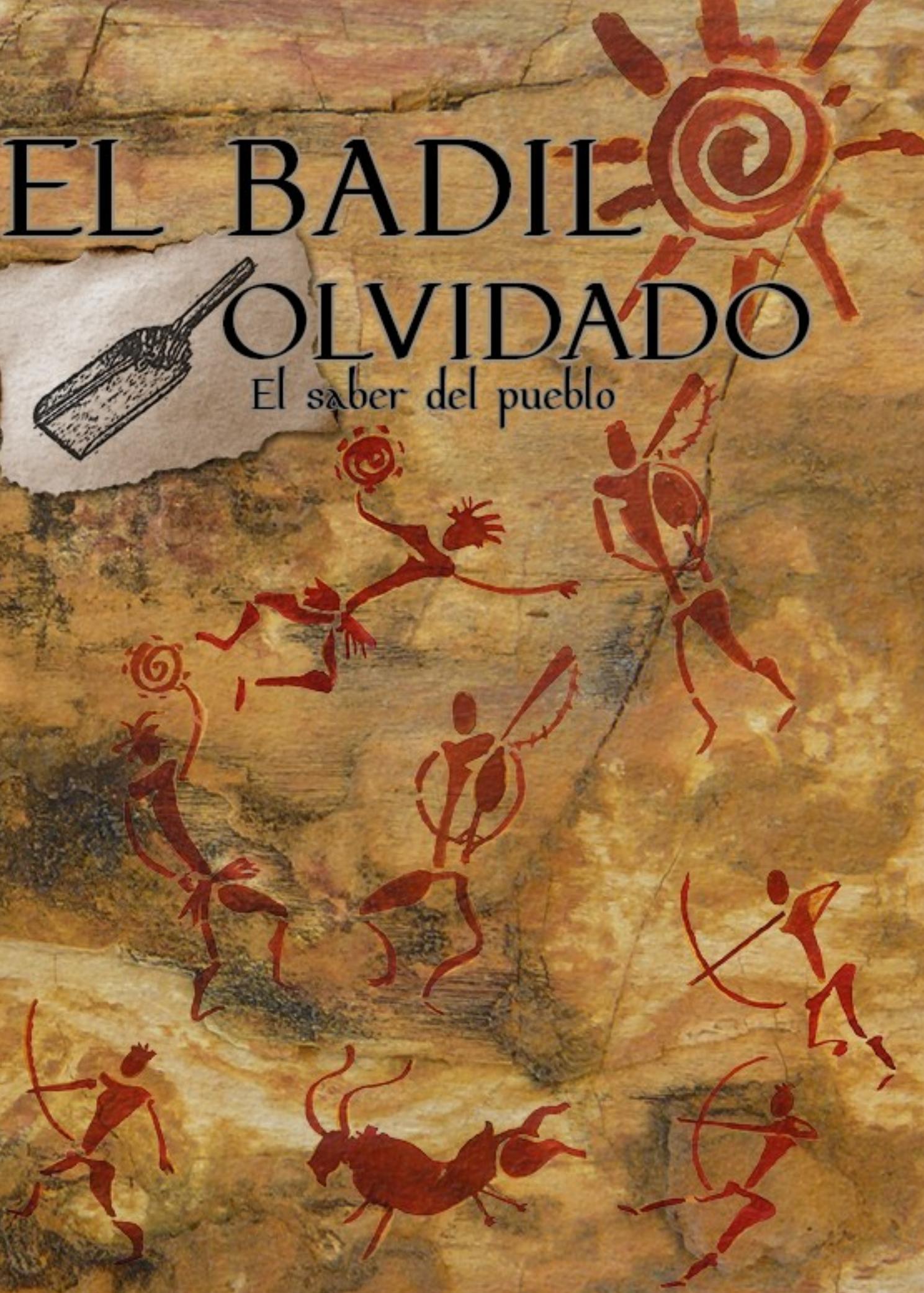


EL BADIL OLVIDADO



El saber del pueblo





El badil olvidado

El saber del pueblo

Revista bimestral de folklore

Número 1, Año 1 (julio de 2021)

Idea original:

Fernando Molpeceres Álvarez

Dirección:

Matías Fernández Romero
Fernando Molpeceres Álvarez

Coordinación internacional:

Jose Antonio Sierra Lumbreras

Equipo editorial:

Portada: Pablo de la Sierra

Maquetación: Fernando Molpeceres

Corresponsales y colaboradores en este número:

Carlos Beceiro
Soledad Bordas
Antonio Díaz
Matías Fernández
María Peligros Martínez García
Fernando Molpeceres
Daniel Peces

Edita: Banda de Música e Investigación Albedo, inscrita en el Registro Nacional de Asociaciones, Grupo 1, Sección 1, con el número nacional 166354. NIF G82630898. Dirección: Paseo de Extremadura, 254, local 29, 28011 Madrid.

