

# Revista de **FOLKLORÉ**

Fundación Joaquín Díaz



Editorial .....	3
Joaquín Díaz	
Mariano Moreno Sáez: el descubrimiento de un ceramista palentino .....	4
María Luz Husillos García	
La música en la Semana Santa de Medina de Rioseco: organología, características, función y significado .....	17
Pablo Toribio	
Las canciones tradicionales en las clases de lengua española: un ejemplo con folclore cántabro .....	44
Teresa Fernández Ulloa y Sara Canal Díaz	

# SUMARIO

Revista de Folklore número 370 - Diciembre de 2012

Portada: La Ilustración Española y Americana - *Uno de los mercados de la caza*. Copia del cuadro de V. Gabriel Gilbert (1878)

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Edición digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

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

ISSN: 0211-1810

Patrocinado por la Obra Social y Cultural de Caja España / Caja Duero

Caja España 

Caja Duero 

La reedición del libro de Joaquín Costa *Introducción a un tratado de política sacado textualmente de los refraneros, romanceros y gestas de la península* (1881) pone de actualidad un enfoque tan interesante como poco habitual en el estudio de la historia. Si las expresiones populares son el resultado de una mentalidad, es decir de una forma de creer y de actuar, bien podría decirse que su conocimiento en profundidad tendría que ayudarnos a descubrir los veneros de nuestra identidad. Así pensaba Costa en el siglo XIX, el siglo de las tormentas románticas y de los avances sociales, cuyos escritores y pensadores siguen sorprendiéndonos tanto por la altura de sus miras como por la ingenuidad de sus enfoques. Decía Costa en uno de sus últimos escritos que él siempre había llegado a destiempo: “Siempre he llegado a deshora. Cuando quise ser catedrático, no quisieron mis jueces, o los que influían sobre los jueces; cuando quise ser diputado, no quisieron los electores, o los que mandaban sobre los electores; cuando quise ser gobernante no quise el país; cuando quise ser notario, registrador, juez, no quisieron los notarios ni el ministro; cuando quise ser labrador, no quisieron los tribunales ni el clero”, frases con las que dejaba más abierta la posibilidad de haberse anticipado a su tiempo que la de haber llegado tarde. En efecto, sus intentos con Basilio Paraíso y Santiago Alba de crear un partido político integrador y defensor de reformas importantísimas para la agricultura y la economía españolas, se saldó con una más de sus decepciones –otra muy importante fue la de sus oposiciones a cátedra en la Universidad española- y con un cansancio vital irreparable. Aún tendría tiempo y ganas, sin embargo, para publicar en 1901 su *Oligarquía y Caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla*, ingente trabajo en el que, con la experiencia acumulada en su dilatado estudio del campo español y sus problemas, denunciaba sin ambages la situación y exigía un cambio en la política de recursos y energías, al tiempo que ahondaba en los seculares errores de algunos políticos españoles cuya actuación interesada y sectaria fue hundiendo al país en el terrible pozo del 98.

La reedición de esta obra de Joaquín Costa nos ofrece la posibilidad de releer al gran pensador aragonés sin prejuicios y sin partidismos, comprendiendo en todo su valor la nobleza de su intención regeneracionista –que le lleva a estudiar con hondura las bases de nuestra identidad popular- y la valentía de su actitud ética. En cualquier caso, se trata de una visión diferente, analítica y crítica, de las expresiones populares que les otorga un especial sentido y una dimensión cabal de su importancia.

# EDITORIAL

# MARIANO MORENO SÁEZ: EL DESCUBRIMIENTO DE UN CERAMISTA PALENTINO

María Luz Husillos García

## Resumen

**A**ctualmente vivimos en un mundo totalmente tecnificado donde se imponen los productos basados en una fabricación en serie, haciendo que una industria que ha perdurado miles de años, como es la alfarería, esté a punto de desaparecer. Ante esta realidad, los modernos alfareros han de afrontar un nuevo reto para poder competir en este entorno, aportando a su trabajo creatividad, innovación y originalidad. Este desafío lo abordó Mariano Moreno Sáez hace un siglo, adelantándose a su tiempo.

El objetivo de este trabajo es presentar a este personaje, uno de los ceramistas más grandes que ha dado Castilla y León en la primera mitad del siglo xx, y que ha sido ignorado por la historia, para que su figura sea reconocida y sus obras puedan ser valoradas y admiradas por las generaciones venideras.

## 1. Introducción

Cuando los hombres se dieron cuenta que la tierra mezclada con agua era fácilmente moldeable y que una vez expuesta al fuego adquiriría notable consistencia, surgió una nueva industria: la alfarería. No es posible precisar su origen temporal, si bien los primeros objetos encontrados de alfarería se remontan al periodo Gravetiense (29.000 – 20.000 a.C.)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La cerámica tiene un origen muy antiguo, estrechamente ligado con la vida de los seres humanos, y todos los expertos coinciden en que tiene varios miles de años. Pero si de lo que se trata es de fijar un punto concreto de la historia, determinando los restos de cerámica más antiguos, los científicos discrepan.

Uno de los estudios más aceptados es el de los arqueólogos Pamela B. Vandiver, Olga Soffer, Bohuslav Klima and Jiří Svoboda, que publicaron el trabajo "The Origins of Ceramic Technology at Dolní Věstonice, Czechoslovakia", en la revista Science, New Series, vol. 246, No. 4933, pp. 1002-1008, en noviembre de 1989. En este artículo se realiza un análisis referente a una pequeña estatua de cerámica del periodo Gravetiense, descubierta en julio de 1925 enterrada en una capa de ceniza y dividida en dos piezas. La estatua, conocida como la Venus de Dolní Věstonice, representa una figura femenina, y está fechada entre 29.000 y 25.000 a.C. Según los autores, esta figura es la cerámica más antigua que se conoce en el mundo.

Sin embargo, otros expertos no la consideran como una pieza de cerámica, entendiéndola por tal aquella que ha sido realizada mediante el empleo de arcilla cocida. En este sentido, mucho más recientemente, el 29 de junio de 2012, la revista Science, en su número 6089, vol. 336, pp. 1696-1700, publicaba el artículo: "Early Pottery at 20,000 Years Ago in Xianrendong Cave, China", realizado por: Xiaohong Wu, Chi Zhang, Paul Goldberg, David Cohen, Yan Pan, Trina Arpin, Ofer Bar-Yosef. Se trata de un estudio llevado a cabo por prestigiosos arqueólogos de la Universidad de Pekín, las Universidades de Harvard y Boston y de la Universidad Eberhard Karls en Alemania, donde se detalla el hallazgo de unas piezas de cerámica, halladas en una caverna de la provincia China de Jiangxi, que habrían servido como utensilios de cocina utilizados por una población de cazadores nómadas de hace unos 20.000 años, siendo estos objetos los restos cerámicos más antiguos hallados hasta el momento, superando en 2.000 años a los que estaban anteriormente catalogados como tales, por parte de una gran mayoría de expertos.

Sea una u otra, la antigüedad y la trascendencia de la cerámica está más que constatada.

Existen varios términos que hacen referencia a esta industria, como alfarería y cerámica, entre otros, que en ocasiones se utilizan como sinónimos, pero que conviene matizar. Así, la palabra alfarería proviene del árabe *fahhâr* (barro) y ésta, a su vez, del hebreo *hhafar* (tierra)<sup>2</sup>, mientras que cerámica proviene del adjetivo griego *κεραμικός* (hecho de arcilla), derivado de *κεραμικός* (arcilla)<sup>2</sup>. Ambos términos hacen alusión a la materia utilizada y, en este sentido, durante siglos, se han utilizado como sinónimos. Sin embargo, en la actualidad se ha impuesto el concepto que considera como alfarería la que hace reproducciones, siguiendo una tradición, para su uso, principalmente doméstico, mientras que la cerámica crea piezas originales, buscando la estética y con finalidad decorativa.

Así mismo hay términos como, cacharrero, barrero, cantarero, ollero, botijero, etc., entre otros, que se emplean como sinónimos de alfarero<sup>3</sup>.

En este trabajo, para evitar confusiones, se utilizarán los vocablos alfarería y alfarero, para hacer referencia a toda esta industria y a la profesión, respectivamente, anterior al siglo xx, mientras que con posterioridad se emplearán de forma diferenciadora los términos, cerámica y alfarería, ceramista y alfarero, en base a lo referido anteriormente.

En cuanto a la finalidad que ha tenido toda esta industria, cabe decir que ha sido y es muy diversa, desde su uso para cocinar, comer y beber, como para transportar y conservar alimentos y líquidos, además de decorar, suponiendo una de las mayores revoluciones industriales que ha tenido lugar a lo largo de toda la historia.

En definitiva, la alfarería ha tenido tanta importancia en todos los pueblos y ha sido tan diversa que a través de ella se puede conocer las formas de vida y cultura de la humanidad.

## 2. Objetivo

La finalidad principal de este trabajo es presentar a uno de los ceramistas más grandes que ha dado Castilla y León en la primera mitad del siglo xx, Mariano Moreno Sáez.

En este sentido cabe decir que son muchos los estudios publicados en relación con la alfarería y la cerámica del siglo xx en España y más concretamente en Castilla y León. Sin embargo, en ninguno de ellos se hace mención alguna a Mariano Moreno Sáez, ni tan siquiera en los estudios correspondientes a Palencia y a Astudillo, su localidad natal y donde realizó su notable trabajo como ceramista. Por este motivo, el presente artículo hace hincapié en este ilustre artista, ignorado por la historia, para que su figura sea reconocida y sus obras puedan ser valoradas y admiradas por las generaciones venideras.

## 3. La figura de Mariano Moreno Sáez

Mariano Moreno Sáez, nació en Astudillo (Palencia) el 25 de marzo de 1886. Hijo de Aquilino Moreno Rincón, natural de esta misma localidad, de oficio alfarero, y de Eustaquia Sáez Husillos, natural de Astudillo. Nieto de Máximo Moreno Rodríguez, natural de Palencia, de oficio alfarero, y de María Rincón Palencia, natural de Villasandino (Burgos).

En la Figura 1 se presenta una parte del árbol genealógico de Mariano Moreno Sáez y su relación familiar con Eulogio y Félix Moreno Castrillo, los últimos alfareros de Palencia (Abad, 77).

2 COROMINAS, Joan, "Diccionario crítico etimológico de la Lengua Castellana", Editorial Gredos, Madrid, 1974.

3 "Diccionario de sinónimos y antónimos", Editorial Espasa-Calpe, Pozuelo de Alarcón (Madrid), 2005.



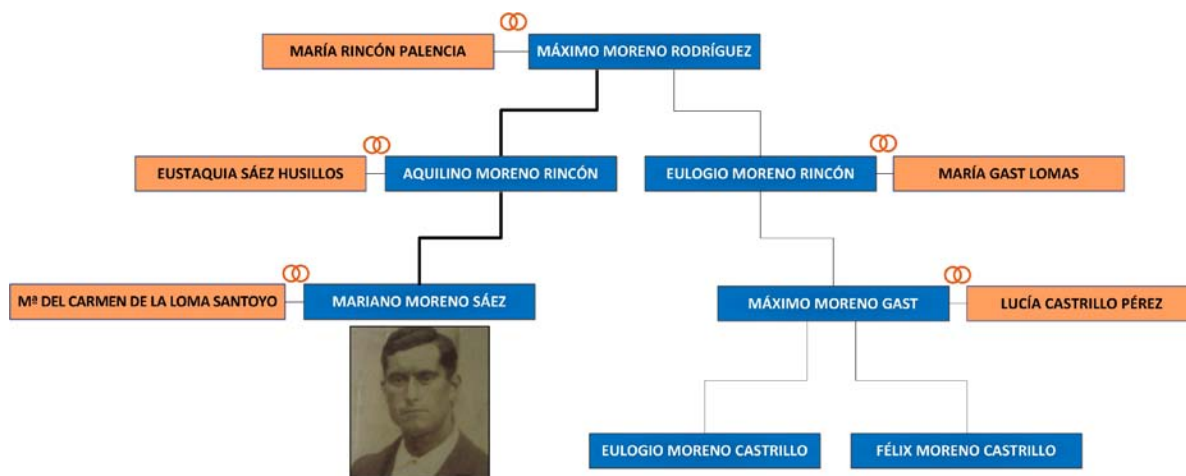


Fig.1. Genealogía de los alfareros Moreno  
Nota: Todos los indicados en color azul son alfareros

Se casó con María del Carmen de la Loma Santoyo, el 21 de mayo de 1910 en la iglesia de Santa Eugenia, de Astudillo. En la Figura 2 se puede ver una fotografía familiar de Mariano Moreno.



Fig.2. De izquierda a derecha, Mariano, María de la Loma (su mujer), Amador (vecino), Petra de la Loma (sobrina), Mónica (mujer de Amador) y Pedro de la Loma (hermano de María)

Era una persona generosa y cordial. En su casa se quedaba siempre la banda de San Marcial, de Burgos, cuando venían a tocar en fiestas. Era aficionado a jugar a las cartas. Buen vendedor, vivía exclusivamente de los cacharros, aunque tenía unas tierras de labranza, llevadas por su cuñado, Pedro de la Loma.

A su alfarería, para no confundirla con otras de la localidad, la llamaban "Cacharrería la Guapa", lo cual es muy significativo respecto a lo que allí se creaba, y estaba situada en la plaza el Lagarejo, a día de hoy transformada en tenada agrícola.

Contaba con la colaboración de Fausto Fernández y Francisco Pérez para traer la leña y la tierra para realizar su trabajo, que se cree proviene del término de Tablero. Cuando Francisco venía con la burra cargada de leña y se paraba a hablar con alguien, al reanudar la marcha, le decía al animal "A burra cantarera, que te gusta la conversación, que el horno se está quedando duro".

Fue padrino de bautismo de Victoria Santoyo García (1932) y de Román de la Loma Ruíz (1938). También fue padrino de boda de Humbelina de la Loma y Ángel Tejedor Peña (1941).

Fallece el 13 de abril de 1960 en la localidad de Astudillo. No tuvo hijos a los cuales pudiera transmitir su oficio y tampoco se lo enseñó a nadie, por lo cual todo su saber hacer no ha podido ser transmitido. Sólo nos queda de él su obra, que permanece actualmente en el más absoluto desconocimiento. No hay constancia, a día de hoy, de ningún documento publicado en el que se haga mención a Mariano Moreno Sáez y a su obra.

#### 4. El entorno

La alfarería tradicional está viviendo un rapidísimo declive, debido a la dureza del oficio y a la competitividad de los productos manufacturados en serie. Prueba de ello son los numerosos alfares que han ido desapareciendo en los últimos tiempos. En concreto, en la provincia de Palencia hay constancia de numerosos alfares: Baltanás, Guardo, Otero de Guardo, Aguilar de Campoo, Berzosilla, Cervera de Pisuerga, Olleros de Pisuerga, Olleros de Paredes Rubias, Paredes de Navas, Saldaña, Palencia, Villalobón, Carrión de los Condes y Astudillo<sup>4</sup> y, sin embargo, en la actualidad la mayoría han desaparecido y los pocos que existen ya no están en activo (Guerrero, 149).

Mariano es natural de Astudillo, un pueblo de gran tradición alfarera<sup>5</sup>, y referente más destacado de la provincia de Palencia<sup>6</sup>, manteniendo hasta la década de los 70 el último alfar de toda la provincia<sup>7,8</sup>. Entre la amplia variedad de piezas de esta localidad, son de reconocido prestigio sus botijos de la Pasión y sus cántaros vidriados<sup>7</sup>, que son muy característicos por su particular color que los hace inconfundibles<sup>9</sup>.

Fue tal la importancia de Astudillo, que ceramistas de toda España, interesados por los modelos antiguos, se decantaron por reproducir sus piezas (Porro, 382).

En este entorno de raíces profundamente alfareras comenzó la creación de Mariano Moreno Sáez, a principios del pasado siglo. Su obra es vasta, abarcando campos muy diversos, desde enseres de uso cotidiano, como útiles de cocina (platos, morteros, cazuelas, pucheros etc.), otros elementos de uso doméstico (botijos, jarros, cántaros, tinajas, etc.), pequeñas piezas que servían de juguetes para los niños, hasta cerámicas de notable valor artístico.

4 GÓMEZ, Luis; PELAZ, Félix, "La Cerámica palentina", Apuntes Palentinos, nº 3, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Palencia, 1983.

5 MADOZ, Pascual, "Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar", Tomo IV. Madrid, 1845-1850.

6 SESEÑA, Natacha, "Cacharrería popular la alfarería de basto en España", Alianza Editorial, 1997.

7 LLORENS ARTIGAS, Josep; CORREDOR-MATHEOS, Josep, "Cerámica popular española", Editorial Blume, Barcelona, 1982.

8 VOSSEN, Rüdiger; SESEÑA, Natacha; KÖPKE, Wulf, "Guía de los Alfares de España". Artes del Tiempo y el Espacio. Editora Nacional, Madrid, 1975.

9 SANZ MARTÍN, Ignacio, "Guía de alfares de Castilla y León", Ediciones de la Torre. Madrid, 1983.

Dada la enorme amplitud y variedad de sus obras, este artículo se centra únicamente en la creación cerámica de Mariano Moreno y más concretamente en los cántaros de novia.

## 5. Los cántaros de novia

Los cántaros de novia son objetos de regalo que tradicionalmente han formado parte de la dote de la novia en muchas regiones de España<sup>10</sup>. En la mayoría de los alfares se hacían elementos típicos de ajuar, que podía estar formado por piezas muy diversas, como botijas, jarras, ollas, etc.

A modo de ejemplo, cabe destacar la jarra de novia, en Murcia<sup>11</sup>, la olla de novia, en Extremadura<sup>12</sup> y Castilla La Mancha<sup>13</sup> y el cántaro de novia, en gran parte de la geografía española<sup>11</sup>. En la Figura 3 pueden observarse ejemplos de éstos.



Fig.3. Cerámica de novia

Jarra de novia  
Lorca  
(Murcia)

Olla de novia  
Salvatierra de los Barros  
(Badajoz)

Olla – Parra de novia  
Belvis de la Jara  
(Toledo)

Cántaro de novia  
Tiedra  
(Valladolid)

Normalmente el regalo de estas piezas procedía del novio (Sánchez, 7), en otros casos, como en algunas comarcas de Palencia, llevaban una figura de mujer y se hacían por encargo (Navarro, 100), mientras que en otros casos se fabricaban exclusivamente para las novias que iban a casarse con alfareros<sup>14</sup>. Sin embargo, el cántaro de novia, de Mariano Moreno Sáez, es una pieza que hizo este artista únicamente a sus familiares y se la regalaba a los novios el día de su boda.

## 6. Los cantaros de novia de Mariano Moreno Sáez

Los cantaros son recipientes de uso doméstico, generalmente de barro cocido, que han servido a lo largo de la historia para guardar aceite, vino o granos, pero principalmente para realizar actividades vitales básicas como recoger, transportar y almacenar agua. Con el paso del tiempo, los avances téc-

10 Museo del cántaro. Valoria la Buena (Valladolid). <http://www.valorialabuena.com/museodelcantaro/inicio.shtml>

11 Jarra de novia. Lorca (Murcia). [http://www.ceramica-lario.com/productos.html?texto\\_es=jarra+de+novia&ref=&c=3&lang=es](http://www.ceramica-lario.com/productos.html?texto_es=jarra+de+novia&ref=&c=3&lang=es)

12 Olla de novia. Salvatierra de los Barros (Badajoz). <http://www.todocoleccion.net/alfareria-tradicional-olla-novia~x29105498>

13 Olla Parra de novia. Belvis de la Jara (Toledo). <http://www.todocoleccion.net/olla-parra-novia-belvis-jara-toledo-alfareria-popular-extinguida~x32564890>

14 MARTÍNEZ GLERA, Enrique, "La alfarería en La Rioja. Siglos XVI – XX", Gobierno de La Rioja. Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, Logroño, 1994.



nicos han ido desplazando estos utensilios, como casi a la totalidad de la alfarería popular, por otros de vidrio, acero inoxidable y plástico. Sin embargo, han ido teniendo cada vez más relevancia como elementos decorativos. En este sentido, en muchas regiones de España forma parte de la dote de la novia, denominándose cántaro de novia.

El cántaro de novia tiene una morfología similar a la del cántaro tradicional, diferenciando de éste, además de en la funcionalidad, por la presencia de una refinada decoración incisa, excisa o barnizada, que lleva en diferentes partes del cuerpo, que constituye el “festoneado” y estando, en la mayoría de los casos, totalmente vidriado. También es habitual la presencia de una tapadera decorada rematando el cántaro, a modo de corona<sup>15</sup>. En la provincia de Palencia, el más típico es el de la localidad de Astudillo (Navarro, 99). A modo de peculiaridad cabe decir que en los costados llevan grabados tallos de carrizos, con las hojas pintadas y rematado con unas piñas florecidas. En la Figura 4 puede contemplarse el cántaro de novia, también denominado en esta localidad como cántaro de boda.



Fig.4. Cántaro de novia de Astudillo

Dentro de esta tradición alfarera astudillana, Mariano Moreno crea un nuevo concepto de cántaro de novia. Se trata de un conjunto de piezas únicas, realizadas solamente a sus familiares más cercanos.

Para comprender la creación de estas obras, se presentan los árboles genealógicos correspondientes a la rama familiar de Eustaquia Sáez, madre de Mariano Moreno (Figura 5) y a la rama familiar de María del Carmen de la Loma, esposa de Mariano Moreno (Figura 6).

