y afortunado, primero porque la piedra es ya en sí algo preternatural y milagroso; se le ata un hilo, se la echa en la lumbre y no se quema –dicen– el hilo..." (Concejo de La Lomba, Omaña) (9).

Esto último también se cree en varias localidades salmantinas (Alaraz, Larrodrigo, Mieza, Puebla de Yeltes y Valdelacasa), y en esta provincia también se han recogido descripciones singulares de la piedra, como las siguientes: “es blanca, con esquinas afiladas” (Babilafuente, Endrinal, Herguijuela de Campo), “es blanca y del tamaño de un riñón y en sus inmediaciones no vuelve a caer otro rayo” (Martiago), “es alargada y negra” (Navarredonda de la Rinconada), “tiene forma de concha de jabón” (Casafranca), “tiene forma de cuña afilada de color azulado” (Mieza) y “es de color cobrizo y antiguamente la usaban los segadores para aguzar las guadañas” (Navalmoral de Béjar) (10).

En otros lugares de Navarra y el País Vasco la piedra del rayo tiene forma de erizo fósil, de los géneros *Micraster* y *Echinocorys*, ya que estos equinoideos fósiles, tan abundantes en estas zonas, reunían algunas características que los hacían acreedores de esta asociación a las piedras de la centella, por ejemplo su forma redondeada, la superficie lisa y la presencia de marcas en forma de cruz, flor o estrella de cinco puntas (11).

Otra característica que presentan las piedras del rayo es su asociación con el número mágico siete. En Castilla y León y otros lugares de España se considera que la chispa del rayo se incrusta en la tierra, se convierte en piedra y ésta aflora a la superficie al cabo de siete años, si bien en algunos lugares se afirma que es cada setecientos años, por cuanto cada cien años sube un estadio desde la profundidad donde se encuentra. Por su parte, en ciertas localidades andaluzas, no es la tierra, sino el árbol donde cae el rayo, el que produce la piedra al cabo de siete años (12).

AMULETO DE AMPLIOS PODERES

Debido a su procedencia celeste, estas piedras del rayo son consideradas como fetiches o talismanes dotados de amplios poderes, cuya fuerza puede extenderse a la protección de la colectividad, no sólo frente a las tormentas, sino también para evitar o curar enfermedades humanas, para proporcionar suerte en determinados momentos de la vida y también como defensa de los animales domésticos. Así lo expresaba el arqueólogo, historiador y etnógrafo leonés César Morán, en sus *Notas folklóricas leonesas*:

“La piedra de rayo o el hacha neolítica es remedio para infinidad de males. Frotando con ella se cura la ubre de las vacas; teniendo una en el bolsillo da la buena suerte y preserva de maleficios; no caen centellas en las casas; no rabian los perros. Los pastores llevan una en el zurrón y la conservan como un tesoro. Tratando un arqueólogo de conseguir una de esas hachas para su colección, le contestó el dueño:

– Aunque usted me diera una onza no se la daba.

– Pues ¿tanto la estima usted?

– Verá usted: esta piedra ya perteneció a mi abuelo; vio caer un rayo que mató una yegua; fue allá a los siete años y allí estaba la piedra. Cuando al morir el abuelo se hicieron las partijas, a un lado se puso una vaca tasada en una onza; a otro lado, la piedra. La vaca le tocó a mi tío; la piedra, a mi padre, y tan contento.

– Pues me figuro que más leche habrá dado la vaca que la piedra” (13).

Con todo, su uso más difundido, es como defensa frente a la tormenta, probablemente, en base a un principio de magia homeopática, de modo que lo semejante rechaza lo semejante, y donde exista un rayo (la piedra) no puede caer otro, porque sería rechazado. La protección se extiende a las viviendas, las cuerdas, los sembrados o las propias personas y por ello, Julián Sanz Martínez, señalaba sobre su uso en León que protegía a la persona que la llevaba y al mismo tiempo preservaba la casa, echándola al fuego o simplemente poniéndola en un lugar visible, por ejemplo en una ventana al lado de la vela bendita del Jueves Santo, ya que de esta manera tendría el poder de repeler los rayos y transformar el granizo de la nube en benéfica e inofensiva lluvia; algo que también recordaba el mencionado César Morán al tratar sobre *Costumbres y deportes del concejo de La Lomba (León)*. Además, los pastores de la tierra llana leonesa la llevaban en sus zurrones, junto con cruces y medallas, a fin de que les librara a ellos y al ganado de los efectos perjudiciales de los rayos (14).