Los autores de los artículos se hacen responsables del contenido de los mismos, tanto de la parte escrita como de las imágenes incluidas, para cuyo uso manifiestan tener los derechos. El editor y la dirección de revista se eximen de toda responsabilidad al respecto.

El badil olvidado es una revista digital de distribución gratuita editada por la asociación sin fines de lucro Banda de Música e Investigación Albedo.



la





El badil olvidado

El saber del pueblo

EN ESTE NÚMERO

PRESENTACIÓN	4
SEMBLANZA DE NUEVOS COLABORADORES	
CARLOS BECEIRO	5
SOLEDAD BORDAS	6
ANTONIO DÍAZ	7
MARÍA PELIGROS MARTÍNEZ	8
DANIEL PECES AYUSO	9
EL NACIMIENTO DE LA MANDOLINA	10
Por Carlos Beceiro	
MÚSICA GALEGA PARA PIANO	15
Por Sol Bordas	
EL PEINADO EN LA REGIÓN MURCIANA	18
Por María Peligros Martínez	
LOS REFRANES	25
Por Matías Fernández	
“DE LAS BUENAS COSAS QUE SE HAN DE FACER LA NOITE DE STY XUAN”	30
Por Daniel F. Peces	
GLOSARIO. ANEXO AL ARTÍCULO DE DANIEL F. PECES	37
Por Fernando Molpeceres	
LOS TRAJES CANARIOS DE ALFRED DISTON	40
Por Antonio Díaz	
LEYENDAS Y ARQUEOLOGÍA DE LA RIBEIRA SACRA ORENSANA	43
Por Fernando Molpeceres	



PRESENTACIÓN

Estimadas amigas, estimados amigos:

Después de ese número 0 que sirvió para engrasar los engranajes de colaboración, maquetación y edición de la revista, llega este primer número con artículos de varios colaboradores que aportan una inmensa riqueza y variedad de contenidos a la publicación.

Varias cosas han sucedido en el breve espacio de tiempo que ha transcurrido entre uno y otro número. En primer lugar, como ya se ha indicado, el inicio de la dinámica habitual con los colaboradores, todos ellos excepcionales folkloristas y músicos de larga tradición, que han comenzado a aportar su saber a *El badil olvidado*. En segundo lugar la incorporación al equipo editorial de José Antonio Sierra que ya, desde el propio número 0, ha servido para que la revista adquiriera proyección internacional. Y tercero, se ha verificado la eficacia de la edición de la revista a través de la Asociación Albedro que, a través de sus miles de contactos del ámbito de la música folk (músicos, bandas, escuelas, instituciones, organismos, festivales, etc.), ha permitido desde un primer momento la llegada de la revista a millares de potenciales lectores.

En cada número iremos publicando la biografía de colaboradores que se incorporen por primera vez a la revista. Todas esas semblanzas quedarán compiladas en un número especial disponible y actualizado en la web <https://www.lumedebeiqueira.es/revista-el-badil-olvidado/>.

En fin, queridas amigas, queridos amigos, les sugerimos que, en este tiempo de estío en que el calor invita al solaz con una buena lectura a la fresca sombra de un árbol, tome entre sus manos *El badil olvidado* y se adentre en el fascinante mundo del saber popular.



Beceiro, Carlos

Colaborador

Nace en Narón, uno de los *concellos* de Ferrolterra (Comarca de Ferrol), A Coruña. A raíz de la impresión que le causó en su infancia el Real Coro Toxos e Froles y, posteriormente, la influencia del Festival de Ortigueira, decide dedicarse a la música.

También aparece en su vida una persona que le marcará para siempre, Antón Varela, *Tonecho*, gaitero, artesano, gallego *enxebre*, también de Ferrolterra, con quien hasta el fallecimiento de éste le unirá una estrecha amistad.



A finales de los 70 comienza a tocar la gaita pero pronto se decide por los instrumentos de cuerda, así que principios de los 80 se traslada a Madrid donde estudia solfeo, armonía y contrabajo clásico en el conservatorio, estudios que alterna con formación jazzística con el contrabajista Dave Thomas. En aquella época forma parte de algunos grupos de jazz.

En 1986 funda con otros músicos el aclamado grupo de música folk castellano-leonesa La Musgaña, donde aporta el sonido de guitarra, cistro, zanfona, bajo, contrabajo, etc. Desde entonces recorre todo el mundo con esta formación y entra en contacto con leyendas del mundo folk internacional, además de grabar una docena de álbumes.

