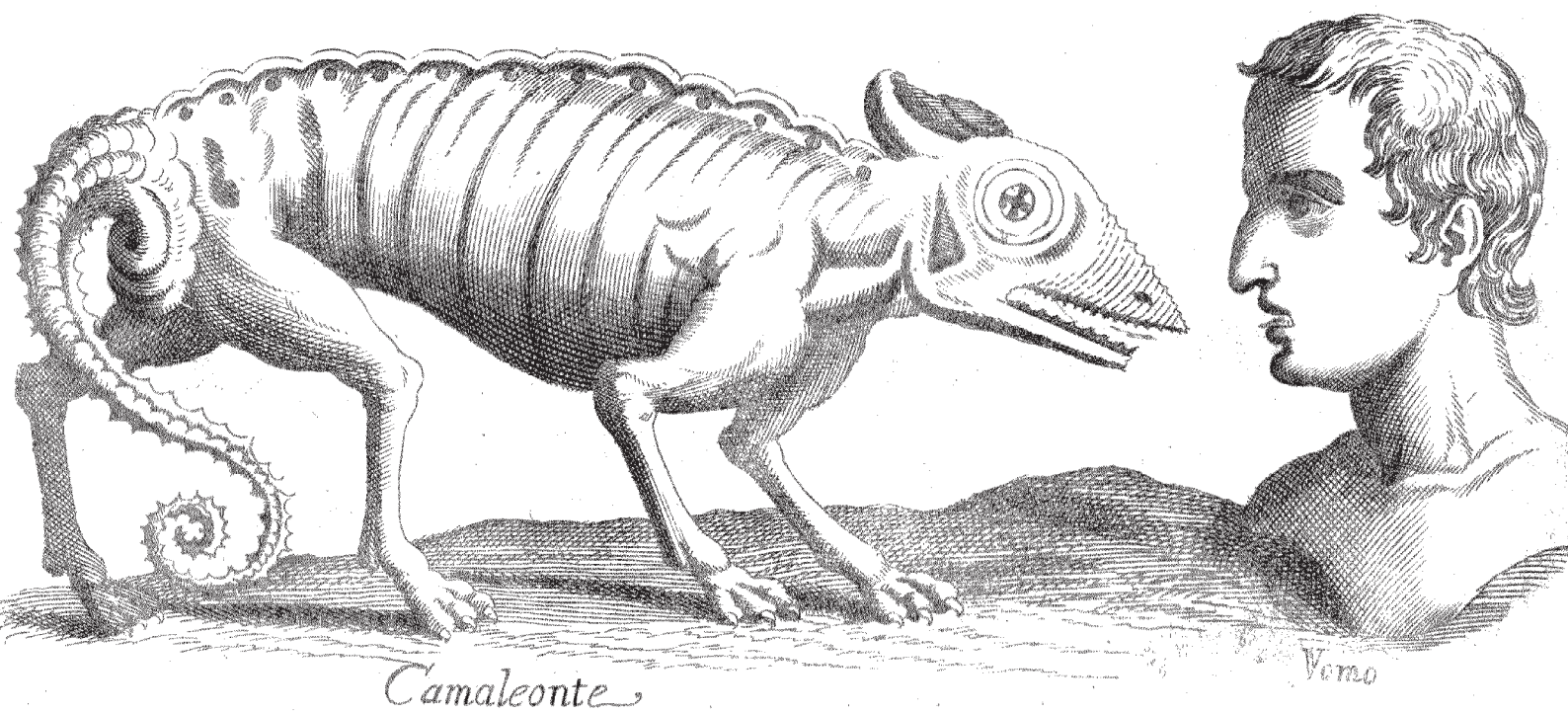


Revista de FOLKLORÉ

Fundación Joaquín Díaz



Ammirata la similitudine dell'occhio e della bocca di questa Testa d'Vomo simile al Camaleonte ritratto da un Camaleonte uiuo, che teneua in Casa il Sig. Giouan Battista della Porta

Editorial	3
Joaquín Díaz	
Aves guía: una interpretación popular de la migración de algunas aves ..	4
Rubén Fernández Martínez	
Costumbres y canciones del ciclo navideño en Croacia	10
Maša Dragojević	
El mural de la casa de los Arias en Terraza (Guadalajara).....	18
José Ramón López de los Mozos y Juan José Sánchez-Oro Rosa	
Acercamiento al Cancionero Musical de Zaragoza a través de su	31
análisis rítmico-musical	
Germán González Sánchez y Ana M. ^a Díaz Olaya	

SUMARIO

Revista de Folklore número 377 – 2013

Portada: Giuseppe D' Alessandro - Grabados sobre fisiognómica, Nápoles 1723

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 

El imaginario medieval de personajes fantásticos y seres monstruosos se fue completando en épocas posteriores, principalmente con las ilustraciones de libros de contenido gráfico pero también con aquellos artificios teatrales usados en representaciones públicas y que procedían, tanto de la imaginación de los propios artistas que interpretaban a su modo esas imágenes como de una tradición plástica muy arraigada y dilatada en el tiempo. La mentalidad que aceptaba la existencia de esos monstruos y su cruel comportamiento estaba además avalada por los «estragos» que se decía causaban en las poblaciones en que aparecían. La fiera Corrupia o Correpia, el alarbe de Marsella, el monstruo de Oporto, la fiera del Espinar, la harpía Americana y tantos otros prodigios descritos con exageración y minuciosidad, servían para despertar la imaginación y para causar espanto y miedo en quienes escuchaban aquellos textos o veían los grabados que encabezaban los pliegos. Parte de la iconografía sobre su aspecto y reacciones venía a recuperar sin dificultad fragmentos legendarios hagiográficos en los que santos o santas acudían en auxilio de pueblos aterrados y paralizados por el temor que estas fieras les causaban. En esa iconografía los artistas detallaban curiosidades sobre los monstruos que se convertían en constantes: aparecían restos de sus fechorías alrededor de ellos (generalmente miembros de seres humanos), se consignaban gráficamente aquellos aspectos espantosos que los textos recogían y que podían impactar más a la vista y al oído, se les dotaba de las cualidades con que mejor podían cumplir su horroroso papel (garras, dientes afilados, bocas enormes, alas negras o de vampiro, etc.) e incluso a veces se les representaba tragando o destrozando a seres humanos con sus terribles fauces. A todo ello vino a contribuir una tradición oral salpicada de relatos acerca de criaturas monstruosas, mantenida por la ingenua curiosidad y por el morbo. La pantera gigantesca y monstruosa que se aparece por mandato divino en Espinar de la Sierra en 1847, el día de San Antonio, parece un dragón extraído de un cuento medieval pues aparece en la propia iglesia cuando el sacerdote va a cantar el Gloria y solo es abatida cuando a uno de los perseguidores se le ocurre rezar a la Virgen y finalmente pueden liquidarla de un tiro. Estos castigos divinos solían coincidir con épocas de tibieza religiosa o de peligrosas desviaciones, de modo que los monstruos del averno salían de sus escondrijos para advertir a los mortales de las consecuencias de sus comportamientos inadecuados.

EDITORIAL

AVES GUÍA: UNA INTERPRETACIÓN POPULAR DE LA MIGRACIÓN DE ALGUNAS AVES

Rubén Fernández Martínez

Introducción

La migración de las aves ha sido, y es, harto estudiada por ornitólogos y naturalistas de todo el mundo debido al gran interés que tiene el periplo migratorio de este grupo animal. En base a los datos obtenidos con el anillamiento científico y las observaciones de campo de las aves de paso, se ha llegado a tener un gran conocimiento de la fenología¹ de las especies que cada año realizan el viaje nupcial, presentando cada una de ellas un patrón diferente en cuanto a fechas y rutas. Es común que una especie aparezca cada año en unas fechas concretas en una localidad, hecho del que dan fe los estudios, pero también la cultura tradicional; así el refranero nos habla de ello, como por ejemplo: «Por San Blas (3 de febrero), la cigüeña verás» o «Cuando la Virgen llega (8 de septiembre), la golondrina se va». Y es que, lejos de ser meros partícipes ciegos de lo que sucedía a su alrededor, la gente del campo también se percató de ese ir y venir migratorio, que algunas aves venían primero que otras y que, incluso, algunas especies precedían generalmente a otras cercanas (o no) a ellas, tal y como si fuesen sus guías en el camino.

Las aves guía en la tradición española

Entendemos por *ave guía* una especie de ave a la que se consideraba popularmente como *guía* en la migración de otra especie relacionada taxonómicamente o no con esta. Incidimos en el hecho de que se trata de una interpretación popular, sin más fundamento biológico que el que las fechas de paso siguen el patrón: primero *ave guía*, seguida (a las pocas horas o días) del *ave guiada*. La coincidencia de las fechas de paso se produce, mayormente, en la migración prenupcial, ya que después de la estación de cría el regreso de las aves a los cuarteles de invierno se hace de forma más espaciada.

La idea de *ave guía* estuvo muy difundida en nuestros campos, quizá por la observación de la naturaleza, quizá por influencia de la cultura clásica, como veremos más adelante, o por ambas. Tenemos ejemplos de *aves guía* de varias especies de diferentes taxones, que hemos hallado tras consultar gran número de obras sobre aves y/o caza de entre los siglos XIII y XX, así como en recopilaciones de nombres vernáculos de aves de toda España. Todos los nombres siguen el patrón *guía* o *guion* + especie a la que guía (por ejemplo *guion de codornices*), aunque en algunos casos aparece como *rey* + especie a la que guía (por ejemplo *rey de codornices*). Por último, encontramos un caso en el que se especifica la especie que guía, y no la guiada (*zorzal guía*).

En orden taxonómico, las aves guía que hemos documentado (aparece primero el nombre científico y entre paréntesis el nombre según el patrón normalizado por la Sociedad Española de Ornitología) son:

1 Entendemos por *fenología* el patrón que sigue una especie o grupo en cuanto a la estancia en una región y época concreta.

Phalacrocorax carbo (cormorán grande): Bernis (70) registró en Zaragoza la voz *guion de ánade* para esta especie vinculada a los ríos, que es frecuente sobre todo en invierno. En este caso, es posible que el nombre provenga de la costumbre que tienen estas aves de volar en formación en «v», y que incluso hasta los ánades citados no pertenezcan al género *Anas*, sino a otro grupo de aves acuáticas o a los mismos cormoranes.

Botaurus stellaris (avetoro común): en Gibraltar, Irby (21) recogió *guía de gallinetas*². Esta ave, aunque tiene población residente en la península, no es fácil de ver; es en los pasos donde más ejemplares se ven, cuando se dirigen a otras zonas de Europa. El máximo primaveral se da en marzo; también lo hace en esas fechas la especie que supuestamente guía.

Crex crex (guion de codornices): el término más extendido es *guion de codornices*³ que aparece citado en Andalucía en general (Saunders: 12; Arévalo: 38) y en Huelva y Sevilla, Asturias, Salamanca y Zamora (Bernis: 108-109). Otras voces son: *guía de codornices* en Málaga (Tamayo: 13), *guiyu de parpayueles*⁴ en Asturias (Noval 2000: 122) o *guiyu* simplemente⁵, *guion* en Asturias (Graiño: 1-5), *guion de Paspallar*⁶ en Galicia (Arévalo: 17; Valladares: 42). Posible relación con este nombre puede tener la voz vasca *guilloi* (Bernis: 108-109) que nombra a esta misma especie.

Con la variante antes comentada, *rey de las codornices*, aparece documentado ya en 1556 por Vallés, aunque sin dar localidad. Otros autores lo citan en Andalucía en general (Machado: 48) y en Sevilla en concreto (Arévalo: 38), y Galicia (López: 42; Fulgosio: 71) donde también aparece como *rey de paspallar* (Valladares: 191). *Rei de guatlles* en Cataluña y *rei de guàtleres* en Menorca.

Ambas especies (el *guion de codornices* y la *codorniz*) se dejan ver desde mediados de marzo.

Tachymarptis malba (vencejo real): se le conoce como *guía de avión* en Granada (Contreras: 17), *guía de aviones* en Ciudad Real (Bernis: 181) y *guion de vencejo* en Segovia (Castellarnau: 23). Hemos de aclarar que las voces *vencejo* y *avión*, aunque se han normalizado para los géneros *Apus* y *Delichon* respectivamente, como vernáculos no siempre lo hacen así, sino que se intercambian, siendo probable que en el caso del *ave guía* que citamos se refiera a *Apus apus* (vencejo común), ya que ambas pertenecen al mismo género y siguen patrones migratorios similares.

Coracias garrulus (carraca): se documenta *guion de tórtolas*⁷ en Almería (Bernis: 50) y Sevilla (Garrido: 83). En Granada es *guía de abejarucos*⁸ (Contreras: 17). Es un ave que llega a princi-

2 En Andalucía la voz *gallineta* asigna sobre todo a los géneros *Gallinula* y *Fulica* (Contreras: 2009), aunque algunos autores asignan a *Scolopax* (Garrido: 1994). No obstante, en otras zonas nombra al género *Porzana*, que es a la que creemos que se refiere el nombre.

3 Codorniz: *Coturnix coturnix*.

4 *Parpayuela*: nombre que se le da a la codorniz en Asturias.

5 Recogido de Samuel, el alcalde de Zardaín (Tinéu, Asturias).

6 *Paspallar*: nombre que se le da a la codorniz en Galicia.

7 Tórtola: *Streptopelia turtur*.

8 Abejaruco: *Merops apiaster*.

pios de abril, coincidiendo con la llegada del grueso de tórtolas y abejarucos procedentes de África.

Turdus sp. (zorzal): para este género de aves hemos encontrado varias voces que se asignan a las siguientes especies. Para *Turdus viscivorus* (zorzal charlo): *guía zorzal* en dos localidades de Granada (Contreras: 17) y Jaén (Bernis: 187), y *zorzal guía* en Granada (Contreras: 17) y Málaga (Tamayo: 23). Para *Turdus pilaris* (zorzal real), aunque con asignación dudosa, encontramos *guía* en dos localidades de Granada (Contreras: 17). *Turdus viscivorus* es la especie mayor de zorzal residente en España, aunque también se observan gran número de migradores que se dirigen a otros países más norteños; quizá ese mayor tamaño contribuyese a su consideración como *ave guía*.

Lanius excubitor/meridionalis (alcaudón real): Bernis (19) recogió *guion de pinzón* para esta especie en Teruel.

Fringila coelebs (pinzón vulgar): hemos hallado en el refranero la voz *guion* para esta especie, como *guía de palomas*:

El pinzón, de la paloma el guion.

Pajarico pinzón, de paloma guion.

Un análisis detallado de las especies consideradas como *guía* nos muestra los motivos por los que se fijaron en el imaginario popular como *aves guía*: son especies migratorias que se dirigen mayoritariamente a la Europa interior, son fácilmente reconocibles y, por lo general, no muy abundantes o difíciles de observar. Esto ayudó al reconocimiento de estas como especies «especiales», siendo más sencillo que se fijasen en su fenología migratoria y la comparasen con la de otras especies más comunes, aunque conocidas también por su marcado comportamiento migrador entre nuestros paisanos, y que ha quedado registrado en la cultura popular; por ejemplo un refrán, muy extendido en Asturias y Galicia, cita varias especies migratorias:

Entre marzo y abril tres aves pasan la mar:

el cucu, el rullu⁹ y el parpayegar.

Catro aves escollidas son as que pasan o mar:

o cuco e a andoriña, a rola e o pazpallá.

El guion de codornices: el paradigma de ave guía

De todas las *aves guía* mencionadas, la más emblemática es el *guion de codornices*. Es un ave bastante torpe en su vuelo y costumbres, por lo que es conocida sobre todo entre los cazadores rurales de mayor edad, que la cazaban con escopeta fácilmente, e incluso simplemente a palos, tal y como narraba Alfredo Noval (Noval, 1975: 126) haber visto hacer en Asturias.

De la mano de los cazadores es por donde creemos que nos ha llegado la historia del *guion de codornices*, aunque su origen se remonta a la noche de los tiempos; así, por ejemplo, Aristóteles menciona el *ortygometra*, ave que corresponde a nuestro *guion de codornices*, en su *Historia Animalium* (hacia 330 a. C.), narrando el servicio que les da este ave en la migración a las *codornices* (*Ortyx*). Después, basado en el anterior autor, Plinio el Viejo vuelve a nombrar al ave en el volumen X

9 *Rullu* (en Asturias) y *rola* (en Galicia) son voces que nombran a *Streptopelia turtur* (tórtola europea).

de *Naturalis Historia* (77 d. C.) dedicado a la aves. De Plinio pasaría a los autores medievales ibéricos, como san Isidoro de Sevilla, que en sus *Etymologías* (627-630 d. C.) dice: *Ortygometra dicitur quae gregem ducit*¹⁰.

Las referencias a *ortygometra* en obras en latín de autores españoles abundan, ya que en la mayoría de las ocasiones se copiaron unos a otros (los dos autores anteriores lo hicieron de Aristóteles), pero buscar el rastro del ave en la documentación no latina española es mucho más arduo, pues las obras sobre historia natural no son muchas. Por un lado tenemos las obras que son copia o basadas en obras clásicas, y por otro tenemos sobre todo obras sobre cetrería y caza que nos dan pocos datos sobre esta especie.

La obra *Historia natural y moral de la aves* de Francisco Marcuello (60) es un ejemplo de obra en castellano que se basó en obras clásicas, y nos da una referencia sobre el ave que estudiamos, bajo el nombre de *citramo* o *cencramo* (Aristóteles dice *cynchramos*), y cuenta:

Passa la mar en compañía de otras aues, a las quales lleua la delantera, y anima a caminar, y con mucha perseuerancia se da, y les da toda priessa para que hagan presto su jornada antes que les sobreuenga algun impedimento que no las dexen caminar. Y no solo lo haze esto de dia, sino tambien de noche, y aun dizen que quando se han de partir las aues que passan el mar cada año, esta las auissa, y llama de noche con su canto, como trompeta que toca a marchar y quando los caçadores la oyen, entienden que desde entonzes no quedan aues en la tierra.

Anteriormente, Palmireno decía en el *Bocabulario del Umanista* de 1569:

Cynchramus, el aue que guia de noche a las Codornices quando huyen, en cuya uoz conoce el caçador quando se quieren yr las Codornices.

Con el nombre vernáculo con que la conocemos hoy (o alguna de sus variantes) la encontramos por primera vez registrada en 1499 en la obra *Vocabulario eclesiástico*, de Rodrigo Fernández de Santalla, donde relaciona el *ortygometra* con la voz vernácula que nos ocupa:

Ortygometra -tre. femenino genero pe. pro. segun algunos. Porque en griego se dize ortygomita con ita que es luenga. O porque se compone de ortyx y metior que produze la primera. Avnque si se compone de ortyx y metros por medida que tiene la primera breue: la abreuia. la reyna de codornizes o la codorniz Sapientie.