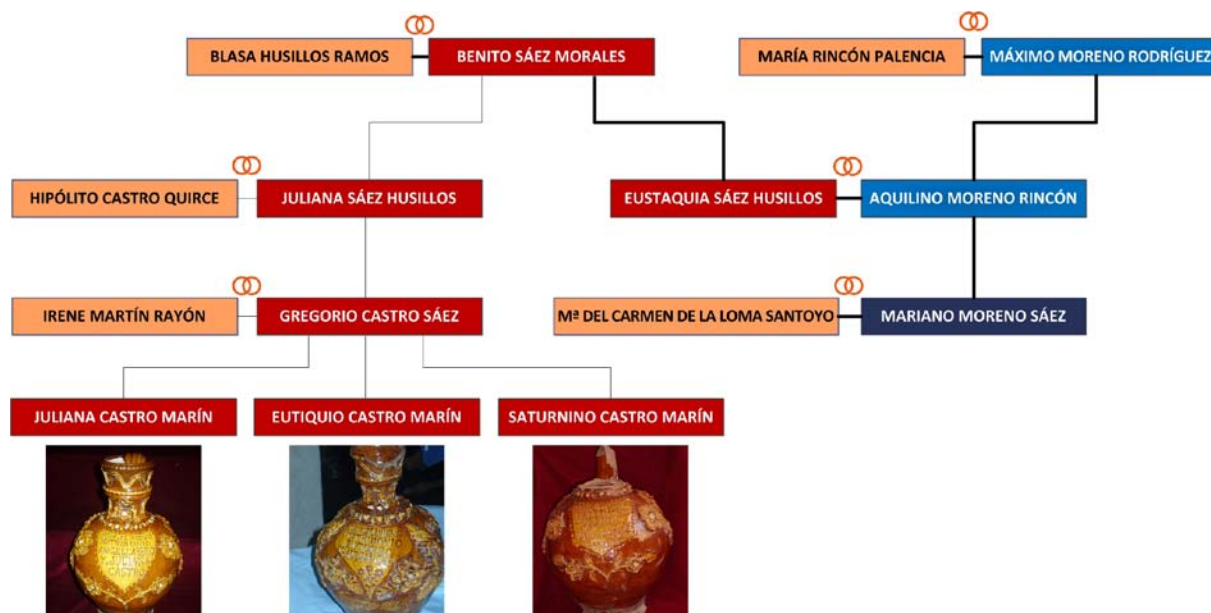


Fig.5. Genealogía Sáez Castro. Rama familiar de la madre de Mariano Moreno

15

Museo del cántaro. Valoria la Buena (Valladolid). <http://www.valorialabuena.com/museodelcantaro/inicio.shtml>

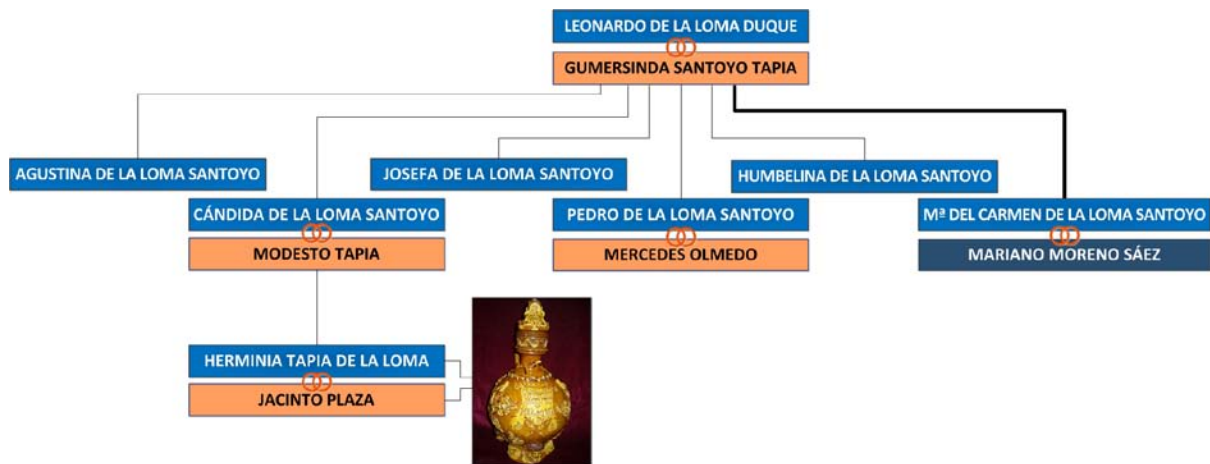
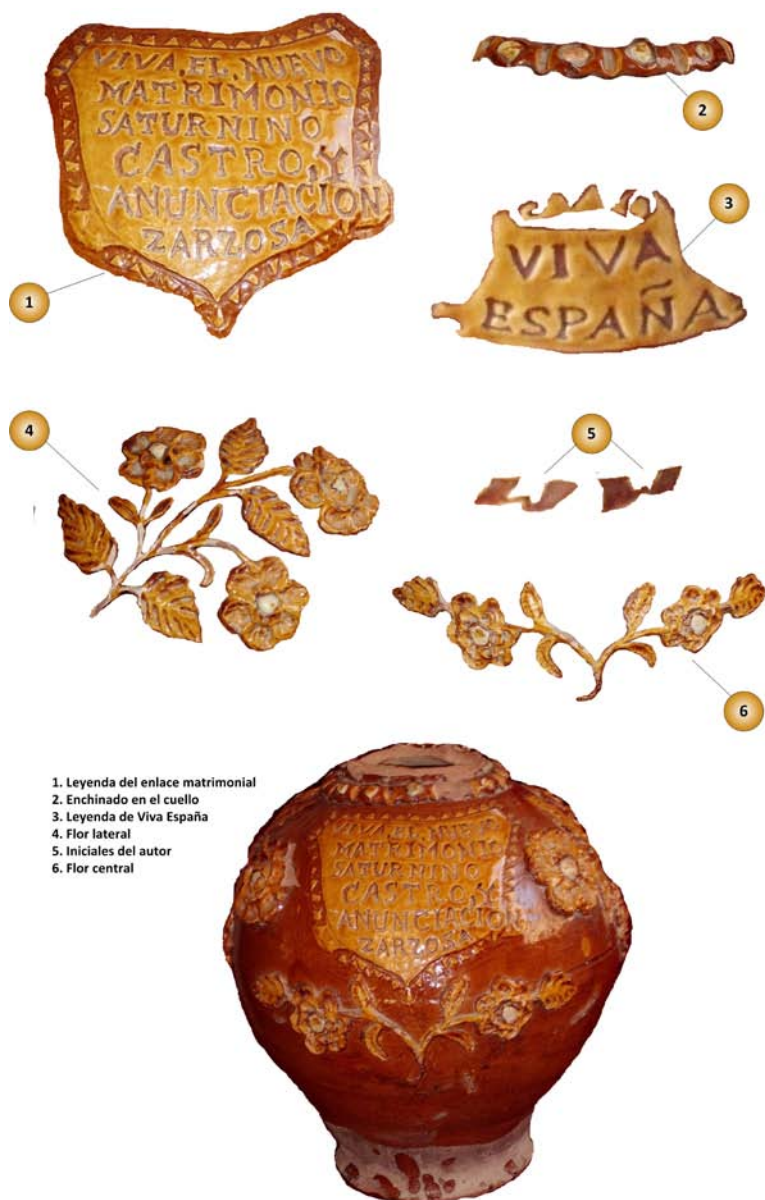


Fig.6. Genealogía de la Loma. Rama familiar de la esposa de Mariano Moreno



1. Leyenda del enlace matrimonial
2. Enchinado en el cuello
3. Leyenda de Viva España
4. Flor lateral
5. Iniciales del autor
6. Flor central

Seguidamente se presentan los cántaros de novia realizados por Mariano Moreno, con sus correspondientes detalles, y que se conservan en la actualidad. Pertenecen a los matrimonios de: Saturnino y Anunciación, en 1941 (Figura 7); Eutiquio y Alejandra, en 1946 (Figura 8); Francisco y Daría, en 1943 (Figura 9); Ángel y Juliana, en 1941 (Figura 10); Jacinto y Herminia, en 1943 (Figura 11).

Cabe comentar también, que hubo otro cántaro de novia, perteneciente a Petra de la Loma Olmedo y Antonino Tejedor Peña, pero se rompió al poco tiempo de haberse casado (1951). Como peculiaridad respecto a los otros cántaros, éste tenía inscrito un poema.

Fig.7. Cántaro de novia de Saturnino y Anunciación



Fig. 8. Cántaro de novia de Eutiquio y Alejandra



Fig. 9. Cántaro de novia de Francisco y Daría



Fig. 10. Cántaro de novia de Ángel y Juliana



Fig. 11. Cántaro de novia de Jacinto y Herminia



## 7. Características propias de los cántaros de novia de Mariano Moreno

Como señas de identidad principales de los cántaros se pueden destacar los siguientes aspectos:

- a) El vidriado de la mayor parte del cántaro (Figura 12).



Fig.12. Vidriado de los cántaros

- b) El serigrafiado y su caligrafía (Figura 13).



Fig.13. Detalles de serigrafía y caligrafía

c) El enchinado. Incrustación de pequeños cantos del río (Figura 14).



Fig.14. Enchinado con cantos de cuarzo

d) El festoneado. Detalles decorativos, como la culebra en el cuello del cántaro, pájaros, flores y racimos de uva (Figura 15).



Fig.15. Elementos decorativos

e) La tapa, haciendo referencia al autor y sus iniciales (Figura 16).

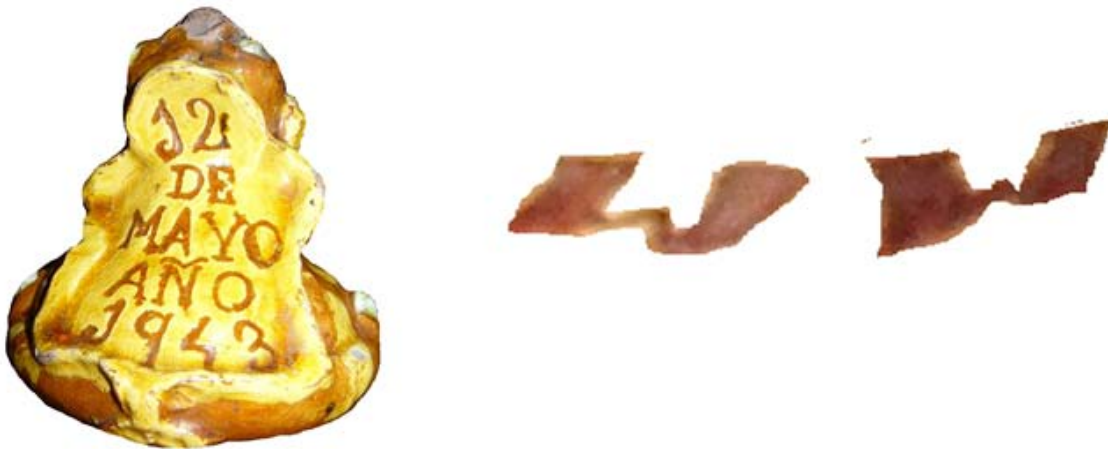


Fig.16. Tapa e iniciales invertidas



f) Los símbolos y emblemas (Figura 17).



Fig.17. Detalles de símbolos y emblemas

g) Imágenes en la base (Figura 18).



Fig.18. Rostros decorando la base

En definitiva, se pueden apreciar en los cántaros de Mariano Moreno detalles de exquisita belleza, donde destaca la variedad y riqueza de sus elementos decorativos, así como la originalidad de los mismos, lo cual les convierte en piezas singulares y de notable valor artístico.

## 8. Conclusiones

En la actualidad vivimos en una sociedad cada vez más tecnificada e industrializada, donde se imponen los nuevos productos, basados en una fabricación en serie, que resultan más diversos, económicos y competitivos, propiciando que una industria que ha perdurado miles de años, como es la alfarería esté a punto de desaparecer. Con ello puede extinguirse una forma de entender la vida y una cultura ancestral.

Ante este panorama, el único futuro que les queda a los actuales artesanos es añadir a su obra un espíritu creativo, moderno e innovador, que sirva para que el barro se transforme en vehículo de expresión de su identidad.

Este reto lo afrontó Mariano Moreno Sáez hace un siglo, adelantándose a su tiempo. Mariano fue alfarero por tradición familiar y con ello se ganó la vida, pero su verdadera vocación era la de ceramista. Trabajó con los mismos materiales y herramientas: barro, torno, horno, barnices, moldes, palillos, etc., y los utilizó, en unos casos, para fabricar cacharros y, en otros, para elaborar piezas de cerámica, pasando de lo útil a lo bello, fruto de una mente creadora excepcional.

En este trabajo se ha presentado la figura de Mariano Moreno Sáez y una ínfima parte de su colosal obra, como son los cántaros de novia. Es de esperar que con ello se conozca su persona y su legado, para que se valore la aportación que hizo este alfarero y artista a la cerámica castellana, y pueda ocupar el lugar que le debe la historia.

María Luz Husillos García  
Dpto. de Latín  
I.E.S. Conde Lucanor. Peñafiel (Valladolid)

## Agradecimientos

El presente trabajo ha sido posible gracias a la inestimable ayuda de muchas personas.

A la generosidad y buena memoria de Petra de la Loma, sobrina de María del Carmen de la Loma Santoyo (esposa de Mariano) y de Milagros Plaza Tapia, sobrina nieta de Mariano, y a su esposo Glicerio Castro Husillos, que han proporcionado datos referentes a la persona de Mariano Moreno Sáez.

A las familias Castro Zarzosa, Caverro Castro, Castro Santos, De la Loma Aguado y Plaza Tapia, que me han permitido acceder a sus cántaros de novia y fotografiarlos.

A León Javier Sancho, alfarero y ceramista actual de Astudillo, por sus valiosas aportaciones en relación con la técnica alfarera.

Al personal del juzgado de paz de Astudillo, Félix y Juan Carlos, por facilitar fechas relevantes de Mariano y su familia.

No quiero olvidarme de los vecinos de Astudillo que conocieron a Mariano Moreno Sáez y que han proporcionado detalles de su persona y obra.

## Bibliografía

ABAD ZAPATERO, Juan Gabriel, "Itinerarios de la cerámica popular en Castilla y León", A.D.C. Michelin, p.43-79, San Sebastián, 1982.

GUERRERO MARTÍN, José, "Alfares y alfareros de España", Ediciones del Serbal, p.149-163, 1988.

GÓMEZ, Luis; PELAZ, Félix, "La Cerámica palentina", Apuntes Palentinos, nº 3, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Palencia, 1983.

LLORENS ARTIGAS, Josep; CORREDOR-MATHEOS, Josep, "Cerámica popular española", Editorial Blume, Barcelona, 1982.

MADOZ, Pascual, "Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar", Tomo IV. Madrid, 1845-1850.

NAVARRO GARCÍA, Rafael, "Cerámica popular de Palencia y de León", Anales del Museo del Pueblo Español, Tomo I, p.98-102, Madrid, 1935.

PORRO FERNÁNDEZ, Carlos Antonio, "Los alfares tradicionales en la provincia de Palencia: Catálogo de tipos. Situación actual y expansión del comercio cerámico. Las relaciones de esta provincia con las de su entorno, León, Burgos, Valladolid, Zamora", Estudios de etnología en Castilla y León: 1990/1999, p.379-384, Valladolid, 2001.

SANZ MARTÍN, Ignacio, "Guía de alfares de Castilla y León", Ediciones de la Torre. Madrid, 1983.

SESEÑA, Natacha, "Cacharrería popular la alfarería de basto en España", Alianza Editorial, 1997.

VOSEN, Rüdiger; SESEÑA, Natacha; KÖPKE, Wulf, "Guía de los Alfares de España". Artes del Tiempo y el Espacio. Editora Nacional, Madrid, 1975.

Museo del cántaro. Valoria la Buena (Valladolid)

<http://www.valorialabuena.com/museodelcantaro/inicio.shtml>

[Fecha de consulta: 14 de agosto de 2012].

Jarra de novia. Lorca (Murcia)

[http://www.ceramica-lario.com/productos.html?texto\\_es=jarra+de+novia&ref=&c=3&lang=es](http://www.ceramica-lario.com/productos.html?texto_es=jarra+de+novia&ref=&c=3&lang=es)

[Fecha de consulta: 14 de agosto de 2012].

Olla de novia. Salvatierra de los Barros (Badajoz)

<http://www.todocoleccion.net/alfareria-tradicional-olla-novia~x29105498>

[Fecha de consulta: 14 de agosto de 2012].

Olla Parra de novia. Belvis de la Jara (Toledo)

<http://www.todocoleccion.net/olla-parra-novia-belvis-jara-toledo-alfareria-popular-extinguida~x32564890>

[Fecha de consulta: 14 de agosto de 2012].

SÁNCHEZ TRUJILLANO, María Teresa, "Cántaros", Trabajos del Museo de la Rioja, nº3, p.7, Logroño, 1987.

MARTÍNEZ GLERA, Enrique, "La alfarería en La Rioja. Siglos XVI – XX", Gobierno de La Rioja. Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, Logroño, 1994.

# LA MÚSICA EN LA SEMANA SANTA DE MEDINA DE RIOSECO: ORGANOLOGÍA, CARACTERÍSTICAS, FUNCIÓN Y SIGNIFICADO

Pablo Toribio

**E**n el siguiente estudio se pretende demostrar la importancia de la música en un rito procesional donde la esencia artística es la imaginaria. Comprenderemos que el arte de los sonidos otorga una gran riqueza cultural que ayuda a mantener viva la memoria colectiva y, por tanto, la propia tradición. El marco de investigación será la procesión de Semana Santa de Medina de Rioseco.

## Índice o guión

- 1.- Prefacio
- 2.- Prólogo
- 3.- El Pardal y el Tapetán
  - 3.1.- El Pardal
  - 3.2.- El Tapetán
- 4.- La Marcha Fúnebre a la Muerte del General O'Donnell
- 5.- Las Bandas de Cornetas y Tambores
- 6.- Aproximación a los significados sonoros propios de la Semana Santa riosecana
- 7.- Bibliografía

## 1. Prefacio

Dentro de la importancia de la Semana Santa española, y más específicamente de la castellano-leonesa, la Semana Santa de Medina de Rioseco ha sido reconocida internacionalmente<sup>1</sup> gracias a la calidad de sus conjuntos esculturales o "pasos" y a una acreditada tradición procesional que lleva anexas distintas particularidades sonoras. Éstas serán el objeto de nuestra investigación, la cual será planteada desde una perspectiva organológica profundizando, a su vez, en la historia, el sentido, el significado y la funcionalidad de cada elemento musical presente<sup>2</sup> que son *El Pardal*, *El Tapetán*, *La Lágrima* y las formaciones de bandas de cornetas y tambores.

1 La Semana Santa de Medina de Rioseco fue declarada de Interés Turístico Nacional en 1985 por la Secretaría General de Turismo, organismo dependiente del Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, siendo elevada a la condición de Interés Turístico Internacional en el año 2009.

2 Instrumentos como carracas o campanillas se usaron siglos atrás en Medina de Rioseco durante su Semana Santa, pero fueron cayendo en desuso hasta desaparecer. En este estudio, únicamente nos referiremos a instrumentistas, instrumentos, secuencias sonoras y obras que aún están presentes en la Semana Santa riosecana.

## 2. Prólogo

Medina de Rioseco es una ciudad<sup>3</sup> vallisoletana de poco más de 5000 habitantes que celebra en la Semana Santa el acontecimiento más importante de su calendario. La celebración de la misma es el punto culminante cada año en la vida de esta localidad, tanto es así que en la población hay más de 3000 cofrades repartidos entre las distintas cofradías que conforman su Semana Santa; los riosecanos que no son cofrades tienen a padres, hermanos, hijos, primos, etc., íntimamente vinculados a alguna cofradía o hermandad. En cada casa es habitual ver fotografías, cuadros o insignias relacionadas con la Semana Santa riosecana, y es un hecho frecuente que los riosecanos hablen de la procesión en cualquier época del año.

La Semana Santa es para el riosecano una manera de ser y de sentir, su conmemoración se circunscribe en la vida de la comunidad bajo las circunstancias históricas, rituales y sociales heredadas de la tradición. El rito transgeneracional es siempre el mismo, este hecho lo explicó de forma inmejorable Miguel de Unamuno cuando contempló la procesión riosecana:

Era la misma procesión de antaño. El anciano cree ver lo que vio de niño, y el niño, aún sin darse de ello cuenta, espera ver la misma cuando llegue a anciano, si llega (...) y no ha pasado más; ni monarquía, ni dictadura, ni revuelta, ni república. Pasan los pasos y los llevan los mozos<sup>4</sup>.

El cofrade riosecano no escenifica su vivencia procesional pues, con visitantes o sin ellos, recrearía y viviría su Semana Santa por igual, participaría de los ritos con la misma ilusión, con el mismo orden procesional, con el mismo sentir, y esto es aplicable a cofrades y no cofrades. Pongamos un ejemplo: es un hecho muy común ver a unos padres, aunque no sean cofrades, emocionarse cuando contemplan a su hijo sacar y portar "su paso". Lo observarán sacando el conjunto escultórico al que pertenezca de la iglesia o capilla<sup>5</sup>, lo seguirán durante la procesión y en la recogida de la misma. Y no sólo eso, en muchos casos, durante los meses previos le habrán ayudado a preparar la túnica, se hablará en casa de un modo más o menos frecuente sobre el día que saque el paso, sobre quiénes serán los hermanos cofrades que portarán el paso con él, quién será el responsable o "El Cadena"<sup>6</sup>, etc. Son, en fin, una

3 Posee el título de ciudad desde 1632. También se la conoce con los sobrenombres de "Ciudad de los Almirantes de Castilla" y de "India Chica."

4 UNAMUNO, Miguel. "Jueves Santo en Rioseco". *Diario El Sol*, 1932.

5 Cabe señalar que si es la primera vez que saca el paso podría incluso entenderse como un rito de paso. Sirva como ejemplo decir que apuntarse a un paso supone una especie de sólida incorporación con el pueblo de Medina de Rioseco, con su Semana Santa y, especialmente, con la cofradía a la que se apuntase. Pero sacar el paso es, además, elemento indicador de su "mayoría de edad" para su hermandad. El cofrade puede sacar por primera vez el conjunto escultórico al que pertenece a una determinada edad, normalmente alrededor de los 16 años; en los "Pasos Grandes" esta edad se incrementa: "la edad mínima será de 20 años" para poder sacar "El Descendimiento" (*Reglamento de la Hermandad del Descendimiento de la Cruz. Medina de Rioseco. Artículo 7º, 1997*) y "cumplir 22 años en el año en curso" para poder sacar "La Crucifixión" (*Reglamento de la Hermandad de La Crucifixión de Nuestro Señor. Medina de Rioseco. Artículo 3º, punto D. "Junta General Ordinaria", 6-5-2001*). Esta elevada edad responde a los condicionantes físicos que requieren estos pasos; son muy pesados. Muestra de ello es ver en el reglamento de "La Crucifixión", de 1916, lo siguiente: "Todo socio que pertenezca a este Gremio disfrutará de excelentes condiciones, lo mismo físicas que morales, es indispensable para su ingreso ser de elevada estatura y tener como edad mínima 22 años". *Gremio del Santo Paso de La Crucifixión de Nuestro Señor. Medina de Rioseco. Artículo 7º*.

6 De los hermanos que sacan el paso, "El Cadena" es la persona más alta o, en algunos casos, la escogida por los demás (este asunto es disímil en las distintas cofradías). Se ubica en el centro por la parte delantera del paso, siendo quien tome el mando y la responsabilidad de sacar, llevar y, en algunos casos, de bailar o mecer el paso. Existe además el "Cadena Trasero" que será quien dé las órdenes a la hora recoger el paso en el interior de la iglesia o de la capilla, también se respon-



serie de vivencias cotidianas y familiares que proseguirán hasta llegar al punto culminante: sacar el paso. Multiplíquese este ejemplo entre los 20 pasos existentes<sup>7</sup> con una media de 12 cofrades portadores por paso y el entorno familiar de cada uno. A fin de cuentas, prácticamente todos los habitantes de Medina de Rioseco están inmersos en la Semana Santa.

Por otro lado, desde una perspectiva musical generalizada en España, se ha de señalar que la intensa conmemoración de la Semana Santa ha provocado una serie de parámetros sonoros que han dado lugar a una serie de géneros musicales específicos para este período sacro, conformándose distintos repertorios concretos de música vocal (cantos como el *miserere*), música instrumental (marchas procesionales), cierta organología (carracas, tambores...) y una proliferación de bandas musicales. Todos y cada uno de los elementos señalados quedan vinculados de un modo definido a la armonización de la remembranza de la tragedia divina.

Tras esta gama de géneros musicales específicos de esta época concreta, y generalizados en el país, en Medina de Rioseco fueron originándose diversos matices sonoros que, con el paso del tiempo, han quedado definidos en instrumentistas peculiares con instrumentos distintivos de sonidos exclusivos y en canciones emblemáticas; estas singularidades marcan, desde el aspecto de vista sonoro, un sello de identidad en la ciudad riosecana que la proporciona una personalidad propia y que la distingue, en cierto modo, de otras semanas santas castellanas o españolas. Y es que dentro del común denominador impuesto para las prácticas devotas de la Semana Santa, parece inevitable el nacimiento de alguna singularidad dentro de un marco específico. En este caso, aplicando una lente de aumento sobre las particularidades musicales de la Semana Santa de Medina de Rioseco, veremos una serie de rasgos propios e identificativos nacidos, sin embargo, bajo caracteres universales, como los de anunciar la procesión musicalmente.