A lo largo de su trayectoria colabora y graba con músicos de la categoría de Eliseo Parra, Dulce Pontes, Luis Delgado, María Salgado, Kepa Junkera, Carlos Núñez, etc. En el caso de los dos últimos llega a formar parte de sus bandas.

La docencia también es una faceta fundamental en su trayectoria. Lleva muchos años impartiendo cursos y talleres de instrumentos de cuerda en múltiples lugares: desde el Conservatorio de Folk de Lalín, hasta la afamada escuela de verano *Crisol de Cuerdas* que promueve el violinista escocés Alasdair Fraser, pasando por la Escuela Municipal de Música de Alcobendas o la Escuela de Música Tradicional de Plaza Castilla.

Carlos es un también un consumado compositor, conferenciante y ha ido atesorando una excepcional colección de instrumentos de cuerda, algunos de cuyos ejemplares ha donado a museos de la categoría de la Fundación Joaquín Díaz.



Bordas, Soledad

Colaboradora

Soledad Bordas nace en Madrid donde comienza sus estudios musicales a edad temprana en el Real Conservatorio de Música bajo la dirección de D^a Carmen Díez Martín. Allí finaliza los estudios superiores en la especialidad de Piano y simultáneamente los de Magisterio.

Perfecciona con María de Macedo y Emmanuel Ferrer. Ejerce como docente en el Conservatorio profesional de Ourense, en el Conservatorio Superior de Vigo y posteriormente en el Conservatorio Profesional Amaniël-Madrid como funcionario de carrera.

Durante la década de los 80 es nombrada Vicepresidenta de las Juventudes Musicales de Madrid colaborando en la creación de ciclos de conciertos y becas de estudios para jóvenes.

Con el INJUVE (Ministerio de Cultura), colabora en la creación de las *Muestras de Música de Cámara* y el *Curso Internacional de Composición* dirigido por Cristóbal Halffter realizado en Villafranca del Bierzo ejerciendo como secretaria del curso en sus tres primeras ediciones 1983/84/85.

Ha formado parte de mesas de trabajo sobre la educación musical con el Consello da Cultura Galega en Santiago de Compostela inspirándose en los planes de estudios habilitados en Noruega a donde acudieron en 1994 a visitar los Conservatorios y Centros Integrados de Música y Artes Escénicas.

Tiene numerosas publicaciones sobre educación musical en revistas especializadas. Como pianista acompañante ha dado conciertos en diversas salas españolas y tiene grabaciones en RN2.

En 2004 es nombrada vicedirectora del Conservatorio Amaniël haciéndose cargo de la actividad artística tanto de alumnos como de profesores. En esta etapa funda el ciclo de *Los Conciertos de la Encina* junto con el Consejo Escolar del Estado, institución aledaña con el conservatorio. También inicia contacto con el Centro Cultural Conde Duque para realizar actividades conjuntas. De esta alianza surge la idea de crear el *Barrio de la Música* con instituciones del entorno. Finalmente la idea cristaliza en una asociación cultural integrada por: Conservatorio Amaniël, Escuela Superior de Canto, Música Creativa, Centro Cultural Conde Duque, Biblioteca Municipal "Victor Espinós", Museo ABC, Museo Cerralbo, Cines Renoir, Galería Movart, Twin Gallery. Finalmente se registra como ASOCIACIÓN CULTURAL ENTORNO CONDE DUQUE que sigue actualmente en activo.





Díaz Hernández, Antonio

Colaborador

Antonio Díaz Hernández nació en Los Realejos y a los 11 años se trasladó con su familia a Santa Cruz de Tenerife, donde cursó los estudios de Bachiller, Peritaje Mercantil y Profesorado Mercantil.

A los 17 años entró a formar parte de Los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Santa Cruz de Tenerife, recibiendo clases de danza de Amelia Pastor y Keti Cortés, que en esa época recorrían con las Cátedras Ambulantes los rincones recónditos de Tenerife, recopilando la música y los pasos de las antiguas danzas tradicionales.



En 1976 es solicitado por la Casa de Venezuela en Canarias para crear un grupo de folklore dentro de las actividades de la Sociedad, fundando *Aythami*, con el que se consiguió un gran apoyo popular, recorriendo los Centros Canarios-hispanos de Venezuela y exitosa participación en el programa-concurso de TVE *Gente Joven*, obteniendo el primer premio entre más de 40 grupos de todo el territorio nacional.

