

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz



Lo primero es lo primero.....3
Joaquín Díaz

El recorrido musical e interpretativo
del repertorio de la Sección
Femenina procedente del Archivo
Histórico Provincial de Cáceres
(DPC/146:1) (I).....4
Andrea Lorenzo Lancho

Pianos de concierto en Castilla y
León.....38
Silvano Coello Alonso

La alegría entre pandemias. A
propósito del centenario de la
sociedad «La alegría serrana».
(Moralarzal, Comunidad de
Madrid).....61
Miguel Ángel Soto Caba

La Semana Santa en Bernuy de
Porreros68
Pascual González Galindo

Los meteoritos o piedras de rayo
entre los nahuas de la Sierra Norte
de Puebla81
David Lorente Fernández

Léxico disponible de la cantería en
Aruca (Islas Canarias)88
Andrés Monroy Caballero

El humor y la risa: frases célebres y
refranes populares..... 110
Anna María Fernández Poncela

Cantos populares de Pobladura de
la Sierra..... 117
José Luis Díez Pascual

SUMARIO

Revista de Folklore número 483 – Mayo de 2022

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores

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

ISSN: 0211-1810

LO PRIMERO ES LO PRIMERO

Comienza a estudiarse, no sin cierta aprensión ideológica, la pequeña historia de la Falange; en particular la que tuvo que ver con su rama femenina, la denominada Sección Femenina, que tan importante papel desempeñó en la divulgación de un modelo de sociedad en el cual la mujer tuviese un destacado protagonismo, siquiera éste viniera diseñado por unos mandos sometidos en sus grandes líneas de actuación al criterio e ideología de los varones. Probablemente, en la creación inicial de José Antonio Primo de Rivera encaminada a la renovación total de la sociedad española, la mujer no tenía otro papel que el de auxiliar y apoyar las decisiones del hombre, bien cercanas al sentido etimológico de la palabra virtud. De hecho las primeras labores que se encomendaron a su hermana Pilar y a algunas primas que se incorporaron tempranamente a la lucha, fue llevar comida y asistencia a los presos falangistas encerrados en las cárceles madrileñas. Finalizada la guerra civil, la ideología de la Sección Femenina derivó desde las grandes líneas de pensamiento y actuación a los pequeños detalles, y comenzó a valorar la instrucción dada a las niñas en colegios y escuelas de modo que la consigna de «sentir, amar y servir a España» ocupara el lugar primordial en sus existencias. Una de las personas más destacadas en ese trabajo, preocupada por la creación de un Cuerpo de Instructoras que fuese capaz de abarcar todas las líneas posibles de un ambicioso programa propagandístico, fue Dolores Prados, maestra vocacional e ideóloga de la juventud, cuyas dotes de organización se dejaron sentir al menos durante cinco años, en la primera etapa de «formar, reformar y transformar» a las niñas españolas. Dentro de la Auxiliaría Central de

Cultura creó unos cursos de Enseñanza Especiales destinados a difundir las bases culturales que elevaran el nivel medio de preparación en los profesores y les proporcionaran asimismo los medios para desarrollar aficiones y gustos, como la lectura y las representaciones teatrales. Fruto de ese trabajo organizativo fueron las primeras representaciones españolas en los Congresos de Juventudes Europeas donde la Sección Femenina estuvo presente, primero en Viena y luego en Roma, con sus iniciales grupos de coros y danzas ataviados con trajes «típicos». Las primeras enseñanzas de contenidos folklóricos habían llegado ya de la mano de especialistas como Rafael Benedito, que impartieron los cursos en que la música y la danza tenían una implantación y un sentido locales aunque buscaran una relación necesaria con lo «nacional», con lo patrio. Poco a poco algunas jóvenes maestras se fueron incorporando a la tarea de crear «cátedras ambulantes» que se encargaran en cada provincia de buscar y archivar en forma de fichas los repertorios más comunes de cada localidad, primando aquellos textos y melodías especiales que por sus características destacaran estética o históricamente. Se seguía de este modo una de las directrices marcadas por la propia Pilar Primo de Rivera, en el sentido de «arraigar las canciones y danzas en su propio ambiente» procurando que los grupos que se formaran en cada pequeño pueblo comenzaran a mostrar sin artificios sus progresos en la plaza mayor de cada localidad como un aliciente dominical. No sólo se promocionaba el propio patrimonio sino que se evitaban errores de bulto al concebir el folklore como un *totum revolutum* en el que lo político o lo ideológico se superpusiera a lo cultural.

CARTA DEL DIRECTOR

EL RECORRIDO MUSICAL E INTERPRETATIVO DEL REPERTORIO DE LA SECCIÓN FEMENINA PROCEDENTE DEL ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES (DPC/I46:I) (I)

Andrea Lorenzo Lancho

Introducción

Justificación del tema elegido

Uno de los motores principales que llevó a la localización y estudio de dicho material musical y extra-musical, ha sido a través de conocer la dispersión del material musical folklórico tras el fin de la dictadura franquista, por la tesis doctoral de Murcia Galián (2018). En concreto, la obra de Murcia Galián explica como una pequeña parte de dichos materiales fueron redistribuidos a archivos menores como los locales o provinciales, ya que, el restante fue destruido tras acabar la dictadura. Así esa pequeña proporción salvada, nos lleva a encontrar este conjunto de canciones, que se toman como objeto de estudio, en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Aunque pertenecen al mismo fondo documental son de diferente procedencia geográfica, pero todas son adaptaciones para la parte vocal de los concursos de Coros y Danzas de la década de los 40. De esta forma, estas canciones permiten ver el proceso transformador que tenían estas composiciones para ser interpretadas vocalmente en los concursos nacionales. En consecuencia, estas se convierten como hilo conductor para estudiar los mecanismos musicales, ideológicos, semióticos y logísticos que pasaban las canciones con un fin interpretativo-vocal en los concursos de los Coros y Danzas. Este nuevo punto de vista del recorrido que pasaban las canciones, es otro de los gran motivo para llevar a cabo esta investigación. Además, hasta la fecha como se verá en el estado de la cuestión, solo se ha estudiado las construcciones ideoló-

gicas con el folklore en el Franquismo desde el puro historicismo, sin poner en relevancia a los intérpretes. A esto hay que sumarle que lo desarrollado y estudiado hasta ahora sólo se ha contemplado la performance o resultado final, la danza y los grandes fastos conmemorativos, pero nunca el proceso que pasaban las canciones populares, conforme al discurso del folklore como propaganda en la dictadura franquista. En concreto dichos cambios musicales, se estudiarán a través de dotarles un significado etnográfico con las fuentes orales. Contrastándolo con los datos objetivos documentales, visuales y audiovisuales, de diversas fuentes, las cuales, muestran los cambios para los diferentes actos. En consecuencia, nos lleva a otro motivo para la elaboración de la investigación, es decir, responder como novedad los puentes musicales y sociales que se establecen en las canciones adaptadas, para el uso y recorrido en los concursos de los años 40 de la Sección Femenina.

Objetivos

El objetivo general consistiría en analizar e interpretar el proceso transformador de un conjunto de veinte canciones populares, procedentes de diferentes localidades españolas, 3 para los concursos y concentraciones de Coros y Danzas de los años 40. Dicho objetivo se llevará a cabo con una investigación analítica, histórica y etnomusicológica sobre los patrones comunes de selección, uso, adaptación e interpretación de este conjunto de canciones localizadas en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres, para los concursos de Coros y Danzas de la Sección Femenina. El objetivo general ya expuesto será

desglosado en varios específicos, los cuales son los siguientes:

-Examinar los cambios musicales y textuales que pasan las canciones tomadas como estudio de caso respecto a las melodías iniciales. Dicho objetivo nos permitirá desgranar el primer proceso de cambio que tienen las canciones, a través de describir el material musical de las adaptaciones para su posterior explicación interpretativa. Al tener como referencia estos primeros rasgos, se pasará a comprender con un análisis comparativo las diferencias y similitudes musicales y textuales con otras fuentes de las que parten.

-Examinar las adaptaciones armonizadas de las canciones tomadas como estudio de caso, para llegar a definir el lenguaje musical que le aplican al repertorio para ser interpretado vocalmente en los diferentes eventos de los Coros y Danzas. Esto se consigue a través de un análisis musical funcional y estructural de cada canción, junto con otros rasgos que proponen otros autores y referencias a las adaptaciones a las normativas de la Sección Femenina.

-Estudiar y analizar el seguimiento de las canciones escogidas dentro del circuito de los actos musicales de los Coros y Danzas. Para comprender los diferentes actos musicales de los Coros y Danzas, se hará un recorrido por las diferentes bases en la que se sustenta el control y organización del material musical. Dicha jerarquía se terminará de comprender con la semiótica del discurso que presentan continuamente, y en la que se basan para la selección y uso de las canciones en cada vertiente de los Coros y Danzas.

-Observar e interpretar el material en torno al resultado visual de dichos actos como en otro material secundario que haya sido finalmente destinado. Se desa-

rollará cómo se mostró audiovisualmente, musicalmente e interpretativamente el conjunto de canciones estudiadas, todo ello a través de poner en valor y relación las fuentes orales, visuales y documentales.

Hipótesis de partida

Se parte de la premisa de ciertas teorías ideológicas, que se comprobaran para corroborarlas o desmentirlas, fruto de los primarios conocimientos de la época a tratar. Estas hipótesis se consideran que afectaron al repertorio seleccionado musicalmente y funcionalmente, la cuales se exponen a continuación:

-Variaciones textuales en las canciones originales para remarcar la ideología franquista, conllevando que si el significado es políticamente incorrecto, se les aplique la censura acostumbrada.

-Modificación de las canciones estructuralmente y tonalmente, para establecer unas canciones populares modelo y comunes, y así facilita la duración dentro de los actos y el acompañamiento con instrumentos polifónicos.

-La selección del repertorio para estos actos sociales propagandísticos franquistas, parten de unos criterios políticos y representativos de cada región. -Las canciones tomadas como caso de estudio partan de obras previas como referencia textual y musical.

-La posición de las canciones dentro de los actos atiende a dinámicas de contenido, duración y uso originario.

Fuentes documentales utilizadas

En cuanto a las fuentes primarias, es importante el análisis del material visual de la época, disponible en la Colección Kindel de la Fundación Joaquín Díaz, que aportan las fuentes orales. Como fuentes extramusicales de gran va-

lor documental para esta investigación está el fondo fotográfico digital de la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional Española (a partir de ahora BNE) sobre los actos en los que se utilizaron esas canciones. Tanto las fotos y videos nos permiten llegar a otros niveles de observación que completan la interpretación de las canciones en los diferentes eventos. Estos son los principales lugares donde encontramos fuentes fotográficas, pero en menor cantidad este mismo tipo de material nos los proporcionan los informantes. Otra fuente primaria documental es la prensa del momento disponible en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, que nos permite estudiar la recepción y elementos visuales que destacaron en cada evento, y con ello llegar a la relación de los diferentes elementos visuales con la música. Las fuentes orales son otra fuente primaria. Con los resultados obtenidos de los informantes, a los cuales haremos entrevistas no estructurales para obtener toda la simbología política, social etc. que justifica las adaptaciones y usos de las canciones, conforme al uso del folklore que se hacía en los eventos franquistas. Estos testimonios son una fuente que nos permiten potenciar las condiciones musicales impuestas desde las normas, para llegar a una comprensión más completa y amplia sobre el resultado final en los concursos. Las partituras de cada canción correspondientes son una fuente primaria más. Estas nos permiten analizar musicalmente su estructura para obtener los patrones comunes que se aplican a esta fase intermedia de adaptación a las canciones. También el *Fondo de Música Tradicional* del CSIC o el Cancionero Vasco-Eusko Ikaskuntza contienen partituras, que proporcionan diferentes puntos de partida para los cambios en las canciones, y así hacer un análisis comparativo con las adaptaciones estudiadas. Pero además de estas transcripciones, también disponemos de las propias fichas del Archivo con información musical y extra-musical, y otros documentos escritos que le acompañan sobre la recolección y uso de las canciones. Estos documentos nos llevan a comprender la aplicación de las normas propagandísticas a las canciones.

Así mismo la prensa escrita como los anuarios sobre la Sección Femenina, los cuales, hablan de los eventos musicales, es otra fuente primaria que nos ofrece datos sobre la interpretación de estas canciones populares en los actos. El cancionero *Mil canciones españolas* es otra fuente primaria que proporciona estudiar los cambios de adaptación finales conforme a los actos usados.

Por otro lado, tenemos las fuentes secundarias, las cuales consisten en aquellas investigaciones musicológicas sobre la Sección Femenina y el uso de la música folklórica en el Franquismo. Estas serán usadas para interpretar el contexto de adaptación de las canciones y sus funciones en los años 40. Algunas de las que se van a consultar son: *La Sección Femenina de la Falange y sus relaciones con los países amigos: Música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943)*, *Música, refolklorización e identidad: lo grupos de Coros y Danzas en Murcia desde la postguerra ó hasta la preautonomía (1939-1978)*, o el libro dirigido por Pilar Ramos López llamado *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. También son muy útiles aquellas investigaciones que nos dan diferentes puntos de vista sobre la Sección Femenina más allá del musical, para tener diferentes enfoques históricos e ideológicos sobre su organización, funciones etc. dentro del periodo que nos ocupa. En este caso se encontrarían entre los diversos ejemplos el capítulo «Mujeres, tierra y nación: las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939- 1952)» (2012) de Martínez del Fresno.

Metodología empleada

Usaremos por una parte una metodología etnomusicológica, debido a que llegaremos a la observación y análisis del uso y funciones de las canciones escogidas por la Sección Femenina a través del trabajo de campo. Esto se lleva a cabo con la metodología cualitativa de las entrevistas al permitir interpretar, completar y contrastar los datos obtenido de las otras fuentes

documentales, fotográficas y audiovisuales. En concreto las entrevistas serán abiertas, porque permite sustraer diferentes capas de observación, tanto sociales, políticas, musicales, interpretativas etc. que no se obtienen en las fuentes documentales. Esto desemboca en obtener un punto común en torno a todo el mecanismo social y político, que conllevaban las dinámicas musicales del repertorio para los diferentes concursos. Estas entrevistas estarán encaminadas a las personas que aprendieron e interpretaron en los actos de los Coros y Danzas. Aquellas que hayan participado juntas en los concursos tenderemos a usar otra estrategia, es decir, se usará los grupos de discusión. Este tipo de entrevista nos permitirá realizar una observación más contrastante por las distintas reacciones ante las mismas preguntas, y temas propuestos por el investigador, y continuará manteniendo el rasgo cualitativo. Todas ellas nos permitirán comprender la relación entre el uso de esta música en los concursos, concentraciones y fases primarias de los concursos de la Sección Femenina. Así llegar a las construcciones folklóricas en torno a las canciones poniendo énfasis en la memoria histórica desde la voz de los informantes. En segundo lugar una metodología histórica propia de la Escuela de los *Annales* al recurrir a la contextualización del material musical y textual en la época concreta a tratar. Y también es histórica la metodología más positivista que recurre a la catalogación, para la clasificación e interpretación de las fuentes documentales. Esta metodología será llevada a cabo con la técnica de observación y análisis documental del material musical y textual, y de las diferentes investigaciones sobre el uso del folklore en la década de los 40, la Sección Femenina, los Coros y Danzas, y en definitiva aquellas investigaciones sobre esta época, que traten la vinculación con la música folklórica y el funcionamiento de los eventos con carga política-musical. Algunas de ya citadas son la tesis *Música, refolklorización e identidad: lo grupos de Coros y Danzas en Murcia desde la postguerra hasta la preautonomía (1939-1978)* de Murcia Galián (2018), el cual ha tratado los concursos nacionales de la Sección

Femenina desde el relato oral, y de este mismo autor La construcción de la identidad musical tradicional en el Franquismo (2019). También recurriremos a otros escritos que principalmente abordan una muy buena reconstrucción histórica de la época, como el de Beatriz Martínez del Fresno (2010) con *La sección femenina de la falange y sus relaciones con los países amigos: Música, danza y política exterior durante la Guerra y el primer franquismo (1937-1943)*, y Pilar Ramos López con *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Estos estudios nos permitirán elaborar un contexto histórico-social en vinculación con la Sección Femenina, en concreto para la interpretación de aquellos datos extra-musicales de los materiales. Y así relacionarlos con las bases de los concursos, fases y reglas por las que se rigen las canciones interpretadas vocalmente en los años 40. Y una metodología de análisis musical al analizar e interpretar el repertorio musical según la clasificación de géneros cancionísticos acuñada por Miguel Manzano, que aborda el carácter, el estilo, el contenido, el intérprete, la estructura y el sistema melódico de este repertorio, para llegar a una reflexión musical del uso y adaptación de las mismas en relación con los eventos para las que fueron seleccionadas. Esta técnica de análisis musical permitirá a su vez una puesta en común de los datos, para su contraste con las fuentes originales localizadas, como han sido empleadas con éxito las tesis de Andrés Oliveira (2019) y Pérez Rivera (2015), las cuales abordan con detalle el análisis de estos géneros cancionísticos de la musical popular de tradición oral.

Estado de la cuestión

Según la bibliografía consultada, apreciamos que hasta ahora los estudios sobre el uso de las canciones populares en el Franquismo han sido tratados desde el historicismo con la reconstrucción de las fuentes documentales, para justificar un contexto social y un discurso ideológico. Respecto a aquellos que abordan la relación de ideología y poder franquista englobaría algunos capítulos de la obra *Discursos y prácticas*

musicales nacionalistas (1900-1970) dirigido por Barrios López (2012), los cuales se pasarán a comentar. El primero de ellos es «Mujeres, tierra y nación: las danzas de la sección femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)» de Martínez del Fresno (2012). Este trata la danza regional como representante de todos los conceptos de primitivo y originario que se encontraban en el ámbito rural, lo cual sería tomado para construir una ideología de única nación. Esto lo demuestra con varios puntos sobre la posición que va tomando la danza junto a los cambios ideológicos de los años 40. El primero trata la música y la danza como una actividad más dentro de la formación de la Organización Juvenil. En el segundo punto se centra más en cómo conseguían ese sentimiento nacional con otras actividades desde las revistas a las investigaciones folklóricas a través de la Sección Femenina. En tercer lugar, los programas y prácticas como resultado de la formación en el arte popular. Y finaliza con las diferencias y reticencias que se establecían con los términos provincias, región y nación, al afectar al uso de la música popular. Por tanto, es una muestra básica para interpretar la ideología que querían asentar, afectando a la música popular tanto para manipularla como recogerla en la primera etapa de la Sección Femenina. Además hay que destacar que insiste en algo fundamental para el inicio del Franquismo, se trata de la presencia continua y muy significativa de la música al regir en todo momento cualquier acto, celebración etc. Aunque sólo es una construcción basada en los documentos «oficiales» producidos por las instituciones franquistas, al no acudir a otro tipo de fuente, como es el caso de fuentes orales.

Con «Música para después de una guerra... Compromiso, retiradas y resistencias en la creación musical catalana del primer Franquismo» de Germán Gan Quesada (2012), podemos ver otro ejemplo sobre el fuerte peso del folklore como propaganda en el primer Franquismo. Por ello desarrolla la actividad musical catalana en el periodo de posguerra con varios autores, como Eduard Toldrà, Ricard Lamote de Grignon y Manuel Blancafort. Estos los plantea desde sus car-

gos y las obras con rasgos musicales conforme a la fuerte influencia del paraguas folklórico. Otro elemento musical que desarrolla con influencia folklórica son los premios de música en Barcelona desde finales de los 40 y principios de los 50, al presentar de forma muy descriptiva como las obras presentadas y las categorías se regían por lo que se considera popular. Pero hay que destacar que es el primer autor que muestra como novedad la ausencia del tratamiento de la música catalana en la posguerra. En definitiva, el autor ordena de forma muy detallada los datos, pero no se adentra en una interpretación aunque sea primaria de todos los compositores, ni da cabida en su análisis a los concursos de repertorios musicales de tradición oral.

Otro de los capítulos que nos interesa es «El imperio de la propaganda: la música en los fastos conmemorativos del primer franquismo» de Gemma Pérez Zaldondo (2012), por tratar el límite temporal a estudiar y la posición de la música en los actos. En concreto se adentra en el tratamiento de la música en diferentes festividades y conmemoraciones propagandísticas, ya que esta juega un papel importante para atraer a la masa poblacional y transmitir la ideología fascista. Esto lo registra e interpreta con diferentes fuentes primarias. En concreto, a través de comprender el sentido de la influencia alemana para la selección del repertorio de música clásica en los actos celebrados en la capital, y al mismo tiempo la exhaustiva organización de las diferentes fases de la vicesecretaría de cultura para los diferentes elementos que requerían. Después pasa a destacar el año 1943 al producir un cambio en la selección del repertorio; sin embargo, a pesar de ser otra fase, no le dedica el suficiente espacio y estudio que esa temporalidad necesita. Además hay que resaltar que pasa automáticamente a una pequeña recapitulación que sirve para continuar con nuevos datos e interpretaciones sobre el poco uso de las obras cultas españolas en la propaganda hacia el extranjero. Por tanto, este capítulo proporciona unos datos y lecturas básicas en torno al significado de la música en la propaganda franquista.

«El imperio de la propaganda: la música en los fastos conmemorativos del primer franquismo», «Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de las España franquista (1939-1952)» y «Música para después de una guerra... Compromiso, retiradas y resistencias en la creación musical catalana del primer Franquismo» del libro dirigido por Barrios López (2012) inciden en el periodo franquista y en la utilización de la música como propaganda. Sin embargo, todos ellos utilizan una metodología muy positivista al presentar todos los datos cronológicamente, pero sin una interpretación más profunda de la relación de la música y la ideología política que tanto insisten. En consecuencia, estos serán tratados como contexto histórico de dicho material, ya que, es fundamental para comprender el discurso ideológico en el que se encuentran las canciones de los concursos nacionales a estudiar.

El capítulo «La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943)» de Beatriz Martínez del Fresno (2012), es otro caso que nos acerca al contexto de la época al tratar las relaciones de la Sección Femenina con países europeos. Organiza su exposición en dos apartados para tratar la relación entre España y Alemania, Portugal e Italia durante la Guerra Civil y tras ellas. El primer apartado lo desarrolla con diferentes datos y acuerdos. Sin embargo, no se encuentra la relación entre esta parte histórica y la siguiente, la cual, consiste en la organización educativa hacia la mujer con los diversos estamentos de la Sección Femenina en España. Tampoco esclarece un punto común con las relaciones musicales-sociales que cita. Cuando ya se adentra en el periodo de los 40, hace un ligero acercamiento al uso político de la música en la Sección Femenina como apoyo a Italia y Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. También muestra el cambio tras la Segunda Guerra Mundial, pero de una forma muy básica al indicar claramente que es un tema muy amplio. Así se convierte en un escrito primario sobre datos y actos musicales oficiales, y demues-

tra que hay un largo recorrido investigativo. Hay otros estudios que no abordan el uso exclusivo de la música en actos masivos, pero sí nos muestran la organización, bases y funciones en las que se sustenta la Sección Femenina. Estos últimos afectan a la comprensión y definición de los concursos de Coros y Danzas que nos concierne, y continúa con la misma base historicista para elaborar sus propuestas.

La primera a comentar es la tesis de Luengo Sojo llamada *Sección Femenina, actividad musical* (1998), debido a, que es la primera investigación que muestra ampliamente la logística musical de la Sección Femenina. Dicha tesis hace una panorámica muy primaria y cualitativa sobre diferentes campos musicales que abarcaba la Sección Femenina, y aporta la jerarquía tan estricta que regía toda actividad, funcionalidad etc. de este organismo. Recorre desde la importancia de la música en la enseñanza, la fuerte presencia de la Regiduría de Cultura, la actividad concertista, como los Conciertos Sinfónicos para la Juventud, y los Coros y Danzas. Hay que resaltar la importancia que le da a una fuente primaria como son las fichas para canciones, danzas etc. al mostrar la organización del mecanismo de la Regiduría. Continúa con las actuaciones a través de las estrictas normas de control, y los objetivos que se plantean con todos estos actos, y concentraciones. En resumen, se aprecia que está organizada en torno a la compilación de datos normativos, al verse reflejado con datos, listas y fotos de diferentes décadas franquistas. Prácticamente no muestra una interpretación, con la acumulación de listas de datos, fechas y nombres. Sin embargo, la ingente cantidad de datos ascéticos sirve para interpretar en nuestra investigación campos concretos.

El caso de Lizarazu de Mesa con *En torno al folklore musical y su utilización. El caso de las misiones pedagógicas y la Sección Femenina* (1996) es una muestra de los primeros escritos que define el repertorio recogido por la Sección Femenina modificado para su conveniencia. En la introducción desarrolla los intercambios mu-

sicales para crear un repertorio. Este repertorio lo desarrolla desde dos instituciones Misiones Pedagógicas y las Cátedras Ambulantes, al mostrarlas cómo de las máximas divulgadoras y creadoras del concepto de folklore básico en la época. Ofrece en definitiva diversos datos históricos e interpretaciones de otros autores. Aunque es cierto que reconoce como novedad que se hacían cambios en las canciones para hacerlas estandarizadas para los concursos y repertorios de colegios. Y otra novedad es que deja abierto la interpretación como investigación la recepción del material musical recogido. Sin embargo, muestra una tendencia justificativa a favor de la labor manipuladora franquista, al indicar que era para rescatar el patrimonio.

Del artículo «La labor formativa desarrollada por la Sección Femenina de la falange en la preparación de sus mandos e instructoras durante el período franquista» de Manrique Arribas, López Pastor, Torrego Egido y Mongas Aguado, tomamos la formación de las instructoras de la Sección Femenina, ya que, muestra con apartados muy básicos y acertados el funcionamiento de la Sección Femenina, para irnos adentrarnos en el arco de investigación que propone. Todo ello lo desarrolla con documentación de los distintos cursos de la Sección Femenina y con investigaciones históricas y musicológicas. Un punto de vista nuevo es que el recorrido de las funciones de esta institución lo muestra conforme varían la política.

Los únicos casos que se centran en un análisis visual etnográfico sobre cómo interpretaban en los Concursos de Coros y Danzas es el artículo de Beatriz Busto Miramontes, llamado «El poder en el folklore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948)», y la ponencia de Pérez Borrajo y Matas de Iscar próxima a publicar llamada «La II Concentración de la Sección Femenina (El Escorial, 1944). Funciones, espacios, y límites conductuales a partir de la dimensión músico-popular». El primer caso nos adentra superficialmente en la simbología moral femenina y nacionalista que se esconde tras las grabaciones del NO-DO a los Coros y Danzas en los años 40. Por ello, rea-

liza un análisis de cada elemento que resaltaban las cámaras del Noticiario Documental, para llegar al imaginario colectivo construido de la mujer. Yendo desde el vestuario, los gestos para bailar, los músicos, y la coreografía. Hay que destacar que aplica entrevistas, potenciando la veracidad de sus teorías en torno a la simbología femenina en el Franquismo. Como su ámbito de estudio es los concursos nacionales, será tomada ciertas interpretaciones en torno al análisis audiovisual que propongo en el tercer objetivo. Y en la ponencia de Pérez Borrajo y Matas de Iscar sí muestra la relación del uso del tipo de repertorio musical con el espacio y el imaginario de género del NODO de 1944 en el Escorial. Este estudio de caso lo aborda desde la descripción institucional de la Sección Femenina, el estudio de caso de dicha grabación, para así llegar a definir al imaginario colectivo femenino, desde una escritura muy política.

La tesis del Murcia Galián (2018), aborda como novedad la música en la Sección Femenina desde las fuentes orales, ya que, desarrolla el tratamiento del repertorio musical murciano con diversos informantes. Principalmente aborda el análisis de las prácticas musicales orales que llevaron a cabo la Sección Femenina y Educación y Descanso en Murcia y algunos municipios colindantes, desde 1939 a 1978. Combina de forma muy resolutiva las fuentes documentales y orales. También hay que resaltar que indica la escasa documentación por la falta de conservación, y las contradicciones que se generan con los datos oficiales y los orales, tomando de esta forma mucho más peso el relato oral, ya que con ellos resuelve cuestiones complejas como las falsas autorías de repertorios rescatados y los plagios de canciones. Parte como los estudios anteriores del contexto histórico para comprender y desarrollar los apartados que estructuran los capítulos. En consecuencia, muestra los cambios logísticos, escenográficos o musicales de las canciones murcianas, considerando la ideología política. La primera parte está desarrollada en tres capítulos. El primero se centra en la labor folklórica de la Sección Femenina en forma de los grupos de Coros y Dan-

zas y los concursos nacionales. En el segundo capítulo aborda los cambios de los grupos de Coros y Danzas de Murcia, a través de la formación profesional de las instructoras y los cambios a nivel nacional de la Sección Femenina. En consecuencia, traza una cronología basada en estos continuos cambios, llevado a cabo con unos análisis críticos de las normas generales de la Sección Femenina aplicados a los grupos de Murcia. Continúa con la interpretación musical, coreográfica y estilística de los grupos murcianos en los viajes al extranjero. Pero la última parte se extralimita del objeto de estudio al no mostrar que afecten a los grupos murcianos, porque muestra la influencia del repertorio de la Sección Femenina en los compositores murcianos. Incluso hacen un apartado sobre la música murciana recogida en cancioneros durante la dictadura. Y termina con los acontecimientos políticos e históricos tras morir Franco, que marcaron a esos grupos en la transición. La segunda parte trata la labor de Educación y Descanso, al cual le aplica el mismo procedimiento respecto a la primera parte. Por ello, se centra en una contextualización de las actividades y funciones que se encargaba el Sindicato Vertical. El siguiente capítulo explica la vida musical del grupo desde su trayectoria, nacimiento etc. Continúa con los cambios cronológicos en el grupo a través del repertorio musical como consecuencia de la folklorización y la remodelación del grupo por los cambios políticos en la transición. Podemos decir que esta investigación es en definitiva una muestra de los cambios que vivía todo grupo de Coros y Danzas a lo largo del todo el periodo franquista. Sin embargo, se ve cristalina cómo se centra en la sección de danzas mixtos (coros y danzas) y danzas. De esta forma sólo trata una parte de las interpretaciones de la Sección Femenina.

Otra investigación de Murcia Galián producida durante la elaboración de la tesis, que se acaba de describir, es *La construcción de la identidad musical tradicional en el franquismo. Catalogación y estudio del fondo musical de los Coros y Danzas de Murcia del Archivo General de Alcalá de Henares*. Este proyecto le surgió

por parte de la diputación de su tierra murciana. Para tratar un punto de vista nuevo respecto a la tesis, se centra en interpretar los dispersos materiales documentales murcianos del Archivo de Alcalá de Henares. Así se convierte en una manera de aproximarnos al significativo hecho de la dispersión y destrucción del material musical, porque respecto al contenido es idéntico.

Marco teórico

El marco teórico en el que se sustenta es cualitativo, porque partiremos de la interpretación y análisis de los datos que nos aportan las fuentes. Por otro lado, la metodología empleada por la Escuela de los *Annales* es otra base teórica, porque la investigación no se hará desde la simple recopilación, acumulación y descripción pura de datos, sino desde el estudio e interpretación de los mismos. Esta estará en contacto con la teoría de la nueva musicología, porque tenderemos puentes de conexión entre diferentes disciplinas musicológicas, desde el análisis musical, sociológico-histórico y etnográfico, que nos lleven a un punto común interpretativo. Por otro lado, hay que subrayar que el método de análisis de los géneros cancionísticos para las partituras de cada canción, es originario de varios autores. Aunque parten del análisis creado por Miguel Manzano, ha sido completado y clarificado en las tesis de Pérez Rivera (2015) y Andrés Oliveira (2019). Son escogidas ambas investigaciones porque han presentado una renovada y actualizada descripción del tipo de formas musicales en tierras castellano-leonesas, por ello serán aplicables para las canciones a estudiar con dicha procedencia. En otros casos el análisis musical comparativo se verá sustentado por el análisis funcional, estructural y melódico, que aplica Murcia Galián (2018). La ordenación, clasificación y descripción de los datos de cada canción estará basado en la descripción que establece el Fondo de Música Tradicional del CSIC, al mostrar en sus registros documentales una ordenación conforme a los datos característicos de la música popular. Esta forma de inventariar la información es una forma de respetar los datos conforme a los rasgos de la música

popular. En consecuencia a estas bases teóricas el conjunto de canciones escogidas, en concreto las de interpretación vocal, son una muestra del todo el proceso musical y social que pasaban en los concursos de Coros y Danzas en los años 40. Por ello, serán estudiadas desde las diferentes perspectivas musicológicas, para una comprensión e interpretación holística más allá de los aparentes datos históricos.

Capítulo 1: Transformación musical y textual del repertorio popular seleccionado

Este capítulo aborda el análisis de los cambios melódicos y textuales, que les efectúan a las veinte canciones seleccionadas, para interpretarlas vocalmente. Esto se conseguirá con la información de las partituras y fichas, y otras fuentes musicales como cancioneros o páginas web especializadas. Para ello, se usa el rastreo y estudio de diferentes versiones de las mismas, desde cancioneros a las resultantes de trabajo de campo. En concreto, la consulta de dichas versiones seguirá cronológicamente el trabajo de los siguientes autores e instituciones: Schindler entre los años 30 y 50, el material de Bonifacio Gil, el del Fondo de Música Tradicional (a partir de ahora FMT), el cancionero de la Sección Femenina y por último Alan Lomax. Todas estas formas de recolección de música popular, nos permitirá llegar a la confección musical que realizaba la Sección Femenina, para la adaptación vocal de las canciones populares.

1.1 Los puntos de partida musicales y textuales de las canciones

Bajo la premisa del origen de cancioneros o trabajo de campo que proponen algunas fichas, se pasa al estudio de procedencia de las mismas. Como hay pocas referencias a cancioneros concretos, pero sí es más frecuente el lugar y el folklorista que lo ha transcrito, se recurrirá al FMT para la búsqueda del resto de canciones. Este amplio fondo es fundamental, porque posee colecciones completas desde las misio-

nes llevadas a cabo por diferentes folkloristas extranjeros y nacionales desde los años 10 del siglo xx a finales del Franquismo. Estas misiones, como explica la autora Navarro Justicia, consistían en proyectos anuales creados por la Sección del Folklore del IEM encomendadas a personas colaboradora bajo contrato, sujetas a unas directrices y a un material de trabajo específicos (2018, 190). Por otro lado, contiene los programas de Coros y Danzas (a partir de ahora CD) donde fueron incluidas, y los concursos, los cuales fueron convocatorias abiertas con el objetivo de engrosar los fondos que la Sección de Folklore, para posteriormente elaborar facsímiles de música popular (Navarro Justicia 2018,190). Con los premios que se conseguían suponían una ayuda para hacer las investigaciones de los musicólogos (Navarro Justicia 2018, 188). El objetivo de creación de misiones y concurso por parte del IEM era la de institucionalizar la ciencia en España, representando a todas las regiones españolas, incentivando la investigación en sus centros adscritos y reforzando los lazos en el extranjero, sobre todo en Hispanoamérica (Navarro Justicia 2018, 188).

En el caso de no localizarlas, porque las fichas no aportan información o de no encontrarse en el FMT, se recurre a aquellos estudios musicológicos que abarquen el estudio de rasgos musicales fundamentales de la provincia perteneciente. Localizar su supuesto origen llevará a certificarlas o desmentirlas. Además, se llevará a cabo un análisis comparativo melódico, textual y estructural de las diferentes versiones que existen de la canción con la adaptación creada por la Sección Femenina (desde este momento pasará a ser SF). Esto nos permitirá comprender los cambios que les efectúan a las canciones originales para los concursos y concentraciones.

Comenzamos con «Mareta» de Valencia, la cual, está en el FMT¹. La describen como nana,

1 Ascensión Mazuela-Anguita, «Nana Mareta (Tavernes de la Valldigna, Valencia, 8/1952)», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 3 de marzo de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/29330>

igual que en la ficha y es recogido en 1952 por Lomax, e indica que está en catalán en concreto valenciano. El investigador especifica que se recogió en Tavernes de Valldigna, se acompañaba con la zambomba y la titulan un poco diferente a la SF al llamarla «Nana Mareta». La letra es distinta en ciertas partes, pero es igual la frase que podemos considerar como estribillo al repetirse. Respecto a la melodía está más adornada pero manteniendo los mismos intervalos y ritmo, y la tesitura es mucho más grave al ser cantada por una mujer mayor. Sin embargo, la tesitura de la adaptación de la canción para los concursos es muy aguda.

«La Clara» se encuentra en el FMT² en un vídeo del año 1961 de los concursos de CD con el mismo título. Indican que pertenecen a Salamanca de forma igualitaria que las fichas. La letra y música son iguales, las onomatopeyas finales las mantienen como las fichas, pero no incluye la introducción instrumental. A su vez la propia web te aclara que fue recogida por García Matos en 1950³. El informante que se lo interpretó es Sebastián Martín Sevillano en Villar del Buey (Zamora), pero al mismo tiempo indicó que procedía de Ledesma (Salamanca) durante la misión 42. También aporta que está denominado como fandango instrumental, en concreto para flauta de tres agujeros, pero sin embargo tiene letra en la interpretación de los CD. Por ello, la partitura que transcribió el musicólogo extremeño está para flauta y tamboril, es decir, no tiene letra. Y el *tempo* que indica es mucho más lento que el *allegro* de las partituras de la SF.

2 Emilio Ros-Fábregas, Ascensión Mazuela-Anguita, Antonio Pardo-Cayuela, «La Clara (Salamanca, 1961)», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 6 de febrero de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/22080>

3 Emilio Ros-Fábregas, «Fandango. La Clara», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 6 de marzo de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/14773>

«Ábreme la puerta» también aparece en el FMT con el mismo título y función en el calendario del ciclo vital⁴. El texto que presenta es el mismo que adaptó la SF, en concreto para esta adaptación corresponde a la primera estrofa y el primer estribillo. La melodía es la misma al mantenerse en ambos casos los intervalos, pero una segunda mayor más grave. Está interpretada por Palmira Bermejo en 1941 en Sahagún (León), coincidiendo con la procedencia de la ficha, y es recogido por Antonio Guzmán Ricis. Pertenece el concurso C09 del que formaban parte 69 canciones, la cuales, fueron premiadas en 1945. Indica el transcriptor que debe de ser cantada por un hombre por ser una canción de ronda. En consecuencia, aclara que la primera estrofa la canta el hombre y le responde la mujer con una línea, y así respectivamente. Por ello, la SF no respetó la interpretación originaria basada en la función social de cortejo que poseen estos bailes de ronda.

Hay que destacar que esta misma canción también aparece en el FMT en Vilela (León)⁵, interpretada por Teresa Pérez Yebra en 1950 con el mismo título. En este caso posee la segunda estrofa de la adaptación de SF. Aunque se aprecian pequeños cambios textuales por parte de la SF respecto a la que dictó la campesina: chica por moza, la interrogación la quita, repite «Leonor», y cambia «que se ha presentado» por «que había en el prado». Fue recogida para la misión M44 por Pedro Echevarría Bravo. Y la segunda estrofa y las repeticiones del estribillo que usa la SF no aparecen.

«En la raya del monte» es otra canción más localizada en el FMT con el título casi idéntico, por ello, la llama «En la raya del monte de

4 Margarita Ramírez Talavera, «Canción leonesa. Ábreme la puerta», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 6 de marzo de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/22125>

5 Andrea Puentes-Blanco, «Ábreme la puerta», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 6 de febrero de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/13926>

Palomares»⁶. Pertenece a la misión M11-145 hecha por Joan Tomàs i Parés y la siguen considerando en la SF como una canción de canto de cortejo. En concreto, fue recogida en 1945 a unos seminaristas de Cuenca. Sin embargo, el origen que propone el fondo es muy distinto a la SF, al indicar que los informantes que se la dictaron la aprendieron en un pueblo de Toledo llamado Puebla de Almoradiel. Estos informantes eran seminaristas del convento de San Miguel durante los seminarios de verano en Priego (Cuenca), es decir, una procedencia muy distinta a la leonesa que propone la SF. «Ocho esquirolas» es el único cambio textual que realiza la SF, al aparecer en la canción de la que parten como «cuatro esquirolas». Aunque la segunda estrofa que recogió el folklorista no la incluye la SF, el resto de la letra la SF la mantiene igual. Respecto a la música no tienen ninguna similitud en intervalos, valores musicales, ni tonalidad, pero sí en el compás ternario.

También se encuentra con el mismo título, misma tonalidad, iguales intervalos y la primera frase en una canción interpretada por Antonio Díez⁷. No le da una funcionalidad, pero sigue manteniendo que es una canción para canto sin acompañamiento instrumental. La procedencia geográfica que indica el transcriptor no encaja con la que propone la SF, al indicar que esta canción pertenece a un conjunto de canciones sorianas o al menos de Castilla, continua así sin ser de la procedencia leonesa que atribuye la SF. Pertenece a la misión M17 del año 1947 y todas ellas recogidas por Joan Tomàs i Parés. Por tanto, en el caso de esta canción la SF podría partir de dos puntos. La canción con doble funcionalidad al aparecer en una única ficha, está en el FMT pero solo la primera estrofa, por-

que el resto no tiene ninguna similitud, incluso le consideran que es de boda, es decir, muy distinto a la funcionalidad de trabajo y ronda de la SF. Pertenece a la Misión M53 en concreto se recogió en Val de San Lorenzo (León), es decir, distinto al origen salmantino que propone la SF. García Matos⁸ la transcribió según lo que cantó Dolores Fernández Geijo⁹ en el año 1951. Se mantiene el *tempo* y el compás, pero los intervalos y el tono es distinto. La segunda parte de la canción que propone la SF no aparece en el FMT por ningún término con la información de la ficha y partitura. Ante esto se propone que han creado ellos la segunda parte musical y textualmente. Y al mismo tiempo, por el doble título que proponen, podemos considerar que esta segunda parte es otra canción. Esto no se puede cuantificar al no encontrar esta segunda parte, pero podría ser viable ante el cambio de temática de la letra, otra música, la doble barra que marca una separación y el cambio de compás.