---

sabiliza de guiar al paso en las curvas. Sus órdenes siempre comienzan con la locución "Oído" dicha de forma autoritaria y acompañado de una fuerte palmada en el tablero (otro sonido peculiar de la Semana Santa Riosecana). El resto de puestos en el paso, además de "El Cadena", reciben los siguientes nombres: "palotes", "encerrados", "contrapalos", "bispalos" y "ejes". Ver *Diccionario Cofrade Riosecano* en FUENTES, Manuel. "Elementos de la Semana Santa". *Revista de Semana Santa de Medina de Rioseco*, 1988, (sin paginar) y/o el "Diccionario cofrade" de la *Página web oficial de la Junta Local de Semana Santa de Medina de Rioseco*: <http://www.semanasantaenrioseco.com/diccionariocofrade.php> (15-8-2012)

7 Tres de las diecisiete cofradías tienen dos pasos, consecuentemente, son veinte los pasos. Se exponen según su orden procesional. Uno el *Martes Santo*: "Santo Cristo de la Clemencia"; diez el *Jueves Santo*: "La Oración del Huerto", "La Flagelación", "Jesús Atado a la Columna", "Ecce-Homo", "Jesús Nazareno de Santiago" y "la Santa Verónica" (ambos conjuntos pertenecen a una misma cofradía), "Jesús Nazareno de Santa Cruz", "Nuestro Padre Jesús de la Desnudez", "Santo Cristo de la Pasión" y "Virgen Dolorosa"; siete el *Viernes Santo*: "La Crucifixión del Señor", "Santo Cristo de la Paz" y "Santo Cristo de los Afligidos" (ambos conjuntos pertenecen a una misma cofradía), "El Descendimiento de la Cruz", "Nuestra Señora de la Piedad", "Santo Sepulcro" y "La Soledad"; dos el *Domingo de Resurrección* "Jesús Resucitado" y "Virgen de la Alegría" (ambos conjuntos pertenecen a una misma cofradía). A esta lista habría que añadir el paso de "La Borriquilla" (*Domingo de Ramos*) que, si bien se adscribe a "Cofradías infantiles y pueblo fiel", no pertenece a una hermandad concreta siendo el único paso en ir con ruedas; asimismo, sale en procesión el "Cristo del Amparo" (*Miércoles Santo*) que tampoco pertenece a una hermandad específica, siendo la única talla llevada a hombros sin trono o tablero. Ambos son llevados por personas voluntarias, niños en el caso de "La Borriquilla".

### 3. El Pardal y el Tapetán

La música y la imaginería han sido, desde un principio, dos campos artísticos unidos en la procesión riosecana y así consta en las fuentes más antiguas, por ejemplo, en 1621 la iglesia de Santa Cruz paga por el gasto de ofrenda:

A Valdés por tocar el atabal y a Pardal y sus compañeros por tocar las trompetas<sup>8</sup>.

Asimismo, en los documentos de las diversas cofradías hallamos referencias relativas a estipendios por tocar el órgano<sup>9</sup>, por tañer clarines, al *Pardal* por anunciar la procesión, a los músicos por cantar la Salve, etc. Es decir, es constatable por medio de diversas fuentes que música y procesión escultórica riosecanas convivieron desde un principio y juntas persisten a través del tiempo. Pero, en algunos casos, distintos elementos sonoros son más antiguos que la propia imaginería como es el caso de *El Pardal* y, probablemente, de *El Tapetán*.

#### 3.1 El Pardal

Un reciente estudio de Joaquín Díaz señala cómo desde la época romana una trompeta precedía al pregonero para citar a alguien ante los tribunales; prueba de ello es ver que la iconografía más temprana representa a Jesús precedido por soldados y un trompetero; asimismo, distintos textos del Medioevo relatan cómo la crucifixión de Jesús era anunciada a son de trompeta y proclama de pregonero; por último, distintos Padres de la Iglesia aluden a esta misma conformación: la presencia de un trompetero y un pregonero ante el reo<sup>10</sup>. Estos textos e iconografías influyeron, sin duda, en el nacimiento de *El Pardal* riosecano que es un instrumentista que anuncia con su trompeta el advenimiento de la procesión, o la llegada del reo. También, entre sus funciones, está la de acompañar a un pregonero. Analicemos más detenidamente esta figura.

En la Semana Santa de Medina de Rioseco se podrían distinguir hasta tres acepciones concernientes al término *Pardal*: instrumentista, instrumento y forma de tocar.

	→	Instrumentista
<i>El Pardal</i>	→	Instrumento
	→	Secuencia sonora

1. Instrumentista: El *Pardal* es, en esencia, el apodo con que se conoce al músico que, vestido de túnica oscura en Jueves Santo o blanca en Viernes Santo, anuncia la procesión de la Semana Santa de Medina de Rioseco. La génesis de este singular apelativo es confusa. Tradicionalmente se ha asociado

8 Archivo General Diocesano de Valladolid (en adelante AGDVA). Medina de Rioseco. Parroquia de Santa Cruz, Fábrica, libro 1º, fol. 116v. Cit., en ASENSIO, Virginia / PÉREZ, Ramón. "La Semana Santa en Medina de Rioseco: jerarquía y ritos procesionales (siglos xv-xviii)". *Cultura y arte en tierra de campos: I Jornadas. Medina de Rioseco en su Historia*. Ed. Diputación Provincial de Valladolid, 2001, p. 552 y ASENSIO, Virginia / PÉREZ, Ramón. "Semana Santa en Medina de Rioseco". *La Semana Santa en la Tierra de Campos Vallisoletana*, Valladolid. Grupo Página, 2003, p. 262.

9 Las referencias son, probablemente, a órganos realejos, sencillos de transportar en carros para tocar en distintos actos.

10 DÍAZ, Joaquín. "Una teoría más acerca del <tapetán> riosecano". *Revista de Semana Santa de Medina de Rioseco*, 1988, p. 25.

el término *Pardal* con el del nombre del pájaro pardal<sup>11</sup>, ave que con su canto anuncia la llegada de la primavera<sup>12</sup>. Sin embargo, *El Pardal*, de acuerdo con las opiniones de V. Asensio y R. Pérez<sup>13</sup>, debe su nombre a un apellido. Prueba de ello es ver que en el *Libro de Cuentas de la Quinta Angustia*<sup>14</sup> la acepción del término *Pardal* es transformada en un mismo libro y de un año para otro (ver en la siguiente tabla los años 1688, 1689, 1690); eso sí, el amanuense no es el mismo. Su personal ortografía deviene en que a la preposición "a" le añade el artículo "el". Exponemos algunos ejemplos por los pagos a este singular trompetista:

Tabla 1. Génesis del vocablo *Pardal*

Libro de Fábrica de Santa Cruz <sup>1</sup>	Libro de Cuentas de la Vera Cruz <sup>2</sup>	Libro de Cuentas de la Quinta Angustia <sup>3</sup>			
1621	1665	1687, 1688	1689	1690, 1691, 1711	1694, 1733, 1754
"a Pardal y sus compañeros por tocar las trompetas"	"a Pardal trompetero por venir a tocar la procesión"	"a Pardal por tocar Viernes Santo"	"a el Pardal por la asistencia el Viernes Santo"	"al Pardal por tocar el Viernes Santo"	"por tocar el Pardal el Viernes Santo"

1 AGDVA. Medina de Rioseco, Parroquia de Santa Cruz. Fábrica, libro 1º, fol. 116v. Cit. en ASENSIO, V. / PÉREZ, R. "La Semana Santa en Medina de Rioseco: jerarquía y ritos...", p. 552.

2 AGDVA. Valverde de Campos. Vera Cruz II, Cuentas de 1665. Cit. en ASENSIO, V. / PÉREZ, R. "Semana Santa en Medina de Rioseco..." p. 262.

3 AGDVA. Medina de Rioseco. Libro de Nuestra Señora de la Quinta Angustia..., incluimos en la tabla algunos años, no todos, como muestra de cómo al referirse a *Pardal* de modos distintos el significado del término se modifica.

Las referencias al Libro de Cuentas son las siguientes: año 1687, fol. 3v; año 1688, fol. 8v; año 1689, fol. 14; año 1690, fol. 21; año 1691, fol. 37v; año 1694, fol. 62v; año 1711, fol. 184v; año 1733, fol. 334; año 1754, fol. 1754.

Cuando se va consolidando la gramática castellana se evita el artículo que precede al nombre propio<sup>15</sup>, pero en este caso lo que ya se había originado era una figura con una identidad particular. Desde entonces, el término pasó a ser indicativo de un personaje: el del músico trompetero que

11 En el diccionario de la Real Academia Española aparece la voz *Pardal* con varias acepciones que hacen referencia al gorrión y al pardillo (ave paseriforme); por otro lado, se considera un adjetivo que se aplica a "la gente de las aldeas, por andar regularmente vestidas de pardo". RAE. *Diccionario de la Lengua Castellana*. Madrid. Vda. De Don Joaquín Ibarra (3ª Ed.) 1793, p. 626. También hace referencia a distintas plantas, animales o a un hombre astuto. RAE. *Diccionario de la Real Academia Española* <http://www.rae.es/rae.html> (15-8-2012).

12 GARABITO GREGORIO, Gregorio. "El Pardal". *Revista de Semana Santa de Medina de Rioseco*, 1988. (s.p.); FUENTES, Manuel. "Elementos de la Semana Santa". *Revista de Semana Santa de Medina de Rioseco*, 1988 (s.p.).

13 Ambos historiadores adelantan esta posibilidad afirmando que, además, *Pardal* era un apellido común entre la población de entonces. ASENSIO, V. / PÉREZ, R. "La Semana Santa en Medina de Rioseco: jerarquía y ritos...", p. 552.

14 AGDVA. Medina de Rioseco. *Libro de Nuestra Señora de la Quinta Angustia y Consolación sita en la noble y leal ciudad de Medina de Rioseco en el cual se toman las cuentas a sus mayordomos...* 1686.

15 Según Caso González la ortografía, la acentuación y la puntuación todavía no habían sido fijadas en el siglo XVIII por la Real Academia Española, por lo que cada copista escribía sin normas precisas. Véase más en CASO GONZÁLEZ, José Miguel. "La experiencia de un editor de cartas dieciochescas". *Cuaderno de estudios del siglo XVIII*. N° 2 (1992), pp. 45-56.

anunciaba la procesión riosecana, de hecho, las referencias más abundantes en el *Libro de la Quinta Angustia* son “al Pardal”.

Siguiendo la tesis de que el término *Pardal* procede de un apellido, cabe señalar que en el inicio de la tabla anterior dejamos reflejado un documento que hace referencia a la existencia de este personaje en 1621, cuando la mayoría de los conjuntos escultóricos riosecanos hoy existentes aún no se habían comenzado a tallar, consecuentemente es un elemento musical anterior a la procesión que hoy conocemos.

Ilustración 1.- El Pardal ejecutando su toque para que la procesión dé inicio (J. Ubal)



El principio de heredad es consanguíneo: *el Pardal* es legado de padres a hijos<sup>16</sup> en una especie de orden natural respetado por la comunidad riosecana. Tal heredad conlleva un carácter pragmático y subyace en la misma un componente de intención cultural. Desde 1993 *el Pardal* es José Luis García Santamaría<sup>17</sup>.

2. Instrumento: por otro lado, “Pardal” queda definido como instrumento. Los escribanos del *Libro de Cuentas de la Quinta Angustia* y el hecho de anteponer el artículo al nombre propio trajeron en consecuencia que este apelativo adquiriese también el concepto de instrumento (ver tabla anterior, años 1733 y 1754 en que se paga “por tocar el Pardal”).

Hasta bien entrado el siglo xx se trató de un viento metal sin pistones de pequeña campana. Los documentos fotográficos más antiguos muestran una especie de trompeta natural. Hoy en día se utiliza una corneta de llave fabricada en La Habana (Casa fabricante: Anselmo López).

Ilustración 2.- Detalle de *El Pardal* (M. Marbán)



3. Secuencia sonora: desde un matiz meramente analítico-musical, se ha de señalar que la secuencia interpretada por *El Pardal* se configura bajo una cíclica sucesión de dos notas de carácter evocativo que presenta intervalos de 4ª disminuida o 3ª aumentada debido a su particularidad de “toque des-

16 No tiene por qué ser el primogénito, como es creencia común en Medina de Rioseco.

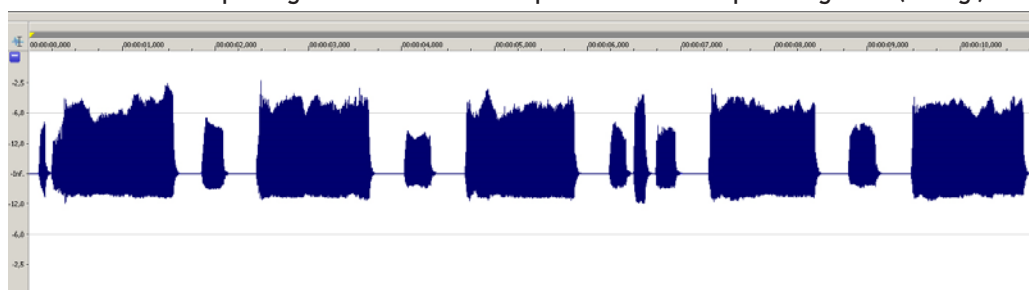
17 Los últimos *pardales* de los que se tiene constancia han sido: D. Pascual García Fernández († 6-1-42), D. Benito García Prieto († 29-1-59) y D. Luis García San José († 25-12-92).

templado" (entiéndase desajustado o desafinado). El ejemplo se presenta partiendo desde Fa # o Sol b como indicativo de este desajuste<sup>18</sup>.

Ilustración 3.- Secuencia sonora de *El Pardal*



Ilustración 4.- Espectrograma: Secuencia del toque del Pardal. Tiempo en segundos (10 seg.)<sup>19</sup>



#### Funciones de *El Pardal*:

1. Anuncia y acompaña a la "Voz Pública"<sup>20</sup>: el *Sábado de Gloria*<sup>21</sup> guía, junto a dos *tapetanes*, a la Voz Pública por las distintas calles de Medina de Rioseco para que éste anuncie el lugar y la hora del "Pregón"<sup>22</sup>, siguiendo esa tradición de preceder al anunciador con toque de trompeta que, según Díaz, basado en escritos de Suetonio (ca. †126) y Plutarco (ca. †120), nació en la época romana y se extendió por la Edad Media<sup>23</sup>.
2. Anuncia y aúna los Gremios: El Jueves Santo o el Viernes Santo ha de acudir con su singular toque a recoger a los mayordomos, mayordomos del año anterior, hermanos que llevarán los pasos y los reservas de los mismos al lugar donde se haya juntado cada cofradía. Una vez están todos congregados, el *Pardal* los guía hasta la sede de la Junta Local de la Semana Santa donde se hallan sus representantes; todos, anteceditos por *El Pardal*, irán hasta el ayuntamiento donde se unirán al sacro

18 No se toca siempre con las mismas alturas (puede ser Re-Sol b, por ejemplo), lo que permanece inalterable son las secuencias rítmica e interválica. Seleccionamos Fa # o Sol b-Si b por ser los sonidos recogidos en el trabajo de campo (Viernes Santo, 22 de abril de la Semana Santa de 2011).

19 Agradezco a Miguel Sánchez la elaboración y cesión de los espectrogramas expuestos en este trabajo.

20 El término "Voz pública" alude a la persona vestida de túnica oscura que, anunciada por *Pardal* y *tapetanes*, comunica con voz fuerte el horario y el lugar del "Pregón" por distintos lugares de la localidad.

21 Sábado precedente al Domingo de Ramos.

22 En este caso podría definirse como discurso que alude a la Semana Santa. El pregonero, que es quien escribe y lee su discurso, siempre ha sido una persona de cierto renombre (políticos, historiadores, obispos, periodistas, músicos, etc.).

23 DÍAZ, Joaquín. "Una teoría más acerca del <tapetán>...", p. 25.



desfile las autoridades civiles; una vez todos reunidos el *Pardal* encabezará lo que en la localidad se conoce como "Desfile de Gremios"<sup>24</sup> hasta el templo. Allí se dirá una misa previa a la procesión.

3. Anuncia e inicia la procesión: una vez finalizada la misa, *El Pardal* tañerá tres toques su secuencia para que pueda comenzar la procesión, tanto del Jueves Santo como del Viernes Santo. Son tres toques que de alguna manera simbolizan llamada, preparación e inicio de la procesión.

4. Anuncia y guía la procesión: *el Pardal* precede al primero de los conjuntos procesionales tanto de Jueves Santo como de Viernes Santo. La secuencia melódica de *El Pardal* es ejecutada esporádicamente por las rúas riosecanas, sin lugares concretos como cruces o esquinas, durante la manifestación religiosa anunciando la llegada de la procesión, y por extensión, la presencia de Cristo.

5. Anuncia y convoca a los cofrades de *Jesús Nazareno de Santiago* y *la Santa Verónica* tras la misa del Domingo de Ramos. Su secuencia es la siguiente:

Ilustración 5.- Secuencia sonora de *El Pardal* en Domingo de Ramos<sup>25</sup>



Podemos encontrar figuras semejantes a *El Pardal* en otras procesiones de otros lugares de España, cabe destacar *El Merlú* zamorano.

### 3.2 El Tapetán

En la Semana Santa de Medina de Rioseco, y al igual que sucede con *El Pardal*, se podrían distinguir hasta tres acepciones concernientes al término *Tapetán*: instrumentista, instrumento y forma de tocar.

<i>El Tapetán</i>	→	Instrumentista
	→	Instrumento
	→	Secuencia sonora

1. Instrumentista: *El Tapetán* hace referencia a quien vestido de túnica oscura percute, mediante un singular redoble, el instrumento también así llamado bajo los pasos de Jueves Santo que representan la condena y los martirios de Cristo en Medina de Rioseco. El hecho de ir bajo el tablero condiciona de algún modo que sean niños quienes lo hayan de tocar, generalmente, pertenecientes a la propia cofradía.

El principio de heredad de este cargo obedece a la voluntariedad de los propios hermanos de gremio. Ellos custodian *El Tapetán* y buscan, entre sus cofrades más jóvenes, voluntarios para este

24 Podríamos definir "Desfile de Gremios" como una marcha solemne previa a la procesión donde se incluyen las autoridades civiles, la Junta Local de la Semana Santa, los mayordomos que portan la insignia o vara de su cofradía, los mayordomos del año anterior que portan la bandera o estandarte de su cofradía, los portadores de los pasos ese día (en la misma formación en que irán después "cargando el paso") y los "reservas" o suplentes de los portadores, en caso de que por algún motivo no pudiesen sacar el paso. A día de hoy, también es frecuente ver a muchos niños/as vestidos de túnica en este desfile.

25 Nos volveremos a referir a esta secuencia en la parte final del apartado *El Tapetán* sita en este trabajo.

desempeño, siendo usual asignar una propina a quien toque *El Tapetán*. En ocasiones se han contratado a personas ajenas a la cofradía para ser *tapetanes*.

2. Instrumento: *El Tapetán* es un tambor de madera y cuero revestido de un paño o tapete oscuro<sup>26</sup>, cuando es percutido se produce una sonoridad seca y apagada. Cada *Tapetán* es propio de su cofradía, lo tañe una persona por conjunto escultórico y, por lo general, debajo del tablero del mismo.

Ilustración 6.- Tapetán (Ó. Anta)



El origen de *El Tapetán* está posiblemente en un *atabal*<sup>27</sup>, y es que, con la finalidad de reclamar la atención, además de trompetas, se empleaban atabales y/o tambores desde al menos el siglo XVIII, que por respeto eran cubiertos de oscuro tafetán<sup>28</sup>.

Pese a la relación del tafetán con la Semana Santa y a que es un vocablo semejante a *tapetán*, y teniendo en cuenta que el tapetán podría definirse como "tambor tapetado", considero, sin embargo, que el término *tapetán* proviene de la distorsión, debido a la transmisión oral del sonido onomatopéyico de la piel del tambor, del arcaico vocablo *tapatán*<sup>29</sup>.

**Tapatán** → Distorsión en la transmisión oral → "**Tapetán**"

26 Únicamente se cubre con fuerte tela oscura, sin adorno alguno, como pudiera ser el símbolo de la cofradía.

27 Recordemos la frase anteriormente expuesta: "A Valdés por tocar el atabal y a Pardal y sus compañeros por tocar las trompetas". ASENSIO, V. / PÉREZ, R. "La Semana Santa en Medina de Rioseco: jerarquía y ritos...", p. 552. La acepción de *Atabal* fue modificándose con el tiempo y fue adoptando distintos apelativos como *Tímpano* o *Timbal*. Véase más en CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep. *El folklore musical. Historia de la música española*. Vol. VII. Madrid, Alianza Editorial, 1983 (reed.) 2004, p. 349.

28 DÍAZ, Joaquín. "Una teoría más acerca del <tapetán>...", p. 25.

29 En el *Diccionario de la Lengua Castellana*, podemos hallar las voces *tapatán* o *taparapatán* definidas como una voz "con que se explica el sonido del tambor. Tympany sonus iteratus". RAE. *Diccionario de la Lengua Castellana...* 1793, p. 789. Una definición análoga la hallamos en el *Diccionario de Autoridades. Diccionario de Autoridades*. Madrid. Real Academia Española. Ed. Facsímil, 1ª Ed. 3ª Reimp. Ed. Gredos, Vol. V, p. 224. Otras hipótesis referentes al nacimiento de este apelativo basan su argumentación en un origen onomatopéyico ("tan tan tan, ta-pe-tán, ta-pe-tán...") o en una génesis morfológica, pues no deja de tratarse de un tambor tapetado (entiéndase cubierto con tapete). Véase TORIBIO GIL, Pablo. *La Música en la Semana Santa de Medina de Rioseco*. Medina de Rioseco, Ed. Propia, 2009, pp. 31-34 y en TORIBIO GIL, Pablo. "El Tapetán: más allá de los sonidos". *Hermandad de Nuestro Señor Jesús de La Desnudez*. Palencia. Editorial Talleres Gráficas Iglesias. 2010, pp. 147-156.

Por tanto, *El Tapetán*, como vocablo para referirse a un instrumento, es quien establece una identidad concreta para el músico que tañe este instrumento y, a su vez, da el nombre a una secuencia rítmica.

3. Secuencia rítmica: El toque de *El Tapetán* se ejecuta esporádicamente, por lo general, cuando el paso está parado. Los *tapetanes*, además de ser desiguales en el tapete que los recubre, tienen medidas distintas y membranas diferentes; sin embargo, al estar la membrana recubierta de una fuerte tela podemos escuchar timbres semejantes.

Tabla 2. Relación de tapetanes en Medina de Rioseco

Tapetán ----- Nombre Cofradía Actual	Medidas Diámetro Altura (cms)	Temple <sup>1</sup>	Color cofradía	Procesión hasta 1958	Procesión desde 1958	¿Sigue en uso?	Iglesia des- de donde procesiona <sup>2</sup>	Iglesia primigenia	Nombre Cofradía Antigua
<i>La Flagelación</i>	34x25	Fa	Morado	Jueves Santo por la tarde (Procesión del Mandato)	Jueves Santo por la tarde	Sí	Santiago	San Francisco	Vera Cruz
<i>Jesús Atado a la Columna</i>	31x17	Sol	Negro	Viernes Santo por la mañana (Procesión de la Pasión)	Jueves Santo por la tarde	Sí	Santiago	San Francisco	P¿Pasión?
<i>Ecce Homo</i>	41 x12	Fa	Negro	Viernes Santo por la mañana (Procesión de la Pasión)	Jueves Santo por la tarde	Sí	Santiago	Santa Cruz	Pasión
<i>Jesús, Nazareno de Santiago</i>	32x16	Fa	Morado	Jueves Santo por la tarde (Procesión del Mandato)	Jueves Santo por la tarde	A veces	Santiago	San Francisco	Vera Cruz
<i>Jesús, Nazareno de Santa Cruz</i>	39x16	Fa	Negro	Viernes Santo por la mañana (Procesión de la Pasión)	Jueves Santo por la tarde	No	Santiago	Santa Cruz	Pasión
<i>Nuestro Padre Jesús de la Desnudez</i>	34x 21	Sol	Negro	Viernes Santo por la mañana (Procesión de la Pasión)	Jueves Santo por la tarde	Sí	Santiago	Santa Cruz	Pasión

<sup>1</sup> Anotamos el tono inicial. Tras ejecutar el redoble varias veces, el tono inicial señalado baja de altura.