Más tarde aparece en otra obra, en este caso sobre aspectos diversos de caza, *Libro de acetrería y montería*, del navarro Juan Vallés (63). Esta publicación, aunque toma datos de Plinio y otros, aporta muchos datos originales que son de gran interés sobre la biología de las aves y otros animales, y tiene un capítulo concreto sobre las aves migratorias (el primero de su género que nosotros conozcamos), donde nos cuenta de forma extensa el periplo del paso de las codornices capitaneadas por el rey de las codornices:

Las codornizes se van primero que las grúas y passan en el Reino de Nápoles y Sicilia y en otras muchas partes, y passan tantas en Nápoles que hay personas que tienen renta del passo dellas. Dize Plinio que son peligrosas a los navegantes que navegan en navío pequeño quando se llegan cerca la tierra porque suele assentarse tan grande nubada dellas en las velas del navío, de noche, que lo hazen anegar. Dize más, que su camino es por lugares y aposentos ciertos y

10 Trad.: El guion de codornices es el que conduce al bando.

conocidos que tienen de un año para otro, y que no vuelan ni caminan con el viento de medio-día, que es el buchorno, por ser húmedo y pesado, con el aquilón que es el regañón, y con el cierço que dezimos en España y con qualquier otro viento sutil vuelan y caminan, y assí vemos cada año, en el tiempo que las codornizes se van, que con un viento se hallan muchas, que es quando van de passo, y con otro muy pocas. Llevan capitán al que dizen rey de las codornizes; e porque después que ya han passado la mar, quando llegan al puerto y salen a tierra los gavi-lanes que, por su instinto natural, sabiendo ya el tiempo en que las codornizes suelen ir, están por allí aguardándolas, arrebatan y matan al rey dellas por ir él delantero, como capitán. Tienen todas las codornizes especial cuidado, al tiempo que se han de partir, de grangear y alagar alguna otra ave estrangera, y que no sea de su género, porque vaya por guía y capitán dellas a fin que, como aquella ave vaya la delantera y primera, el gavián se ceve en ella y las codornizes y su rey se libren de aquel peligro.

Es un largo camino, pero es posible que los cazadores eruditos transmitiesen estos conocimientos al «pueblo llano», que tomó como suyos, divulgándolos por vía oral, y después recogiesen los textos del siglo XVIII, y sobre todo los del XIX que ya adoptan alguno de los ornitónimos citados para nombrar a *Crex crex* (o, por confusión, a otras especies) en las obras sobre biología, caza y otros intereses. No obstante, las primeras recopilaciones de voces vernáculas de animales y plantas se remontan a finales del XVIII y el siglo XIX, por lo que no sabemos cuáles eran los nombres que recibían las diferentes especies, menos aún las que recibían en tiempos anteriores. Esto no resta interés a la interpretación popular de la conducta del *guion de codornices* y otras aves *guía*, provenga esta de los textos clásicos o de una antañona tradición oral. Ya hemos visto que la cultura popular recogió qué aves tenían hábitos migradores; el conocimiento, posiblemente, tenga más antigüedad de la que pensamos, ya que en pinturas rupestres aparecen, con bastante frecuencia, aves migratorias, quizá como representación del ciclo anual (Rodríguez: 203-235). La idea de que este conocimiento venga de tan atrás no es tan descabellada, ya que hasta nuestros días han llegado tradiciones originarias de la cultura prehistórica, como el culto al agua o ritos relacionados con animales totémicos, si bien no dejan de ser especulaciones que difícilmente podrán ser comprobadas.

Independientemente de la antigüedad y origen del concepto de *ave guía*, podemos estar seguros de que la cadena de transmisión oral contribuyó a la difusión de esta idea, y todavía hoy podemos hallar algún testimonio referente a aves *guía*¹¹:

Esos, los guiyos, nun los matábamos, por que sin ellos las parpayuelas se pierden, y después, qué cazas...

Machado (18) halló también referencias en el colectivo cazador, o anotó con cierta cautela:

Los cazadores pretende que esta especie es la que conduce y guia á las codornices á nuestras provincias: y que la muerte de uno de sus gefes deshace el bando y lo imposibilita de volver á Africa: á esta causa atribuyen la permanencia de algunas codornices todo el año en Andalucía: ignoro la certeza de este hecho.

Como otros aspectos de la cultura tradicional, el concepto de *ave guía* ha desaparecido prácticamente; tan solo quedan algunos recuerdos y pocas referencias en libros ajados. Esperamos con este artículo haber contribuido, al menos, a que quede el recuerdo de esta interpretación popular sobre uno de los aspectos más interesantes de las aves.

11 Recogido de Samuel, el alcalde de Zardaín (Tinéu, Asturias).

BIBLIOGRAFÍA

- ARÉVALO BACA, J. *Aves de España*. Madrid: Mem. Real. Academia de las Ciencias, 1887.
- BERNIS, F. *Diccionario de nombres vernáculos de aves*. Madrid: Ed. Gredos, 1995.
- CASTELLARNAU, J. *Catálogo metódico de las aves observadas en el Real Sitio de San Ildefonso*. Madrid: Anales de la Real Sociedad Española de Historia Natural, n.º 6, 1877.
- CONTRERAS, J.; ARELLANO, M.; GONZÁLEZ, J. M. y GARCÍA, A. *Diccionario de los nombres vernáculos de las aves de la provincia de Granada*. Revista Digital de Práctica Docente. www.cepgranda.org, 2009.
- FERNÁNDEZ DE SANTAELLA, R. *Vocabulario eclesiástico*. Madrid: 1499.
- FULGOSIO, F. *Crónica de la provincia de Pontevedra*. Madrid: Fernando Fulgosio Rubio y Compañía editores, 1867.
- GARRIDO, H. *Los nombres tradicionales de las aves de las marismas del Guadalquivir*. Valladolid. Revista del Folclore 14, 1994.
- GRAIÑO, C. *Fauna ornitológica de la provincia de Asturias*. Madrid: La Farmacia Española n.º 36, 1913.
- LÓPEZ SEOANE, V. *Reseña de la Historia Natural de Galicia*. Lugo: Imprenta de Soto Freire, 1866.
- MACHADO, A. *Catálogo de las aves observadas en algunas provincias de Andalucía*. Sevilla: Imprenta Juan Moyano, 1854.
- MARCUELLO, F. *Historia natural y moral de la aves*. Zaragoza: 1617.
- NOVAL, A. *El Libro de la Fauna Ibérica, 5*. Gijón: Ed. Naranco: 1975.
- NOVAL, A. *Guía de las aves de Asturias*. Gijón: Edición Alfredo Noval, 2000.
- IRBY, L.H. *The Ornithology of the Strait of Gibraltar*. Londres: 1875.
- PALMIRENO, L. *Bocabulario del Umanista*. Valencia: 1569.
- RODRÍGUEZ, P. *Dios nació mujer*. Barcelona: Ed. Punto de lectura, 2000.
- SAUDERS, H. *Ornithological rambles in Spain*. Londres: The Ibis, 1869.
- TAMAYO, A. *Lista de las aves de Málaga*. Málaga: SEO/Birdlife, 2007.
- VALLADARES NÚÑEZ, M. *Diccionario gallego-castellano*. Santiago: Imp. Seminario Conciliar, 1884. Santiago.
- VALLÉS, J. *Libro de acetrería y montería*. Madrid: 1556.

COSTUMBRES Y CANCIONES DEL CICLO NAVIDEÑO EN CROACIA

Maša Dragojević

1. Introducción

El siguiente trabajo trata de las costumbres navideñas croatas, tanto las presentes como las de antaño, con mayor énfasis en las antiguas ya que estas se van perdiendo con el transcurrir del tiempo y bajo la presión de la moderna vida urbana; tanto que muchas de ellas hoy día no están vigentes del todo.

Croacia es un país pequeño en la zona de transición entre la Europa central y los Balcanes. Se trata de un país joven que en el año 1991 se independizó de Yugoslavia. Croacia siempre ha sido un país católico, incluso en la época comunista en la que se practicaba oficialmente el llamado ateísmo estatal. Aunque no estaba muy bien visto, las costumbres navideñas permanecieron muy vivas durante aquella época, sobre todo en las partes rurales. El estado intentó introducir, en varias ocasiones, figuras que sustituyeran a los personajes bíblicos. Así, el que traía regalos de Navidad a los niños no era el pequeño Jesús sino un personaje parecido al Santa Claus norteamericano, y se hacía hincapié en el hecho de que este era ser humano normal y corriente como cualquiera de nosotros, y no un personaje místico. En otras palabras, este personaje formaba parte de la tradición ciudadana y estaba completamente desligado de la iglesia. Después de la independencia del país, la religión volvió a ocupar un lugar importante en la identidad del pueblo croata, lo cual no ayudó de manera decisiva a la conservación de estas costumbres, que se están perdiendo con el proceso imparable de la globalización.

En este trabajo voy a intentar unir geográfica y cronológicamente las costumbres navideñas más importantes y más generales, aunque es tarea no muy fácil, dada la diversidad de estas tradiciones en mi pequeño país. Para complementar el trabajo, voy a traducir algunas canciones populares típicas de la época navideña, con sus originales croatas yuxtapuestos.

2. El adviento

El adviento es el tiempo de preparación para la Navidad. A la Virgen se le dedican las misas matutinas, muy populares entre los creyentes croatas, sobre todo en el norte del país. Empiezan antes de la madrugada, cuando todavía es de noche y se caracterizan por un ambiente solemne. Los villancicos croatas suelen estar dedicados a la Virgen y reflejan la alegría por la pronta llegada del Mesías, animan a los creyentes a que se preparen para el día de la Navidad.

En varias partes del país la preparación para la Navidad empieza en diferentes fechas. En Bosnia y Herzegovina, donde también viven croatas, la preparación empieza el día de Santa Caterina (Sveta Katarina), el 25 de noviembre. A partir de esta fecha no se celebran bodas, lo cual se refleja en el refrán *Sveta Kata zatvara vrata* («Santa Caterina cierra la puerta»).

2.1. La corona del adviento

Últimamente se ha extendido la costumbre de hacer una corona de adviento con cuatro velas; debería encenderse una cada domingo del adviento. Se trata de una corona hecha de ramitas perennes, de tal manera que su forma anular simbolice la eternidad, sin principio ni fin. Consta de dos partes importantes: el círculo y las velas, es decir, la luz. Las cuatro velas simbolizan cuatro etapas en la historia de la humanidad: la creación, la encarnación, la redención y la terminación. El color rojo de las velas simboliza el sacrificio y la victoria de Jesús. Antiguamente, lo que se solía hacer era poner tres velas violetas como símbolo del sufrimiento y la conversión, y una de color rosa que expresaba la alegría por el nacimiento de Jesús. Según una de estas tradiciones, la primera vela se llamaba «la del profeta», la segunda era «de Belén», la tercera «de los pastores», y la cuarta «de los ángeles».

3. Santa Bárbara

El día de Santa Bárbara se celebra el 4 de diciembre y la tradición que se practica ese día difiere según la región del país. La costumbre más importante es la de plantar trigo: un ritual que se remonta a los tiempos paganos en los cuales de esa forma se llamaba a la buena cosecha y se averiguaba la calidad de la semilla. Los vecinos van de casa en casa con el fin de comprobar quién tiene el trigo más abundante, más alto y más verde. Una vez crecido el trigo, se envuelve en una cinta de los colores de la bandera croata. Este día también se suele denominar la «Pequeña Navidad».

Respecto a la costumbre de ir de casa en casa en las partes rurales, hay que decir que los vecinos se suelen saludar diciendo *Slava Isusu* (Gloria a Jesús), *Rodilo vam se, telilo se, ždrebito se, prasilo se, jagnjilo se, macilo se i leglo se! Živi i zdravi bili!* (¡Que haya niños, terneros, cochinitos, corderos, gatitos y cachorros!). El anfitrión en este momento saca un salchichón e invita a sus huéspedes a comer juntos. A veces se regalan nueces, pasas, terrones de azúcar y avellanas.

En algunas partes del país existía la costumbre de que una persona se envolvía en una sábana, para luego ir de puerta en puerta por el pueblo, y de obsequiar a los niños buenos con regalos y pegar a los niños traviesos. Esta persona se relacionaba con santa Bárbara. Existe una leyenda que dice que santa Bárbara quería construir una iglesia de piedra preciosa, por lo cual el rey mandó encarcelarla. Pasado un año, los guardias fueron a verla a su mazmorra y lo que encontraron fueron sus huesos y una paloma blanca. Por eso el pueblo canta unos versos que, en una versión de Hlaš ina, población cercana a Zagreb, decían así:

Šetala se Barbara divojka
gore dole po širokom polju,
šetjuć mi je rečku govorila:
«Da bi mi se kralja ne bojati,
bi si dala cirkvu zazidati.
Cirkva bila b' z dragoga kamena,
turen bil bi iz samoga zlata.
saki dan bi k maše došetala,
po talera na oltar metala,
po dva, po tri bogcem razdeljala».

Paseó Bárbara la muchacha
una y otra vez por el ancho del campo;
paseando me decía:
«Si al rey no le temiera,
una iglesia mandaría erigir
con la torre de oro puro;
de piedra preciosa estaría hecha.
Una moneda en el altar pondría;
dos o tres a mendigos regalaría,
cada día a la misa vendería».

To začuli slugi i dvorjani,
povedali kralju i kraljici;
vulovili Barbaru divojku,
vergli su ju vu tamnu tamnicu.
nutre budi oko leto dana.
Zminulo je oko leto dana.
Išli gledat Barbare divojke;
nesu našli Barbare divojke,
neg su našli Barbarine kosti,
na kosti je bela golubica.
A nek mi je Barbarne srdašce,
i nek mi je Barbarna dušica.
Barbara se v nebo prošetala¹.

Los sirvientes y cortesanos lo escucharon,
los reyes se lo comentaron,
a la muchacha Bárbara atraparon,
en la celda oscura la encerraron,
un año sola la dejaron,
pero a Bárbara no la encontraron.
Pasado un año,
a ver a Bárbara se dirigieron,
pero a Bárbara no la encontraron.
Solo sus huesos tirados.
Y en los huesos una paloma blanca.

1 Mlač, K. , MH, Zagreb, 1972, págs. 116-117.

4. San Nicolás

En la época del adviento se celebra el día de San Nicolás, el 6 de diciembre. Ese día los niños reciben regalos de san Nicolás, quien según la leyenda obsequiaba a los pobres con regalos que les dejaba sigilosamente durante la noche. Junto con san Nicolás marchan los ángeles y Krapus, una especie de ser diabólico que les deja ramas doradas a los niños traviesos para que los padres puedan castigarles con ella. Los niños limpian sus zapatos y botines y los ponen en la ventana antes de irse a dormir en la víspera. Por la mañana suelen encontrar las botas llenas de regalos.

En algunas partes de Croacia, los adultos se esconden debajo de la ventana y hacen un sonido metálico con cadenas para que los niños se asusten pensando que viene Krapus, intentando conseguir que los niños sean obedientes.

En la época comunista se intentó desvirtuar la celebración del día de San Nicolás. Se organizaban celebraciones para los niños en las empresas en las que trabajaban sus padres y se suponía que los regalos los repartía Djed Mraz, el Abuelo Escarcha. Este Abuelo sería el equivalente del Santa Claus norteamericano, de barba blanca y larga, gorro y traje rojos.

Las canciones populares dedicadas a san Nicolás también anuncian la llegada de Cristo. Así dice un canto registrado en Süngel, cerca de Mrkopolja:

Sveti Mikula tvrdo spi,
K njemu angel doleti.
«Ustaj, ustaj, Mikula
Pa ti ajde v šumicu
I odseci jelvicu
I napravi zipčicu.

Roditi će Marija
Našega Spasitelja,
Moramo se pripraviti
Spasitelja pozdravit»².

2 Mlač, , pág. 119.

San Nicolás profundamente
dormía
cuando viénele un ángel:
«Levántate, levántate, Nicolás,
al bosque has de ir,
una cuna preparar,

un árbol de allí cortar.
María a luz va a dar
a nuestro Salvador,
nos tenemos que preparar,
al Salvador saludar».

5. Santa Lucía

El día de Santa Lucía se celebra el 13 de diciembre, cuando quedan doce días para el día de la Navidad. En Slavonia, en la parte oriental del país, existe la tradición de observar el tiempo cada día que precede a la Navidad. Dependiendo del tiempo que hace, se cree que así va a ser cada uno de los meses del año que viene. Ese día las chicas escriben nombres de once chicos que les gustan en once papelitos, y dejan uno en blanco. Cada día sacan un papelito y lo queman. Se cree que el último chico cuyo nombre saquen es el chico con el que se van a casar. Si sacan el papel en blanco, el año que viene no les toca el casamiento.

El día de Santa Lucía también se planta trigo como símbolo de la fertilidad, de la nueva vida y su renovación. El trigo se deja crecer hasta la Navidad, cuando se corta y se arregla.

Puesto que se trata del día de la santa protectora de la vista, este día no se hace nada que requiera gran esfuerzo de los ojos. Esta santa se representa a menudo en la iconografía cristiana envuelta en una manta blanca con un cuchillo y dos ojos de un animal doméstico.

6. La Nochebuena

La palabra que significa Nochebuena en croata (*Badnjak*) proviene del verbo *Bdijeti* (velar), dado que esa noche se pasaba en vela a la espera de la llegada de Cristo. Por la costumbre de velar, y por la carencia de electricidad de los tiempos de antaño, se tenía que iluminar las habitaciones con la luz de las velas que simbolizaban la nueva vida y la esperanza.

Nochebuena es la fiesta más variada en la tradición cristiana en términos de folclore. Se caracteriza por la preparación de comida navideña; la bendición de casas, personas, establos, ganado, campos, huertos, olivares, colmenas; la decoración de casas con árbol de Navidad y todo tipo de plantas verdes: hiedra, laurel...

En la Nochebuena la familia se levanta temprano, las mujeres preparan el almuerzo navideño, limpian la casa. Los hombres dan de comer al ganado que tiene que estar tranquilo, acorde con el ambiente del día, y preparan la leña.

En Croacia existen diversas costumbres navideñas, pero todas expresan el deseo de mejorar y de gozar de buena salud. Desde la Nochebuena hasta la fiesta de los Reyes Magos está sobre la mesa un pastel navideño parecido al roscón español. En algunas partes, si hay más pasteles, se ponen uno sobre otro, y dentro se pone una rama de olivo o una vela. En las partes costeras se prepara una especie de pastel que, según la tradición, se daba a los animales domésticos, junto con vino.

El rito de la bendición de casas con un rocío de agua sagrada es importante porque recuerda al primer sacramento que brinda una protección contra las fuerzas malignas. El rociar la casa es un ritual en el que el cura o el obispo interviene.