La canción n° 5 de Mallorca aparece en el FMT y coincide en su origen al indicar que se recogió en 1947 en Vilacalles (Menorca)¹⁰. La informante que la interpretó es Margarida Pablo Vcitory para el investigador Llorenç Galmés Camps. Esta formó parte del Concurso C31 y ganó el segundo premio de 3500 pesetas con el concurso *Illa d'Argent*. Indica que el idioma es mallorquín, algo que mantiene la partitura de la SF. La letra es casi exacta, al quitar algunas palabras la SF, por ejemplo *an es nin petitó* es

6 Mariona Reixach, «En la raya del monte de Palomares», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 9 de febrero de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/15716>

7 Emilio Ros-Fábregas, Mariona Reixach, «En la raya del monte», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 8 de febrero de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/16853>

8 Emilio Ros-Fábregas, «Bodas», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 6 de febrero de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/21330>

9 Dolores Fernández Geijo fue una panderetera dedicada a interpretar en todas las fiestas. Ante esta definición se convirtió en la informante estrella de la tradición leonesa para Miguel Manzano.

10 Emilio Ros-Fábregas, Zoraida Marquès, «L'infantó / Vou veri vou», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 2 de febrero de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/18433>

sustituida por *pes nen petitó*. Además, la traducción de la SF es errónea, por ejemplo que *tu mareta nou bol* la traducen por «si ya el coco se marchó» y *una engrosadeta pes men petitó* por «duérmete tesoro de mi corazón». Y el otro caso textual es no ni no, el cual significa la negación por parte de la madre para que no lllore y le permita seguir trabajando. Sin embargo, le quitan dicho peso práctico para la madre al traducirlo a castellano en «ro ro ro». Al mismo tiempo, esta traducción al castellano demuestra una nana sin connotaciones negativas, es decir, una representación de madre ideal que promulgaba el Franquismo, muy alejada de la contextualización que García Lorca había explicado en sus conferencias sobre las nanas. Además en la adaptación de la SF la canción es más extensa, porque repiten la tercera, cuarta y quinta línea una vez más, convirtiéndolas en estribillo, cuando en la original no lo manifiesta. Sin embargo, la parte onomatopéyica de la nana no la toman como base fundamental para crear una estructura, ya que sirve para que el bebé se duerma, sino que simplemente la toman como una coda para finalizar, al repetirla varias veces. Agregarle que en esta reiteración se produce un intercambio de las palabras, y la traducción no la cambia, por tanto, no dan relevancia a la letra original. A pesar de estos cambios siguen manteniéndose como una canción de cuna. Otra diferencia apreciable es el cambio del título al llamarla Galmés Camps como «L'Infantó», y la SF como «Canço de Bresol». En cuanto a la melodía como suele ser habitual, en lo visto anteriormente, lo transportan más agudo, por ello, está una cuarta justa más aguda. Los intervalos se mantienen iguales, la SF añade algún adorno como nota de paso, y el valor de las notas no es exacto pero sí en su gran mayoría, por ello respetan en general la melodía original. Pero el compás binario fundamental en una nana para acunar al niño, el cual, era aplicado con el impulso del pie al instrumento de trabajo como una cesta o canasto, como certificó García Lorca¹¹ en su trabajo de campo, es sustituido

11 Antonio Heras, «Las nanas infantiles», Federico García Lorca, acceso el 10 de febrero de 2021,

por uno ternario. Así se pierde toda funcionalidad intrínseca de la canción en el ciclo vital.

Esta misma canción se encuentra en otra versión. Los tres primeros versos son exactos, pero los intervalos, tonalidad y ritmo son muy distintos. Aunque el movimiento ascendente y descendente de la línea melódica sí es muy similar. Esta versión que mostró Esperança Canelles en Deià (Mallorca) al investigador Andrué Estarelles Pasqual, es una muestra de la variabilidad de una misma canción muy conocida en la misma provincia. Por ello, sigue siendo una canción reconocida con variantes, y además le acredita a la SF que será bien recibida al haber ganado este conjunto de canciones el segundo premio *Espigolada* en 1950¹². Aunque la encontremos en el FMT, según la información de la ficha fue tomada del cancionero de Antonio Pol titulado Colección de canciones populares mallorquinas para canto y piano. Tomo 1, del año 1925. Como indica el título es para piano y canto, por ello es una estandarización romántica de las canciones populares. Estas recopilaciones eran muy comunes en los años 20, las cuales, mostraban una idealización de canciones folklóricas para el consumo doméstico.

El siguiente caso es la canción que titula la SF como «El caramelo» de Villanueva de la Serena (Badajoz). Esta se localiza con una letra muy parecida a una canción del FMT, en concreto se trata del estribillo, pero el título, música y resto de letra es muy diferente. Otra versión de la cual es probable que haya partido García Matos para la armonización, es la llamada

https://federicogarcialorca.net/obras_lorca/las_nanas_infantiles.htm

12 «Cançó de bressol», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 14 de febrero de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/11939>

«El bonetero de la trapería»¹³ o «Gerineldo»¹⁴ de Arroyo de la Luz (Cáceres). Por tanto, se observa que la canción sigue siendo extremeña pero de provincias muy distintas. En concreto fue recogida por Alan Lomax en 1952 a tres intérpretes, Primitiva Amado Díaz, Balbina Díaz-Jiménez-Díaz y Marcelina Díaz-Jiménez. Lo define el investigador como un romance, algo que no indica la ficha de la SF. Consideramos que el musicólogo extremeño pudo tomar la melodía principal de las coplas y el estribillo, y el ritmo para hacer la armonización, por lo que presenta la partitura adaptada. Sin embargo, de la letra solo selecciona una parte, en concreto el estribillo. Este último lo repite tras cada copla, pero solo vuelve a usar las dos últimas líneas. La letra de las coplas es totalmente diferente, esto se justifica ante el contenido erótico del romance. En concreto, este cambio de letra hace que se convierta en una canción de ronda, es decir, una canción utilizada por el hombre para socializar con la mujer. Así las coplas las cambian por una letra más correcta e idílica, según los valores representativos femeninos de la ideología propagandística franquista. La canción que presenta este fondo es interpretada por un conjunto de mujeres, esto puede ser un motivo por la que se adaptó para coro. Sin embargo, las mujeres de la grabación cantan homofónicamente y para el coro de voces blancas para el que se ha adaptado es una armonía más compleja con entradas vocales escalonadas. Este origen cacereño que propone Lomax es confirmado por la obra de Schindler llamada *Folk Music and poetry of Spain and Portugal*. *Música y poesía popular en España y Portugal* (1941), ya que, aparece dicho romance en Arroyo del Puerco, lo que hoy se conoce por Arroyo de la Luz. En dicho cancio-

nero aparece como el título «La dama y el galán». Además sigue coincidiendo con la misma música y letra del estribillo, ya que, Schindler solo transcribe el estribillo. Algo distinto que propone es la alteración alguna nota en las dos primeras coplas.

Marichu es un caso en el que la letra y música son exactamente iguales en el FMT y en la adaptación de la SF. En el fondo aparece que es recogido por Alan Lomax en 1952 en Ergoien y Oiartzun (Guipúzcoa)¹⁵. La etiquetan como canción de amor, pero el título es distinto al que propone la ficha, en concreto Lomax lo titula *Maritxu, nora zoaz?* Lo canta un grupo de mujeres y hombres homogéneamente. El *tempo*, ritmo y melodía, se mantienen iguales que las adaptaciones para los CD. Aunque la letra se mantiene intacta no indica la canción adaptada volverla a repetir como sí indica Lomax. Sin embargo, sí vuelve la adaptación a la primera estrofa como indican los dos puntos de repetición. Existe otra versión de esta canción¹⁶ con la misma letra, con los mismos intervalos y movimientos ascendentes y descendentes, y *tempo*. Sin embargo, es mucho más grave de tesitura al ser cantado solo por un conjunto de hombres, los cuales, pertenecen al Coro de Zarautz. Sigue perteneciendo esta canción de amor a Guipuzcua, pero de un pueblo distinto, en concreto Zarautz, y el mismo año 1952. Como en otra ocasión, al ser una canción que tiende a interpretarse por un conjunto de personas, la adaptación es un reflejo que aplica Angelita Capdevielle.

La «Jota Castellana» usada por la SF se encuentra sus cinco primeras líneas textuales en el

13 Ascensión Mazuela-Anguita, «Mañanita de San Juan (El Conde Niño) (Arroyo de la Luz, Cáceres, 10/1952)», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 11 de febrero de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/28748>

14 Ascensión Mazuela-Anguita, «Gerineldo (Arroyo de la Luz, Cáceres, 10/1952)», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 20 de febrero de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/28955>

15 Ascensión Mazuela-Anguita, «Maritxu, nora zoaz (Ergoien, Gipúzcoa, 8/1952)», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 16 de febrero de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/29273>

16 Ascensión Mazuela-Anguita, «Maritxu, nora zoaz (Zarautz, Guipúzcoa, 8/1952)», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 16 de febrero de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/29274>

FMT¹⁷. Sin embargo, la melodía y tonalidad no corresponden con la que presenta la SF. Pero ambas versiones, tanto la adaptación como la del fondo coinciden en la procedencia castellano-leonesa. Aunque la acotación de la provincia se contradicen, al indicar la SF que es vallisoletana y el FMT informa que pertenece a Mue-
llas de los Caballeros (Zamora). Además, en ese momento eran dos regiones distintas, Castilla la Vieja y el Reino de León, respectivamente. Otro cambio que se contempla es la tipología cancionística, al especificar el investigador que es una ronda festiva y no una jota como indica la SF. García Matos fue el encargado de recogerla en 1960 para la misión M65. A pesar de definirlo como ronda no incorpora título. En resumen podemos decir que ambas mantienen la letra y el ritmo. Este último es el elemento clave al usar un $\frac{3}{4}$ para una y no como se tiene estandarizado el $\frac{6}{8}$.

Continuamos con «Quien ha quitado el ramo de la alameda», la cual, la considera la SF de León, pero en el FMT pertenece a Ávila, al recogerla en un pueblo de dicha provincia¹⁸. Joan Tomás i Parés la copió del cuaderno original al que pertenecía, en concreto al Concurso C29 de Sergio Valbuena Esgueva en 1948. Esta fuente la describe como canción de ronda o mocedad, al igual que la ficha de la SF. Sin embargo, el transcriptor lo titula como «Serranilla». Mantiene la misma subdivisión ternaria y el *tempo*. La tonalidad cambia de menor a Mayor. La letra es la misma durante las tres primeras líneas, excepto por un cambio de palabras en el primer verso. En concreto la SF sustituye «de esa ventana» por «de la alameda», convirtiendo esta primera línea en el título para la adaptación. El resto de la letra que ofrece la SF no aparece

en este fondo, por ello en esta segunda parte cambian a compás binario. A esta nueva letra le incorpora la melodía de esta canción recogida por Valbuena Esgueva, en concreto la que pertenece a las dos últimas líneas de texto finales que no incorpora la SF. Hay que resaltar que estas últimas líneas textuales no agregadas por la SF son repetidas varias veces, tomando importancia en la versión original para estructurar el final. La SF mantendrá esta importancia de reiterar la música, aunque con texto inventado. Podría ser esta letra creada expresamente por la SF el no encontrarse en el FMT, algo ocurrido en canciones posteriores a explicar. Las melodías de ambas partes textuales tienen los mismos intervalos musicales, el mismo movimiento ascendente y descendente, y los mismos finales de frase en primer grado. A pesar de este cambio de texto, por parte de la SF, mantienen el mismo contenido, es decir, la entrega del ramo a la chica. En definitiva, sigue como otras canciones vistas, con una variación textual dentro de la misma comunidad autónoma pero en otra provincia.

En cuanto a «Canción de siega» que usa la SF sigue siendo otra pieza localizada en el FMT¹⁹. Esta canción según los datos que ofrecen la ficha y partituras, son de origen salmantino, sin embargo, en el fondo indica que es soriana, en concreto recogida en El Burgo de Osma al informante Antonio Diez. Es decir ambas pertenecen a zonas muy distintas y alejadas, la de SF al Reino de León y la del fondo a Castilla la Vieja. El visualizar las canciones en diversos reinos, se mantiene el concepto de los reinos medievales como uno de los elementos simbólicos exaltados por el Franquismo y que mantenían la organización del territorio. Aunque la titulen de forma distinta, en concreto «Segaba la niña», no la definen de siega como la SF, simplemente no aportan ese dato. Pertenece a la misión M17 la cual, fue llevada a cabo por Joan Tomàs i Parés

17 Emilio Ros-Fábregas, «Ronda festiva», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 17 febrero de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/14197>

18 Emilio Ros-Fábregas, «Seranilla», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 20 de febrero de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/20451>

19 Emilio Ros-Fábregas, Mariona Reixach, «Segaba la niña», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 20 de febrero de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/16861>

en 1947. En concreto de esta canción se tomaron todos los elementos musicales de forma idéntica sin ningún cambio. Por ello mantienen la tonalidad, ritmo, mismas figuras e intervalos en la voz. Aunque los dos últimos compases del fondo no aparecen en la partitura de la SF, al no resolver musicalmente la frase y el propio texto se queda en el aire, probablemente por la sustracción de la hoja siguiente. A pesar de la similitud exacta de la música, no posee letra y tampoco se encuentra en una canción parecida del fondo. Aunque no aparezca letra, el título que le dio el investigador son las primeras y mismas palabras de las primeras líneas de texto de la adaptación por parte de la SF. Así podría indicar que este sería un supuesto inicio del texto, el cual aprovechó la SF para crear un texto siguiendo la supuesta temática de la canción. O simplemente la canción sería conocida de forma general en lo que para el Franquismo son dos reinos, así podían ser una variación textual aunque no se localice.

El resto de canciones no aparecen en este fondo de música popular por ningún término musical, textual y geográfico que ofrece las partituras y fichas. Por ello, la búsqueda de las restantes, será tratado desde los posibles cancioneros que pueden partir, o en otros casos se estudiarán y contrastarán con aquellos estudios musicológicos que abordan la forma musical de la canción. La primera a tratar es «Era feliz la niña», la cual es definida por la SF como una canción vasca, sin embargo no se encuentra en ningún cancionero o fondo vasco como se ha comprobado en el fondo documental de los cancioneros vascos²⁰. Una posibilidad puede ser que no sea vasca, porque otras canciones vascas a estudiar no están traducidas al castellano, y esta es la excepción. La estructura de esta canción de juego para niños sigue siendo estribillo y estrofa, por ello no aporta ninguna pista más sobre su posible origen de partida.

20 Cancionero Vasco - Eusko Ikaskuntza, acceso el 20 de febrero de 2021, <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cancionero-vasco/buscar/?b=1&ar=1>

El caso de «Jota Castellana» lo volvemos a ver para comprobar si parte realmente del estilo de una jota castellana, o es una canción de ronda como se ha descrito anteriormente. Esto se comprobará con la tesis de Andrés Oliveira, porque presenta unos rasgos básicos para las jotas castellano-leonesas. Define a la jota como un ritmo binario de subdivisión ternaria. Además indica que fue muy trabajada la jota por la SF (Andrés Oliveira 2019, 85). En concreto en la provincia de León muestra la existencia de diferentes jotas al ser ritmo binario pero división muy dispar. Dentro de estas variantes se encuentra la llamada «corrido» en diversas zonas del Castilla y León (Andrés Oliveira 2019, 85). Por tanto, la jota charra tiene multitud de variantes, con diferentes acentuaciones y subdivisiones rítmicas. Todo esto desemboca para la adaptación de la SF en una simplificación charra, al presentar simplemente el ritmo ternario, evitando subdivisiones de ritmo. Hay que sumarle, que existe una variante de charros teatralizados al ser unos cantados mientras se bailan, y otros solo bailables como ritual (Andrés Oliveira 2019, 173). Esta división que aporta la autora podría encajar con la canción que estudiamos, al tener letra y no mostrar la parte instrumental. Además la autora Pérez Rivera en su tesis doctoral indica diferentes tipos de jotas castellano-leonesas. Según los rasgos que propone la estructura especial de interpretación de texto es la que le encaja. Esto es debido a la repetición del tercer y cuarto verso que cumple esta jota de la SF (Pérez Rivera 2015, 139). No lo podemos corroborar completamente, porque en la partitura no aparecen más párrafos o signos de repetición musical.

En cuanto a la canción «Baile de montaña» de procedencia leonesa pertenecería, según Pérez Rivera, a baile suelto por poseer un ritmo ternario. Pero solo le coincide este rasgo porque no puede ser una jota concreta, o «de estilo» como señala la autora, al no tener esta adaptación una estructura clara y con ello aplicable. Lo que podría encajar según la autora es la estructura simple, al no poseer estribillo sino

coplas simples y el modo de La (Pérez Rivera 2015, 139).

«La huevera» será tratada desde la forma originaria que posee, la cual es un fandango charro. Sabemos que se trata de este tipo de baile, porque en la recopilación de canciones populares llamada *Repertorio de folklore musical salmantino para coro* de José Luis Martínez Garvín de 2014, incluye dicha canción con esta definición. En consecuencia a dicho término, Pérez Rivera considera al fandango charro una variante de jota por poseer rasgos parecidos, pero no es el fandango de otras comunidades autónomas. Posee la estructura compuesta de una típica jota por tener el mismo número de líneas en la estrofa y estribillo, por estructurarse por la combinación entre estrofa y estribillo textual y musicalmente, y estar en el modo de Mi. Todo lo citado encaja con la versión de la SF, pero no posee el estribillo imbricado como indica la autora a este tipo de jotas (Pérez Rivera 2015, 140).

La canción titulada «Arada» nº 34 se localiza en la recopilación llamada *Cuarenta canciones españolas* de Eduardo Martínez Torner (1924). Esta obra recoge entre sus múltiples canciones de la geografía española a dicha canción con el mismo título y procedencia salmantina. Este cancionero era resultado de uno de tantos proyectos financiados por la Universidad de Columbia en los años 20, ante el interés por la cultura española. Por ello, la SF ha mantenido el título y el origen de esta canción de entretenimiento para el trabajo en el campo. Sin embargo, la letra no la mantiene de forma completa, solo las cuatro primeras líneas, las cuales se toman la licencia de repetir cada dos líneas. Esta reiteración da lugar a estructurar la canción de forma distinta.

La «jota valenciana» no se localiza en ninguna fuente ante la escasa información que aporta la ficha. Pero se observa por las jotas valencianas del FMT que toman las partes que más se repiten. En concreto, escogen las coplas y estrofas, el cual, consiste en música que se repite excepto el último compás y la letra que cambia ligera-

mente. Mantiene el «U» rasgo fundamental que describe Manuel Palau Boix en la pieza «Jota alicantina» en el FMT, dictada por el informante José Sellés Ripoll en la misión M48 de 1944²¹. Este elemento es definido como algo básico en las canciones dancísticas de la provincia de Valencia, y diferenciaban entre «U», «U y dos» y «U i dotze». Estos tres tipos de onomatopeyas, se interpreta cantándolas, al redactar Sallés Ripoll, que se superponen al acompañamiento en un ritmo medido. Aunque este sistema de diferenciación es resultado de la metodología precaria de la SF, debido a que cuando se recopiló en los años 40 en diversos pueblos valencianos fue con el objetivo de conseguir uniformidad, y estos rasgos eran un símbolo de garantía de la «autenticidad» de los pasos y coreografía (Añón Baylach y Montolíu Soler 2011, 22-23).

«La Barraqueta» es una canción popular de entretenimiento durante el trabajo, recogida por el compositor valenciano Manuel Penella. La pone a la venta en 1917 en una versión para uso doméstico, está escrita en valenciano, pero el título es distinto «La Barraqueta blanca»²². Además incluye parte de otra canción llamada *La camillera: canzoneta* del autor Mari-Facela.

«La estrella de la mañana» es una canción de entretenimiento para ayudar a hacer el trabajo de los pescadores y se localiza en el cancionero vasco *Etxahun-Iruri Khantan* de 1977²³. Posee el mismo título que la SF ofrece en vasco, pero la letra del cancionero está en francés y no en vasco. La letra no presenta ninguna similitud excepto las dos palabras del título. Hay que resaltar la similitud con el movimiento melódico

21 Mariona Reixach, «Jota alicantina», Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas, acceso el 22 de febrero de 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/11973>

22 Biblioteca Nacional de España, fecha de acceso el 22 de febrero de 2021, <https://datos.bne.es/inicio.html>

23 «Goizeko Izarra», Cancionero Vasco - Eusko Ikaskuntza, acceso el 24 de febrero de 2021, <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cancionero-vasco/ab-3765/>

que ha mostrado la SF, caracterizado en movimientos ascendentes y descendentes de las dos frases musicales principales. Los valores de las figuras también se aproximan más, y las frases las recortan. El ritmo que muestra es intermitente, es decir, 2/4 y 3/4, pero la SF mantiene solo la segunda opción. Se ha localizado la segunda parte de la canción musicalmente en el cancionero vasco llamado *Euzkel-Abestijak* del año 1915 de autor desconocido²⁴. En cambio, la letra la sustituyen por otra totalmente diferente. Todo apunta, como en otros casos vistos, que sea por un contenido poco propicio, pero en este por una tendencia a expresar independentismo. Esto se justifica al mostrar el enorgullecimiento por la tierra («Mi tierra/ ¡Hermosa!/ ¿Dónde está tu lago?/ Siempre contigo»). Sin embargo, la versión de la SF narra el amor a la tierra al despedirse de los seres queridos, tomando importancia la palabra «agur».

Y el último caso, es la pieza titulada por la SF como «La cima del monte» proveniente del cancionero vasco llamado *Euzkel-Abestijak* del año 1915 de autor desconocido²⁵. En el fondo documental del cancionero vasco se titula como *Goiko Mendijan* algo que mantiene la partitura de la SF. De esta canción vasca de entretenimiento la sostiene la SF de igual forma. En cuanto a la melodía de la primera estrofa, la SF la toma de forma exacta del cancionero. Lo único cambia musicalmente es la segunda estrofa, la cual probablemente fue inventada igual que la letra. También siguen manteniendo el mismo compás de 6/8 y la tonalidad de Do M.

Ante este análisis de los posibles puntos de partida o de otras versiones que han existido con posterioridad, podemos decir en primer lu-

gar que todas ellas son muy conocidas en su ámbito geográfico, al encontrarse diversas variantes. Este rasgo también lo propone Murcia Galián con una jota murciana coral muy conocida al adaptarla a menos voces y para instrumento (2018, 135). Esto supone para la SF una apuesta segura de recibimiento entre la zona a la que pertenecen y mantener el concepto de música estandarizada al llegar a diversos puntos geográficos, aunque se desarrollará esta idea con posterioridad. A partir de estas canciones crean a su conveniencia partes musicales y textuales nuevas. Esta construcción se basa en una clara censura a través de hacer intencionadamente una errónea traducción en aquellas que están en otro idioma, o directamente se hacen cambios en aquellas que están en castellano, ya sea porque las originales mostraban señas identitarias propias, o unos rasgos morales femeninos contrarios a la mujer sumisa y entregada que difundía el Franquismo. Este aspecto fundamental también lo propone Luengo Sojo al apuntar cambios de contenido de una canción para poder ser interpretada, pero no justifica la causa (1998, 197). Aunque en aquellas donde no se encuentra contenido moral alejado a sus ideales, también se hace traducción de aquellas en vasco, valenciano y mallorquín para que se entendieran, ya que la idea es que llegue a la mayor población. Y en otros casos la reelaboración de las canciones es para darles una estructura definida y regular.

Hay que reseñar que se podrían diferenciar estos cambios en varios grupos. Por un lado aquellos que toman música y letra de canciones similar es decir, versionan repertorio ya existente. En estos casos las coplas o estrofas las suelen modificar por la censura, o vienen incorporados cambios por otra localidad, pero siempre de la misma provincia. Cuando es localizado en tantos pueblos la SF hace una nueva versión con todo lo que poseen, así se ha desarrollado que toman de alguna la letra y de otra la música. Estos continuos cambios en estructura, texto etc. hacen que se difuminen tanto los rasgos de una canción que llegó, como comenta el autor Murcia Galián, se terminen titulando con nom-

24 «Goikp Mendian», Cancionero Vasco - Eusko Ikaskuntza, acceso el 24 de febrero de 2021, <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cancionero-vasco/ab-4926/>

25 «Goikp Mendijan», Cancionero Vasco - Eusko Ikaskuntza, acceso el 24 de febrero de 2021, <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cancionero-vasco/ab-3488/>

bres tan generales a las canciones, pero con el tiempo tuvieron que detallar un segundo nombre (2018, 125). Los estribillos son inmutables, para mantener la esencia de la canción y porque es la parte textual que siempre se mantiene en localidades distintas. En segundo lugar, las pocas canciones que se mantienen idénticas textual y musicalmente. Y aquellas que toman solo la música como base. Este último caso es una forma muy rápida de crear texto a su conveniencia, evitarse la creación de la música y al mismo tiempo indicar que siguen manteniendo el origen popular en todas ellas.

También subrayar que doce canciones de veinte son procedentes del trabajo de campo de otros autores, lo cual es un número muy significativo. Estas canciones resultantes del trabajo de campo se ha observado que pueden partir de misiones y concursos de investigadores franquistas (García Matos, Echevarría Bravo, Capdevielle o Bonifacio Gil) como extranjeros pos-franquistas, como el caso que resalta de Lomax. El número restante de canciones se han comprobado que proceden de cancioneros o recopilatorios para el consumo íntimo de alta clase para piano, aspecto que también coincide el autor Murcia Galián, al indicar que se partían de obras amateur del siglo XIX (2018, 122). Así este segundo origen vislumbra que ya están armonizadas para el gusto romántico, rasgo que también se encontraba en el imaginario creado por el Franquismo en torno a la música popular, aunque este concepto se desarrollará con más profundidad en el capítulo siguiente. Otro motivo para seleccionar estas canciones es que muchas de ellas han pertenecido a un conjunto de canciones presentadas a concurso y los han ganado. Este rasgo positivo supondría la seguridad de que han agradado y por ello han continuado en años posteriores.

Capítulo 2: Adaptaciones armónicas vocales del material musical inédito

Este capítulo se desarrolla con la metodología analítica funcional, porque es la que mejor se adapta al estudiar la construcción y relación de voces y texturas basada en las funciones armónicas, como también aplica el trabajo de Murcia Galián (2018). Con este tipo de análisis nos permite estudiar la construcción armónica de cada canción con las partituras localizadas en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Pero al mismo tiempo, se parte de la premisa de que dicha armonización se hace conforme a las melodías vistas en el capítulo 1. Aunque también se tendrá en cuenta interpretaciones de otros autores sobre las adaptaciones musicales que realizaba la SF.

A partir de 1942, cuando se realiza el primer concurso nacional de CD, se da mucha importancia a la parte vocal ya sea solo mujeres como grupos mixtos, conllevando que el repertorio seleccionado tendiera a adaptar coralmente (Murcia Galián 2019,16), como se desarrollará con cada caso. Y sumarle que dichas adaptaciones serán consecuentes a otros elementos interpretativos en cada acto como se apreciará, ya que, como afirma Murcia Galián no respetaban los arreglos que tuvieran los grupos locales (2018, 60).

Comenzamos con la adaptación de «El Carabelo», la cual está amoldada para soprano, tenor, contralto, tenor y bajos) como indican en el margen izquierdo de la partitura. El estribillo se construye por cuatro líneas melódicas, las cuales, son resueltas tras la subdominante en la tónica. Este clásico movimiento es reforzado por transportar dicha melodía el ámbito de cada voz. Aunque las transporten les añaden notas de paso alteradas para adornar las melodías. Cada voz entra creando una textura de fuga para ir preparando la cadencia final, a través de partir de una nota del acorde de tónica. La primera estrofa se compone de tres siguen resolviendo tras el cuarto grado en el primero. Las cuatro voces se reparten la letra, las dos

primeras voces (soprano y tenor) tienen las dos primeras líneas de texto, y las otras dos (tenor y bajo) el texto restante. Cada voz entra esca-

lonadamente creando una textura de fuga en el registro que les corresponde como se aprecian en la figura 1.

Figura 1. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

Introducen otra estrofa cuya melodía está inspirada en el estribillo al repetir las mismas notas al inicio, pero posteriormente crean una sucesión de seis compases totalmente nuevos. Continúan por primera vez las dos primeras voces homofónicamente para resolver la primera línea melódica. La segunda estrofa comienza resolviendo la frase anterior, y continúa las dos primeras voces juntas hasta desembocar en la tónica. Las dos voces restantes responden en eco para repetir el mismo texto. A continuación sigue otra estrofa nueva, formada por cuatro versos. El soprano y contralto entran homofónicamente resolviendo como en otros casos en el primer grado tras la subdominante. En la siguiente línea entran las cuatro voces conjuntamente pero con música distinta al transportar la misma melodía a tesituras distintas, pero no resuelve la tensión armónica. La tercera línea interpretada por el soprano y contralto entran a la par. La última parte es el estribillo, que no está completo sino que solo toman el primer verso repetido cuatro veces. La primera línea sigue en la tonalidad que dejó la estrofa anterior, interpretada homofónicamente por soprano y con-

tralto, y posteriormente se adentran las voces restantes en forma fugada. Finalmente termina la canción homofónicamente y volviendo a la tonalidad original como se aprecia en la figura 2. Por lo descrito en este caso resalta principalmente la forma fugada, ya que la homofonía aparece en menor medida. Pero ambas sirven para enriquecer a la pieza sonoramente.

La siguiente canción es «La estrella de la mañana» creada para soprano, alto y tenor. Nos referimos a tres voces porque como veremos en otras canciones es muy común que estos borradores plasmaran resumidamente las tesituras. La primera es doblada en un ámbito que no es propio al estar una tesitura más grave. La tercera voz destaca por encargarse durante toda la pieza en presentar la nota principal del grado en el que nos encontremos, es decir, un colchón armónico en una tesitura más grave. La segunda voz dobla la melodía de la primera voz una segunda mayor más grave, aunque añade alguna variante al final de la melodía conforme al movimiento melódico. Sin embargo, cuando pasamos a la segunda estrofa la segunda voz pasa a replicar a la voz principal desde una

de - San - Juan - Mañana ni-ta ma-ñana ni-ta Mañana ni-ta de San

de San - Juan - Mañana ni-ta ma-ñana ni-ta Mañana ni-ta de San

de San Juan - Mañana ni-ta ma-ñana ni-ta Mañana ni-ta de San

de San - Juan - Mañana ni-ta ma-ñana ni-ta Mañana ni-ta de San

Figura 2. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

única nota y manteniendo el ámbito de una segunda más aguda, mientras la primera voz se desarrolla en figuras más cortas. Así en esta segunda parte se invierte la textura sonora de ambas voces. Se produce un cambio de tonalidad de Sol Mayor a La Mayor, y tras unos compases se vuelve a la tonalidad original para finalizar. Y la tercera estrofa vuelve a hacer notas de paso más cortas por parte de la segunda voz. Pero hay que destacar dos novedades, por un lado introduce una textura contrapuntística por parte de la tercera voz, y la variación musical de los dos últimos compases se repiten con alguna alteración de paso. Se aprecia que siguen una armonía basada en dominante y tónica. Así ha predominado doblar las voces, modular, invertir la sonoridad entre las voces y un pequeño cambio de textura.

«En la cima del monte» es otra canción para soprano y alto, y una tercera voz que dobla al alto, pero en un ámbito más grave. La tercera voz actúa por segunda o por octavas preferentemente respecto a la segunda voz, para resaltar una cadencia o completar el acorde del grado en el que nos encontremos, es decir, reforzar la armonía de la segunda voz. Y la primera voz se permite alguna licencia con notas de paso en puntos de reposo, al desarrollar la melodía principal. Las dinámicas, reguladores, calderones y cambios de *tempo* están distribuidos a lo largo de la composición. Subrayar que dicha canción cuando se vuelve a repetir desde el inicio, pero añade que el *tempo* sea *ritardando* muy exagerado y los dos últimos compases en *ff*. En consecuencia a lo descrito, el uso del *tempo* y las dinámicas son los elementos claves para que resalte la interpretación de la misma.

«La Barraqueta» como indica la nota que acompaña la partitura está armonizada para soprano, alto y una tercera voz que dobla al alto en el ámbito propio. Justifica dichas voces al indicar literalmente «con tres voces se transmite sencillez en vez de la pesadez polifónica». A pesar de esta definición la adaptación es polifónica en ciertos momentos como se describirá. La primera voz muestra toda la melodía, la cual será repetida en eco por la segunda voz, pero en un registro más agudo con notas unísonas, segundas mayores y terceras, y en menor medida octavas. El uso de estos intervalos va conforme a las frases musicales, es decir, todas las frases musicales comienzan con ambas voces interpretando la misma nota y según se desarrolla la frase se van distanciando las vo-

ces, como se aprecia en la figura 3. Y la tercera voz se encarga como en otros casos de reseñar la armonía basada principalmente en subdominante y tónica. Por todo ello, la relación entre las voces es de casi pura homofonía, excepto por algún compás que la tercera voz presenta una relación contrapuntística. Destacar que a los pocos compases se modula a fa sostenido menor y terminar la canción con dicha tonalidad. Como el caso anterior se vuelve a jugar con el *tempo* al marcar en ciertas partes que se interprete «despacio» lo que podría equivaler a un *adagio* o *larghetto*. También destaca los calderones en las candencias, o algunos compases donde aclaran «unísono todas las voces» como se aprecia en la figura 3.

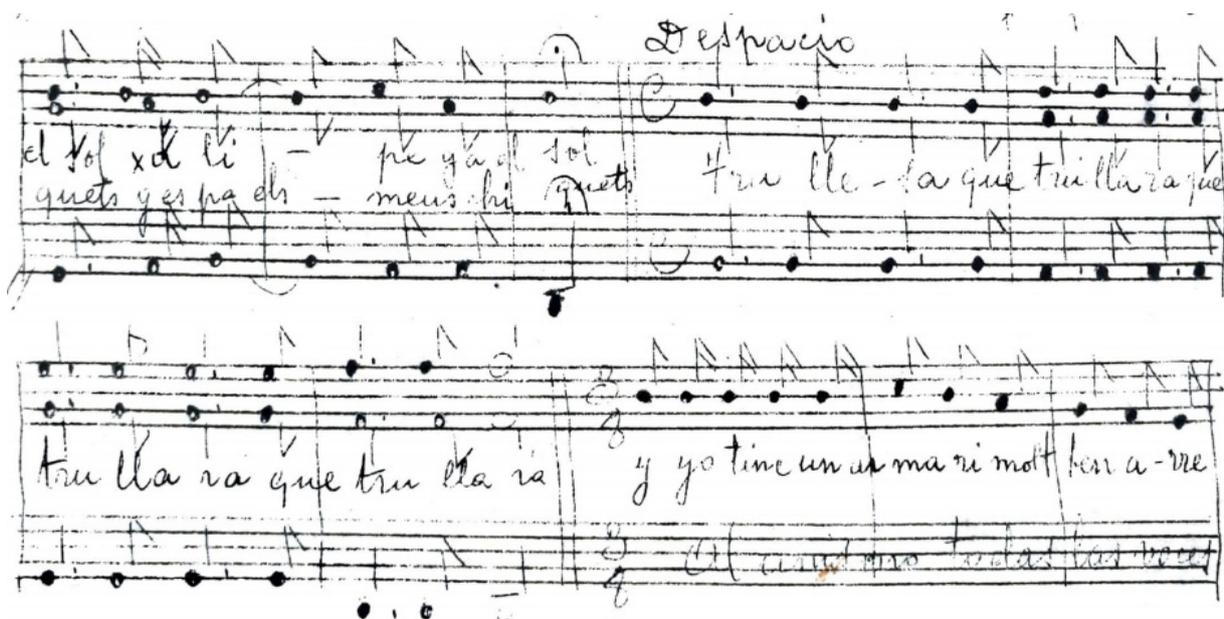


Figura 3. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

«Jota valenciana» es el siguiente caso, que se presenta en una única voz en el ámbito propio de las sopranos. Se caracteriza por presentar un registro bastante amplio al no constar otra voz. En aquellas partes donde hay onomatopeyas, y en las coplas se introducen muchas notas de paso en valores muy cortos y notas alteradas, que modulan de Sol Mayor a sol

menor. La parte onomatopeyística destaca aún más por las repeticiones basadas en variantes, como se aprecia en la figura 4. Y en las estrofas no se agregan notas de paso o alteraciones momentáneas, ya que, mantienen una relación texto-música preferentemente silábica y en algún caso neumática.

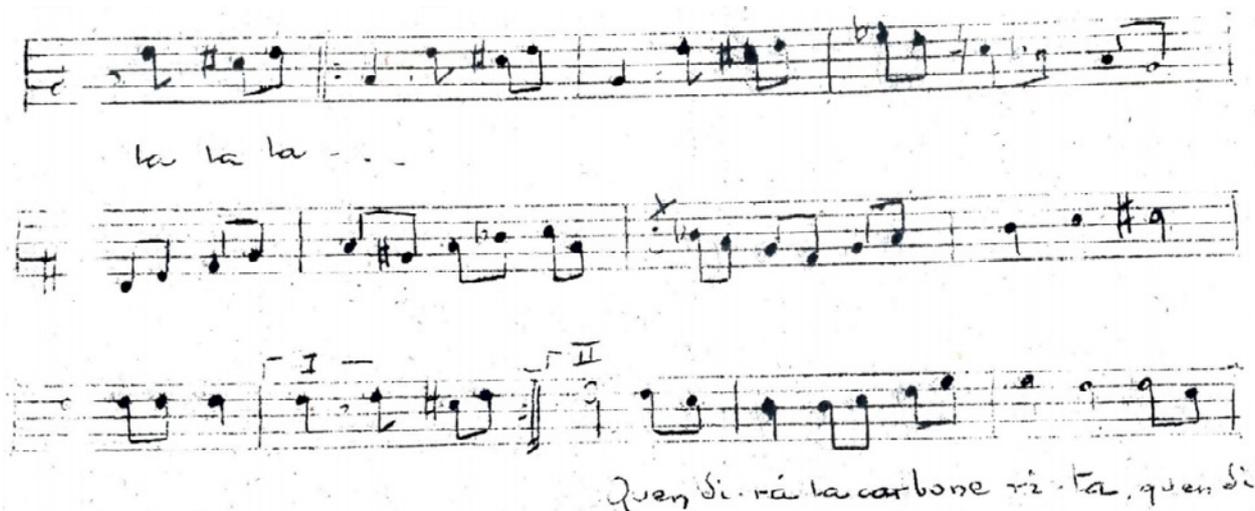


Figura 4. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

«Arada» como en el caso anterior presenta la canción en el ámbito de los sopranos. De esta canción hay que destacar que marcan mucho cada frase musical con las ligaduras desde el comienzo hasta el final de la melodía, y con los silencios de corchea en los finales de frase. La relación música-texto es silábica, excepto cuando se llega a corcheas y semicorcheas que será melismática. Y por último destacar el calderón tan común como otras canciones en los finales de las piezas.

«La Clara» es otra pieza para el ámbito de voz de alto como indica la partitura. De este caso hay que subrayar los acentos en los estribillos para resaltar cada sílaba, al tender a ser silábica. Este rasgo la convierte en algo complejo de ejecutar al estar toda la pieza en *allegro*. Por otra parte, el estribillo se desarrolla a lo largo de varios pentagramas entre la dominante, subdominante y tónica de la menor. En cuanto a la estrofa destaca que modula de la menor a La Mayor bruscamente sin prepararlo, y de la misma manera tras dos líneas de texto vuelve a la tonalidad original. Esta radical modulación resalta al mismo tiempo el cambio de contenido, al pasar de describir la gracia de una joven a indicar que no le prestan atención aunque presume. Precisamente esa advertencia en el contenido de texto la destacan aún más con exclamaciones y la dinámica de *ff*. Así es un ejemplo

donde el contenido dicta el uso de tonalidades y dinámicas.

«La huevera» es una pieza arreglada para piano y voz de soprano, ya que, indica que es una prueba para un concurso nacional. El piano entra solo despliegan los acordes, incluyendo en los finales de frase la séptica. La Mayor es la tonalidad en la que se desarrollan en este inicio los acordes de dominante y tónica con semicorcheas de notas de paso y apoyaturas. Otro aspecto a destacar son las dinámicas, acentos y ligaduras que se localizan en la estrofa, sin embargo en el estribillo las ligaduras es lo único que se mantiene. Aplicar los acentos en el piano con el *tempo* que indica (*allegro jocoso*) no resulta difícil, pero cuando entra la voz se convierte en un aliciente a restar, ya que la voz interpreta en una mayoría corcheas y semicorcheas. Una vez se introduce la voz con la primera estrofa, el piano deja de hacer notas de paso, porque la voz desarrolla la melodía con una relación música-texto silábica. El piano se encarga de la armonía, la cual, sigue en cuarto, quinto y primer grado, con acordes que se completan entre sus dos pentagramas como se aprecia en la figura 5. Seguimos en la misma tonalidad en el estribillo, y su melodía continúa desarrollándose silábicamente. Lo que destaca del estribillo es el piano, debido a que los acordes que desarrolla están más vacíos entre ambas claves



Figura 5. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

al mantener solo las notas fundamentales de cada grado, y además no termina de resolver la tensión armónica al dejarlo en la dominante de La Mayor.