De forma similar, en Galicia, las gentes recogían las hachas de piedra (una forma material del rayo) del interior de los robles y las llevan para las viviendas, a fin de librarlas de las descargas eléctricas (15). En el País Vasco, existía también la costumbre de conjurar las tormentas y proteger las casas y las personas de la caída del rayo, empleando las "aitz-kora", o hachas pulimentadas, que se conservaban como parte del patrimonio familiar. Por estas tierras también estaba extendida la creencia de partir las tormentas con hachas de metal, las cuales se colocaban delante de las casas y de las chozas de pastores y carboneros, con el filo hacia arriba; una creencia que también está recogida en la localidad leonesa de Montes de Valdueza, donde se colocaba el hacha con el filo mirando al cielo a la puerta de la iglesia o de las casas del pueblo (16).

Como indicábamos antes, la suposición del poder sobrenatural que emana de estos objetos, los convirtió, dentro de la tradición popular, en agentes propicios para la curación de determinadas enfermedades de personas y animales. Así, con respecto a los humanos, la piedra servía, junto con otras también consideradas virtuosas, como remedio para curar las mordeduras de serpientes y otros animales ponzoñosos en Asturias, Galicia y León, mientras que en algunas localidades salmantinas se frotaban con ella las articulaciones para evitar los dolores de reuma (17). En el Bierzo y Galicia existía también la superstición de que la parturienta atara una piedra del rayo a la pierna izquierda para facilitar el parto, mientras que producía el efecto contrario si se ataba en el brazo del mismo lado (18).

En cuanto a la protección de los animales, hemos podido recoger datos en la provincia leonesa que se refieren a su uso sobre los principales animales domésticos, cuya salud constituían una preocupación constante de las gentes, que repercutía en su alimentación y disponibilidad económica. Se empleaba, así, la piedra del rayo para proteger a vacas, ovejas, cerdos y caballos. Los datos más abundantes se refieren a las vacas y están extendidos por otros lugares de España.

De forma general se consideraba que la piedra del rayo era beneficiosa para sanar la ubre de la vaca cuando se endurecía y enfermaba. Como remedio se aplicaba aceite a la zona irritada y se masajeaba la misma con un hacha pulida o bien se mojaba la piedra en leche y se frotaba la ubre, consiguiendo así un masaje beneficioso y desinfectante. Sin duda era la fricción fresca del hacha y la suavidad del líquido con el que se impregnaba los que proporcionaban alivio a la piel y no las virtudes sobrenaturales con que se adornaba al objeto. Por otra parte se consideraba que la piedra debía estar en los establos, ya que de esta manera las vacas que concebían en su presencia sólo parían hembras, que eran mucho más valoradas que los machos (19).

En La Seca, una localidad cercana a la capital leonesa, nos comentaron que se confeccionaba un collar para las vacas y lo ponían cuando tenían "gripe", una afección que les afectaba a las pezuñas, consiguiendo con ello el remedio para la enfermedad. Según nuestros informantes este collar sólo llevaba "una piedra de la nube" (20). De forma similar, en la Montaña del río Cea, también en León, se empleaba el "collar del rayo" para curar el "mal de los cerdos", un collar de hachas de piedra que procedía probablemente del castro de la Canalina (21). Asimismo, en Benabarre (Huesca), para prevenir a los ganados del "mal loco" ensartaban tres piedras ovoideas, de hachas o semejantes, en un alambre y lo colgaban en las puertas de los corrales o majadas (22).