Desde la mañana hasta la misa del gallo, la parte más importante del día está ocupada por la quema del *badnjak*: un roble que se corta en la misma Nochebuena. El *badnjak* lo cortan antes de la puesta del sol el padre con sus hijos. Casi siempre escogen el árbol más joven, de tamaño tal que el hombre lo pueda llevar a casa sobre el hombro. Antes de cortarlo se dirige a él diciendo: «¡Buenos días, *badnjace*, feliz Navidad!» (*Dobro jutro badnjače i čestit ti Božić*). El árbol representa una persona viva. En algunas partes el hombre de la casa brinda obsequios al árbol, como el vino o la miel, y luego se lanza a cortar. El primer golpe del hacha viene de la dirección del este, y el total de los golpes no puede ir más allá de tres. Las astillas que quedan se recogen porque se cree que atraen la buena suerte.

El árbol tiene que estar fuera de la casa durante todo el día, y por la noche se introduce en la casa acompañado por todo un ritual. Mientras el hombre lo está introduciendo, junto con la paja, la señora esparce trigo sobre el árbol. Finalmente, el hombre lo deja junto al fuego. Es entonces cuando empiezan a quemarlo, haciendo saltar chispas para que prenda fuego.

El árbol de *badnjak* simboliza el roble que trajeron los pastores a la cueva de Belén donde nació Jesús y que José utilizó como leña.

Esta tradición tiene también un simbolismo pagano. El *badnjak* simboliza una deidad que se quema para luego resucitar, y a la vez está relacionado con el culto de los difuntos.

6.1. El árbol de Navidad

El árbol de Navidad no hay que confundirlo con el árbol de *badnjak*: se trata del típico árbol navideño presente en muchas culturas, al que se ponen adornos; costumbre que apareció en Croacia relativamente tarde, en el siglo XIV, por la influencia de Alemania. Antes de que se decorara el árbol, la familia adornaba la casa con ramitas, flores y frutas. En un principio se adornaban árboles de hoja caduca, para luego pasar a la hoja perenne, normalmente con ornamentos de papel hechos por los niños, o con nueces y almendras y velas como símbolos de esperanza.

6.2. El belén

Debajo del árbol se solía construir un belén, normalmente de madera, que quedaba allí hasta el Día de los Reyes Magos. En principio se construía en las iglesias, pero luego pasó a las casas, en las que los vecinos solían competir en quién iba a hacer el belén más bonito.

6.3. La misa del gallo

Después de Nochebuena, las gentes charlan, cantan y rezan dentro de las casas. Luego se juntan en las calles y van a la misa. Muchos tiran petardos, costumbre muy extendida por toda Croacia.

La misa del gallo es una de las misas más solemnes del año, y la única que se celebra a medianoche. En esta misa se cantan los villancicos por primera vez, se recitan versos de la Biblia, normalmente la parte del evangelio de Lucas que trata del nacimiento de Jesús en Belén durante el reinado del rey Augusto.

7. La Navidad

La Navidad en el pueblo marca el inicio del nuevo año, y es un día de alegría tanto para los jóvenes como para los viejos. Después de la misa del gallo, la familia y los amigos se desean una feliz Navidad. Se enciende una vela en el medio del trigo navideño, al son de las siguientes palabras: «Bienvenida la Navidad, el Santo Nacimiento de Cristo» (*Na dobro vam došo Božic, Sveto poro enje Isusovo*).

Los miembros de la familia intercambian regalos. Antiguamente, el regalo más común era una manzana roja. Hoy en día se suelen regalar dinero, ropa, calzado, leña y comida a los pobres y necesitados. Hay un recuerdo para los difuntos, por lo cual se suele oír llanto desde la mesa navideña.

Las semillas, el pan navideño, el trigo de santa Lucía, el árbol navideño, las ramas de olivo, laurel, arándano y salvia se utilizan como decoración de la casa y simbolizan el deseo de bienestar. El belén en su simpleza simboliza el nacimiento de Jesús.

El primer día después de Navidad es el día de San Esteban, el patrón de los caballos. En las áreas rurales ese día se suelen hacer carreras de caballo. Al día siguiente, el día de San Juan, se «bautiza» el vino en las iglesias. Se limpia la casa y se hacen todas las cosas que no podían hacerse el día de la Navidad. El tercer día de Navidad es el día de los Santos Inocentes, cuando los niños van de casa en casa pidiendo regalos y diciendo: «Aquí están los niños inocentes. ¡Salud!» (*Nazdravlje vam dosla nevina djecica*), a lo cual las amas de casa responden dándoles manzanas, nueces y dulces. Las madres suelen pegar a los niños para recordar el día que Herodes mató a todos los niños pensando que así iba a matar a Jesús.

Las canciones populares navideñas se caracterizan por un lenguaje emocional, simbólico y muy concreto. La siguiente describe la imagen del nacimiento de Jesucristo en el pesebre, entre animales; la voz popular pide que enciendan una vela para que el niño Jesús no muera del frío. Es una versión de Bac:

Divica Marija Sinka porodila
U štalici, na slami među marvalija!
O blago Ditešce, moj Isuse mali,
Što ćemo od zime u razdrtoj štali.
Ko će nam pomoći, ko li će nam doći,
Ko li će, moj Sinko, tebe ugrijati?
Josipe, Josipe, užeži nam sviću,
Da ne mre od zime Isus, malo Dite.
Volari, volari, stari gospodari,
Odite, vidite, di je Isus mali³.

En el pesebre, en la paja, entre ganado,
la Virgen María dio a luz.
Oh, niño tierno, mi Jesús pequeño,
que no podemos con este frío.
¿Quién te calentará?
¿Quién nos ayudará, quién acudirá a nosotros?
José, José, ¡enciende la vela!
para que el niño Jesús del frío no muera;
Reyes, reyes, sabios señores,
venid a ver dónde está el niño.

3 Mlač, , págs. 116-117.

En la misma órbita de los villancicos se encuentran también las nanas y canciones de cuna con personajes navideños. Una canción popular anima al niño Jesús a que se duerma:

Spavaj, spavaj, Djetiću,
Ti nebeski kraljiću,
Na tin tvrdin jaslican,
Gdje te stavi Djevica,
Majka tvoja premila.
Spavaj, nemoj drćati
Ni leda se bojati,
Jer volak će dihati,
S tovarčić en grijati⁴!

Duerme, duerme, niño,
Rey del cielo,
en el pesebre duro,
en el que te puso la Virgen,
tu madre queridísima.
Duerme, no tiembles,
al hielo no temas,
porque el buyecito respirará,
con el burro calor te dará.

4 Mlač, , pág. 118.

En la siguiente canción popular abundan motivos profanos que explican ciertas costumbres de la población de Hrvatsko Zagorje:

Dobro vam večer, gospodar,
Došlo je novo leto k nam!
Novo se leto veseli,
Da nam se sinek narodil.
Svetle su zvezde shajale
Za one gore visoke.
Oslik i volik dišejo,
Malo detešče grejejo.
Tople su rose padale
Ke su to d'jete kupale.
Oslik i volik dišeju,
Malo detešče nunaju.
Devojke po 'iži kišejo
Pa nam božićnice iščejo.
Vaši je 'iži zelenje,
dej vam Bog zdravlje, veselje.
Vaši je 'iži ružmarin,
Tu budi sam Marijin sin.
Japica po lotri smicajo
Pa nam slanine cicajo.
Devojčice mi darujemo
Zlepim zelenim venčekom.
Naši je pesmi konac kraj,
Daj Bog dušicam svetli raj⁵.

¡Buenas noches, señor,
ha venido el nuevo año!
Alegres estamos
porque el hijo ya nació.
Las estrellas brillantes bajaron
desde las alturas celestiales.
El burro y el buey
cuidan de nuestro rey.
El rocío cayó
para rociarle al niño.
El burro y el buey
cuidan de nuestro rey.
Las muchachas por las puertas van,
dinero nos pedirán.
Vuestra casa verde está,
que Dios nos dé alegría.
Vuestro es el romero,
quieto está el hijo de María.
El papito por la escalera subió,
pa que los niños chupen jamón.
Unas coronitas verdes
a las niñitas les regalamos.
Esta canción se acabó,
que nuestras almas encuentren la salvación.

5 Mlač, , pág. 124.

Otro motivo muy frecuente es el agua caliente. Esta versión es de Kljaci:

Vrije voda vrućica
iz kamena vodušća.
Na njem sidi Divica
na glavi joj krunica.
Bile ruke umiva i
grišne duše oprašća.
I vi bile ručice,
i vi grišne dušiceta
knite se ramena
za Isusa ranjena,
i pogledajte gori-doli
kako j' zemlja procvatila,
Gospa j' sina porodila
svemu svitu na veselje,
dušam našim na spasenje.
O, Isuse, spasi duše naše!
Sinu Božji budi 'valjen
po sve vike vika. Amen⁶.

Bulle el agua caliente,
de la piedra saliendo.
En la piedra la Virgen está,
con la corona en la cabeza.
Sus manos blancas lava,
a las almas pecadoras perdonará.
Y vuestras manos blancas,
con vuestras almas pecadoras
dejarle lugar
al Jesús herido
y mirar de arriba para abajo.
Nuestro Jesús nació,
la tierra floreció,
cómo nos alegró,
nuestras almas él salvó.
Gloria al hijo de Dios
para siempre y siempre.

6 Dragić, M. . Matica
hrvatska i HKD Napredak,

Sarajev, 2006, pág. 291.

8. Año Nuevo

El Año Viejo termina con rezos y bendiciones con agua de casas, gente, ganado, patios y establos. La gente se da la mano y dos besos acompañados por las palabras: ¡Bienvenido el nuevo año! (*Na dobro vam došla Nova godina*). Los padres regalan a los hijos manzanas con dinero dentro. Los ancianos se acuerdan de los difuntos, y normalmente muestran el dolor por sus ausencias llorando. El sacerdote pide a Dios que bendiga al pueblo y que proteja a la Iglesia, que una a todos los cristianos y el pueblo croata, que lo proteja de la guerra y que le dé salud.

9. Los Reyes Magos

El Día de los Reyes Magos es el último de las fiestas navideñas. Los creyentes traen agua a iglesias para que los curas la bendigan: este agua se guarda durante todo el año para determinadas fiestas en las que las mujeres tienen que rociar la casa, porque se cree que eso llama a la buena suerte. Se saca el carbón y el árbol de Navidad al patio, donde sirven como protección del mal tiempo. El cura viene a bendecir las casas, poniendo tres letras en el marco de la puerta principal: M, G y B (Melchor, Gaspar y Baltazar); y la familia le da a cambio jamón, varios tipos de legumbres y dinero, y si hace falta arreglarle algo en casa se ofrecen como voluntarios para hacerlo.

Con ese día termina la Navidad y el pueblo empieza a retomar la rutina⁷.

10. Conclusión

Muchas de las costumbres y canciones que han quedado reflejados en este trabajo (que he realizado, bajo la dirección del profesor José Manuel Pedrosa, en el marco de su asignatura «Literatura oral», en la Universidad de Alcalá) están ya en vías de desaparición, sobre todo en las ciudades y entre los jóvenes.

Muchas de ellas tienen, además, similitudes con las de otros países de tradición cristiana. Eso no es nada raro dado que todas celebran el mismo complejo de creencias religiosas. Un rasgo importante que tienen en común es la presencia de elementos y motivos paganos, aunque de manera disfrazada. Sobre todo en lo que se refiere a los elementos naturales (agua, fuego, madera, ramas, árboles) y a los rituales de adivinación que se relacionan con estas fiestas. Las canciones, que he intentado traducir del mejor modo posible al castellano, suelen tener rasgos dialectales, y a veces me ha costado trabajo entenderlas en mi propia lengua materna. Espero haber logrado transmitir su solemnidad y alegría.

⁷ He tomado muchas de estas informaciones de Dragić, M. , Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, Split, 2008.

EL MURAL DE LA CASA DE LOS ARIAS EN TERRAZA (GUADALAJARA)

José Ramón López de los Mozos y Juan José Sánchez-Oro Rosa

A principios del verano de 2012, gracias a nuestro gentil amigo Jesús Martemusha y a la amabilidad de su vecino don Victorino Madrid y su hijo Javier, tuvimos la suerte de poder visitar la casona de los Arias en Terraza (Guadalajara), un pequeño pueblo que hoy se reduce a unas cuantas casas habitadas, pero que en los tiempos antiguos sirvió de atalaya desde la que controlar el valle del río Gallo, que se extiende a sus pies, así como de centro vinícola de la zona, según parecen indicar sus amplias bodegas subterráneas y que, hasta hace pocos años, ha servido como esquila de ganado lanar¹.



Panorámica exterior de la Casa de los Arias, Terraza (Guadalajara)



Fachada de la Casa de los Arias, Terraza (Guadalajara)

Pues bien, en una de las paredes de la planta superior de dicha casona, hoy dividida en viviendas, puede verse una interesante pintura mural monocroma, realizada en almagre, que vamos a dar a conocer².

1 HERRERA CASADO, Antonio, *Crónica y guía de la provincia de Guadalajara*, 2.ª ed. Guadalajara, Excma. Diputación Provincial de Guadalajara y Asociación Central Trillo-I, 1988, p. 757, indica, además, que desde la Edad Media perteneció a los mayorazgos de los Arias y Castillos, de los que aún se conserva la gran casa de labor, con restos de recinto amurallado, portón fuerte y estilo molinés, aunque muy transformada en la actualidad. El *Diccionario* de Sebastián de Miñano (1826) señala para Terraza una población de 15 vecinos (70 habitantes); poco después, Madoz (1846-1850), en el suyo, da la cifra de 12 vecinos (31 almas), y en 1961, según el *Diccionario Geográfico de España*, contaba con 63 habitantes. Actualmente solo tiene 6. El *Catastro de Ensenada* correspondiente a Terraza, que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Cuenca, indica que el edificio que contiene las pinturas está «...despoblado [y que] hay una Casa de esquila [para 1.000 ovejas] con sus oficinas en alto y bajo correspondencias a su ministerio propia de Dn. Jph. Arias del Yerro vecino de la villa de Molina» (*Respuestas Generales*, Cuenca, 16 de Henero de 1754, fol. 437, respuesta 18), despoblado puesto que «no había vecino alguno» (idem, resp. 21) y, más adelante vuelve a indicar que hay «doce casas habitadas y de estas una para esquila» (fol. 438, resp. 22), pero que solo «hay un Juan García residente» (fol. 439, resp. 32), nombre que no coincide con el que en su momento se trató de borrar: «Juan Alonso».

2 Una primera descripción de esta pintura en LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, «El Mural de la Casa de los

Para una mejor comprensión del contenido de la misma comenzaremos esta breve descripción por la derecha —según la vemos de frente—.



La criatura demoniaca de la Casa de Arias. Terraza (Guadalajara)

La criatura demoniaca:

En primer lugar, aparece la gran figura de un animal, especie de dragón fieramente caracterizado con cabeza de león —sobre la que puede leerse el número ... 54—, en la que destacan unos ojos aterradores desmesuradamente abiertos que, junto a la boca, fuertemente dentada, de la que sale una lengua fina y alargada, dan idea de agresividad.

El cuerpo de león o toro, alado, y las garras afiladas, como las de un águila, así como el rabo en tirabuzón, cuyo extremo termina en una especie de punta de flecha, completan la que pretende ser una terrorífica imagen.

La composición de esta criatura induce a pensar que estamos ante una representación de naturaleza demoniaca. Desde época antigua, el repertorio de animales con los que era asociado el diablo resultó bastante extenso. En la Biblia apenas aparece bajo la forma de serpiente o de dragón. Sin embargo,

Detalle del rostro de la criatura



Arias», *Mi Tierra. De Castillos, Sierras y Estrellas*, n.º 4 (Molina de Aragón, octubre 2012), p. 6.



Espada empuñada presumiblemente por la criatura. El tabique a la derecha impide ver la escena al completo

durante las tentaciones padecidas en soledad por numerosos monjes, el bestiario ligado al maligno se amplió considerablemente. Sin ir más lejos, a san Antonio, Satanás acostumbraba a visitarle bajo la apariencia de león, oso, leopardo, toro, serpiente, escorpión o lobo.

En Época Moderna, período donde, según argumentaremos, corresponde situar la iconografía de Terraza, la imagen del demonio no respondía íntegramente a un único animal, sino que su silueta aparecía en tratados y obras artísticas como un agregado de elementos obtenidos a partir de diferentes bestias: garras en lugar de manos y pies, alas de murciélago, mirada sanguinolenta, fauces y colmillos desproporcionados, cola puntiaguda, orejas deformes... Para los teólogos, artistas y literatos de ese período, la condición malévola, despreciable y peligrosa que encarnaba el diablo no podía expresarse mediante su identificación con un solo animal, por muy dañino que este fuera. De ahí que optaran por reunir en una misma criatura las partes más siniestras y sugerentes de un conjunto de seres variados con los cuales, a su juicio, conseguían satisfacer mejor el fin perseguido³.

Pues bien, esta parece haber sido la intención que inspiró al artista anónimo de la Casa de los Arias a la hora de pintar tan pavorosa imagen y combinar en ella elementos procedentes de diversos animales. Incluso puede adivinarse cierta condición híbrida de la figura, pues al rostro fiero y violento, con hechuras masculinas, parecen asomarle en su vientre peludo unas tetillas que otorgarían a esta bestia una dimensión femenina. La mezcla de sexos en un mismo ser, considerada monstruosa en la época, vendría así a acentuar aún más el aura demoniaca, contranatural y espeluznante de la pintura.

Hay un añadido más que, desgraciadamente, hoy día resulta imposible observar al completo: la criatura diabólica no muestra sus patas delanteras. Estas, actualmente, permanecen tapadas bajo el ancho de un tabique que divide la estancia en dos y que fue levantado no hace demasiados años al fraccionar la propiedad. Pese a todo, se adivina cómo una de esas garras o pezuñas parece blandir una especie de espada con forma de cimitarra. De confirmarse esta interpretación, obtendríamos un animal cuya apariencia, de por sí agresiva y provocadora, estaría aún más reforzada por el hecho de mostrarse empuñando un arma blanca de considerable tamaño. Lo cual nos indicaría que no estamos ante un ser sometido o preso, sino dispuesto a la lucha.

3 Sobre la apariencia iconográfica del diablo y su evolución desde la Edad Media a la Moderna, Luther Link, *El diablo. Una máscara sin rostro*, Madrid, Síntesis, 2003. Para la percepción y caracterización del demonio entre los siglos XVI y XVIII, véase TAUSET, M.ª y S. AMELANG, James, *El Diablo en la Edad Moderna*, (eds.), Madrid, Marcial Pons, 2004.

El perro:

Bajo el rabo quasi viperino de la fiera diabólica se dibuja una especie de perro, menor en tamaño, que parece ladrar al animal descrito.

La presencia de un can merodeando los cuartos traseros de la criatura puede tener sentido a la luz de las costumbres lúdicas y ganaderas de la época. Los perros acostumbraban a acompañar las reses tanto en las faenas pecuarias como en los festejos taurinos. En una y otra ocasión actuaban hostigando al ganado, bien para someterlo a los dictados del pastor en el primer caso, bien para dar caza, embravecer o derribar al toro en el segundo. De este modo, perro y bóvido constituyeron una pareja habitual en el transcurrir cotidiano de la época, circunstancia que, incluso, llegó a plasmarse en diferentes obras artísticas. Bóvidos flanqueados por canes o perros mordisqueando las orejas de toros abundan en numerosos capiteles de templos románicos y góticos, así como en algunas sillerías de coro renacentistas⁴.