En 1984 se independizan de la Casa de Venezuela y cambian la denominación por *Asociación Cultural Tajaraste*, con sede en Santa Cruz de Tenerife. Con esta asociación ha participado en múltiples festivales nacionales e internacionales en gran parte de las regiones españolas y en países como Puerto Rico, Holanda, Alemania, Francia, Italia y Portugal.

Ha sacado a la luz diversas danzas que habían quedado en el olvido y que, afortunadamente, *Tarajaste* ha vuelto a popularizar como las *Folias de Cuadro* o la *Isa Parrandera* (herencia de la Sección Femenina), la *Jota Gomera* (que hacía más de 30 años que no se bailaba) las *Saltonas Antiguas* (del noroeste de Tenerife), el *Tarajaste* y la recreación del *Canario* (basándose en antiguas descripciones de esta danza).

Ha colaborado con diferentes grupos de Tenerife en la enseñanza de los bailes y de su escuela han salido muchos monitores que hoy en día están al frente de diversos colectivos folklóricos.

Con 51 años ininterrumpidos en esta actividad, el folklore ha marcado gran parte de su vida, habiéndole dado muchas alegrías, y por qué no, también muchos sin sabores, además de la suerte de conocer y tener muchos amigos aquí y fuera de nuestras fronteras.



Martínez, María Peligros

Colaboradora

María Peligros, *Peli*, es una folclorista polifacética cuya actividad abarca la danza, la práctica musical, la investigación, la docencia y la artesanía del traje tradicional murciano. Nacida en Murcia en 1964 estudió Danza en el Conservatorio Superior *Massotti Littel* de su ciudad natal, y desde muy pequeña recorrió toda la geografía murciana junto a sus padres y hermanos investigando y rescatando músicas, danzas, vestuario y costumbres de los pueblos más recónditos.



Estudió con folcloristas de la talla de María Planillas y Luis Federico Viudes.

Como docente se especializó desde muy joven en la enseñanza de danzas tradicionales y dirección de grupos, con algunos de los cuales recorre toda la geografía nacional y un buen número de países. A destacar: dirección del grupo *Santa Rosa de Lima* de El Palmar, colaboración en la vocalía de folclore de la *Federación de Peñas Huertanas de Murcia*, participación en seminarios de danza tradicional (*Ainsa - Pirineo Aragonés-*, Barcelona, Albacete o Madrid), cursos de baile folclórico murciano al personal docente del Conservatorio Profesional de Danza, etc.

Como investigadora, ha realizado una intensa labor de revitalización y estudio del baile tradicional mediterráneo, incorporando esta estética a coreografías y montajes de baile y zarzuelas con óptimos resultados como en *La Parranda* y *La Alegría de la Huerta*. También, como parte de esta labor investigadora, ha ido recopilando una importante colección multimedia de música y baile tradicional murcianos.

Es además una experta creadora y artesana del traje regional, de alguna de cuyas piezas posee una importante colección, y también da cursos por toda la región sobre el tradicional peinado denominado *moño de picaporte*.

Su obra, familiar e individual, ha sido galardonada con diversos premios como la *Artesa de Oro* de Aljucer (al trabajo de la familia Martínez García) o *Insignia de Oro del 40 aniversario* de La Peña Huertana La Seda.

Como interprete de percusión, además de su intensa labor concertística durante años con las castañuelas y *postizas murcianas*, ha formado parte de varios de grupos de música de raíz y ha realizado diversas grabaciones discográficas.



Peces Ayuso, Daniel

Colaborador

Folclorista, de Arenas de San Pedro (Ávila). Se forma en el seno de una familia que ha sido y es referencia obligada para musicólogos, folcloristas e investigadores, dentro del ámbito de la música castellana y extremeña. En las grabaciones y trabajos de campo realizados por los primeros investigadores, García Matos o



Kurt Schindler entre otros, participaron su padre, Daniel Peces Gutiérrez, y sus tías, Teresa Peces Gutiérrez y Amalia Pecci.

Formó parte en su infancia y adolescencia de la agrupación folklórica de su ciudad natal, donde recibió diversos premios y consideraciones en concursos y festivales de baile y trajes tradicionales. Compaginó el aprendizaje de la cultura tradicional de su comarca (Vertiente sur de la Sierra de Gredos o Valle del Tiétar) con el de las comarcas limítrofes, siempre dentro del ámbito geográfico y cultural de las dos Castillas y Extremadura. Tras años de formación se especializa en la transmisión de dichas tradiciones folklóricas de tan amplias comarcas, coordinando y dirigiendo diversos grupos de música y danzas, así como aulas donde aprender a realizar y usar los diferentes modos de vestir, peinar, calzar, enjoyarse, cantar, tañer, danzar. Participa como ponente y maestro en danzas, ritmos, cantos, trajes, ritos, costumbres, juegos, creencias... de las dos Castillas y de Extremadura, en múltiples festivales y eventos, tanto nacionales e internacionales (Portugal, Francia, Italia, etc.)