<sup>2</sup> La iglesia donde los pasos citados en la tabla permanecen todo el año, salvo en Semana Santa, es Santa Cruz.

Dos aspectos son comunes:

A) Cada paso interpreta el mismo arcaico redoble:

Ilustración 7.- Secuencia de *El Tapetán*

Secuencia de *El Tapetán*. La expuesta aquí es la más antigua y habitualmente empleada

El toque de *El Tapetán* se convirtió, con el fluir del tiempo, en una secuencia tradicional en la procesión riosecana. Su discurso rítmico, en buena medida ligado a las características propias del instrumento, fue transmitido mediante la transmisión oral o propiamente instrumental, que no por partitura, y posiblemente como recurso mnemotécnico nació la adaptación textual que a continuación se expone:

Ilustración 7b.- Secuencia de *El Tapetán*

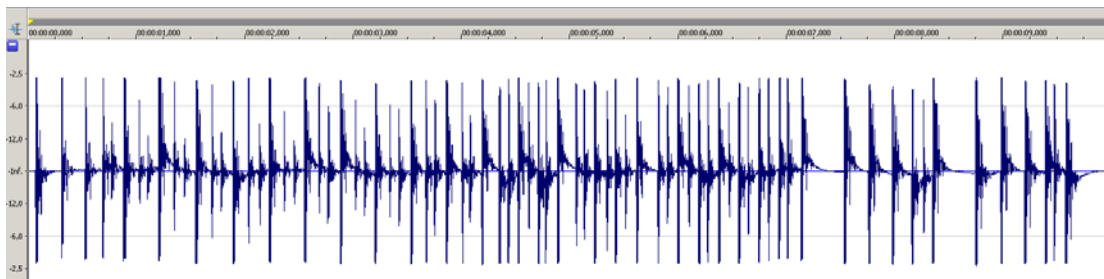
La adecuación textual se basa en un simpático juego de palabras que hace referencia a lo que se cobraba durante buena parte del siglo xx por tocar el *Tapetán*. Al principio pueden ejecutarse un número indefinido de redobles (generalmente 4) hasta llegar a "medio-duro, medio pan (...)".

Onomatopeya y verso octosílabo establecen un curioso connubio con la secuencia rítmica preexistente conformando un ritmo más o menos sencillo de aprender para los niños cofrades, lo cual es todo un acicate para la perennidad del redoble.

B) La peculiar manera de asir las baquetas por quienes tocan el instrumento: *el Tapetán* se ciñe a la altura de la cintura de modo que el tambor queda en posición horizontal al suelo, los palillos se han de asir fuertemente, quedando los puños apuntando hacia el pecho con los codos bien abiertos. Hemos de señalar la complejidad del toque: el recorrido es corto (de nuevo recordamos que suelen ser niños los que lo tocan y los tapetanes son grandes), el tambor, que queda en postura horizontal al suelo -como hemos señalado anteriormente-, está cubierto de fuerte tela, el redoble es rápido (77 golpes en aproximadamente 9 segundos) y se ha de tocar fuertemente. Probablemente, por estos motivos se originó esta manera de coger las baquetas.

Las frecuencias, por lo general (recordemos que son varios los tapetanes y distintos en medidas entre sí), tienden a ser bajas y de escasa intensidad. Apenas hay reverberaciones, en todo caso, surgen cuando *el Tapetán* se toca bajo el tablero donde adquiere un leve efecto de eco.

Ilustración 8.- Espectrograma con los pulsos del Tapetán



La pulsación es regular, de breve duración y escasa densidad tímbrica; por consiguiente, su volumen se pierde a escasos metros.

La rápida caída volumétrica de cada golpe de *tapetán*, debido al tapete que cubre la membrana, se hace evidente en la siguiente comparativa:

Ilustración 8b.- Tiempo en décimas de segundo de un golpe de Tapetán (220milésimas)

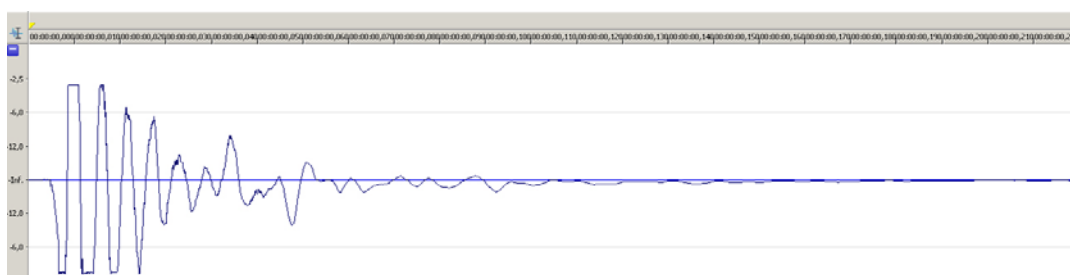
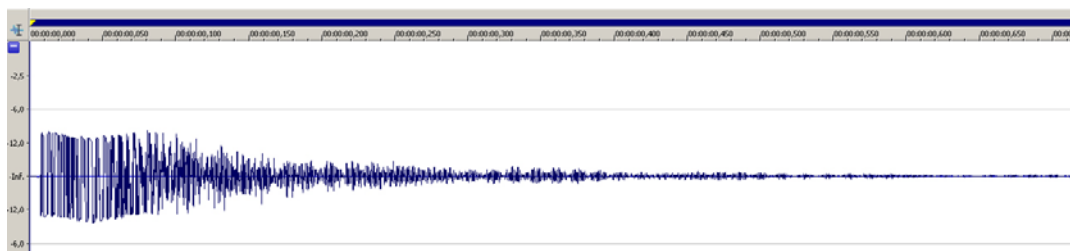


Ilustración 9.- Tiempo en décimas de segundo de un golpe de tambor normal<sup>30</sup> (220milésimas)



Funciones de *El Tapetán*:

1. Anuncia y acompaña a la "Voz Pública": durante el *Sábado de Gloria El Tapetán* acompaña al *Pardal* y a "La Voz Pública" en una formación [trompeta (*Pardal*) / tambor (*Tapetán*) / "Voz Pública"] que pienso es bastante anterior al nacimiento de la procesión escultórica que se conoce hoy en Medina de Rioseco.
2. Anuncia la sentencia y castigo de Jesús en la procesión del Jueves Santo: se ha de especificar que no hay *tapetanes* en todos los pasos, únicamente los hay en aquellos que representan la condena

30 Para hacernos idea de la comparativa, hemos optado por seleccionar un tambor normal, cuyo sonido e intensidad son más o menos universales. En este caso, el membranófono tiene una caja metálica de 35 pulgadas con una bordonera de 5 centímetros. El parche es un REMO "coated ambassador". Por otro lado, el *Tapetán* seleccionado (*El Tapetán de Nuestro Padre Jesús de La Desnudez*) tenía caja de madera de 14 pulgadas. Las medidas son de 34 centímetros de diámetro por 11 centímetros de alto. La caja data de 1896, el parche se ha hecho nuevo en 2010 con piel de cabrito lechal, siguiendo la tradición.



y el martirio del Hijo de Dios. De esta manera podemos escuchar *el Tapetán* cada Jueves Santo bajo los pasos de *La Flagelación*, *Jesús Atado a la Columna*, *Ecce-Homo*, *Jesús Nazareno de Santiago*, *Jesús Nazareno de Santa Cruz* y *Nuestro Padre Jesús de La Desnudez*. Es decir, el *tapetán* se emplea como instrumento anunciador de la procesión (“Sábado de Dolor”); como proclama de sentencia (Paso de *Ecce-Homo*) o de ajusticiamiento (resto de pasos citados anteriormente), pero no cuando reza en el “Huerto de los Olivos” (paso de *La Oración del Huerto*) o cuando únicamente se halla la representación de la Virgen Madre (paso de *La Dolorosa*).

Esta realidad nos plantea la siguiente cuestión: ¿Podría ser este redoble el mismo que se utilizaba siglos atrás para los sentenciados con el fin de aproximar al pueblo de un modo más real la procesión? A mi juicio podría darse una respuesta afirmativa a sabiendas de la teatralidad que se pretendía dar en el barroco.

Dicha cuestión y misma respuesta es extensible al toque de *El Pardal*: ¿Puede ser su secuencia la misma que siglos atrás se empleaba para anunciar una sentencia? En base a la teatralidad barroca susodicha, es probable que sí; el segundo toque de *El Pardal*, exclusivo para la cofradía del “Nazareno de Santiago” (ver ilustración 5) podría ser una especie de secuencia musical propia de la antigua Cofradía de la Vera Cruz. Cabe señalar en este punto que algunas instituciones como las cofradías, o distintas casas de alta nobleza<sup>31</sup>, además de estandartes, eran a menudos presentados con un toque de corneta.

#### 4. La marcha fúnebre a la muerte del general Leopoldo O’Donnell

La marcha fúnebre “A la Muerte del Ilustre General Don Leopoldo O’Donnell” es una obra orquestal para banda de viento que se interpreta cuando salen o entran los conjuntos escultóricos de “La Crucifixión de Nuestro Señor” y “El Descendimiento de la Cruz” (conocidos popularmente como “La Crucifixión” y “El Descendimiento” y/o “El Longinos” y “La Escalera”, respectivamente) de la antigua capilla de la Cofradía Penitencial de la Quinta Angustia, hoy conocida como “Capilla de los Pasos Grandes”. Los riosecanos han adoptado la expresión *La Lágrima*, para referirse a esta pieza, por la emoción que motiva.

El autor de esta obra fue Enrique Arbós y Adami<sup>32</sup>, músico militar nacido un 7 de marzo de 1835 en Santiago de Compostela<sup>33</sup>. Considerado “de mucha puntualidad, mucha capacidad, buena conducta y valor meritorio”<sup>34</sup>, logró varias condecoraciones<sup>35</sup>. Tío del célebre compositor, violinista y director

31 El Almirante de Castilla llevaba un trompetero para anunciar su presencia mediante un toque determinado.

32 Este compositor firma todas sus obras como Enrique Arbós y Adami; sin embargo, en su partida de nacimiento figura como Enrique Arbós Adamuz.

33 Archivo Histórico Militar de Segovia (En adelante AMS). Sección 1ª. Leg. A/ 2100, fol.1.

34 AMS. *Quinta Subdivisión*.

35 La Cruz Roja de Primera Clase del Mérito Militar (1869 y 1874), La Cruz de Primera Clase del Mérito Militar Blanca (1869), La Medalla Conmemorativa del Cuarto Sitio de Bilbao (1874), Cruz de Isabel la Católica (1875), Medalla de Alfonso XII (1876), Condecoración de la Guerra Civil (1877). AMS. *Órdenes militares y civiles, títulos, cruces, medallas y otras condecoraciones*.

Enrique Fernández Arbós (1863-1939)<sup>36</sup> escribió “numerosas marchas militares que alcanzaron gran popularidad”<sup>37</sup>, se conservan distintas composiciones en la Biblioteca Nacional<sup>38</sup>.

La marcha fúnebre dedicada al General Leopoldo O’Donnell<sup>39</sup> fue “ejecutada el 10 de Noviembre de 1867 en el entierro de S.E. por la Banda del Regimiento Infantería Inmemorial del Rey Nº1”<sup>40</sup>, siendo Arbós el Músico Mayor o responsable musical de la misma, por lo que la pieza se estrenó a los cinco días de la muerte de Leopoldo O’Donnell (†5-11-1867)<sup>41</sup>.

No sabemos cuándo llegó esta composición a Medina de Rioseco. Los primeros datos que dejan entrever la existencia de una banda de música municipal son de 1875; cinco años más tarde, en 1882, tenemos datos más fiables de su existencia en la localidad, lo que la convierte en una de las bandas municipales más antiguas de la nación. En todo caso, es probable que al director de la banda municipal Lupicino Jiménez (director entre 1903-1924) se le deba la inclusión de esta obra a principios del siglo xx cuando se le encarga traer en 1906 “cuatro marchas fúnebres nuevas”<sup>42</sup>, la reiteración e interés por la misma de los siguientes directores: Francisco Morros (director entre 1925-1951), Pablo Magdaleno (director entre 1953-1971) y al músico Antonio Gutiérrez<sup>43</sup> por interpretar la *Marcha Fúnebre de O’Donnell* a la salida de los “Pasos Grandes”, hicieron de la obra el emblema de la Semana Santa riosecana.

La Banda Municipal de Medina de Rioseco fue la responsable de ejecutar esta obra a lo largo de casi todo el siglo xx. Desde los años 80, sería la Banda Municipal de Coca la encargada. En 2011, la banda riosecana volvió a interpretar la marcha a la salida de los pasos.

36 SUÁREZ-PAJARES, Javier. “Fernández Arbós, Enrique” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. CASARES RODICIO, Emilio (dir.). Madrid, SGAE, 2000, Vol. 1, p. 578.

37 MATAS, Ricart (coord.). *Diccionario Biográfico de la música*. Barcelona, Ed. Iberia, 1980 (3ª ed.), 1980, p. 47.

38 “La Zaragoza” (polka para piano), “Himno a S.A.R. el Príncipe de Asturias” (a cuatro voces y piano), “Cuarto sitio de Bilbao” (himno cantado), “Un recuerdo” (polka-mazurca para piano) y “Las orillas del Turia” (tanda de vales).

39 No se ha de confundir con la “Marcha Fúnebre a la Muerte del Mariscal O’Donnell” compuesta por Marcial de Adalid.

40 Así reza la portada. Al pie de ésta se apunta lo siguiente: Tributo de admiración y respeto que rinden al recuerdo del Ylustre [sic] Duque de Tetuán el autor y el grabador-editor F. Echeverría.

41 Leopoldo O’Donnell y Jorris nació en 1809 en el seno de una familia de militares de origen irlandés. Durante la Primera Guerra Carlista optó por encuadrarse en el ejército isabelino. Obtuvo distintos méritos de guerra: Conde de Lucena, Duque de Tetuán, Vizconde de Aliaga y Grande de España. Fue nombrado capitán general de Cuba y senador. Creó su propio partido: la Unión Liberal y, desde 1856, se alternó con Narváez en la presidencia del gobierno. Ciertas desavenencias con Isabel II le llevaron a entregar el gobierno a Narváez y retirarse a Biarritz, donde falleció el 5 de noviembre de 1867. Cinco días más tarde fue enterrado en el templo de Santa Bárbara de Madrid. Cabe señalar que músico y homenajeado compartieron ideología y ambos lucharon contra los ejércitos carlistas.

42 Véase TORIBIO, Pablo. *La Música en la Semana Santa...*, pp. 64-66 y PÉREZ DE SANTIAGO, José. “Homenaje”. *Revista de Semana Santa de Medina de Rioseco* (s.p.) 2004.

43 Músico militar trompetista. Muy vinculado a su Medina de Rioseco natal, ayudó en la reconstrucción de “La Lágrima”. Adecuó esta obra para trompetas, cornetas y tambores, bajo esta orquestación fue interpretada por unos niños de un orfanato de Carabanchel a la salida de los “Pasos Grandes” en 1976.

Gracias a los testimonios orales podemos afirmar que la composición era ya interpretada a la salida de estos pasos al menos dos décadas antes del estallido de la Guerra Civil. La melodía inicial es muy conocida entre los cofrades riosecanos:

Ilustración 10.- Melodía inicial de "La Lágrima"<sup>44</sup>



La obra se hizo tan popular en Rioseco que incluso se entonaba cierta coplilla adecuada a la melodía anteriormente expuesta que ha pervivido hasta el día de hoy.

Ilustración 11.- Melodía inicial de "La Lágrima"<sup>45</sup>



He aquí una evidente muestra de cómo la "música culta" puede transformarse en "música popular", o cómo la letra de la "música popular" puede incluirse en la "música culta". Tal y como es característico en la música de tradición oral, la inclusión de la letra deviene en ciertas variantes melódicas, en este caso el soporte musical se ha modificado sucintamente para la inclusión de la letra (últimos tres compases).

Hacemos un inciso para detallar que esta letra fue transmitida por Francisco Morros (director de la banda municipal entre 1926 y 1951) a algunos músicos de banda y a diversos cantores<sup>46</sup>; sin embargo, el texto no es original, sino que se ha adoptado una letra ya existente de una canción de mocedad y se ha incluido en esta melodía.

Cuántos hay que te dirán: / (salada)<sup>47</sup> por ti me muero  
y yo que nada te digo / soy aquel que más te quiero.

Si me quieres di que sí / y si no, dime que me vaya  
no me tengas de sereno / que no soy cántaro de agua.

44 La obra original está escrita en Do menor, pero se ha transportado a La menor pues es como viene interpretándose desde hace más de medio siglo según las partituras halladas y grabaciones conservadas.

45 Cantó Eloísa Aníbarro Pérez, recopiló el autor del informe.

46 Nos referimos a coros de iglesia y a la coral existente por entonces llamada "Casa del Pueblo".

47 En la localidad riosecana se dice "morena". En ambos casos ("salada" o "morena") se acentúa la última sílaba como si fuese una palabra tónica.

La primera estrofa es muy conocida y se puede ver incluida en diversos cancioneros. Por ejemplo, los cuatro primeros versos aparecen en la conocida canción de rueda *A la flor del Romero*; sin embargo, la segunda estrofa ("Si me quieres di que sí...") ya no es tan conocida. No todo el pueblo riosecano conoce esta letra; sin embargo, a pesar de ser una composición de textura estrictamente instrumental, que no vocal, *La Lágrima* podría ser reconocida con una simple introducción de no más de 2 compases, e incluso tarareada casi enteramente por la mayoría de los cofrades y otros muchos riosecanos ajenos a cofradías.

La reiteración y hábito de asociar esta obra al evento más espectacular de la Semana Santa de Medina de Rioseco, la salida de los *Pasos Grandes*, queda traducida a día de hoy en la exigencia de la perpetuidad de la misma, de forma que la composición parece compuesta exclusivamente para la salida y recogida de estos conjuntos escultóricos. Tanto es así que la marcha fúnebre se adecuó a este instante y en algún momento concreto se escribió una cadencia final (en modo mayor<sup>48</sup>) para así no repetir prácticamente toda la composición; también se modificó el tempo, interpretándose la obra lentamente con la finalidad de que la sección viento metal más grave coincidiese con el momento en que la Cruz del paso del Longinos<sup>49</sup> o el Brazo de Nicodemo<sup>50</sup> comienzan a traspasar al dintel de la puerta de la capilla; es decir, de algún modo se ajustó el punto culminante de la pieza al momento crucial de la salida de estos pasos.

A pesar de su popularidad en Medina de Rioseco, *La Lágrima* fue una composición cuya autoría permaneció en el anonimato durante, al menos, 83 años<sup>51</sup>. En el repertorio que hizo de la banda municipal en 1949 hallamos que esta marcha se anota como "Pasos Grandes"<sup>52</sup> (lo que dice mucho de la familiaridad de esta pieza y del momento en que se interpretaba), sin nombre en el apartado "autor". Su hallazgo en la Biblioteca Nacional en 2009<sup>53</sup> devino en un específico estudio de la versión original, que se cotejó con la versión ahora interpretada, reconstruida en los albores de los años 80, sin el guión original y en base a algunas particellas conservadas. En el análisis comparativo se pudieron observar las diferencias sufridas a lo largo del tiempo (modificación de la tonalidad, supresión de compases, etc.).

La versión hallada (se trataba de la partitura de 1867 para piano) fue enviada al Músico Mayor de la Banda del Regimiento Inmemorial, el director y compositor Enrique Blasco, actual director de la Banda de la Guardia Real. Blasco volvió a incluir compases omitidos, recuperó algunos aspectos rítmicos

---

48 A diferencia de la obra primigenia que acabaría en menor.

49 Punto más alto del paso de "La Crucifixión". La máxima dificultad de los cofrades de este paso a la hora de sacar el conjunto escultórico de su capilla ocurre en estos precisos instantes, la emoción del riosecano alcanza uno de sus puntos más álgidos.

50 Punto más alto del paso de "El Descendimiento". Al igual que antes hemos comentado, la mayor dificultad de los cofrades a la hora de sacar su conjunto escultórico ocurre en este momento, la emoción del riosecano vuelve a situarse en otro de sus puntos culminantes.

51 Según algún componente de la banda antigua, los directores de la banda F. Morros (director desde 1926) y P. Magdaleno (director desde 1952) buscaron, sin éxito, al autor de la marcha.

52 Archivo Histórico Municipal de Medina de Rioseco. Caja 450.

53 Hallé la pieza con el investigador, periodista y cofrade de *El Descendimiento* D. Ángel Gallego Rubio en la Biblioteca Nacional de Madrid, su signatura es MC 15/54.

primigenios, rectificó distintos aspectos armónicos y devolvió a la obra su tonalidad primigenia: Do menor, pero sin hacer D.C. hasta el Fin<sup>54</sup>. Meses después, *La Lágrima* fue reestrenada en la Iglesia de Santiago de los Caballeros de Medina de Rioseco el 28-3-2009 por la propia banda del Regimiento Inmemorial del Rey N°1 bajo la dirección del propio Blasco<sup>55</sup>.

**Tabla 3. Cuadro sinóptico de las distintas versiones existentes sobre la "Marcha Fúnebre a la Muerte del General O'Donnell"**<sup>1</sup>

Versión	Año	Material conservado	Músico	Puesto
Versión Original	1867	Particella para piano. Seguramente, tanto el material melódico como las armonías y la tonalidad serían muy parejas a la obra orquestal primigenia. (Do m)	Enrique Arbós	Compositor de la pieza. Músico Mayor de la Banda del Regimiento Inmemorial del Rey N° 1.
Versión 1ª	ca. 1940	Particella con la melodía principal. (La m).	F. Morros	Director de la banda Municipal de Medina de Rioseco
Versión 2ª	1981	Se trata de la versión orquestal empleada por distintas bandas como las de Coca (Segovia), Medina Rioseco (Valladolid) o Valverde del Camino (Huelva). (La m).	Antonio Gutiérrez	Músico riosecano. Coordina la recomposición <sup>2</sup> .
Versión 3ª	2009	Reconstrucción para partitura orquestal en base a particella para piano de 1867, se conservan algunos elementos de versión 1ª (cadencia final) y 2ª (ciertos contrapuntos). (Do m).	Enrique Blasco	Arreglista de la pieza. Músico Mayor de la Banda del Regimiento Inmemorial del Rey N° 1 <sup>3</sup> .

1 Un detenido examen de las diferencias entre cada una de las versiones puede verse en TORIBIO, Pablo. *La Música en la Semana Santa...*, pp. 65-66.

2 "Por mediación del capitán mutilado Antonio Gutiérrez Alonso (...), logramos que nos fuera compuesta toda la partitura". DEL OLMO, Fernando. "La Lágrima y el músico". Medina de Rioseco. *Revista de Semana Santa* (1998).

3 Premio de Honor en Composición, Contrapunto y Fuga (Conservatorio Superior de Madrid), transcriptor y adaptador de música militar antigua para la literatura bandística. En 2010 pasaría a dirigir la Banda de la Guardia Real.

54 En la época en que Arbós escribe esta marcha fúnebre, éstas solían interpretarse haciendo D.C. hasta Fin por lo que la forma de la pieza era tripartita: ABA, siendo B la parte del trío. Esta costumbre fue desapareciendo y probablemente este hecho llevó a F. Morros o a P. Magdaleno a buscar una cadencia final. Además, adelantando el final la obra se adecuaba más al tiempo de duración de la salida de los pasos. Tras una serie de conversaciones que mantuve con Enrique Blasco, optamos porque el final se hiciese sin ir a D.C., y así lo escribió Blasco: acoplando la obra a la interpretación que se aplicase desde poco antes de 1950, logrando una sensación más conclusiva y respetando la intención musical tomada por los directores de la banda riosecana para esta obra: un final mayorizado, sin alargar la obra, y conclusivo para que coincida la música con el tiempo de salida de los "Pasos Grandes".