El caso siguiente es «Canción de siega», la cual, tiene la similitud de la anterior por estar adaptada a piano y voz de sopmayoerano, por ello se trataría de otra prueba para los concursos. El piano comienza solo, extendiendo los acordes de la tónica de sol menor, y haciendo un pequeño adelanto de la melodía de la voz. Una vez se introduce la voz como el caso anterior, la voz desarrolla la melodía, y el piano la armonía en una nueva tonalidad (do menor) basada en primer y quinto grado. Además en esta estrofa la voz principal sigue resaltando con acentos en algunas notas, y la armonía se

refuerza con largas ligaduras que toman varios compases. La siguiente estrofa mantiene la voz algún acento y silencios para marcar los finales de frase, y el piano sigue desarrollando los acordes en primera inversión. Sin embargo, tras las dos primeras frases de esta segunda estrofa, el piano interpreta la misma melodía en la mano derecha, y la izquierda refuerza la armonía, como se ve en la figura 6. Esta insistencia en recalcar las dos últimas líneas melódicas es nuevamente para subrayar interpretativamente la finalización de la pieza.

«Canción de ronda» está adaptada a dos voces (soprano y alto) en *tempo allegretto mosso*, pero una interpreta la letra y la otra solo música. La voz que interpreta el texto mantiene una relación silábica con la melodía, y el alto repite

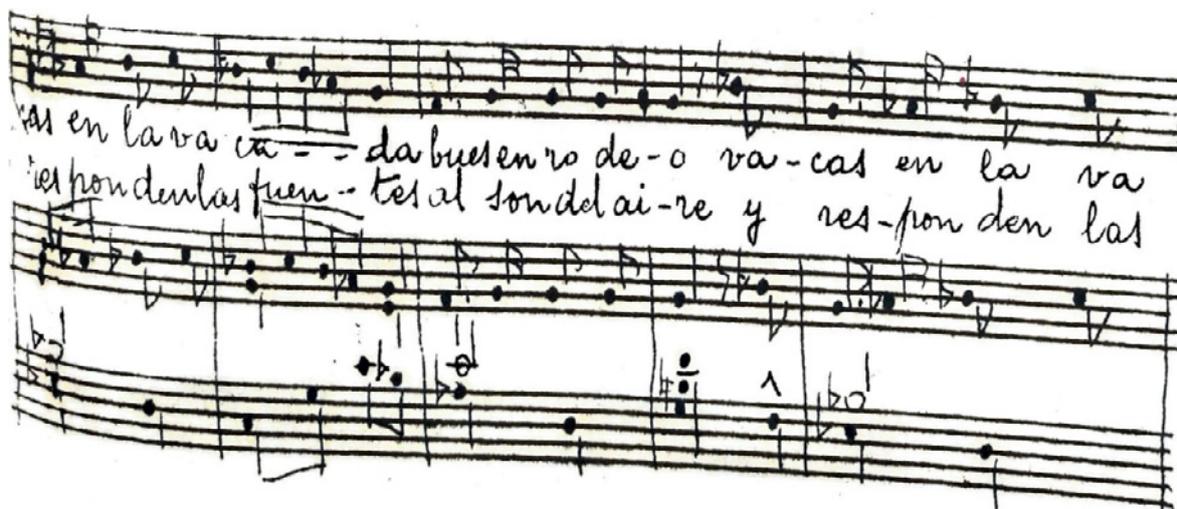


Figura 6. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

alguna parte de la melodía de forma intermitente consiguiendo una textura homofónica. Como en otros casos toda la pieza se basa en finalizar las frases en dominante de la menor, y comenzar y terminar frases en tónica. Se mantiene como en otras canciones los calderones, ligaduras, y acentos en ciertas notas de la voz principal para resaltar la interpretación de frases melódicas. Sumar que como se interpreta de la figura 7, para finalizar la canción no se repite desde el principio, sino desde la doble barra para cambiar los dos últimos compases por una coda distinta.

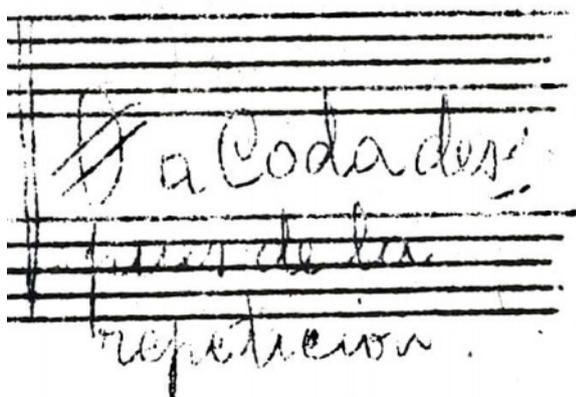


Figura 7. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

La siguiente es «Canción de arada» la cual indica en un compás vacío que es para cuatro voces en *lento*. Estas voces son un soprano y alto en sus ámbitos propios, y las otras doblan a soprano y alto en los mismos ámbitos. Se inicia la estrofa, la cual se repite, con dos voces al indicar en el pentagrama inferior «2ª», aunque no aparezca escrita esta segunda voz. El pentagrama superior desarrolla el primer y tercer grado de la menor con alguna nota alterada en la melodía, y con una relación con el texto preferentemente silábica. Y la segunda voz solo expone la nota fundamental del acorde de la menor que se repite hasta finalizar dicha parte, es decir, reforzar la armonía. La segunda estrofa la interpretan las cuatro voces, al indicar por encima del pentagrama *tutti*. El primer pentagrama presenta una relación preferentemente silábica entre música y texto, y como la primera parte sigue desarrollando la melodía en tercer y primer

grado de la menor. Sin embargo, una diferencia con la primera estrofa es que el segundo pentagrama no refuerza la armonía, sino que repite la melodía una octava más grave. Los dos últimos compases de las dos primeras melodías, serán repetidos para unirlos con la coda. En esta pequeña coda, ambos pentagramas presentan la misma melodía, y modula para termina la pieza en Re Mayor. Y en ambas estrofas se aprecia el uso de calderones y ligaduras para las cadencias. Por último destacar que como otras canciones analizadas sigue preparando la cadencia final con cambios de tonalidad y calderones, pero en esta se incorporan todas las voces para resaltar aún más con una textura homofónica.

«Ábreme la puerta» está adaptada para soprano y alto, y dos voces más las doblan con un pentagrama para cada una de ellas. Esta canción en *tempo allegre* comienza la primera estrofa con varias partes y cada una ellas con diversas texturas, pero se mantiene casi en su totalidad una relación música-texto silábica. La primera corresponde a las dos primeras líneas, y las voces se agrupan en parejas interpretando el mismo texto pero distintas notas, ya que cada voz va conforme a una tesitura distinta. La tercera y cuarta voz actúan de eco al repetir la última sílaba de la última palabra de cada verso de las voces anteriores. Entre las cuatro voces desarrollan el quinto y primer grado de re menor con alguna de paso alterada. Los siguientes tres versos presentan otra textura, actúan de forma conjunta interpretando la misma letra, pero como se ha dicho anteriormente reflejan la misma melodía transportada cada voz a una tesitura. Mientras la cuarta voz es el único momento que no interpreta el texto en toda la pieza al especificar «boca cerrada», sino que refuerza la armonía de dicho fragmento, la cual es segundo, tercer y quinto grado, como se visualiza con la figura 8.

Las tres siguientes líneas de texto presenta otra textura, al interpretar las cuatro voces el texto conjuntamente y música distinta, y desarrollan los acordes completos del tercer, cuarto y quinto de re menor. La siguiente estrofa es la

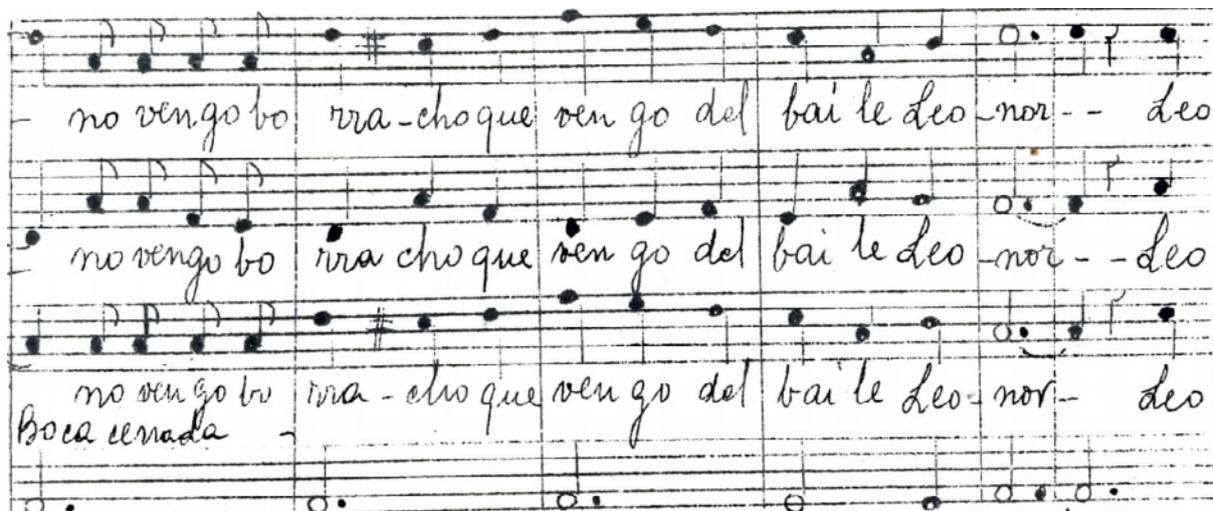


Figura 8. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

contestación a la que se acaba de comentar por ser una canción de ronda, por ello como acabamos de ver no resuelve la tensión armónica. Las dos primeras líneas de esta nueva estrofa son interpretadas como la primera estrofa, es decir, las dos primeras voces interpretan conjuntamente, y las restantes responden en eco solo la última sílaba de cada línea. Aunque en este caso el segundo verso repite la tercera voz las dos últimas sílabas, y la cuarta voz la palabra completa. En estos dos versos se resuelve la tensión comentada al presentar una cadencia perfecta, y posteriormente volver al tercer, cuarto y primer grado entre las cuatro voces.

La siguiente parte es otra contestación por parte del hombre, así se cambia de textura, y engloba cuatro versos. En concreto se reitera la textura de melodía acompañada comentada, al actuar la cuarta voz de bajo continuo a las tres voces restantes, que interpretan la misma letra con distinta música. Para especificar, esta cuarta voz resalta la armonía con la nota fundamental de la armonía de primer, segundo y tercer grado. Para terminar esta estrofa, los dos últimos versos se vuelve al cambio de textura, en este caso las cuatro voces cantan conjuntamente el mismo texto y misma melodía transportada, desarrollando los acordes de quinto, tercer y quinto grado. Para la siguiente estrofa se cambia de

tempo al indicar *moderato*, y comienza presentando los tres primeros versos en una textura nueva, al relacionarse la primera voz con el resto de forma fugada, y entre las tres restantes contrapuntísticamente como se aprecia en la figura 9. Entre las cuatro voces desarrollan una tensión armónica constante al desarrollar los acordes de subdominante y dominante hasta terminar dicho texto.

Los siguientes dos versos desarrollan una textura homofónica al interpretarse misma letra y música en un movimiento descendente. El siguiente cambio apenas alcanza dos versos, los cuales, se desarrollan las tres primeras voces en conjunto, y la cuarta voz se vincula con ellas como bajo continuo, mostrando nuevamente tercer y cuarto grado. La siguiente línea vuelve a la homofonía, para desembocar en otra línea en melodía acompañada. En los cuatro versos siguientes todas las voces se relacionan contrapuntísticamente, debido a que cada una va repitiendo el mismo texto pero en entrada musicales distintas, que se mantienen constantemente unidas con las ligaduras. Cada voz se desarrolla en su tesitura para presentar entre ellas los grados cuarto y quinto consecutivamente, para terminar en el segundo grado. En concreto las tres primeras voces se mueven con semicorcheas ascendentes y descendentes,

sin embargo la cuarta voz aparece por blancas con la nota fundamental de cada acorde, como se vislumbra en la figura 10. La penúltima contestación del hombre, y con ello nueva estrofa

vuelve a modificar al *tempo* en concreto *allegro*. Continúa en la misma tonalidad que empezó y se reitera el cambio de textura, que engloban los cuatro primeros versos. Se trata de entra-

"moderato"

La mi morena la re-sa la da al ca - no nue
mi mo re na re
mi mo re na re ta
mi mo re na re

Figura 9. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

na lu re-sa la-da re sa
la-se - - sa la da - la mi - more na
re - - sa la da la mi - - more na la-
re na re sa

Figura 10. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

das fugadas entre las dos primeras voces y las dos restantes. Pero a su vez la relación entre las dos primeras voces es estrictamente homofónica, pero presentando en los finales de frase las mismas notas pero una octava más aguda o grave. Esto mismo siguen las otras voces como se ve en la figura 11, excepto por algún compás. A lo largo de este pasaje las voces extienden los acordes en estado fundamental, primera inversión y tercera inversión de tónica, subdominante y dominante. La contestación de la mujer, que corresponde con dos versos, sigue la misma textura recientemente comentada, pero en este caso resuelve la tensión armónica que dejó la última sección. La nueva respuesta del hombre en dos versos es contrapuntística entre los dos grupos de voces en la tónica de re menor. Y finaliza la canción con otra línea de texto donde las cuatro voces interpretan dicha línea conjuntamente pero con música distinta, y dejan sin resolver al terminar en el quinto grado. Probablemente continuaría el trazar en la partitura una ligadura muy extensa, pero no dejan constancia de repeticiones con variaciones.

Así esta canción es el mejor ejemplo de jugar con los contrastes de texturas entre las voces, conforme al diálogo constante del texto. También cómo progresivamente los cambios de textura son más cortos conforme se acerca el final, y así hacerlo más llamativo. Pero siempre se comprende cristalinamente el texto al ser toda la canción preferentemente silábica, y resaltar en algunos momentos las sílabas con acentos. De esta misma canción también se posee lo que probablemente es un esquema al estar con peor caligrafía, en un papel apaisado, y los movimientos interválicos de las dos primeras voces en un solo pentagrama. Pero del resto de voces no hacen referencia, aunque sí algunas texturas entre las dos primeras voces. La primera estrofa la presenta con los mismos intervalos entre las dos voces, *tempo*, ritmo y tonalidad que la adaptación a cuatro voces. La segunda estrofa coincide en ambas partituras en intervalos, notas alteradas, silencios y acentos en algunas notas. La siguiente estrofa no solo coincide como los casos anteriores toda la notación, sino que también nos ofrece como es la relación entre las

Handwritten musical score for four voices. The top two staves show the first two voices with lyrics "la puerta la ca - lle" and "no vengo bo rra - cho que". The bottom two staves show the other two voices with lyrics "puerta" and "no vengo bo rra - cho que". The notation includes notes, rests, and a key signature of one sharp (F#).

Figura 11. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

voces, en este caso homofónica y contrapuntística, como se ve en la figura 12, y que indicaba la partitura con las cuatro voces. Pero hay que destacar que la repetición de la línea «la resalada» en la primera voz, no la repite tantos compases como la partitura de las cuatro voces. Tampoco aparecen la repetición de la nota mi una octava más grave hasta terminar la estrofa. Y la cuarta y quinta estrofa siguen igual en intervalos, notas alteradas y en la textura de ambas voces respecto a lo que presenta la partitura completa. En consecuencias a las peque-

ñas diferencias entre el borrador y la partitura desarrollada a cuatro voces, podemos interpretar que estos borradores estipulan como iba a ser el desarrollo de la textura y armonía de forma básica. Aunque eso no quita que se añadan compases finalmente para alargar alguna parte. Y por supuesto determinar la base de desarrollo de la tercera y cuarta voz, ya que parten de la primera y segunda voz. Al mismo tiempo esta partitura piloto confirma que las canciones no iban a ser para dos voces, sino para más aunque no lo indiquen.

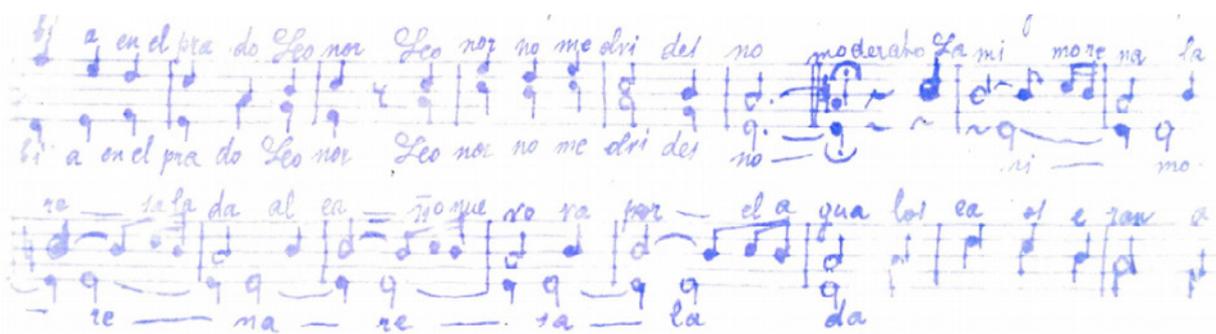


Figura 12. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

Otro caso a comentar es la composición «Quien ha quitado el ramo de la alameda», la cual, se presenta para soprano en *tempo adagio* (112). Esta canción está en Re Mayor, y la primera estrofa la divide en tres frases melódicas, las cuales, las dos primeras comienzan y terminan en primer y quinto grado, pero la tercera frase no resuelve la tensión armónica. La segunda estrofa sigue el mismo ciclo de grados en las dos líneas melódicas, pero cambia el *tempo* a *andante*. Sigue el estribillo formado por dos líneas melódicas, las cuales, no resuelven la tensión armónica hasta el final de estribillo. La última estrofa continúa con el mismo desarrollo que el estribillo en una melodía distinta. Y termina con el estribillo sin variantes. A parte de los cambios de *tempo*, también hay de ritmo, y alguna alteración de paso. Con todo esto hace que destaque esta canción, y siga como todos los casos una relación música-texto silábica.

Para soprano y alto está adaptada «Baile de montaña» y el soprano doblado en otro pentagrama. Los cuatro primeros compases entra la tercera voz cantando «la, la, la etc.» con la nota fundamental de la tónica de la tonalidad de re menor. A continuación los dos siguientes versos se encuentran en textura de melodía acompañada, ya que, la tercera voz sigue interpretando la misma nota en la sílaba comentada como bajo continuo. Y mientras la segunda voz desarrolla dos melodías distintas, pero sin resolver al dejarlo suspendido en la dominante de re. Seguidamente las dos primeras voces interpretan los mismos cuatro versos con una diferencia de una segunda mayor. La tercera voz seguirá actuando como bajo continuo interpretando una sola sílaba, y así mostrando la progresión armónica de primer, segundo y tercer grado de re menor, como se aprecia en la figura 13. Las dos últimas líneas de texto las interpretan las tres



Figura 13. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

voces conjuntamente pero en tesituras distintas. Estas desarrollan el sexto, primer, segundo y quinto grado, este último en el que termina. Por último destacar que sigue presente las ligaduras, calderones y los cambios de textura para llegar a un final llamativo.

Continuamos con «En la raya del monte» escrita para soprano y alto, y el soprano doblado en un ámbito más grave. Como otras canciones vistas esta también juguetea con las texturas entre las voces, pero la diferencia principal es que las voces entran progresivamente hasta finalizar todas juntas. En consecuencia, el estribillo comienza con la primera voz sola, continúa la segunda en solitario repitiendo el mismo texto pero con música distinta al estar en otra tesitura, y pasará dicho verso a la tercera voz. La siguiente línea de texto pasa el mismo proceso de intercambio de voces en diferentes tesituras. En concreto se mueve de la primera voz a la segunda, pero solo la mitad de la frase, y además se une la tercera voz como apoyo armónico, pero en una tesitura más grave y sin cantar texto. Sigue la segunda voz en solitario pero ahora con el verso completo, y la melodía se modifica al presentarla transportada. Estos movimientos de las voces descritos se aprecian en la figura 14. Este mismo verso se ha estado desarrollando en melodías que comienzan y terminan en

primer y tercer, quinto y quinto, primer y primer, primer y quinto grado de re menor.

Ahora se unen las dos primeras voces interpretando conjuntamente el mismo texto, y música distinta al estar transportada la melodía más grave. Vuelve a estar la primera voz en solitario al comenzar otra estrofa, interpretando la melodía transportada, con letra distinta y planteando una tensión armónica con el quinto grado ya que veníamos del primer grado. Le contesta con el mismo texto la segunda voz, pero usando la melodía de la primera estrofa. Siguen repitiendo la misma línea de texto pero ahora las dos primeras voces conjuntamente, y con una variante de la melodía anterior al transportarla a otra tesitura, pero resolviendo la última tensión. La misma melodía y letra que acaba de interpretar la segunda voz ahora pasa a la primera, pero variando el final de la frase al retomar el quinto grado. Le sigue en eco la segunda voz al repetir el mismo texto, pero ahora usando la variante melódica de la estrofa anterior, ya que esta desarrolla la dominante y así continúa sin resolver. Tal tensión continúa en la tercera voz en solitario con el mismo texto, pero como viene siendo común transportan la melodía anterior. Volvemos a la primera voz en solitario pero ahora con un verso distinto, y la melodía como casos anteriores es una variación de la melodía

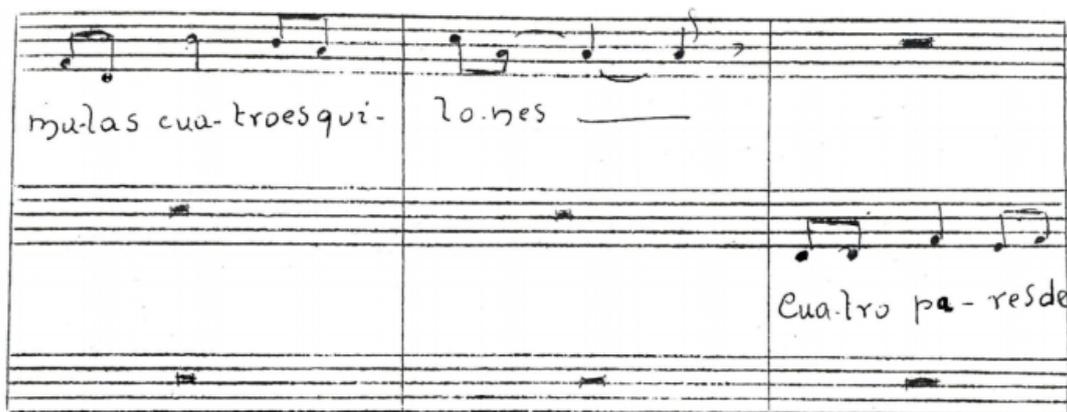


Figura 14. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

de la primera estrofa, pero modificada para resolver el quinto grado. Esta nueva línea de texto pasa a ser repetido por la segunda y tercera voz contrapuntísticamente, usando la melodía de la primera vez que se juntaron dos voces, pero esta versión ya está en la tónica de re menor. La tercera voz continúa sola para repetir el mismo texto anterior, y volviendo a usar la melodía exacta de otro verso. Y la segunda y tercera voz vuelve repiten el texto conjuntamente, con las mismas melodías anteriores. Se vuelve al estribillo musical y textualmente de igual forma que el primer estribillo, y comienza con la misma primera voz. Sin embargo, no continúa las voces separadas como el primer estribillo sino todas juntas, y la misma música de las voces, consiguiendo una textura más homogénea

para el final. Esta misma forma de presentar las voces conjuntamente, pero con alguna modificación para que finalice la pieza en el primer grado de re menor. Por todo lo descrito esta canción es de especial mención el intercambio de melodías entre las voces, haciendo más contrastante las texturas. Estas texturas son las más sencillas que se han descrito por actuar más en solitario que en conjunto.

«Jota castellana» es el próximo caso a comentar, el cual se desarrolla en el ámbito propio de los sopranos. Presenta una estrofa y estribillo donde la música y el texto se relacionan silábicamente. La estrofa se compone de una línea melódica que se repite literalmente y la transporta una quinta inferior. Y en el caso del estribillo se repite una línea melódica más lar-

ga, pero esta vez sin transportarla. En ambas partes cada frase musical se sustenta en primer, quinto, primer, cuarto, primer gradas de si menor. Y el estribillo se centra en primer y cuarto grado hasta finalizar la canción. Sigue presente las ligaduras, y probablemente como otras canciones, que eran bailes, solo presentan una o dos estrofas, y el estribillo para ser el modelo musical, que le aplican a la canción completa.

La siguiente es una canción vasca llamada «Era feliz la niña» adaptada para piano y soprano en *tempo andante*. Como otros casos vistos sería un borrador sobre el resultado final sonoro en el acto que se va a aplicar, al poseer una caligrafía de peor calidad como se vio en otro ejemplo anterior descrito. Comienza el piano solo como introducción desplegando los acordes del primer y quinto grado de Mi b Mayor y la melodía que interpretará la voz. Estos rasgos en el piano siguen presentes como acompañamiento a la voz. Cuando entra la voz repite la misma melodía, mientras el piano desarrolla en acordes con séptima en primera y segunda inversión la tónica de Mib Mayor, y un grupo de corcheas en intervalos, usadas como puente para enlazar con la siguiente frase como se aprecia en la figura 15.

Continuamos con la estrofa, la cual cambian el *tempo* a algo más acelerado al indicar «más movido», aunque al final de la frase indican «poco rit». La melodía de la voz es duplicada por la mano derecha del piano, y la izquierda refuerza la armonía en acordes, algunos completos y otros se completan con la voz superior, para desarrollar tercer, sexto y quinto grado de Mib Mayor. La siguiente línea se vuelve al *tempo* original al especificar «a tempo». Continúa con melodías nuevas para los siguientes versos, pero ahora se reparten más la formación de los acordes del piano, los cuales son tercer, primer, primer y quinto grado. Y volvemos al estribillo, que es igual que el primero, pero cambia los dos últimos compases debido a que le añaden *ritardando* y se desarrolla el acorde de Mib Mayor con la séptima en notas más largas. Por tanto, el uso del *tempo* y ligaduras hacen, que como en otras canciones, sea más atractiva sonoramente. Aunque el piano no aparezca probablemente en la interpretación audiovisual, nos puede indicar que si se interpreta con más voces instrumentales o vocales, es muy importante la presentación de acordes completos e intervalos como puente.



Figura 15. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

«Canço de bresol» está adaptada para soprano en la tonalidad de Lab Mayor. La canción la estructura en dos partes, las cuales se forman de varias frases musicales, que se irán repitiendo según aparece el texto, pero para hacerlas distintas las transportan más grave. A pesar de que las transporten todas ellas tienden a hacer la progresión de dominante, tónica, sexto y tercer grado de la tonalidad comentada. Para que

brille más cada parte le añaden reguladores y calderones, algo que no es común en una canción expresamente tranquila para dormir a un bebé. Por otra parte hay que comentar, como se aprecia en la figura 16, que en una notas son dobladas una séptima por encima con regulador, por ello podría poseer una segunda voz en ciertas partes.

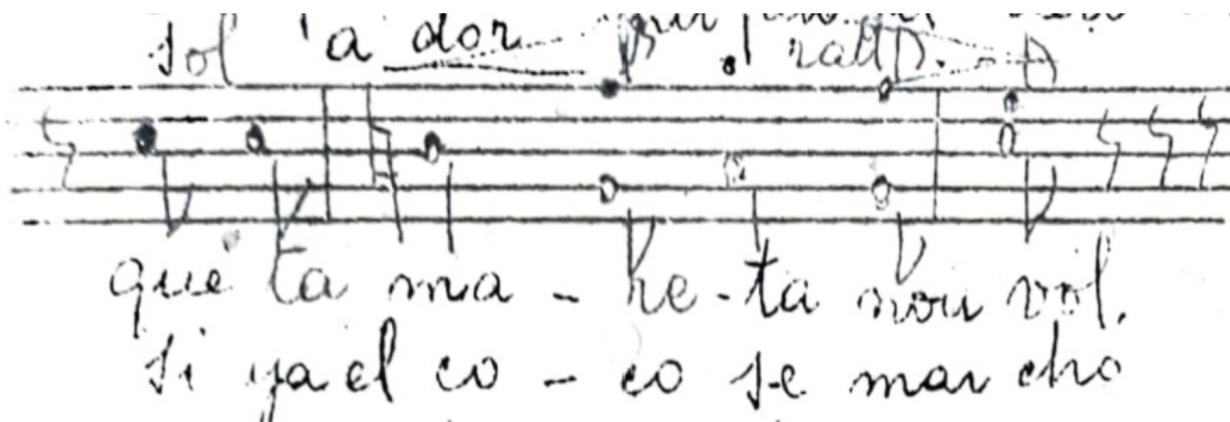


Figura 16. Archivo Histórico Provincial de Cáceres. DPC/146:1. Foto de Andrea Lorenzo

Continuamos con la penúltima canción llamada «Marichu» en *tempo andante* y que está adaptada para soprano, alto y el soprano doblado como muestran los ámbitos de cada voz. La primera parte se compone de la primera voz interpretando el texto y las dos restantes cantan sin letra como colchón melódico, debido a que en distintas tesituras replican la melodía de la primera voz. La segunda parte sigue la misma mecánica, al ser la primera voz la que canta la letra y el resto de las voces apoyan como bajo continuo. Esta forma tan sencilla de presentar una pieza consigue una textura muy uniforme y compacta, ya no solo por seguir el mismo rasgo melódico en el resto de voces, sino también por respetar los valores cortos resaltados con una relación música-texto silábica. También destacar alguna dinámica, y la repetición de la primera parte, pero no tiene tanto peso como otras canciones vistas.

Y la última a analizar está armonizada para soprano y alto, y ambos doblados en el mismo ámbito propio, porque indican «a 4 voces iguales», y se llama «Mareta». La primera frase la interpretan las cuatro voces conjuntamente pero con música distinta al transportar la melodía desde unas tesituras más agudas a más graves, y con alguna nota de paso alterada. A su vez crean entre las voces los acordes de los grados de dominante y tónica. Sin embargo, el siguiente pasaje es contrapuntístico por las distintas entradas, y los rasgos melódicos son diferentes en cada voz. La siguiente estrofa es interpretada por las cuatro voces conjuntamente, pero con música distinta al transportarla. Aunque hay algún compás que se sale de esta textura y pasa al contrapunto. Dicha parte se mantiene la tensión constante al presentar la dominante en primera inversión o con adornos, para llegar a la última parte y resolver armónicamente. En la recta final se vuelve a la relación contrapun-

tística entre todas las voces, las cuales realizan cadencias perfectas desde que comienza hasta la primera coda. La segunda coda se vuelve a la estricta relación homofónica del texto, ya que, la música es distinta al hacer las dos primeras voces una misma melodía y las dos restantes esta última melodía transportada una octava. Y como en otros casos se acude a las dinámicas muy contrastantes como *pp* y a los calderones para resaltar el final.

Al haber analizado e interpretado cada armonización de las piezas, se ha comprobado los elementos musicales que se usan para adaptar canciones populares para los diferentes eventos de CD. En primer lugar se crean y diferencian secciones, partes etc. muy claras y marcadas, ya sean por silencios, cambios de textura o por la repetición de frases musicales, todo ello para hacer un recorrido musical en la pieza. Colateralmente a marcar cada parte con herramientas musicales, se tiende a presentar dos partes musicales que equivaldrían a estribillo y estrofa, e incluso llegar a presentar en varias ocasiones el mismo número de repeticiones. Este adjetivo también lo sustenta Murcia Galián al describir que el repertorio que trabajó tenía un número fijo de coplas y en el mismo orden, aunque este último aspecto no se aplica a los casos estudiados (2018, 46). Esto crea en consecuencia que se estandarice todo tipo de piezas del repertorio vital, como propone también Martínez del Fresno (2012, 239-240). Otro elemento fundamental es jugar constantemente con diversas y cambiantes texturas homofónicas, contrapuntísticas o fugadas, pero siempre se entiende perfectamente la letra y con ello el mensaje, al presentar todas las canciones una relación música-texto silábica. Y obviamente dicho mensaje también llega por ser textos sencillos para todo el público, como también coincide Pérez Zalduondo (2012, 347).

La transportación de las melodías al ámbito de cada voz, también ayuda a crear dichas texturas para hacerlo más expresivo. Así dichas texturas es un elemento muy distintivo en la totalidad de canciones, y a su vez son la base

que soporta la armonía. Otro rasgo que se ha observado es que no existe un gran recorrido armónico, por ello escasamente encontramos alguna modulación, y no existe una complejidad para crear tensiones. Algunos de estas tensiones son las notas alteradas muy frecuentes como notas de paso, o puentes musicales. La presencia constante del *tempo*, la indicación en algunos casos de la equivalencia numérica exacta, y sus continuos cambios, responden a ajustarse a un tiempo muy limitado en los concursos como confirman los autores Luengo Sojo (1998, 190) y Murcia Galián (2018, 89), y por otro para hacer más contrastante las secciones. La creación de codas también ha sido muy común para subrayar los finales. Otra observación a tener en cuenta es el hecho de aplicar texturas distintas y alteraciones no es muy complejo para alguien con una formación coral amplia, pero para un grupo de mujeres que escasamente han recibido una formación básica de música en albergues, cátedras y en las agrupaciones de coros de los CD, tuvo que ser muy complejo de desarrollar la audición para mantener la sonoridad que se perseguía.

También se ha comprobado que existen varios tipos de partituras, para diversas fases en relación a las actividades de CD. Por una parte los borradores para la versión definitiva, ya que tienen peor caligrafía, las voces están un mismo pentagrama, y en algunas ocasiones están escritas para voz y piano. Resultado de estos bocetos son el segundo tipo que podríamos considerar la versión definitiva, debido a que poseen todas las voces dobladas, *tempo*, dinámicas etc. En este segundo tipo también encajarían las partituras de las canciones de baile, al no aparecer todo el texto solo una estrofa y estribillo musical y textualmente, porque la música siempre será la misma. Así aquellas de las que solo se poseen borradores lo más posible es que en realidad estuvieran pensadas para más voces. Estas partituras pilotos serán las bases para la armonización de otras voces, ya que se ha verificado que son transposiciones en una tercera, octava o quinta de las melodías que estas presentan. Además dichos bocetos

reflejan las texturas que se iban a desarrollar en ciertos fragmentos. Así las diferentes versiones hasta llegar a la definitiva, y el cuidado de todo el lenguaje musical, son para conseguir un resultado sonoro vocal muy específico, pero al mismo tiempo global para que llegue a un mayor público. En concreto, llegar a un recorrido sonoro que vaya de lo más distendido a la unión de las voces en el final de cada pieza. Esta única masa sonora es básico en el concepto que buscaban de transmitir y establecer una única identidad. En cuanto al desarrollo de las canciones las texturas hacen que sean atractivas, algo que coincide con la autora Luengo Sojo al indicar que cuando se iba a interpretar en el extranjero tenían que ser de dicha forma (1998, 190). Y además confirma la misma autora que el sonido resultante era un elemento muy principal para tuviera más valor en los concursos (1998, 186). En consecuencia, demuestra que las adaptaciones vocales son un elemento indispensable en la interpretación de los concursos y actividades de los CD, aunque no el único como se estudiará en el siguiente capítulo.

PIANOS DE CONCIERTO EN CASTILLA Y LEÓN

Silvano Coello Alonso



Piano Cristofori 1707

Desde la invención del Piano-forte por parte del constructor de clavés Bartolome Cristofori a principios del siglo XVIII el piano de cola se ha convertido en instrumento musical protagonista en salas de concierto, conservatorios y posteriormente emisoras de radio y estudios de grabación.

Desde finales del siglo XIX su evolución ha sido espectacular en cuanto a tecnología, su expansión ha llevado el piano en su versión doméstica a millones de hogares, y proporcionalmente, la implantación de pianos de concierto ha conseguido ser imprescindible en los escenarios de los teatros y auditorios de todo el mundo.

En España este desarrollo también ha sido espectacular durante el siglo XX, han existido muchas fábricas de pianos domésticos, sobre todo en Cataluña, aunque la fabricación de pianos de concierto ha sido liderada siempre por centro-Europa, EE.UU. y, posteriormente, Japón.

Existen varias fechas clave para la llegada de pianos de cola, en 1928 con la bonanza económica se fundaron conservatorios de música en las principales ciudades, siendo dotados con algunos buenos instrumentos, aunque para organizar conciertos era necesario alquilar pianos de cola a las firmas establecidas: Casa Ribas en Barcelona y Pianos Hazen en Madrid.

Con las dificultades para la importación derivadas de las grandes crisis, hubo que esperar

hasta 1967, fecha en que la Dirección General de Bellas Artes diseñó un plan de suministro de pianos para renovar el equipamiento de los conservatorios, y a la vez mejorar la calidad de los conciertos organizados por las sociedades filarmónicas más importantes. Aquel año llegaron a España 9 pianos de gran cola, 36 de ½ cola y 71 verticales que se repartieron, sobre todo, en Madrid, Barcelona, y algunas ciudades de la zona norte, Levante y Andalucía.

En 1967 llegan pianos de gran cola para equipar el restaurado Teatro Real y el Palau de la Música de Barcelona, pero hubo que esperar hasta 1970, en que nuevamente la Dirección General de Bellas Artes a través de la Comisaría General de la Música puso en marcha otro plan de equipamiento que llegaría a todas las localidades importantes de nuestra geografía.

Se estrenaron 39 pianos de gran cola, 39 de ¾ de cola, 115 de tamaño ½ cola, y 183 verticales. A Castilla y León correspondieron:

Ávila.- 1 de ¾ de cola. (2,23 m.)

Burgos.- 1 de ¾ de cola.(2,23 m.)

León.- 1 de gran cola (2,75 m.)

Salamanca.- 1 de ¾ de cola (2,27 m.)

Segovia.- 1 de gran cola. (2,75 m.)

Soria.- 1 de ¾ de cola. (2,27 m.)

Valladolid.- 2 de gran cola.(2,75 m.)

Zamora.- 1 de ¾ de cola. (2,12 m.)

Fue a partir de 1980 cuando se produce una masiva llegada de pianos de cola a la región, mediante adquisiciones por parte de las obras culturales de las cajas de ahorros, sociedades filarmónicas, nuevas orquestas, nuevos conservatorios, empresas de alquiler, así como productoras de espectáculos en los que el piano de cola se hace cada vez más imprescindible.

Aquí presentamos un inventario de pianos de cola utilizados en conciertos, con una pequeña historia de cada uno de ellos. Unos han cambiado de ubicación, otros han desaparecido, pero casi todos ellos siguen prestando servicio para conciertos de todo tipo, grabaciones, enseñanza, incluso existen algunos grandes pianos de cola ubicados en domicilios particulares donde se suelen celebrar audiciones privadas, con todo ello podemos llegar a la conclusión de que en los últimos 50 años, la cantidad de pianos en nuestra Región ha aumentado de forma espectacular, y ha contribuido a un mayor desarrollo cultural de todos sus ciudadanos.



Piezas de piano de concierto

ÁVILA



Piano con acabado especial

YAMAHA «C7» 223 (Japón)

Año 1970. N° 1.048.095

Sociedad Filarmónica

Adjudicado por la Dirección Gral. de Bellas Artes, Comisaría de la Música en 1971. Se utilizó para los conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica Abulense. Se ubicó en el auditorio de la Casa de Cultura, siendo trasladado en 1983 al auditorio de Caja Duero de Ávila en C/ Duque de Alba 6. Debe estar en algún almacén de este edificio.

YAMAHA «C7» 227 (Japón)

Año 2006. N° 6.161.875

Auditorio C/ Duque de Alba

Debido al estado de deterioro del anterior Yamaha, Caja Duero compra este nuevo piano para su uso en conciertos.

STEINWAY & SONS «B» 211

(Hamburgo)

Año 1988. N° 507.071

Auditorio Reyes Católicos

Adquirido por la Obra Cultural de Caja de Ávila. Fue estrenado el 22-12-1988 por el gran Pianista Josep Colom en el remodelado Teatro Reyes Católicos. En 2005 se realizó una gran restauración mecánica con cambio de martillos.

YAMAHA «C7» 227 (Japón)

Año 1990. N° 5.041.697

Conservatorio de Música

Suministrado por el M.E.C. para la dotación de instrumentos en varios conservatorios de la región. Se utilizó en conciertos y audiciones en el anterior edificio del conservatorio.

PETROF 225 (Rep. Checa)

Año 2006. N° 607.604

Auditorio de San Francisco

La iglesia de San Francisco, convertida en auditorio propiedad del Ayuntamiento de Ávila desde el año 2000, adquiere este piano en 2007 para las actividades culturales organizadas en este recinto.

STEINWAY & SONS «D»274

(Hamburgo)

Año 2008. N° 584.153

Auditorio Conservatorio

En octubre de 2008 la Consejería de Educación compra tres pianos para equipamiento de los tres nuevos conservatorios inaugurados a finales de ese año, Ávila, Burgos y Soria.

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 2007. N° 579.003

Centro de Congresos «Lienzo Norte»

Adquirido en diciembre de 2009 para equipamiento del nuevo auditorio.

YAMAHA «CG2» 160 (Japón)

Año 2009 N°: 6.253.403

Piano estrenado en 2010 para acompañamiento usado en otras dependencias del centro de congresos «Lienzo Norte».

ARÉVALO

SCHIMMEL 212. (Alemania)

Año 1992. N° 301.905.