Daniel es un folclorista en la más amplia acepción de la palabra. Recopila, investiga, restaura y transmite los más diversos aspectos de su cultura tradicional, de la tradición oral, de la memoria viva de sus mayores: danzas, instrumentos, ritmos, trajes, canciones, fiestas, ritos, costumbres, ceremonias, creencias, simbología, juegos, gastronomía, cuentos, dichos, leyendas, historia, arqueología, clima, recursos naturales, literatura, cancionero..., sin olvidar el origen, contexto, sentido o función de dichas tradiciones.

Daniel ha formado parte de la memoria viva tradicional desde su infancia, a través del vínculo de la *sangre, familia o clan*.



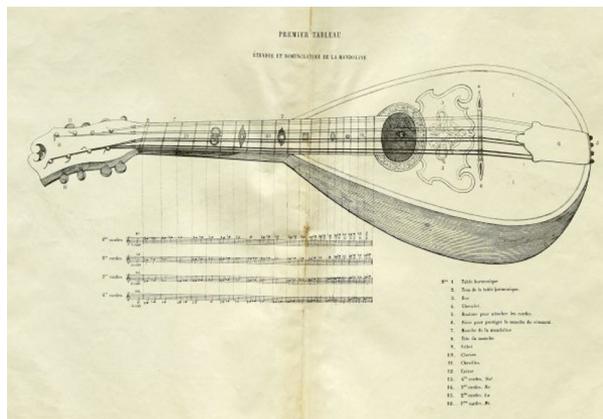
El nacimiento de la mandolina

por Carlos Beceiro

Mandolina (p., *bandolim*; al., *mandoline*; fr., *mandoline*; i., *mandolin*; it., *mandolino*)

Instrumento de cuerda pulsada, que surgió con caracteres propios a finales del siglo XVII; estaba provista de resonador y mango independiente, a la manera de laúd.

Su terminología originaria es vaga y la mandolina propiamente dicha no surgirá con su singular fisonomía, tal como la conocemos hoy, hasta finales del siglo XVII, afirmándose en las décadas iniciales del siguiente. Mientras que la *bandurria* o *mandora* conservará un cuerpo de mayor tamaño y una forma abovedada más tímida, con la tabla constituida en un solo plano, como en el caso del laúd o la guitarra, la mandolina presentará



una tabla armónica con un pequeño desnivel, producido a la altura del puente; su oído central generalmente no poseerá roseta, y el diapasón, que contendrá divisiones de marfil o de metal, será mucho más estrecho que el de aquélla. El clavijero será plano, en forma de pala, y sus clavijas se ubicarán en la parte posterior. Su bajo puentecillo no albergará las ligaduras de las cuerdas, sino que éstas quedarán sujetas a unos botones o púas metálicas situadas en la parte inferior de la caja, en la conjunción con la tapa.

Estos instrumentos comenzaron a desarrollarse en Italia con el nombre de mandolina, diminutivo de mandola, y ya en los primeros años del XVIII se encuentran ejemplares de extraordinaria factura, con taraceas orlando el contorno de la caja e incrustaciones de marfil a lo largo del diapasón y del clavijero.

El primer tipo conocido de este pequeño cordófono es la *mandolina milanesa*, todavía con clavijas laterales, corto y ancho mango, provista de seis órdenes de tri-



pa pulsados con los dedos.

Algo más tardía es la universalmente conocida *mandolina napolitana*, tañida con plectro, con cuatro órdenes dobles y metálicos –en ocasiones el primero se encordaba con tripa- afinados como el violín. La longitud de este modelo oscilaba en torno a los 57cm y su evolución estuvo vinculada al nombre de la familia Vinaccia, que se dedicó a su construcción. Estos artesanos, que trabajaron a lo largo de dos siglos en Nápoles, aumentaron el tamaño del resonador y extendieron el diapasón hacia la región aguda. Sus ejemplares, que suponen verdaderas obras artísticas, se encuentran en diversos museos, como el instrumental de Bruselas –uno de los ejemplares lleva la etiqueta con el texto *Marianus Vinaccia qu. Antonii fecit anno 1796 in Via Constantii n° 18 Neapoli-* o el Victoria and Albert Museum de Londres, donde se conservan dos mandolinas de Vincenzo (1761 y 1785) y una de Antonio (1772). Otra valiosa muestra es la guardada en el Museo de la Música de Barcelona, firmada por V. Vinaccia en 1710.