55 Recordamos que fue la Banda del Regimiento Inmemorial del Rey N°1 quien en 1.867 estrenó esta obra bajo la dirección de su propio compositor y por entonces Músico Mayor, Enrique Arbós.



Ilustración 12.- Particella con la melodía principal de la *Marcha Fúnebre a la Muerte de O'Donnell* (ca. 1940)  
con Rúbrica de Francisco Morros, director de la banda municipal riosecana entre 1926 y 1951

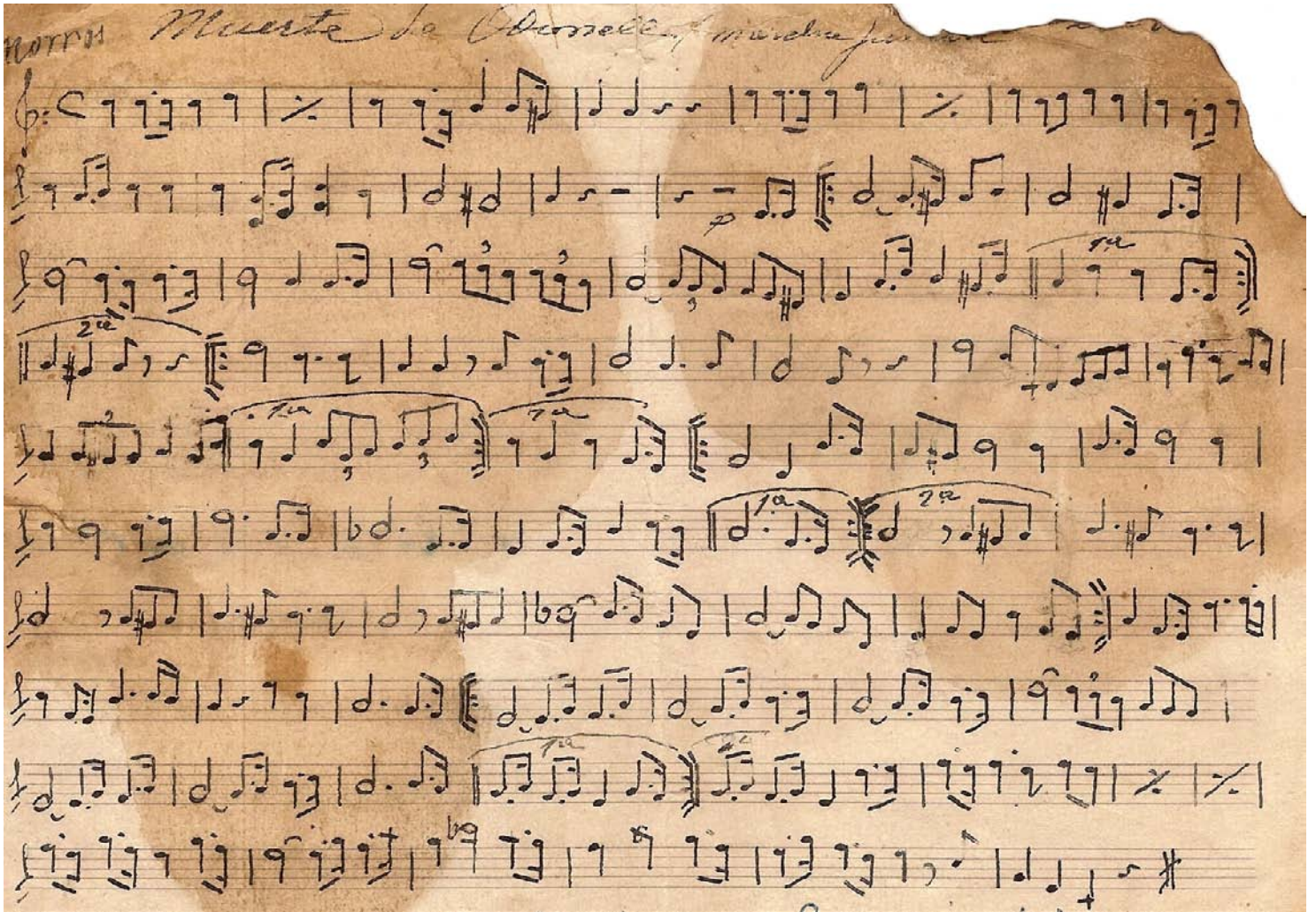




Tabla 4: STEMMA CAUDE

				Compositor: Enrique Arbós	VERSIÓN ORIGINAL	Do m
5-11-1867 (Estreno en Madrid)				✓	↙ ↘	Partitura para piano Madrid BN MC 15/54
ca. 1910	Ya era conocida en Medina de Rioseco. <sup>1</sup>		✓			
ca. 1906 ¿Estreno en Rioseco? (1906-26)	<b>Directores</b> *Lupicino Jiménez	<b>VERSIÓN 0<sup>2</sup></b> (Desaparecida)  Ignoramos si se aplicaron modificaciones	Tonalidad Do m			↓
1926-72 (1926-51) (1951-71)	* Francisco Morros y/o *Pablo Magdaleno <sup>3</sup>	<b>VERSIÓN 1 (ca. 1940)</b>  Leves modificaciones armónicas, rítmicas melódicas y de tonalidad. Se añade una cadencia Final al Relativo Mayor. Cadencia en modo mayor.	La m			↓
(1971-73)	*Antonio Vallejo <sup>4</sup>			↘		↓
1975	Antonio Gutiérrez	Adaptación para banda de cornetas y tambores	La m	L	↘	
ca. 1978	Pérdida de partitura					↓
1981	Reconstruyen distintos músicos (A. Gutiérrez entre ellos). Grabación por la Banda de San Quintín	<b>VERSIÓN 2</b>  Modificaciones armónicas rítmicas y melódicas.  Mismo Final Versión 1 Omisión de 8 compases.	La m	L	↘	↓
28-3-2009 (Recestreno en Medina de Rioseco)					Reconstruye Enrique Blasco	<b>VERSIÓN 3</b> Reconstrucción en base a la original de piano. Final Versión 1. Compases versión original. Algún contrapunto de versión 2. (Do m)

1 Según algunos informantes.

2 No numeramos esta versión al no saber si hubo ya modificaciones, uno de los músicos: Félix Novo Pérez, recuerda que “había 3 bemoles en la obra”. Por consiguiente, la obra se tocaría en Do m.

3 El director titular durante algunos años fue Servacio Martín (1953-58) pero apenas ejerció su cargo.

4 Estuvo dos años, pero sus continuas bajas hicieron que apenas trabajase como director.

## Relevancia de *La Lágrima*

*La Lágrima* es una marcha que podría pertenecer al lenguaje universal de las marchas fúnebres de su época. Sin embargo, está conformada bajo una cultura que la ha absorbido, y de hecho, se la ha modelado su estructura, su forma, su tempo y distintos aspectos rítmicos, melódicos y armónicos. Pero sobre todo, se la ha dotado de un significado, de modo que la pieza transfiere una respuesta emocional al riosecano, más concretamente, al cofrade de uno de los dos pasos que salen bajo sus acordes, y también a sus familiares, y, por ende, a riosecanos con ascendientes en las cofradías, al amigo del cofrade<sup>56</sup>, al niño que quiere sacar el paso cuando sea mayor, a quien regresa cada año a Rioseco a ver su Semana Santa, etc.

La respuesta física al estímulo musical de *La Lágrima* se traduce en nervios, emoción y, en ocasiones, llanto. Sus primeros compases crean la expectación del pueblo congregado para ver sacar los dos Pasos Grandes<sup>57</sup>: “El Longinos” y “La Escalera”.

El pueblo enmudece, los cofrades que no van a sacar el paso quiebran el sonido de los primeros compases de la obra mediante abrazos y locuciones de ánimo hacia los cofrades que han de sacar a pulso uno de los dos colosales pasos por una estrecha y no demasiada alta puerta, y es que la sobrecarga de emoción es latente en cada uno de los 20 hermanos que han de sacar el conjunto escultórico.

Así pues, el peso de la responsabilidad y de la tradición comienza en el puntual momento en que suena *La Lágrima*. Es probable que ningún campo artístico condicione tanto el aspecto emocional como la música, y estos momentos pudiesen ser un claro ejemplo de ello. La respuesta al estímulo sonoro se torna por lo general en la impresión (reflejado muy a menudo en palidez) del cofrade que ha de sacar el paso. El silencio previo de toda la comunidad para rezar y respetar el momento, canaliza y hace menos ostentoso el momento, pero el inicio de *La Lágrima* produce una respuesta que, por el hecho de estar culturalmente configurada a esos instantes, incita al cofrade (bien de “El Longinos” o bien de “La Escalera”) a poner toda su atención, fuerza y devoción en ese momento. El drama ritual les corresponde a los veinte hermanos responsables, cada uno de ellos y todos en su conjunto, adquieren la identidad con la que representan a toda su cofradía, a todo su pueblo y a toda una tradición; asimismo, la comunidad riosecana reclama de forma subyacente a cada uno de ellos esa responsabilidad, y el cofrade que va a sacar el paso se da cuenta, más que nunca, de todo este compromiso, convertido generalmente en un gran estado de nerviosismo, en el momento en que comienza a sonar *La Lágrima*.

La salida de los pasos ronda los 4 minutos (que es lo que dura la composición si no se hacen las repeticiones), minutos de silencio bajo las melodías de *La Lágrima*. Como antes dijimos: la obra se adecuó al momento, si bien el paso avanza lentamente y con sumo cuidado hacia la salida mientras la obra desarrolla una serie de suaves melodías escritas en modo menor, los momentos de más emoción

---

56 Es un hecho común narrar anécdotas entre los riosecanos de cómo personas ajenas totalmente a la comunidad, e incluso a la conmemoración pasional, contagiados por los hermanos/as de las cofradías de *Longinos* y *Escalera* se emocionan en cuanto comienza a sonar *La Lágrima*. Yo mismo he sido repetidas veces testigo de este singular hecho con personas foráneas que entran dentro de la “Capilla de los Pasos Grandes”.

57 Los pasos salen a pulso, con sumo cuidado y precisión de los 20 cofrades de uno u otro paso. Primero sale *El Longinos*, luego lo hará *La Escalera*. Para cada uno se interpreta *La Lágrima*. La dificultad derivada de la altura de cada paso, su volumen y el peso de ambos conjuntos escultóricos complica enormemente la salida de la capilla de cualquiera de los dos. Los cofrades han sido conscientes a lo largo de todo el año de la preparación física que han de tener llegado este momento. Alguna vez ocurre que distintas partes de las figuras de los pasos rozan o chocan contra el dintel de la puerta, de hecho, a lo largo de la historia han sido varias las veces las que se han golpeado algunas figuras. Sin embargo, lo habitual es que, a pesar de la complejidad, ambos pasos salgan y entren bien.

(llegada de la Cruz de “El Longinos” o del Brazo de Nicodemo en “La Escalera”) coinciden con un pasaje grandilocuente llevado por la sección viento metal en fortísimo. Una vez está el paso fuera de la capilla, la melodía de la marcha fúnebre se serena nuevamente en un melódico trío y, tras el formidable esfuerzo, los cofrades alzan como pueden el paso sobre sus hombros, tras portarlo unos metros, lo dejan sobre las horquillas<sup>58</sup>. Este momento coincide con los vítores y aplausos de los asistentes (recordemos que estamos ante un rito religioso en una época de máxima austeridad) a la par que la marcha fúnebre deja de sonar gracias a que se escribió un final para no realizar el *Da Capo* primigenio.

Ese tiempo de máxima concentración, de nervios, de ánimos del resto de cofrades y de recuerdos de vivencias semanasanteras pasadas se realiza bajo los acordes de *La Lágrima* de un modo transgeneracional. Nos atreveríamos a decir que la exclusividad de ese momento conlleva una esencia más tradicional que religiosa. La religiosidad se manifestará de una manera más evidente en el recogimiento que conlleva la procesión que en la salida de estos pasos grandes.

*La Lágrima* se encuentra muy difundida entre la comunidad gremial a quien representa, es concebida como de propiedad colectiva e himno del cofrade riosecano<sup>59</sup>. Para éste, esta marcha fúnebre posee un ingente valor simbólico y representativo. *La Lágrima* se ha convertido con el paso del tiempo en una composición eminentemente significativa y emblemática, común para todos los cofrades y propia de su comunidad, siendo conceptualizada como la esencia sonora de una vivencia pasada en el presente.

## 5. Formaciones de bandas y cornetas de Medina de Rioseco

Es un hecho habitual escuchar el penetrante y claro timbre de las formaciones de *cornetas y tambores* en las distintas procesiones de Semana Santa de toda la geografía española, y por tanto también en la riosecana, donde la reservada solemnidad del cofrade en la procesión se combina con el sonido de cornetas y tambores.

En el decurso de la Semana Santa de Medina de Rioseco la mixtura viento-metal y percusión se hacía ya presente, al menos, desde el siglo xviii; de hecho, hallamos documentos referentes a contrataciones de músicos que han de tocar clarines y atabales. Sin embargo, hemos de remontarnos hasta bien entrado el siglo xx para encontrar la primera formación constituida como agrupación definida de “Cornetas y Tambores”. Ésta se formó a finales de 1975 con una veintena de jóvenes riosecanos, tomando como modelo las agrupaciones que acudían por entonces a Medina de Rioseco, como la constituida por niños huérfanos de un colegio de Carabanchel a mediados de la década de 1970.

---

58 Guesos palos con una U de hierro en la parte superior donde se apoyan las vigas laterales de los tableros.

59 Ha pasado a ser “Himno de la Semana Santa de Medina de Rioseco”, en consecuencia es interpretado en distintos actos, como en el pregón o en distintos homenajes cofrades, por ejemplo.

Ilustración 13.- Distintos componentes de la Banda de Niños Huérfanos de Carabanchel y de la Banda de Cornetas y Tambores de Medina de Rioseco en el corro de Santa María de M. de Rioseco. Semana Santa de 1976. (J. Sánchez)



Primeramente recibió el nombre de "Banda de Cornetas y Tambores de Medina de Rioseco", aunque desde 2002 pasó a llamarse "Banda de Cornetas y Tambores del Santo Cristo de la Clemencia". En el último decenio del siglo xx surgieron nuevas formaciones como la de "El Santo Sepulcro", constituida en 1990 (hoy desaparecida); la "Banda de Cornetas y Tambores de El Santo Cristo de la Paz y Santo Cristo de los Afligidos", fundada en 1994; y la "Banda de Cornetas y Tambores Jesús Nazareno de Santiago y la Santa Verónica", creada en 1995.

Estas formaciones musicales están compuestas básicamente por cornetas y tambores, nominación genérica, pues en realidad hay varios tipos de sonadores de la familia de viento metal y diversos instrumentos de percusión. Sus interpretaciones suelen ser al aire libre en la procesión semanastera.

El hecho de que se generasen o reformasen en apenas una década de diferencia generó en las agrupaciones en sí, y en sus componentes, cierto afán de superación y perfección. Los ensayos comenzaron a ser más frecuentes y se aplicó una renovación metodológica (enseñanza de lenguaje musical, respiraciones diafragmáticas, incremento exponencial de ensayos, contratación de músicos profesionales como profesores, etc.) que transfirió a estos cofrades una meticulosa formación en la técnica instrumental más completa<sup>60</sup>. Su trabajo ya ha sido reconocido positivamente más allá de la procesión para la que se prepararon, la de Medina de Rioseco, tras actuar en distintas e importantes procesiones de la geografía española como Valladolid o Salamanca. Su repertorio es cada vez más amplio y complejo. Las tres bandas actuaron de manera conjunta en una misma composición el 10 de marzo de 2012<sup>61</sup>.

Si bien la primera banda musical fue compuesta solamente por varones, y desde entonces el rol de músico había recaído más a menudo en la sociedad masculina, en los últimos años ha sido equitativa

60 Agradezco en este punto la colaboración de los 3 responsables de las bandas de cornetas y tambores de Medina de Rioseco, en el año 2011, a la hora de facilitarme los datos necesarios: D. Javier Fernández de la Fuente, responsable de la *Banda de Cornetas y Tambores del Santo Cristo de la Clemencia*; D. Jairo Lavín Giraldo, responsable de la *Banda de Cornetas y Tambores de El Santo Cristo de la Paz y Santo Cristo de los Afligidos* y D. Manuel Calvo Martínez, responsable de la *Banda de Cornetas y Tambores Jesús Nazareno de Santiago y la Santa Verónica*.

61 "Et dicit eis: Ecce-homo" compuesta para bandas de viento y percusión, pardal, tapetanes, violines, barítono y dúo de sopranos por el autor de este informe.

la repartición sexológica de los instrumentos musicales, siendo en la actualidad bastantes jóvenes mujeres las que conforman el corpus de cada una de las tres bandas. También hay bastantes niños y niñas en las bandas aprendiendo los entresijos de la música gracias a la pasión por su paso, y por extensión, por su Semana Santa. La inclusión de niñas y mujeres en grupos tradicionalmente masculinos (así mismo sucede en el conjunto de las hermandades riosecanas) es un evidente indicador del profundo cambio en la sociedad, y por extensión, en la mentalidad de la Semana Santa.

Las bandas musicales de Medina de Rioseco son un ejemplo de núcleo de solidaridad alrededor del cual los propios músicos cofrades se ayudan entre sí en la enseñanza de los rudimentos de la música, además, debido a sus numerosos ensayos y actuaciones, estos músicos conviven durante muchísimas horas a lo largo del año; en consecuencia, la ayuda y coordinación de los cofrades en pro del trabajo musical por su cofradía da sentido a la propia etimología de la palabra hermandad.

Los músicos cofrades adquieren una responsabilidad musical a la altura de su sentimiento por su paso, por su Semana Santa, por su procesión, de modo que la semanasantera pasión se transforma en pasión musical.

## 6. Aproximación a los significados sonoros propios de la Semana Santa Riosecana

Cuatro son los elementos que hemos distinguido en este trabajo, pero que por su simbolismo podríamos dividir en tres:

En primer lugar, señalamos dos instrumentos, o instrumentistas, o ejecutantes de tales instrumentos, pues ambos se configuran bajo una triple acepción: *El Pardal* y *El Tapetán*. Son elementos musicales empleados, probablemente, antes de la propia procesión escultórica que, gracias a la teatralidad barroca se hicieron inherentes a la procesión, poseen un significado propio y recuerdan los orígenes de la Pasión. Sus sonoridades y su funcionalidad han sido transmitidas a través de la memoria colectiva, de modo que el arte de los sonidos se hace intrínseco al rito y coadyuva a mantener la propia tradición.

En segundo lugar, hacemos referencia a una especie de himno de Semana Santa: *La Lágrima*. Es una marcha fúnebre canalizadora de recuerdos y motivadora de respuestas físico-emocionales. Su reiteración proporcionó cierta estabilidad sonora a la cultura procesional riosecana en cuanto que la marcha se adaptó a un momento de la procesión popularizándose, quedándose instituida para la misma, difundiéndose entre el colectivo y haciéndose exclusiva de ciertos momentos hasta llegar a ser emblemática. El hecho de interpretarse en otros contextos (conciertos, pregones, etc.) ha recontextualizado mínimamente la pieza, aunque su significado es siempre evocador del momento más espectacular de esta Semana Santa.

En tercer lugar, se ha de señalar *la proliferación de bandas musicales*. A través de este fenómeno sociológico extendido por todo el país en el que los cofrades procuran expresar musicalmente su devoción hacia su cofradía, hallamos que la música realiza una función integradora en el aspecto social, especialmente en el aspecto sexológico de las cofradías.

A lo largo del informe hemos observado el uso, la tradicionalidad, la emblematicidad<sup>62</sup>, el simbolismo, la identidad y el significado de la música en una época determinada de una comunidad concreta

62 Ver concepto de "emblematicidad" en CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep. *El folklore musical*. Historia de la música española. Vol. VII. Madrid, Alianza Editorial, 1983 (reed.) 2004.

en un lugar específico: la música en la Semana Santa de Medina de Rioseco. Si bien la música parece jugar un papel subsidiario en una procesión eminentemente escultórica, el análisis realizado revela una omnipresencia sonora debida a la importancia de la misma. La música es el hilo conductor procesional y se configura bajo el marco de integración de varios aspectos procesionales e incluso condiciona la propia procesión de algún modo<sup>63</sup>. La presencia musical no sólo es un hecho tradicional y generalizado sino que su importancia se acrecienta sustancialmente con el paso del tiempo, pues éste incrementa el enraizamiento música-procesión en el orbe semansanero de la comunidad. De este modo se ha demostrado que los sonidos de *Pardal* y *Tapetán* son estructurados bajo un código social conocido por una comunidad concreta, sus secuencias vehiculan una serie de significados gracias a un simbolismo adquirido desde la propia procesión.

Desde otra perspectiva también inherente al riosecano, y por extensión al cofrade, se comprende que la música está visiblemente ligada con la emoción y constituye un medio para la expresión de la misma, tanto a nivel general como a nivel particular. De este modo, *La Lágrima* es un evidente paradigma de cómo la actividad musical puede ser condicionante en grado sumo de una respuesta emocional y social.

Por otro lado, las bandas de música conforman individualmente un núcleo de solidaridad alrededor del cual los propios hermanos cofrades se ayudan entre sí en el aprendizaje de los entresijos musicales, además, debido a ensayos y actuaciones, estos músicos han de convivir durante mucho tiempo a lo largo del año, en consecuencia, el trabajo musical da sentido a la propia etimología de la palabra hermandad.

Siguiendo en parte los usos y funciones que Alan P. Merryam ve en la música<sup>64</sup>, a los que hemos añadido otros más específicos, hemos comprendido que la música de la Semana Santa riosecana posee una identidad propia además de una multiplicidad de usos y funciones simbólicas, que procura que el arte de los sonidos sea un elemento vitalizador, esencial e hilo conductor del mundo imaginero.

Veamos una tabla sinóptica con los usos y funciones de los distintos elementos musicales de la Semana Santa en Medina de Rioseco. Cabe señalar que los usos o funciones seleccionadas se valoran bajo la puntuación de 0 a 4 asteriscos (\*).

63 Por ejemplo, recuérdese que el inicio de la procesión lo marcaba *El Pardal* tocando tres veces su secuencia.

64 En MERRYAM, A.P. "Usos y Funciones". CRUCES, Francisco (ed). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001, pp. 275-296.



Tabla 5: Valoración de los distintos elementos sonoros  
de la Semana Santa de Medina de Rioseco<sup>1</sup>

USOS Y FUNCIONES <sup>2</sup>	EL PARDAL	EL TAPETÁN	LA LÁGRIMA	BANDAS MUSICALES
Tradicionalidad	**** (+400 años)	**** (+400 años)	*** (ca.110 años)	* (35 y/o 15 años) <sup>3</sup>
-Comunicación	****	****	****	**
-Representación simbólica	****	****	****	**
-Respuesta física (aspecto emocional)	**	**	****	**
-Refuerzo de rito	****	****	****	***
Emblematicidad	****	****	****	**
Complementariedad con la procesión	****	****	****	***
-Contribución a la integración social	*	*	**	****
-Entretenimiento	*	*	***	****
-Goce estético	*	*	****	***
Sentido musical fuera de contexto			**	****

1 Resultado obtenido de la valoración de distintos informantes.

2 Exponemos mediante guión (-) los parámetros que empleó A. P. Merryam en su estudio sobre los usos y funciones de la música. Véase MERRYAM, A.P. "Usos y Funciones...", pp. 275-296.

3 Anteriormente dijimos que desde el siglo XVI distintas formaciones de trompetas y atabales acompañaban la procesión. En este caso sólo valoramos las nacidas a partir de 1975.