El perro de la Casa de Arias. Terraza (Guadalajara)

Tomando en consideración estos hábitos populares y las hechuras taurinas de la criatura dibujada en la Casa de los Arias, quizá, cabría interpretar el perro allí representado como un animal que intenta contener a la bestia demoniaca o incomodarla. Al igual que ocurría durante las faenas pecuarias y las celebraciones lúdicas ya comentadas.

Figura humana empuñando una cimitarra:

Desgraciadamente, una de las divisiones de lo que fuera una larga nave o habitación impide la visión de conjunto del mural que, por suerte, aún se conserva y continúa en la casa adyacente. De modo que podemos continuar la escena consistente en una figura humana, también de gran tamaño, que

⁴ GUILLAUME ALONSO, Araceli, *La tauromaquia y su génesis. Ritos, juegos y espectáculos taurinos en España durante los siglos XVI - XVII*, Bilbao, Laga, 1994.



Fig. 7. Figura humana blandiendo una espada o cimitarra

en su mano derecha empuña una espada con la que parece amenazar (o defenderse), mientras que con la izquierda parece tirar de la bestia infernal.

Llama la atención la vestimenta del personaje: casaca abierta con mangas y numerosas decoraciones y dibujos, calzones y calzas muy ajustadas, un tanto arcaizante. Cubre la cabeza, que vemos de perfil, con un sombrero de ala corta o mejor, un turbante. Dicho personaje lleva melena y patillas y, quizá, una barba a modo de perilla. Su perfil nos recuerda el de alguna de las figuras humanas que decoran las cerámicas numantinas e incluso a ciertos grabados pastoriles mucho más cercanos en el tiempo.

¿Podríamos relacionar a este personaje con alguna etnia, gremio o clase social concreta? Dentro de la indumentaria que luce, hay dos elementos relevantes que podrían darnos alguna pista acerca de la condición particular del individuo representado. El primer elemento aludiría a su particular tocado que aparenta ser un turbante bastante estilizado. El segundo sería el arma que esgrime con su mano dere-



Detalle de la figura humana de la Casa de los Arias. Terraza (Guadalajara)

cha. Se trata de una espada con hoja delgada y curva, similar a una cimitarra. Por ambos rasgos, podríamos interpretar que estamos ante el retrato de un combatiente turco o caudillo musulmán. La cimitarra a su vez era el símbolo de la fuerza y poder de Alá, lo que confería a dicha arma una dimensión espiritual, además de bélica.

La imagen del «turco» o del pirata berberisco estaba muy presente en la cosmovisión popular de la Edad Moderna hispana. Simbolizaba al infiel recalcitrante y agresivo, con el que se estaba en permanente guerra religiosa. Un combate que incumbía a todo el reino y que venía liderado desde antiguo por la Corona española. Siempre amenazante y peligroso, la cercanía de este enemigo era recordada en múltiples localidades de la geografía peninsular gracias a la labor de las cofradías para la redención de cautivos y a las propias noticias transmitidas por los españoles presos en las cárceles de Berbería. Del mismo modo, la relación con el mundo musulmán entendida en términos de confrontación se había igualmente instalado en el solar hispano de manera reiterada a través del calendario festivo local y sus espectáculos de «Moros y Cristianos», los cuales durante estos siglos consolidaron una presencia y difusión muy notables⁵.



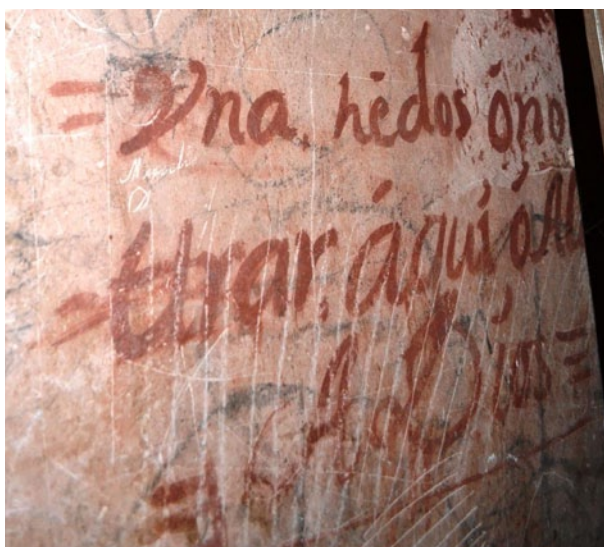
Ejemplo de berberisco litografiado en época contemporánea a las pinturas de la Casa de los Arias. Retrato del corsario Baba Aruj o Barbarroja. (Litografía s. XVIII realizada por Charles Motte)

Por todo ello, el retrato de un turco en la Casa de los Arias, guiando además con una de sus manos a una bestia demoniaca, no habría de causarnos demasiada extrañeza, ya que ambos elementos guar-

5 BRAVO GARCÍA, Antonio, «Viaje y prejuicio: Bizantinos, turcos y judíos de la Constantinopla medieval y el Estambul moderno vistos por los españoles», en NIETO IBÁÑEZ, Jesús-M.^a (coord.), *LÓGOS Hellenikós: homenaje al Profesor Gaspar Morocho*, León, Universidad, 2003, pp. 619-671; SOLA, Emilio, *Un Mediterráneo de piratas: corsarios, renegados y cautivos*, Madrid, Tecnos, 1988; CARRASCO URGOITI, María Soledad, «Aspectos folclóricos y literarios de la fiesta de moros y cristianos en España», *PMLA*, vol. 78, n.º 5 (Dic., 1963), pp. 476-491 y «La fête des maures et des chrétiens en Espagne: Histoire, religion et théâtre», *Cultures*, III-1 (1976) pp. 94-122; ALBERT-LLORCA, Marlène y GONZÁLEZ ALCANTUD, J. Antonio (eds.), *Moros y Cristianos*, Université de Toulouse y Diputación de Granada, 2003. Para fiestas y representaciones de «Moros y Cristianos» en la provincia de Guadalajara ver: «Parodia de Moros y Cristianos en Peralveche», *Cuadernos de Etnología de Guadalajara* (en adelante *C.E.GU.*) 23 (1992, 3.º), pp. 44-77 («Parodia entre moros y cristianos original de D. F. de Tripita y arreglada por el Revd.º D. Emilio Sánchez para el pueblo de Peralveche en Septiembre de 1924. Festividad de Nuestra Señora de los Remedios»); LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón, «La Soldadesca de Hinojosa (Guadalajara): algunos datos y paralelismos», *C.E.GU.*, 25 (1993), pp. 217-248; DE CÓZAR DEL AMO, Juan Manuel y VAQUERIZO MORENO, Francisco, «Alí el africano. Gran batalla entre cristianos y moros dedicada a Ntra. Sra. del Madroñal, Patrona de Auñón. Por Nicomedes Crespo Viana. Auñón, 1898», *C.E.GU.*, 26 (1994), pp. 9-67 (el original se conserva en el Archivo Franciscano Ibero-Americano [A.F.I.A.], sig.153/5); VILLALBA PLAZA, Antonio (introd.), «Entrada de moros y cristianos en Albalate de Zorita», *C.E.GU.*, 27 (1995), pp. 135-190, y AGUADO MARTÍNEZ, José, «Entrada de Moros, representada por tradición en Millana», *C.E.GU.*, 36 (2004), pp. 267-305.



La frase piadosa



daban una cierta esencia común para la mentalidad de la época: los dos encarnaban el mal y la falsa creencia religiosa aunque bajo formas distintas.

Frase piadosa:

Bajo la empuñadura de la espada hay tres líneas escritas, que transcribimos: «= Vna, hé dos / ttrar aquí ó Alabar / A Díos =» (*Una de dos o no entrar aquí o alabar a Dios*)⁶.

En este caso estamos ante un requerimiento escrito de naturaleza piadosa que podemos encontrar asimismo en otros enclaves españoles. Lo vemos grabado a la entrada de algunas viviendas o en el interior de hórreos y paneras en Asturias. También, dentro de edificios eclesiásticos como el acceso del templo a la sacristía en el convento de las clarisas de Almazán. Finalmente, una plegaria recitada en la ermita de Sant Honorat (Algaida, Palma de Mallorca) igualmente incluye una versión similar de la citada frase⁷.

Detalle de la misma frase

6 Nótese el gran parecido existente entre esta frase y la atribuida a santa Teresa: «Hermanos, una de dos, o no hablar o hablar de Dios, que en la Casa de Teresa aquesta ley se profesa», que era costumbre poner a la entrada de los conventos de carmelitas descalzas, como puede verse en el de Ciudad Rodrigo (Salamanca), que viene a ser semejante al pareado: «Hermano, una de dos / o nada, o amar a Dios», que hasta hace unos años se encontraba en una de las paredes del locutorio del convento de monjas concepcionistas de Albalate de Zorita (Guadalajara) —hoy totalmente abandonado— y cuyo propósito era levantar el ánimo a los visitantes. Véase HERRANZ PALAZUELOS, Epifanio, *Guadalajara por dentro*, Guadalajara, El Autor, 1992, p. 190.

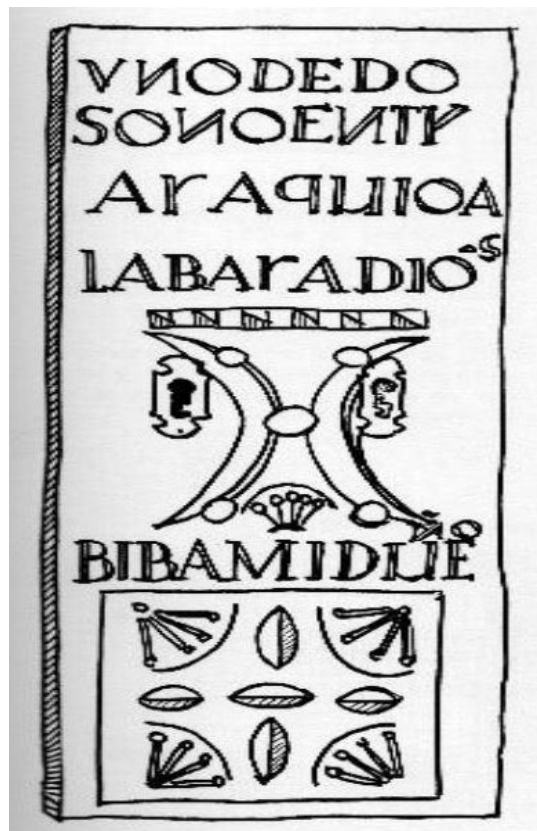
7 En relación con los hórreos asturianos, GRAÑA GARCÍA, Armando y LÓPEZ ÁLVAREZ, Juaco, *Hórreos y palafitos de la península Ibérica*, Madrid, Colegio Universitario-Ediciones Itsmo, 1986, pp. 405-509, en especial p. 486, refieren que, desde finales del siglo XVIII, «estas edificaciones suelen tener decoración con letras mayúsculas de invocaciones religiosas como: “Ave María Purísima, Sin Pecado Concebida”, “Viva Jesús”, “Viva Jesús y María”, “Viva Jesús, María y José” y “Una de dos o no entrar aquí o alabar a Dios”; o anagramas: “IHS”. Es indudable que la presencia de estas invocaciones tiene un poder profiláctico contra los “malos espíritus” que pudiesen dañar la cosecha almacenada. También se tallan frases profanas como “Viva Mi Dueño”; Ídem, «Dos nuevas vías para el estudio del hórreo asturiano: una hipótesis sobre su origen y una clasificación de sus decoraciones». En el pueblo de Poago, en el concejo de Gijón, sobre una de las puertas de una panera puede leerse la siguiente talla e inscripción (fig. 12): «VNODEDO / ONOENTR / ARAQUIOA / LABARADIO.S». En el renglón inferior:

«BIBAMIDUE / ÑO», <http://elspaciodelmaia.netne.net/albums/horreostur.htm>; a su vez, en una casona de Santa María de

El uso de estas inscripciones hace pensar que estamos ante un texto de marcado acento profiláctico, destinado a proteger el lugar de aquellos intrusos que no entren con la disposición de ánimo espiritual adecuada. Al mismo tiempo, serviría para «santificar» de algún modo el recinto o impedir su «contaminación», en términos religiosos, por la presencia de una persona o de una actitud devocional inadecuada. Se trata, por tanto, de un reclamo intimidatorio, escrito para advertir y ahuyentar incautos, sean estos visibles o invisibles. Alimañas o demonios. Ya que el objetivo final sería preservar de cualquier daño o accidente los bienes, alimentos y personas cobijados en el recinto donde figurara anotada dicha frase. Así como garantizar su pureza.

Rostro trifacial:

La tercera parte del dibujo —que sería la primera por la izquierda— representa una cabeza múltiple: como si se tratase de tres caras unidas, aunque de forma muy particular. Comparten una frente, cuatro ojos, tres narices y una poblada barba común.



Leyenda en una panera de Poago (Gijón, Asturias)



La imagen asemeja a esa costumbre muy difundida en España y América de retratar a la Santa Trinidad como un rostro trifacial.

Dicha práctica figurativa, aunque bastante difundida desde finales de la Edad Media, recibió, sin embargo, una rotunda condena eclesiástica a mediados del siglo XVI. El Concilio de Trento, el 4 de di-

Rostro trifacial de la Casa de los Arias. Terraza (Guadalajara)

Franco, sobre el dintel de la puerta se lee: «Una de dos o entrar aquí o alabar a Dios. Esta casa la hizo DN JUAN ALVAREZ DES, 176...». GONZÁLEZ RAMÍREZ, Senén, *Tineo. Palacios, Casona, heráldica y Cotos Señoriales del Concejo*, Tineo, 1993. Asimismo en el dintel de una casa de Macotera (Salamanca) luce: «EN EL AÑO DE 1799 ME HICIERON Y / UNA DE DOS, O NO ENTRAR A QVÍ O ALABAR / DIOS», CORTÉS VÁZQUEZ, Luis, *Arte popular salmantino*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1992, p. 160 y 164. En la puerta que une la sacristía con la iglesia del convento de las clarisas de Almazán, «se leen unos versos, que dicen poco más ó menos lo siguiente: “una de dos: ó no entrar aquí, ó alabar a Dios”, y en los lados “Sta. Clara gloriosa, logro su intento: al poner en el muro, el Sacramento. Pues los hereges ciegos, son recibidos: y al ver el Sacramento, son confundidos”, El obispado de Sigüenza ó sea Nomenclator descriptivo, Geográfico y Estadístico de todos los pueblos del mismo, por un sacerdote de la diócesis», Zaragoza, 1886, p. 40. Finalmente, en la ermita de Sant Honorat en el municipio de Algaida (Palma de Mallorca) se recita la siguiente plegaria: «Ave María Purísima. Amigo, quien en esta Hermita quiere entrar, sólo de Dios tiene que hablar. Hermano, una de dos: o no entrar aquí o hablar de Dios».

ciembre de 1563, dentro del decreto sobre el culto y veneración debidos a las imágenes sagradas, estableció un conjunto de severas disposiciones contrarias a la representación iconográfica de la Trinidad bajo la forma denominada «vultus trifons», es decir, como un rostro trifacial. La Iglesia entendía que tal simbolización era claramente herética porque transfiguraba la divinidad en una especie de bestia monstruosa, casi de naturaleza demoniaca y bajo el evidente influjo de antiguas deidades paganas. No en vano, los más brillantes pensadores protestantes renegaron de esta clase de retrato alegórico y otros no menos notables intelectuales católicos les terminaron dando la razón⁸.

Cuatro eran las razones fundamentales que justificaban el rechazo eclesiástico al «vultus trifons». En primer lugar, este retrato pictórico no transmitía correctamente el dogma de fe de la Santísima Trinidad. En el mejor de los casos, ofrecía un intento frustrado o confuso de la auténtica naturaleza divina. Acertaba al presentar la esencia común y única que ligaba al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, pero fracasaba estrepitosamente al mostrarlo con tres rostros porque sugería la idea de que, en el fondo, constituían tres personas individuales diferentes.

La segunda razón del rechazo contemplaba que esta suerte de rostro trifacial ofrecía una imagen de Dios muy próxima al engendro. Esos cuatro ojos, tres narices y tres bocas ponían a la divinidad cristiana en conexión directa con lo monstruoso y lo extraño. Potenciaba la animalidad de la imagen y disminuía su humanidad. Tal efecto estaba en las antípodas de lo que reivindicaba la teología de la época, la cual apostaba por la idealización figurativa y filosófica del Supremo Hacedor cristiano.

En tercer lugar, la Trinidad trifacial parecía inspirarse en antiguas deidades paganas. Recordaba y evocaba a numerosos seres policéfalos de la mitología religiosa grecorromana como Hécate, Cerbero, Jano..., lo que en un momento de reforma tridentina donde se buscaba consolidar la esencia más prístina del cristianismo y alejarlo de todo lo que pudiera corromperlo, divulgar un dogma fundamental como el trinitario mediante una imagen equívoca con presuntas reminiscencias paganas no parecía la opción más idónea.

En una última vuelta de tuerca más dentro de estas asociaciones libres de ideas, también hubo quienes creyeron ver en la Trinidad trifacial a una determinada representación del diablo. En concreto, una de Satanás muy divulgada por Dante a partir de su *Divina Comedia* (Inferno, IV: 43-45).

Muchas voces autorizadas en la Iglesia mostraron su parecer crítico en el sentido que acabamos de exponer. El teólogo medieval Gerson ya juzgó estos retratos como sacrílegos y monstruos. Antonino de Florencia, por su parte, declaró dignos de censura a todos los artistas que representaran una Trinidad con tres cabezas. Para Juan Molano, el icono así compuesto no era más que un «simulacro diabólico». Interián de Ayala calificará la imagen de «absurdísima y monstruosa» y de «monstruo horrible, disforme y digno de las mayores execraciones», mientras que el jesuita Roberto Belarmino, muy involucrado en el Concilio de Trento, entendía estas figuras trifaciales como un «capricho o antojo» de ciertos pintores que «fingían» así imágenes de la Trinidad y las puso en relación directa con ciertas efigies paganas de antigüedad. Insistiendo en este último sentido, los reformistas protestantes vieron una oportunidad de sacar provecho y ensañarse contra sus rivales papistas, pues denominaron «certero católico» a este tipo de rostro divino trifacial.

8 BOESPLUG, François, *Dieu dans l'art*, París, 1984, pp. 39 y ss. núms. 24-37 y pp. 285 y ss.; BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Edad Media fantástica*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 41; PETTAZONI, Raffaele, «The Pagan Origins of Three-headed Representation of the Christian Trinity», *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, vol. IX (1946) pp. 135-155; HOOGEWERFF, Godfridus Johannes, «'Vultus trifrons'. Emblema diabolico. Immagine improba della Santissima Trinità», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 3.ª serie, n.º 19 (1942-1943), pp. 205-245; AMMAR MAJAD, Musa, *Breve historia de las representaciones trifaciales y tricéfalas en Occidente* (http://www.letralia.com/ed_let/trifaz). Colección Ensayo Internet, septiembre de 2008.