Teatro Castilla

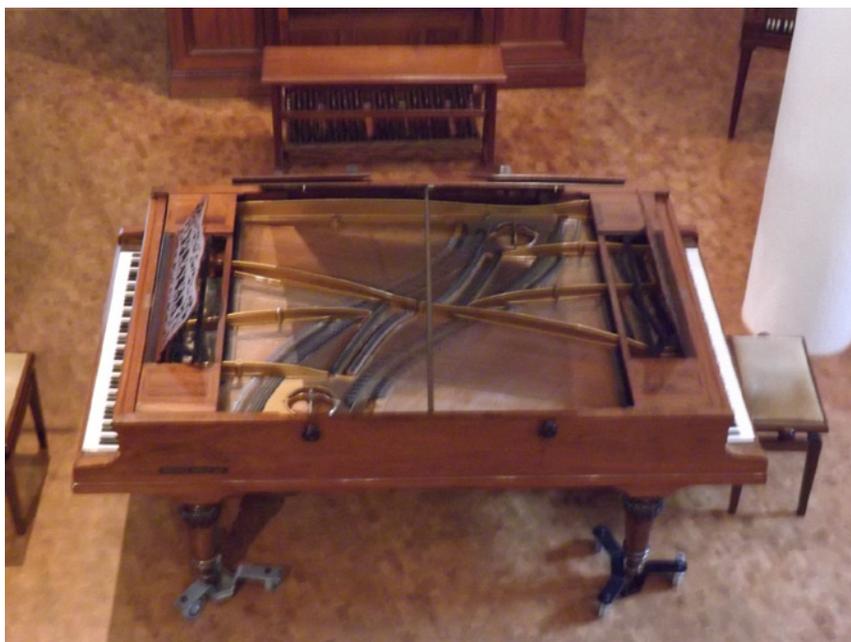
Adquirido en 1993 por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Arévalo.

YAMAHA «C7»227 (Japón)

Año 2004. N° 6.122.176

Auditorio San Martín

Adquirido por la Obra Cultural de Caja de Ávila. Quedó instalado en la restaurada iglesia de San Martín. Actualmente se encuentra en Ávila.



Piano doble. Museo Stuttgart

BURGOS

PLEYEL 270 (Francia)

Año 1860. N° 27.130

Casino Circulo Unión

Muy deteriorado.

STEINWAY & SONS «D» 274 (N. York)

Año 1885. N°: 53.084

Diputación Provincial

Este piano se utilizó a mediados del siglo xx para conciertos en el llamado «Salón Rojo» del Teatro Principal, situado sobre el vestíbulo. En él se hicieron Conciertos con grandes pianistas como Arthur Rubinstein. Con la clausura del Teatro Principal quedó instalado en las dependencias de la Diputación Provincial de Burgos. Este instrumento cuenta con una característica muy infrecuente en los pianos Steinway, ya que la zona central no cuenta con «agrafes», y para la zona de rozamiento de las cuerdas en esa zona dispone de una prolongación de la «cejilla».

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 1923. N° 220.058

Museo «Hazen» Las Rozas de Madrid

Este fue el primer piano Steinway importado por la prestigiosa Casa Hazen. Fabricado en Hamburgo ha sido siempre un instrumento muy apreciado por su especial sonido. Tras utilizarse en muchos alquileres para conciertos en Madrid, fue vendido a la Sociedad Filarmónica de Burgos, quien lo utilizó desde 1957 en los desaparecidos «Avenida» y «Gran Teatro», hasta que en 1984 pasó nuevamente a manos de la «Fundación Hazen & Hosseschrueders» y tras una completa restauración en la fábrica de Hamburgo quedó instalado en el Museo «Hazen». Debido a su especial acabado en madera de «Palisandro» se le conoce por *el colorao*.

Hoy podemos disfrutar de su bella sonoridad en el Museo del Piano, instalado en el edificio de «Pianos Hazen».

STEINWAY & SONS «D»274

(Hamburgo)

Año 1984. N° 479.770

Auditorio Caja Círculo

Por iniciativa de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros del Círculo Católico, en octubre de 1984 se estrena este bonito instrumento muy apreciado por todos los artistas invitados por la Sociedad Filarmónica de Burgos quien se encarga de su uso y conservación. Sustituyó al legendario piano *el colorao*. En el verano de 2012 se renovaron las cuerdas agudas y los martillos con repuestos originales «Steinway».

YAMAHA «C7» 223 (Japón)

Año 1970. N° 1.048.232

Biblioteca Pública

Procedente de la Comisaría General de la Música se instaló en el salón de actos de la Casa de Cultura de Burgos, para sus actividades. El edificio fue derribado en 2010 y en su lugar se construyó la actual Biblioteca Provincial de Burgos donde se organizan conciertos en una pequeña y acogedora sala.

BECHSTEIN. 280 (Berlín)

Año 1985. N° 177.400

Auditorio «Las Bernardas»

Para completar la dotación del Conservatorio de Música de Burgos, en 1986 el Ayuntamiento adquiere este piano y lo instala en el auditorio del convento de «Las Bernardas», donde se utiliza para conciertos y actividades propias del conservatorio. Desde 2008 este edificio se convierte en Escuela Municipal de Música.



Teclado y mecanismo de piano de concierto

PLEYEL. 212 (Alemania)

Año 1983. N° 236.841

Casa de Cultura Gamonal

Se utilizó para conciertos en el recién estrenado Conservatorio de Música desde 1983. Al ser sustituido por el «Bechstein», en 1986 se instaló en el auditorio de la Casa de Cultura de Gamonal.

YAMAHA «C7» 227 (Japón)

Año 1996. N° 5.582.531

Casino Circulo Unión

En la sala principal de este edificio se celebran conciertos privados para socios. Este piano sustituyó al antiguo «Pleyel» por iniciativa de la junta directiva en 1998.

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 1998. N° 537.091

Teatro Principal

En 1998 y después de grandes polémicas y obras de reforma durante 5 años, se consigue por fin recuperar para la ciudad de Burgos un céntrico teatro cerrado desde 1960. El Ayuntamiento invierte en este bonito instrumento usado en las muchas actividades culturales que se organizan en el remodelado Teatro Principal.

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 2008. N° 584.306

Auditorio Conservatorio

En octubre de 2008 la Consejería de Educación compra tres pianos para equipamiento de los tres nuevos conservatorios inaugurados a finales de ese año, Ávila, Burgos y Soria.

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 2013. N° 595.225

Forum Evolución

En 2012 se inaugura el nuevo auditorio de Burgos denominado Forum Evolución Burgos, y un año más tarde se adquiere un piano de gran cola patrocinado por Caja Burgos. Llega el día 9 de septiembre de 2013, y al día siguiente la prensa local dedica amplios reportajes al nuevo piano que se estrenaría a los pocos días por la Orquesta Sinfónica de Burgos.

YAMAHA «C7» 227 (Japón)

Año 2013 N° 6.355.501

Auditorio Forum Evolución

Adquirido por el Ayuntamiento de Burgos para la sala de congresos de Forum Evolución.

ARANDA DE DUERO

SCHIMMEL 212 (Alemania)

Año 1985. N° 255.044

Conservatorio de Música

Propiedad del Ayuntamiento de Aranda de Duero se usa habitualmente para actividades culturales organizadas por el conservatorio de esta ciudad que lleva el nombre del ilustre concertista y musicólogo arandino Antonio Baciero.

SCHIMMEL 213 (Alemania)

Año 2000. N° 334.392

Casa de Cultura

Destinado a las actividades musicales de la Casa de Cultura de Aranda de Duero inaugurada en 2001.

PEÑARANDA DE DUERO

CHICKERING & SONS 170 (U.S.A.)

Año 1916. N° 126.428

Palacio de Avellaneda

Instrumento de excelente calidad, actualmente muy deteriorado. Ubicado en un espléndido edificio.

MIRANDA DE EBRO

BOSENDORFER 275 (Viena)

Año 1972. N° 29.442

Centro Cultural

Utilizado por el Ateneo Musical Mirandés para sus conciertos y actividades.

LEÓN



Sala Eutherpe. León

YAMAHA «CF» 275 (Japón)

Año: 1970. N° 998.600

Hostal San Marcos

Otro de los muchos instrumentos suministrado por la Comisaría General de la Música, fue usado para conciertos durante los años 70.

BALDWIN 274 (EE.UU.)

Año: 1979. N°: 243.773

Auditorio Conservatorio

Fue adquirido por la Diputación de León para uso en el auditorio «Angel Barja».

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año: 1991. N°: 517.150

Centro Cultural Santa Nonia

Adquirido por «Caja León» para utilización en cursos y conciertos organizados en el auditorio de la calle Santa Nonia.

YAMAHA «C7» 227 (Japón)

Año: 1999. N° 5.603.042

Sala Eutherpe

Margarita Morais, gran impulsora de eventos musicales para promocionar jóvenes músicos puso en marcha la Fundación Eutherpe, que cuenta con un pequeño y acogedor auditorio donde se realizan gran número de cursos y conciertos con este piano.

BOSENDORFER 290 (Viena)

Año: 2001. N°: 46.139

Auditorio de León

Adquirido como equipamiento del nuevo Auditorio Ciudad de León. Fue estrenado en octubre de 2002.

GROTRIAN & STEINWEG 200

(Alemania)

Año: 2002

Auditorio de León

Adquirido en 2002 para uso de acompañamiento y ensayos para el Auditorio Ciudad de León.

PONFERRADA

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 2005. N° 576.865

Auditorio Conservatorio

Adquirido usado en 2010 para el equipamiento del nuevo conservatorio de Ponferrada.

PALENCIA



Antes del concierto

ERARD. 240. (Francia)

Año 1880. N°:53.260

Sociedad Filarmónica. (Ahora privado)

Piano utilizado por la Sociedad Filarmónica Palentina. Estuvo instalado en el salón de ac-

tos de la Caja de Ahorros de Palencia hasta la adquisición del nuevo Yamaha hacia 1970. Fue trasladado a la capilla del seminario donde fue utilizado hasta que su deterioro llegó a provocar la suspensión de un concierto en febrero de 1976.

YAMAHA «C3» 187 (Japón)

Año 1981 N° 3.430.022

(Ubicación desconocida)

Instalado en el pequeño auditorio del Centro Cultural «Don Sancho» se trasladó a León en 2012.

YAMAHA «CF» 275 (Japón)

Año 1986. N° 4.260.800

Auditorio Calle Mayor

La Obra Cultural de Caja Palencia adquiere este primer gran cola para esta ciudad. Queda instalado en el auditorio de su sede en la calle Mayor, bonito edificio restaurado en 1985. Se utiliza para actividades de «Fundos» así como algunos conciertos de la Sociedad Filarmónica Palentina.

YAMAHA «C7» 227 (Japón)

Año 1991. N° 4.971.222

Conservatorio de Música

Uno de los muchos pianos que llegaron a la región en 1991 para equipar los conservatorios se ubicó de forma provisional en un Instituto hasta la inauguración del nuevo edificio de la plaza de San Pablo que cuenta con un acogedor auditorio.

YAMAHA «C5» 200 (Japón)

Año 1984. N° 3.896.225

Centro Cultural C/ Mayor 9

Utilizado para actividades culturales en el auditorio de Caja Duero en Palencia. En 2004 se cambiaron los martillos con repuestos de 1ª calidad.

YAMAHA «C3» 187 (Japón)

Año 1989. N° 4.800.368

Diputación Provincial

Propiedad de la Diputación de Palencia se usa habitualmente para actividades de esta institución por toda la provincia.

YAMAHA «C2» 173 (Japón)

Año 2008. N° 6.126.282

Fundación Díaz Caneja

Adquirido en 2009 por la Fundación Díaz Caneja para uso en su pequeño auditorio dentro de su sede que fue anteriormente Casa Provincial de Cultura.

CERVERA DE PISUERGA

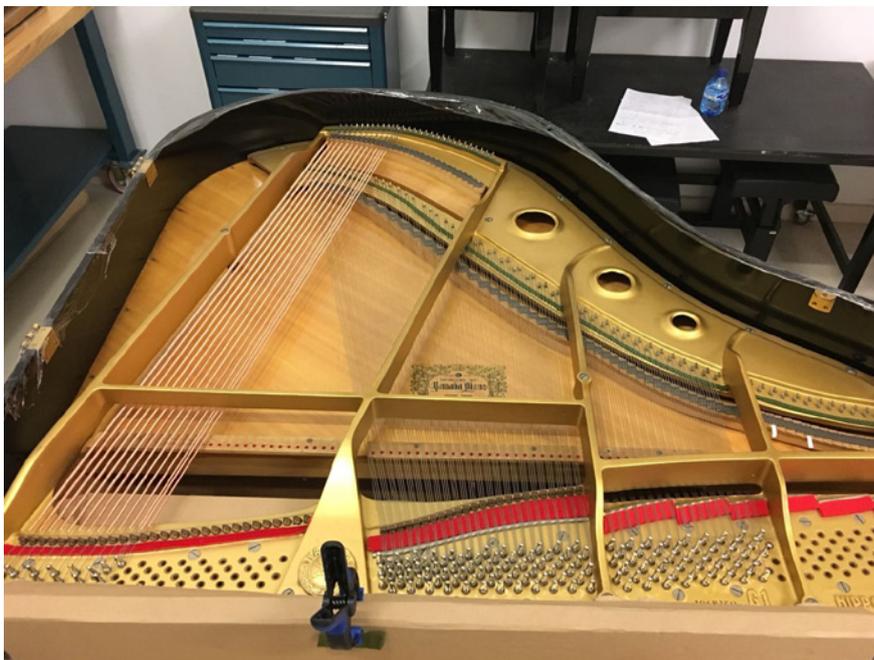
YAMAHA «G2» 170 (Japón)

Año 1969. N° 750.367

Sala Cultural de Caja España

Este piano fue adquirido por Caja Palencia para sustituir al deteriorado «Erard» de 1880. Fue utilizado por la Sociedad Filarmónica en un salón de actos muy estrecho y largo situado sobre la oficina principal de esta entidad. Durante los años 70 el dúo Frechilla y Zuloaga era invitado a dar un concierto anual con este piano, junto con el «Ronisch» propiedad del dúo. Al convertirse en Caja España, se trasladó a Cervera de Pisuerga donde se utiliza en actividades culturales.

SALAMANCA



Cuerdas nuevas

STEINWAY & SONS «M» 180 (Hamburgo)

**Año 1925. N° 229.260
Centro San Eloy**

Con este pequeño piano la Sociedad de Conciertos de Salamanca daba sus conciertos durante la década de los 50 y 60. Es propiedad de la Caja de Ahorros de Salamanca. Este piano se trasladó a Valladolid a su sede de la calle Duque de la Victoria en 1988. En 2000 y por iniciativa de su presidente D. Sebastian Battaner se hace una completa restauración interior reponiendo cuerdas, bordones y mecanismo con material original de Steinway-Hamburgo. En 2002 se traslada de nuevo a Salamanca donde es utilizado en la escuela de danza de San Eloy.

STEINWAY & SONS «C» 227 (Hamburgo)

Año 1970. N° 415.984

Procedente del M.E.C. quedó instalado en el aula «Salinas» de la Universidad de Salamanca donde se ha utilizado en muchas actividades en esa sala aunque se ha movido en muchas ocasiones para actividades en otros sitios, a veces inadecuados.

YAMAHA «C3» 187 (Japón)

**Año 1980. N° 3.240.797
Universidad Pontificia**

Instalado en el salón de actos de la Universidad Pontificia es utilizado para los ciclos de música contemporánea durante la primavera.



Piano Yamaha

YAMAHA «G2» 170 (Japón)

Año 1981. N° 3.430.946

Universidad de Salamanca

Instalado en el salón de actos de la Facultad de Geografía e Historia de la calle Cervantes.

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 1981. N° 475.640

Teatro Plaza de los Bandos

En 1982 la Caja de Ahorros de Salamanca inaugura su nueva sede central en la plaza de los Bandos. En su planta baja se ubica un auditorio para actividades de la Caja y se adquiere este piano. En 2002 se realiza una gran remodelación de esta sala mejorando su acústica.

YAMAHA «C3» 187 (Japón)

Año 1996. N° 5.515.512

Casino de Salamanca

El Casino de Salamanca organiza con frecuencia conciertos donde actúan alumnos del conservatorio superior.

YAMAHA «CF» 275 (Japón)

Año 1980. N° 3.110.100

Auditorio CAEM

En 1982 la Sociedad de Conciertos de Salamanca adquiere este bonito instrumento y lo instala en el Teatro Bretón y en ocasiones en el desaparecido Teatro Coliseum. Con el nuevo Palacio de Congresos desde 1985 sus propietarios lo trasladan a este escenario donde se utiliza en las temporadas de conciertos y con frecuencia para otras actividades musicales de las muchas que se organizan en esta ciudad.

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 1991. N° 520.725

Conservatorio Profesional

El M.E.C. dota a Salamanca en 1991 de un céntrico edificio que se habilita para el nuevo Conservatorio Profesional de Salamanca. Se adquieren 13 pianos de cola para las aulas y este piano se dedicará a los conciertos organizados en el magnífico auditorio de este centro. Por su buena calidad se ha utilizado en alguna ocasión para grabaciones.

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 2001. N° 550.577

Teatro Liceo

Piano utilizado para las muchas actividades de «Salamanca Ciudad de la Cultura de 2002». y actualmente por la Sociedad de Conciertos.

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 2003. N° 559.779

Conservatorio Superior

El nuevo edificio del Conservatorio Superior de Salamanca necesitaba desde su inauguración en 1998, un piano de gran cola para su auditorio. Se eligió este piano tras probar otros similares en la exposición de la fábrica de Hamburgo.

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 2007. N° 580.947

Conservatorio Superior

En 2007, por iniciativa de la junta directiva del conservatorio superior se consigue para este centro otro gran cola para uso en el auditorio junto al adquirido en 2003. Fue seleccionado en la Fábrica de Hamburgo junto a otros tres del modelo «B» 211.

PEÑARANDA DE BRACAMONTE

KAWAI 180 (Japón)

Año 1995

Fundación Sánchez Ruiperez

Actividades culturales.

SANTA MARTA DE TORMES

YAMAHA «C3» 187 (Japón)

Año 2006. N° 6.138.940

Casa de Cultura

Actividades culturales.

SEGOVIA

YAMAHA «CF» 275 (Japón)

Año 1968. N° 660.140

Teatro Juan Bravo

Uno de los primeros pianos gran cola llegados con el plan de renovación de pianos emprendido por el M.E.C. a finales de los años 60. Se utilizó para conciertos de la sociedad filarmónica en el teatro-cine «Las Sirenas» en la calle Real. Durante los veranos se trasladaba al patio de armas del Alcazar para el Festival Internacional de Música. Con la rehabilitación del teatro Juan Bravo quedó instalado en su escenario para uso de las actividades culturales municipales.

YAMAHA «C7» 227 (Japón)

Año 2005. N° 6.094.771

Conservatorio de Música

Utilizado para conciertos y audiciones del conservatorio.

YAMAHA «C7» 227 (Japón)

Sociedad Filarmónica

CANTALEJO

YAMAHA «A1» 149

Año 2004. N° 6.111.997

Casa de Cultura

Actividades culturales.

SORIA



STEINWAY & SONS «C» 227

(Hamburgo)

Año 1970. N° 388.802

Sala Tirso de Molina

Suministrado por la Comisaría Nacional de Música dentro de su programa de dotación de pianos de concierto en aquellas salas y teatros donde no existía, posibilitando la organización de conciertos a partir de 1970.

YAMAHA «CF III» 275 (Japón)

Año 1990

Palacio de la Audiencia

Adquirido en 1997, se usa en el auditorio del Palacio de la Audiencia para conciertos.

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 2008. N° 584.172

Auditorio Conservatorio

En octubre de 2008 la Consejería de Educación compra tres pianos para equipamiento de los tres nuevos conservatorios inaugurados a finales de ese año, Ávila, Burgos y Soria.

STEINWAY & SONS «274»

(Hamburgo)

Año 1886. N° 55.082

Casino Círculo Amistad Numancia

Instrumento que a pesar de su edad, sigue prestando servicio en conciertos y actividades organizadas por esta veterana institución en Soria.

VALLADOLID



Piano Steinway «D»

PLEYEL 2,10 (Francia)

Año 1890

Círculo de Recreo

Piano usado durante todo el siglo xx en el bonito edificio de la calle Duque de la Victoria donde se han celebrado infinidad de fiestas con música en directo organizadas por los socios del Círculo de Recreo. Con el paso del tiempo este instrumento ha sufrido graves deterioros, provocando que su restauración sea inviable, debido a los grandes avances que disponen los pianos fabricados con nuevas tecnologías y considerando las necesidades actuales.

SCHIMMEL 170 (Alemania)

Año 1968. N° 101.680

Círculo de Recreo

Instrumento que perteneció al pianista vallisoletano Miguel Frechilla, y que fue utilizado para los largos ensayos del prestigioso dúo junto a Pedro Zuloaga. La familia Frechilla decidió seguir dando uso a este piano y en 2020 se trasladó al Círculo de Recreo de Valladolid quedando instalado en su gran salón. Se usa para actividades culturales, y en el exterior se ha instalado una placa que hace referencia a su anterior propietario.

GAVEAU 220 (Francia)

Año 1922. N° 71.228

Privado - Ayuntamiento

En la actual Acera de Recoletos se instaló este piano adquirido por un prestigioso odontólogo en 1952. Se prestó en algunas ocasiones para conciertos de aquella primera orquesta municipal. Su propietaria actual, Pilar Álvarez, lo donó al Ayuntamiento de Valladolid y se encuentra instalado en la «Casa-Museo» del Poeta José Zorrilla.

PLEYEL 1,78 (Francia)

Piano utilizado durante la primera mitad del siglo xx en el teatro del colegio de San José, siendo uno de los pocos pianos de cola disponibles en la ciudad en aquellos años.

IBACH 280. Schwelm (Alemania)

Año 1923. N° 87.012

Residencia «La Salle» (Bujedo - Burgos)

Instalado en el pequeño teatro del colegio «La Salle» desde 1954, también fue prestado en ocasiones para conciertos en el desaparecido Teatro Pradera y otros recintos. Dispone de una característica poco frecuente ya que al pulsar el pedal izquierdo todo el mecanismo se desplaza

hacia la izquierda. Sistema contrario al resto de los pianos de cola, en los que el desplazamiento es a la derecha. En 2005 se trasladó a la residencia «La Salle» de Bujedo (Burgos).

PLEYEL 275 (Francia)

Año 1925. N° 179.657

Teatro Carrión (Conciertos Daniel)

El Teatro Carrión nunca tuvo en propiedad piano de cola, pero siempre contó con bellos pianos en aquel cubículo tras el escenario construido por el inolvidable tramoyista Ángel Moras. Este instrumento fue prestado por el Sr. Quesada de «Conciertos Daniel» para uso de la Agrupación Musical Universitaria. Desde 1970, cuando la A.M.U. contó con piano en propiedad, ésta empresa de Madrid lo dejó durante otros 20 años, y solo se utilizaba para el dúo Frechilla y Zuloaga cuando tocaban en este céntrico teatro.



Steinway «A» 1916

STEINWAY & SONS «A» 188 (N. York)

Año 1916. N° 176.105

Ayuntamiento (Ahora privado)

Dimitri Berberoff era un director de orquesta invitado frecuentemente por el Ayuntamiento para dirigir aquella 1ª orquesta municipal. El Maestro Berberoff disponía de este piano de madera de «pallisandro», y en 1951 se llegó a un acuerdo para adquirir este instrumento por parte del Ayuntamiento. Desde ese momento la orquesta podía programar conciertos de piano sin la dificultad de buscar instrumentos prestados o alquilados. Se «reestrenó» en el Teatro Carrión una tarde de octubre de 1951 con la orquesta municipal y el joven vallisoletano Miguel Frechilla que interpretó el «Concierto de Varsovia» de Addinsell. 5 años después el joven Pedro Zuloaga hace su debut con este piano en este mismo escenario interpretando como solista el bello Concierto de Grieg con la orquesta municipal dirigida por Mariano de las Heras. Durante 20 años este piano se movió cientos de veces por todos los teatros de la ciudad, sin demasiados cuidados, le llovió alguna vez, y con este maltrato en 1975, al no poder continuar dando servicio se cambió por un ½ cola «Schimmel» nuevo. Durante 2002 pasó a manos privadas y se realizó una completa restauración recuperando su bella sonoridad.

SCHIMMEL 185. (Alemania)

Año 1973. N° 137.920

Conservatorio

Este piano sustituyó en 1975 al deteriorado Steinway mencionado anteriormente. Se estrenó en el desaparecido teatro de la Feria de Muestras denominado «Teatro Valladolid». Fue utilizado por la orquesta municipal hasta su disolución en 1977. Fue instalado en el salón de actos de la Casa Revilla, sede de la Fundación Municipal de Cultura. Allí se utilizó para gran cantidad de conciertos y también se prestó para eventos de jazz en todos los teatros de la ciudad, así como en diversas plazas al aire libre. En 1984 el conservatorio de Valladolid estrena



Piano Schimmel

por fin una sede en la calle Sanz y Forest, donde se utiliza para la enseñanza en el aula de acompañamiento. En 2007 se instala en las dependencias del centro cultural «Miguel Delibes».

SCHIMMEL 185 (Alemania)

Año 1968. N° 100.070

Castillo de la Mota

La Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, con sede en la Casa Cervantes de la calle Miguel Iscar, adquiere este piano para uso en actividades musicales celebradas en este histórico edificio. Debido a su deterioro por humedades se trasladó al Castillo de la Mota en Medina del Campo en 2018.

YAMAHA «CF» 275 (Japón)

Año 1970. N° 1.038.000

Museo de Escultura

Propiedad del Ministerio de Cultura, se envía a Valladolid en 1970 para uso de la desaparecida Sociedad Vallisoletana de Conciertos, que durante algún tiempo trabajó unida a la orquesta municipal. Se instaló en la iglesia de «La Pasión» donde se organizaron conciertos durante la década de los 70. Con la disolución

de la orquesta se traslada a la capilla del Museo Nacional de Escultura donde se usa en algunos eventos. Ante la falta de espacio en el museo, se instala en el Conservatorio Profesional de Música. Desde 2008 dispone de juego de martillos nuevos.



Museo de Nacional de Escultura

BECHSTEIN 280 (Berlin)

Año 1970. N° 162.071

Universidad

Al mismo tiempo que el piano anterior, éste bello gran cola lo suministra la Comisaría de la Música para uso en los conciertos de la Agrupación Musical Universitaria. Se instaló en Teatro Carrión hasta 1991, fecha en la que se funda la Orquesta Sinfónica de Castilla y León. A partir de este momento pasa a la universidad y lo utiliza para cursos y conciertos en el colegio mayor.

YAMAHA «CF» 275 (Japón)

Año 1977. N° 2.372.900

Sala Borja

Desde 1973, la nueva sede de los Jesuitas en la calle Ruiz Hernández cuenta en sus bajos con una sala acondicionada para actividades culturales. Sustituye a otra sala denominada: Teatro Kotskas situada en el antiguo edificio de la calle Padre Arregui. En 1977 se adquirió un piano de ½ cola que fue usado en conciertos hasta que por iniciativa del Hno. D. José Terán, se decidió la compra de un gran cola con calidad suficiente para conciertos de mayor entidad. Fue estrenado con un concierto a dos pianos por el dúo Frechilla y Zuloaga el día 11 de Octubre de 1980. Este piano ha recorrido todos los teatros de la ciudad y localidades limítrofes, sobre todo para los conciertos de la orquesta «Ciudad de Valladolid» desde 1982. Con este piano se han celebrado infinidad de conciertos, cursos, concursos, etc. Desde 2003 dispone de nuevas cuerdas agudas y martillos.

YAMAHA «CF» 275 (Japón)

Año 1983. N° 3.520.300

Sala Delibes - Teatro Calderón

En 1984 se estrena nueva sede central de la Caja de Ahorros Popular situada en la plaza de la Fuente Dorada. El día 21 de mayo de ese mismo año se inaugura su salón de actos con un ciclo cultural que se inicia con un concierto del dúo Frechilla y Zuloaga. Desde ese momento

este bonito instrumento ha tenido un uso continuado en muchísimas actividades musicales, por donde han pasado pianistas de la talla de Rafael Orozco, Joaquin Achúcarro, J. M. Colom, entre otros. En 2002 este piano se traslada al nuevo teatro de Caja España en Medina de Rioseco. En 2014 se traslada a León, y en 2021 se cede al Ayuntamiento de Valladolid.

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 1986. N° 497.100

Universidad

La Universidad de Valladolid necesitaba un piano de conciertos para instalar en su bonito paraninfo. Ante las dificultades económicas para adquirir un Steinway nuevo, y gracias a las gestiones de D^a. M^a. Antonia Virgili, se consiguió este admirado instrumento comprado al servicio de conciertos de la empresa Hazen de Madrid. Se inaugura con un concierto el día 5 de octubre de 1990 a cargo del prestigioso pianista Antonio Baciero. En 1995 se traslada al salón de actos del Palacio de Congresos «Conde Ansurez». Se usa para conciertos organizados por la universidad. Es de los últimos instrumentos dotados de teclas forradas en marfil.

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 1991. N° 516.480

Orquesta Sinfónica de C. y L.

Este ha sido el primer piano Steinway nuevo que se adquiere en Valladolid. Gracias al Consejero de Cultura Emilio Zapatero que fue el impulsor de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, junto con Carlos Rubio, en 1991 se hizo una gran inversión en varios instrumentos de calidad. Se dio la circunstancia de que en esas fechas salieron de la Fábrica Steinway de Hamburgo dos pianos de una calidad sonora excepcional siendo seleccionados para la Orquesta Nacional de España. Dado que la O.N.E. al final decidió adquirir solo uno, el otro terminó

en nuestra ciudad, a pesar de que hubo otras instituciones aspirantes que demoraron su decisión. Hasta su ubicación definitiva en el auditorio de Valladolid, se ha utilizado en los teatros: Carrión, Lope de Vega, Calderón, Auditorio de la Feria de Muestras, etc. Habiendo sido trasladado esporádicamente a otras provincias de la región para eventos en que se hacía imprescindible un piano de estas características. Está firmado por Pedro Zuloaga con motivo del concierto celebrado como homenaje a este gran pianista castellano por sus 50 años de brillante trayectoria como concertista. En 2007 se realizó una intervención reponiendo cuerdas agudas y martillos de 1ª calidad.

YAMAHA «CF-III» 275 (Japón)

Año 1992. N° 5.000.030

Servicio de conciertos «Pianorent»

Piano utilizado para el servicio de conciertos de Hazen, se ha usado en muchos teatros y auditorios de España y Portugal. Frecuentemente lo tocaron grandes pianistas como M^a Joao Pires o S. Richter, y se utilizó en muchas grabaciones. Fue adquirido por la empresa vallisoletana «Pianorent» para alquileres en conciertos.

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 1993. N° 521.750

Servicio de conciertos «Pianorent»

Otro bonito instrumento con un origen similar al anterior. Después de recorrer las más importantes salas de conciertos y estudios de grabación, es adquirido por Alberto Hernández que, realizando una arriesgada inversión, consigue traerlo a Valladolid para uso en salas de la región donde no existe piano de concierto. En 2011 se cambiaron los martillos.

YAMAHA «C3» 187 (Japón)

Año 2000. N° 5.851.303.

Teatro Calderón

Después de la rehabilitación del Teatro Calderón, el Ayuntamiento de Valladolid adquiere este piano de ½ cola para uso en determinados espectáculos en los que no es necesario un «gran cola».



Piano siglo XIX

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 2000. N° 554.153

Auditorio Fuente Dorada

Luis Fernando González, responsable de las actividades Culturales de Caja España en Valladolid, consigue para el salón de actos de Fuente Dorada este valioso instrumento estrenado en 2002. Muchos concertistas lo eligen para hacer grabaciones por su bello sonido y cómoda respuesta mecánica.

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 2007. N° 578.294

Auditorio de Valladolid

Con la inauguración del nuevo auditorio y sede de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León durante la Primavera de 2007, se estrenan dos nuevos pianos para los conciertos organizados en este gran centro cultural. Está firmado por el gran pianista ruso Gregory Sokolov.

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 2006. N° 576.933

La Consejería de Educación adquiere este piano en 2007 para audiciones organizadas por el Conservatorio de Valladolid quedando ubicado en la sala polivalente 2 dentro del nuevo edificio «Centro Cultural Miguel Delibes».

STEINWAY & SONS «D» 274

(Hamburgo)

Año 2007. N° 578.303

Auditorio de Valladolid

Seleccionado junto al anterior en la fábrica Steinway & Sons de Hamburgo para uso de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Lo estrenó M^a Joao Pires el 11 de abril de 2007 durante el primer concierto de inauguración de este auditorio de Valladolid.



Auditorio CCMD. 2007



Piano de 1906

MEDINA DEL CAMPO

GAVEAU 190 (Francia)

Año 1905. N° 42.330

Casino Círculo de Medina

Utilizado en el casino privado para sus fiestas durante todo el siglo xx, Desde 1980 se deja de utilizar debido a su gran deterioro.

RONISCH 180 (Alemania)

Castillo de la Mota

Traído al castillo después de su reconstrucción en 1942, se utilizó en su pequeño teatro para actividades culturales. Durante el gélido enero de 1985 sufre una gran inundación al romperse unas conducciones de agua situadas sobre el escenario. A pesar de la rápida intervención de Nuria, su directora, se produce un grave deterioro que no admite reparación. Hoy se encuentra en un bonito salón del castillo como elemento decorativo.

YAMAHA «C5» 200 (Japón)

Año 1986. N° 4.330.298

Castillo de la Mota

Gracias a las gestiones de Nuria y Antonia Ortolá, se consigue para el castillo un piano nuevo y con unas características parecidas al deteriorado «Ronisch». Se utiliza para cursos y otras actividades realizadas en este bello recinto.

YAMAHA «C5» 200 (Japón)

Año 2000. N° 5.851.115

Escuela de Música

Después de muchas vicisitudes, por fin en 2004 se inaugura en Medina del Campo un edificio que alberga un auditorio y las dependencias definitivas de la Escuela de Municipal de Música. Queda instalado en el pequeño auditorio para uso de la escuela de música.

ZAMORA

KAPS 190 (Dresde)

Año 1909. N° 31.660

Seminario Menor

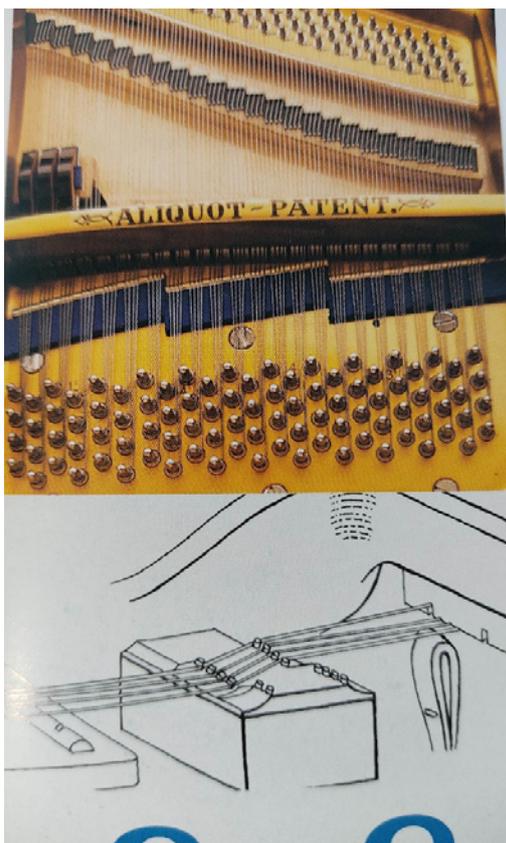
Instalado en el Seminario Menor de Toro, se utilizó hasta su último concierto en 1979.

BLUTHNER 210 (Alemania)

Año 1970. N° 140.437

Biblioteca Pública

Enviado por el M.E.C. es utilizado para actividades de la biblioteca pública así como para conciertos organizados por la Asociación Zamorana de Bellas Artes. Este instrumento dispone del sistema «Aliquot» con una cuerda adicional en cada nota que entra en vibración junto con las otras tres. De esta forma en la zona aguda se refuerza el 2º armónico y en el sobregado se refuerza el 1º armónico.



Sistema «Aliquot-Bluthner»

BOSENDORFER 275 (Viena)

Año 1978. N° 33.532

Auditorio Plaza de la Marina

En 1984 Caja Zamora construye su nueva sede en la céntrica plaza de la Marina. Se usa este piano de forma provisional en el salón de actos de la calle Santa Clara hasta 1986, año en que se estrena el auditorio del nuevo edificio donde se instala de forma definitiva.

BOSENDORFER 212 (Viena)

Año 1979. N° 33.651

Conservatorio de Música

Utilizado desde 1.984 en el salón de actos del conservatorio de música dependiente de la Diputación Provincial de Zamora, y desde 2008 de la Junta de Castilla y León.

YAMAHA «C7» 227 (Japón)

Año 1989. N° 4.930.929

Centro Cultural Santa Clara

La nueva sede de Caja Duero en Zamora se inaugura en diciembre de 1990 después de una gran remodelación de la antigua sede del Banco de España. Su pequeño salón de actos dispone de este piano muy adecuado para este espacio.

SILVANO COELLO ALONSO
Técnico de pianos
Castilla y León

LA ALEGRÍA ENTRE PANDEMIAS. A PROPÓSITO DEL CENTENARIO DE LA SOCIEDAD «LA ALEGRÍA SERRANA». (MORALZARZAL, COMUNIDAD DE MADRID)

Miguel Ángel Soto Caba



Escena en el salón en los años 60, donde un grupo de parejas disfruta del baile rodeados de niños

Cien años de fiesta y alegría

En el año 2020 la Sociedad Recreativa y Cultural La Alegría Serrana de Moralarzal (Comunidad de Madrid) cumplió 100 años de vida. Un acontecimiento que no se pudo celebrar debido a la Covid19.

El año de su fundación, 1920, coincidió con los coletazos de la conocida como gripe española, otra pandemia que provocó la muerte de 50 millones de personas en todo el mundo y que duplicó la mortalidad en Moralarzal. Pese

a la adversidad, en aquel año aciago los vecinos de Moralarzal decidieron curar sus penas creando un espacio para la sociabilidad, el baile, el teatro y la cultura. Y no pudieron encontrar un nombre mejor: La Alegría.

La Sociedad de Teatro y Baile «La Alegría», como se empezó a llamar el año de su fundación, nació al amparo de la Ley de Asociaciones del 30 de junio de 1887 que permitió la creación de ateneos, círculos, casinos, sociedades científicas, sociedades culturales, recreativas, etc. Y es también hija de un momento de pujanza



Sello de La Sociedad de Teatro y Baile «La Alegría» en 1923

económica en los municipios del sector Noroccidental de la Sierra de Guadarrama madrileña en el primer tercio del siglo xx: Collado Villalba, Manzanares El Real, Guadarrama, Becerril de la Sierra, Los Molinos, Moralzarzal, etc., municipios que también contaron con sociedades y salones de baile.

Creada y sostenida por la mayoría de las cabezas de familia del pueblo de Moralzarzal, la nueva Sociedad fue la expresión de que la comunidad vibraba con un mismo latido; el baile, el teatro y la fiesta tenían un sentido vital, eran la exaltación de los valores comunitarios que mantenían viva la identidad de grupo. ¿Hay misión más maravillosa para una asociación cultural que la de «procurar a sus asociados, motivos de cultura, honesta y lícita distracción, solaz y recreativo entretenimiento», como reza el artículo primero de sus estatutos?

El nombre de la Sociedad cambió al poco tiempo, pasando a llamarse «La Alegría Serrana». Su salón de baile fue construido en 1929, y en la posguerra se nombraría como «el baile», para rebautizarse en la década de los 80 con su acrónimo, SORCAS (Sociedad Recreativa y Cultural La Alegría Serrana).

Poco importa el nombre, porque durante gran parte de estos 100 años, y con varias crisis existenciales en su cuerpo, esta Sociedad

ha sido un espacio vital para la sociabilidad y el motor de la cultura y la fiesta en Moralzarzal. Desde la preparación de las fiestas (fiestas patronales, Cabalgata de Reyes, la Luminaria, los Quintos, Carnaval, el Mayo, etc.) hasta la colaboración con el Ayuntamiento en muchas actividades y celebraciones.

La Alegría Serrana es quizás el último representante de un modelo asociativo propio del medio rural español nacido al amparo de la primera ley de asociaciones que hubo en España. Y, al contrario que el resto de las sociedades de teatro y baile de su entorno, esta asociación ha sobrevivido al siglo xx y pervive hoy como señal de identidad y patrimonio inmaterial de Moralzarzal. Bien de Interés Patrimonial según la Ley de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

Pese a su carácter privado, La Alegría Serrana es hoy en día un bien común de la localidad. Por este motivo, desde su Junta Directiva se solicitó en 2021 una subvención al Ayuntamiento de Moralzarzal para la publicación de un libro sobre estos cien años de historia¹.

1 Soto Caba, Miguel Ángel. 2022. *La Alegría Serrana (1920-2020). Cien años de sociabilidad, fiesta y cultura popular en Moralzarzal*. Ayuntamiento de Moralzarzal. (Más información y peticiones del libro a nanquisoto@gmail.com).

Buscando el valor patrimonial de la alegría

A través de la vida cultural de esta Sociedad se entreteje una parte de la historia de Moralarzal durante el siglo xx. También es posible reconocer en ella la evolución del asociacionismo popular y rural durante el siglo xx, los vaivenes políticos, sus épocas de restricciones y sus momentos de mayor libertad. Del mismo modo, también posibilitan una mirada retrospectiva sobre los cambios en las costumbres y los derechos civiles, desde las normas morales durante el baile con la figura del bastonero², hasta el papel de la mujer en la sociedad. Y, a su vez, estos cambios sociales y políticos han obligado a la asociación a adaptar y reescribir sus reglamentos y estatutos en, al menos, cuatro ocasiones: 1929, 1946, 1982 y 2006.