Un leve análisis de esta tabla muestra que todos los campos estudiados (*Pardal*, *Tapetán*, *Lágrima* y *Bandas*) ayudan a la continuidad y estabilidad de la cultura procesional, singularmente en los casos de *Pardal* y *Tapetán*. Ejemplo de adaptación cultural sería *La Lágrima*. En todo caso, cada elemento sonoro refuerza el rito religioso. Desde una perspectiva meramente sonora, que no transmisora de emociones o simbolismos, hemos de señalar que las *formaciones musicales de bandas musicales* podrían desarrollar perfectamente su papel fuera de la procesión, así como *La Lágrima* como pieza musical, pero en absoluto tendrían sentido un *Tapetán* o *el toque del Pardal* fuera de su contexto.

A modo de conclusión cabe señalar como final de este estudio que el conjunto de sonoridades, canciones o formaciones se hacen parte integral de la procesión, y no sólo eso, son un elemento de continuidad de la misma; de hecho, con el paso del tiempo todo ha cambiado de algún modo en la Semana Santa riosecana (tableros, imágenes, escapularios, faroles, etc.), todo, salvo los centenarios sonidos de *El Tapetán*, de *El Pardal* o de *La Lágrima*, que son tradición sonora viva. Desde esta perspectiva vemos que más allá de limitarse a un papel tangencial de armonización, de comunicación o de placer estético, la música es un hecho sociocultural que reafirma y otorga prolongación al rito contribuyendo a la solidez de unas convenciones culturales que se han ido estableciendo paralelamente a la música.

Las manifestaciones universales musicales han sido adoptadas de un modo singular a esta procesión concreta, con matices que el pueblo añade, convirtiéndola en más suya, más única, riosecana en este caso.

La conmemoración de la muerte de Jesús en la ciudad de Medina de Rioseco a través de sus conjuntos procesionales es un acontecimiento indisoluble del hecho musical, y, sin su presencia, la tradición podría perder su esencia.

Pablo Toribio  
Licenciado en Historia y Ciencias de la Música

## Bibliografía

V.V.A.A.

*Diccionario de Autoridades*. Madrid. Real Academia Española. Ed. Facsímil, 1ª Ed. 3º Reimp. Ed. Gredos.

*Diccionario de la Lengua Castellana de la Real Academia Española*. Madrid. Vda. De Don Joaquín Ibarra (3ª Ed.) 1780-1783.

*Gremio del Santo Paso de La Crucifixión de Nuestro Señor. Medina de Rioseco*. 1916.

*Libro de Nuestra Señora de la Quinta Angustia y Consolación sita en la noble y leal ciudad de Medina de Rioseco en el cual se toman las cuentas a sus mayordomos...* 1686.

Página web oficial de la Junta Local de Semana Santa de Medina de Rioseco: <http://www.semanasantaenrioseco.com/>

*Reglamento de la Crucifixión de Nuestro Señor. Medina de Rioseco*.

*Reglamento de la Hermandad del Descendimiento de la Cruz. Medina de Rioseco*.

ALONSO PONGA, J.L. "La cultura tradicional en la tierra de campos: una aproximación desde la historia". *Cultura y arte en tierra de campos: I Jornadas. Medina de Rioseco en su Historia*. PÉREZ DE CASTRO, Ramón / GARCÍA MARBÁN, Miguel. (Coords.). Diputación Provincial de Valladolid, 2001, pp. 537-553.

ANDRÉS, Ramón de. *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona, Ed. Península, 2001.

ARAGÓN ESPESO, Miguel. *Historia de una ciudad. Medina de Rioseco*. Ámbito edic., Valladolid, 2010.

ASENSIO MARTÍNEZ, Virginia / PÉREZ DE CASTRO, Ramón. "La Semana Santa en Medina de Rioseco: jerarquía y ritos procesionales (siglos xv-xviii)". *Cultura y arte en tierra de campos: I Jornadas. Medina de Rioseco en su Historia*. PÉREZ DE CASTRO, Ramón / GARCÍA MARBÁN, Miguel. (Coords.). Diputación Provincial de Valladolid, 2001, pp. 537-553.

ASENSIO MARTÍNEZ, Virginia / PÉREZ DE CASTRO, Ramón. "Semana Santa en Medina de Rioseco". ALONSO PONGA, J.L. (Coord.) / ASENSIO MARTÍNEZ, V. / DUQUE HERRERO, C. / PÉREZ DE CASTRO, R. *La Semana Santa en la Tierra de Campos Vallisoletana*, Valladolid. Grupo Página, 2003, pp. 137-315.

BENNETT, Roy. *Léxico de Música*. Madrid, Ed. Akal, 2003.

CASARES RODICIO, Emilio (coord.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel. "La experiencia de un editor de cartas dieciochescas". *Cuaderno de estudios del siglo XVIII*. Nº 2, 1992, pp. 45-56.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, ed. Castalia, 1611 (1994).

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep. *El folklore musical*. Historia de la música española. Vol. VII. Madrid, Alianza Editorial, 1983 (reed.) 2004.

DEL OLMO, Fernando. "La Lágrima y el músico". *Revista de Semana Santa de Medina de Rioseco*, 1998, (sin paginar).

- DÍAZ, Joaquín. "Una teoría más acerca del <tapetán> riosecano". *Revista de Semana Santa de Medina de Rioseco*, 2012, p. 25.
- FUENTES, Manuel. "Elementos de la Semana Santa". *Revista de Semana Santa de Medina de Rioseco*, 1988, (sin paginar).
- GARABITO GREGORIO, Godofredo. "El Pardal". *Revista de Semana Santa de Medina de Rioseco*, 1988, (sin paginar).
- GARCÍA CHICO, Esteban. *La ciudad de los Almirantes*. Valladolid, 1945, pp. 201-208.
- Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, Partido Judicial de Medina de Rioseco*. Medina de Rioseco, t. II, Valladolid, 1959.
- GÓMEZ-TABERNERA, José Antonio. *Antropología de los pueblos de España*. Madrid, Ed. Taurus, Instituto de Antropología Aplicada, 1991.
- IZQUIERDO AMIGO, Carlos. "El oficio de ser cofrade". *Revista de Semana Santa de Medina de Rioseco*, 2001, (sin paginar).
- MARTÍ, Josep. *El Folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ed. Ronsel, 1996.
- Más allá del arte*. Sant Cugat del Vallès, Deriva Editorial, 2000.
- MATAS, Ricart (coord.). *Diccionario Biográfico de la música*. Barcelona, Ed. Iberia, 1980 (3ª ed.).
- MERRYAM, A.P. "Usos y Funciones". CRUCES, Francisco (ed). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta. 2001, pp. 275-296.
- MUÑOZ GARCÍA, Andrés. *Medina de Rioseco*. Ámbito edic., Valladolid, 1999.
- PÉREZ DE SANTIAGO, José. "Homenaje". *Revista de Semana Santa de Medina de Rioseco* (s.p.) 2004.
- TORIBIO GIL, Pablo. *La Música en la Semana Santa de Medina de Rioseco*. Medina de Rioseco, Ed. Propia, 2009.
- "El Tapetán: más allá de los sonidos". *Hermandad de Nuestro Señor Jesús de La Desnudez*. Palencia. Editorial Talleres Gráficas Iglesias. 2010, pp. 147-156.
- UNAMUNO, Miguel. "Jueves Santo en Rioseco". *Diario El Sol*, 1932.
- URREA FERNÁNDEZ, J. *Semana Santa* (colec.). Cuadernos Vallisoletanos, nº 24. Valladolid. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1987.
- VALENCIA CASTAÑEDA, Benito. *Crónicas de Antaño tocantes a la Muy Noble y Muy Leal villa – después ciudad de Medina de Rioseco*-. Sociedad de Estudios Históricos Castellanos. Imprenta viuda de Montero, Valladolid, 1915, ed. facsímil. Valladolid, 1981.
- WATTENBERG, F. *Catálogo Monumental de Medina de Rioseco*. Valladolid. Diputación Provincial de Valladolid, 2009.

# LAS CANCIONES TRADICIONALES EN LAS CLASES DE LENGUA ESPAÑOLA: UN EJEMPLO CON FOLCLORE

## CÁNTABRO

Teresa Fernández Ulloa<sup>1</sup>

Sara Canal Díaz<sup>2</sup>

### Resumen

**E**l principal objetivo de este trabajo es doble: por una parte, queremos mostrar el uso de las canciones en las clases de lengua castellana y literatura como lengua materna (educación primaria) para enseñar las destrezas básicas de la lengua, pues suelen ser frecuentes solo en las clases de español como lengua extranjera. Por otra, queremos mostrar cómo usar este recurso como un vehículo para la adquisición de conocimientos socioculturales (los ejemplos, en este caso, corresponde a la cultura tradicional cántabra). Estos objetivos pueden lograrse, en especial, debido a lo motivador de las canciones, que tienen un gran componente lúdico.

### Abstract

The aim of this article is twofold: on one side, we want to show how to use songs in the Spanish language and literature as a first language class (primary level) to teach the four basic skills; because we observe that it is common to use them, but only in the foreign language class. On the other side, we want to demonstrate how to use this resource also as a vehicle to acquire socio-cultural knowledge (the examples correspond to the Cantabrian traditional culture). And these two objectives can be reached, above all, due to the motivating nature of songs, which possess a big recreational component.

### 1. Introducción

A lo largo de las diferentes situaciones de la vida cotidiana, el ser humano ha podido comprobar que la música y las canciones están muy presentes. Es normal escuchar música para dormir, para bailar, acudir a conciertos, cantar cuando oímos música..., e incluso nos suelen venir a la memoria sensaciones y recuerdos detonados por alguna canción o música. Como indica D. H. Ortiz (2008), "la música ocurre y nos afecta en el tiempo. Los sonidos y los ritmos nos aceleran o nos tranquilizan (...) interfieren constantemente en nuestra expresión".

Son muchos los expertos y autores de materiales en didáctica que han señalado que, a pesar de que la música y las canciones son un posible recurso educativo, su uso en las aulas no está siendo del todo explotado, porque únicamente se usan en las clases donde hay un nivel superior de conocimiento de la lengua.

1 La Dra. Fernández Ulloa, *Associate Professor* en el departamento de lenguas y literaturas modernas de la CSUB (California State University, Bakersfield), ha impartido también cursos a los alumnos de magisterio (educación infantil, primaria y secundaria) de la Universidad de Cantabria, Santander, España. También, en dicha universidad, ha impartido cursos de español como lengua extranjera.

2 Sara Canal Díaz es graduada en magisterio por la Universidad de Cantabria, Santander, España.

Si vamos un poco más allá de la perspectiva psicológica-emocional (es evidente que las canciones suscitan sensaciones, sentimientos y pensamientos) y nos adentramos en la perspectiva pedagógica, podemos decir que gracias a las canciones es posible aprender lengua a la vez que se adquieren contenidos socioculturales.

## 2. Justificación

Este trabajo está pensado para la etapa de educación primaria, comprendida entre los seis y los doce años, en la que el área de lengua castellana y literatura tiene un importante peso. También es posible usar estas canciones con estudiantes extranjeros; en este caso concreto en que tratamos del folclore cántabro, hemos de indicar que recibimos a muchos estudiantes extranjeros en la universidad de Cantabria, con los que también hemos usado este tipo de canciones.

En el apartado 2 del artículo 16, capítulo II, título I de la LOE, se nos dice:

la finalidad de la educación primaria es proporcionar a todos los niños y niñas una educación que permita afianzar su desarrollo personal y su propio bienestar, adquirir las habilidades culturales básicas relativas a la expresión y comprensión oral, a la lectura, a la escritura, (...) el sentido artístico, la creatividad y la afectividad.

Cabe señalar que dicha ley nos recuerda que en todas las áreas del currículo se tratará de una manera específica: "la comprensión lectora, la expresión oral y escrita, la comunicación audiovisual, las tecnologías de la información y la comunicación y la educación en valores".

Según el diccionario de la Real Academia Española, "lengua" es: "un sistema de comunicación verbal y casi siempre escrito, propio de una comunidad humana."

Pero, según el Real Decreto 1513/2006, el cual establece las enseñanzas mínimas de la Educación primaria, en el apartado de Lengua Castellana y Literatura:

Aprender una lengua no es únicamente apropiarse de un sistema de signos, sino también de los significados culturales que éstos transmiten y, con estos significados, de los modos en que las personas entienden o interpretan la realidad.

En este artículo queremos mostrar que se puede trabajar lengua con las canciones y la música, descubriendo, además, la cultura. También, el introducir las canciones en la clase de lengua hace que los niños se sientan más seguros emocionalmente, tengan más confianza y se sientan comprendidos, al compartir el posible significado de esas canciones, discutiéndolo en grupo. Para finalizar, este trabajo se completa con una serie de propuestas didácticas sobre el uso de la canción popular de Cantabria.

## 3. Estado de la cuestión y relevancia del tema

Es habitual en la educación primaria, secundaria y universitaria, en la asignatura de Lengua Castellana y Literatura, estudiar siempre lo mismo y de la misma manera, es decir, gramática, vocabulario, sintaxis etc., con ejercicios mecánicos y repetitivos.

En las clases de lengua española como lengua materna apenas se utiliza el recurso de las canciones, que sí es frecuente en la enseñanza de idiomas extranjeros, también en las de español.

Repasaremos continuación alguna bibliografía sobre el uso de la canción en las clases de idiomas:

Según una profesora de la UNED de Guadalajara, C. Jiménez (1997: 137):

la canción es un material de apoyo muy útil es una clase de inglés. En pocas líneas de que se compone su letra se encuentran una gran cantidad de estructuras gramaticales y actos de habla que pueden ser estudiados y analizados por el profesor y aprendidos casi inconscientemente por parte de los alumnos (...), por lo que el hecho de que se utilice para aprender en clase, con un carácter lúdico proporciona excelentes resultados.

Una palabra que se repite en la bibliografía es "motivación", por ejemplo, L. Sánchez (2009: 1) dice:

la canción es una herramienta que puede ser de gran utilidad en la enseñanza de cualquier idioma ya que es altamente motivante y poseedora de una amplia gama de posibilidades de explotación (...) el uso de la canción como herramienta de enseñanza es fundamental para despertar la curiosidad y el interés por el idioma.

I. Lerner (2001: 7) va un poco más allá, hablando de la importancia de la música: "el objetivo de usar la música en la clase es reforzar y estimular la comunicación en la clase a partir de un material considerado material cultural".

M. D. Martín Acosta (2005) afirma que nosotros, los docentes, tendemos a pensar que solo se pueden usar las canciones con alumnos mayores, o bien con alumnos con buen nivel de conocimiento del idioma, pero ella nos propone emplear las canciones con alumnos principiantes, solucionando los problemas que puedan presentarse al analizar y seleccionar previamente el material adecuado. Es decir, básicamente se requiere que el profesor destine tiempo a esta labor; no se trata de una tarea fácil, no es elegir cualquier canción y llevarla a clase para pasar el rato.

Hoy en día son muchos los artistas españoles famosos que traspasan las fronteras con su música, consiguiendo que esta lengua sea conocida en muchos países donde se habla principalmente el inglés. Un asesor técnico de la Consejería de Educación, Embajada de España, en los Países Bajos, M. Bordoy (2001: 20), nos dice que los docentes de español como lengua extranjera son unos privilegiados, ya que hay en la cultura española e iberoamericana numerosos artistas muy conocidos y, por ello hay que "aprovechar la popularidad de estos embajadores mediáticos de la lengua española en el mundo entero".

Esta idea también es apoyada por otros autores como M. I. Rodríguez González, V. Grande Rodríguez y N. González Berdejo (2003: 750), quienes opinan:

Creemos que hay una característica de la música que ha sido injustamente olvidada, y es su dimensión cultural. Y es que la Cultura con mayúsculas, la que constituye la identidad de cada pueblo y cada lengua, se compone de algo más que monumentos. Nace y vive en la calle, entre la gente, se ve, se siente y se tararea. ¡Sí!, se tararea con melodías de moda o con ritmo de rumba, se escucha en la radio, en los bares, en el autobús... "Martillea" los oídos de nuestros estudiantes aunque ellos traten de evitarlo. Entonces... ¿por qué no aprovecharlo?

Pero, según M. Martínez Sallés (2006: 1) "a pesar de conocer las innegables y muy gratificantes ventajas de las canciones en las clases de ELE, es sorprendente que sean relativamente pocas las publicaciones que profundicen en su uso". La autora nos cuenta que esto es así porque hay una tendencia a pensar que las canciones son "material cultural menor" (p. 1). Martínez Sallés también sostiene una idea que aparece muy a menudo en muchas publicaciones: se usan las canciones dentro del aula para pasar el tiempo o simplemente como un momento de diversión, es decir, no se las ve como una herramienta con un potencial educativo y motivador.



En relación con el uso de las canciones en las clases de español como lengua extranjera, es conveniente que los estudiantes de nuestro idioma tengan en cuenta que hay variedades dialectales. Según M<sup>a</sup> C. Delgado Librero (p. 1):

algunos rasgos dialectales sí son perceptibles en muchas canciones y se pueden usar en la clase de lengua española intermedia o avanzada para mostrar a los estudiantes que el español no es una entidad monolítica y uniforme, sino que hay una gran variedad lingüística en varios niveles (fónico, morfológico, sintáctico y léxico), que esta variedad es causa y efecto de una riqueza cultural, y que todas las variedades son igualmente aceptables y válidas como vehículo de comunicación.

En nuestro caso, podremos usar las canciones para explicar algunas palabras propias de la zona cántabra.

Si leemos estos y otros trabajos sobre el uso de las canciones en las aulas y ver que se consiguen buenos resultados, es inevitable preguntarse: ¿cómo es posible que esto no se trabaje en las clases de lengua castellana y literatura en las aulas de primaria?

Los maestros de educación primaria han de creer en la posibilidad didáctica que ofrecen las canciones y comenzar a utilizarlas en las clases de Lengua Castellana y Literatura, no solo en las asignaturas de segundas lenguas.

### 3.1 Razones para usar las canciones en el aula

Algunas de ellas:

1. Son un material auténtico.
2. Despiertan a menudo más interés y motivación que otros textos.
3. Usan un lenguaje simple, coloquial y con muchas repeticiones
4. Pueden hacer actuar los mecanismos de memoria y repetición necesarios en el aprendizaje.
5. Son portadoras de mucha información lingüística, cultural, histórica y social, a veces son incluso representantes de una época determinada.
6. Son, generalmente, muy fáciles de obtener, para ello Internet es de gran ayuda.
7. Se pueden seleccionar para satisfacer las necesidades y los intereses de los estudiantes.
8. El uso de las canciones es muy flexible.
9. Proporcionan vocabulario.
10. Ayudan a la pedagogía de la diversidad
11. Ofrecen al docente una amplia gama de registros, estilos y tipologías con diferentes niveles de dificultad
12. Una canción puede estar sujeta a muchas interpretaciones; se instaura una interacción entre intérprete y, en nuestro caso, estudiante, entre estudiante y estudiante, y entre estudiantes y docente...
13. La persona que escucha la canción participa de manera activa en la creación del significado de los textos. Llega a la comprensión de la canción, del mensaje contenido en ella, guiado por su propio mundo, por su propia experiencia, dotando, de hecho, a la canción de un ulterior significado personal

## 4. Objetivos

Según R. A. Martín Vegas (2009: 98), tradicionalmente, la escuela se ha dedicado a la didáctica de la comprensión y de la expresión escrita, dejando de lado la comprensión y expresión oral (cuando, en realidad, es a lo que más tiempo dedicamos). Las canciones también pueden usarse como textos escritos y, como tales, nos ayudan a trabajar la parte correspondiente a la gramática, se aprende nuevo vocabulario, se pueden analizar los recursos rítmicos verbales, etc.

Como indican D. Cassany, M. Luna y G. Sanz (1994: 409):

Escuchar, aprender y cantar canciones en clase es una práctica de valor didáctico incalculable. Son textos orales ideales para practicar aspectos como el ritmo, la velocidad y la pronunciación correcta... Además, como actividad lúdica, las canciones suponen una alternativa a otros ejercicios de repetición poco motivadores.

### 4.1 ¿Por qué usar la canción popular en las aulas?

Formamos parte de una sociedad y ligada a ella está la música, "colocadas juntas, ambas constituyen una fuente poderosa para la cohesión cultural y para la identidad<sup>3</sup>". Ya hemos mencionado anteriormente las razones por las cuales es interesante introducir en nuestras aulas las canciones, pero si hablamos de utilizar la canción popular cántabra es necesario conocer de una manera más precisa las posibilidades que este tipo de canción ofrece.

Por un lado, podemos ver y estudiar de manera más detallada aspectos culturales de la época a que se refieran, esto es, costumbres, tradiciones, festividades y, por otro, podemos conocer personajes y grupos musicales de antes y de la actualidad.

Así pues, las canciones no solo nos ayudan a conocer el léxico y comprender lo que se escucha, sino, como dice L. Sánchez (2009), con ellas "nos acercamos a la comprensión de la cultura de un pueblo determinado".

Al utilizar estas canciones en nuestras aulas, podemos relacionar el aprendizaje de Lengua Castellana y Literatura con otras áreas del curriculum; esto se conoce como "interdisciplinariedad". Por ejemplo, se puede trabajar el área de Conocimiento del Medio Natural Social y Cultural al hablar de la región cántabra; también, el área de Música estaría interrelacionada, ya que es posible incluir las partituras de las canciones y aprender a tocarlas; son muchos los niños que acuden a las escuelas de folclore para aprender instrumentos típicamente cántabros como la pandereta, el rabel y la gaita.

Además, el uso de este tipo de canción supone una excelente oportunidad para que los alumnos extranjeros que llegan puedan descubrir y participar de nuestras raíces (a la vez, podríamos dedicar clases al folclore de los países de nuestros alumnos extranjeros). También es una oportunidad para los alumnos autóctonos, puesto que gracias a las canciones populares de Cantabria se aprende mucho sobre las costumbres y tradiciones de nuestra región, y el vocabulario típico de Cantabria.

### 4.2 Canciones cántabras

Por ejemplo, escuchando canciones montañesas puede aprenderse sobre la tradición de ir a las ferias de ganado cuando viene el *tardío* (el otoño), como podemos ver en esta canción titulada "Ga-

3 T. Murphey: *Music and Song*. Oxford University Press: Oxford, 1992. Citado por Lerner (2001).

nados Tudancos”, escrita por Rafi Cosío cuando formaba parte del grupo “Voces Peñasagra”. No hay una feria de este tipo en la que no pongan como música de fondo esta canción:

Llegan las ferias de año  
a las que me gusta ir,  
tengo un lote de novillas  
que bien se pueden lucir  
(...)

Tres eventos en mi tierra nunca deben de faltar<sup>4</sup>  
donde a las vacas tudancas podemos ver desfilar  
en Cabezón “la Olimpiada”,  
en Carmona “La Pasá”  
y en Cabuérniga señores celebran “la Campaná”<sup>5</sup>.

Por otro lado, podemos ver cómo era la vida de los ganaderos, como tan bien refleja la canción escrita por Julián Revuelta, “El malvís de Tanos”, en la cual se dice:

Sembrando tú eres feliz y a la hora de ordeñar  
es tu forma de vivir más dura que la de los demás  
tú trabajas todo el año y no tienes vacaciones  
cuando los siembras recoges los frutos de tus sudores<sup>6</sup>.

“El dolor de un ganadero” también es una canción escrita por Rafi Cosío, en la cual se nos habla de cómo sufre un ganadero cuando a su cabaña le entra una enfermedad:

Pisaste de mi orgullo sistema traidor  
salió brucelosis habrá subvención  
yo con el dinero no arreglo el dolor  
no sé si podré recobrar la ilusión<sup>7</sup>.