En Fresno de la Vega (León) nos informaron de un empleo de la piedra del rayo relacionado con el ganado equino (yeguas, caballos y asnos), que consistía en que cuando se esquilaban las caballerías se dejaban parte de las crines debajo de una piedra del rayo en una hornacina (23). Nuestra informante desconocía su significado y podríamos especular en que la razón de esta práctica se pudiera encontrar en el poder benefactor de la piedra, que podría servir para proteger a los animales o proporcionarles vigor, por cuanto podía pensarse que lo habían perdido al cortarles parte de su pelo. Tampoco debemos pasar por alto la importancia que tiene el pelo dentro de las supersticiones populares, y así, tal y como comentaba Constantino Cabal: "*Un pelo de mujer que se eche en agua o uno de vaca o de yegua, al cabo de treinta días se convierte en culebrilla*", la cual está considerada un símbolo del mal (24).

Respecto a las ovejas, en algunos pueblos de la tierra llana leonesa, los pastores llevaban la piedra del rayo, junto con otros amuletos, dentro de sus mochilas, a fin de poder ser aplicada como remedio de algunas enfermedades de los ovinos (25).

Otras propiedades de la piedra del rayo consistían en proporcionar suerte a sus propietarios, por ejemplo en las compras del ganado, o contra los salteadores de caminos, no faltando en algunos lu-

gares de España la creencia de que las hachas neolíticas negras (las llamadas “rayos negros”) dotaban de fortuna a aquellos que las encontraran (26).

Comentemos, para finalizar, que no sólo era la “piedra del rayo” el único amuleto pétreo eficaz que se empleaba para evitar los perjuicios de las tormentas, sino que en varias localidades de la provincia leonesa, al igual que en el resto de España, se recogían nueve o doce piedras en determinados días del año: la noche de Santa Brígida, el Sábado Santo después de los Oficios y el Domingo de Resurrección, mientras repicaban las campanas de la iglesia. Estas piedras se tenían en casa y cuando llegaba la tormenta se lanzaban a lo alto, fuera de las casas, en la creencia de que así alejarían los nubarrones. Por otra parte, en Palacios de Compludo (El Bierzo) para alejar la tormenta se empleaba un collar que contenía una taba especial (27).

NOTAS

(1) GARCÍA CASTRO, J. A.: “Mitos y creencias de origen prehistórico: «Las Piedras de Rayo»”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, Prehistoria, t. I, 1988, pp. 431–433 y WILLIS, R.: *Mitología del mundo*, Taschen GmbH, Köln, 2007, pp. 168, 192 y 198.

(2) Para conocer de forma más extensa estos provocadores de las tormentas en la tradición leonesa, se puede consultar RÚA ALLER, F. J. y RUBIO GAGO, M. E.: *La Piedra celeste. Creencias populares leonesas*, Excma. Diputación Provincial de León, León, 1986, pp. 72–83. Cuentos sobre renubeiros bercianos están recogidos en FONTEBOA, A.: *Literatura de tradición oral en El Bierzo*, Diputación de León, León, 1992, pp. 164–165.

(3) RÚA ALLER, F. J.: “Meteorología popular leonesa”, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, Colección *Conocer León*, nº 23, León, 2007, pp. 208–211.

(4) CUESTA, D. y ZAVALA, A.: *En la montaña de León*, Biblioteca de Narrativa Popular, Sendoa, Oyarzun, Guipuzcoa, 1996, p. 176.

(5) DÍEZ GONZÁLEZ, F. A.: “De la Omaña y sus hijos”, en *Rev. Tierras de León*, nº 49, 1982, p. 68.

(6) GARCÍA CASTRO, J. A.: *Op. cit.*, p. 429 y ASTUDILLO POMBO, H.: *Fósiles ibéricos vinculados con el rayo, por el folklore español* (folklore-fósiles-ibéricos.blogspot.com).

(7) VERDET, J. P.: *El cielo, ¿caos o armonía?*, Aguilar S. A. de Ediciones, Madrid, 1989, pp. 92–93 y MONTOTO, L.: *Costumbres populares andaluzas* en Biblioteca de las tradiciones populares españolas, Sevilla, 1883, Tomo I, p. 214.