La Alegría Serrana ha visto pasar ante sus ojos tres monarcas, una república, dos golpes de estado, dos dictaduras, una guerra civil, una transición democrática, un cambio de siglo y dos pandemias globales. Sobrevivió a las consecuencias de la Gran Recesión de 1929, a la guerra y a la posguerra española, a varias crisis del petróleo, a la quiebra de Lehman Brothers y el pinchazo de la burbuja inmobiliaria en España en 2008.

Por la historia de la Sociedad ha transitado la evolución tecnológica de los sistemas de reproducción de sonido, desde el organillo y la pianola hasta los archivos mp3, pasando por la gramola y el tocadiscos o el disco compacto o CD Rom. Y, por supuesto, el cambio de los gustos y estilos musicales, desde el pasodoble y el chotis al pop y la música disco, sin olvidar el rap o la música electrónica. Todas estas innovaciones, cambios y estilos han tenido lugar entre las cuatro paredes de su vetusto salón de baile.

2 Más información sobre la figura del bastonero en: Soto Caba, M.A. 2018. *El Bastonero: orden y decoro en los bailes populares del piedemonte de la Sierra de Guadarrama madrileña*. Revista Folklore, ISSN 0211-1810, N°. 438, 2018, pp 4-13.



Carmen García y su marido Jacinto Martín bailan en el salón durante una boda en 1956

Las sucesivas transformaciones y mejoras en su salón y sede social permiten, además, asomarnos a la llegada de la luz eléctrica al pueblo, al abastecimiento de agua potable en las casas, a la generalización de los cuartos de baño, al paso de la leña al gasoil y, de éste, al gas.

Los estrechos lazos de esta Sociedad con el vecindario de Moralarzal la colocan en un lugar central dentro de la organización simbólica de la comunidad. Es un lugar de memoria, con fuerte carga social, lugar de recuerdos, hechos vitales (emparejamiento, bodas, bautizos, etc.) y prácticas de ocio y recreo. Tanto se ha bailado y reído en el salón que, tras un siglo de vida, este espacio forma parte de la geografía emocional de los habitantes de Moralarzal. Esta experiencia colectiva provoca la apropiación del salón como algo del común, un patrimonio de

todos, algo que identifica al pueblo y que merece la pena defender.

Tres generaciones han bailado y celebrado en el salón de La Alegría Serrana: la que fundó la Sociedad en 1920 y construyó el salón en 1929; sus hijos e hijas, que bailaron durante la posguerra y el Franquismo; y, finalmente, sus nietos, que movieron el esqueleto en la discoteca durante la década de los 80, junto con la cada vez más numerosa colonia de veraneantes. Una última generación, mezclada ahora con la población de aluvión llegada en las últimas décadas del siglo xx y principios del xxi, se han sumado a la vida cultural de esta Sociedad hasta llegar a su centenario.

Hay multitud de genealogías familiares incrustadas en el organigrama de la Sociedad a lo largo de un siglo. Minúsculas biografías familiares que son un elemento importante en la historia de esta Sociedad, y que son el pilar que ha hecho posible la transmisión de tradiciones, valores y creencias entre generaciones. Estas relaciones son parte de la memoria emocional de la Sociedad y acaparan buena parte de su significado.

Uno de los mayores valores de esta Sociedad está relacionado con los recuerdos y las emociones que evocan. Las experiencias vividas en La Alegría Serrana constituyen recuerdos felices para muchas personas de Moralzarzal, experiencias vitales que generan nostalgia y alegría al evocarlos. La capacidad de recordar aquellos días, aquellos bailes, aquellas fiestas, aquellas noches de discoteca, las risas durante el carnaval, etc. construye un relato positivo para la propia vida de sus protagonistas. Para muchas personas, recordar las bodas y bautizos, el baile, los disfraces, las bromas, el cine, el teatro o la discoteca es también recordar los momentos de felicidad. Los psicólogos empiezan a afirmar que este sentimiento positivo sobre nuestra memoria puede reforzar nuestra autoestima y aumentar nuestra sensación de ser queridos. En el tiempo en que se escriben estas líneas, una pandemia mundial, los recuerdos de

los momentos felices son también un arma contra la tristeza y la depresión.

Por eso la experiencia de recuperar la memoria de la sociedad puede también ayudar a quienes quieran conocer cómo era y cómo ha evolucionado la alegría durante el siglo xx. Porque el sustantivo «alegría» sirve también para condensar la experiencia de la cultura y el arte: la magia de las primeras películas tras la llegada del cinematógrafo al ámbito rural, la emoción del baile, los nervios y la adrenalina de actores y actrices en sus representaciones de teatro, la juerga y la transgresión durante el carnaval, la poesía, la magia, etc. En definitiva, la Alegría, con mayúsculas, como el nombre de la sociedad.

El salón de la Sociedad es hoy un lugar protegido, un Bien de Interés Patrimonial según la Ley 3/2013 de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, elemento patrimonial incluido en el Catálogo de Bienes y Espacios Protegidos de Moralzarzal. Esta protección fue promovida desde la misma Sociedad en 2015, aceptada y llevada a cabo por el Ayuntamiento de Moralzarzal en 2016 y ratificada por la Comunidad de Madrid en 2017. Estas medidas de protección se sumaron al blindaje contemplado en los estatutos de la Sociedad desde 1945.

El salón de baile guarda otro secreto: su archivo. La Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, al referirse al Patrimonio Documental y Bibliográfico establece en su artículo 49 que forman parte del Patrimonio Documental «los documentos con una antigüedad superior a los cuarenta años generados, conservados o reunidos en el ejercicio de sus actividades por las entidades y asociaciones de carácter político, sindical o religioso y por las entidades, fundaciones y asociaciones culturales y educativas de carácter privado». El artículo 52 de la misma ley establece en su punto número 1 que «todos los poseedores de bienes del Patrimonio Documental y Bibliográfico están obligados a conservarlos, protegerlos, destinarlos a un uso que no impida su conservación y mantenerlos en lugares adecuados».



Imagen actual del salón de baile de la Sociedad La Alegría Serrana. El edificio ha sido catalogado como Bien de Interés Patrimonial por la vigente Ley de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid

Además del salón y su archivo, la misma Sociedad es un bien patrimonial inmaterial porque es una creación cultural de los vecinos y vecinas que constituye un testimonio de modos de vida, valores y creencias. Es a la vez un actor social y una manifestación cultural que se ha transmitido de generación en generación, constituyendo una base para el afianzamiento de la identidad del pueblo.

Si hubiera que describir el significado de La Alegría Serrana durante buena parte del siglo xx, se podría decir que fue un elemento fundamental del capital social de Moralarzal, la suma de las aportaciones de toda la comunidad, incluyendo en este capital no solo las cuotas, sino el tiempo, el esfuerzo y la creatividad invertida. Este capital social, este significado, no tiene precio, su valor es incalculable.

Pero no se puede detener el tiempo y evitar la evolución de las formas de sociabilidad o de la oferta cultural y de ocio. Es posible, eso sí,

rescatar los valores que sustentan esas maneras de hacer y de vivir; valores que, en otros casos, ya han sucumbido bajo la creencia de que el progreso social se basa en la superación y el olvido de la tradición o en la privatización de los bienes comunes. Se trata, por tanto, de defender la perdurabilidad de lo esencial, de buscar el hilo conductor de la experiencia comunitaria y de conectar con la corriente subterránea que daba sentido a La Alegría.

Para este cometido, el primer paso ha sido investigar y documentar esta experiencia.³ Co-

3 Parte de la investigación realizada para la elaboración del libro sobre el centenario de la Sociedad fue presentada durante las VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad celebradas en noviembre de 2017 en la Universidad Complutense de Madrid. Puede consultarse toda la investigación en: Soto Caba, M.A. 2019. *Domingos de baile: de los orígenes a la desaparición de un espacio de sociabilidad en los pueblos de la Sierra de Guadarrama*. Narrativas Urbanas. VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad. Chaves Martín M.A. (Ed.) pp 719-730.

nocer para conservar es la única forma de que las generaciones presentes y futuras sepan que existió. Aunque no se puedan retener cada uno de los recuerdos, se pueden mantener vivos los lugares de memoria, honrar a los que construyeron lo que ahora somos y defender los valores que los sustentan.

La alegría entre pandemias

Volvamos al hecho de que en 1920, el año de la fundación de La Alegría Serrana, la humanidad dejaba atrás una pandemia de gripe, la mal llamada «gripe española».

Más allá del número de víctimas, quizás aquella gripe como la actual Covid19 tengan también en común el aumento de la conciencia de nuestra vulnerabilidad. Y quizás ambas reafirmaron una misma certeza: el sentido de comunidad es clave en momentos de crisis. Ante el miedo y la incertidumbre, el nosotros. Ante el sálvese quien pueda, el sentido de pertenencia al grupo. Ante las adversidades, la creatividad y el apoyo mutuo. Ante el vacío, el arte, el baile y la alegría. A modo de vacuna, los cuidados y el amor a la cultura forman parte también de los valores utilizados por la colectividad en su propia defensa. Son las sociedades más cohesionadas las que están más preparadas para afrontar los grandes retos, los presentes y los futuros. Esto, en 2022, lo llaman resiliencia y es un valor al alza.

Y estas prácticas de solidaridad, apoyo mutuo y refuerzo de los lazos de vecindad formaban parte de los valores de Moralarzal, tal y como se venía practicando durante siglos anteriores mediante la prestación vecinal, un sistema de trabajo comunitario que permitió, por ejemplo, la construcción de un sistema hidráulico de abastecimiento de agua desde los manantiales de El Robledo en 1885.

Durante buena parte del siglo pasado, La Alegría Serrana ha jugado un papel fundamental en el tablero social y cultural de Moralarzal. Contenía una genealogía a la que pertenecer y en la que reconocerse. Las tres generaciones

que hicieron posible esta bella historia reflejaban el ascendente de aquellas prácticas sociales que revelan un compromiso con el bien común. No sería la única fuente dadora de sentido, se sumaría a otras expresiones culturales, religiosas o políticas, pero esta Sociedad fue durante cien años depositaria de los valores comunitarios de Moralarzal.

Hoy en día el mayor descalabro al que se enfrenta La Alegría Serrana es el derrumbe de su razón de ser. Si en 1920 se podía identificar esta asociación con el sentimiento de comunidad, hoy su existencia y su actividad solo da sentido a un pequeño grupo de personas, pero no tiene la capacidad de dar significado a la colectividad.

Dicho de otro modo: cuando nace la Sociedad, hace cien años, el sujeto éramos nosotros, y la práctica era conjugar los verbos con sujeto y predicado: yo hago, tú propones, nosotros bailamos, ellos ríen. Hoy, en 2022, en Moralarzal (y en las sociedades «modernas» en general) se conjuga la acción de manera impersonal: hay que hacer, tiene que ocurrir, el ayuntamiento debería... Buena parte de la ciudadanía espera que las instituciones hagan y deshagan («para eso pagamos nuestros impuestos») dejando la acción ciudadana a situaciones de excepcionalidad. Situación de excepción vivida durante la covid19, cuando la comunidad, de nuevo sintiéndose grupo y no individuo, creía que era también sujeto con voluntad: yo aplaudo, yo colaboro, #yomequedoencasa, yo comparto, yo acompaño, yo coso mascarillas, yo hago la compra a mi vecina, etc. La covid19 nos recordó nuestra vulnerabilidad y el valor de la acción y la solidaridad entre vecinos, colectivos e instituciones.

Este sentimiento de comunidad, consustancial a la especie humana, actúa como colchón social ante los golpes de la vida: partos o fallecimientos eran abordados en clave comunitaria y se colaboraba en asistir y dar apoyo a las familias necesitadas. Y el cuidado y manutención de hijos e hijas podía recaer en casas de los vecinos durante días y semanas con total

normalidad. En palabras de Ángel Lucas Estévez Segovia (Moralzarzal, 1953), miembro de la junta directiva en 1984, «vivíamos hacia dentro, no sabíamos que ocurría fuera de este pueblo, pero teníamos un conocimiento casi exacto de lo que le pasaba a cada una de las personas del pueblo. Se conocían sus virtudes y sus defectos, había un conocimiento muy preciso de lo que acontecía y la atención estaba volcada hacia el interior (...). Yo no he visto gente más feliz que aquella, todo se hacía con intensidad. Las fiestas, la luminaria, el mayo, la cruz de mayo, un parto o una matanza se vivían con algo que hoy se ha perdido: una solidaridad increíble».

Hoy en día la trama sistémica está rota y la Sociedad La Alegría Serrana sufre la indiferencia y el olvido de las mismas generaciones que la levantaron, sostuvieron y disfrutaron.

El baile, con organillo o gramola, murió. La época de la discoteca es también historia. El Carnaval, la Cabalgata de Reyes y el resto de las fiestas tradicionales que han perdurado en el tiempo gracias a un tejido social cohesionado, ahora tienen otros promotores y otros espacios. La cultura en Moralzarzal se mantiene desde el apoyo y la coordinación institucional; ya no es, o lo es menos, algo a lo que se pueda llamar «popular». En palabras de Emilio Vieco, uno de los promotores de la asociación Amigos de la Juerga en la década de los 80, «la fiesta es una respuesta ciudadana, no se puede dejar únicamente en manos del ayuntamiento. El observador critica; el que participa hace. Desde el momento en que dejamos de ser observadores y empezamos a participar, la fiesta cambia completamente.»

Quizás no todo está perdido. Hay algo que no murió, solo evolucionó. El impulso vital que dio lugar al milagro de esta Sociedad perdura porque forma parte de la naturaleza humana. Por eso es necesario reivindicar la memoria como fortaleza, como el lugar desde el que poder reordenar las prioridades.

En referencia a los valores del medio rural, la escritora María Sánchez, autora del libro «Tierra de Mujeres», afirma que necesitamos aprender a mirar nuestra memoria sin complejos. La cultura, los monumentos y la belleza no solo están en las grandes ciudades o en los centros históricos. El medio rural, al que pertenece todavía Moralzarzal, está lleno de marcas del tiempo que constituyen valiosos elementos patrimoniales. Lugares con significado y experiencias dadoras de sentido que se perderán si nadie recupera su memoria.

El verdadero progreso, el único posible, tiene que ver con el reconocimiento y el aprecio del pasado, tiene que ver con aprender y recuperar lo esencial que deja la tradición. Eso incluye dar valor a las fiestas celebradas y las alegrías vividas. No es una cuestión de nostalgia. En la experiencia colectiva de la celebración y la fiesta se expresa el aprendizaje de varias generaciones, muy útil para los momentos de dificultad.

En este contexto de dar valor a la memoria del rural, hay que concluir que la Sociedad La Alegría Serrana es un bien común, un elemento del patrimonio material e inmaterial insustituible. Con sus diversos nombres y acrónimos a lo largo del tiempo, esta Sociedad ha sido un espacio de sociabilidad, una escuela de vida, un lugar de sostenimiento de la cultura popular, un reservorio de los valores que construyen comunidad y un laboratorio de activismo cultural. Y la experiencia de que la fiesta y la cultura son una buena vacuna ante la adversidad. Un aprendizaje y una herencia demasiado valiosa para dejarla morir.

LA SEMANA SANTA EN BERNUY DE PORREROS

Pascual González Galindo

La memoria es la base de la personalidad individual, así como la tradición lo es de la personalidad colectiva de un pueblo. Se vive en el recuerdo y por el recuerdo, y nuestra vida espiritual no es, en el fondo, sino el esfuerzo de nuestro recuerdo por perseverar, por hacerse esperanza, el esfuerzo de nuestro pasado por hacerse porvenir.
Miguel de Unamuno.

Este artículo fue publicado en el periódico *El Adelantado de Segovia* en la Cuaresma del año 2008, con el título «Curiosidades del Pueblo», yo lo he ampliado. Muchos de los datos que pongo a continuación me fueron transmitidos oral y documentalmente por el que fuera sacerdote y amigo de Bernuy de Porreros D. Ángel Martín de Andrés, hoy ya fallecido. Era de esas personas a las que incorporé a mi vida: amable, acogedor, buen conservador, prudente, modesto: un hombre bueno, en el buen sentido de la palabra. Pudimos disfrutar de numerosas charlas (cortas, largas, a veces larguísimas, según qué circunstancias). Tuvieron como eje principal la innata vocación que nos unía: las historias de Bernuy de Porreros. Una concurrencia feliz que además fue suficiente para cultivar y colmar el mutuo afecto personal que nos teníamos, independientemente de otros muchos aspectos, tan distintos, de nuestras respectivas trayectorias profesionales y vitales. Recuerdo siempre con admiración ver entrar por las puertas de la iglesia de Santiago Apóstol, la entrañable figura de D. Ángel Martín de Andrés con la llave de dimensiones gigantescas que tanto admirábamos los niños de distintas generaciones.

La Semana Santa, tradicionalmente ha sido el momento esencial de vivencias de fe en el mundo cristiano. Como tal, hondas y arraigadas tradiciones permanecen en el corazón de nuestros pueblos de forma singular. Bernuy de Porreros no es una excepción. Durante esos días el pueblo se transforma en un lugar apacible y de recogimiento, donde los foráneos vuelven a reencontrarse con sus paisanos lo que es motivo de sana alegría.

La Iglesia Romana celebra desde el siglo IV este tiempo de penitencia en el que desarrolla una liturgia expresa, en esencia la misma que hoy conocemos, pero que a lo largo de los siglos V y VI fue ampliándose con nuevas celebraciones y que, a lo largo del tiempo, ha ido adaptando sus formas a las necesidades y nuevos modos culturales. San Atanasio ya definía estas ferias como Semana Santa, y a estos días Santos los definía como símbolo de la creación del mundo.

En mi buceo por los archivos del pueblo he encontrado algunos datos que creo que es curioso destacar por su carácter histórico. Me refiero al acuerdo al que llegaron en el año 1915 el Ayuntamiento y el párroco Don Mariano Hidalgo, por el que se regulaban las bases para la celebración de las fiestas propias de Semana Santa.

Literalmente dice:

En Bernuy de Porreros a catorce de marzo de mil novecientos quince, reunidos los Señores de Ayuntamiento presididos por el Señor Alcalde Don Tiburcio Herrero, el Señor maestro nacional Don Juan Francisco Loriguillo y el Párroco que

suscribe con el fin de acordar las bases para la celebración de las fiestas propias de Semana Santa y asegurar éstas para sucesivos años, después de oír el parecer de los vecinos del pueblo, se acordó lo siguiente:

LO ACORDADO 1º El Señor Cura se compromete, sin más aviso, a celebrar los oficios propios de Semana Santa y los sermones de Mandato, Pasión, Soledad y Resurrección o buscar quien le sustituya en estas funciones, cuando lo crea oportuno. 2.- A celebrar las funciones votivas y demás que hasta la fecha se venían celebrando en la parroquia (La Purificación, La Visitación, San Roque y La Ofrenda). 3.- El pueblo y en su representación el Ayuntamiento se compromete a satisfacer al Señor Cura por la Semana Santa quince fanegas de trigo cada un año, libres para el Señor Cura de todo gasto, dándose las cobradas por el Señor Alcalde para el tiempo de la recolección. 4.-

Por las segundas, o sea por las funciones votivas le abonará el Ayuntamiento veinticinco pesetas anuales, dejando libre al Señor Cura de reparto de consumos, pastos para una caballería y de todo reparto ordinario y extraordinario que se haga entre los vecinos. 5.- Si el Señor Cura que es o fuere quiere traer algún año otro sacerdote para predicar la Semana Santa se le abonará por el Señor Alcalde a cuenta de los vecinos del pueblo, cincuenta pesetas para manutención del predicador. Y para que conste lo firmamos en dicho pueblo fecha ut supra. El Párroco Mariano Hidalgo Nieto, el Alcalde, Tiburcio Herrero, Concejales Antonio González, Julián Galindo, Casiano Olmos, Sandalio Prieto, Basilio Luciáñez, Maestro Nacional Juan Francisco Loriguillo, Los Jueces de la Cofradía de Santiago Sandalio Prieto, Los Jueces de la Cofradía de San José Luis Vallejo; Estanislao Pérez».

En el Municipio de Toros se celebró el Pleno de sus autoridades, reunidos los Sres. de Ayuntamiento, presididos por el Sr. Alcalde Tiburcio Herrero, el Sr. Maestro nacional D. Juan F. Loriguillo, y el Sr. Cura, quien suscribe con el fin de acordar las bases para la celebración de las fiestas propias de Semana Santa y asegurar éstas para sucesivos años, después de oír el parecer de los vecinos del pueblo, se acordó lo siguiente:

1º. El Sr. Cura se compromete, sin más aviso, a celebrar los oficios propios de Semana Santa y los sermones de Mandato, Pasión, Soledad y Resurrección o buscar quien le sustituya en estas funciones, cuando lo crea oportuno.

2º. El pueblo y en su representación el Ayuntamiento se compromete a satisfacer al Sr. Cura por la Semana Santa quince fanegas de trigo cada un año, libres para el Sr. Cura de todo gasto, dándose las cobradas por el Sr. Alcalde para el tiempo de la recolección.

3º. Por las segundas, o sea, por las funciones



votivas le abonará el Ayuntamiento veinticinco pesetas anuales, dejando libre al Sr. Cura de reparto de consumos, pastos para una caballería y de todo reparto ordinario y extraordinario que se haga entre los vecinos.

5º. Si el Sr. Cura que es o fuere quiere traer algún año otro sacerdote para predicar la Semana Santa se le abonará por el Sr. Alcalde a cuenta de los vecinos del pueblo, cincuenta pesetas para manutención del predicador.

Y para que conste lo firmamos en dicho pueblo fecha ut supra.

El Alcalde Tiburcio Herrero
El Párroco Mariano Hidalgo Nieto
Antonio González
Julián Galindo
Sandalio Prieto
Basilio Luciáñez
Juan F. Loriguillo
Los Jueces de la Cofradía de Santiago Sandalio Prieto
Los Jueces de la Cofradía de San José Luis Vallejo





Estanislao Pérez

Se acompañan, al presente artículo, diversos recibos emitidos por el Ayunta-

miento de Bernuy de Porreros a favor del párroco.

Ayuntamiento de Bernuy de Porreros

He recibido del expresado Ayuntamiento la cantidad de DIEZMIL QUINIENTAS PESETAS; en concepto de estipendio por las funciones religiosas celebradas en el año actual por encargo del Ayuntamiento.

Bernuy de Porreros 12 de Noviembre 1.978
Recibí



Son //10.500//Pesetas

AYUNTAMIENTO DE BERNUY DE PORREROS (SIGÜENZA)	
Fecha: 20 ENE. 1994	
ENTRADA	SALIDA
Edm.	Núm. 17

AYUNTAMIENTO DE BERNUY DE PORREROS

LIQUIDACION DE LA RENTA DE PETOSINES AÑO 1.993, AL SR. CURA PARROCO DE LA LOCALIDAD.

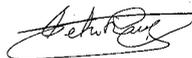
18 FANEGAS DE TRIGO (720 KGS. A 22.80 PTS/KG)....16.416PTS

Bernuy de Porreros a 18 de enero de 1.994



ENTERADO Y RECIBI COPIA

Bernuy de Porreros, a 24 de 1 de 1994
EL INTERESADO.



LIQUIDACION DE LA RENTA DE PETOSINES AÑO 1.992 AL SR. CURA PARROCO

18 fanegas de trigo (720Kgs.a 24 pts/Kg.)..... 17.280 pesetas.

Bernuy de Porreros a 23 diciembre 1.992



AYUNTAMIENTO DE BERNUY DE PORREROS (SIGÜENZA)	
Fecha: 30.1.95	
ENTRADA	SALIDA
Núm.	Núm. 87

AYUNTAMIENTO DE BERNUY DE PORREROS

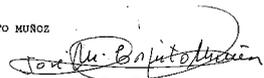
LIQUIDACION DE LA RENTA DE PETOSINES AÑO 1.994, AL SR. CURA PARROCO DE LA LOCALIDAD.

18 FANEGAS DE TRIGO (720 KGS. A 20.50 PTS/KG)....14.760PTS

Bernuy de Porreros a 30 de enero de 1.995



SR. DE JOSE MARIA ENJUTO MUÑOZ



Durante todos los viernes de Cuaresma, los niños y niñas de la escuela asistíamos, por la tarde, al rezo del Viacrucis que se desarrollaba en el interior de la iglesia. Durante los viernes de Cuaresma solía ser muy respetada la norma de no comer carne y la de ayunar.

El Domingo de Ramos, preludio de la Semana Santa, los feligreses asistentes a la celebración dominical reciben su correspondiente ramo, que suele ser de romero. Se celebra una procesión por las calles del pueblo. Era costumbre guardar el ramo todo el año, sustituyendo

el ya reseco del año anterior, en sitio distinguido del hogar o bien en el balcón, impenetrando con ello la bendición del Cielo y como protector ante las tormentas.

El Miércoles de Ceniza, por la mañana, los niños del colegio no acudíamos a clase, sino que asistíamos a la celebración de la Santa Misa donde el párroco D. Ángel Martín nos imponía en la frente, haciendo la señal de la cruz, las cenizas extraídas de los ramos usados el Domingo de Ramos del año anterior. Cuando nos imponía las cenizas en la frente pronunciaba la siguiente

frase: «Recuerda que polvo eres y en polvo te convertirás».

El día de Jueves Santo no falta en nuestro pueblo El Sermón del Mandato «Amaos los unos a los otros como yo os he amado» y el lavatorio de pies a doce niños, hoy también participan personas adultas y ancianas, actualmente mientras que el sacerdote lleva a cabo dicho lavatorio, por el coro parroquial se procede a cantar:

EL LAVATORIO

*Cuán humilde y amoroso
toma una blanca toalla
El Señor impuesto al hombro
una bacía con agua
para hacer el lavatorio*

*Púsose a los pies de Pedro
El Señor para lavarlos
al punto arrojose al suelo
diciendo Maestro amado
eso yo no lo consiento.*

*Eso de lavar los pies
para un Señor se queda,
soy un pobre pecador
que vengo de baja esfera
mas no Vos mi Redentor.*

*Vos sois un Señor tan grande
y yo cual vil gusanillo
primero prefiero que antes
sea de fieras comido
que consentir que me laves.*

*Lo miró el Señor y dijo
si no te dejás lavar
no me tengas por amigo
y menos podrás gozar
del terrenal paraíso.*

*Al punto arrojose al agua
diciendo lava mis pies
y todo mi cuerpo lava,
Señor aquí me tenéis
vuestra voluntad se haga.*

Hay que decir que durante la Cuaresma había la costumbre que un grupo de cuatro chicas, a quienes se las conocía con el nombre de «Chicas del Santo Cristo», recorrían las calles del pueblo los domingos, antes de la misa dominical, llamando a las puertas de los vecinos con el fin de que los mismos las dieran un donativo. El primer día que salían a cantar era el Miércoles de Ceniza. Dicho donativo bien podía consistir en huevos o en dinero, por lo que llevaban una cesta de mimbre para colocar los huevos y un bolso para guardar el dinero. También llevaban un crucifijo para darlo a besar. Era costumbre que cantaran alguna canción cuando se lo pidiera algún vecino o vecina, pudiendo ser La Baraja, El Arado, Domingo de Cuaresma, Día 19 de Marzo, Domingo de Ramos, Domingo de Lázaro, Las Siete Palabras, Los Mandamientos, El Arado y Pascua de Resurrección. Con el dinero recaudado y con la venta de los huevos se procedía a comprar velas para el monumento. Esas velas se ofrecen todavía el día de Jueves Santo después de los oficios cantando:

LAS ESCALERAS DE GLORIA

*Las escaleras de gloria
los altares del Señor
ya están cubiertas de luto
hasta la Resurrección.*

*Las escaleras de gloria
los altares de María
ya están cubiertos de luto
hasta la Pascua florida.*

*Las escaleras de gloria
los altares del Señor
aunque desnudito y pobre
todo lleno de pasión.*

*Arca cerrada
divino secreto
allí está mi Dios
en el monumento.*

*Cerrado con llaves
señales de muerto*

*cerrado con llaves
en el monumento.*

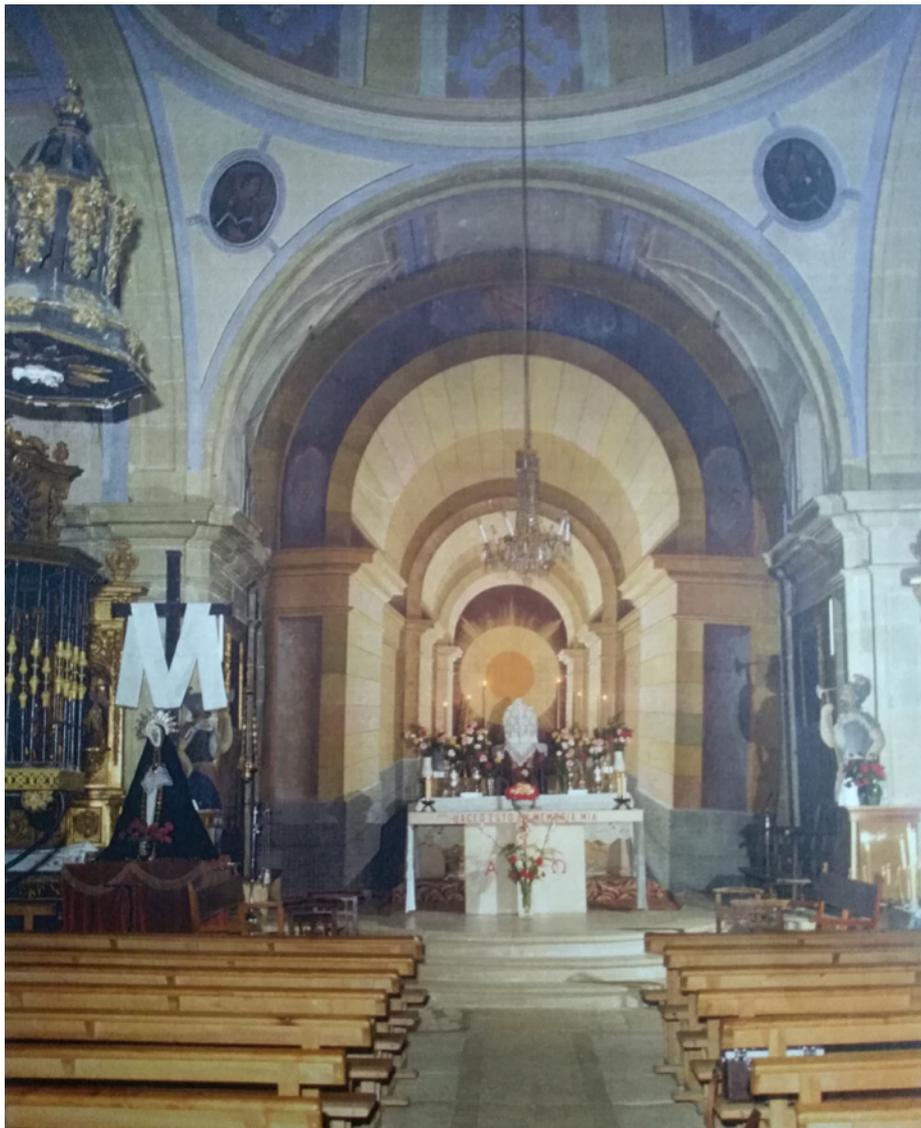
*Los ángeles cantan
y la Virgen llora
benalla del alma
que llegó a tal hora.
Vamos compañeras
vámonos las cuatro
a ofrecerle velas
para hoy Jueves Santo.*

*Vamos compañeras
donde está Jesús
a ofrecerle velas
para hoy darle luz.*

Tradicionalmente las «Chicas del Santo Cristo» eran las encargadas de cantar dichas canciones. Las mismas se agrupaban de dos en dos, para alternarse al cantar las estrofas. Hoy lo hace el coro parroquial. «Por desgracia ya no quiere ninguna joven pertenecer a la agrupación de las 'Chicas del Santo Cristo'».

Hasta la Vigilia Pascual de la noche del sábado, las campanas quedaban mudas y el protagonismo sonoro pasaba a las carracas. Los niños éramos los encargados de ir tocándolas para avisar de los oficios.

Por la noche tiene lugar la Hora Santa.



Monumento. Foto: Pascual González Galindo

El día de Viernes Santo, por la mañana, tiene especial relevancia el Viacrucis o popularmente llamado Calvario, consistente en el canto o recitación de composiciones que hacen referencia a los distintos pasajes de la Pasión de Cristo, mientras se recorren cruces de caliza, situadas a las afueras del pueblo o pegadas en las casas.

Actualmente, las cruces se sitúan en el camino que va del pueblo al cementerio colocadas allí en el año 1991, según consta en una inscripción sita en una de ellas, restauradas por un hijo del pueblo llamado Felicito Redondo, anteriormente se realizaba por diversas eras del pueblo que era donde estaban colocadas originariamente las cruces. ¿Desde cuándo existe la tradición del Calvario? Las referencias son confusas y diversas, preguntadas las personas más mayores de la localidad emplean expresiones tales como «de siempre», «de toda la vida». Como dato curioso hemos visto en la prensa histórica, en concreto, en el periódico El Pueblo Gallego de fecha 1 de abril de 1975 un artículo cuyo contenido es «Incendio en una Procesión. Segovia.1 (Pyresa) - La tradicional procesión del Viernes Santo, que en la mañana de dicho día recorre calles y eras del pueblo de Bernuy de Porreros, ha sufrido este año una grave incidencia, que ha causado profunda indignación entre todos los vecinos del pueblo. El recorrido que tenía que efectuar la mencionada procesión y que es el mismo que viene realizando desde tiempo inmemorial, tienen que atravesar una finca. Este año el paso a la finca había sido cerrado con un remolque, con el fin de que el cortejo no pudiera cruzar por ese lugar, causando la indignación de los integrantes de la procesión y mucho más si se tiene en cuenta que uno de los propietarios de la mencionada finca es el canónigo lectoral de la catedral de Segovia». Se trataba del canónigo D. Dionisio Yubero Galindo.

Pero, sin duda, la importancia en lo cultural que aporta Bernuy de Porreros a la Semana Santa es la Procesión de la Soledad que se celebra el Viernes Santo, por la noche, en el que se cantan los romances compuestos por Lope

de Vega y publicados en las « Rimas Sacras» Primera parte en 1614. Hay que aclarar que los dos últimos romances de los 14 que se cantan, no son del mencionado eximio escritor, sino de José Valdivieso (La Soledad de Nuestra Señora y Al sepultar a Cristo).

La puesta en escena es la siguiente: los casados cantan una estrofa y seguidamente los mozos responden con otra. Sale en procesión la Virgen Dolorosa acompañada de diversos penitentes que portan pesadas cruces de madera y largas cadenas atadas a los pies descalzos. Durante todo el tiempo que dura la procesión las luces de las calles están apagadas, lo que, sin miedo a equivocarnos produce en los vecinos un sobrecogimiento que invita a la meditación. Se empieza con el romance número XIV.

No se tiene constancia fehaciente del origen de esta arraigada tradición popular que parece datar del siglo XVII como manifestación de la fe durante la Contrarreforma y que seguramente se generalizó como acto procesional en el siglo XVIII.

Pero si hay algo que conmueve a los vecinos es cuando todos juntos cantan la Salve «El Llanto de la Virgen» traducción del Himno *Stabat Mater dolorosa*, después de haber oído el Sermón de la Soledad.

Como dato anecdótico decir que durante la guerra civil, ante la escasez de mozos, se llegó a cantar el día de Viernes Santo la siguiente composición, compuesta por la Sra. Leoncia, que era de Adrada de Pirón, pero casada con un vecino de Bernuy. Fue recopilada por mi padre Valentín González Herrero.

VIRGEN DE LA SOLEDAD

*Noche de la Soledad
noche triste para todos
al ver que en tu procesión
a penas te cantan mozos.*

*Ellos en tu procesión
cantaban con alegría.
y hoy aunque se hallan ausentes
se acordarán de tu día.*

*Virgen de la Soledad
ruega por los militares
que te llevan en su insignia
y luchan para salvarte.*

*Ellos llevan en su insignia
vuestra Sagrada medalla.*

*Tú como madre de todos
les librarás de las balas.*

*Virgen de la Soledad
pide a tu hijo el favor
que se termine la guerra
que es el deseo mejor.*



Virgen de la Soledad que se saca en procesión. Foto: Pascual González Galindo



Cruz del Viacrucis incrustada en una vivienda. Foto: Pascual González Galindo



Cruz en el cancel de la iglesia. Fotos: Pascual González Galindo



Cruz incrustada en la pared de una vivienda. Foto: Pascual González Galindo



Cruz incrustada en los muros de la iglesia. Foto: Pascual González Galindo



Cruz sita en el cancel de la iglesia. Foto: Pascual González Galindo

Según me comentó el párroco D. Ángel Martín de Andrés, el Sábado Santo se procedía a la bendición del agua y los encargados de traer dicha agua del río eran los hermanos de la Hermandad de Santiago, cada vecino acudía a la iglesia para recoger agua bendecida y llevársela a su casa, para que el Lunes de Pascual el sacerdote pudiera bendecir cada una de las casas de los vecinos del pueblo y, los vecinos le ofrecían bollos, huevos, rosquillas, etc.

Por la noche tiene lugar la Vigilia Pascual que es la celebración litúrgica que conmemora la Resurrección de Jesús, que incluye los símbolos de la luz y el agua. Los mozos subían a la torre a tocar las campanas y era costumbre coger un pájaro de los que solían encontrarse allí, para posteriormente soltarlo dentro de la iglesia, lo que suponía que los niños estábamos más atentos a ver revolotear al pájaro que a la celebración de la Santa Misa.

Al aparecer los primeros rayos de luz, el Domingo de Resurrección, acudían las «Chicas del Santo Cristo» a la iglesia a cantar *Abre las Puertas Portero*. La iglesia se encontraba cerrada y

según se iba desarrollando la canción se procedía a abrir la puerta y se iba describiendo, mientras se cantaba, las diversas partes del templo.

ABRE LAS PUERTAS PORTERO

*Abre las puertas portero
ábre las por la mañana
que venimos a dar gracias
a la Reina Soberana.*

*Abre las puertas portero
ábre las de dos en dos,
que venimos a dar gracias
a la que es Madre de Dios.*

*Abre las puertas portero
ábre las de par en par
que venimos a dar gracias
a la que está en el altar,
que venimos a dar gracias
al que nos ha de juzgar.*

*Tomemos agua bendita
vayamos para el altar
por ver si ha resucitado
la paloma celestial,
por ver si ha resucitado
el que nos ha de juzgar.*

*¿Quién es aquel caballero
que está en el altar mayor?
es nuestro patrón Santiago
por cima de nuestro Señor
es nuestro patrón Santiago
por bajo de nuestro Señor.*

*Buenos días tengáis Madre,
Hija del eterno Padre,
pues tenéis de regocijo
el tener a vuestro hijo,
pues tenéis por regocijo
el tener a Dios por hijo.*

*Alargar Virgen tus manos
tus blancos dedos
recibirás estas velas
que tus devotos traemos.*

*La Virgen tiene un rosario
con las cuentecitas de oro
dicen que se las dio un ángel,
yo digo que san Antonio
dicen que se las dio un ángel
yo digo que san Gregorio.*

*La Virgen está enramada
con hojitas de laurel
dicen que la enramó un ángel,
yo digo que San Gabriel
dicen que la enramó un ángel,
yo digo que San José.*

*La Virgen está enramada
con hojas del Paraíso
dicen que la enramó un ángel
yo digo que san Francisco
dicen que la enramó un ángel
yo digo que Jesucristo.*

*De la iglesia sale un sol
de la sacristía un rayo
del corazón de María
un ramillete encarnado,
del corazón de María
dos claveles colorados.*

*Me despido de la iglesia
de sus cerrojos y aldabas
y de Vos no me despido
Santo Cristo de las Llagas.*

*Me despido de la iglesia
Y también del campanario
Y de Vos no me despido
Virgen Santa del Rosario.*

*Me despido de la iglesia
Y también de este aposento
Y de Vos no me despido
Santísimo Sacramento.*

*Me despido de la iglesia
no me debo despedir
pues somos cuerpos mortales
y a ellas hemos de venir.*

Meritoria por su vistosidad, tradición y hondura de sentimientos fervorosos es la procesión del Encuentro del Domingo de Resurrección que se empezó a llevar a cabo gracias a Don Ángel Martín de Andrés ya que hasta entonces no existía. Dicha procesión consistía en que salían de la iglesia dos pendones uno negro y otro rojo. El negro acompañaba a la Virgen enlutada, el sacerdote y las mujeres y, se dirigía a la plaza por la calle Real; mientras que el rojo acompañaba el Sagrado Corazón de Jesús, los hombres y los jóvenes que también se dirigían a la plaza, pero por la calle de La Iglesia. Una vez que ambas procesiones se encontraban en la plaza, se dejaba a las imágenes, que eran transportadas en andas, en el suelo.

Seguidamente, el sacerdote procedía a asperjarlas con agua bendita e incienso. Una vez realizado, el Señor Alcalde procedía a quitar el manto negro a la Virgen, y a continuación se procedía al canto del Magnificat por todos los asistentes a la procesión. El regreso a la iglesia iba acompañado del repique de campanas.

El arte en Bernuy

Pero si hay algo que destacar en el terreno propiamente artístico en la Semana Santa de Bernuy es la colocación del Monumento en el Altar Mayor, es un lienzo llamado sarga o cortina de retablo que posiblemente date del siglo XVIII, en el que se representa un templo y al fondo una custodia, así mismo están representados diversos símbolos de la pasión: la escalera, los clavos, la lanza, la esponja... También se colocaban dos soldados romanos, de madera, a ambos lados del altar.