Trinidad trifacial en la parroquia de los Santos Justo y Pastor en Cuenca de Campos (Valladolid)

¿Cómo pudo entonces este modelo de Trinidad servir de inspiración al pintor de la Casa de los Arias? Aunque esta tipología trinitaria fue condenada, perseguida y destruida por la Iglesia a partir de su rechazo canónico en el Concilio de Trento, lo cierto es que tal censura no fue aplicada con total éxito. En 1628, el papa Urbano VIII (1623-1644) la prohibió totalmente. Pero casi cien años después, en 1745, todavía Benedicto XIV insistió en declararla «proscrita» aludiendo a ella literalmente como

«un cuerpo con tres cabezas». Estas reprobaciones reiteradas y tan prolongadas en el tiempo vienen a demostrar que las trinitades trifaciales aún siguieron representándose con relativa asiduidad. Por otra parte, así lo confirman algunos testimonios materiales que han llegado hasta nuestros días a pesar de la oposición eclesiástica.

Abundan los ejemplos pictóricos conservados en santuarios y monasterios de España y América. De entre los más cercanos al Señorío de Molina, geográficamente hablando, estarían los casos de la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor en Cuenca de Campos (Valladolid), obra anónima de finales del siglo XVI y comienzos del XVII; la Trinidad de Tulebras del pintor zaragozano Jerónimo Cosida guardada en el convento cisterciense de Santa María de Tulebras



Santa María de Tulebras (Navarra).

(Navarra) y datada en 1570; la trifacial del Hospital de Mondragón, procedente del antiguo convento de franciscanos de Mondragón (Guipúzcoa), cuadro fechado a principios del siglo XVI; la Trinidad del Museo Marés de Barcelona realizada en el primer tercio del siglo XVII y, finalmente, la trifacial del Museo de Arte Moderno de Barcelona, probablemente del siglo XVII⁹.

9 DE PAMPLONA, Germán, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, C.S.I.C., 1970, pp. 39-53; MORTE GARCÍA, Carmen, «Dos ejemplos de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento. El Retablo del Tránsito de María, en Tulebras (Navarra) y el Retablo de San Jorge de la Diputación de Aragón, en Zaragoza», *Príncipe de Viana*, 180 (1987) pp. 61-112. También VIZUETE MENDOZA, J. Carlos, «En las fronteras de la ortodoxia. La devoción a la Virgen de la Luz (Madre Santísima de la Luz) en Nueva España», en IZQUIERDO BENITO, Ricardo y MARTÍNEZ GIL, Fernando (coords.), *Religión y heterodoxias en el mundo hispánico, siglos XIV-XVIII*, Madrid, Silex, 2011, pp. 255-279.

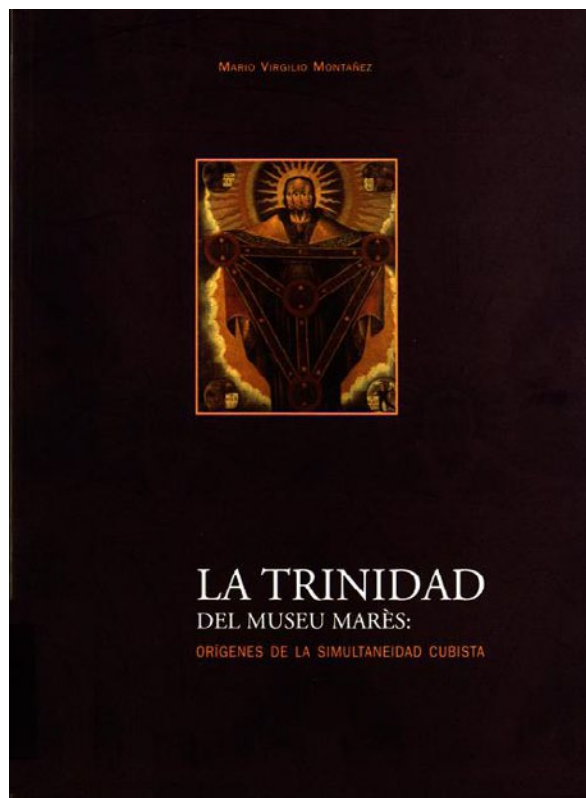
Otros ejemplares no nos han llegado en tan buen estado como los enumerados. Así, en la portada de un libro impreso en Valencia, en 1588, titulado *Tractado del Seráfico doctor San Buenaventura, en la contemplación de la vida de nuestro Señor Iesu Christo. Agora nuevamente corregido y enmendado, y con licencia impreso*, aparece un grabado de la Trinidad trifonte en el que, tiempo después, se suprimió el rostro¹⁰.

Otros ejemplos, en cambio, mucho más alejados por encontrarlos en la América hispana, sin embargo, nos permiten constatar cómo esta tipología trinitaria estuvo bastante afianzada en su diseño básico, exteriorizando unos rasgos similares a los que advertimos en el rostro tricéfalo de la casona de Terraza¹¹.



Museo de Arte Moderno (Barcelona)

frente, aunque sin aureola ni nimbo alrededor. La identificación de esta triple faz como un probable retrato trinitario vendría confirmada por haber sido dibujada junto a la frase piadosa descrita anterior-



Trinidad del Museo Marés (Barcelona)

A la luz de las diferentes obras conservadas, podemos advertir que esta Trinidad ofrecía pocas variaciones iconográficas. Habitualmente, constaba de:

- Una faz central completa de frente y flanqueada por otras dos de perfil.
- O bien, los tres rostros unidos mostrados frontalmente.
- Rematado el conjunto con un nimbo de santidad circular, crucífero, triangular o con aureola apenas definida y muy difuminada.

El dibujo pintado en el piso superior de la vivienda de Terraza correspondería al segundo tipo, es decir, los tres rostros unidos y mostrados de

10 MORTE GARCÍA, Carmen, op. cit., ver fig. 9.

11 SARTOR, Mario, «La Trinidad Heterodoxa en América Latina», *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 25, I semestre (2007), pp. 9-43; AMODIO, Emanuele, «El monstruo divino. Representaciones heterodoxas de la Trinidad en el Barroco Latinoamericano», *Manierismo y transición al Barroco, Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. Manierismo y transición al Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 91-104.

mente, en la que se aludía a Dios y a la necesidad de alabarlo. De ser así, ambos elementos —texto e imagen— se reforzarían mutuamente.

Debajo del rostro trifacial que venimos comentando, hay una pequeña gráfica formada por una sucesión de líneas verticales. No es la única de similares características que podemos encontrar en esta habitación. Sin duda, debía tratarse de un registro contable. Una manera de cuantificar por decenas determinadas faenas allí realizadas o, quizás, los productos almacenados en el lugar.



Detalle de gráfica bajo el rostro trifacial de la Casa de los Arias

Fecha de realización:

Aunque es imposible fijar con precisión la fecha exacta en que fue pintado este conjunto de figuras, al menos podemos hacer una estimación aproximada. Contamos con una datación «ante que» establecida en 1824. Dicha fecha aparece escrita en color negro, con trazo diferente y encima del caballero ocre que empuña la cimitarra. Luego, forzosamente, la composición pictórica que aquí nos ocupa ha de tener como límite superior de realización dicho año.

Otros elementos permiten situar su origen más precisamente en torno a los siglos XVII - XVIII. La vestimenta de la figura humana así parece atestiguarlo, además de la forma de escribir la palabra «entrar», típica del momento, como tantas veces queda de manifiesto en el coetáneo Catastro del Marqués de la Ensenada y, por supuesto, con casi total seguridad, la terminación de la fecha arriba indicada: «... 54».

Propuesta de interpretación del conjunto iconográfico:

Hasta aquí la descripción de esta curiosa composición pictórica, claramente popular, acompañada de unos cuantos apuntes interpretativos. Pero ¿qué representa este mural en conjunto? ¿Encierra algún significado global o es una mera yuxtaposición de elementos más o menos elaborados?

Desde nuestro punto de vista se trataría, tal y como indica la leyenda acerca de la alabanza de Dios, de un «aviso de pecadores».

La bestia, el animal primeramente descrito, nos parece —en principio— un grifo dibujado un tanto «a su manera» por el autor de la pintura, puesto que el grifo mitológico se representaba con cabeza de águila, siendo esa la única diferencia que existe entre aquel y el que aquí tratamos. Un animal que, asimilado y transformado por el cristianismo representaba primitivamente la venganza y la persecución, que en los bestiarios medievales significaba la naturaleza dual del hombre (divina y humana) y que, finalmente, en tiempos más modernos, estaría relacionado con la fuerza, el valor, la vigilancia... Aunque en este programa iconográfico parece claro que representa al demonio, al Mal por excelencia.

La leyenda «O no entrar aquí, o alabar a Dios» tiene mucha importancia. «Aquí», posiblemente se refiera al pecado que conduce al infierno, donde está la bestia demoniaca, aunque también podría referirse al propio lugar de la casona.

La figura humana parece indicar esa ambigüedad. Encarnaría al infiel, pecador por antonomasia, que combate y hostiga al Bien con su cimitarra mientras dirige con su mano al Mal, la horripilante criatura demoniaca. Una bestia a la cual, en cierto modo, ese impío también está ligado en virtud de la cuerda que empuña como guía.

Ambos, infiel y alimaña, caminan amenazadoramente al encuentro o, quizá mejor, al asalto de Dios, quien luce a su derecha bajo la forma de una cabeza con tres caras, probable síntesis de la Trinidad católica. Una Trinidad que, mediante la frase categórica que la acompaña, se defiende a sí misma de cualquier contaminación o agresión impura, reclamando ser debidamente alabada o, por el contrario, renunciar al intento: «O no entrar aquí, o alabar a Dios».

Podría pensarse, tal vez, que la pared que ocupa el mural habría pertenecido a un oratorio, al que era mejor no entrar si no se iba con la intención de alabar al Señor. Quizá podría tratarse de un «mote heráldico» o de una especie de oración profiláctica, es decir, protectora contra los impíos que quisieran acogerse a la hospitalidad de los dueños de la casa o escrita con la intención de salvaguardar los bienes, enseres y alimentos que en esa estancia fueran acumulados. Confiemos en que próximas pesquisas permitan aclarar con mayor profundidad muchos de los interrogantes planteados aquí sucintamente.

ACERCAMIENTO AL CANCIONERO MUSICAL DE ZARAGOZA A TRAVÉS DE SU ANÁLISIS RÍTMICO-MUSICAL

Germán González Sánchez y Ana M.^a Díaz Olaya

RESUMEN: Es el objetivo fundamental de este estudio el obtener toda la información posible del repertorio tradicional y folklórico zaragozano para de esta forma demostrar la riqueza y variedad del folklore musical de España, a través del análisis rítmico-musical de las canciones que lo componen. Dicho objeto resulta derivado de la preocupación por un repertorio formado y consolidado durante años en un proceso lento y cuya supervivencia se encuentra amenazada por los cambios de vida drásticos de las últimas décadas y por la invasión de música a nivel industrial, los mismos que suponen una amenaza para este estilo de música que brota directamente de la imaginación popular y que posee un significado concreto en las mentes de los pueblos que el paso del tiempo y las modas imperantes parecen querer olvidar sin querer tener en cuenta la belleza que emana de algunas de sus canciones. Para ello, ha sido necesario recopilar, elaborar datos objetivos de las diferentes canciones y, posteriormente, someterlos a un cuidadoso análisis para poder establecer puntos seguros y conclusiones que sirvan de argumento para su clasificación y estudio y que permitan relacionar conceptos entre sí. No se ha pretendido realizar un estudio cerrado, sino abierto a posibles ampliaciones y que permita una mayor profundidad en un campo en el que todavía hay mucho que hacer, sobre todo en la concienciación de los estudios musicales en general, y de los estudios de la música de tradición oral en particular.

PALABRAS CLAVE: Cancionero musical Zaragoza, música popular, análisis, aspectos rítmicos.

ABSTRACT: Is the fundamental objective of this study to obtain all possible information from the traditional repertoire and folk Zaragoza to thereby demonstrate the richness and variety of the folk music of Spain, through the rhythmic-musical analysis of songs that compose it. This object is derived from the concern of a repertoire formed and consolidated over the years in a slow and whose survival is threatened by the drastic lifestyle changes in recent decades and the invasion of industrial music, they posed a threat to this style of music that comes directly from the popular imagination and which has a specific meaning in the minds of peoples over time and the fashions seem to want to accidentally forget to consider the beauty that emanates from some of its songs. It has therefore been necessary to collect, process objective data from different songs and then subjecting them to careful analysis to establish secure points and conclusions serve as argument for classification and study and concepts that connect with each other. Not intended to conduct a closed, but open to possible extensions and allows for greater depth in a field where much remains to be done, particularly in the awareness of music in general studies, and studies of the music of oral tradition in particular.

KEYWORDS: Zaragoza musical song, popular music, analysis, rhythmic aspects.

Introducción

Este estudio presentado está basado en el análisis de los aspectos rítmicos de la música popular de Zaragoza, concretamente de las obras vocales recogidas en el libro de canciones recopilado por Ángel Mingote. Dicho análisis viene motivado por la necesidad de profundizar en unos aspectos técnico-musicales respecto al ámbito de la música popular, en la que se pretende introducir unos patrones de análisis que sean objetivos y permitan llegar a conclusiones estables. Los motivos por los que se plantea realizar este trabajo de investigación son varios: por un lado, tener en cuenta la actividad musical de inspiración popular como actividad no totalmente conocida y no sujeta a estudio serio hasta época muy reciente. Por otro lado, lograr un acercamiento hacia esa música un tanto olvidada en numerosos aspectos musicales. Se debe tener en cuenta que el mundo de la música popular ha sido un mundo olvidado por la mayoría de los estudios musicales hasta época muy reciente. Sus características peculiares de autoría anónima, tradición oral, espontaneidad y funcionalidad la hacen partícipe de unos aspectos relacionados con la vida cotidiana y costumbres de diversos grupos sociales y que pertenecen a la propia identidad del individuo y del grupo. Como se verá en los resultados del análisis, tendremos ocasión de ver los particularismos de la música de esta región en cada grupo de canciones, profundizando además en el aspecto técnico-musical de las melodías que nos llevarán a distintas conclusiones.

Se puede decir que el cancionero de Zaragoza es de suma importancia para el estudio del folklore español, en gran parte por las múltiples influencias que posee de otras culturas. Las recopilaciones no abundan en la bibliografía española. La más completa es la realizada por D. Ángel Mingote que forma un corpus bastante amplio de repertorio tanto de música instrumental como vocal. Resulta necesario destacar que el autor hace una labor muy importante al comentar en los distintos capítulos los aspectos más llamativos de algunas de las canciones. En algunos casos no contempla más que un elogio de algún aspecto concreto que resalta en torno a una mediocridad o estandarización de la pieza, mientras que en otras nos dice que encierran unos giros bellísimos que ponen en muy alto lugar a la imaginación popular (Mingote, 1981). El autor ha transcrito todas las que podía, aun a sabiendas de que le faltaba tiempo y tenía que completar su trabajo en la misma provincia de Zaragoza y provincias limítrofes. Queda, pues, a nuestro criterio decidir cuáles son más interesantes que otras, aunque estos juicios subjetivos abundan en el libro. Se van a aportar datos que sean lo más racionales posibles para la elaboración de este trabajo, procurando, siempre que sea posible, el desterrar los juicios de tipo subjetivo, los cuales son tan necesarios como los otros.

A través de este estudio, se intentará un acercamiento al «alma» de esta música. Descubrir una especie de «ethos» de todos los parámetros y no solo del aspecto modal, del cual desde tiempo antiguo y medieval (Fubini, 1993)¹ se venía observando que el orden de una serie de sonidos daba a todas las composiciones hechas con combinaciones de esos sonidos una personalidad única. Al tratar de definir esta sensación auditiva en algo más concreto para explicarlo por la lógica es donde más controversia había y donde la sistemática fallaba, a pesar de todos los esfuerzos que se hicieron a lo largo de la historia. Sin embargo, el «ethos» ha tenido defensores a lo largo de la historia: la pervivencia de los modos gregorianos son una buena prueba de ello. En la antigua Grecia, los modos musicales en uso se ajustaban a determinados «ethoi», es decir, a diferentes caracteres anímicos. Cada modo se asociaba a un estado de ánimo que le era propicio e incluso a un territorio geográfico (Fubini, 1993). La función del «ethos» ha sido continua a lo largo de la historia, aunque esta teoría pierde fuerza con la llegada de la música tonal y el sistema temperado.

1 Platón ya lo menciona en sus diálogos. Según Fubini, no hay diálogo de Platón en el que el problema musical no esté presente, siendo especialmente tratado en los diálogos más importantes como *La República*, *Las Leyes*, *Fedón* o *Fedro*.

Es tarea de estudio la recopilación, codificación y análisis de los diferentes repertorios, así como la tarea de los poderes públicos, locales y de ámbito mayor, la pervivencia y continuidad de las actividades relacionadas con este repertorio. Asimismo, la educación musical se ve ampliada por la inclusión de determinadas piezas en la vida del individuo, tanto privada como pública, obteniendo los beneficios propios inherentes de la música: referentes a la satisfacción personal, emocional, etc.

Breve reflexión acerca de la terminología fundamental de estudio

Con respecto a la terminología fundamental, el primer término que se empleó para esta disciplina fue «folklore», aunque luego se demostró que era inadecuado por encerrar en sí muchas parcelas diferentes, por lo que poco a poco fueron apareciendo términos más específicos para cada rama (Crivillé, 1983: 17)². «Folklore» es el término generalizado hasta bien entrado el siglo xx para designar la música de tradición oral, habiendo sido sustituido por el término «etnomusicología» que está vigente en la realidad. El término, de origen inglés (folk = pueblo; lore = saber, tradición, cultura), fue introducido por Thoms en su artículo «Folk lore»³, editado en 1846⁴. En 1877 el inglés Gomme apoyaba la proposición de Thoms (Carreras, 1988).