Una variante de la napolitana es la *mandolina siciliana*, de la que difiere tan solo por su triple cuerda. Otra clase es la romana, algo mayor que las anteriores y con el mástil más redondeado y el puente más alto. Debe mucho a la mandolina napolitana. Más característica es la mandolina florentina, cuyo resonador es algo menor que el de la napolitana, aunque su mástil tiene mayor longitud y por él transcurren cinco cuerdas dobles, de metal.

Cinco son también los órdenes de la mandolina genovesa, aunque no era infrecuente el modelo de seis. Para éste último número de órdenes Fouchetti publicó en París un *Méthode pour apprendre facilement à jouer de la mandolina à 4, et à 6 cordes* (c.1770).

A mediados del XVIII surgiría un modelo bajo de mandolina napolitana, cuya longitud se ampliaba en unos 40 cm con respecto al modelo usual, llamado *arcimandola*, *mandalone* o *mandalone da concerto*, *mandolone*, e incluso con el impropio nombre de *chitarrone*, tal como fuera conocido popularmente en Nápoles. Poseía ocho cuerdas dobles.

En el citado museo belga se guarda un ejemplar de mandolone que mide 93 cm de largo y el ancho máximo de la caja es de 33 cm. En su etiqueta pude leerse Gio. Bat-



Mandolina barroca



tista Fabricatore fecit an. 1786 in S. M. dell' Ajuto Napoli. Otro constructor de talento, cuyas mandolinas pueden equipararse a las de Vinaccia, fue el milanés Gasparo Vimercati. También en la familia instrumental de la mandolina encontramos modelos de tamaño intermedio (tenor) que fueron conocidos habitualmente como *mandoloncelli*.

Aunque con el tiempo su uso devendrá un instrumento popular, la mandolina participó, bien que esporádicamente, en la música culta, como demuestra el texto de Donald Gill (1984). El tiorbista Ignacio Contini (1699-1759) compuso una sonata para mandolina florentina y Antonio Vivaldi (1678-1741) escribió un concierto para dos mandolinas y otro todavía más conocido en Do mayor para una mandolina. Asimismo, en su único oratorio conservado, *Juditha triumphans* (1716), toma parte este instrumento. También interviene en el oratorio *Alexander Balus* (1748) de Georg Friedrich Andel (1685-1759). En 1771 el compositor veronés Alessandro Maria Antonio Fridzeri (1741-1825) le dedicó *Sei sonate*, y más tarde, en 1796, Ludwig van Beethoven (1770-1827) escribió una sonatina y un adagio para mandolina y clave o forte-piano, en do menor y mi bemol mayor, respectivamente, partitura tal vez dedicada a Wenzel Krumpholz; y en ese mismo año, para la condesa Joséphine von Clary, compondría otra sonatina y un tema con variaciones para los mismos instrumentos en do y re mayor respectivamente.

Tomó parte en escenas operísticas, como *La conquista delle Spagne di Scipione Africano il Giovane* (1707), de Antonio Maria Bononcini (1677-1726), aunque su uso proliferó durante el clasicismo: André Modeste Grétry (1741-1813) la incorporó en la serenata de *Les fausses apparences ou l'amant jaloux* (1778). Giovanni Paisiello (1740-1816), en *Il barbiere di Siviglia* (1782), y el propio Wolfgang A. Mozart (1756-1791), en la serenata de *Il disoluto ounito, ossia il Don Giovanni* de 1787. Por entonces, el compositor y organista Michel Corrette (1709-1795) publicó en París en 1772, un *Méthode pour apprendre à jouer de la mandoline*. En esa misma época, Blas de Laserna (1751-1816) empleó, según nos cuenta José Subirá (1928), el "vandolín o bandolín(...) que (...) llevó a varias tonadillas escénicas en el último decenio del siglo XVIII (...).

En algún caso, hasta impuso que se tocasen dos vandolines conjuntamente, mientras callaba toda la orquesta (...) La italiana y andaluza tiene un número para vandolino obligado".



Mandolina americana



POSTALES ANTIGUAS. COLECCIÓN DEL AUTOR







MÚSICA GALEGA PARA PIANO

UNA RECOPILOACIÓN PIONERA

por *Sol Bordas*
colabora *Fernando Molpeceres*

EL NACIONALISMO MUSICAL

No es extraño que los músicos de instrucción clásica se asomen a la música tradicional en búsqueda de inspiración para sus obras, lo que fue especialmente frecuente durante el *nacionalismo musical* desde mediados del s. XIX hasta mediados del s. XX. Esa corriente fue especialmente importante en Europa y, por supuesto, en España. Aquí fue el catalán Felipe Pedrell, padre de la moderna musicología española, el que sentó las bases del nacionalismo musical español que llevaron a su máxima expresión algunos de sus discípulos como Falla, Granados o Albéniz. No obstante se observa que las principales y más conocidas creaciones de ese movimiento son aquellas que se inspiraron en los muy reconocibles sonos del flamenco, a pesar de que, por ejemplo, Granados o Albéniz (ambos catalanes), abordaron temas propios de Cataluña y, en el caso de Granados, también de Galicia (su *Suite sobre cantos populares gallegos* está considerada su mejor obra orquestal).