Durante bastantes años participé junto con el sacerdote D. Ángel Martín de Andrés y con el vecino del pueblo D. Marino Redondo en la colocación de dicho monumento, que colocábamos el jueves por la mañana y procedíamos a su retirada el sábado por la mañana.

Don Ángel Martín de Andrés traía a las procesiones de Semana Santa a los Misioneros del Corazón de María, ya que en la guerra civil, los

Y en altas voces decía:
Lázaro, Lázaro ven
que me abrasso en vivas llamas
por no haber hecho tu bien.

DOMINGO DE CUAREMA

Hoy sale Dios de la iglesia
a pasear su lugar
todo vestido de blanco
su cuerpo como un galán.

Sacerdotes le acompañan
mucho gente principal
por las calles donde iba
hay mucho Dios que mirar.

Piedras haceos pedazos
mundo vuelve el color
la muerte traigo en los brazos
de Cristo Nuestro Señor.

DÍA 19 DE MARZO

Bendito y Santo José
que grande dicha has tenido
al casarte con María
hija de Joaquín tu tío.

La novia tiene mil gracias
de quince años no cumplidos
San José tiene treinta y tres
hermoso y bien entendido.
Y para no estar ocioso
de carpintero es su oficio.

San José estaba llamando
a la puerta del mesón
con la reina de los cielos
Virgen y Madre de Dios.

Encinta estaba y quisiera
meterla en mi corazón
por un portal derrotado
salen los rayos del sol.

Cada vez que le envolvía
la decía esta oración:
tú morirás hijo mío
Viernes Santo de Pasión
y subirás a los cielos
el día de la Ascensión.

DÍA 25 DE MARZO

Hoy veinticinco de Marzo
día de Santa María
está la Virgen orando
en su celda recogida.

Y baja un ángel del cielo
rezando el Ave María
que se ha de encarnar el verbo
en entrañas de María

Y María le responde:
Ángel cómo ha de ser eso
si voto de castidad
José y yo tenemos hecho.

DOMINGO DE RAMOS

Hoy es el domingo de ramos
grande día y muy solemne
cuando el Redentor del mundo
entraba en Jerusalén.

Entra con palmas de olivos
su Divina Majestad
que ha derramado su sangre
por toda la cristiandad.

Sacerdotes le acompañan
mucho gente principal
por la calle donde iba
hay mucho Dios que mirar.

Piedras haceos pedazos
mundo vuelve el color
la muerte traigo en los brazos
de Cristo Nuestro Señor.



Jueves Santo. Al fondo el Monumento. Foto: Pascual González Galindo



Viernes Santo. Preparados para cantar los Romances de Lope de Vega. Foto: Pascual González Galindo



Viernes Santo. Se han apagado las luces del pueblo. Foto: Pascual González Galindo

LOS METEORITOS O PIEDRAS DE RAYO ENTRE LOS NAHUAS DE LA SIERRA NORTE DE PUEBLA

David Lorente Fernández

Los nahuas de la Sierra Norte de Puebla, y en particular los vendedores de la ciudad de Cuetzalan, hablan a menudo de un tipo de piedras a las que designan como «meteoritos» o «piedras de rayo». Son piedras redondeadas y de aspecto ferruginoso clasificadas por la geología como *Goethita pseudo piritita*. En distintas

estancias durante los años de 2012-2013 adquirí varios ejemplares y pude registrar etnográficamente las concepciones locales acerca del origen y utilidad que los nahuas atribuyen a estos objetos, designados con el término de *petztet* o *pejstet* (traducido como «piedra de meteorito»).



Fig. 1.a [3 cm] Fig. 1.b [2.5 cm] Fig. 1.c [4.5 cm]

«Piedras de rayo» atribuidas a la secreción sanguínea de una roca por el impacto del rayo. Fotografías: David Lorente

Mi primer contacto con estos objetos tuvo lugar a través de un vendedor del pueblo de Ayotzinapan, cercano a Cuetzalan, de alrededor de 60 años, quien me explicó que se originan debido al impacto de un rayo sobre una roca¹. La roca golpeada, dijo, «llora» o «sangra» —empleó ambos términos— liberando una sustan-

cia pétreo de color rojizo —equiparada por el hombre con la «sangre» (*esti*) del interior de la roca—, y esta sustancia redondeada y bulbosa es concebida como la «piedra de rayo». No obstante, precisó, dicha secreción no es instantánea, no surge inmediatamente tras el impacto, sino «después de muchos años». Explicó que esta sustancia «tiene brillos» y alberga «metal por dentro», lo que se debe a la acción del rayo. Añadió que en el largo proceso de creación de

1 En náhuat se refieren a la descarga celeste indicando: *tapetani wan tatikuini*, «relampaguea y trueno».

una piedra de rayo no sólo va manando la «sangre» de la roca golpeada, sino que dicha sangre procede a oscurecerse paulatinamente desde un color rojo inicial hasta el naranja final, llegando en ocasiones a adquirir un color negro. Las piedras de rayo con aspecto redondeado, pulidas, resultan de la erosión fluvial: arrastradas muchos kilómetros a lo largo de los ríos torrentosos de la Sierra, son suavizadas por el continuo golpear en los cantos rodados del cauce². La observación del anciano vino a corroborarla una multitud de niños de seis años que pasó, corriendo, en un grupo, vendiendo piedras de rayo por la calle: dijeron todos al unísono que las recogían «en los caños», es decir, en los cursos de agua, y que se formaban «cuando trueña» (al caer el rayo).



Fig. 2. Río Acmolon, Ayotzinapan, Sierra Norte de Puebla. Fotografía: David Lorente

Así pues, de acuerdo con esta concepción, la piedra de rayo constituye la excrecencia de la roca que recibió la fulminación celeste, en

² Conversación sostenida en la ciudad de Cuetzalan el 2 de noviembre de 2012.



**Fig. 3.a [3 cm] Fig. 3.b [4 cm]
Piedras de rayo o meteoritos pulidos debido al arrastre fluvial. Fotografía: David Lorente**

un proceso temporal prolongado que se identifica con un doble movimiento paulatino de sangrado y de oscurecimiento del mineral. No cae, pues, del cielo, «sale» del interior de otra piedra.

El vendedor añadió que un curandero nahua de Tlaxcala le había explicado que se utilizan para curar, calentándolas primero y colocándolas luego sobre la zona afectada, aumentando así la calidad «fresca» de la piedra, con fines terapéuticos. También había gente que las hervía en agua y, tras colar el líquido con cuidado, se tomaba el poso concentrado resultante;

el preparado revestía una naturaleza o calidad «caliente» y se empleaba en consecuencia para tratar afecciones de calidad «fría», pero también «calientes».

Un segundo anciano de cerca de 70 años, y del mismo pueblo de Ayotzinapan, que vende en Cuetzalan, me transmitió una exégesis muy distinta acerca del origen de los «meteoritos» o «piedras de rayo». Explicó que los meteoritos los arrojan desde el cielo las «estrellas» (*sitalimej*, en náhuatl) cuando observan que las piedras terrestres crecen desmesuradamente. Las estrellas lanzan los meteoritos con el propósito de menguar el crecimiento de las piedras y evitar así que éstas invadan la tierra. Hablaba de las estrellas como de seres que se encuentran vinculados a la tierra o que no se separan de ella, y empleó el término «satélites». Transcribo a continuación parte de la entrevista grabada que sostuve con él:

—¿Esas piedras de dónde salen?

—Ésas salen del satélite. Caen del cielo porque la piedra ésta [dice indicando una de las piedras que forman el muro de la calle], si quiere crecer, le pegan para que no crezca. La piedra quiere crecer, y, para que no crezca, le pegan [las estrellas]. Entonces ya no crece. Sí. Pero si crece, pues ya no va a haber nada, dicen [se va a acabar la humanidad]. Caen de noche, pero siempre le pegan a la piedra, hasta donde hay cerros, sí. Por la noche caen. Si sale uno de noche, lo ve [se refiere a las estrellas fugaces, hace el gesto con el dedo señalando al cielo]. Y a veces ve uno que está llorando una piedra, cuando le han pegado. Como si fuera un disparo. ¿Cómo ven desde lejos que crece la piedra? Nosotros no lo podemos ver, no. Los satélites son estrellas. Y si no le atina en la piedra [elegida], le tiene que pegar [con] otra. Y si no le pegó la otra, tiene que pegar[le] otra. Y a veces viene y a veces no; se mete en la tierra, sí: por eso cuando llueve se deslavan los cerros

y ahí ya las encuentra uno [los «meteoritos» lanzados por las estrellas].

Eso sirve para cuando sale sangre de la nariz, para que no salga la sangre —añade—. Solamente hay que romperlas con un martillo: se pone y se parte con un golpe fuerte. Después, la hueles. El olor, el olor se mete. También puedes poner el machete pegado a la frente, y ya no [sangra]. Y si no, te echas agua en la frente, acostado nada más, así, con la cabeza hacia atrás... Eso es de calor, tiene un calor fuerte...³

En el testimonio del vendedor, las piedras de rayo constituyen proyectiles arrojados por las estrellas (*sitalimej*) o «satélites» para controlar el crecimiento desmesurado de las rocas. No obstante, la descarga de los «meteoritos» pareciera alcanzar también a los cerros, mencionados en dos ocasiones: una, en relación con los lugares de impacto («le pegan a la piedra, hasta donde hay cerros»), y dos, referidos a los sitios donde suelen aparecer («se mete[n] en la tierra, sí: por eso cuando llueve se deslavan los cerros y ahí ya las encuentra uno»). Los cerros como lugares privilegiados de presencia de piedras que requieren de control⁴. Llama también la atención la asociación entre el «meteorito» y las «estrellas fugaces» (*youalsitalin*) que surcan el cielo y que fueron identificadas con la caída

3 Entrevista realizada en la ciudad de Cuetzalan el 16 de junio de 2013.

4 Respecto a la idea de crecimiento continuo y excesivo de las rocas terrestres, unas niñas de alrededor de seis años hicieron un comentario semejante refiriéndose a los grandes enjambres de libélulas que atravesaban el cielo de Cuetzalan en aquella época: «si no las matamos [en el sentido de eliminar algunas], va a haber muchas». Con mirada de preocupación, una niña insistió en que, de no reducir en parte a las libélulas, se multiplicarían sin control y acabarían con los seres humanos. En ambos casos, se describe un mundo provisto de colectivos que están siempre a punto de infestarlos, y que deben ser sometidos a un control humano o cósmico. «Van a pasar por el cielo, se ven bonitas [las libélulas], pero no en fila, todo parejo, en todas partes andan. Si ibas a otro pueblo, ahí andan todas. Millones», dijo un nahua (Cuetzalan, 16 de junio de 2013).



Fig. 4. Cerros en las inmediaciones de Cuetzalan. Fotografía: David Lorente



Fig. 5.a [3.5 cm] Fig. 5.b [2 cm] Fig. 5.c [5.5 cm]

Piedras de meteorito atribuidas a la acción (disparo) de las estrellas sobre las rocas. Fotografías: David Lorente

terrestre de estas piedras, al describir el nahua su trayectoria con el dedo.

En cuanto a las propiedades terapéuticas atribuidas a los «meteoritos», unas niñas vendedoras que recorrían las calles de Cuetzalan coincidieron en señalar que se emplean «para las hemorragias», para detener la sangre que sale de la nariz⁵. Se debe quebrar la piedra y después se huele. También añadieron que se recurre a ellas cuando sale sangre de la cabeza, pero no, indicaron, cuando sangra cualquier otra parte del cuerpo. Un grupo de niños vendedores de piedras, instigados por mi pregunta, respondieron que la nariz sangra cuando uno camina o sale al sol sin sombrero y la cabeza se calienta en exceso, que, como la cabeza tiene agua por dentro, por eso al calentarse gotea la sangre⁶. Esto explicaría el hecho de que las pie-

5 En náhuat, este padecimiento recibe el nombre de *yekaeskisalis*, «hemorragia nasal», y se lo considera «caliente».

6 Es ésta una concepción muy extendida en distintas regiones nahuas: la cabeza contiene «agua», algo patente principalmente en los niños, seres «tiernos y húmedos»: el escurrimiento del agua de la cabeza es entendido como secreción de sangre. En este sentido, la sangre es concebida

dras sirvan únicamente para paliar la salida de sangre de estos dos lugares: la nariz o la cabeza. Consultados al respecto, los niños no reconocieron que las estrellas (*sitalimej*) arrojen los meteoritos; se tratan éstos, dijeron, de piedras que lanza el rayo, pero esto ocurrió en una época anterior, cuando aún no había seres humanos sobre la tierra.

El empleo terapéutico de las piedras de rayo o meteorito parece alcanzar un consenso entre ancianos y niños, y apuntar a su relación con las hemorragias, y su propensión, una vez abiertas y aspirado el olor de su interior, a detener el flujo de sangre de la cabeza o la nariz. Es posible que exista una relación entre la secreción de sangre de la piedra fulminada por el rayo, el olor interior de esta secreción sanguínea petrificada, y la sangre que destila la nariz debido al recalentamiento de la cabeza a causa de la exposición al sol. Un aspecto relevante en este sentido fue la

como una clase de agua; el término náhuat para hemorragia, *moujtaiinat*, puede ser traducido como «el agua se encamina». Para una contextualización de estas nociones en la concepción nahua del cuerpo y la persona, véase David Lorente, *El cuerpo, el alma, la palabra. Medicina nahua en la Sierra de Texcoco*. México: Artes de México, 2020.



Fig. 6. Piedra de rayo o meteorito quebrada con fines terapéuticos. Fotografía: David Lorente

matización del segundo interlocutor: las piedras que al crecer eran alcanzadas por meteoritos arrojados por las estrellas también sangraban. Dijo: «cuando les pega el meteorito, esas piedras están llorando, como que lloran también, y sale... la sangre»⁷. De este modo, la piedra de rayo es sangre petrificada, mientras que los meteoritos hacen sangrar las piedras. La relación, en ambos casos, con la sangre es explícita. Sean piedras arrojadas por las estrellas o productos de la descarga del rayo sobre una roca, el empleo y las virtudes de los meteoritos o piedras de rayo parecen corresponderse en las distintas versiones. El flujo de sangre de la cabeza es una afección «caliente», desencadenada por un calor excesivo, y su tratamiento implica el em-

7 Conversación sostenida en la ciudad de Cuetzalan el 18 de noviembre de 2012.

pleo de piedras consideradas como «frescas»⁸ y asociadas, al mismo tiempo, de algún modo con la sangre.

A lo largo de nuestra estancia, pudimos comprobar que estas dos versiones distintivas acerca del origen de las piedras de rayo o meteorito, y que parecieran responder a las dos denominaciones principales que se les otorga a estas piedras, se encuentran ampliamente difundidas en la región, abarcando tanto comunidades del municipio de Cuetzalan del Progreso como de Huehuetla.

8 Es importante mencionar que gran parte de la terapéutica nahua de la Sierra Norte de Puebla se sustenta en la concepción de que el remedio debe ser de signo contrario a la calidad térmica de la enfermedad que afronta.



Fig. 7. Mercado de Cuetzalan, Sierra Norte de Puebla. Fotografía: David Lorente

Como nota final, cabe destacar cuatro aspectos llamativos de estas piedras de la Sierra Norte de Puebla frente a las piedras de rayo existentes en otras regiones de América o Europa⁹: por un lado, no se trata de hachas, cuchillas o puntas de flecha paleolíticas o neolíticas, es decir, de objetos manufacturados por el hombre, sino de minerales sin trabajar; por otro, en una de las versiones (la de las «piedras de rayo») estos objetos no se considera que «caen del cielo», como suele ser común en la concepción de las piedras de tempestad, sino que constituyen el producto de la roca que recibió la descarga celeste, siendo, en consecuencia, objetos existentes en la tierra. Tercero, estas piedras no parecen requerir de una manipulación ritual para «activar» su agencia o despertar su fuerza latente, y se considera que pueden ser utilizadas para curar tal y como son encontradas en la tierra. Cuarto, y como peculiaridad frente a las piedras de rayo de otras regiones, las de la Sierra Norte de Puebla son utilizadas, por lo general, una sola vez: su empleo terapéutico exige quebrarlas y, en consecuencia, cada situación curativa requiere de una nueva piedra.

9 Véase, por ejemplo: David Lorente Fernández, «*Pietre del fulmine e saetta*. Las piedras del rayo y el relámpago de la Collezione di Amuleti Giuseppe Bellucci (Perugia, Italia)», *Revista de Folklore*, núm. 463, pp. 20-47, 2020.

LÉXICO DISPONIBLE DE LA CANTERÍA EN ARUCAS (ISLAS CANARIAS)

Andrés Monroy Caballero

Resumen

El conjunto de palabras que forman el léxico disponible del oficio tradicional de la cantería en Arucas, uno de los lugares más representativos del trabajo de los labrantes o canteros en Canarias, está en peligro de desaparecer tras el desuso de esta profesión. Recuperar, analizar e interpretar las relaciones semánticas que se dan entre estas palabras es una labor crucial para mantener vivas aquellas voces del pasado que aún resuenan en algunos libros antropológicos en donde se rescata su forma de vida, de habla y de visión del mundo que le rodea. Es por esto que, para comprender mejor la realidad cultural canaria en toda su complejidad, la recuperación de estas voces con sus distintas acepciones nos permitirá conocer una parcela más de la amplia y rica cultura que existió en las Islas Canarias.

Palabras clave: Léxico, disponible, recuperación, cantería, Canarias.

Abstract

The set of words that make up the available lexicon of the traditional stonemasonry trade in Arucas, one of the most representative work places for peasants or stonemasons in the Canary Islands, is in danger of disappearing after the disuse of this profession. Recovering, analyzing and interpreting the semantic relationships that exist between these words is a crucial task to keep alive those voices from the past that still resonate in some anthropological books where their way of life, speech and vision of the world are rescued. surrounds. This is why,

in order to better understand the Canarian cultural reality in all its complexity, the recovery of these voices with their different meanings will allow us to know one more part of the wide and rich culture that existed in the Canary Islands.

Keywords: Lexicon, available, recovery, stonework, Canary Islands.

1.- Introducción: el oficio de labrante o cantero

Uno de los oficios más duros y desconocidos en la actualidad, pero muy productivo hasta hace un lustro aproximadamente, era el de los canteros o labrantes, profesión que ha ido perdiendo importancia por la competencia de piedras y mármoles importados de otros países que utilizan maquinaria y tecnología muy avanzada, pero que ha sido una labor que se ha ido actualizando y que aún pervive hoy en día entre unos pocos amantes de la cantería. Por ello, sobre todo, nos interesa la labor de los labrantes o canteros hasta los años sesenta, cuando realizaban el trabajo de forma totalmente artesanal.

Ya conocemos que el metal y los instrumentos para la extracción de la piedra, como en otros oficios exportados de Europa, fueron traídos por los españoles durante la Conquista de las Islas Canarias. Entre las primeras construcciones realizadas por estos canteros, contamos con la Torre del Conde en La Gomera, levantada entre 1450 y 1477. Además, el resto de fortificaciones y las primeras iglesias se sirvieron del apoyo de los labrantes y canteros para su construcción. Y los que más fama han dado a la isla de Gran Canaria, han sido los labrantes de

Arucas, como lo han demostrado las magníficas construcciones que se han levantado con esta piedra, valga como ejemplo, la Iglesia de San Juan Bautista de Arucas. Hernández, Quintana y Jiménez (2020, 1) nos habla de este fenómeno y el motivo de su éxito en Canarias:

Dentro de las industrias artesanas del Antiguo Régimen en Canarias es la dedicada a la construcción la que tiene mayor relevancia, por el volumen de contratos y sus características. La cantería, a su vez, sobresale a partir del siglo XVI debido a la necesidad de ejecutar obras públicas y religiosas, así como la fabricación de piedras de molinos y de viviendas, hecho que se vio agravado después del ataque de Van der Does (1599). Debido a la presencia de canteras de traquita-fonolita se inició en Arucas el trabajo artesanal de la cantería, documentándose los oficios de maestro mayor, maestre, menestrado y cantero. Esta artesanía tradicional, basada en el uso de herramientas como la escoda, maceta, gradina, mandarria, etc., era ejercida a través de los cabuqueros, repartidores, entalladores, labrantes y tallistas y se prolongó hasta finales del siglo XX, perviviendo gracias a la autarquía franquista surgida después de la II Guerra Mundial.

El oficio de cantero no es algo tan sencillo como picar la piedra y entregarla al constructor del edificio, iglesia o fuerte. Había una estructura piramidal, como bien dicen estos autores, con diferentes especialidades dentro de la cantería, propia de los antiguos gremios medievales (Hernández, Quintana y Jiménez 2020, 2), desde la de aprendiz, recadero, limpiador, herrero, cabuquero, repartidor, entallador, labrante y tallista (Marrero 2000, 54-56). De esta forma, la estratificación básica en el oficio de cantero era la de aprendiz, oficial y maestro (Hernández, Quintana y Jiménez 2020, 3), que llegará hasta finales del siglo XX. Además, unos trabajan en la cantera (herrero, cabuquero, limpiador), otros en el taller (entallador, labrante y tallista) y otros

están entre unos y otros (recadero, herrero). De esta forma, y desde una perspectiva temporal, primero trabaja el cabuquero, que es la persona encargada de extraer la piedra del risco. El repartidor, entonces, parte el bloque sacado por el cabuquero y se lo lleva al entallador, ya en el taller, que es quien le da forma y medida adecuadas a la piedra. Una vez separada la piedra y entallada, el labrante es quien le da la forma definitiva. Pero el trabajo no es tan sencillo, porque también presenta diferentes técnicas de acabado: pico a pico, bujardado, el acabado rústico, escodado o repasado, azufrado (Marrero 2000, 44-46); y otras técnicas de troceado de los bloques: corte en tabla, tronchado, rolar (Marrero 2000, 47-48), como ya veremos en las definiciones de cada una de estas palabras.

En un oficio tan complejo como este, el uso de herramientas es muy prolijo: pico, pico de brocha, marrón, cuña, barra, leva, martillo de repartir, escuadro o escuadra, escoplo, puntero, maceta, martillo, escoda, bujarda, escoda-bujarda, regla, parihuela, cabo, mandarria, plantilla, vitola. Son instrumentos que se utilizan en toda España pero, de forma particular en Arucas, no se utiliza ni la gradina ni el cincel o cortafrío (Marrero 2000, 48-54).

Diferentes estudios se han acercado a la labor de la cantería en Canarias, como el dedicado a «Maestro Bruno el labrante: un hombre que hace versos en piedra» (1973) de Carlos Guillermo Domínguez, *Los labrantes de Arucas* (2000) de José Luis Marrero Cabrera, *Los Canteros* (2006) de J. Enrique Ruiz Moreno, «El labrante saca, de diablos, angelitos» (2013) de Yuri Millares y el artículo «La producción de materiales constructivos en Canarias durante los siglos XVI, XVII y XVIII: el caso de la cantería tradicional de Arucas (Gran Canaria, Islas Canarias)» (2020) de Alicia Hernández, Pedro Quintana y Antonio Jiménez. De entre ellos, los dos más importantes por la información que contienen en cuanto a léxico de la profesión de cantero son los de José Luis Marrero Cabrera y J. Enrique Ruiz Moreno. En cambio, en la obra de referencia obligada en el estudio del léxico ca-

nario como es el *Atlas Lingüístico y Etnográfico de las Islas Canarias (ALEICan)*, publicado entre 1975 y 1978, del dialectólogo Manuel Alvar, no se recogen voces sobre la cantería.

El oficio de pedrero y labrante desaparece a mediados de los años 70 del siglo xx (Ruiz 2006, 14; Hernández, Quintana y Jiménez 2020, 19), con la consiguiente pérdida del léxico que acompaña a esta esforzada profesión.

2.- Especialidades dentro del trabajo en la cantera

Veamos, a través de las palabras de José Luis Marrero Cabrera, autor del libro *Los Labrantes de Arucas* (2000), en qué consistían las tareas propias de cada especialidad:

Dentro del trabajo de la piedra se pueden establecer cuatro especialidades: cabuquero, cantero, labrante y tallista. Los dos primeros realizan el trabajo de extraer la piedra del risco (el cabuquero) y elaborar cantos para edificios (el cantero); los dos últimos son los que presentan mejores cualidades para trabajar la piedra apreciándose en ellos ciertas dotes artísticas. Éstos realizan escudos o caras, y si se les facilita una plantilla son capaces de realizar cualquier tipo de trabajo dentro del campo artístico. Su desconocimiento del dibujo y sombreado hace que sus obras sean un tanto arcaicas y algo planas, carentes del conocimiento sobre el volumen; de lo que se deduce que si sus conocimientos fueran mayores los resultados serían muy diferentes. Suelen descuidar los perfiles y las caras son planas, sin sombras. Sobresalen fundamentalmente en los relieves, destacando mucho las profundidades. Esto requiere una gran destreza, sobre todo cuando se trabaja la piedra de Arucas, que suele partirse con mucha frecuencia al labrar figuras muy finas si no se conoce adecuadamente los pequeños vivos que se presentan normalmente en las mismas. Mu-

chos de ellos se consideran unos artistas frustrados y son conscientes de no haber tenido una preparación adecuada pidiendo a gritos que este oficio se imparta en institutos reglados y obtener mayores conocimientos. Así no tendrían que depender continuamente de plantillas que hacen otros y su técnica sería más depurada consiguiendo incluso crear (Marrero 2000, 54).

La labor de los canteros se dirigía principalmente al campo de la construcción como en obras públicas (carreteras, bordillos, estatales, puentes, puertos, etc.), edificios religiosos (ermitas, conventos, etc.), en los cultivos de exportación como el del plátano y del tomate (acequias, pozos, ingenios azucareros, muros de contención o cortavientos, majanos, sistemas de riego, torneras, estanques, casas de labor, almacenes de empaquetado, terrumen, etc.), fortificaciones (muros defensivos, castillos, etc.) y de residencias privadas (fachadas, dinteles, etc), sobre todo de personas con gran solvencia económica (Ruiz 2006, 11-13; Hernández, Quintana y Jiménez 2020, 3).

Además de la construcción de casas suntuosas, de iglesias y de fortificaciones, los canteros también se especializaron en la cantería de cimiterios:

La labor de los labrantes en los cimiterios se centra, principalmente, en la construcción de panteones, nichos, lápidas y tumbas.

En los panteones se encuentra la labor de cantería en los frontis, la de talla en epitafios elegidos por sus dueños. En los nichos a la piedra de entrada se le llama «tisión» (o jamba de nicho) y a la de la parte superior y algo curva «yugo». En las lápidas la talla artística presenta formas ornamentales y hasta se atreven a realizar figuras humanas. En las cabeceras de las tumbas, además de las lápidas rectangulares talladas y labradas, las bases sostienen unas cruces no hechas en relieve sino

de bulto redondo, agregándose unos Cristos algo arcaicos debido al desconocimiento del volumen (Marrero 2000, 62).

De ahí que los canteros estén especializados en labrar también escudos (Millares 2013, 1). Nos cuenta Millares la vida de un cantero en Arucas llamado Domingo Santana Mendoza:

Al mes y medio, aproximadamente, lo puso a labrar estadales. «Son bordillos de acera. Le llamamos estadal cuando lo labramos». Y poco a poco le fue explicando distintas tareas del oficio, aprendiendo a labrar, picar, hacer molduras. Domingo no se conformó con las enseñanzas del padre, que sólo era labrante. «Yo estudié Delineación, después estudié Relieve y Sombra del Dibujo con Santiago Santana [...]». En la cantera «primero se picaba con el pico para dejarlo parejito, después lo labraba con el martillo, a continuación, lo escodaba con la escoda, entonces empezaba a cuadrarlo con el cincel y la maceta. Y venga, venga, venga. Y así se pasaron los años» (Millares 2013, 5).

Además, según Domingo Santana las principales herramientas son: «pico, martillo, escoda, bujarda, cinceles y macetas» (Millares 2013, 7). J. Enrique Ruiz (2006, 26-28) nos dice que todas las herramientas se construían con hierro, fabricadas por el herrero, y las enumera de la siguiente forma: pico, cuña, planchas de hierro, escoda, barras de hierro, marrón, martillo, madera de tarahal o de codeso, reglas de madera (vitolas), sachos, palas, baldes de hierro, carretillas, etc. A los que añade Hernández, Quintana y Jiménez «canteros, cuñas, maceta, escoplos, hachuelas y hacha», además de «pico de recalar, pico, martillo y escoda» (2020, 14).

En caso de que la piedra se rompiera, se perdía todo el trabajo realizado, salvo en contadas ocasiones, según nos cuenta Domingo Santana:

Si se partía un cacho de piedra, cogíamos azufre y polvo y le pegábamos fuego. Teníamos que tener cuidado para

amasarlo, si se dejaba pasar del punto que lleva se hacía polvo; y si lo hacía antes, no servía. Al coger el punto lo apagaba enseguida, asfixiando el fuego con un saco grande. Después íbamos corriendo a pegar la piedra, porque en cinco minutos no hay quien lo arranque, y se pegaba bienísimo (Millares 2013, 8).

Nos describe J. Enrique Ruiz (2006, 14-16) cómo se crea una cantera. El primer paso era comprar el terreno de risco, que habitualmente era de titularidad del ayuntamiento, con una superficie rectangular o cuadrangular, ya que muchas veces las canteras acababan siendo estanques para contener el agua para el regadío de los cultivos cercanos, una vez que se hubiera agotado la piedra. Posteriormente, se dividía el terreno en cuadrículas, y se iban trabajando por cuadrículas, realizando la operación de desmontar el terreno, quedando el residuo del terrume o terrumen. Luego, se comenzaba a sacar los primeros cantos de la cantera, que tenían menor calidad que los inferiores y nunca se labraban, es por ello que se utilizaran para crear paredes de fincas agrícolas o los propios muros de la cantera. En la segunda línea de cantos ya se empezaba a obtener beneficios, porque eran vetas con mayor calidad.

Es curioso, como comenta J. Enrique Ruiz (2006, 16-17), que las canteras estuvieran «abiertas al poniente», pero los canteros no sabían el porqué de esta orientación: quizá para aprovechar mejor las horas de sol; para que le diera calor a la zona donde se trabajaba, por ser más fría; por seguir la orientación de los terrenos de cultivos a los que tendría que regar una vez convertidos en estanque.

Los cantos podían tener varias medidas, en función del uso que se le diera: 12, 15, 20 y 25 centímetros de grueso por 42 cms. de ancho y 63 cms. de largo (Ruiz 2006, 20-21): los de 12 y 15 se aplicaban en la construcción de paredes interiores o tabiques en las viviendas; los de 20, para las paredes exteriores o paredes de carga; los de 25, llamados bloques y rolos, formaban

los cimientos de las viviendas y las paredes de contención cuando el edificio era muy alto. Los rolos podían tener medidas muy superiores, y también estaban los llamados marchantes, «labrados con mucho esmero y que se utilizaban para forrar paredes exteriores de algunos edificios, por ejemplo el Castillo de la Luz en La Isleta» (Ruiz 2006, 22). Si el canto estaba destinado a una vivienda, se labraba con mayor esmero, mientras que si lo era para la agricultura, su finalización era más tosca y barata. Es por esto, que los rolos y los cantos de 20 cms. eran los más apreciados y valiosos, y los que se cobraban más caros.

El éxito de la piedra azul (traquita-fonolita) de Arucas favoreció el auge de la cantería en esta población (Hernández, Quintana y Jiménez 2020, 3). Los cantos solicitados para la construcción solían ser blancos, rojos o azules, en sus múltiples variantes según el color de la piedra, aunque los habituales eran los últimos por su consistencia, durabilidad y dureza (Hernández, Quintana y Jiménez 2020, 10):

Las canteras se ubican en la proximidad de las zonas de mayor demanda, así en Las Palmas se localizan en Lugarejo (San Lorenzo), la Ollería (El Dragonal), Guanarteme, Rehoya, Barranco Seco, Jinnámar o detrás del Hospital Viejo, las dos últimas suministraban cantos blancos. En Agüimes, entre otras, destacan las sitas en el barranco de Guayadeque y las de Ingenio; en Agaete las de El Valle o Tierras Blancas; en Gáldar las de Pineda y Coruña; Montaña Gorda o Ingenio Blanco en Guía; La Vega contaba con las del Barranquillo del Castillo o Cuesta de la Grama; y en Telde las de Guinea, de piedra azul, o la de El Portechuelo, de piedra blanca (Hernández, Quintana y Jiménez 2020, 10).

3.- Léxico de los canteros o labrantes

Para analizar el léxico disponible del oficio del cantero, partimos de la obra *Los Labrantes de Arucas* (2000) de José Luis Marrero Cabrera y de *Los Canteros* (2006) de J. Enrique Ruiz Moreno, principalmente, que aportan una muestra muy abundante de su léxico, y tomamos como referencia el *Diccionario de la Lengua Española* (DRAE). Pero, aunque el léxico de los canteros procede claramente de los usos tradicionales peninsulares, en algunos casos muy concretos en los que se pudiera postular un caso de canarismo, consultaremos el *Diccionario Básico de Canarismos* (DBC) y el *Diccionario Histórico del Español de Canarias* (DHECan). Debido a la complejidad y especialidad de este léxico, es muy difícil que muchas de estas palabras aparezcan en Canarias como canarismos. Enumeramos a continuación las voces del léxico disponible del oficio del cantero por orden alfabético:

•

Abrochado: «se aplica cuando el risco se tranca y se complica al sacarlo» (Marrero 2000, 71). De abrochar, ‘cerrar, unir o ajustar algo con broches, corchetes, botones, etc.’, de *broche* (DRAE).

Alme: «jamba superior que forma una ele con la jamba y el dintel» (Marrero 2000, 71). Palabra no recogida en el DRAE.

Antepecho: «piedra que adorna la parte de la ventana donde se apoyan los brazos y el pecho» (Marrero 2000, 71). ‘Pretil o baranda que se coloca en lugar alto para poder asomarse sin peligro de caer’, de *ante-* y *pecho* (DRAE).

Aprendiz: ‘quien aprende el oficio de cantero’. ‘Persona que aprende algún arte u oficio’ o ‘persona que, a efectos laborales, se halla en el primer grado de una profesión manual, antes de pasar a oficial’ (DRAE).

Arco conopital: mencionado como uno de los ejemplos de construcciones hechas con piedra de cantería por Hernández, Quintana y Jiménez (2020, 18), significa ‘arco muy rebajado y

con una escotadura en el centro de la clave, que lo hace semejante a un pabellón o cortinaje', en arquitectura (DRAE).

Arpillera: 'tejido por lo común de estopa muy basta, con que se cubren determinadas cosas para protegerlas del polvo y del agua', de origen incierto, del francés *serpillière*, y el aragonés *sarpillera* (DRAE).

Arquilla: «entrada del agua de abasto; lugar donde está la llave de entrada» (Marrero 2000, 71). Palabra no recogida en el DRAE. El DBC lo recoge con dos acepciones: '1. f Tf. En un sistema de riego, casilla o depósito para recibir el agua y distribuirla. Los canaleros también controlan el agua que entra y sale de las arquillas' y '2. f GC. Dispositivo concebido para distribuir el agua de riego, menor que la cantonera o tronera, provisto de una puerta o tapa metálica'.

Azufrado: técnica de acabado cuyo fin primordial es «pegar dos piedras entre sí. Consiste en coger y poner sobre una tabla un poco de azufre y polvo de la misma piedra, que ha de ser muy fino (como si fuera harina) y se obtiene tamizando el cisco con un saco de arpillera. Una vez quemado se va añadiendo con un escoplo el polvo de la piedra hasta obtener una especie de pasta de color oscuro. Luego, con un saco se sofoca de un solo golpe para que no continúe quemándose y quede licuado. Se limpia exhaustivamente el pedazo a pegar de manera que no quede nada de polvo en ninguna de las dos partes a unir, se unta la mezcla y se procede al pegado. Finalmente se golpea con el escoplo para comprobar mediante su sonido si realmente se encuentra pegada la parte en cuestión. El tiempo de pegado suele ser de entre dos y tres minutos» (Marrero 2000, 46). 'Acción y efecto de azufrar, especialmente las vides', del participio de *azufrar* (DRAE).

Azufrar: «pegado de la piedra con azufre» (Marrero 2000, 71). 'Echar azufre a algo o impregnarlo de él' o 'sahumar algo con azufre' (DRAE).

Azufre: 'elemento químico de núm. atóm. 16, frágil, de color amarillo y olor intenso característico, muy abundante en la corteza terrestre, donde se encuentra nativo o en forma de sulfuros como la pirita o de sulfatos como el yeso, y que tiene usos industriales y farmacéuticos. (Símb. S)', del latín *sulphur*, -ūris (DRAE).

•

Balaustre: «piedras que rematan los pretiles de azoteas, escaleras y balcones» (Marrero 2000, 71). En cambio, según el DRAE es 'cada una de las columnas pequeñas, generalmente con molduras, que con los barandales forman las barandillas o antepechos de balcones, azoteas, corredores y escaleras', del francés *balaustre*, y este del latín *balaustium* 'flor del granado', por la semejanza del adorno.

Banco (de piedra): «bloque de piedra que se encuentra en el risco» (Marrero 2000, 71), es decir, «grandes bloques de piedra que están separados por una lámina de barro llamada *plan* o *planes*» (Marrero 2000, 42). 'Macizo de mineral que presenta dos caras descubiertas, una horizontal superior y otra vertical', del francés antiguo *bank*, y este del germánico **banki* (DRAE).

Barra: «herramienta que se usa para levantar las piedras medianas sacadas del risco» (Marrero 2000, 71). «Es de acero macizo y tiene un peso de 40 a 50 kg. Se emplea para desplazar y sacar piedra de poco peso. A la manera de trabajar con esta herramienta la llaman *barriar*. Tiene un extremo acabado en punta y otro en pala algo curvada, ésta es la parte más usada para sacar la piedra por tener más agarre que la punta» (Marrero 2000, 49). «De distintas medidas y pesos. Las de mayor tamaño se utilizaban para levantar bancos de piedra de mucho peso. Recibían el nombre de *levas* y pesaban 100 kgs. aproximadamente. Debían aguantar el peso de varios hombres balanceándose sobre ellas hasta desprender la piedra». Además, había «barras de menor peso utilizadas para voltear los cantos o levantar bancos de piedra de poco peso» (Ruiz 2006, 27). Según el DRAE, podemos tomar las dos primeras acepciones:

'pieza de metal u otra materia, de forma generalmente prismática o cilíndrica y mucho más larga que gruesa' o 'palanca de hierro que sirve para levantar o mover cosas de mucho peso', de origen incierto, quizá del latín vulgar *barra.

Barreno: 'barrena, especialmente la de tamaño grande' (DRAE). En el caso de *barrena*, el DRAE nos dice que es un 'instrumento de acero con una rosca en espiral en su punta y desprovisto generalmente de un mango en el otro extremo, que sirve para taladrar madera, metal, piedra u otro cuerpo duro', de origen incierto, posiblemente del latín *veruina* (DRAE).

Barriar: «barra, pero de más peso que al igual que la barra se usa para piedras o bancos de mayor tamaño sacados del risco» (Marrero 2000, 71). Entrada no recogida en el DRAE, en el DBC ni en el DHECan.

Bloque: 'trozo grande de un material compacto. *Bloque de granito, de hielo*', del francés *bloc*, y este del neerlandés *blok* (DRAE).

Bordillo: 'faja o cinta de piedra que forma el borde de una acera, de un andén, etc.', del diminutivo de *borde* (DRAE)

Bota aguas: véase *caños*.

Bujarda: herramienta que «tiene la forma de un mazo de majar la carne, pues por ambos lados tiene unas hileras de puntas piramidales y con ello se consiguen gamas de texturas diferentes. Antiguamente tenían dos partes: una para hacer el grano más fino y la otra más grueso. Hoy las hay recambiables y se les puede añadir varios granos de mayor textura. La del labrante de Arucas es estática, pero con las nuevas tecnologías las hay desmontables, como hemos dicho» (Marrero 2000, 51). 'Martillo de dos bocas cuadradas cubiertas de dientes, usado en cantería' (DRAE).

Bujardado: «textura que se logra con un martillo dentado parecido al utilizado para la carne» (Marrero 2000, 71). «Se realiza con la bujarda. Ésta es una especie de martillo que tiene unos picos alineados por ambos lados (parecido

al martillo que se utiliza para majar la carne). Sus puntas suelen ser diferentes (por un lado más fina y por el otro más gruesa) para así conseguir texturas diferentes. Su técnica consiste en dar golpes certeros y que sienten sobre la piedra todas las puntas a la vez. Su acabado es rugoso, parecido al pico a pico pero de grano más fino» (Marrero 2000, 44). Entrada no recogida en el DRAE, por ser un participio.

•

Cabeza: También llamado *encabezado*. «Parte delantera de una piedra rústica con la cara vista. Puede ser martillada o trabajada con el pico» (Marrero 2000, 71). El DRAE no registra esta acepción, pero sí la de 'extremidad roma y abultada, opuesta a la punta, de un clavo, alfiler, etc.', del latín *capitia*.

Cabo: herramienta que servía «para encabar las herramientas, sobre todo los picos y martillos. Los labrantes suelen preferir utilizar los palos de madera de eucalipto, ya que no se calientan tanto y así sufren menos las manos» (Marrero 2000, 52). Acepción no recogida en el DRAE.