(8) Para una mayor información sobre el devenir de los conocimientos acerca de la piedra del rayo a lo largo de la historia se puede consultar GARCÍA CASTRO, J. A.: *Op. cit.*, pp. 431–437; TABOADA CHIVITE: *Ritos y creencias gallegas*, Savora, A Co-ruña, 2ª ed., 1982, pp. 182–184 y DACOSTA, A.: “Del origen y de los usos de la piedra del rayo. Edición y notas del texto de Antoine de Jussieu (1723)” en *Revista de Folklore*, nº 309, 2006, pp. 105–108.

(9) Informaron Aureliano Presa y Secundino García (Cunas), José López (Valdevimbre), Valentín Yugueros (Azadinos), Javier Rodríguez (Sequillo del Páramo) y José Ferreras (La Seca). Los datos de Villadiego de Cea fueron recogidos por miembros de la A.C. “La Tierra de León” en 1984. El dato de Nava de los Oteros procede de ALONSO PONGA, J. L.: “Algunos datos de la cultura pastoril en la Tierra llana leonesa”, en *Revista de Folklore*, nº1, 1981, pp. 29–31. El dato de la Montaña del Cea procede de PRIETO, A.: *El reino de León hace mil años más o menos*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, León, 1993, p. 250. El dato de El Bierzo procede de RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, M.: “Símbolos, enigmas e interpretaciones”, en VV.AA. “Bierzo Mágico”, *Diario de León*, León, 1996, p. 46. El testimonio de Omaña procede de MORÁN BARDÓN, C.: “Costumbres y deportes del Concejo de La Lomba (León)”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo XXV, 1969, p. 307.

(10) BLANCO, J. F. (director): *El tiempo (Meteorología y cronología populares)*, Ediciones de la Diputación de Salamanca, Salamanca, 1987, p. 78.

(11) ASTUDILLO POMBO, H.: *Op. cit.*

(12) VV. AA.: “La Enciclopedia de León”, *Diario de León*, León, 2005, vol. II, p. 944; PAN, I. Del: “Aspectos etnológicos–geográficos de Portugal (Folklore hispano-portugués)”, en *Actas de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria* tomo XVIII, 1943, p. 98.

(13) MORÁN BARDÓN, C.: “Notas folklóricas leonesas”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo IV, 1948, pp. 75–76.

(14) SANZ MARTÍNEZ, J.: “Supersticiones prehistóricas en la región leonesa. Las piedras del rayo”, en *Renacimiento*, nº 1, 1922, p. 6; MORÁN BARDÓN, C.: “Costumbres y deportes...”, p. 307 y ALONSO PONGA, J. L.: *Op. cit.*, pp. 29–31.

(15) TABOADA CHIVITE: *Op. cit.*, p. 183.

(16) Para las referencias del País Vasco ver BARANDIARÁN, J. M.: “Obras completas”, *La Gran Enciclopedia Vasca*, Bilbao, 1972, pp. 162–163. El dato de León procede de LÓPEZ, D. G.: *Valle del Silencio*, Excma. Diputación Provincial de León, León, 1985, p. 99.

(17) TABOADA CHIVITE: *Op. cit.*, p. 182 y BLANCO, J. F.: *Op. cit.*, p. 78.

(18) El dato de Galicia se menciona en TENORIO, N.: *La aldea gallega. Estudio Consuetudinario y Economía Popular*, Cádiz, 1914, p. 167. La referencia de El Bierzo está recogida en FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, D. y BREAUX, J.: *Medicina popular, magia y religión en El Bierzo*, Museo del Bierzo, Ponferrada, 1998, citado en ÁLVAREZ COUREL, J.: *Nacimiento, matrimonio y muerte en León y su provincia. Encuesta del Ateneo (1901-1902)*, Diputación Provincial de León, León, 2009, p. 45.

(19) Esta práctica está recogida en varios textos sobre el folklore en España. Entre otros, puede consultarse en CABAL, C.: *La Mitología Asturiana*, Oviedo, 1983, p. 535 y MORÁN BARDÓN, C.: "Costumbres y deportes...", p.307.

(20) Informaron José Ferreras y Honorio Ferreras, de La Seca (información recogida en julio de 2008).

(21) PRIETO, A.: *Op. cit.*, p. 250.

(22) PAN, I. Del: *Op. cit.*, p. 101.

(23) Informó María del Carmen Fernández Marcos, de Fresno de la Vega (información recogida en julio de 2008).