PILAR MORETÓN

Pilar Moretón Fernández (1912-1988) fue una pianista orensana. Estudió música en el colegio con la hermana Blanca, monja carmelita, y se examinó por libre en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo las más altas calificaciones. No obstante, además de por Beethoven, Chopin o Liszt, se interesó vivamente por la música de inspiración popular escrita por los grandes compositores gallegos del s. XIX y principios del s. XX, esos grandes compositores y esa música de Galicia que pasó de puntillas por el movimiento nacionalista musical español.





MÚSICA GALEGA PARA PIANO

En algún momento de su carrera Pilar recopiló algunas de esas obras, muchas de ellas fundamentales en el repertorio gallego, en un álbum llamado *Música galega para piano*, del que confeccionó personalmente un número limitado de ejemplares que repartió entre familiares y allegados. Uno de esos ejemplares, a través de vínculos familiares, cayó en manos de la autora de este artículo, y en él nos encontramos piezas de excelsos músicos de amplia formación académica que, además de componer sinfonías, cuartetos, obras religiosas u óperas, compusieron también piezas para piano o para piano y voz basándose en los ritmos y melodías populares.

Algunos temas recogidos en el álbum son:

Alborada gallega de Pascual Veiga (1842-1906) publicada en 1955 por la Unión Musical Española en Madrid.

Un sospiro de Canuto Berea (1836-1891) publicada por el propio Berea en su editorial coruñesa.

Un adios a Mariquiña, de José Castro Chané (1856-1917) con letra de Curros Enríquez y editado por Canuto Berea.

Negra Sombra, compuesta en 1892 por Juan Montes (1840-1899) sobre un poema de Rosalía de Castro. Editada por Canuto Berea.

Cantos populares gallegos, por Benito García de la Parra (1884-1953), dedicado a su amigo Joaquín Novoa y publicados en 1923 por la Unión Musical Española.

Falas de Nai, compuesta para voz y piano por Eugenia Osterberger, conocida como Madame Saunier (1852-1932), con letra del Marqués de Figueroa y editada en 1913 por Casa Dotesio en París.

Estas son algunas del total de las 30 piezas que contiene la publicación, composiciones no banales, música muy elaborada y de difícil interpretación, creada por autores profesionales con una gran formación y al tanto de lo que sucedía en los centros europeos de referencia: París, Londres o Viena.

Afortunadamente en la actualidad, los musicólogos, al igual que hizo Pilar Moretón, siguen investigando el patrimonio musical gallego de todas las épocas, descubriendo nuevos tesoros escondidos para rescatarlos del olvido y que las nuevas generaciones puedan servirse de ello y tomarlo como referencia.

La familia de Pilar Moretón, hijos y nietos, profesionales de éxito en ámbitos tan



alejados de la música como la medicina, la arquitectura, la abogacía o la psicología, son todos también excelentes músicos y conocedores en profundidad de la música popular, e interpretan con frecuencia el repertorio del álbum de su madre y abuela.

REPERTORIO COMPLETO DEL ÁLBUM

ÍNDICE:		Pag.
1 – D’ aquí vexo os teus campos. (melodia galega)		1
2 – Follas novas. (Rapsodia galega)		3
3 – La Alfonsina. (muiñeira)		10
4 – Flor de cardo. (muiñeira)		12
5 – Alborada Galega.		15
6 – Pontearreas. (pasodoble – rapsodia)		19
7 – Unha noite na eira do trigo. (balada galega)		22
8 – Himno Galego.		23
9 – Meus amores. (balada)		27
10 – ¿porqué?		29
11 – Ti onte, mañán eu.		31
12 – ¿Cómo foi?... (melodia para canto e piano)		33
13 – Mais ve...		35
14 – “Gaiteriño pasa...” (balada galega)		37
15 – Os teus ollos. (melodia galega para canto e piano)		39
16 – Tangaraños. (canción galega)		40
17 – ¡Á nenita! (melodia galega)		44
18 – Un suspiro. (melodia)		46
19 – Negra sombra. (balada galega)		47
20 – Falas de nai. (melodia galega)		47b
21 – Doce sono. (melodia galega)		50
22 – Lonxe d’ a terriña. (balada galega)		53
23 – ¡Durme! (melodia galega)		54
24 – Idilio galego. (Namoro. Balada e muiñeira)		55
25 – Cantos populares galegos:		61
	I - Cancón do berce	61
	II - Canto d’ arada	62
	III – Canto de cego	63b
	IV – Canto do pandeiro	64b
	V – Alalá.- “Pontevedra”	65b
	VI – Airiños da miña terra – Ala, lá	66
	VII – Cantar do arrieiro	67
	VIII – Canto de cego. (humorístico)	68
		69
26 – “Mozos e mozas” (muiñeira para orfeón)		72
27 – ¿Que ten o mozo? (galegada)		75
28 – “O pensar d’ o labrego” (balada galega)		77
29 – Un adios a Mariquiña. (melodia)		80
30 – “Unha festa nos muiños de Peirayo” (rapsodia de aires galegos)		80