Cabuquero: es el «primer eslabón de esa cadena, se encarga de extraer la piedra del risco», en «dirección de la hebra, que siempre está orientada de naciente a poniente. Si se le ocurriera extraerla en sentido inverso, es decir, de poniente a naciente, se lasquearía el banco» (Marrero 2000, 41-42). Una de las profesiones dentro de la cantera, y «elemento fundamental en la cantera. Su conocimiento del veteado y su destreza con el pico y el marrón le llevan a ser una pieza básica del proceso de extracción de la piedra. Debe ser rápido y eficaz en su labor, ya que tiene que sacar el número de piedras suficientes para que los trabajadores del taller no estén nunca parados» (Marrero 2000, 55). Entrada no recogida en el DRAE.

Cacho: 'pedazo o trozo de algo', coloquial, del latín vulgar **caccūlus*, y este del latín *caccābus* 'olla' (DRAE).

Cajetear: 'hacer hoyos en la tierra para plantar', en México (DRAE). En la cantería, 'picar la piedra para dejarle forma rectangular, de caja'.

Cajeteo: «una vez despegado el rolo, se voltea con las barras de hierro y se comienza a *cajetiar*. Esta operación consiste en buscar la veta idónea para despegar los bancos de piedra o para obtener los cantos. Se realiza con cuñas más pequeñas y con un marrón de menor tamaño; la mandarria» (Ruíz 2006, 18). Entrada no recogida en el DRAE.

Cantería: nombre del oficio del trabajo de las piedras (Marrero 2000, 17). 'Arte de labrar las piedras para las construcciones', 'obra hecha de piedra labrada', 'porción de piedra labrada' o 'cantera, sitio de donde se saca la piedra', de *cantero* (DRAE).

Canto: «piedra rústica o volteada por el mar o los barrancos» (Marrero 2000, 71). 'Trozo de piedra', del latín *cantus* 'llanta de metal de una rueda', voz de origen celta (DRAE).

Cantera: 'lugar de donde se saca la piedra'. El DRAE lo define como 'sitio de donde se saca piedra, greda u otra sustancia análoga para obras varias', de *canto* (DRAE).

Cantero: profesional de la cantería, «cuyos acabados son muy toscos» (Marrero 2000, 22). 'Encargado de labrar las piedras para las construcciones', o también, 'hombre que tiene por oficio extraer piedras de una cantera', de *canto* (DRAE).

Caño: «*Bota aguas* o *acequia* para regar en cercados de plataneras. Están hechos con el pico» (Marrero 2000, 71). 'Tubo por donde sale al exterior un chorro de un líquido, principalmente de una fuente' o 'chorro de agua u otro líquido', de *caña* (DRAE).

Capitel: «remate de la parte alta de una columna» (Marrero 2000, 71). 'Parte superior de una columna o de una pilastra, que la corona con forma de moldura y ornamentación, según el orden arquitectónico a que corresponde', del occitano *capitel* (DRAE).

Carro: «tirados por bestias» (Marrero 2000, 21) para trasladar las piedras. 'Carruaje de dos ruedas, con lanza o varas para enganchar el tiro, y cuya armazón consiste en un bastidor con listones o cuerdas para sostener la carga, y varales o tablas en los costados, y a veces en los frentes, para sujetarla', del latín *carrus*, y este del galo *carros* (DRAE).

Caserón: «cuarto de piedra seca que [...] presentaba una disposición rectangular, con techo abovedado debido a la colocación de las piedras, para dar caída al agua en épocas de lluvias» (Marrero 2000, 21). El DRAE lo define como 'casa muy grande y destartada'. Por lo que su significado se acerca a la idea de 'edificio construido en piedra de forma rápida y tosca, para uso de la cantería'.

Cesta (de pita): 'recipiente tejido con mimbreres, juncos, cañas, varillas de sauce u otra materia flexible, que sirve para recoger o llevar ropas, frutas y otros objetos', del latín *cista* (DRAE). Y pita, 'planta vivaz, oriunda de México, de la familia de las amarilidáceas, con hojas o pencas radiales [...] e 'hilo que se hace de las hojas de pita', de origen incierto (DRAE). En concreto, se trata de cestas hechas con pitas, por su mayor resistencia, que servía para cargar piedras y otros escombros.

Cenefa: «franja decorada con motivos de flora y fauna» (Marrero 2000, 71). 'Dibujo de ornamentación que se pone a lo largo de los muros, pavimentos y techos y suele consistir en elementos repetidos de un mismo adorno', del árabe hispánico *ṣanīfa* (DRAE).

Cinzel: 'herramienta de 20 a 30 cm de largo, con boca acerada y recta de doble bisel, que sirve para labrar a golpe de martillo piedras y metales', del francés antiguo *cisel* (DRAE).

Clave: «piedra que remata un arco o un hueco en la parte superior» (Marrero 2000, 71). 'Piedra central y más elevada con que se cierra el arco o la bóveda', del latín *clavis* 'llave' (DRAE).

Codo: «parte de una esquina» (Marrero 2000, 71). El DRAE no recoge ninguna acepción

en relación al sentido de esta palabra en el léxico de la cantería.

Coger la herramienta: en construcción y en cantería, 'abandonar la empresa', 'cesar en el trabajo'.

Cola: «parte saliente de una piedra que se introduce en la pared» (Marrero 2000, 71). 'Punta o extremo posterior de algo, por oposición a cabeza o principio. *La cola del avión*', del latín vulgar *coda*, y este del latín *cauda* (DRAE).

Columna: 'soporte vertical de gran altura respecto a su sección transversal', del latín *columna* (DRAE).

Compuesto explosivo: generalmente se utilizaba la dinamita. Según el DRAE explosivo significa 'que hace o puede hacer explosión'.

Cordón: «hilera de piedra redondeada de unos 8 o 10 cm de grueso que se usa en las lasas y los remates de las azoteas» (Marrero 2000, 71). El DRAE no recoge esta acepción de la entrada cordón, siendo la más general la de 'cuerda, por lo común redonda, de seda, lino, lana u otra materia filiforme', del francés *cordón* (DRAE).

Cornisa: «moldura que remata un frontis» (Marrero 2000, 71). 'Conjunto compuesto de molduras que sirve de remate de una construcción' y 'parte superior del entablamento de un pedestal, edificio o habitación', del occitano *cornís*, y este a su vez del griego (DRAE).

Coronación: «remate de un muro» (Marrero 2000, 71). 'Coronamiento', 'fin de una obra' o 'adorno de un edificio', del latín tardío *coronatio*, *-ōnis* (DRAE).

Corte en tabla: técnica de troceado de bloques en donde «se ha de buscar, una vez más, la dirección de la hebra. Si la piedra es plana como para hacer losa hay que partirla con las cuñas, lo que recibe el nombre de «corte en tabla». Para ello hay que dar unos golpes en la parte lateral y en posición vertical al cuñero, para que la piedra se resienta y corte por el lugar desea-

do, y no por donde la hebra lo hubiera hecho normalmente» (Marrero 2000, 47).

Cuadrar: 'dar a algo forma de cuadrado', 'cuadricular, trazar una cuadrícula', del latín *quadrāre* (DRAE).

Cuadrícula: 'división de la cantera antes de comenzar a explotarla'. 'Conjunto de los cuadrados que resultan de cortarse perpendicularmente dos series de rectas paralelas', de *cuadro* (DRAE).

Cuadrilla: «el número de miembros que formaba una cuadrilla oscilaba entre 4 y 7 personas [...], el dinero recaudado durante la semana se repartía a partes iguales entre todos» (Ruiz 2006, 24). 'Grupo de personas reunidas para el desempeño de algunos oficios o para ciertos fines', de *cuadro* (DRAE).

Cuartelar: «consistía en practicar sobre la roca horizontal, cuatro trozos formando un cuadrado o rectángulo para luego colocar las cuñas a lo largo de toda la superficie cuartelada, golpearlas luego con el marrón y desprender finalmente el banco de piedra. Las cuñas deben estar separadas entre sí unos diez centímetros. Cuanto más cerca mejor. Los pedreros se colocaban en fila, uno detrás del otro e iban golpeando las cuñas sin saltarse ninguna hasta que el sonido del marrón indicara que el banco de roca ha despegado» (Ruiz 2006, 18). Acepción no recogida en el DRAE.

Cuña (de acero): «son de acero y tienen la parte delantera en forma de pala. También las hay terminadas en punta para la piedra blanda» (Marrero 2000, 49). 'Pieza de madera o metal terminada en ángulo diedro muy agudo. Sirve para hender o dividir cuerpos sólidos, para ajustar o apretar uno con otro, para calzarlos o para llenar alguna raja o hueco' y 'objeto que se emplea como cuña', de *cuño* (DRAE).

Cuña de madera: 'la construida en madera'.

Cuñero: «grieta que se hace en el risco para realizar el levante» (Marrero 2000, 71). Entrada no recogida en el DRAE.

Decoración: «formas talladas en la piedra para adornar las obras» (Marrero 2000, 71). 'Acción y efecto de decorar', y decorar a su vez 'adornar, intentar embellecer una cosa o un sitio', del latín *decorāre* (DRAE).

Desbastar: 'quitar las partes más bastas a algo que se haya de labrar' (DRAE).

Desbolsillar: véase desbordillar. En ambos casos no aparece la entrada recogida en el DRAE.

Desbordillar: «realizar roturas en las aristas de las juntas (los labrantes utilizan el término desbolsillar)» (Marrero 2000, 71). Entrada no recogida en el DRAE.

Desbroce: 'desbrozo' y 'acción de desbrozar'. En el caso de desbrozar, 'broza o ramaje producido a consecuencia de la poda de árboles' (DRAE)

Desbrozar: 'quitar la broza, desembarazar, limpiar' (DRAE).

Desencargo: «desempeñar la piedra por la parte del paramento» (Marrero 2000, 71). Entrada no recogida en el DRAE.

Desencargar: el DRAE recoge la entrada desencargar como desusada en el caso de 'descargar', 'quitar o aliviar la carga'.

Desmontar (el terreno): «limpieza de tierra, piedras y plantas que cubrían la cuadrícula» (Ruiz, 2006: 15). 'Deshacer un montón de tierra, broza u otra cosa', como también 'rebajar un terreno', procedente del prefijo *des-* y *monte* (DRAE).

Despuntar: «cuando la piedra pierde sus extremos» (Marrero 2000, 71). 'Quitar o gastar la punta de algo' (DRAE).

Destronchar: «quitar los pedazos más gruesos cuando se desbasta la piedra» (Marrero 2000, 72). Aceptación no recogida en el DRAE.

Dinamita: 'mezcla explosiva de nitroglicerina con otras sustancias', del sueco *dynamit*, nombre comercial, y este del griego (DRAE).

Echar una junta: «utilizando el escoplo y la maceta hacer una línea recta que servirá de guía para enderezar el paramento» (Marrero 2000, 72). Aceptación no recogida en el DRAE.

Embocillar: «despuntar la piedra» (Marrero 2000, 72). Entrada no recogida en el DRAE, ni en el DBC, como tampoco en el DHECan.

Empenado: de *empenar*, entrada no recogida en el DRAE ni en el DBC, pero el DHECan lo define como 'que camina con dificultad', aclarando que «es una acepción creada en Canarias, y en concreto en La Palma, hoy poco usual». En el sureste de Gran Canaria es muy utilizada hoy en día con la acepción de 'cambado', 'torcido', tanto para persona como para cosa.

Empeñar: «actuar sobre la piedra cuando no está linealmente recta» (Marrero 2000, 72). Aceptación no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Encabezar: 'trabajar o labrar la parte delantera de una piedra rústica'. Entrada no recogida en el DRAE, ni en el DBC, como tampoco en el DHECan.

Encabezado: véase *cabeza*.

Entallador: «es quien con el pico normal y el martillo de repartir va dando la forma y medidas a la piedra» (Marrero 2000, 43). Especialista que «sólo a punta de pico y dirigiéndose un poco con una regla, va cuadrando o paramentando la piedra. Para ello se debe tener un gran conocimiento del pico y manejo del martillo de repartir» (Marrero 2000, 55-56). 'Persona que entalla' (DRAE).

Entallar: «cuadrar la piedra con el pico antes de pasarla al taller» (Marrero, 2000: 72). 'Grabar en lámina, piedra u otra materia', del prefijo *en-* y *talla* (DRAE).

Escoda: herramienta «como el martillo pero de menos peso. Debe estar bien afilada o — como se dice en el argot del labrante— bien usada, pues su misión es la del repasado para dejar perfectamente bien hecho el acabado» (Marrero 2000, 51). ‘Herramienta en forma de martillo, con corte en ambos lados, para labrar piedras y picar paredes’, de *escodar* (DRAE).

Escoda-bujarda: herramienta cuya «forma es parecida a la de la escoda o martillo sólo que no termina en filo, sino que está dentada y se usa para repasar los bordes cuando la piedra es bujardada, pues de esta manera no se estropean o embolsillan las aristas. También se utiliza cuando la piedra tiene algunos recovecos o ángulos y hay que repasarla con esta herramienta para que no pierda la textura» (Marrero 2000, 52). «Solían pesar entre 2 y 3 kgs., pero cuando los cantos a labrar eran de un material duro o había un aumento en la demanda, se solía utilizar una escoda de 5 kgs.» (Ruiz 2006, 27).

Escodado: técnica de acabado «similar al martillado pero se emplea fundamentalmente para conseguir resultados más delicados, ya que es utilizado para repasar jambas, molduras y campos de escudos o figuras. Es parecida al martillado pero de un repasado más delicado y fino» (Marrero 2000, 46). Entrada no recogida en el DRAE.

Escodar: «repasar la piedra con la escoda para dejar una textura lineal» (Marrero 2000, 72). ‘Labrar las piedras con martillo’, del latín *excutĕre* ‘romper a golpes’ (DRAE).

Escoplo: herramienta de tipo «alargado y de punta plana, de unos 30 cm de largo. En Arucas los herreros los hacen a partir ballestas de camiones dándoles un temple idóneo para la talla y el trabajo de la piedra. También los hay a la venta, pero éstos no son los más usados por los labrantes. Tienen diferentes medidas: anchos para hacer juntas y estrechos para tallar y repasar. Para la talla escultórica existen diferentes medidas que van desde 1/2 cm hasta 2 1/2 cm, pero suelen ser hechos por encargo y con la punta en forma de pala» (Marrero 2000,

50). ‘Herramienta de hierro acerado, con mango de madera, de unos 30 cm de largo, sección de uno a tres centímetros en cuadro, y boca formada por un bisel’, del latín *scalprum*; pero también recoge la entrada *escoplo de cantería*, ‘escoplo de mango de hierro, que se usa para labrar la piedra’ (DRAE).

Escuadra o escuadro: herramienta «de hierro, ya que si fuera de madera se estropearía a cada momento. Es liso y sin ningún tropiezo, como ocurre con el de carpintero, esto para poderlo poner sobre la piedra y así conseguir un mejor acabado de las esquinas» (Marrero 2000, 49). ‘Plantilla de madera, plástico y otro material, en forma de triángulo rectángulo isósceles, que se utiliza en delineación’ o ‘escuadría de la pieza de madera que ha de ser labrada’, de *escuadrar* (DRAE).

Escudo: en la entrada escudo de armas, de la heráldica, se recoge la acepción ‘superficie en que se representan los blasones de un Estado, familia, etc.’, del latín *scutum* (DRAE).

Esculpir: ‘labrar a mano una obra de escultura, especialmente en piedra, madera o metal’ o ‘grabar algo en hueco o en relieve sobre unas superficie de metal, madera o piedra’, del latín *sculpĕre* (DRAE).

Estadal: «bordillos de acera que se paramentan con el martillo» (Marrero 2000, 72). Acepción no recogida en el DRAE.

Estallar: «romperse con facilidad la piedra debido a su marcado veteado» (Marrero 2000, 72). ‘Dicho de una cosa: Henderse o reventar de golpe, con chasquido o estruendo’, formado por metátesis de un antiguo **astellar* ‘hacerse astillas’ (DRAE).

Estallona/no estallona: ‘dícese de la piedra que estalla/no estalla’. Entradas no recogidas en el DRAE.

•

Fachada: ‘paramento exterior de un edificio, especialmente el principal’, adaptación del ita-

liano *facciata*, y este derivado de *faccia* 'cara' (DRAE).

Fasa: «decoración que se usa en los frontis, rectangular y que se pone sobre las puertas y ventanas» (Marrero 2000, 72). Entrada no recogida en el DRAE, ni en el DBC como tampoco en el DHECan.

Fuego: «chispa que salta a los ojos cuando la piedra es dura, también se utiliza el término requemo» (Marrero 2000, 72). 'Fenómeno caracterizado por la emisión de calor y luz, generalmente con llama', del latín *focus* 'hogar', 'hoguera' (DRAE).

Gárgola: «caño con cabezas grotescas que sirve de desagüe a las azoteas» (Marrero 2000, 72). 'Parte final del caño, por lo común adornada con figuras fantásticas, que sobresale del muro en forma de ménsula y da salida al agua de los tejados, terrazas o fuentes' o 'figura fantástica que adorna una gárgola', del francés antiguo *gargouille*, derivado de *gargouiller* 'producir un ruido semejante al de un líquido en un tubo' (DRAE).

Gato: «ornamentación floral de pequeñas dimensiones y que los labrantes llaman así por parecer una cabeza de gato» (Marrero 2000, 72). Aceptación no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Hebra: véase veta. 'Vena' o 'filón', del latín *fibra* (DRAE).

Herrero: especialista en mantener las herramientas en uso. «Sin la labor del herrero poco podría hacer el labrante en su trabajo, pues sus herramientas deben estar siempre a punto y es el herrero el encargado de este menester. Estas herramientas no se pasan por la piedra de esmeril pues perderían su temple al ser recalentadas y se despuntarían con facilidad al contacto con la piedra» (Marrero 2000, 56). 'Persona que tiene por oficio labrar el hierro', del latín *ferrarius* (DRAE).

Jamba: en arqueología, 'cada una de las dos piezas que, dispuestas verticalmente en los dos lados de una puerta o ventana, sostienen el dintel o el arco de ella', del francés *jambe* 'pierna' (DRAE).

Junta: «línea recta hecha con el escoplo y la maceta» (Marrero 2000, 72). En construcción, 'espacio que queda entre las superficies de las piedras o ladrillos contiguos de una pared, y que suele rellenarse con mezcla o yeso', así como también 'cada una de las superficies de las piedras o ladrillos entre los que hay una junta', de *juntar* (DRAE).

Labrante: «escultores o artistas de la piedra» (Marrero 2000, 22). Especialista que le «da la forma definitiva a la piedra y su trabajo se realiza en el taller» (Marrero 2000, 56). 'Que labra la piedra o madera', de *labrar* y la terminación *-nte* (DRAE).

Labrar: 'trabajar una materia reduciéndola al estado o forma conveniente para usarla', del latín *laborāre* (DRAE).

Lajón: los lajones «eran losas de piedra procedentes de vetas muy vivas y muy fuertes. Eran lajas obtenidas de los llamados *riscos melaos*. De gran dureza y gran resistencia al desgaste, se utilizaban en la fabricación de canales de riego, como piso de los traspacios y en techos de viviendas» (Ruiz 2006, 20). Entrada no recogida en el DRAE ni en el DBC. El DHECan lo define como 'Piedra plana y de poco grosor', de origen portugués.

Lasquear: 'romper en forma de lascas, acción que no interesa al cantero, por lo que las piedras que lasquean no sirven para la canteoría'. Entrada no recogida en el DRAE. El DBC lo define como 'Sacar lascas de una cosa', y el DHECan como 'Cortar algo en lascas. Tb. rajar o desgarrar algo longitudinalmente', de origen portugués.

Latada (de hojas de palmeras): palabra no recogida en el DRAE. 'Armazón de latas para atar parras y plantas trepadoras' (DBC), más concretamente 'emparrado [= armazón que sostiene la parra u otras plantas, como tomates y árboles frutales]', de origen portugués latada, enlatada (DHECan).

Lecho de asiento: 'piedra en forma de asiento'.

Leva: «broca que se utiliza para levantar cuyo peso oscila entre los ochenta y cien kilos» (Marrero 2000, 72). Herramienta «también de acero macizo, es parecida a la barra pero de mayor longitud y peso. Tiene unos dos metros de largo y un peso aproximado entre 80 y 100 kg. Se utiliza para levantar las piedras que se sacan del risco cuyo peso oscila entre los 2.000, 3.000 y 6.000 kg. Para trabajar con ellas se precisan varios hombres» (Marrero 2000, 49). Barra de hierro de 100 kgs que servía para desprender la piedra (Ruiz 2006, 27). La acepción más cercana es la de 'álabe' o 'diente de una rueda' en mecánica, de *levar* (DRAE).

Levante: «extracción del banco con las cuñas y el marrón» (Marrero 2000, 72), «acción de separar la piedra de la madre o risco» (Marrero 2000, 42). En ingeniería, 'operación de levantar las cañerías de los hornos de aludeles para limpiarlos y recoger el azogue que contengan', de *levantar* (DRAE), acepción que nada tiene que ver con el sentido que tiene esta palabra en la cantería. Acepción no recogida ni en el DBC ni en el DHECan.

Limpiador: ocupación realizada generalmente por los aprendices que consistía en recoger toda la tierra y los fragmentos de piedras de la cantera para no molestar en las zonas donde se trabajaba. Persona 'que limpia' (DRAE).

Losa: «piedra que se utiliza para pisos» (Marrero 2000, 72). 'Piedra llana y de poco grueso casi siempre labrada, que sirve para solar y otros usos' o 'sepulcro de un cadáver', del latín *lausia*, voz de origen celta y este de origen hispánico (DRAE).

Maceta: herramienta que «se utiliza para trabajar con los escoplos y punteros. Tiene un peso de entre 1 kg y 1 ½ kg, con un cabo corto para facilitar su manejo. Hay una maceta a la que los labrantes llaman chicharrera (por estar hecha en Tenerife) muy diferente a la usada en Gran Canaria, por tener forma curvada» (Marrero 2000, 50). 'Martillo con cabeza de dos bocas iguales y mango corto, que usan los canteros para golpear el cincel o puntero', del diminutivo de *maza* (DRAE).

Machinal: «bajante de agua o desagüe de un patio o azotea» (Marrero 2000, 72). Entrada no recogida en el DRAE, pero sí aparece *mechinal* como 'agujero cuadrado que se deja en las paredes cuando se fabrica un edificio, para meter en él un palo horizontal del andamio' (DRAE), que no parece ser la definición exacta de esta palabra. Acepción no recogida en el DBC ni en el DHECan.

Madre: 'roca madre', 'la roca que forma el risco'. Acepción no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Maestro de cantería o maestro cantero: 'dicho de una persona o de una obra: De mérito relevante entre las de su clase' o, mejor, 'persona que enseña una ciencia, arte u oficio, o tiene título para hacerlo', del latín *magister*, *-tri*; la forma femenina, del latín *magistra* (DRAE).

Majano: 'montón de cantos sueltos que se forma en las tierras de labor o en las encrucijadas y división de términos', de origen desconocido' (DRAE).

Mampostero: 'persona que trabaja en mampostería', y *mampostería* 'obra hecha con mampuestos colocados y ajustados unos con otros sin sujeción a determinado orden de hiladas o tamaños' y 'oficio de mampostero', siendo a su vez *mampuesto* 'piedra sin labrar que se puede colocar en obra con la mano' (DRAE).

Mandarria: herramienta «parecida al marrón, pero de menos peso y con las aristas más mar-

cadras, es empleada para partir la piedra por ser más precisa al dar los golpes con contundencia». Además, «nombre dado por los propios labrantes del que se origina una expresión característica: Dar un mandarriazo» (Marrero 2000, 52). «Era un marrón de 6 kg. usado en las labores de cajeteo» (Ruiz 2006, 28). 'Martillo o maza de hierro que usan los calafates para meter o sacar los pernos en los costados de los buques' o 'tipo de martillo muy pesado', quizá sea una alteración del italiano dialectal *mannara* 'hacha', y este del latín [*secūris*] *manuaria* '[hacha] manejable' (DRAE).

Marrón: herramienta de gran «parecido a un martillo de grandes dimensiones, sólo se emplea para sacar el risco y trocear las piedras. Su peso está entre 8 y 10 kg» (Marrero 2000, 48). «Martillo de gran tamaño para golpear las cuñas. Su peso oscilaba entre los 10 y los 12 kgs.» (Ruiz 2006, 27). El DRAE lo recoge para Canarias como 'almádena', es decir, 'mazo de hierro con mango largo, para romper piedras', proveniente del latín *marra*.

Martillar: 'batir y dar golpes con el martillo' (DRAE).

Martillado: «tipo de acabado que deja la superficie de la piedra más bronca que con el acabado de la escoda» (Marrero 2000, 72). Técnica de acabado que «se utiliza preferentemente al hacer losas para pavimento, dado su acabado más bronco. Esto protegerá la piedra ya que al tener que ser pisada diariamente se va desgastando menos que si hubiera sido repasada con la escoda. También se utiliza para encabezar las piedras, en paredes secas (mamposterías) y en acabados llamados martillados» (Marrero 2000, 44-45). Aceptación no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Martillo: utensilio con «forma de un hacha por ambos lados y es empleado para enderezar el paramento o partir algunas piedras por la mitad cuando están a favor de la veta y no son de mucho grosor. También hay un acabado con el nombre de martillado que se hace con esta herramienta» (Marrero 2000, 51). 'Herramienta

de percusión compuesta de una cabeza, por lo común de hierro, y un mango, generalmente de madera', del latín tardío *martellus* (DRAE).

Martillo de repartir: «martillo cuya parte posterior es en forma de hacha, también llamada boca, y la anterior como un martillo normal» (Marrero 2000, 72). Herramienta que «por una parte tiene forma de marrón, pero sin matar en los extremos, y por la otra de martillo o escoda, a lo que se llama boca. Se emplea para repartir la piedra y es muy eficaz cuando se dan los golpes a favor de la hebra. La forma de escoda está preparada para partir con más certeza. También se le da el nombre de martillo pedrero» (Marrero 2000, 49).

Mecha: para hacer explotar el explosivo. 'Tubo de algodón, trapo o papel, relleno de pólvora, para dar fuego a minas y barrenos', quizá del francés *mèche* (DRAE).

Media caña: «piedra con forma cóncava utilizada para rematar techos o aplicada en molduras» (Marrero 2000, 72). Entrada no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Moldura: 'parte saliente de perfil uniforme, que sirve para adornar o reforzar obras de arquitectura, carpintería y otras artes', de *molde* y la terminación *-ura* (DRAE).

Monolito: 'monumento de piedra de una sola pieza', del latín *monolithus* 'de una sola piedra', y este del griego *monólithos* (DRAE).

Monturrio: «lugar destinado a depositar los escombros resultantes de las pedreras. Montaña de escombros» (Ruiz 2006, 19). Entrada no recogida en el DRAE. El DBC lo define como 'montículo formado por escombros' y también 'pequeña elevación del terreno, montículo', similar a la definición del DHECan 'montículo [= pequeña elevación]. Tb. montón de escombros y basuras', de origen portugués.

•

Oficial cantero: 'en un oficio manual, operario que ha terminado el aprendizaje y no es maestro todavía', del latín tardío *afficiālis*

'propio del deber', 'oficioso', 'ministro, oficial' (DRAE).

•

Paramento: «partes lisas o planas de la losa u otras piedras grandes» (Marrero 2000, 72). 'Adorno o atavío con que se cubre algo', 'cada una de las dos caras de una pared' en arquitectura y 'cada una de las seis caras de un sillar labrado' en construcción, del latín *paramentum* (DRAE).

Paredes de cajón: «se construían con dos tableros y una vitola de madera de unos 20 ó 25 cm que se ponía en el interior de los tableros para que éstos quedaran de igual media por todos los lados; luego se llenaban con las piedras y la mezcla (compuesta por cal viva, arena y picón) [...] Ésta se quemaba en un horno de forma circular con dos puertas, una en forma de ventana en la parte superior y otra que podía ser de varias formas (desde la rectangular hasta la arqueada) por donde se mete la leña» (Marrero 2000, 19). Entiéndase pared como 'obra de albañilería vertical, que cierra o limita un espacio', del latín *paries*, *-ētis* (DRAE), pero no recoge la expresión *pared de cajón*.

Paredes de «cara vista»: 'paredes bien labradas'.

Parihuela: para llevar las piedras, herramienta que «se usaba para sacar las piedras de las canteras, antes de emplearse las grúas, ya que del fondo de las mismas al taller era difícil su traslado a hombros o volteándolas, dado lo inclinado del terreno. Eran necesarios hasta diez o doce hombres para sacarla hasta el taller, según el peso de la piedra» (Marrero 2000, 52). 'Artefacto compuesto de dos varas gruesas con unas tablas atravesadas en medio donde se coloca la carga para llevarla entre dos' (DRAE).

Pasacalle: «adorno lineal que se hace para decorar los frontis» (Marrero 2000, 72). Aceptación no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Pavimento: 'suelo', 'superficie artificial', del latín *pavimentum* (DRAE).

Pecho paloma: «la parte saliente de una moldura con la forma del buche de una paloma» (Marrero 2000, 72). Aceptación no recogida en el DRAE.

Pedrero: sinónimo de cantero. 'Operario que labra las piedras' (DRAE).

Pedrera: sinónimo de canteras. 'Cantera', 'sitio de donde se saca piedra' (DRAE).

Pesón: véase *torna*. Entrada no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Picadero: «piedra que se utiliza para apoyar el trabajo que se va a realizar» (Marrero 2000, 72); es decir, piedra «que le sirve para apoyar la piedra que está trabajando y dejarla ligeramente inclinada para poder labrarla mejor» (Marrero 2000, 43). Aceptación no recogida en el DRAE ni en el DHECan. El DBC recoge dos acepciones de esta palabra que nada tienen que ver con la acepción de la cantería, ya que una remite a la pesca 'taco de madera, generalmente algo ahuecado en el centro, que usan los pescadores de bajura para machacar el erizo u otra clase de engodo' y el otro a la ganadería 'tronco donde se pica la rama o el monte para el ganado'.

Picar: 'golpear con pico, piqueta u otro instrumento adecuado, la superficie de las piedras para labrarlas, o las de las paredes para revocarlas', de *pico* (DRAE).

Pico (pico normal o pico canario): herramienta que «también recibe el nombre de pico normal, pues es el que se emplea más frecuentemente. Tiene un peso de cinco kilogramos y se emplea para hacer el cuñero, desbastar, entallar y dejar un acabado que recibe el nombre de pico a pico. Tiene dos puntas de forma piramidal. También recibe el nombre de pico canario por ser especialmente característico de nuestra tierra» (Marrero 2000, 48). 'Herramienta de cantero, con dos puntas opuestas aguzadas y enastada en un mango largo de madera, que

sirve principalmente para desbastar la piedra', del latín *beccus*, voz de origen celta (DRAE).

Pico a pico: «textura que se consigue con el pico normal» (Marrero 2000, 72). Técnica de acabado que consiste en que «se dejan preparadas las cuatro juntas y se procede a enderezar el paramento. Con el pico se va golpeando hasta que la piedra adquiera una cierta rugosidad. Solamente se repasan los lechos de asientos para que al ser colocada una encima de otra queden bien sentadas y no se noten demasiado las juntas entre ambas» (Marrero 2000, 44).

Pico canario: «llamado vulgarmente pico normal, con dos puntas a cada lado y de 5 kg de peso» (Marrero 2000, 72).

Pico de brocha: «pico con una parte en forma de punta normal y la otra parecida a una brocha o pala» (Marrero 2000, 72). Herramienta de gran «parecido al pico normal pero con una parte terminada en punta y la otra en forma de pala, como las cuñas. Se utiliza cuando la piedra es blanda. Muy usado en Tenerife y en la zona de Gáldar. Recibe este nombre por la forma parecida a una brocha que tiene uno de los extremos» (Marrero 2000, 48).

Pico de recalar: «pico parecido al normal, pero de peso inferior» (Marrero 2000, 73).

Pico normal: véase *pico canario*.

Piedra apiconada: piedra compuesta en su mayor parte por picón, por lo que es de menor calidad. Entrada no recogida en el DRAE.

Pilastra: «decoración de piedra que suele rematar el extremo de los frontis» (Marrero 2000, 73). 'Columna de sección cuadrangular', derivado de *pilastrón* (DRAE).

Plan: «unión de los bloques de piedra en la cantera, separados por barro» (Marrero 2000, 73). Aceptación no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Plan abierto: «se llama plan abierto a aquellos bancos de roca que están despegados del

risco o de otro banco que está debajo» (Ruiz 2006, 19).

Plan sellado: «se conoce con este nombre a aquellos prismas de roca que no han despegado del piso de roca, que presentan dificultad para despegar o lo ha hecho de forma irregular» (Ruiz 2006, 19).

Plancha de hierro: «procedentes de las *hojas de muelle* de los camiones, utilizadas para facilitar el agarre y empuje de las cuñas» (Ruiz 2006, 27).

Plantilla: instrumentos que «suelen ser de cartón o cartón piedra (tablet) ya que deben de ser rígidas para poder dar la forma con exactitud» (Marrero 2000, 53). 'Tabla o plancha cortada con los mismos ángulos, figuras y tamaños que ha de tener la superficie de una pieza, y que puesta sobre ella, sirve en varios oficios de regla para cortarla o labrarla', del diminutivo de *planta* (DRAE).

Punta de diamante: «piedra con sus cuatro caras triangulares rematadas en una punta» (Marrero 2000, 73).

Puntero: «parecido al escoplo, pero, como su nombre indica, acabado en punta, para el desbaste, pues al ser muy delgada la losa si lo hiciera con el pico se partiría» (Marrero 2000, 43). Herramienta con «la misma forma que el escoplo, sólo que su punta es como la del pico: apuntada. Es muy útil para el desbaste, sobre todo para las piezas de piedra de muy poco grosor, y muy empleado en la talla y para hacer algunos agujeros» (Marrero 2000, 50). 'Cinzel de boca puntiaguda y cabeza plana, con el cual labran los canteros a golpes de martillo las piedras muy duras', de *punta* y *-ero* (DRAE).

•

Quicalera: «piedra que remata la parte baja de una puerta» (Marrero 2000, 73). 'Quicial', 'quicio de puertas y ventanas', de *quicio* (DRAE).

•

Recadero: 'persona que tiene por oficio llevar recados de un punto a otro' (DRAE).

Refaldar: «cuando una vez cuartelado un banco de roca, éste no llega a despegar por uno de los cuatro rozos. En esta situación hay que aumentar el número de cuñas en la zona afectada para aumentar el empuje. En el caso de que aun así se resista a despegar, se deberá buscar otro cajeteo, es decir otra veta más adecuada y que facilite separar el bloque o profundizar en las medidas del rozo» (Ruiz 2006, 19). Entrada no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Regla: herramienta que «antiguamente era de madera, pero como se rompían con frecuencia o perdían las aristas se elaboraron de hierro cuando surgieron los cuadradillos» (Marrero 2000, 52). 'Instrumento rígido y de forma rectangular que sirve para trazar líneas rectas, o para medir la distancia entre dos puntos', del latín *regŭla* (DRAE).

Requemo: «esquirla de piedra o fuego que suele caer en los ojos cuando se está trabajando con el pico o escoplo» (Marrero 2000, 73). Entrada no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Repartidor1: ocupación generalmente realizada por los aprendices que iban y venían recogiendo, buscando, comprando, entregando, etc. todo lo necesario para realizar la labor de cantería. Persona 'que reparte o distribuye' (DRAE) objetos o mercancías.

Repartidor2: «es quien trocea el bloque sacado por el cabuquero, deshaciéndolo en pedazos» (Marrero 2000, 43). Es el especialista en «distribuir el bloque de piedra sacado por el cabuquero; a esta labor se le llama trocear, rolar o repartir el bloque» (Marrero 2000, 55).

Repartir: «trocear un bloque de piedra en pedazos idóneos para la labra» (Marrero 2000, 73). 'Distribuir algo dividiéndolo en partes' (DRAE).

Repasado: técnica de acabado, también llamada escodado. Véase *escodado*. Aceptación no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Repasar: 'escodar una piedra o junta'. Aceptación no recogida en el DRAE.

Repisa: «saliente de piedra que se utiliza en balcones» (Marrero 2000, 73). 'Ménsula que tiene más longitud que vuelo y sirve para sostener un objeto de utilidad o adorno' (DRAE).

Retundir: «dar unos golpes profundos con el escoplo en la piedra para recortar el dibujo y que no se rompa» (Marrero 2000, 73). 'Igualar con herramientas apropiadas el paramento de una obra de fábrica después de concluida', del latín *retundĕre* 'embotar', 'reprimir' (DRAE).

Ripio: «trozo pequeño de piedra que se utiliza para la construcción de paredes secas o muros» (Marrero 2000, 73). En construcción, 'cascajo o fragmentos de ladrillos, piedras y otros materiales de obra de albañilería desechados o quebrados, que se utiliza para rellenar huecos de paredes o pisos', del latín *replĕre* 'rellenar' (DRAE).

Riscal: 'sitio de muchos riscos' (DRAE).

Risco: 'peñasco alto y escarpado, difícil y peligroso para andar por él', de *riscar* (DRAE).

Risco melado: «cantería de mucha dureza, muy viva o vetas de roca muy dura. De estas grietas se obtenían los lajones» (Ruiz 2006, 19). Entrada no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Rolar: «repartir las piedras en pedazos con forma de rolo» (Marrero 2000, 73). Técnica de troceado de bloques que se utiliza «cuando se quiere trocear una piedra de grandes dimensiones. Suelen ser bloques de forma redondeada parecida al rolo de platanera, por eso se le da este nombre, pues se hace troceando la piedra en rodajas» (Marrero 2000, 47). Aceptación no recogida en el DRAE. El DBC lo recoge como 'Cortar en rolos, por ejemplo troncos, gajos de árbol, pescado u otros objetos más o menos ci-

límpidos. Rolaron el pescado para sancocharlo', y el DHECan como 'cortar en redondo', de origen portugués rolar.

Rolo: acepción no recogida en el DRAE. 'Tallo de la platanera' (DBC) o 'tallo de la platanera, especialmente cuando ha sido cortado' (DHECan).

Rozar: «procedimiento de excavación que consiste en practicar en la superficie del terreno unas entalladuras verticales perpendiculares y una entalladura inferior horizontal, para desprender luego, con la ayuda de cuñas, el prisma de roca o banco comprendido entre las mismas. Solo puede practicarse en rocas suficientemente blandas como para ser entalladas por el pico del pedrero. Una vez marcada la zona del rozo, ésta se mojaba para evitar el polvo o el deslizamiento del pico sobre la tierra floja. Las medidas de ancho y profundidad del rozo dependían del banco de piedra a desprender. Cuanto más alto era el banco de roca a separar, más ancha y profunda debía ser la medida del rozo, de tal manera que permitiera el trabajo de una persona en su interior. La realización de los rozos estaba en manos de los pedreros más experimentados» (Ruiz 2006, 17). 'Limpiar las tierras de las matas y hierbas inútiles antes de labrarlas, bien para que retoñen las plantas o bien para otros fines', del latín vulgar **ruptiāre* (DRAE)

Rústica: «piedra tal y como sale del risco» (Marrero 2000, 73). Técnica de acabado donde «la piedra queda tal y como sale del risco. Sólo se le dan algunos toques con el martillo de repartir para dejar algo más rectos los paramentos y poder así emplearla en zócalos o paredes de «cara vista». Se hacen los lechos de asiento, o lugar donde apoya la siguiente piedra, para poder poner una sobre otra y poder disimular lo más posible las juntas» (Marrero 2000, 45). Entiéndase rústico como 'tosco' y 'poco trabajado, sin pulimentar', del latín *rusticus*, de *rus* 'campo' (DRAE).

Saco: «muchas veces se coloca un saco para proteger las juntas» (Marrero 2000, 43). 'Receptáculo de tela, cuero, papel, etc., por lo común de forma rectangular o cilíndrica, abierto por uno de los lados', del latín *saccus*, y este del griego *sákkos* (DRAE).

Saladear (el paramento): el labrante «gira la piedra poniendo la junta ya hecha hacia abajo y colocando en la misma una regla» (Marrero 2000, 43). La entrada *saladear* no aparece recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Sillar: «piedra parecida a la losa, pero más acabada. Se coloca en los frontis y en otras decoraciones» (Marrero 2000, 73). 'Piedra labrada, por lo común en forma de paralelepípedo rectangular, que forma parte de un muro de sillería', de *silla* (DRAE).

Sillería: 'fábrica hecha de sillares asentados unos sobre otros y en hileras' o 'conjunto de sillares de una sillería' (DRAE).

•

Tabique: 'pared delgada que sirve para separar las piezas de la casa', del árabe hispánico *tašbīk*, y este del árabe clásico *tašbīk* 'acción de enredar' (DRAE).

Talla: 'obra de escultura, especialmente en madera', de *tallar* 'cortar' (DRAE). En cantería, la *talla* es el resultado de labrar la piedra.

Taller: lugar donde se trabajaba la piedra después de sacarla de la roca y transportada a la población. 'Lugar en que se trabaja una obra de manos', del francés *atelier* (DRAE).

Tallista: especialista en realizar la talla, «actualmente hay muy pocos tallistas. Se ocupan de la labor de la talla artística en las canteras. Cuando no hay nada que tallar (escudos, etc.), se ocupa de preparar las piedras como cualquier otro labrante» (Marrero 2000, 56). 'Persona que hace tallados artísticos' (DRAE).