También en las canciones es posible escuchar cómo es el mundo de la caza y, una vez más, Rafi Cosío nos demuestra en su composición cómo es un arrastre:

Por Santa Eulalia en Trasierra,  
el arrastre está presente,  
es famoso el de Comillas  
también el de San Vicente

Esos dos bueyes tudancos  
por salir tienen afán  
los tienes acostumbrados  
a entrenar con el brabán

4 *Deber de + infinitivo* indica probabilidad, no obligación (debería ser *deber + infinitivo*). Las canciones también nos sirven para explicar usos incorrectos.

5 Voces Peñasagra, álbum *Tierras del Norte*, 2003.

6 Alegría Cantabra, álbum *De pureza regional*, 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=FPtFFxuuw1o&playnext=1&list=PLACEDDBF0630CAED8>

7 Hermanos Cosío, álbum *Con el deje de mi tierra*, 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=nTY9MACf9z0&feature=related>

...

La narria lleva la carga  
y las parejas la arrastran  
hay que respetar la raya  
los jueces son los que mandan<sup>8</sup>.

Esta tierra cántabra (la "tierruca") ha sido minera, y han sido famosas las minas de la Mercadal (en Cartes), de San José (Novales), de Cabárceno, de la Florida y la mina de Reocín, y son numerosas las canciones sobre las vivencias de los mineros. He aquí dos ejemplos:

Las madrugadas por los caminos  
Botas de goma, e inviernos duros  
La débil llama de los candiles  
Alimentada por el carburo  
(...)  
Quiero cantar a los mineros  
Aquellas gentes que bajo tierra su vida dieron  
tanta belleza como el Soplao<sup>9</sup>  
En esta tierra no se ha encontrado  
Que den las gracias a los mineros que barrenando allí calaron<sup>10</sup>.

Adiós mina de Reocín, cuántos sufrimientos dejás  
Con los viejos que se fueron, con los jóvenes que quedan  
Adiós a mis compañeros cuando me marche de aquí  
Aquí pasé yo mi vida, adiós mina de Reocín  
Santa Bárbara bendita, sabrá que va a ser de mí.

La canción anterior la escribieron dos mineros de dicha mina, del "Grupo Santa Bárbara" y que a veces salían un poco antes de trabajar para ir a ensayar también con el "Coro Ronda Gracilazo" en Torrelavega. Esto demuestra que es cierto que detrás de una canción montañesa hay unas vivencias, es decir, este tipo de canciones reflejan "una historia viva".

También es posible ver reflejada en este tipo de canciones la costumbre de los jóvenes de ir a la romería, donde los "mozos" esperaban encontrar a su "galana", así lo dice la canción "Arriba en la ermita", escrita por el fundador del Coro Ronda Garcilaso de Torrelavega, José del Río:

Arriba en la ermita al amanecer  
el día del santo allí te veré  
arriba en la ermita ya te contaré.  
Dicen que si te quiero pierdo la vida,  
piérdola por mi gusto, va bien perdida  
niña hermosa dame el sí.

---

8 Hermanos Cosío, álbum *Savia montañesa*, año 2005.

9 Cueva El Soplao. <http://www.elsoplao.es/>

10 Nacho y Rafi, álbum *Nuestras Raíces*, año 2004.

No está mi padre en casa, vuelve por ahí  
Niña hermosa dame el sí<sup>11</sup>.

Lo normal y típico era echarse moza el día de la romería, por ejemplo, la romería de San Cipriano, sobre la cual hay una canción titulada "A la hoja de la verde flor":

Si quieres niña bonita agarrarte de mi mano,  
vamos a la romería al monte de San Cipriano.  
en lo alto del monte bailamos,  
a la sombra de los avellanos<sup>12</sup>.

Cantabria no solo se compone de montañas, lindas praderías e inmensos valles, también tiene costa; por lo tanto, también hay canciones que hacen referencia a la vida de los marineros, que tenían que mirar al cielo, a las estrellas, para saber su dirección, como así lo cuenta Pepín del Río en su canción "En el norte hay una estrella":

En el norte hay una estrella con el ay ay ay  
que guía a los marineros  
que tú me lo dijiste, que no lo negarás  
y también vi la lancha con el ay ay ay  
de cuatro mozos solteros  
que tú me lo dijiste, que no lo negarás<sup>13</sup>.

Sobre aquellos cántabros que tuvieron que emigrar a otras tierras para buscar fortuna trata José Fernando Agüeros, uno de los componentes y letrista del grupo "Tanea", en dos de sus canciones. Una de ellas lleva por título "La fortuna del Indiano" y comienza así:

Dame un beso que me marchó, mañana por la mañana,  
que me embarco en Santander para tierra mejicana.  
No te preocupes hermana, que algún día volveré.  
Han pasado ochenta años desde que marchó José<sup>14</sup>.

La otra lleva por título "Río Deva", y en ella se ve reflejada la vida de un joven procedente de la zona occidental de Cantabria que tuvo que emigrar:

Linares me vio nacer,  
Peñamellera marchar  
Por eso al sonar la gaita  
Siento ganas de llorar

...

Fui pastor cuando era niño,  
Luego tuve que emigrar,

11 Actuación del grupo "Alegria cántabra" <http://www.youtube.com/watch?v=vxzYuy1jtxU>

12 Canción popular.

13 Actuación del grupo "Alegria cántabra " <http://www.youtube.com/watch?v=5qMrYCDH1k0>

14 José Fernando Agüeros, álbum *Verde Marino*, 2003. <http://www.youtube.com/watch?v=WVVRhWLx9Eg&feature=related>



A mi pueblo no le olvido  
por lejos que pueda estar<sup>15</sup>.

Pero si por algo destacan las tonadas montaÑesas es por cómo se canta a los valles. En la zona sur de Cantabria se encuentra el valle de Campoo, y Juan José Guerrero Urriesti, autor del himno de esta región, compuso canciones sobre dicho valle, como, por ejemplo, "Serenita cae la nieve", que tiene como estribillo:

Cómo ha llovido que hasta los naranjos han florecido  
¡ay cómo llueve!  
Qué serenita cae la nieve<sup>16</sup>.

Y, quizás, una de las tonadas más conocidas de Urriesti es la que lleva por título "A la orilluca"<sup>17</sup> del Ebro<sup>17</sup>:

A la orilluca del Ebro, en el valle de Campoo  
tengo una casuca blanca y en ella tengo a mi amor<sup>18</sup>.

También, los mozos campurrianos cantaban al amor, como en la canción "Ay qué ventanas tan altas", cantada por Almudena López y Francisco Álvarez "Cote":

"Ay qué ventanas tan altas, ay qué copitos de nieve  
Hay qué niña tan bonita, dichoso del que la lleve  
Dichoso del que la lleve a de ser buen caballero  
Y andar vestido de pana, de seda y de terciopelo  
Los dos somos campurrianos nacidos en la Joyanca  
Y si quieren más detalle del pueblo de Entrambasaguas  
La despedida les damos, la que damos en Campoo  
Con el pañueluco al cuello, quédense con Dios y adiós<sup>19</sup>.

Otra de las comarcas rica en canciones montaÑesas es la comarca del Besaya. Tiene, por ejemplo, "Bendita Torrelavega", cantada por El Malvís de Tanos:

Grande por todo y en todo  
Lo de esta fecunda vega  
Hijos de la Virgen Grande  
Bendita Torrelavega<sup>20</sup>.

15 José Fernando Agüeros, colaboración en el álbum de Pepe Dosal *Río Deva*, 2006. <http://www.youtube.com/watch?v=HBUxVW-jHk8>

16 "Ronda el Mediaju". <http://www.youtube.com/watch?v=LZvwWQOr8TM>

17 Conviene enseñar a los alumnos que el sufijo *-uco/-uca* es propio de la región cántabra. Aunque en el español general es calificado como diminutivo despectivo, no tiene esa connotación en Cantabria. *-in* es también un diminutivo propio de esta zona, al igual que de Asturias (y León y Extremadura, según M. Alvar en *La formación de palabras en español*, Madrid, Arco Libros, 2008, pág. 59).

18 libro "Las cosas del candelario I "

19 Almudena López, *Música tradicional campurriana*, 2002. <http://www.youtube.com/watch?v=ik7itQ9e6zo>

20 Festival de la música popular de Cantabria, con Julián Revuelta, El malvís de Tanos <http://www.youtube.com/watch?v=N-Mxa11352A>

Otra, con un título parecido, "Canto a Torrelavega", en la actualidad es prácticamente el himno oficial de Torrelavega:

Ciudad de Torrelavega  
Hija de la Virgen Grande  
Ciudad de Torrelavega  
Eres mi novia del alma  
el orgullo de mi tierra  
Ciudad de Torrelavega<sup>21</sup>.

Una vez más, José Fernando Agüeros, letrista y miembro del Grupo Tanea, también compuso una canción sobre esta ciudad:

Torrelavega navega  
por mares de aceras  
en barcos de sueños.  
Es hija de inviernos  
y de primaveras<sup>22</sup>.

Fernando Zaballa, "Cachimbo", un trovador, en una de las actuaciones del grupo "Tanea" introdujo esta canción diciendo lo siguiente: "no hay otro valle en Cantabria como el valle de Cabuérniga, que tenga tantas canciones motañesas y tan bellas", y dentro del cancionero popular de Cantabria podemos encontrar canciones como, "Los amores de Renedo", "Carmoniega" y "Desde Renedo a Selores":

"Los amores de Renedo":

Los amores de Renedo no pueden bajar a Valle  
los amores de Renedo, que se quedan en el aire  
vente conmigo al molino y serás mi molinera  
tú echa el maíz a la tolva y yo picaré la piedra  
vente conmigo al molino y serás mi molinera<sup>23</sup>.

"Carmoniega":

En el pueblo de Carmona  
ventanas y corredores  
en la ventana más alta  
cayeron los mis amores<sup>24</sup>.

---

21 L. Kardos Póo (2004).

22 José Fernando Agüeros, álbum *Verde Marino*, 2003. [http://www.youtube.com/watch?v=Ozj72gk\\_oLk](http://www.youtube.com/watch?v=Ozj72gk_oLk)

23 Actuación del grupo "De trovas y canciones". [http://www.youtube.com/watch?v=esuM\\_IrElpw](http://www.youtube.com/watch?v=esuM_IrElpw)

24 Actuación del grupo "Alegoría Cántabra". [http://www.youtube.com/watch?v=o4SIBULE\\_xM](http://www.youtube.com/watch?v=o4SIBULE_xM)

“Desde Renedo a Selores”:

Desde Renedo a Selores  
siguiendo la carretera  
en el Pueblo de Sopeña  
tengo yo la mi morena  
¡Qué bonito valle, valle de Cabuérniga!  
¡Qué bonito valle, valle de mi tierra!<sup>25</sup>

Pero también los valles pasiegos están presentes en el cancionero popular de Cantabria. He aquí un ejemplo de cómo veneran a su patrona, la Virgen de Valvanuz, en la siguiente canción, compuesta a principios de siglo por un antiguo párroco de Selaya:

La virgen de Valvanuz  
patrona de este Valle.  
Virgen de Valvanuz,  
no hay reina, no hay tesoro,  
no hay Madre como Tú.

Desde Sarón a la Vega, desde Carriedo a la mar.  
en el cielo y en la tierra, todos te quieren amar.

En Selaya tienes templo, en el Valle el corazón,  
en Valvanuz suena siempre de tus glorias la canción<sup>26</sup>.

También hay una “Rumba Pasiega” que comenzaba así:

Allí arriba en aquel alto  
debajo de aquella niebla  
tengo yo los mis amores  
y los de mi compañera.  
Un, dos, tres, vamos a bailar  
que la rumba es la felicidad<sup>27</sup>.

Hace unos años, salió a luz un disco de Conchi Cobo llamado *Costumbres Pasiegas*, y en todas las canciones que canta, escritas por su madre, se pueden ver claramente sus vivencias, por ejemplo, en la canción “Cuando estaba de pastora”:

Cuando estaba de pastora  
con mi abuelo en la braniza<sup>28</sup>  
al cuidado del ganado

---

25 “Voces Peñasagra”, ‘Soy un montañés’, 2001, cantada en la actualidad por el grupo “Tanea”. <http://www.youtube.com/watch?v=-TQ6EJybr6c>

26 L. Kardos Póo (2004).

27 L. Kardos Póo (2004).

28 “La braniza es la referencia más próxima a la cabaña actual. Surge en los puertos de altura ligada a las formas de vida pasiegas, a la muda estacional y a las condiciones climáticas. En A. Matienzo García: “La cabaña pasiega: un sello de identidad”, El balcón de Cantabria, junio 2009, pág. 9. Disponible en [http://www.elbalcon.org/assets/balcones\\_thum/elbalcon\\_13.pdf](http://www.elbalcon.org/assets/balcones_thum/elbalcon_13.pdf)

muchas noches, muchos días  
muchos días y semanas.  
Debajo de aquella niebla  
como el bebedor de vino  
emborrachados de niebla.  
En el verano las vacas  
de noche pacen mejor.  
Abuelo canta conmigo  
que si no me duermo yo<sup>29</sup>.

También los juegos aparecen en las canciones, como la afición de ir a jugar a los bolos:

Es el juego de los bolos  
una fiesta entre mis gentes  
y con sol como en los toros  
en la arena y con valientes.

“Arriba los gananciosos”<sup>30</sup>

Por último, a modo de reflexión, como dice Faustino González, un trovador de la zona de Rionansa en la introducción del disco “Nuestras Raíces” de Nacho y Rafi Cosío:

“Cuando se oye cantar  
a una persona mayor  
con estilo de la tierra,  
aunque sea a media voz,  
hay que pararse a escuchar, hay que prestar atención,  
porque en ello está ese arte, está la sabiduría  
y esa esencia sana y pura de la Cantabria bravía.  
¡Chavales! Fijaos en los estilos, de aquellos viejos cantares  
Que no se seque la rama, conservar esos frutales.  
Hay que cantar en los pueblos, también en las capitales.  
Canciones de la montaña, de sus hermosos lugares.  
¡cantar, chavales, cantar!<sup>31</sup> Que la palabra lo dice  
Que cantar es alegría...  
¡Nunca perdáis las raíces!<sup>32</sup>

Gracias a recursos como Youtube, hoy más que nunca es posible hacer que los alumnos trabajen este tipo de canción y aprendan todas aquellas costumbres de Cantabria, a la vez que trabajan la lengua. También, porque, como dice J. A. Prieto (2010: 18), “el folclore cántabro goza de buena salud”. Explica que hace diez años se creó el Concurso de la Canción Popular, cuyo objetivo principal es doble: “mantener y divulgar las tradiciones y dignificar a sus intérpretes” (p. 18). Otro concurso es el que

---

29 Conchi Cobo, álbum *Costumbres Pasiegas*, 2006.

30 Letra de Hermanos Cianca, cantada en la actualidad por los hermanos Cosío en el álbum *Savia Montañesa*, 2005.  
<http://www.youtube.com/watch?v=9hoeLrwaZJM>

31 Aquí habría que decir a los alumnos que el uso apropiado es ¡*Cantad!*

32 Nacho y Rafi, álbum *Nuestras Raíces*, año 2004.

realiza ADIC (Asociación para la Defensa de los Intereses de Cantabria), llamado "Pozu Jondu Folk"<sup>33</sup>, y del que ya se han celebrado trece ediciones desde 1998.

Y es que hoy en día hay un rescate de la canción tradicional, y el folclore cántabro está en auge; son muchos los niños y niñas que acuden a escuelas de folclore para aprender a cantar, a tocar algún instrumento (pandereta, gaita, rabel...) y muchos de esos jóvenes que empezaron hace unos años hoy son futuras promesas de la canción popular. Son muchos los solistas y grupos que están en activo y que son muy queridos y reconocidos, como el grupo "Tanea", los hermanos Cosío, "De trovas y canciones", "Alegoría Cántabra", "Dúo Cantabria" (el cual puede considerarse como pionero), "Entrevallas"... En cuanto a los coros y corales de esta región, podemos mencionar a modo de ejemplo el "Coro Ronda la Esperanza del Requejo" (Campoo), "Coro Ronda la Fuentona de Ruente", "Coro Brumas Norteñas"... que pueden escucharse en cualquier pueblo o romería, y de los que se puede encontrar Cds en cualquier establecimiento de música.



Hermanos Cosío. Fotografía de *El diario montañés*.  
<http://www.eldiariomontanes.es/20080831/cultura/folclore/tenemos-repertorio-propio-hemos-20080831.html>

También las emisoras de radio están ayudando a que las canciones populares cántabras lleguen a todos los rincones: Radio Altamira, Onda Occidental, Valle de Buelna, Radio Tres Mares..., en las que se puede escuchar a personas de todas las edades solicitando las canciones de nuestro folclore.

Las canciones populares no son de los mayores y de los pueblos solamente. Son una herencia para todos y hemos de incluirlas en nuestras aulas.

## 5. Materiales y métodos

El uso de las canciones en las aulas casi siempre se desarrolla del mismo modo: primero se escucha la canción de manera pasiva, de tal forma que se pueda captar la música, las características de la voz y lo que sugiere la canción, y después se comienza a trabajar la escucha activa; normalmente, durante la audición los alumnos suelen disponer de una ficha con la letra de la canción, y muchas veces en ella hay huecos en blanco que hay que rellenar. Principalmente esto se hace para conocer nuevo vocabulario o ver cuántas veces se repiten las palabras.

Pero son muchas las formas de trabajar las canciones, y conviene no caer en la rutina, haciendo diferentes actividades en las que se tengan en cuenta los gustos, motivaciones y ritmo de aprendizaje del alumnado.

Antes de seleccionar las canciones, el docente debe averiguar los conocimientos previos del alumno, ya que estos sirven como base y soporte de los nuevos conocimientos que se pretenden enseñar (principio del aprendizaje constructivo). En este caso, lo que necesitaría conocer el maestro es si su alumnado conoce o no canciones típicas de Cantabria, y para ello se les puede pedir que elaboren una lista o, simplemente, pueden limitarse a responder a un cuestionario como el siguiente:

33 <http://www.adic-cantabria.org/pozujondu.asp>

## CUESTIONARIO

¿Conoces alguna canción popular de Cantabria? Si la respuesta es un sí, especifica cuál:

---

¿Podrías nombrar algún cantante, coro o grupo musical de Cantabria?

---

¿Tienes en casa algún disco de música tradicional? ¿Cuál?

---

¿Qué es lo que te gusta o lo que no te gusta de este tipo de música?

---

¿Conoces algún baile, romería o instrumento musical de nuestra región?

---

En el caso de pasar este cuestionario a los alumnos y comprobar que son muchas las respuestas negativas, sería interesante proponerles a continuación un breve trabajo de investigación para comenzar a motivarles e iniciarles en la materia. He aquí un posible ejemplo:

Imagina que eres un investigador y que te han recomendado la tarea de buscar alguna canción popular de Cantabria. Ayúdate de tus padres, abuelos, vecinos, la biblioteca del colegio, internet... y, a continuación, copia la letra, y responde a estas preguntas:

1. ¿Qué te ha llamado la atención de ella?
2. ¿Te ha gustado?
3. ¿Has podido oírla?
4. ¿Qué te ha parecido?

Si hacemos esto, evitamos que la canción que se va a trabajar en el aula sea impuesta por nosotros. Podría ser interesante también, presentar una lista de posibles canciones para trabajar en el aula y que fuesen los alumnos quienes eligieran el material. Al buscar y seleccionar el material con el que va a trabajar, el profesor tendrá que tener en cuenta que la canción sea motivadora y, también, tendrá que fijarse en el contenido. Podemos seguir los criterios que nos propone J. Santos Asensi (1996: 367):

1. La adecuación a la propia situación discente.
2. La facilidad de explotación didáctica de las letras de las canciones.
3. La claridad de la audición y el nivel de interferencia musical en su comprensión.

También, A. Osman y L. Wellman (1978:119-120)<sup>34</sup> proponen siete criterios:

1. ¿Se repiten palabras, frases, líneas o estribillos?
2. ¿Se puede aprender la melodía con facilidad?

---

<sup>34</sup> A. Osman y L. Wellman: "Hey Teacher! How Come They're Singing in the Other Classes", en *Collected Papers in Teaching ELS and Bilingual Education: Themes, Practices, Viewpoints*, pp. 115-23, New York, R. Light, 1978. (Citado por D. H. Ortiz, 2008).



3. ¿Tienen un patrón rítmico marcado?
4. ¿Contiene estructuras lingüísticas útiles?
5. ¿Es útil el vocabulario?
6. ¿Refleja aspectos de la cultura, costumbres, tradiciones, hechos o épocas históricas que serían de utilidad para los estudiantes?
7. ¿Sabes si esta canción ha tenido algún tipo de proyección internacional o ha mantenido algún tipo de interés cultural o se ha seguido escuchando y cantando al mantenerse de actualidad?

Como indica D. H. Ortiz (2008):

Podemos ver que estas dos propuestas de los autores aquí presentados se complementan perfectamente, pudiendo echar mano de ellas dependiendo de los contenidos y las destrezas que queramos explotar en el aula, siendo posible alterar el orden de los puntos propuestos en la tabla.

Llegados a este punto, el presente trabajo pretende ofrecer una serie de actividades a modo de ejemplo de lo que podemos hacer en clase. Como está pensado para la etapa de primaria, veremos tres actividades, una para cada ciclo de primaria.

## **PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL 1º CICLO DE PRIMARIA**

Canción: "Doce meses en Cantabria" (Rafi Cosío)

Álbum: Con el deje de mi tierra, hermanos Cosío, 2009

Intérpretes: Nacho, Rafi, Angélica y Sara Cosío, Fernando "el de Saja"

1. Destinatarios de la actividad: alumnos de 1º y 2º de primaria

2. Objetivos:

- Expresar su opinión, así como sus sentimientos.
- Conocer vocabulario de los días de la semana.
- Reconstruir el texto ordenándolo.

3. Destrezas trabajadas:

- Expresión oral y expresión escrita.
- Comprensión oral y escrita.

4. Materiales:

- Hojas de trabajo con las actividades.
- Actuación del grupo cantando la canción en el siguiente vídeo:

[http://www.youtube.com/watch?v=QZYpMNY\\_kf8](http://www.youtube.com/watch?v=QZYpMNY_kf8)

5. Procedimiento:

Actividad 1

El título de la canción es "Doce meses en Cantabria" ¿Sabes cómo se llaman esos doce meses? ¿Sabes qué es lo que sucede en Cantabria en esos doce meses? Los alumnos se colocarán por parejas para que discutan y escriban sus ideas.

#### Actividad 2

Durante la primera audición de la canción los alumnos se limitarán a escuchar la canción.

#### Actividad 3

En la segunda audición, los alumnos tendrán que apuntar en su cuaderno el nombre de los doce meses; si es necesario, se realizará una segunda audición.

#### Actividad 4

En la tercera audición, los alumnos apuntarán todas aquellas palabras que no conozcan para así poder iniciarse en el uso del diccionario, y entre todos buscaríamos el significado.

#### Actividad 5

A continuación, en gran grupo, hablaremos sobre lo que nos ha parecido la canción, cuál es su tema, y, sobre todo, explicaremos detenidamente algunas oraciones como:

“Se viste blanca en invierno y verde en la primavera”.

“Llega enero con pocas palabras”.

“Y febrero se deja sentir”.

“Presta octubre al abrigo a noviembre”.

#### Actividad 6

En esta actividad los alumnos tendrán que responder a estas dos preguntas: ¿En qué mes naciste? Según la canción, ¿cómo es ese mes en Cantabria?, ¿que cosas haces tú en ese mes? Si quieres, puedes, después de contestar, realizar un dibujo sobre ese mes (algo que haces en él, paisaje...).

#### Actividad 7

A continuación se entrega la canción al completo de manera desordenada; los alumnos tendrán, por lo tanto, que ordenar las estrofas de canción mientras la escuchan.

es diciembre el que acaba la historia  
y con ello se acaba el cantar  
lo que no has hayas logrado este año  
año nuevo y de nuevo a empezar..