En Alemania, Von Arnim y Bretan⁵ acuñaron el término «volkskunde» para designar a la nueva disciplina en formación. Este término es más preciso que «folklore» aunque reduce el contenido de su concepto, por lo que su uso no puede tener una aplicación universal (Carreras, 1988: 7). «Volklehre» sería el análogo de «folklore» y «volkerpsychologie» el análogo a «demopsicología». Otros términos usados en países como Francia, Italia o España acuden a raíces griegas, surgiendo términos como «demología» o «demosofía». En Portugal se llamó «demótica» (Carreras, 1988: 5), mientras en España se utilizaron además términos como «demografía» o «demopsicología». Antonio Machado y Álvarez intentó implantar una entidad análoga a la «Sociedad del Folklore» de Londres en 1878. En 1881, se fundó en Sevilla la sociedad llamada «El Folklore Andaluz» por Antonio Machado en colaboración con Alejandro Guichot y Luis Montoto. Su influencia fue grande para promover el interés por las tradiciones populares (Asensi, 1994). Machado entendió que el «folklore» era la arqueología del pueblo. La diferencia es que la «arqueología» es el trabajo de cosas pretéritas y muertas mientras que el «folklore» recoge elementos vivos en su mismo medio. La versión de que «folklore» es el saber del pueblo resulta ser inexacta por cuanto el pueblo no puede explicar esa sabiduría ni racionalizarla⁶. Sin embargo, fue este término el que alcanzó durante largo tiempo el status de universal para designar el estudio de las tradiciones del saber popular. Pese a que designa unas ramas y disciplinas muy diferentes entre sí, sigue siendo aún válido siempre que le acompañe un adjetivo que fije de manera precisa su significado (p. ej. folklore musical). De todas formas, son preferibles otros términos, como «música de tradición oral».

2 Josep Crivillé nos dice que *folklore* es un término vago e impreciso. Existen otras muchas opiniones parecidas de otros autores.

3 William Thoms (1803-1855).

4 Dicho término se consagró en la fundación de la «Folk lore Society» en 1870. <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=2133>. Revista de Folklore, Fundación Joaquín Díaz. Autor: García-Matos, Carmen. *Presencia de la mujer en la recogida de cancioneros folklóricos*.

5 En Alemania se hace la distinción entre «volkskunde» (ciencia de lo popular de cualquier pueblo) y «völkerkunde» (ciencia de los distintos pueblos que permite compararlos y denominarlos).

6 V. V. A. A., *Folklore.....*, p. 5.

Es interesante observar la distinción entre «folklore» y «música tradicional popular»⁷. «Música popular» equivale a la música sin distinción de tiempo aunque preferiblemente actual, no culta y aceptada por estratos sociales populares. El «folklore», sin embargo, estaría relacionado con la utilización social de la música.

El siguiente término, la «musicología comparada», surgiría a comienzos del siglo xx en Alemania, perdurando hasta mediados del mismo siglo. Es propio de la escuela de Berlín, entre cuyos representantes se encuentra Sachs⁸. En la época de su aparición, el método comparativo era absolutamente necesario para el estudio selectivo de la ingente cantidad de material sonoro recogido. Tonon⁹ opina que «la utilización del método comparativo en estudios cualitativos en ciencias sociales y en ciencia política requiere de un investigador que sea prudente en la selección de los casos a comparar, tarea que ha de desarrollar siguiendo criterios metodológicos, lo cual significa que los casos elegidos presenten variables similares que puedan ser consideradas constantes y variables disimilares interesantes de ser contrastadas». Ya en 1940, muchos estudiosos rechazaron el término por redundante, dado que el método comparativo es consustancial a toda disciplina científica, resultando esa la razón de que hoy este término haya sido abandonado.

La «etnomusicología» es otro término necesario de estudio que se aplica actualmente como sustituto de «folklore» o «folklore musical». Fue introducido por Jaap Kunts en su obra *Musicología: un estudio de la naturaleza de la etno-musicología, sus problemas, métodos y personalidades relevantes* (Ámsterdam, 1950), cuyo título cambió para la segunda edición por el de *Etno-musicología* (La Haya, 1955)¹⁰. Desde entonces este término se impuso, primero en Norteamérica y después en Europa. Fue por fin admitido de manera universal por una resolución presentada por la American Ethno-musicology Society en el Congress of Anthropological and Ethnological Sciences de Philadelphia¹¹. Hubo un tiempo en que la separación entre los términos «folklore», «musicología» y «etnomusicología», en cuanto a las diferencias de significado, suscitó polémica entre los estudiosos. Así, algunos eminentes investigadores no distinguieron fronteras entre los términos y otros sí. En las diferencias entre «folklore» y «etnomusicología», se relacionaba al primero con los pueblos occidentales o civilizados y al segundo con los pueblos no civilizados. Manzano Alonso es de la opinión de Simha Arom al afirmar que:

«La etnomusicología no es una disciplina bicéfala, sino que es una rama de especialización de la etnología. Por lo tanto, parece evidente que el etnomusicólogo debe, por definición, ser capaz de realizar tareas que sobrepasan la competencia del etnólogo, mientras que esta afirmación hecha a la inversa no es verdad. En efecto, si uno y otro están en condiciones de dar cuenta de los aspectos sociales que implica una práctica musical determinada, únicamente el etnomusicólogo será capaz de describir los procedimientos técnicos que tal práctica pone en

7 GARCÍA JIMÉNEZ, M. «Método y otras lecturas», en *V Congreso de Folklore Andaluz: Expresiones de la cultura del pueblo: «El Fandango»*, Málaga (1994), pp. 130-131.

8 Curt Sachs (1881-1959) fue uno de los fundadores de la organología moderna escribiendo la mejor historia de los instrumentos. Fue un pionero de la etnomusicología y se interesó además por la relación de la música con las otras artes. Diccionario Akal/Grove de la música. Madrid: Akal. 2000.

9 TONON, G., *La utilización del método comparativo en estudios cualitativos en ciencia política y ciencias sociales*. Kairos. Revista de Temas Sociales. p. 11. <http://www.revistakairos.org/k27-archivos/Tonon.pdf>.

10 Citado en CRIVILLÉ, J.: *Historia de la...*, p. 29.

11 En 1956.

juego, y de sacar las conclusiones de los mismos. En eso debe consistir, pues, —en términos de eficacia científica— su dedicación más directa, ya que él es el único que podrá llevarla a cabo» (Manzano, 1995: 21).

Recientemente, estudiantes rusos han empezado a utilizar el término para indicar el estudio científico de la música tradicional, mientras que la «etnografía musical» sería la grabación de la música. La «etnomusicología» se interesa principalmente por la tradición oral, más allá de los límites de la música urbana europea. Estudia la música tribal, la transmitida oralmente. Los especialistas en etnomusicología deben estudiar antropología y música, según una opinión de Morales de la Mora¹².

Hoy día, «etnomusicología» y «folklore musical» se consideran sinónimos, prefiriéndose el primero para definir las músicas de tradición oral. Últimamente se ha ampliado su estudio, comprendiendo también las músicas resultantes del mestizaje de culturas, ya sea en el medio urbano o rural, especialmente en culturas avanzadas como América del Norte o Europa Occidental.

En los últimos años han aparecido también los términos «rural» y «urbano» para designar los diferentes sectores donde aparecen las músicas de tradición oral; como se puso de manifiesto en el International Folk Music Council de Corea (Crivillé, 1983: 32), lo realmente esencial es la transmisión oral de la música.

Utilización de la música popular a través de los tiempos

Es sabido que la música proporciona una abstracción de ideas e impulsos emocionales que pueden estar relacionadas con imágenes preconcebidas e idealizadas. La música popular cuenta con un criterio de depuración en el tiempo en el que un colectivo ha ido adquiriendo unas determinadas melodías o ritmos y desechado otros. Esto hace que la música popular sea «superviviente» de las diversas generaciones en una zona geográfica determinada. Además, estas melodías estarían en constante evolución para continuar su adecuación.

La utilización de la música popular como instrumento unificador de un colectivo de nivel superior, país, región, etc. es una consecuencia de las aspiraciones románticas del siglo XIX, en concreto del filósofo alemán Herder, que tanto influyó en la corriente «*sturm und drang*» y en el escritor Goethe. Este interés corre paralelo a la progresiva industrialización y modernización de las costumbres durante el final del siglo XVIII y se ha mantenido hasta nuestros días.

Algunos compositores han sido muy receptivos a los sonidos de tipo «exótico», incluso antes de que Debussy se inspirara en estos sonidos¹³. Félicien David es considerado como el primero en incorporar el gusto por lo exótico en la música culta occidental. También hay precedentes en obras de Haydn, Mozart (*Rondo alla turca*) o Beethoven (*Ländler*) aunque en su música se destaca su propia creatividad más que su interés por rescatar la música genuina del pueblo.

El cine ha utilizado la música popular en numerosas ocasiones, bien como propaganda, bien como ambientación de un cuadro costumbrista al cual le da realismo y credibilidad en las escenas. En España se puede poner de ejemplo la película *Nobleza baturra* ambientada con música aragonesa, en espe-

12 El etnomusicólogo debe ser un humanista convencido con preparación en la música y en la etnología. MORALES DE LA MORA, M. E.: *Cuestiones de etnomusicología: Marcia Herndon y otros métodos*, 2003. <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug29/art5.html>.

13 Debussy se mostró muy sorprendido en la Exposición de París de 1889 en la que oyó por primera vez el gamelán de Bali y Java y la música de lejanas tierras del Pacífico. Esto le influyó mucho en su carrera compositiva.

cial jotas, y que ha conocido diversas versiones. En la época entre 1920 y 1950, se cultivó la llamada ópera-flamenca en la que se daba importancia a las tradiciones musicales propias, aunque a veces se adulteraban.

Estado actual de la transmisión oral

La transmisión oral está en estado agónico ya que la mayoría de los intérpretes pertenecen a la tercera edad. Siempre se recurre a estos intérpretes para revivir dicha música y podría decirse que toda esta música está en vías de extinción.

Las causas de su previsible desaparición serán varias. Una de ellas sería la despoblación de las zonas rurales que proporciona un envejecimiento de la población. Por este motivo, la mayoría de los informantes tienen que ser por necesidad de una edad avanzada (Abad, 1987). Asunción Lizarazu (1995) nos dice, además, que la mayoría de sus informantes eran mujeres, las entrevistas eran más largas que con los hombres y resultan indispensables en el repertorio de cantos religiosos.

Otra causa sería la rotura de la cadena de intérpretes debido a la falta de pasar la información a la gente más joven. Los informantes se lamentan de que las nuevas generaciones no se decanten por este tipo de música. Además, si no hay jóvenes es muy difícil prolongar esta labor. Otra causa a tener en cuenta sería la desaparición del tiempo libre activo y el influjo de músicas foráneas. De la misma forma habría que tener en cuenta la sustitución de actividades antiguas, ya que muchos cantos están ligados a un tipo de trabajo o de actividad.

En la evolución de la música hay un hecho que se destaca por sí solo: sería el paso de la modalidad a la tonalidad. Los dos modos, mayor y menor, van desplazando progresivamente a la teoría modal dando paso paulatinamente al sistema tonal con estos dos modos como variantes. El sistema tonal se va identificando con la tradición culta occidental, ya desde el Barroco, y debido a su desarrollo ha ido influyendo en este repertorio popular desde mediados del siglo XIX, haciendo que viejas melodías acaben modernizándose al impregnarse de tonalidad (Lizarazu, 1995).

La sociedad tiene, pues, una labor que es la de mantener con vida el repertorio en grabaciones gracias a los recursos de grabación moderna que existen. Recursos que paradójicamente han contribuido también a su desaparición con la invasión de música grabada a nivel industrial. Estos dispositivos de grabación permiten la supervivencia de esta música con el paso de los años.

Para la mayoría de los músicos, este tipo de canciones no son muy importantes: muchos piensan que la música folklórica popular es una música de aspecto secundario o una música menor que ha pasado desapercibida en los estudios oficiales. Por fortuna, actualmente los planes de estudios oficiales se están interesando más por este tema, que necesitaba urgentemente una ayuda y un reconocimiento adecuados. Por consiguiente, el estudio de la música popular se ha visto incrementado de forma considerable en los últimos años y cada vez atrae a un mayor número de musicólogos y músicos.

En la música actual ha habido un hueco, a veces bastante extenso, en donde se alza la música con raíces tradicionales adaptada a la música actual, frente a la dominación de los estilos de corte anglosajón preferentemente. Descartando música aflamencada¹⁴, podemos recordar artistas y grupos que, aun en plena fiebre del rock sesentero y setentero, tenían éxito entre el público y editaban discos: Triana, Medina Azahara, Carlos Núñez (con música para la gaita), Celtas Cortos (más unidos a la juventud), Andaraje (mucho más comprometidos con el folklore musical auténtico) y otros muchos ejemplos. Hay

14 Del tipo Los Chichos, Las Grecas y muchos otros más.

casos como el de la cantante Martirio (Quiñones, 2000) que, iniciándose con el canto popular en el grupo Jarcha, se adscribió en la música pop con gran éxito.

Elementos que son objeto de análisis

Son los componentes fundamentales de la obra. El siglo xx es un siglo de gran expansión, por la variedad de métodos para el análisis: por una parte la musicología, el estudio de las fuentes, y el interés a partir de los años 60 por la música antigua (vuelta a Bach, a la polifonía), sobre todo en el Reino Unido. El estudio de la música de tradición también se revalorizó con obras de compositores que parten de ella: por ejemplo Stravinsky, Bartok o Falla, entre otros muchos.

Hay que tener en cuenta el sistema al que pertenece la obra, su historicidad, su proyecto estético, estilo y reglas que les son propias. El análisis permite repasar la obra encontrando la mentalidad del autor dentro de su contexto histórico-geográfico. Se analizan en la música tres aspectos fundamentales:

MELODÍA:	Aspectos modales o tonales Ámbito melódico Intervalos de inicio y final
RITMO Y MÉTRICA:	Compás o ausencia de él Tipo de inicio/tipo de final
OTRAS REALIDADES TEXTUALES:	Relación texto-música

Metodología del análisis

En este caso, se empleará una metodología que parece la más indicada para el análisis del repertorio y sus posteriores conclusiones. Este sistema es el empleado en el Cancionero de León¹⁵ pareciendo el más adecuado, ya que es muy racional y se centra en los aspectos de técnica musical, presentando unos resultados en estadísticas que permiten llegar a conclusiones y definiciones de los rasgos estilísticos propios de cada grupo del repertorio¹⁶.

En el *Cancionero popular de Castilla y León* (Abad, 1987: 47), en el que intervienen Luis Díaz y Miguel Manzano como coordinadores, puede verse un sistema de análisis musicológico muy completo que también puede servir de modelo. En el cancionero de Zaragoza falta por hacer un estudio sistemático de las diversas canciones y su comparación en base a características de tipo objetivo. Características que presenten una igualdad de definición y de aplicación en las diferentes canciones y eliminar los rasgos más subjetivos que, aunque importantes, no son tanto para un método que intenta llegar a conclusiones racionales y estables. La intención sería la aproximación lo más posible a un método científico, aunque esto no nos da el conocimiento íntegro de las particularidades de una realidad musical ya que, hasta la fecha, la música sigue siendo una realidad no exclusivamente racional sino que tiene grandes dosis de subjetivismo y mecanismo intuitivo, por más esfuerzos históricos que se han hecho

15 Del que es autor Miguel Manzano.

16 Este sistema viene realizado en su libro, pero se echa en falta en muchos otros cancioneros en donde se puede, y sería muy conveniente, realizar el mismo proceso y con la misma sistemática alcanzar unos resultados que tienen un valor objetivo por sí solos.

para equipararla a una ciencia o a una disciplina con una sintaxis segura e inamovible.

Partiendo de la idea del subjetivismo como parte integrante de cualquier acercamiento y profundización existente en el terreno musical, tomaremos algunos elementos susceptibles de análisis del Cancionero de Miguel Manzano. Otros elementos, considerados de menor importancia, los dejaremos aparte en la realización de este análisis.

Estructura del cancionero

Esta obra está formada por varias partes estructuradas como sigue a continuación:

1. Presentación ¹	
2. Introducción	Prólogo de Manuel Palau ²
	Palabras preliminares de Ángel Mingote
3. Texto literario	Albadas y auroras
	Bailes y dances
	Cantos varios
	Gozos y cánticos sacro-profanos
	Gozos y otros cantos sacros
	Jotas aragonesas
	Villancicos, tonadillas y otros cantos de Navidad
	Apéndice: varias piezas
4. Texto musical	Albadas y auroras
	Bailes y dances
	Cantos varios
	Gozos y cánticos sacro-profanos
	Gozos y otros cantos sacros
	Jotas aragonesas
	Villancicos, tonadillas y otros cantos de Navidad
	Apéndice: varias piezas
5. Índices	Toponímico
	General
1 Este sistema viene realizado en su libro, pero se echa en falta en muchos otros cancioneros en donde se puede, y sería muy conveniente, realizar el mismo proceso y con la misma sistemática alcanzar unos resultados que tienen un valor objetivo por sí solos.	2 Manuel Palau (1893-1967) fue director del Conservatorio de Valencia. Su música es de raíz folklórica que le lleva a desarrollar la politonalidad y la modalidad. Destaca el «Concierto levantino» para guitarra y orquesta.

I. Presentación

En la presentación del libro, D. Antonio Beltrán afirma que la bibliografía de la música popular aragonesa es muy escasa, a excepción de lo referente a la jota. A pesar de ello, existen varios estudios relacionados con la música de Aragón: Demetrio Galán Bergua, *El libro de la Jota aragonesa*, Zaragoza, 1966; el ensayo de Antonio Beltrán, *La Jota aragonesa: Factores etnológicos para su conocimiento*, Zaragoza, 1960. Sobre el «dance», Arcadio de Larrea Palacín, *El dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos. Contribución al estudio del teatro popular*, Tetuán, 1952; y la tesis doctoral realizada por Mercedes Pueyo Roy, *Introducción al folklore aragonés, II, cantos y bailes*, Zaragoza, 1980¹⁷.

17 En las palabras preliminares se lamenta el autor de no poder abarcar más por falta de tiempo y querer completarlo

II. Texto literario

En la parte dedicada a texto literario, se refiere el autor a explicaciones de las distintas canciones y géneros, empleando una gran cantidad de elementos subjetivos, que permiten visualizar y captar las canciones.

En las «albas y auroras» distingue la variedad de algunas, la mayor antigüedad de otras y el significado de las letras entre otros aspectos. Mingote define la alba como la serenata que dan los mozos a la novia en las primeras horas de la noche después de la boda.

En los «bailes y dances», hace referencia a su relativa modernidad. Las descripciones de estos bailes nos parecen muy valiosas. Todas las piezas son para bailar salvo la última, la cual se presenta instrumental con una parte cantada al comienzo y al final (Mingote, 1981: 17 y 115). Por ser este capítulo destinado a la danza, no se incluirá en el posterior análisis. Es difícil establecer la cronología del «dance». Puede datar del siglo XVI, aunque algunos de sus elementos serían más antiguos. El «dance» se extiende desde el Pirineo hasta Teruel. La música y el acompañamiento serían modernos, por lo menos del siglo XVIII y de la centuria siguiente. Se tañen gaita, dulzaina y tambor y en algunos casos el «chicotén», especie de soinua o salterio medieval.

En «cantos varios», se presenta una recopilación heterogénea. Hay una comparación entre la música de varias canciones, sus letras y distintas versiones.

En «gozos y cánticos sacro-profanos» hay también descripciones muy valiosas del significado de algunas canciones, así como elementos de análisis objetivo, como su modalidad.