Tener que cantar: expresión que remite a contar «cada uno de los tiros», de los explosivos colocados (Marrero 2000, 43). Expresión

no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Terrumen o terrume: 'material sobrante que se obtiene después de desmontar el terreno de tierra, piedras y plantas de la cuadrícula en la que se trabaja para extraer la piedra'. En opinión de Ruiz Moreno «era utilizado como material de relleno y para la obtención de estiércol» (Ruiz 2006, 15). Entradas no recogidas en el DRAE. El DBC lo define para Gran Canaria como 'tierra de buena calidad o limo, como el que se extrae de un estanque o el que se obtiene al desmontar un solar, y que se puede emplear para mejorar las tierras de cultivo' y también en Fuerteventura 'lugar, sitio, paraje. Aquel era un buen terrume para la pesca'.

Tisón: «jamba de un nicho» (Marrero 2000, 73). Entrada no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Torna: también llamada *pesón*, «piedra que se utiliza para tapar las bocas de acequias o cantoneras» (Marrero 2000, 73). 'Obstáculo, por lo general de tierra o césped, que se pone en una reguera para cambiar el curso del agua' (DRAE).

Tronchado: técnica de troceado de bloques que «se hace cuando el corte que se quiere obtener está en contra de la hebra, para ello hay que hacer un cuñero en la parte más ancha del canto que se quiere tronchar (o partir). Después de hecho se dan unos golpes con el pico a los dos lados y perpendicular al mismo, con firmeza y precisión para que cuando le demos a las cuñas con el marrón la piedra parta por donde uno quiere y no por donde lo haría si no se sintiera con el pico» (Marrero 2000, 47). Entrada no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Tronche: «manera de cortar una piedra en contra de la veta» (Marrero 2000, 73). Entrada no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Tronera: «boca de una alcantarilla» (Marrero, 2000: 73). 'Ventana pequeña y angosta por donde entra escasamente la luz', de *trueno* (DRAE).

•

Usada: «traslado de la herramienta al herbero para afilarla» (Marrero 2000, 73). 'Gastado y deslucido por el uso', del participio de *usar* (DRAE).

•

Veta: también llamada hebra, «formación de la piedra a modo de faja o lista cuya posición hay que considerar antes de partir la piedra» (Marrero 2000, 73). 'Vena', 'lista de ciertas piedras o maderas', del latín *vitta* 'cinta', 'venda' (DRAE).

Vieja: «pequeñas cavidades en forma de burbujas que se encuentran en el interior de algunas piedras» (Marrero 2000, 73). Aceptación no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

Vitola: «trozo de madera con medidas estandarizadas» (Marrero 2000, 73). Herramienta, «de medidas exactas, suelen ser utilizadas para hacer bordillos de aceras (estadales) y peldaños. Por lo general están hechas con una tira de madera, dejando un tope en el extremo, que indicará la medida necesaria en cada caso» (Marrero 2000, 53). La acepción más cercana del DRAE es la siguiente: 'Regla de hierro para medir las vasijas en las bodegas', de origen incierto (DRAE). El DBC lo define como 'plantilla consistente en una tabla con agujeros de distinto diámetro, que se utiliza para calibrar los tomates y las papas según su tamaño', y el DHECan como 'medida patrón que sirve de referencia al hacer un determinado trabajo. Tb. las varillas con las que se hacían las mediciones', del portugués *bitola*.

Vivo: trozo que aparece en la piedra, «los oscuros suelen ser duros y los canelos o claros más blandos» (Marrero 2000, 73). Aceptación no recogida en el DRAE. El DBC lo define como 'Dicho del gofio, que queda muy grueso tras ser molido. En ese molino, unas veces dejan el gofio fino, y otras lo dejan vivo' y el DHECan como adjetivo con el valor de 'abultado o grueso'.

•
Yugo: «piedra con forma curva que remata la parte alta de la entrada a un nicho» (Marrero 2000, 73). Aceptación no recogida en el DRAE, ni en el DBC ni en el DHECan.

•
Zócalo: «remate de un piso o frontis» (Marrero 2000, 73). 'Cuerpo inferior de un edificio u obra, que sirve para elevar los basamentos a un mismo nivel' y 'friso', 'faja de la parte inferior de las paredes', del latín *soccūlus*, diminutivo de *soccus* 'zueco' (DRAE).

4.- Relaciones semánticas en el léxico de los canteros

Las voces que los canteros de Canarias, y en especial en este caso de Arucas en la isla de Gran Canaria, se han mantenido vivas desde su indudable llegada de la Península Ibérica hasta la actualidad. Pero la modernización y la llegada de piedras mejores del exterior al archipiélago, hacen que esta labor en las canteras se esté perdiendo de forma muy rápida. La intención de este artículo es impedir este perjuicio que los nuevos tiempos han perpetuado entre las palabras más terruñeras, principalmente las de las profesiones más antiguas como la de los labrantes en Arucas. Para ello hemos realizado el listado de las palabras utilizadas por ellos y estudiamos las principales relaciones semánticas que se producen entre ellas.

El léxico de los canteros presenta algunas de las relaciones semánticas más importantes, en especial a través de la formación de familias léxicas y de la hiponimia e hiperonimia, pero también podemos descubrir muchas otras:

A.- Sinonimia: principalmente se da en el caso de cantero / labrante, que son cuasisinónimos puesto que no todos los canteros son labrantes; es decir, la palabra cantero incluye también la profesión del labrante, pero igualmente las otras profesiones. Por lo que aquí encontramos más adecuadamente la figura de la hiperonimia y la hiponimia, aunque en muchas ocasiones se utilizan con igual valor semántico.

B.- Antonimia: plan abierto / plan sellado. Si un plan es la unión de dos bloques de piedra en una cantera separados por tierra o barro, el plan abierto se produce cuando el banco de roca está separado de los bancos colindantes y de la roca madre, mientras que el plan sellado sucede cuando entra en contacto con otros bancos de roca o con la propia roca madre.

C.- Homonimia: se da principalmente en los casos de palabras como banco, gato, marrón o plan que adquieren un significado muy distinto al habitual en la lengua estándar.

D.- Hiperonimia/hiponimia. Los ejemplos de hiperonimia e hiponimia son muy patentes si observamos el cuadro siguiente:

Hiperonimia	Hiponimia		
Instrumentos del cantero	pico, cuña, escoda, martillo, barra, marrón, regla,...		
Profesiones de la cantería	fuera de la cantera	en la cantera	en el taller
	herrero, recadero	aprendiz, limpiador, cabuquero	entallador, tallista, labrante.
Objetos fabricados por los canteros	bloques, bancos, piedras, losas, bordillos, capiteles, ...		
Grado de maestría del cantero	aprendiz, oficial, maestro.		
Técnicas de acabado	Pico a pico, bujardado, acabado rústico, escodado o repasado, azufrado.		
Técnicas de troceado de los bloques	corte en tabla, tronchado, rolar		

E.- Familias léxicas. Al igual que ocurre con los hipónimos e hiperónimos, la formación de palabras a través de las familias léxicas son numerosas: azufre/azufrado/azufrar, barra/barriar, cabeza/encabezar/encabezado, cantería/cantera/cantero/canto/, caña/caño/media caña, cajetear/cajeteo, entallar/entallador, escoda/escodar/escodado, estallar/estallona, labrar/labrante, martillo/martillar/martillado, pedrero/pedrera, punta/puntero, picadero/picar/pico/pico a pico/pico canario/pico de broche/pico normal/pico de recalar, risco/riscal/risco melado, rolar/rolo, sillar/sillería, tallar/tallista, tronche/tronchado,...

F.- Campos Semánticos: el campo semántico más importante que encontramos en el léxico de los canteros es el de la extracción de piedra.

G.- Metáforas: muchas de las voces que aparecen en este léxico remiten a palabras del léxico estándar con significados metafóricos como las partes del cuerpo de un ser vivo (antepecho, cabeza, codo, cola, pecho); con los seres vivos (coronación, madre, paloma, rozar, vivo); con otros oficios tradicionales (cordón, clave, cuarteles, empeñar, maceta, cornisa, refaldar, ripio, saladear, yugo, zócalo), en especial la construcción; o están formados a través de la composición de palabras (antepecho, botaaguas, pasacalle).

H.- Metonimias: cabo (denominar a la herramienta como la parte por el todo, ya que cabo es una parte de la misma, es uno de sus extremos) y fuego (o la consecuencia por la causa, ya que la explosión genera el fuego y la llama).

5.- Conclusiones

Las palabras que componen el léxico de la cantería en Canarias, visto desde el análisis de uno de los lugares más importantes de la profesión en las islas como es Arucas, es muy rico y complejo. No presenta gran interés en cuanto a la presencia de canarismos en el mismo, puesto que su procedencia es claramente peninsular. Utiliza muchos recursos retóricos de la lengua propios del lenguaje expresivo como la sinoni-

mia, la antonimia, la homonimia, la presencia de campos semánticos, las metonimias y sobre todo resalta su alto valor metafórico, la creación de palabras a través del recurso de las familias léxicas y la presencia de hiperonimia e hiponimia muy diversa. Rescatar el legado cultural del trabajo de la extracción de piedras, sean estas ornamentales o no, para su colocación en edificios y en otras construcciones donde estas se utilizaron es una labor importante para evitar la pérdida de un mundo en vías de extinción: el del trabajo de los labrantes en las canteras con la extracción de la piedra.

Andrés Monroy Caballero
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

BIBLIOGRAFÍA

ACADEMIA CANARIA DE LA LENGUA (2010). *Diccionario básico de canarismos*. Tenerife: Litografía Romero S. L. Obra consultada a través del enlace:

<http://www.academiacanarialengua.org/diccionario/>
Consultado del 21/07/2020 al 14/01/2022 [DBC].

ALVAR, Manuel. *Atlas Lingüístico y Etnográfico de las Islas Canarias*. 1975-1978. Las Palmas de Gran Canaria: Publicaciones del Excmo. Cabildo Insular y Arcos Libros – La Muralla. [ALEICan].

CORRALES, Cristóbal, y Dolores CORBELLA. *Diccionario Histórico del Español de Canarias* (DHECan).
<http://web.frl.es/DHECan.html>
Consultado desde el 21/07/2020 al 14/01/2022 [DHECan].

DOMÍNGUEZ, Carlos Guillermo (1973): «Maestro Bruno el labrante: un hombre que hace versos en piedra». *Revista Aguayro*, nº 42, agosto de 1973, Las Palmas de Gran Canaria, La Caja de Canarias.

HERNÁNDEZ PARÓN, Alicia de J.; QUINTANA ANDRÉS, Pedro C. y Antonio M. JIMÉNEZ MEDINA (2020): «La producción de materiales constructivos en Canarias durante los siglos XVI, XVII y XVIII: el caso de la cantería tradicional de Arucas (Gran Canaria, Islas Canarias)». En las Actas del XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana, Las Palmas de Gran Canaria. España, (2020), XXIII-060, pp. 1-16.

MARRERO CABRERA, José Luis (2000): *Los labrantes de Arucas*. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Ayuntamiento de Arucas y FEDAC (Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria).

MILLARES, Yuri (2013): «El labrante saca, de diablos, angelitos». *Revista digital Pellagofio*, nº 7, enero-febrero 2013, Islas Canarias, Pellagofio Ediciones. Tomado de la página web:
<https://pellagofio.es/islenos/historia-oral/lo-que-hace-el-labrante-es-sacar-de-diablos-angelitos/>
Consultada el 13/11/2020.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea].
<https://dle.rae.es>
Consultado desde el 25/06/2020 al 14/1/2022.

RUIZ MORENO, J. Enrique (2006): *Los Canteros*. Gran Canaria: Aula de Adultos de Cañada Honda y InforNorteDigital.com.

EL HUMOR Y LA RISA: FRASES CÉLEBRES Y REFRANES POPULARES

Anna María Fernández Poncela

El tiempo que pasa uno riendo es tiempo que pasa con los dioses (Proverbio japonés)

Las personas solo sufren cuando toman en serio lo que los dioses hacen por diversión (Alan Watts)

1. Anotaciones iniciales

Dijo Oscar Wilde que «la vida es tan corta que no hay que tomársela en serio», y es que es un camino de la cuna a la sepultura en el que transitamos, «unas veces riendo y otras llorando vamos pasando» y «en este mundo siempre ha habido y habrá quien ría y quien llore». Como dice el refrán popular «Riamos un poco, riamos, que no ha de faltar una hora en que muramos». Eso sí, el refranero aconseja «Quien quiera vivir bien de todo se ha de reír», aunque en el alarde de contradicción y ambigüedad que lo caracteriza también afirma: «No te rías tanto, que la mucha risa acaba en llanto» o «Quién ríe de todo es tonto confirmado».

En fin, que quizás «no se ríe a gusto de todos», pero no cabe duda que la risa es una tabla de salvación cuando hay problemas, en momentos de cambios bruscos o inesperados o rápidos, intensos o inmensos, cuando se rompe la monotonía cómoda y la sombra de las emociones desagradables o dolorosas hace acto de presencia y revuelca cuerpos y mentes. El humor y la risa son saludables siempre, cuando hay serenidad y alegría; así como, cuando el miedo y la inseguridad, el enojo y la tristeza se ciernen sobre la sociedad o la persona, son más que recomendables, necesarios. Un acompañamiento en paralelo, un reposo en el tiempo, una bocanada de aire fresco en medio del infierno. Quizás por ello han despertado curiosidad e interés, y han sido objeto de estudio y reflexión; tal vez también no tan investigados y difundidos como se pudiera o fuera conveniente hacer;

en fin, bien vale la pena internarse e integrar dicha faceta de la vida humana, como se ha hecho con la incertidumbre y el sufrimiento, la depresión y la ansiedad, y bucear y conocer sobre una perspectiva más propositiva, resiliente y satisfactoria.

Y de las bondades de la risa y el buen humor sabe mucho el refrán popular, así como literatos o filósofos que también sobre ello se expresaron a lo largo de la historia de la humanidad, de hecho, hay cierto paralelismo en sus citas –entre el refranero y las frases de ciertos personajes– en el sentido de los beneficios y perjuicios de la risa en la vida, si bien aquí se desea subrayar los primeros.

2. Frases célebres

La muestra refranística anteriormente expuesta en el primer párrafo de este texto, sobre la risa y el llanto, la vida y la muerte, es parte de la mirada social, cultural y emocional que transmite las creencias, pensamientos y sentimientos alojados en el refranero popular tradicional. Que por cierto es compartida por lo que podríamos llamar frases célebres de hombres o personajes célebres –artistas, científicos, pensadores, etc.–, en el sentido que también estos poseen dichos sobre el tema y en una dirección semántica parecida o similar a los dichos y proverbios populares mencionados. Pero veamos las expresiones de unos y otros y su mirada en torno al arte y la ciencia de la risa y del humor.

«Un día sin reír es un día perdido» dijo el actor Charles Chaplin, y en otra ocasión afirmó «La risa es un tónico, un alivio, un respiro que permite apaciguar el dolor»; y el mismo filósofo

Friedrich Nietzsche enunció: «El hombre sufre tan terriblemente en el mundo que se ha visto obligado a inventar la risa», y también «Es muy bello callar, pero reír es más bello todavía». Por su parte, el polifacético artista renacentista Leonardo DaVinci afirma «Si es posible se debe hacer reír hasta a los muertos». Lo cual muestra la consideración positiva de la risa, misma que subsana emociones dolorosas, ideas pesimistas, existencias pesarosas o vacías. Además, es prueba de sabiduría, inteligencia y demuestra esperanza, así como juventud y sobre todo amor, como los siguientes escritores enuncian.

Por el hecho de envejecer no se deja de reír, más dejar de reír te hace envejecer. (Balzac).

Cada vez que un hombre ríe, añade un par de días a su vida. (Curzio Malaparte).

La potencia intelectual de un hombre se mide por la dosis de humor que es capaz de utilizar. (Friedrich Nietzsche).

El sentido del humor es una de las grandes creaciones de la inteligencia, capaz de resolver envenenados problemas de convivencia. (José Antonio Marina).

El humor y la sabiduría son las grandes esperanzas de nuestra cultura. (Anatole France).

La risa es el sol que ahuyenta el invierno del rostro humano. (Víctor Hugo).

El amor es resultado del humor, afirman, incluso del cambio emocional hacia sentimientos considerados más benéficos y saludables, y con pensamientos más equilibrados y sosegados. El escritor chino Lin Yutang lo definía así «La función química del humor es esta: cambiar el carácter de nuestros pensamientos» y el mariscal francés duque de Lévis también señalaba en sentido similar: «La risa nos mantiene más saludables que el enojo» (Duque de Lévis).

Sin amor y sin risas, nada es agradable. (Horacio).

La capacidad de reír juntos es el amor.
(Francoise Sagan).

Quizás un personaje que parecía tenerlo claro y que lo dejó expresado de manera directa es el filósofo estoico Séneca que consideraba importante el humor y poderosa la risa. «Todas las cosas son causa para la risa o el llanto. Y como ese es el caso, es más apropiado que un hombre se ría de la vida que lamentarse por ello», no obstante, añade «Muestra una mentalidad más grande el que no reprime su risa que el que no niega sus lágrimas».

Por su parte, destaca la prudencia de Epicuro cuando dice, similar a lo que se verá en los refranes con posterioridad: «No permitas que tu risa sea mucha, ni en muchas ocasiones, ni profusa. No busques la risa de los demás».

Se cuenta la historia del filósofo Crisipo que «murió de risa» de su propio chiste, si bien hay quien considera que se intoxicó con un vino en malas condiciones, corría el año 208 antes de Cristo y vio a un burro comiéndose sus higos, hizo un chiste de ello y cayó fulminado. En todo caso más allá de esta historia sí es interesante cómo existe la popular expresión «morirse de risa», y como ha habido casos reales de personas que así fallecieron, lo cual se relaciona en la actualidad con problemas de corazón.

Volviendo a los estoicos:

La risa estoica no es la risa de un público que asiste a la representación teatral de una comedia; es una risa que tiene su origen en el interior del ser humano, una risa constante, sincera y vibrante como la vida. Una risa que se refleja en los ojos, y no solamente en la bella arruga que se forma en la comisura de los labios al sonreír. Cuando miramos a los ojos de una persona que refleja en su mirada esa alegría interior, percibimos algo de la condición humana que está a nuestro alcance, pero que no nos atrevemos a coger con las manos porque nos falta valor. Percibimos una profunda integridad y una invi-

tación a ver la vida con otros ojos. (García Moldes, 2019).

Mark Twain consideraba a la risa como arma efectiva pues en el momento que entra en escena «toda nuestra dureza se desploma, toda nuestra irritabilidad y nuestros resentimientos se desvanecen y un espíritu soleado ocupa su lugar». Y Viktor Frankl pensaba que el humor «puede proporcionar el distanciamiento necesario para sobrevivir a cualquier situación, aunque no sea más que por unos segundos». Y es que como Jacinto Benavente dijo: «Nada prende tan pronto de unas almas a otras como la simpatía de la risa».

Por supuesto, la literatura, novelística y poesía tiene mucho que decir sobre la risa.

*!Ayj ¡Cuántas veces al reír se llora!
¡Nadie en lo alegre de la risa fie!
Porque en los seres que el dolor
devora*

El alma llora cuando el rostro ríe.

*El carnaval del mundo engaña tanto,
Que las vidas son breves mascaradas;
aquí aprendemos a reír con llanto,
y también a llorar con carcajadas.
(Juan de Dios de la Peza).*

3. Refranes populares

Tras esta breve revisión de frases de personalidades culturalmente destacadas en la historia del mundo occidental se pasa al refranero para ver concretamente lo que sobre el tema enuncia. Y como se dijo y se verá, hay cierta correlación en las expresiones cultas y populares sobre el sentido del humor y la risa, el llanto y la pena, en la existencia.

Risa y llanto se alternan en la vida, como se mostró ya al iniciar este artículo:

Reír y llorar, suele ser casi a la par.

Risa y llanto, andar por el mundo alternando.

Después de la risa viene el llanto.

La risa es hermana del llanto.

De la risa al duelo, un solo pelo.

Incluso se menciona la necesidad de aprender a reír, pue a llorar ya se sabe:

Todos al nacer ya saben llorar, necesitamos aprender a vivir.

Prudencia y moderación o risa y tontería aparecen en algunos dichos, así como se atribuye la risa y alegría al que posee sabiduría; por otra parte, también se dice que la mucha risa es de necios o tontos:

El sabio sonríe, el necio ríe.

Por su mucho reír se podrá conocer al necio.

La risa es copiosa en la boca de los necios.

La risa abunda en la boca de los tontos.

En la risa se conoce al tonto.

Donde hay mucha risa hay poco juicio.

Reír en exceso es señal de poco seso.

Donde mucha risa sale, poco fundamento queda.

Por lo que el consejo es el desarrollo de actitudes y comportamientos moderados con objeto no provoquen mucha risa o el reírse de todo:

No hagas reír hasta el punto de dar motivo a la risa.

No te rías mucho, ni por cualquier cosa, ni ruidosamente.

No reírse de nada es de tontos, reírse de todo es de estúpidos.

Eso sí, la risa no es negativa sino satisfactoria en general, relacionada con la juventud y la felicidad, y la sabiduría ya mencionada, y se debe o debería aprovechar:

Nunca es tarde para reír, ríe hoy lo que no reíste ayer.

La risa rejuvenece el espíritu.

Cada sonrisa te hace un día más joven.

La risa llama a la felicidad.

A quien ríe la vida le sonrío.

Más vale gordo de risa que flaco de lástima.

Quien con risa se acuesta, sonriente se levanta.

A quien madruga, la risa le ayuda.

La risa es bella.

La risa y el llanto aparecen también en las relaciones amorosas con frases hechas y conocidas por reiteradas en la cultura popular:

Quien bien te quiere te hará llorar, quien mal reír y cantar.

Amores entran riendo y salen llorando y gimiendo.

Cosquillas y amores empiezan con risa, y acaban con dolores.

Cosquillas y amores empiezan con risa y acaban con dolores.

Amigo no es el que te hace reír con mentiras sino el que te hace llorar con verdades.

No hay boda sin llanto, ni duelo sin risa.

La risa está presente al inicio de la vida y el llorar hacia el final, como ya se vio con anterioridad, siendo esta otra constante en las expresiones populares que describen el camino de la existencia desde el nacimiento hasta la muerte:

Todos llorando nacieron y nadie muere riendo.

Todos al nacer ya saben llorar, necesitamos aprender a reír.

Si quieres hacer reír, desembucha tu sufrir.

La risa es saludable, varias son las bondades y beneficios generales y particulares que tiene la risa para la salud y la vida. Según algunas investigaciones sobresalen los beneficios psicológicos, inmunológicos, respiratorios, circulatorios, hormonales, musculoesqueléticos, nerviosos, la comunicación, la confianza, en fin para la salud física, mental y emocional, y para las satisfactorias o mejores relaciones laborales y escolares, entre otras cosas (Fernández, 2016). Incluso es considerada la mejor medicina tanto física, como mental, y emocional. La medicina la emplea y la psicología también, lo mismo que espontáneamente la gente en todo momento y lugar, pues cambia el ánimo y vivifica el espíritu.

La risa es un tranquilizante sin efectos secundarios.

Más vale morir de risa que de ictericia.

Pocas cosas liberan mejor el espíritu del ser humano que la risa.

La risa nos hace más razonables que el enojo.

La risa es la mejor medicina.

Al respecto las historias relatadas como experiencias o estudios empíricos dan cuenta de ello, como el doctor Berk que señala cómo produce cambios hormonales benéficos para el cuerpo y sus sistemas. El editor Norman Cousins que afirmó que la risa lo liberaba del dolor de una espondialitis anquilosante, así como aplacaba la depresión. Y el Dr. Fry que desde la psiquiatría examina los efectos fisiológicos de la risa quien la considera analgésico natural aliviando tensión psicológica y una mejor manera de sobrellevar una enfermedad (Fernández, 2016).

Une y vincula, atraviesa cuerpos y transita de uno a otro, de ahí que se experimenta como algo universal (Mongin, 2007):

La risa es la distancia más corta entre dos personas.

La raza humana tiene un arma verdaderamente eficaz: la risa.

Quien bien te quiere te hará reír.

Haz reír y no mires a quién.

Entre risas y bromas, se dicen verdades de arropa.

Ríe y el mundo reirá contigo, llora y llorarás solo.

Ríe y el mundo reirá contigo, ronca dormirás solo.

También, separa y distancia, pues puede ser mal intencionada, ofensiva o discriminatoria (Mongín, 2007):

El que ríe el último ríe mejor.

El que ríe el último es que no ha entendido el chiste.

De ahí su ambigüedad al provenir del miedo y enojo, y también de la alegría, por lo que es de naturaleza contradictoria y ambigua (Flores, 2005), como el refranero mismo como se dijo con anterioridad.

A propósito de vincular y distanciar, puede interpretarse como contacto o deflexión, esto es relación con el ambiente o evitación del mismo, y esto último funcional o disfuncional según las circunstancias de cada caso (Flores, 2005).

El humor y la risa son un fenómeno intercultural, más allá de las características cronológicas o geográficas, así como, personales y sociales: «el humor –o sea, la capacidad de percibir algo como gracioso– es universal; no existe ninguna cultura humana que carezca de él. Al mismo tiempo, lo que la gente considera gracioso y lo

que hacen para suscitar respuestas humorísticas varía enormemente de una época a otra y de una sociedad a otra» (Berger, 2009:11).

La risa es un idioma universal.

En resumen, la risa es apreciada en general, siendo algo satisfactoria para la vida, con sus pros y sus contras, con sus ambigüedades y contradicciones, como el refranero habitualmente suele mostrar. Es valorada por la sociedad y el ser humano, si bien en exceso no se recomienda, pues en ciertas circunstancias puede resultar inoportuna. En todo caso, la risa es alegría, aunque también ironía, la risa es gozo y también sátira y humor negro, o sea tristeza, amargura e incluso venganza, «Quien ríe el último ríe mejor», como ya se vio, o como ya se mostró llena de contradicción «Quien bien te quiere te hará llorar». En fin, parte de la vida como las lágrimas y el dolor, los sentimientos, las conductas y las ideas.

Eso sí, y según las perspectivas estudiadas el humor y la risa permiten tomar distancia sobre la realidad, o quizás sería más oportuno decir su percepción, así como significa un corte espacio temporal, lo cual proporciona una suerte de descanso, un intermedio o interregno o salto de conciencia (Berger, 1999) que provoca la posibilidad de un cambio de mirada o si más no una interrupción de una problemática. Con ello contribuye a la salud, como personajes históricos y el refranero recuerdan a menudo.

Asimismo, lo cómico conjura un mundo separado, diferente del mundo de la realidad ordinaria, que opera con normas distintas. También es un mundo en el cual las limitaciones de la condición humana quedan milagrosamente superadas. La experiencia de lo cómico es, finalmente, una promesa de redención. (Berger, 1999: 11).

Pues como dice el dicho zen «Es más fuerte quien más sonrío».

4. Anotaciones finales

El humor parece que dice: Mira este es el mundo que te parece tan peligroso, un juego de niños. Lo mejor es tomárselo a broma. (Freud).

En tiempos en que se echa a faltar el sentido del humor, tan recomendado por el refranero popular y por algunos personajes famosos o importantes en sus profesiones y especialidades, desde la cultura y la ciencia, como aquí se ha mostrado y comprobado, sería recomendable retomar la risa, esas burbujas de la ola del mar al alcanzar la arena de la playa como diría el filósofo Bergson en su famosa metáfora (2006), aunque fuera para aliviar tensión según el enfoque del psicoanalista Sigmund Freud que consideraba liberaba del costo de retención de energía (2008), y también con la esperanza de estar en otro nivel de conciencia momentáneo y a modo de redención que dice el sociólogo Peter Berger (1999). Consuelo, descanso y rendición son tres claves del humor a tener muy en cuenta, así como enfocar un problema desde el sentido del humor es desactivar o relativizar su poder.

En épocas en las que se teme por la salud –física, mental y social– hay que recordar los beneficios del humor y la risa, y recordar los algunos consejos del refranero popular, así como de algunas personas que también se expresaron sobre el tema como se ha estado viendo en este artículo. «La risa es, por definición, saludable» afirma la escritora Doris Lessing, el refrán decía que «la risa es medicina». Y como ya se ha mencionado, numerosos estudios médicos y científicos han comprobado su importancia para la salud del cuerpo y la mente de forma amplia y profunda, signo de inteligencia y equilibrio emocional (Castellví, 2007; Fernández, 2006).

Es una ley de la compensación justa, equitativa y saludable, que así como hay contagio en la enfermedad y las penas, nada en el mundo resulta más contagioso que la risa y el buen humor. (Charles Dickens).

Cuando la incertidumbre económica o el miedo político hacen presencia en la sociedad, también es bienvenido el humor y la risa que se opone o alivia el temor y la ira, esa risa que «ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra», como decía el escritor Julio Cortázar. O como escribiera Eduardo Galeano «Lo importante es reír, y reír juntos». Y como afirmaba el dramaturgo Darío Fo: «La sátira es el arma más eficaz contra el poder: el poder no soporta el humor, ni siquiera los gobernantes que se llaman democráticos, porque la risa libera al hombre de sus miedos».

Dice el autor Eric Rolf: «Cuando te ríes de algo que te ha molestado, ya no tiene poder sobre ti. El sentido del humor es el sentido más elevado que tenemos».

Así el humor libera social y personalmente, alivia y reconforta, une y distancia, insulta y violenta, el humor hace de todo al parecer; es cuestión de seres humanos sacar lo mejor de él, emplearlo oportuna, saludable y conscientemente para que ayude a transitar los problemas de la vida, los obstáculos o cambios de la existencia, y contribuya a la salud y buena vida de todo mundo, de ti y de mí.

El humor es la razón cuando la vida se ha vuelto loca. (Groucho Marx).

Y para finalizar unas frases que muchas personas reiteran en diversos espacios y momentos, con diferentes expresiones y sus variaciones: «la risa es gratis» y «las mejores cosas en la vida son gratis: abrazar, sonreír, los amigos, besar, amar, reír, los buenos recuerdos».

Anna María Fernández Poncela
Investigadora y docente de la UAM Xochimilco

Referencias

- BERGER, Peter (1999). *Risa redentora*. Barcelona: Kairós.
- BERGSON, Henry (2008). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial.
- CASTELLVÍ, Enric (2007). *El taller de la risa*. Barcelona: Alba.
- ECHAVE, Alfredo (1995). *Frases célebres de hombres célebres*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María (2016). *Humor en el aula*. México: Trillas.
- FLORES DE LA FUENTE, Sonia (2005). «La risa: contacto o deflexión». *Figura Fondo*, 11, 93-111.
- FRASES DE LA VIDA. COM (2021). *110 frases de risa. ¿Cuántas veces te has reído sin parar?*
<https://frasesdelavida.com/frases-de-risa/>
- FREUD, Sigmud (2008). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza editorial.
- EL CAFÉ DE LA HISTORIA (2021). *100 dichos y refranes sobre la risa*.
<https://www.elcafedelahistoria.com/refranes-risa/?amp=1>
- GARCÍA MOLDES, Manuel (2019). *Humor estoico para mejorar tu carácter*. *Esfinge*, 31 de diciembre.
<https://www.revistaesfinge.com/2019/12/humor-estoico-para-mejorar-tu-caracter/>
- GONZÁLEZ, José Luís (1998). *Refranero temático*. Madrid: Edimat.
- KLAPPENBACH, Augusto (2012). *Filosofía de la risa*. Madrid: Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca.
- MÁRQUEZ, Francisco (1999). *Frases célebres*. Madrid: Edimat.
- MONGIN, Olivier (2007). *La risa. Una pequeña reflexión sobre el humor*. Barcelona: Oniro.
- MARTÍN, Natividad (2021). *Refranero de la risa*.
<https://www.natividadmartin.es/refranero-risa/>

CANTOS POPULARES DE POBLADURA DE LA SIERRA

José Luis Díez Pascual

Pobladura de la Sierra es una localidad de la provincia de León del municipio de Lucillo en la Maragatería a los pies del Teleno. Las fiestas patronales son el 13 de junio, festividad de San Antonio y el 5 de agosto, la Virgen de las Nieves.

A continuación aparecen algunos villancicos y otras canciones que se cantaban en Semana Santa en esta población. Los textos de los Ramos ya aparecen en los números 320 (2007) y 391 (2014) de la Revista de Folklore. El informante fue D. Julián Panizo Beneitez.

VILLANCICOS

PATRONA DE ESPAÑA

*Caminemos zagales
todas con alegría
a ver aquel retrato
de la Virgen María.*

*Y Andá que es Patrona de España
y olé que nació en un pesebre
¡Viva el Hijo de María! (estribillo)*

*La Virgen María tiene
encima de su corona
una esquilita de plata
que con ella toca a gloria.*

*Estribillo
Por las ermitas del cielo
se pasea una doncella
toda vestida de blanco
cubierta de gracia llena.*

*Estribillo
Ya subieron, ya bajaron
ya se ven los resplandores.
Vamos caminando todas
zagalitas y pastores.*

Estribillo

*Ya subieron, ya bajaron
todos los peces al río.
Ya subieron, ya bajaron
a ver al recién nacido.*

Estribillo

*Ven Niño a mi corazón,
aunque es pobre morada
que si no encuentras mesón
yo quiero darte posada.*

Estribillo

*La Virgen llama a la puerta
responden que no hay lugar.
Tiende la noche su frío velo
y ellos no tienen donde posar.*

Estribillo

*El que gobierna cielos y tierra
vistiendo forma de hombre mortal
Deja el palacio de su grandeza
y se cobija en un pobre portal.*

Estribillo

*Se salieron de Belén
dirigidos a una cueva
y allí se recogieron
en aquella Nochebuena.*

*En el portal de Belén
nació un clavel encarnado
que por redimir al mundo
se ha vuelto lirio morado.*

*Que esta noche nació el Niño,
año nuevo lo bautizan,
el día de las Candelas
Salió con su Madre a Misa.*

VILLANCICO II

*Hermosos tus ojos bellos
van cautivando el alma mía.
En ti pienso noche y día.
Noche y día sin cesar.*

*El rocío celestial
que llueve en la Nochebuena
lo produce una azucena
que ha venido de Belén.*

*Niño hermoso,
tus ojos bellos
han cautivado el alma mía.
En ti pienso noche y día,
noche y día sin cesar*

*Pastorcitos de Belén,
recoged ese rocío
que es dulce amado mío
que ha venido de Belén*

*¡Ay qué lindo!
¡Ay qué bello!
¡Ay qué hermoso
el Niño está!
El amor a sus ovejas
del cielo le hizo bajar (estribillo)*

*Infantito de mi vida
cuánto sufres por mi amor
en recompensa te vuelvo
alma, vida y corazón.*

*Mira tu querida España
que no se pierda la fe
que todos los españoles
guarden siempre bien su fe.*

VILLANCICO III

*Pastorcillas del campo venid,
zagalillas del valle llegad.
A ese Niño que está en esas pajas.
Adorad, adorad, adorad.*

*Es tan rubio como el oro
y dulce como el maná.
Su cuello es de plata pura
y su boquita celestial.*

*Si hoy le vemos como niño
en un pesebre junto a un buey
algún día le veremos
en el cielo como Rey.*

*Alegría, alegría, alegría.
Jesús nació en Belén
vayamos a adorarle
que el cielo nos lo envía
y si no tenéis qué darle
pedidle todo bien.*

*Los pastores que supieron
que el Niño estaba en Belén
dejan las ovejas solas
y comienzan a correr.*

*Todos le llevan al Niño.
Yo también le llevaré
una torta de manteca
y un panal de rica miel.*

*Mira qué pobre es la cuna,
la cuna del Niño Dios.
Mira qué pobre es el trono,
el trono de un Dios de amor.*

*Mientras suenan jubilosas
las campanas de Belén
el niño nace muy pobre
entre una mula y un buey.*

*Un rústico techo de abrigo
le da por cuna un pesebre
y por el templo un portal*

*Hermoso como el Sol
es vuestro Redentor,
Niño Dios nuestro amor.*

*En lecho de pajas
desnudito está
quien ve las estrellas
a sus pies brillar.*

*Su Madre en los brazos
meciéndole está
y quiere dormirle
con dulce cantar*

*Humildes pastores
le van a adorar
y en él reconocen
al Rey de Judá.*

*Un ángel responde
al mismo compás
gloria en las alturas
y en la tierra paz.*

*Un temblor de luna pálida
resbala en la oscuridad
y las ramas de los árboles
en giro reverencial*

*En lo alto de los cielos
se ve de pronto brillar
una estrella que es anuncio
de eterna felicidad.*

*Un ejército celeste
baja al divino portal
cantando gloria in excelsis
brindando al mundo la paz.*

*Una turba de pastores
abandona el majadal
y unen sus voces al coro
de la escuadra angelical.*

*En el cielo hay una estrella
que envuelve en su claridad
a otra estrella más radiante.*

*Soy un pobre pastorcito
que ha venido de Belén
en busca del que ha nacido
Dios con nosotros Manuel*

*Caminando, camina ligero.
No te canses de caminar
que te espera José,
y María en el portal*

*Aunque soy pobre le llevo
con blanquísimo vellón
para que le haga su Madre
un pellizo de pastor.*

*Guardadito en el bolsillo
yo le llevo el mejor don
al Niño recién nacido
le llevo mi corazón.*

*Pastores y zagalas
corramos a Belén
a saludar al Niño
en canto del Edén.*

*Las pajas del pesebre
¡Oh Niño de Belén!
son flores y rosas.
Mañana serán hiel.*

VIRGEN DOLOROSA

(Viernes Santo)

*María de pena,
salve triste Madre,
salve Sol hermoso
Luna sin menguante.*

*Ruega por nosotros
Dolorida Madre.
Ruega por nosotros,
no nos desampares (estribillo)*

*Salve te saluda
el hombre y el ángel
el cielo y la tierra
los ríos y mares.*

*Estribillo
Los quince misterios
son quince rosales
son todos alivios
para los mortales.*

*Estribillo
Los siete dolores
¡Oh cuchillos tales!
¡Oh culpas traidoras!
¡Oh vicios fatales!*

*Estribillo
Hora que llorosa
triste y lamentable
tus hijos te llaman
gimiendo en el valle.*

*Estaba en la agonía
junto a la Cruz llorosa
la Virgen María triste y afrentosa.*

*Estribillo
Hoy por despedida,
dolorida Madre
la bendición vuestra
piden constante.*

Estribillo

VIERNES SANTO I

*Por vuestra Pasión
Dulce dueño amado
no se halló triste
de los condenados.*

*Tres veces caíste
sin haber hallado
un hombre piadoso
Para levantaros.*

*Al Gólgota llega
lleno de quebranto
y en la Cruz te mandan
tender a lo largo.*

*Entregas gustoso
tus pies y tus manos
y a fuerza de golpes
quedáis enclavado.*

*Una caña larga
a tus secos labios
aquellos sayones
a beber le han dado.*

*De espinas punzante,
coronado lirio,
puesto a Barrabás
por su pueblo ha sido.*

*En el huerto orando
por mi amor rendido
Suspirando angustias
Hilo, hilo a hilo.*

VIERNES SANTO II

*Por las angustias y penas,
que padeciste Jesús
en la Cruz pido de veras
merezcamos ver tu luz
en las moradas eternas.*

*Oye alma de tristeza
y la amarga despedida
de la Madre de Pureza
Hizo Jesús su vida
Postrado ante su grandeza.*

*Contempla cuán dolorida
Nuestra Madre Soberana
llorando se despedía
del Hijo de sus entrañas
y de esta suerte decía:
«Adiós Jesús amorosa,
adiós claro sol del alma,
adiós celestial esposo
de mi virginal y palma
de tu vientre fruto hermoso.*

*Adiós lucero inmortal,
adiós lumbre de mis ojos
que me dejáis cual rosal
entre espinos y entre abrojos
llenando una pena inmortal.*

*Hijo que a morir te vas,
adiós fin de mis suspiros
por amarte siempre más,
pues nací para serviros
y para pena na' más.*

VIRGEN DOLOROSA

(Se canta el día de Viernes Santo)

*María de pena,
Salve triste Madre,
Salve sol hermoso
Luna sin menguante.
Salve te saluda
El hombre y el ángel,
El cielo y la tierra,
los ríos y los mares.*

*Los siete dolores
¡Oh cuchillos tales!
¡Oh culpas traidoras!
¡Oh vicios fatales!
¡Oh la que llorosa,
triste y lamentable!*

*Tus hijos te llaman
gimiendo en el valle.*

*Estaba en la agonía,
junto a la Cruz llorosa
la Virgen María,
triste y afrentosa.*

*Hoy por despedida,
Dolorida Madre,
la bendición vuestra
Os piden constante.*

*Ruega por nosotros,
Dolorida Madre,
ruega por nosotros,
no nos desampares (bis).*

SIETE PALABRAS

*El Viernes Santo
que de dolor expiró crucificado
Cristo Nuestro Redentor,
mas dijo angustiado
siete palabras de amor.*

*La primera fue rogar
por sus propios enemigos.
¡Oh caridad singular!
a los que fueron testigos,
mucho les hizo admirar.*

*La segunda, un ladrón
hizo eficaz petición
la que Jesús satisfizo diciéndole:
«hoy serás conmigo en el paraíso».*

*A su Madre la tercera palabra le dirigió,
diciéndole le recibiera
por hijo a Juan.
Y añadió que por madre la tuviera.*

*La cuarta a su Padre Amado
dirige con afecto,
pues viéndole tan angustiado
dijo dos veces:
«Dios mío, ¿por qué me has
desamparado?»*

*La quinta estando sediento
por estar tan maltratado,
dijo casi sin aliento:
«sed tengo».
Y allí fue dado hiel
y vinagre al momento.*

*La sexta habiendo acabado
y plenamente cumplido
todo lo profetizado
dijo muy enternecido:
«Ya está todo consumado».*

*La séptima con fervor
su espíritu entrega
en manos de su Padre
con amor de esta manera cristiana
murió Nuestro Redentor.*

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net