Nº:

de la rama desnuda del árbol  
brotes tímidos quieren salir  
los empuja la savia de marzo  
mientras llega la ayuda del abril

Nº:

un año en Cantabria te voy a cantar  
con todo mi empeño puedo asegurar  
que no hay otro sitio, que no hay un lugar  
mejor para ver, doce meses pasar

Nº:

tiene agosto cariño y buen trato  
la alegría del amanecer  
romerías por todos los pueblos  
buen ambiente hasta el amanecer  
Nº:

un año será bastante  
para poder comprobar  
que la gracia de mi tierra  
no se puede comparar  
Nº:

es a mayo a quien todos le miran  
como el hijo que guapo nació  
pajarucos y flores bonitas  
melodías con luz y color.  
Nº:

llega enero con pocas palabras  
y febrero se deja sentir  
en las gélidas noches maullidos  
que las gatas se quieren sentir  
Nº:

en septiembre regresan los críos  
al colegio porque es el deber  
un amor de verano se aleja  
pero espera algún día volver.  
Nº:

hay quien dice que junio es más bello  
y que el julio es el cortejador  
nos concede largura a los días  
y la flora todo su esplendor  
Nº:

presta a octubre el abrigo a noviembre  
aunque el sur no ha dejado enfriar  
por el puente de todos los santos  
muchas veces se ha visto nevar  
Nº:

se viste blanca en invierno  
y verde en la primavera  
en verano azul celeste  
y en otoño color crema  
Nº:

#### 8. Actividades de ampliación:

-Visionado del vídeo [http://www.youtube.com/watch?v=QZYpMNY\\_kf8](http://www.youtube.com/watch?v=QZYpMNY_kf8) en el que se puede ver cómo cantan la canción en directo.

-Búsqueda por Internet (con la ayuda del profesor) de imágenes para realizar un calendario.

## PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL 2º CICLO DE PRIMARIA

Canción: "Romance Minero" (Popular)

Álbum: Con el deje de mi tierra, Hermanos Cosío, 2009

Intérpretes: Sara, Angélica y Rafi Cosío

1. Destinatarios de la actividad: alumnos de 3º y 4º de primaria.

2. Objetivos:

- Reconstruir el texto ordenándolo.
- Conjuguar de manera correcta el presente de indicativo.
- Conocer el significado de refranes que aparecen en la canción.
- Expresar su opinión así como sus sentimientos.
- Conocer vocabulario básico.

3. Destrezas trabajadas:

- Expresión oral y expresión escrita.
- Comprensión oral y escrita.

4. Materiales:

- Hojas de trabajo con las actividades.
- Transcripción de la canción.
- La letra y el audio están disponible en: <http://www.hermanoscasio.com/>
- Diccionario.

5. Procedimiento:

Actividad 1

Antes de comenzar con la primera audición de la canción, se realizará una visualización de las siguientes imágenes, junto a cada una hay que escribir aquello que ven en ella, y el significado de las palabras con las que lo han descrito. Para ello es necesario utilizar un diccionario.



Tras ver estas imágenes y ver lo que significan las palabras en el diccionario, ¿qué te sugieren estas imágenes? ¿Intuyes más o menos de qué puede tratar la canción?

---



---

### Actividad 2

Primeras audiciones de la canción, a continuación se procede a responder las siguientes preguntas:

1. ¿Cómo crees que se titula la canción? ¿Qué título le pondrías?

---



---

2. Escribe aquí el verdadero título de la canción: \_\_\_\_\_

3. ¿Cuántas personas crees que cantan la canción?, ¿son voces masculinas?, ¿son voces femeninas?, ¿o pueden oírse ambas voces?

---



---

4. ¿Conocías la canción?

---




---

### Actividad 3

A continuación se entrega la canción al completo de manera desordenada, los alumnos tendrán, por lo tanto, que ordenarla a medida que escuchan la canción.

A continuación, hay que unir las imágenes con el fragmento de la canción que corresponda con la idea que muestra cada imagen.

	<p>Cuanto más hondo es el pozo. Cuanto más hondo es el pozo. Más serena sale el agua. Cuanto más hablo contigo Más me gustan tus palabras.</p>	
--	--	--

	<p>Tu padre quiere casarte          Tu padre quiere casarte          Con un hombre de oficina          Y tú quieres un minero          Que va cantando a la mina</p>		
	<p>A tu padre le diría          A tu padre le diría          Que aunque no tenga bienes          Mi honra no tiene precio          No es más honrado el que tiene</p>		
	<p>Que va cantando a la mina          Que va cantando a la mina          El que pica en mi ventana          Me dice cosas bonitas          Y me alegra la mañana</p>		
	<p>Quieren aplicar sentencia          Quieren aplicar sentencia          Al rumbo de nuestras vidas          Pero no encuentran testigos          Será una causa perdida</p>		



	<p>En el molino hay molienda En el molino hay molienda En la mina minerales Y entre tu vida y la mía Dos pensamientos iguales</p>	
	<p>Sigue cantando minero Sigue cantando minero Y pasa por mi ventana Dime palabras bonitas Alégrame la mañana</p>	

#### Actividad 4

Tras escuchar una vez más la canción aquí tienes algunas oraciones de ella, con los verbos en infinitivo. Intenta completar la letra de la canción con el tiempo verbal en presente o en gerundio.

1. Tu padre (querer) \_\_\_\_\_ casarte.
2. Tú (querer) \_\_\_\_\_ un minero.
3. Que va (cantar en gerundio) \_\_\_\_\_ a la mina.
4. El que (picar) \_\_\_\_\_ en mi ventana.
5. En el molino (haber) \_\_\_\_\_ molienda.
6. Más serena (salir) \_\_\_\_\_ el agua.
7. Mi honra no (tener) \_\_\_\_\_ precio.

#### Actividad 5

A lo largo de la canción es posible ver una serie de refranes o expresiones; con la ayuda de un compañero, intenta explicar qué crees que significa:

“No es más honrado el que tiene”.

---



---

“Cuánto más hondo es el pozo más serena sale el agua”.

---



---

### Actividad 6

Última audición de la canción. Los alumnos cantarán acompañando la letra y el audio y, a continuación, escribirán brevemente su punto de vista sobre el tema de la canción. Para ello usarán expresiones como: "En mi opinión...", "yo creo que...".

#### "Romance Minero" (popular)

Tu padre quiere casarte  
Tu padre quiere casarte  
Con un hombre de oficina  
Y tú quieres un minero  
Que va cantando a la mina

A tu padre le diría  
A tu padre le diría  
Que aunque yo no tenga bienes  
Mi honra no tiene precio  
No es más honrado el que tiene

Que va cantando a la mina  
Que va cantando a la mina  
El que pica en mi ventana  
Me dice cosas bonitas  
Y me alegra la mañana.

Sigue cantando minero  
Sigue cantando minero  
Y pasa por mi ventana  
Dime palabras bonitas  
Alégrame la mañana

En el molino hay molienda  
En el molino hay molienda  
En la mina minerales  
Y entre tu vida y la mía  
Dos pensamientos iguales.

Quieren aplicar sentencia  
Quieren aplicar sentencia  
Al rumbo de nuestras vidas  
Pero no encuentran testigos  
Será una causa perdida

Cuanto más hondo es el pozo  
Cuanto más hondo es el pozo  
Más serena sale el agua  
Cuanto más hablo contigo  
Más me gustan tus palabras

---



---

#### 6. Actividades de ampliación:

- Buscar información sobre la cueva del Soplao en la siguiente página web <http://www.el-soplao.es>; también puede irse de visita. Investigar sobre la relación entre cuevas y minería. Investigar sobre cómo era la vida de un minero.
- Buscar otras canciones populares de Cantabria que tengan un tema similar a este.
- Pensar una serie de preguntas posibles para realizar una entrevista al grupo que interpreta esta canción. En esta dirección web [http://www.youtube.com/watch?v=2ouXOR\\_urRA](http://www.youtube.com/watch?v=2ouXOR_urRA) es posible escuchar cómo unos alumnos entrevistan a Rafi Cosío y a su hija Ángela.
- En colaboración con el profesor/a de música, los alumnos pueden cantar en gran grupo la canción.

## PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL 3º CICLO DE PRIMARIA

Canción: "El eco de los valles" (J.F Agüeros González)

Álbum: Los que perdieron el norte, Tanea, 2009

Intérpretes: Ana, Arancha, Fernando, Sergio y Pedro Pablo

1. Destinatarios de la actividad: alumnos de 5º y 6º de primaria

2. Objetivos:

- Reconstruir el texto ordenándolo.
- Medir los versos de la canción.
- Expresar su opinión así como sus sentimientos.
- Conocer vocabulario básico.
- Situar en el mapa los valles de Cantabria.

3. Destrezas trabajadas:

- Expresión oral y expresión escrita.
- Comprensión oral y escrita.

4. Materiales:

- Hojas de trabajo con las actividades
- Letra de la canción disponible en: <http://www.tanea.es/letras.aspx?Titulo=7>. El eco de los valles
- Actuación del grupo cantando la canción en el siguiente vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=P1Ujm2mT7YE>

5. Procedimiento:

Actividad 1

El título de la canción es "El Eco de los Valles". ¿Qué te sugiere el título?, ¿conoces la canción? Los alumnos se colocarán por parejas para que discutan y escriban sus ideas.

Actividad 2

La primera audición de la canción será mediante la visualización del vídeo en el que el grupo canta la canción en directo. <http://www.youtube.com/watch?v=P1Ujm2mT7YE>.

A continuación, mientras escuchan, tendrán que apuntar las palabras que no entiendan para después buscarlas en el diccionario y apuntar su significado.

Actividad 3

En gran grupo, hablaremos sobre lo que nos ha parecido la canción, cuál es su tema, qué instrumentos musicales hay en ella...

Actividad 4

A continuación, se entrega la canción al completo de manera desordenada. Los alumnos tendrán que ordenarla y después se volverá a poner el audio para comprobar si la han ordenado adecuadamente.

Quando sopla el viento en plena noche  
tu voz marinera llega hasta el monte,  
me pongo a la lumbre, te escucho cantar  
y cuando me duermo regresa el invierno y empieza a nevar.

Nº:

Con la elegancia del bailaror  
las panderetas se quieren mecer  
colmado a los valles de paz y amor  
al ritmo alegre del atardecer.

Nº:

el eco de los valles de mi tierra  
le cantan al mar y a la montaña  
las voces de mi gente se hacen una  
si el canto de amor es a Cantabria

Nº:

el cierzo de las tierras altas  
se abraza a la brisa costera  
si lanza el pescador una tonada  
y canta el pastor una habanera.

Nº:

Suena el coro igual que un rabel  
Como la gaita al son del tambor  
Rayo en el aire, dulce de miel  
Cantos del alma que llevo en la piel.

Nº:

Yo que de horizonte tengo el mar  
Siento tus tonadas en las madrugadas hasta el despertar.

Nº:

Bravas tonadas que hablan de mozos y labradores  
Del pasado de esta tierra, de mozas y rondadores  
Canciones de pescadores que en la orilla dejo el mar  
Para que la voz del pueblo te dedique su cantar.

Nº:

#### Actividad 5

Medir los versos, para lo cual tendrán que copiar la canción en su cuaderno.

#### Actividad 6

Para potenciar su expresión artística, mientras escuchan la canción, han de realizar un dibujo; así podemos observar cómo visualizan ellos "el escenario" de esa canción.

#### Actividad 7

Vamos a repasar los valles de Cantabria. En esta dirección web

[http://es.wikipedia.org/wiki/Categor%C3%ADa:Valles\\_de\\_Cantabria](http://es.wikipedia.org/wiki/Categor%C3%ADa:Valles_de_Cantabria)

aparece el nombre de los doce valles cántabros. Se procederá a entregarles un mapa mudo de Cantabria, donde tendrán que señalar y colorear donde está cada valle.



6. Actividades de ampliación:

- Tras haber buscado y localizado los valles de Cantabria, se puede trabajar alguna canción típica del lugar de procedencia de nuestros alumnos.
- Pensar una serie de preguntas posibles para realizar una entrevista al grupo que interpreta esta canción.
- Si queremos repasar el litoral de Cantabria, es posible trabajar con la canción "Amor por el Litoral" de los Hermanos Cosío.

[http://www.youtube.com/watch?v=UocCVt\\_yVf4](http://www.youtube.com/watch?v=UocCVt_yVf4)

- En colaboración con el profesor/a de música, se haría un trabajo sobre los instrumentos que aparecen en la canción (pandereta, gaita, rabel, tambor).

## 6. Conclusión

Gracias a las canciones, es posible trabajar las cuatro destrezas básicas de la lengua: comprensión oral y escrita, y expresión oral y escrita, mediante actividades en las que se pueden trabajar aspectos gramaticales, léxicos (nuevas palabras, dialectalismos, vulgarismos...), y también aspectos literarios y culturales, porque, como dicen M. I. Rodríguez González, V. Grande Rodríguez y N. González Verdejo (2003: 760): “las canciones con sus letras y melodías, constituyen por sí solas un valor cultural y son, al mismo tiempo, el fondo sobre el que se proyectan pequeños fragmentos de la cultura de un pueblo”.

Este trabajo está pensado para la etapa de primaria, momento en que las canciones son un excelente estímulo. La música les gusta y les motiva. Las canciones nos sirven para acabar con una clase jerarquizada; ayudan a un ambiente distendido, lúdico, que favorece las relaciones horizontales puesto que el profesor puede ser más un dinamizador y un ayudante; el currículum pasa a ser más flexible y todo esto hace que el aula se convierta en un escenario vivo, con interacciones, dando pie a que surja la autonomía del alumnado. Partiendo de eso, hemos de diseñar actividades que tengan que ver con aspectos gramaticales que queramos trabajar, y que incidan también en aspectos socioculturales e históricos.

Conocer el folclore de los pueblos hace que se conozca su carácter; es lo que les otorga una personalidad bien definida. En el caso concreto que tratamos aquí, el folclore cántabro tiene un cancionero muy abundante, como nos dice S. Córdoba y Oña (1980: 29), y, por ello, consideramos que sería interesante aprovecharlo e introducirlo en las clases de lengua castellana y literatura, ya que, en palabras del autor citado: “la música montañesa contiene la riqueza portentosa de nuestras bellezas de mar y tierra. En ellas está el fondo milenario del alma montañesa”.

## Bibliografía

Adame, Claudia R., Carlos M. Beltrán, María del C. Castillo, Gabriela de Alba e Itzel Mendoza. “El uso de la canción como recurso educativo abierto para la mejora de la entonación en los procesos de enseñanza aprendizaje del inglés.” *Revista digital sociedad de la información*, nº 20 (2010): 1-6. [Consulta 15 de julio de 2012]. Disponible en: <<http://www.sociedadelainformacion.com/20/cancion.pdf>>

Betti, Silvia. “La canción moderna en una clase de E/LE.” *Cuadernos Cervantes de la lengua española*, época II, año I (2010), Universidad de Módena y Regio Emilia. [Consulta 15 de julio de 2012]. Disponible en: <[http://www.cuadernos cervantes.com/art\\_50\\_cancionmoderna.html](http://www.cuadernos cervantes.com/art_50_cancionmoderna.html)>

Bordoy, Mamuel. “Canciones en español: de la Internet al aula.” *Mosaico*, nº 7 (2001). [Consulta 15 de julio de 2012]. Disponible en: <<http://bscw.rediris.es/pub/bscw.cgi/d720952/Canciones%20en%20espa%C3%B1ol:%20De%20la%20Internet%20al%20Aula.pdf>>

Cassany, Daniel, Marta Luna y Gloria Sanz. *Enseñar Lengua*. Barcelona: Graó, 1994.

Córdoba y Oña, Sixto. *Cancionero popular de la provincia de Santander. Libro II. Cantos de labores y de ronda*. Santander: Aldus, 1949.

Delgado Librero, M<sup>a</sup> Celeste. “Retorciendo palabras, enseñando variaciones dialectales con canciones.” *Formespa*. [Consulta 15 de julio de 2012]. Disponible en: <<http://formespa.rediris.es/canciones/pdfs/variedades.pdf>>

Gonzalo Márquez, Julia. “La importancia de la música en educación.” *Investigación y Educación* 19 (2005). [Consulta 15 de julio de 2012]. Disponible en: <[http://www.csi-f.es/archivos\\_migracion\\_estructura/andalucia/modules/mod\\_sevilla/archivos/revistaense/n18/la\\_importancia.pdf](http://www.csi-f.es/archivos_migracion_estructura/andalucia/modules/mod_sevilla/archivos/revistaense/n18/la_importancia.pdf)>



Jiménez Jiménez, Carolina. "El uso de las canciones en la clase de inglés." *Encuentro. Revista de investigación e innovación en la clase de idiomas* 9 (1997): 137-140. [Consulta 15 de julio de 2012]. Disponible en: <<http://www.encuentrojournal.org/textos/9.11.pdf>>

Kardos Póo, Laslo. *Las cosas del candelario I*. Cantabria: Producciones El Candelario, 2004.

Lerner, Ivonne. "La clase es un tango." *Culturele* (Revista virtual de la Universidad de Barcelona) (2001). [Consulta 15 de julio de 2012]. Disponible en: <<http://www.ub.edu/filhis/culturele/tangoLerner.html>>

Lynch, Larry. M. "Nueve razones por las que usted debe utilizar canciones para enseñar inglés como idioma extranjero." *Explore al exterior*. [Consulta 15 de julio de 2012]. Disponible en: <<http://www.exploringabroad.com/es/canciones-para-ensenar.htm>>

Martín Acosta, M<sup>a</sup> Dolores. "La explotación de audiciones musicales como recurso didáctico de los niveles iniciales." *Interlingüística* 16/2 (2005): 741-748. Universidad de Málaga. [Consulta 15 de julio de 2012]. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=2514262>>

Martín Vegas, Rosa Ana. *Manual de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Madrid: Síntesis, 2009.

Martínez Sallés, Matilde. "Navegar entre canciones." *III encuentro práctico de profesores de ELE Würzburg*. (2006). [Consulta 15 de julio de 2012]. Disponible en:

<<http://www.encuentro-practico.com/pdfw06/canciones.pdf>>

Ortiz, Delia Hilda. "La música y las canciones, un importante recurso en el proceso de la enseñanza aprendizaje del español como lengua extranjera: tres propuestas didácticas." *Pesquisa Educacional*, Maceió, año 1, n° 1 (2008). [Consulta 15 de julio de 2012]. Disponible en: <[http://www.pesquisaeducacional.pro.br/pub1/HTML\\_delia/delia.htm#7](http://www.pesquisaeducacional.pro.br/pub1/HTML_delia/delia.htm#7)>

Prieto, Juan Antonio. "El folklore cántabro goza de excelente salud. Diez años del Concurso de la Canción Popular." *Revista de Caja Cantabria* (2010): 18-21. [Consulta 15 de julio de 2012]. Disponible en: <<http://www.cajacantabria.com/portal/paginas/entidad/LaRevista1/aplicacion/revistas/138%2018.pdf>>

Rodríguez González, M<sup>a</sup> Isabel, Verónica Grande Rodríguez y Noelia González Verdejo, N. "Cultura musical / música cultural: dos caras de una misma moneda." *Actas del XIII Congreso de ASELE, Murcia, 2-5 de octubre de 2002*. Ed. M. Pérez Gutiérrez y J. Coloma Maestre. Madrid, 2003. 750-761. [Consulta 15 de julio de 2012]. Disponible en: <[http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/asele/pdf/13/13\\_0750.pdf](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/13/13_0750.pdf)>

Sánchez, Leonides. "El uso de la canción en el aprendizaje de idiomas." *GIPEM (Grupo de investigación, producción y educación musical). Blog ver y participar*. 2009. [Consulta 15 de julio de 2012]. Disponible en: <<http://gipemblog.wordpress.com/2009/12/16/el-uso-de-la-cancion-en-el-aprendizaje-de-idiomas/>>

Sánchez Rondón, Estíbaliz. "¿Tú cantas? Yo canto. El estudio de la música como tema desarrollado en la expresión oral general, en el marco de la enseñanza de español con fines específicos." *Didáctica de la enseñanza para extranjeros. Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española*. Coord. J. Martí Contreras. Valencia, 2007. 425-436. [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2341107>>

Santos Asensi, Javier. "Música española contemporánea en el aula de español." *Actuales tendencias en la enseñanza del español como lengua extranjera. II. Actas del VI Congreso Internacional de ASELE, León, 5-7 de octubre de 1995*. León: Universidad de León, 1996. 367-379. [Consulta 15 de julio de 2012]. Disponible en: <[http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/asele/pdf/06/06\\_0366.pdf](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/06/06_0366.pdf)>

## Referencias audiovisuales

Alegría Cántabra: "Arriba en la ermita". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=vxZYuy1jtxU>>

Alegría Cántabra: "Carmoniega". [Consulta 15 de julio 2012.] Disponible en: <[http://www.youtube.com/watch?v=o4SIBULE\\_xM](http://www.youtube.com/watch?v=o4SIBULE_xM)>

Alegría Cántabra: "En el norte hay una estrella". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=vxZYuy1jtxU>>

Alegría Cántabra: "Ganadero de Cantabria". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=FPtFFxuuw1o&playnext=1&list=PLACEDDBF0630CAED8>>

Almudena López y Cote: "Ay que ventanas tan altas". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=ik7itQ9e6zo>>

Coro ronda "El Mediaju": "Serenita cae la nieve". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=LZvwWQOr8TM>>

De trovas y canciones: "Los amores de Renedo". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <[http://www.youtube.com/watch?v=Ozj72gk\\_oLk](http://www.youtube.com/watch?v=Ozj72gk_oLk)>

Hermanos Cosío: "Ganados Tudancos". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=INFxsvU4AV8>>

Hermanos Cosío: "Arriba los gananciosos". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=9hoeLrwaZJM>>

Hermanos Cosío: "Doce meses en Cantabria". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <[http://www.youtube.com/watch?v=QZYpMNY\\_kf8](http://www.youtube.com/watch?v=QZYpMNY_kf8)>

Hermanos Cosío: "El dolor de un ganadero". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=nTY9MACf9z0&feature=related>>

José Fernando Agüeros: "La fortuna del indiano". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=WVVRhWLx9Eg&feature=related>>

Julián Revuelta "El malvís de Tanos": "Bendita Torrelavega". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=N-Mxa1I352A>>

Tanea: "Desde Renedo a Selores". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=-TQ6EJy-br6c>>

Tanea: "El eco de los valles". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=P1Ujm2mT7YE>>

Tanea: "Río Deva". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=HBUxVW-jHk8>>

Tanea: "Torrelavega". [Consulta 15 de julio 2012]. Disponible en: <[http://www.youtube.com/watch?v=Ozj72gk\\_oLk](http://www.youtube.com/watch?v=Ozj72gk_oLk)>

## Discografía

Alegría Cántabra: *De pureza regional*, 2010.

Almudena López: *Música tradicional campurriana*, 2002.

Conchi Cobo: *Costumbres pasiegas*, 2006.

Hermanos Cosío: *Con el deje de mi tierra*, 2009.

Hermanos Cosío: *Savia montañesa*, 2005.

José Fernando Agüeros: *Verde marino*, 2003.

Nacho y Rafi: *Nuestras raíces*, 2004

Pepe Dosal: *Río Deva*, 2006.

Tanea: *Los que perdieron el norte*, 2009.

Voces Peñasagra: *Tierras del Norte*, 2003.

Voces Peñasagra: *Soy un montañés*, 2001.

# Lámalo compartir Lámanos futuro

**Caja España y Caja Duero** hemos dicho sí a crear juntas un gran futuro. Nace una nueva Caja, abierta a todos, en la que sumamos nuestras fuerzas para ofrecerte cada día el mejor servicio.

**Caja España** 

**Caja Duero** 