En «gozos y otros cantos sacros», nos muestra el autor una evolución interesante: canciones en principio compaseadas que con el tiempo se cantaban con ritmo libre. Un proceso diferente al de muchas piezas sacras que empezaron por ser de ritmo libre, sobre todo las más arcaicas, y terminaron siendo compaseadas por la influencia arrolladora de la armonía y el acompañamiento.

En «jotas aragonesas» el autor hace una distinción entre coplas con letra y sin letra. Además, introduce el tema del origen de la jota. En este sentido, López Chávarri afirma que el origen de este género no es posible determinarlo, la explicación del moro creador valenciano Aben-Jot resulta fantástica (López, 1927). El mismo autor asegura que debe de haberse consolidado en Aragón, extendiéndose por toda España con ocasión de la guerra de la Independencia. Siguiendo a Mingote (1981), la opinión de Arnaudas que sitúa el origen de la jota posterior a final del siglo XVIII o principios del XIX, debe ser matizada. Arnaudas se basa en que Gaspar Sanz no incluye la jota en su obra de guitarra pero, en opinión de Mingote, existía ya la obra aunque no su nombre. Se podría comprobar en una melodía relacionada con la jota y escrita en 1666 por Joseph Ruyz Samaniego, maestro de capilla del Pilar de Zaragoza.

Manzano ha realizado un estudio plasmado en un libro acerca de los aspectos musicales de la jota (Manzano, 1995). Su extensión no solo abarca el territorio peninsular, incluyendo a Portugal, sino que también ha llegado a tierras de Hispanoamérica en donde está documentada.

En el repertorio clásico es también muy abundante. Podemos recordar ejemplos ilustres como la jota de las *Siete Canciones Españolas* de Falla (número 4), la jota de concierto *Viva Navarra* de Joaquín

y ampliarlo a las otras provincias aragonesas. Manifiesta la intención de dar a conocer el repertorio aragonés aunque no sea solo estrictamente el popular. Su intención es profundizar en el alma aragonesa además de la intención de salvar un repertorio próximo a extinguirse.

Larregla o la de la ópera *La Dolores* de Bretón, y otras no tan famosas o casi desconocidas como la jota de José del Hierro para violín y piano.

En el repertorio escénico, es muy utilizada en la zarzuela en donde podemos encontrar jotas murcianas en la obra *La alegría de la huerta* de Chueca, por ejemplo. De la pervivencia de la jota hoy en día tenemos en general abundantes noticias. Sirva como ejemplo el documental de Gilles Kanert, Ifan Pierce y Jon Sútil (2011: 138) *La jota navarra, pasión por un canto*, en donde se hace un repaso de la jota navarra desde sus orígenes hasta la actualidad además de una exposición del estado de la jota en la actualidad y unas reflexiones sobre su legado.

En «villancicos, tonadas y cantos de Navidad» el autor hace referencia a aspectos técnicos de algunas piezas. El autor no disimula su rechazo a la música de baja calidad, en concreto si existe algún organista con poca o ninguna base técnica o musical de por medio (cosa que sucede todavía en nuestra época con más frecuencia de la deseable). En casos en que el acompañamiento escrito no tenga nivel suficiente, el autor transcribe solamente la melodía.

El «apéndice: varias piezas» se muestra como el menos interesante, según parece, a efectos de análisis de la canción popular. Solo se va a tener en cuenta la primera de estas piezas (canción patriótica) por presentar rasgos populares a pesar de tener un autor conocido posiblemente. El resto de las obras son de carácter instrumental, presentando la novedad de la especificación clara de los distintos instrumentos con sus partes diferenciadas. Completa este apartado una serie de piezas del guitarrista Gaspar Sanz¹⁸, que aunque no son obras de música popular, sino más bien de música cortesana, traducen el alma y el sentir de Aragón según el autor del libro, con lo que su ubicación tiene un sentido de comprensión del estilo musical de esta región.

III. Parte musical

Integran la parte musical la totalidad de las piezas recogidas por el autor, bien directamente él mismo, o bien por medio de otra persona que las recogió y le dio la información precisa al autor del libro, según nos cuenta él mismo en la parte literaria. Esta parte presenta las canciones ordenadas por géneros, clasificados anteriormente, numerándolas desde el principio cada vez que empieza uno nuevo. En este trabajo de análisis se procederá a enumerar desde el principio hasta el final de forma que no se repita ningún número. Será mejor a efectos prácticos aunque tiene el inconveniente de no coincidir la numeración indicada por el autor con la que se pondrá posteriormente, por lo que se pondrá un título a cada canción al lado de cada número.

El título de las canciones será muy útil para localizarlas. Se hará tomando la primera frase del texto o las primeras palabras, a veces una sola, siempre que tenga un sentido mínimo que cumpla la función de título. Un artículo solo o un pronombre o una frase incoherente no nos podrían servir de título. Tampoco serviría una frase larguísima que sea formada por varias oraciones. Tomando el comienzo del texto formaremos un título lo más claro posible.

El trabajo se hará sobre las canciones expuestas en la parte musical del libro, un total de 258 canciones expuestas en la misma, cifra que se considerará como el 100 %, intentando profundizar lo máximo posible sobre todo en cuanto a aspectos técnicos musicales. Se va a centrar el trabajo de análisis en el repertorio de música vocal, tanto de canciones con letra en castellano como en latín o con letra ininteligible por ser solo una serie de sílabas que tararean una música. En caso de tener varias

18 El más conocido guitarrista español del siglo xvii. Mingote, en su *Cancionero* alude a su obra en varias ocasiones. De esta misma época son también Ruiz de Ribayaz, Doizi de Velasco y Luis de Briceño.

versiones de la misma canción, se escogerá aquella que por sus características parezca la más antigua, por ejemplo la de ritmo libre en lugar de mensurado¹⁹.

Queda, pues, la música instrumental fuera del presente análisis al tener unas particularidades especiales como es el estudio de la organología de la región, la adopción de otros instrumentos, la técnica con que se toca, etc. excluyendo de la misma forma la música basada primordialmente en la danza, por ser este tema diferente del musical y exigir un estudio pormenorizado aparte. Por regla general, la música vocal es más pura y más genuina, ya que prescinde de la afinación en muchos casos impuesta del instrumento, y gana en espontaneidad melódica a cualquier instrumento popular, por el hecho de tener el instrumento en el propio cuerpo, lo cual no quiere decir que se controle siempre de manera perfecta, pero un intérprete inteligente sabrá adaptar sus limitaciones para sacarle el máximo de posibilidades expresivas. La instrumentación complementa y caracteriza estas canciones. Sin embargo, no se analizarán los casos en que la música instrumental sea la parte principal de la canción o lo más destacado, aunque sí se hará una mención a su presencia si está indicado en la transcripción de la melodía.

Resultados obtenidos tras el análisis de los aspectos rítmicos del *Cancionero de Zaragoza*

Compases

Se comenzará por hacer una clasificación de las canciones que están compaseadas y las de ritmo libre. Entre las primeras, tendremos que ver las que tienen un único compás y lo mantienen durante toda la canción y aquellas que cambian de compás o fluctúan entre varios.

Algunos elementos son característicos de repertorios de una zona geográfica concreta. En el caso de la heterometría o cambios de compás, se observa que refleja una acentuación irregular en las partes naturales del compás. El cancionero salmantino es uno de los más variados en este sentido. Ledesma, en el cancionero salmantino, anota las charradas en 2/4. Habría otras opiniones, como la de García Matos que afirma que deberían anotarse en 10/16. Las que tienen un ritmo libre no vienen con indicación de compás sino que el ritmo fluye directamente adecuándose a la inteligibilidad del texto.

Existe la siguiente relación de los compases analizados:

19 Se basa este criterio en que normalmente las versiones más antiguas son las más interesantes para analizar por sus características individuales, ya que la modernidad tiende a establecer mayor número de influencias.

	Tipo de compás	Número
Sin cambio de compás	2/4	41
	3/4	68
	3/8	67
	C o 4/4	8
	6/8	7
	2/2	2
	6/4	1
Sin compás definido		36
Con cambios de compás	2/4, 3/4	17
	2/4, 3/8	3
	2/4, 4/4	1
	6/8, 9/8	2
	2/4, 6/8	2
	3/4, 4/4	1
	3/8, 6/8	1
	3/4, C, 2/4	1

De los resultados, se pueden extraer las siguientes estadísticas:

Canciones compaseadas	86,05 %
Canciones compaseadas sin ningún cambio de compás	75,19 %
2/4	15,89 %
3/4	26,36 %
3/8	25,97 %
C o 4/4	3,1 %
6/8	2,71 %
2/2	0,77 %
6/4	0,39 %
Canciones compaseadas con cambio de compás	10,85 %
Canciones compaseadas con solo dos compases diferentes	10,46 %
2/4, 3/4	6,96 %
2/4, 3/8	1,16 %
2/4, 4/4	0,39 %
6/8, 9/8	0,77 %
2/4, 6/8	0,77 %
3/4, 4/4	0,39 %
3/8, 6/8	0,39 %
Canciones compaseadas con tres o más compases diferentes	0,39 %
3/4, C, 2/4	0,39 %
Canciones sin compás definido	13,95 %

Conclusiones del análisis realizado:

- En materia de compases, dominan bastante las canciones compaseadas sobre las que tienen ritmo libre, aunque estas forman un grupo nada despreciable a pesar de su minoría.

- De entre el grupo de canciones con algún tipo de métrica, dominan las canciones con un solo tipo de compás —sin cambios— sobre las que tienen dos o tres compases; el caso de tres compases en una misma canción es único, algo que en otros cancioneros se ve con más frecuencia.
- Dominan por abrumadora mayoría los compases sencillos sobre los más complejos. En efecto, son los mayoritarios: 3/4, 3/8 y 2/4, por ese orden. El grupo de canciones con estos compases forman un corpus mayoritario en este repertorio contabilizándose el 68,22 % sobre el total de las analizadas. El grupo de canciones con compases algo más complejos (4/4, 6/8, 2/2 y 6/4) es bastante más minoritario, en torno a un 6,98 % del total.
- Se echa en falta compases más complicados. El folklore español es muy rico tanto melódicamente como rítmicamente, según García Matos. En otros cancioneros no es extraño que hagan su aparición los compases de amalgama, de zortzico (5/8, 10/8), el ritmo de las charradas salmantinas (10/16) o compases que llevan el ritmo «aksac» o ritmo cojo, muy propio de algunas regiones españolas, u otros no tan complejos como 9/8 o 12/8, cuya presencia en este cancionero es casi nula.
- De la misma forma, se observa que un grupo minoritario como es el de las canciones con dos o más compases tiene una mayoría abrumadora de uso de la conjunción 2/4-3/4. Las canciones que tienen la combinación de estos dos compases son 18 sobre un total de 28, es decir el 64,28 %, una mayoría sobre cualquier otra combinación. Se puede deducir, por lo tanto, que en una métrica algo más compleja, como es el uso de varios compases alternativos, domina muchísimo la combinación de dos compases que sean sencillos. Esto se puede deber a la búsqueda de un contraste rítmico para dar mayor interés pero adoptando la sencillez de unos metros nada complicados.
- La única canción vista con tres compases (3/4, C, 2/4) tampoco aporta nada respecto de una excesiva complejidad. No hay nada que se salga fuera de unos esquemas que resultan familiares.
- La mayor complejidad nos la dan las canciones que están sin compás indicado y que algunas son cercanas al ritmo totalmente libre y declamatorio que está más unido a la expresión del texto; y otras parecen empezar como si tuvieran compás y estarían más cerca de las canciones con cambios de compases aunque es preferible anotarlas como están. La canción *Sois de Escocia*, perteneciente a las auroras, es un buen ejemplo de canción con un ritmo semilibre muy deudor de los compases. Su notación incluye unas pequeñas líneas verticales dentro del pentagrama a modo de líneas divisorias que indicarían algún tipo de ictus. Se podría haber escrito esta canción con una combinación de compases de 3/4, 4/4 y 5/8, pero esta canción encerrada en este tipo de combinación métrica perdería seguramente parte de su esencia de libertad rítmica. Se podría decir que las canciones de este tipo mantienen algún tipo de métrica aunque no lo suficiente para ser clasificadas como compaseadas.

Tipo de inicio

En las canciones se analizará la concordancia o no del comienzo de la melodía con el primer ictus rítmico. Para ello, y siguiendo la clasificación clásica que aparece en el libro *Formas Musicales* de Joaquín Zamacois, se establecerá una división de los comienzos en anacrúsicos (si empieza antes de dicho ictus), téticos (si coinciden), y acéfalos (si empieza la melodía después del ictus).

Se encontrarán casos de ambigüedad en los comienzos en que el cantante/ informante haga un arrastre de la primera nota, un alargamiento de la misma o recursos similares que perturben la audición. Sin embargo, en estos casos, se atenderá al texto transcrito por Mingote sin olvidar que pueden existir otras formas de interpretación que den resultados diferentes.

En las entonaciones de los comienzos hay muchas variantes, debido al *portamento* de inicio al no tener los informantes una práctica temperada del canto, y a la entonación relativa. Ese *portamento* suele ser ascendente, de ahí que muchas piezas populares comiencen en anacrusa.

Es muy frecuente el comienzo de las piezas en unísono. Estos unísonos suelen ser protéticos, donde el cantor se prepara para empezar a cantar (relleno silábico necesario para la isorritmia del canto melódico), así como el unísono epentético que sirve de apoyo acentual para arrancar. Estos dos unísonos muchas veces no tienen existencia real en la partitura, a diferencia del unísono melódico que sí está representado en la escritura, dándole más importancia a este último.

En los casos de canciones de ritmo libre no se podrá clasificar el comienzo por falta de ictus inicial; aunque se intuye en ocasiones este ictus rítmico, la falta de compás establecido hace preferible dejar este apartado sin rellenar.

Canciones que no presentan un tipo de inicio definido ³	39	15,11 %
Canciones que sí presentan un tipo de inicio definido	219	84,88 %
Comienzo tético	76	29,46 %
Comienzo anacrúsico	68	26,36 %
Comienzo acéfalo	75	29,07 %
3 Por no ajustarse a ningún compás determinado.		

Conclusiones tras el análisis realizado:

- Se puede decir que nos encontramos con unas canciones que definen por mayoría un tipo de inicio con respecto a las que no lo definen por pertenecer a un ritmo libre.
- Entre los tres tipos de inicio hay un gran equilibrio y no se puede deducir que destaque ninguno de ellos, a pesar de que el comienzo anacrúsico podría pensarse que sería el más utilizado a priori por las características del idioma español.
- Solo se puede comprobar el equilibrio existente entre las tres formas de inicio y pensar que haría falta un análisis más profundo para llegar a conclusiones.

Tipo de final

Respecto al tipo de final, se atenderá a la misma clasificación clásica del libro de Zamacois, dividiéndolo en masculinos y femeninos, según coincida o no la última nota de la melodía con el último ictus. Los finales pueden presentar unas conclusiones no encuadradas en el sistema tonal, con intervalos poco usuales y finales no concluyentes. En el caso de que la melodía tenga un ritmo libre, no se rellenará este apartado.

En cuanto al comienzo de las obras, es típico comenzar de forma anacrúsica, es decir, en parte débil del compás. Este aspecto es muy normal en todo el folklore especialmente en el español, debido en gran parte a la numerosa presencia de palabras llanas en donde el acento estaría sobre la segunda

sílaba sirviendo la primera para una entonación o «arrastre» de la nota hacia el agudo. Esto, por tanto, condicionaría el acento rítmico de la música aunque no siempre se den los casos de anorritmia. Hay que tener en cuenta que el germen del acento era melódico, es decir, la nota aguda.

Canciones que no presentan un tipo de final definido ⁴	35	13,56 %
Canciones que sí presentan un tipo de final definido	223	86,43 %
Final masculino	128	49,61 %
Final femenino	95	36,82 %
4 Por no ajustarse a ningún compás determinado.		

Conclusiones tras el análisis realizado:

Lo estipulado para los tipos de inicio sería válido también para los tipos de final.

- Existe un ligero aumento de canciones con final definido al compararlas con las que tienen un inicio definido, pero prácticamente coinciden. Son cifras casi sinónimas.
- En las piezas con final definido se constata un ligero predominio de los finales masculinos sobre los femeninos, pero básicamente se entienden bastante equilibrados.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD HERNÁN, P. y otros: *Cancionero popular de Castilla y León*, Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca, 1989. ASENSI DÍAZ, J.: «Problema y desarrollo del baile folklórico: El caso del fandango» en *Actas del V Congreso de Folklore Andaluz: Expresiones de la cultura del pueblo: «El Fandango»*, Málaga, 1994.

ATLAS, Allan W.: *La música del Renacimiento*, Madrid, Ediciones Akal, 2002.

BAJÉN GARCÍA, L. M.: *Músicas de la tierra. Melodías, bailes y músicos populares en la provincia de Zaragoza*, Zaragoza, Severiano, 2000.

BARTÓK, B.: *Escritos sobre música popular*, México, Editorial Melo, 1979.

CRIVILLÉ, J.: *Historia de la música española 7. El folklore musical*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

CHAILLEY, J.: *Compendio de musicología*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

CRUCES, F. y otros: *Las culturas musicales*. Madrid, Editorial Trotta, 2001.

DÍAZ, J.; DELFÍN VAL, J. y DÍAZ VIANA, L.: *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1981.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ DE MENDOZA, M.: *Cancionero musical infantil de Toledo*, Murcia, Colección Humanidades, 1994.

FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

- GARCÍA JIMÉNEZ, M.: «Método y otras lecturas» en *Actas del V Congreso de Folklore Andaluz: Expresiones de la cultura del pueblo: «El Fandango»*, Málaga, 1994.
- GARCÍA-MATOS, M.: *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1982.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, H.: *Ritmo e interpretación del Canto Gregoriano, estudio musicológico*, Madrid, Alpuerto, 1998.
- GONZÁLEZ DE PÉREZ, M.: *Sobre el estudio de la música como hecho cultural*, <http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/musicaycultura.pdf>, 2005.
- HOPPIN, R.: *La música medieval*. Madrid, Ediciones Akal, 1991.
- JAY GROUT, D. y PALISCA, C.: *Historia de la música occidental*, 2, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- LEUCHTER, E.: *Florilegium Musicum: History of music in 180 examples from antiquity to the eighteenth century*, Buenos Aires, 1964.
- LIZARAZU DE MESA, M. A.: *Cancionero popular tradicional de Guadalajara*, Madrid, Diputación Provincial de Guadalajara, Tomo I, 1995.
- LÓPEZ CHÁVARRI, E.: *Música popular española*, Barcelona, Editorial Labor, 1927.
- MANZANO ALONSO, M.: *La jota como género musical*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1995.
- MARCO, T.: *Historia cultural de la música*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, 2009.
- MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- MERLÁN BAJO, P.: «Propuestas didácticas para promover la música gallega en el aula de primaria», en *Revista Música y Educación*, Madrid, Editorial Musicalis, 2011, núm. 87, p. 194.
- MINGOTE, A.: *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1981.
- MORALES DE LA MORA, M. E.: *Cuestiones de etnomusicología: Marcia Herndon y otros métodos*, 2003. <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug29/art5.html>.
- MORGAN, R.: *La música del siglo xx*. Madrid, Akal, 1991.
- OTAOLA GONZÁLEZ, P.: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Zaragoza, Edición Reichenberger, 2000.
- RASO DEL MOLINO, J.: *Compendio de Armonía Razonada*, Málaga, Ediciones Si bemol, 1996.
- RIBERA Y TARRAGÓ, J.: *La música árabe y su influencia en la española*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- ROSEN, C.: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, C.: *Cancionero musical de Galicia reunido por Casto Sampedro y Folgar* [reedición crítica], A Coruña, Editado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008.
- SÁNCHEZ, MIGUEL, A.: *Es razón de alabar. Una aproximación a la música tradicional sefardí*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1997.
- TONON, G.: «La utilización del método comparativo en estudios cualitativos en ciencia política y ciencias sociales», en *Revista de Temas Sociales*, Kairós, p. 11.
- V. V. A. A.: *Folklore y costumbres de España*. Tomo I, director: F. Carreras y Candi. Madrid, Ediciones Merino, S. A., 1988. Edición facsímil.