(24) CABAL, C.: *La mitología asturiana. Los dioses de la vida*, Talleres Voluntad, Madrid, 1925, p. 275.

(25) ALONSO PONGA, J. L.: *Op. cit.*, pp. 29-31.

(26) MORÁN BARDÓN, C.: "Notas folklóricas...", pp. 75-76; RODRÍGUEZ LÓPEZ, J.: *Supersticiones de Galicia*, 2ª ed., Imprenta de Ricardo Rojas, Madrid, 1910, p. 145 y PAN, I. del: *Op. cit.*, p. 99.

(27) Dentro de León, esta costumbre la pudimos recoger en Valencia de Don Juan (informaron Eutiquio Redondo y Maruja Redondo), Pajares de los Oteros (informó Maximina Posadilla) y en Fresno de la Vega (en SUÁREZ PÉREZ, H. L.: "Por Santa Brígida «tente nube al renuberu»", en *Diario de León*, 12 de febrero de 2003). En Llanes (Asturias) cuando se oían truenos de gran intensidad, las mujeres echaban a rodar por la casa las piedras llamadas de Santa Casilda (mineral de bella forma), que disminuía el fulgor de la tormenta, tal y como recoge SORDO SOTRES, R.: *Mitos de la naturaleza en Asturias y Cantabria*, Asturias, 2000, p. 37.



LA ERA Y LA CRUZ DE SAN ANDRÉS: UN RITUAL ANCESTRAL EN VILLALIBRE DE SOMOZA

Manuel Rivero Pérez

En Villalibre de Somoza los espacios de colocación de la meda de trigo en la era comunal eran fijos; cada casa tenía su espacio reservado, para su uso y disfrute, como si de una propiedad privada se tratara. Cuando fallecía el titular, uno de los primeros temas de los que había que ocuparse era el de ir inmediatamente a ese espacio de la era y colocar dos hatillos de paja en forma de aspa, para poder seguir disfrutando de ese espacio. Si se adelantaba otro vecino y colocaba la paja en forma de aspa, pasaba a ser su casa la poseedora.

Ese modo de colocar la paja en forma de cruz de San Andrés, nos remite al mundo de la simbología de las banderas, que al más puro estilo de la antigua vexilología, avisa que aquel espacio tiene dueño, es decir está acotado.

Cuatro elementos encadenados determinan el proceso:

- a) Hecho causante: fallecimiento del titular
- b) Tiempo: el que antes llega, toma posesión
- c) Espacio: lugar físico ocupado por la meda
- d) Modo: colocación de la paja en forma de cruz de San Andrés

Esta ancestral costumbre la podemos asociar a los derechos de propiedad, posesión, prescripción y de usufructo. Es tal su riqueza de matices, que tiene algo en común con cada uno, sin embargo no se puede asociar en concreto a ninguno de ellos.

El código civil nos sirve de guía para poder entender esta tradición, así, decimos que:

a) no es un **derecho de propiedad**, porque según el artículo 348 del código civil, "la propiedad es el derecho de gozar y disponer de una cosa, sin más limitaciones que las establecidas en la ley". En este sentido, según la interpretación literal, este derecho queda limitado, al contemplar solamente el derecho de gozar y no el derecho de disponer. Nos encontramos con una situación de hecho, más que de derecho, al referirnos a la propiedad como derecho real por excelencia.

b) No es un **derecho de posesión**, debido a que el artículo 430 del código civil establece que "la posesión natural es la tenencia de una cosa o el disfrute de un derecho por una persona". El artículo 440 dispone que, "la posesión de los bienes hereditarios se entiende transmitida al heredero sin interrupción y desde el momento de la muerte del causante".

Como elemento posesorio reúne los dos elementos imprescindibles:

- 1º) corpus: que es la cosa en sí misma, es decir, el espacio físico.
- 2º) animus: que es la intención y la conducta de comportarse como dueño.