ANEXO

Tabla n.º 1: análisis rítmico del Cancionero Musical de Zaragoza

N.º	TÍTULO	Localidad	Inicio	Final	Compás
1	Asómate, sol dorado	Atea	T	F	2/4
2	A la pulida Joaquina	Litago y Lituénigo	T	M	2/4
3	Ha llegado Santa Cruz	Atea y Murero	T	F	2/4 3/4
4	Señor alcalde	Olvés	Ac	M	3/8 2/4
5	Virgen Santa de Semón	Acered	T	F	3/4
6	Hoy, cristianos	Acered	--	--	--
7	Los domingos todos	La Almunia de Dña. Godina	An	M	4/4 2/4
8	Amanece en la aurora	Aranda de Moncayo	--	--	--
9	Ya risueña amanece la aurora	Bárboles	--	--	--
10	Ya la aurora sale	Boquiñeni	T	M	2/4 3/4
11	Esta población cristiana	Borja	An	F	4/4
12	Salve, Virgen pura	Calatayud	T	F	2/4
13	El Pastor de las almas	Daroca	An	M	3/4
14	En la plaza de Sto. Domingo	Daroca	--	--	--
15	Fue María	El Frasnó	An	F	3/4 2/4
16	Sacerdotes ministros	Fuendejalón	Ac	M	3/8
17	Es María	Litago	--	--	--
18	¿Quién es esta que sube?	Lituénigo	--	--	--
19	Si san Roque tuviera presente	Mainar	--	--	--
20	Ángeles y serafines	Murero	An	F	3/4
21	En la iglesia mayor	El Pozuelo	Ac	M	3/8
22	Es María la que en carne	Campo de Romanos	--	--	--
23	San Martín fiel soldado	San Martín de Moncayo	--	--	--
24	En el monte Argeo	Sta. Cruz de Grío	--	--	--
25	En el nombre del Padre	Sástago	--	--	--
26	Al rosario la Aurora	Sos del Rey Católico	T	M	6/8 9/8
27	Es el Cristo de la Tercera	Tarazona	An	M	4/4
28	El Rosario es un huerto	Tarazona	An	F	3/4 2/4
29	San Francisco se perdió	Uncastillo	--	--	--
30	Sois de Escocia	Vera de Moncayo	--	--	--
31	A Veruela	Vera de Moncayo	An	M	2/4 3/4
32	Pastorcitos	Vera de Moncayo	An	M	3/4
33	Déjame subir al carro	Bárboles y otros pueblos	T	F	2/4
34	Al río seco madre	Belchite	An	F	2/4
35	Amarrado a una cadena	Caspe	An	M	3/4
36	Las mocitas de este pueblo	Daroca	T	F	3/8
37	¿Ande va negrito?	Fuendejalón	T	F	2/4
38	Entra rosa	Fuendejalón	T	M	2/4
39	Al paseíto de oro	Fuendejalón	An	M	2/4
40	Se pase a una naranja	Fuendejalón	An	F	2/4
41	En el mes de mayo	Fuendejalón	An	M	2/4 3/4
42	Al paseíto de santa Lucía	Fuendejalón	An	F	2/4

43	El patio de mi casa	Fuendejalón	An	M	2/4
44	Al entrar en palacio	Fuendejalón	T	M	2/4
45	La punta del tacón	Fuendejalón	An	M	2/4
46	Juanito ya se ha muerto	Fuendejalón	T	F	3/4
47	Carta del rey	Fuendejalón	T	M	2/4
48	¡Que llueva, que llueva!	Fuendejalón	An	M	2/4
49	¿Qué es aquello que reluce?	Fuendejalón	T	M	2/4
50	Las peluchonas de Illueca	Varios pueblos	T	M	2/4
51	El día Santa Bárbara	Illueca, Gotor	T	M	2/4
52	A la fuente voy por agua	Illueca y otros pueblos	T	M	3/4
53	No me tires del manto	Lécera	T	F	3/8
54	Pulida mangallonera	Magallón	T	M	3/4 2/4
55	Al señor cura	Monreal de Ariza	--	F	--
56	Dicen que la Virgen	Paniza	T	M	6/8
57	María, si fueras mía	Quinto	An	F	3/4
58	Desde chiquitita	Remolinos y varios pueblos	Ac	M	3/8
59	El olivo es el mejor	Sabiñán	Ac	F	3/8
60	He llegado	Sástago	Ac	F	3/8 2/4
61	Soy Tarazona	Tarazona	T	F	3/4
62	T'ha encontraito mayo	Urrea de Jalón	T	F	2/4
63	Ayer te vi en el río	Varios pueblos	An	M	2/4
64	Los mandamientos de amor	Aragón y Castilla	An	F	3/8
65	Veremundo se fue	Villanueva de Gállego	An	M	2/4
66	En Zaragocica	Zaragoza	Ac	F	2/4
67	En la plaza del Pilar	Zaragoza	An	M	2/4
68	Amigas, buenas tardes	Zaragoza	An	M	2/4
69	Piso oro	Zaragoza	An	M	2/4
70	A la Marisola	Zaragoza	T	M	2/2
71	En Zaragoza	Zaragoza	Ac	F	2/4
72	Como usted es vieja	Manuscrito del s. XIX	An	F	3/8
73	Os echo la despedida	Alconchel	T	M	2/4
74	Pidámosle a la Virgen	Almunia de Dña. Godina	An	F	3/4
75	Niño Jesús de la Bola	Aranda de Moncayo	T	F	2/4
76	Ariza nos llama	Ariza	--	F	--
77	Santa Elena	Atea	T	F	2/4 3/4
78	La Virgen de las Nieves	Bujaraloz	An	F	3/4
79	Alégrense en Zaragoza	Calanda y otros pueblos	T	F	6/8 2/4
80	De tus devotos consuelo	Calatayud	T	F	2/4 3/4
81	Santo Domingo nació	Caspe	T	M	2/4
82	Tomemos agua bendita	Cetina y otros	--	--	--
83	Santa Quiteria	Cetina y Alhama	T	M	2/4
84	María Magdalena	Daroca	T	M	3/4 2/4
85	Cuando la Virgen vino	Leciñena	Ac	M	3/4
86	Villa lengua y moros	Moros	T	M	2/4
87	Al señor cura del pueblo	Sisamón	T	F	2/4
88	San Pascual	Torrehermosa	--	F	--
89	Pues con Dios	Acered	--	--	--

90	Dios te salve	Aguarón	T	M	3/4 4/4 2/4
91	Pues al Rey	Almunia de Godina	T	M	3/4
92	Soberano Santuario	Aniñón	--	--	--
93	Magdalena, protección	Anónimo	An	M	4/4
94	Si con cariñoso anhelo	Ateca	T	M	3/8
95	A María saluda	Borja	T	F	3/4
96	Pues que el cielo nos ha dado	Cadrete	--	--	--
97	Es la pasión de Jesús	Calatayud	T	F	6/4
98	Pues sois de nuestro consuelo	Calatayud	An	M	3/4 2/4
99	Pues Caspe por excelencia	Caspe	--	--	3/8
100	Pues consuelo universal	Caspe	Ac	F	3/8
101	Virgen rosa celestial	Caspe	--	--	--
102	Iris de serenidad	Daroca	--	--	--
103	¿De dónde a mi bajeza?	Daroca	--	--	--
104	Suda sangre Jesús	Daroca	--	--	--
105	Jesu Rex	Daroca	--	--	--
106	Por vuestra piedad inmensa	El Frago	--	--	--
107	Oh, Madre de Pietas	El Frasnó	T	F	6/8
108	Dios te salve, María	Fréscano	T	F	2/4 3/4
109	Salve Virgen de Jerusalén	Inogés	T	--	2/4
110	Salve mar de penas	Lavilueña	--	--	--
111	Pues con la corte del cielo	Lituénigo	--	--	--
112	Dios te salve	Magallón	T	M	2/4
113	Del sepulcro triunfante	Mainar	--	--	--
114	De Vidal y de Valeria	Maluenda	Ac	M	2/4
115	Por las pobrecitas almas	Maluenda	--	--	--
116	Fuerte torre de David	Varios pueblos	--	M	C
117	Pues sois de Dios tan amado	Murero	--	--	--
118	Agua pedimos	Nuévalos	T	M	2/4 3/4
119	Salve, Virgen dolorosa	Pozuelo de Aragón	T	M	3/4 C
120	La lealtad de mi torpeza	Pozuelo de Aragón	T	M	2/4 3/4
121	Por las pobrecitas almas	Pozuelo de Aragón	T	F	C
122	Poderoso Jesús Nazareno	Retascón	An	M	2/4 3/8
123	Es la Pasión de Jesús	Campo de Romanos	T	1. F	2/4 3/4
124	Pues a Jesús vuestro celo	Tobed y Sta. Cruz de Grío	An	M	2/4
125	Venerada milagrosa	Tobed	--	--	--
126	Pues sois Valentín glorioso	Tobed	--	--	--
127	Pues que sois tan prodigiosa	Trasmoz y Lítago	--	--	--
128	Pues el todo poderoso	Trasmoz	--	--	--
129	Por vuestra piedad inmensa	Trasmoz	--	--	--
130	Para trocar de las almas	Trasmoz	--	--	--
131	Iris de paz que consuela	Vera de Moncayo	T	M	2/4
132	Imploramos tu piedad	Vera de Moncayo	T	M	3/8
133	Pues de todos venerada	Villamayor	T	M	6/8
134	Madre del Pópulo	Zaragoza	T	M	4/4
135	Salve, Reina de los cielos	Zaragoza	T	F	4/4

136	Pues sois celestial princesa	Zaragoza	T	M	2/4
137	Se riegan con el canal		An	M	3/4
138	Un cañón de artillería		Ac	F	3/8
139	Y del canto popular		Ac	F	3/8
140	Pa que vivas mucho		An	M	3/4
141	Que aborrecida te ves	Sos del Rey Católico, otros	An	M	3/4
142	Que nos las tiene Madrid	Uncastillo	An	F	3/4
143	Que vaya siempre corriendo	Uncastillo	An	M	3/4
144	Que vaya siempre corriendo	Uncastillo	Ac	M	3/4
145	Es de piedra y durará	Uncastillo	An	M	3/4
146	Pone en la esquina una teja	Mainar	Ac	M	3/8
147	Y los del año que viene	Fuendejalón	An	F	3/8
148	Y me siento en los sofases	Autora: Angela Andía	An	M	3/4
149	¿Qué viene por aquel cerro?		An	M	3/4
150	Dijo la señá María	Autor: Lamberto Funes	Ac	F	3/8
151	Y la tarde ya pardea	Fuendejalón y contorno	An	M	3/4
152	Yumba, yumba	Aragón y parte de Navarra	An	M	3/4
153	Y la suegra que mantienes		An	M	3/4
154	Tienes la cara de vaca	Retascón	Ac	F	3/8
155	Lleno de melancolía	Retascón	An	M	3/4
156	Somos los quintos navarros	Fuendejalón	Ac	F	3/4
157	Más te valía		Ac	F	3/4
158	Ya se va mi corazón	Aguarón y otros	Ac	F	3/4
159	Que todas son estrellicas	Muy popular	Ac	F	3/8
160	Una lancha cañonera	Muy popular	Ac	F	3/8
161	Con qué te lavas la cara	Daroca	Ac	M	3/4
162	Si es enero o es febrero	Daroca	Ac	M	3/4
163	Que te tendrás que bajar	Tierra Baja	An	M	3/4
164	Y en Paracuellos acelga	Maluenda	An	M	3/4
165	Ya vienen los canalenses	Calatayud	An	M	3/4
166	Y el corazón de un caballo	Arándiga	An	M	3/4
167	Tío Agustín	Atea	Ac	F	3/4
168	No me vengas a deshora	Aranda de Moncayo	Ac	F	3/4
169	De la copa de un olivo	Almunia de Dña. Godina	An	M	3/4
170	Amante si te caerás	Almunia de Dña. Godina	An	M	3/4
171	Pasa el Ebro por tu puerta	Sástago	An	M	3/4
172	Si quieren saber señores	Zaragoza	Ac	M	3/8
173	Somos los aragoneses	Borja	Ac	F	3/8
174	Cuando paso por tu	Calatayud	Ac	F	3/8
175	Los mozos quien c'haiga	Magallón	Ac	F	3/8
176	Si ese sol que nos alumbra	La Almolda	Ac	F	3/8
177	No se debía morir	Aragonesa pura	Ac	M	3/8
178	La sal se te va cayendo	Aragonesa pura	T	M	3/8
179	Se metiera a jornalero	Aragonesa pura	Ac	M	3/8
180	Me la impide la arbolera	Zaragozana pura	Ac	M	3/8
181	Y tiro de los ramales	Zaragozana libre	Ac	M	3/8
182	Cuando más aprieta el frío	Utebo	Ac	F	3/8

183	Yo te llamo		Ac	F	3/8
184	Allí t'acompañará	Cariñena	Ac	F	3/8
185	Tengo una pena	Fuentes de Ebro	Ac	M	3/8
186	Como la caña del trigo		Ac	F	3/8
187	¡Ay! ¡Cómo quieres!	Fuentes de Ebro	An	M	3/8
188	Si mi madre fuera mora		Ac	M	3/8
189	La jotica e la trompeta		Ac	M	3/8
190	De bayeta colorada		Ac	M	3/8
191	Yo tenía		An	M	3/8
192	La tristeza reina en mí	Alagón	Ac	M	3/8
193	Dime quién se te murió	Batebancos	Ac	F	3/8
194	Y el cielo viste de azul		Ac	F	3/8
195	Y en la plaza s'ha d'entrar		Ac	F	3/8
196	Sufriendo esta pena amarga		Ac	M	3/8
197	Que no tiene resistencia		Ac	M	3/8
198	Calle de temor y miedo		Ac	F	3/8
199	En nombre de Zaragoza		Ac	M	3/8
200	Todo Aragón en ti funda		Ac	F	3/8
201	Tus armas llevas al Norte		Ac	F	3/8
202	Aunque me quieran matar	Zaragoza	Ac	M	3/4
203	Que va por la carretera	Zaragoza	Ac	F	3/4
204	Le he pedido que me quieras	Zaragoza	Ac	M	3/4
205	De Huesca, Ramiro <i>el Monje</i>	Zaragoza	Ac	M	3/4
206	No quiero ser labradora	Zaragoza	T	M	3/4
207	Porque habito en l'arrabal	Zaragoza	T	M	3/4
208	El estilo fanfarrón	Cadrete	An	M	3/4
209	Que tiraban del canal	Cadrete	An	M	3/4
210	Ya quiere que nos casemos	Zaragoza (provincia)	An	F	3/4
211	Cuando llegan a la plaza	Bajo Aragón	T	F	3/4
212	Aquí no se ha de quedar	Bajo Aragón	An	M	3/4
213	Castillito	Partido de Barbastro	An	F	3/4
214	¡Ay!, ven acá	Huesca provincia	T	M	3/4
215	Un cañón de veinticuatro	Andorra (Teruel)	T	F	3/4
216	Hay un puchero de miel	Teruel provincia	T	F	3/4
217	Le lo le lo...	Varios pueblos	Ac	F	3/4
218	A la boticaria	Daroca	Ac	F	3/8
219	Tanto que sabes coser	Uncastillo y otros	Ac	F	3/8
220	¡Ay!, que te lo he visto	Uncastillo y otros	Ac	F	3/4
221	Un cazador cazando		T	F	3/4
222	Registrando la cama	Mainar	Ac	F	3/8
223	Allá arribita en la pradera		Ac	F	3/8
224	Por la calle abajito	Aranda de Moncayo	Ac	F	3/8
225	Dieciséis mariposas	Comarca de Bujaraloz	T	M	3/8
226	Le re le re	Popular	Ac	F	3/8
227	A la chata mandinga		Ac	F	3/8
228	De la guerra ya viene		Ac	F	3/8
229	Le re le le	Popular	Ac	F	3/8

230	La ribera el Jiloca	Popular	Ac	F	3/8
231	Sión dichosa	Daroca	T	M	3/4
232	Pues que te duermes con celos	Anónimo	T	M	3/8
233	Cuando por los montes anda	Anónimo	Ac	M	3/4
234	Los zangalitos	Anónimo	T	M	2/4 3/4
235	Sal amoroso	Anónimo	T	M	2/4
236	Navegando los Reyes	Anónimo	An	M	6/8
237	Sacro niño de perlas	Anónimo	Ac	M	3/4
238	El Niño desde los cielos	Anónimo	An	M	3/4
239	Hoy, mi niño	Anónimo	T	M	3/4 2/4
240	Corderito hermoso	Anónimo	An	M	6/8
241	Niño mío que en tierra	Anónimo Calatayud	Ac	M	3/4
242	Pues con vida	Anónimo	Ac	M	3/4
243	Ganaderito hermoso	Anónimo	T	M	6/8
244	Embarcado en la nave	Anónimo	T	M	3/4
245	De Jericó la roza	Anónimo	Ac	F	3/8
246	Las zagalas y pastores	Borja	An	M	6/8
247	Principiando el juego	Calatayud	T	M	2/2
248	Los tres Reyes del Oriente		An	F	3/4
249	Cuando el Eterno		T	F	3/4
250	Armen estrépito	Daroca	T	M	3/8 6/8
251	La hoja del olivo	Daroca	T	M	2/4
252	La zambomba tiene un diente	Daroca	T	F	2/4 3/4
253	En el portal de Belén	Lécera y otros	An	F	3/8
254	La Virgen va caminando	Lécera	An	M	3/8
255	Corramos, corramos	Tarazona	Ac	M	6/8 2/4
256	La zambomba tiene un diente	Tarazona	T	F	2/4
257	Tan tan van por el desierto	Tarazona	An	M	3/8
258	Españoles la patria oprimida		An	M	4/4

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 