En este caso no se transmite de forma directa a los herederos legítimos, sino al que anda más ágil a la hora de colocar la paja en forma de aspa, por lo tanto nos aleja de la figura posesoria.

c) No es un **derecho de usufructo**, porque según el artículo 467 del código civil, "el usufructo da derecho a disfrutar los bienes ajenos con la obligación de conservar su forma y sustancia". Según el artículo 468, "el usufructo se constituye por ley, por la voluntad de los particulares manifestada en acto entre vivos o en última voluntad, y por prescripción". Es usufructo en el sentido que termina con la vida del usufructuario, en cambio no revierte en su legítimo titular, dado que en este caso no está determinado.

d) No es un **derecho de prescripción**, debido a que según el artículo 1.930 del código civil, "por prescripción se adquieren, de la manera y con las condiciones determinadas en la ley, el dominio y demás derechos reales". No se accede al derecho de posesión a través de la prescripción, sino por ser el primero que coloca la cruz de San Andrés en el lugar adecuado cuando se da el hecho causante.

e) No es un **derecho de tenencia**, debido a que el tenedor no reconoce el dominio de la propiedad a un tercero.

Con criterios actuales es muy difícil definir con precisión este tipo de uso de un espacio comunal, en cambio al analizarlo con detenimiento, de forma sutil aflora una vez más la sabiduría de nuestras comunidades primitivas.

Mediante este ritual:

a) permite la rotación de los espacios fijos en la era comunal.

b) su simbología nos remite a tiempos del Medievo, cuando el uso de la vexilología era la seña de identidad para marcar espacios, identificar aliados o avisar de la cercanía de los contrarios.

c) La materialización mediante un símbolo religioso, que a modo de vexillum, confirma que sigue en posesión de los antiguos usuarios o que pasó a otros diferentes.

d) El orden de factores es determinante para su validez: hecho causante–espacio–tiempo–modo.

BIBLIOGRAFÍA

Código Civil, editorial Aranzadi, año 2003.

(Trabajo de campo en Villalibre de Somoza).



DATOS INTERESANTES DE LA SEMANA SANTA RIOSECANA

Juliana Panizo Rodríguez

La Semana Santa de Medina de Rioseco, declarada de Interés Turístico Internacional, por su tradición y riqueza patrimonial, cuenta con una iconografía, que de forma armoniosa y brillante, representa la Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo. “*El sufrimiento, el dolor, la injusticia están plasmadas en escenas magníficas*”, afirma Andrés San José, Presidente de la Junta de Cofradías.

2.940 cofrades o hermanos, como se les denomina, mantienen hoy una tradición que tuvo su esplendor en el siglo XVI, con el nacimiento de las tres grandes Cofradías Penitenciales: La Vera Cruz, La Quinta Angustia y Soledad de Nuestra Señora y La Pasión. Estas Cofradías o Hermandades nacen al amparo de los PP. Franciscanos del convento de San Francisco y tuvieron un fin asistencial y benéfico.

Actualmente los casi 3.000 cofrades se reparten en 16 Cofradías o Gremios que llevan el nombre del paso que procesionan.

ELEMENTOS SINGULARES DE LA SEMANA SANTA RIOSECANA

Tres son, entre otros, los elementos originales de la Semana Santa Riosecana: *la Vara Mayor, el Pardal y los Tapetanes*.

La Vara Mayor consiste en un bastón negro de dos metros de longitud, rematado por una cruz. Representa la más alta magistratura de la Junta y preside con carácter impersonal todos los actos y ceremonias de la Semana Santa.

El Pardal es un cofrade que hace sonar la trompeta con toques sueltos y agudos, asemejándose al pájaro del mismo nombre que anuncia la primavera. Su toque indica la salida de cada paso en los cruces de las calles, convoca a la cofradía para el desfile de los gremios, y está presente en todos los actos y ceremonias.

Los Tapetanes ponen la nota grave en las procesiones, con el monótono golpear de los palillos sobre los tambores.

Que los pasos se lleven a hombros es otro rasgo distintivo de la Semana Santa Riosecana.

Dar la rodillada es un elemento singular de la Semana Santa que nos ocupa. El Viernes Santo se celebra la procesión de la Sagrada Pasión del Redentor. Esta procesión parte del corro de Santa María. Las imágenes recorren uno de los escenarios de más tipismo y encanto de Medina de Rioseco, la Rúa Mayor; seguidamente llegarán los pasos por la calle Antonio Martínez a una de las puertas de la antigua muralla, el Arco de Ajujar, convertido hoy en capilla, colocan allí a la Virgen de la Cruz (preciosa imagen de vestir) que lleva en sus manos una cruz de nacar. En estos momentos la mitad delantera de los cofrades que portan el paso hacen una genuflexión con la rodilla en tierra, quedando el paso, por breves momentos, inclinado ante la Virgen, acto que popularmente se conoce como “*dar la rodillada*”. Simboliza una reverencia que hace Jesús ante su Madre, la Virgen. Las venias las hacen también ante la Soledad y La Dolorosa, al finalizar las procesiones.

Típico es bailar los pasos.

LA DOLOROSA

Aludiré seguidamente a un solo paso, La Dolorosa, ya que representa, en una sola talla, la tragedia y belleza de la Semana Santa Riosecana. En el pecho, lleva clavados siete cuchillos, sus siete dolores.

Es una imagen llena de majestad y emoción trágica, de soberana perfección y humano realismo. Miguel de Unamuno, en un artículo titulado "Jueves Santo en Rioseco" alude a La Dolorosa: "Y allí en Medina de Rioseco, la procesión de Jueves Santo, este año más significativa. Jueves por eminencia, Santo por ser de pasión. Iba atardeciendo. Y pasaba el paso de la Dolorosa, de -Nuestra Señora de los Dolores, de la Soledad- dolorosa soledad y dolor solitario de Juan de Juni. Una de esas castizas Dolorosas españolas, símbolo acaso de España misma, con el corazón atravesado por siete espadas".

(Publicado en el diario *El Sol*. Madrid, 27-III-1932)

Se atribuye la talla a Juan de Juni, siglo XVI, aunque también parece haber intervenido en ella Tomás de Sierra. Urrea Fernández y Ordax apuntan la posibilidad de que sea de Sierra.

En la *Crónica de Campos*, periódico que hubo en Rioseco a finales del siglo XIX y principios del XX, aparece en 1898, la siguiente noticia: "A la Virgen de las Angustias de Valladolid se la denomina la Zapatonas, en razón a que descubre un pie bastante grande pero en perfecta relación con su tamaño, por cuyo defecto la rechazaron los riosecanos... Valladolid, a pesar de todo, adquirió tan valiosa talla, mas apercebidos aquellos del error quisieron volver a la posesión de la imagen entablado un pleito que el mismo artista dirimió tallando otra para la de Rioseco".

Por último quiero hacer una pequeña anotación sobre los pasos. En los libros de cuentas de las antiguas cofradías se especificaban pagos a distintos gremios por llevar unos pasos concretos, muy lejos está esto de la realidad actual, donde los cofrades tienen como máximo orgullo portar los pasos sin cobrar nada. Esto tiene además una serie de connotaciones emotivas muy importantes para el cofrade, ya que en muchas ocasiones ocupará el puesto que ha ocupado su padre.

La larga tradición de la Semana Santa Riosecana ha permitido incorporar pasos realizados en todas las épocas, desde el más antiguo, La Piedad, del siglo XV, hasta los realizados en los siglos XIX y XX, como El Ecce Homo de Claudio Tornera, o La Soledad de Dionisio Pastor.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO PONGA, José Luis (coordinador): *La semana Santa en la Tierra de Campos vallisoletana*, grupo Página, Valladolid, 2003.

MUÑOZ GARCÍA, Andrés: *Medina de Rioseco*, Ámbito, Valladolid, 1999.

LOBATO, J. A. Y NANCLARES, L. F.: *Luces de Pasión, Semana Santa en Medina de Rioseco*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 2009.



Cultura propia



**Caja España
Obra Social**



La tuya, la nuestra. La que propiciamos cada día con nuestras actividades culturales en todos los ámbitos del arte, la música, el teatro, el cine, los foros y conferencias, la literatura y el tiempo libre. Para todos, desde los más jóvenes hasta nuestros mayores. Como siempre, damos soluciones.

www.cajaespana.es

Caja España



OBRA SOCIAL |