El peinado en la Región Murciana

Moño de picaporte, ondas y adornos

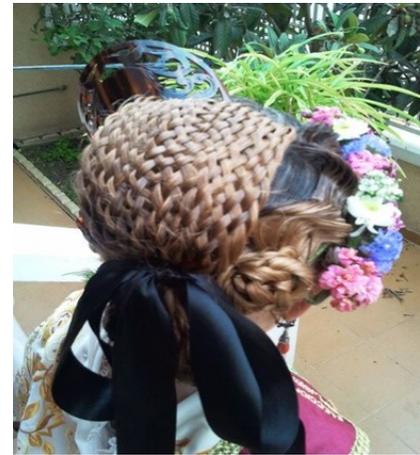
por María Peligros Martínez García

El modo de arreglarse el pelo la mujer no es un mero capricho: así, este sencillo o complicado uso del tocado femenino ha llegado a ser distintivo de tribus, pueblos y razas

El *moño de picaporte* se usa en muchas de las regiones españolas, principalmente en la zona Castellana. Ha sido nombrado, descrito, pintado y fotografiado en numerosas ocasiones a través del tiempo. En otras regiones se llama de otra forma, pero es el mismo moño.

Documentos

- En 1875, la *Asociación Literaria de Gerona* nombra el moño de picaporte, y describe a una mujer de la dice que lleva sobre la sien izquierda un clavel, y el cuello preso en gargantillas de cuentas.
- En 1901, el *Almanaque de la Ilustración* de Madrid también lo menciona, diciendo, además, que llevan rizos redondos en forma de rodete sobre la sien.
- En 1903, 1912, 1935 *El Adelanto* (diario político de salamanca), nombra el moño de picaporte en su descripción del traje charro.
- En 1918, *El Avisador Numantino*, revista semanal de intereses morales y materiales de la provincia de Soria, nombra el moño de picaporte y dice que las mujeres charras lo llevan con cintas anchas de seda de numerosos colores, que llegan hasta la cintura.



- En Andalucía en 1927, la *Revista Ilustrada* órgano regional de turismo, también lo nombra en la descripción que hace y dice, además, que lo lucen con unos enormes zarcillos.

- En Murcia, el periódico *La Verdad* también lo nombra en 1899. Dice del moño que más bien parece una ancha ensaimada que concluye en una especie de picaporte que sujeta un imperdible de concha.

- En 1900, *El Bazar Murciano*, nombra también



este moño, además de describir el traje, lamentándose de que ya está desapareciendo. En 1912 se lamenta de que las huertanas han cambiado el moño de picaporte, la armilla y el zagalejo por los tacones Luis XV y el *corsé parisien*.

- Ya en 1910, el periódico *El Liberal* habla del moño de picaporte y de la introducción de las ondas.

- En 1935, en *Anales del Museo del Pueblo Español*, Nieves hoyos habla de que en una gran parte de España se usa el moño de picaporte.

Los peinados en la península

En Lérida y también en la zona central hay un peinado característico llamado *de topos*, con influencia levantina: separan el pelo en dos partes; con el de la parte posterior hacían trenzas y formaban el *tochó*, especie de lazo vertical semejante al moño de picaporte castellano, solo que más aplastado, sujetando la parte de arriba



quedando suelta la de abajo. Con la parte anterior formaban abultamientos llamados topos y las adornaban con horquillas de madera o de cristal y plata (según las posibilidades económicas de cada cual) y tocados con flores, que es lo que define a la región mediterránea desde la desembocadura del Ebro.

En Alicante, en Granada, en Córdoba y en Portugal también se llama *de martillo* o *de picaporte*. En Segovia se llama también *de aldaba*; En Ávila lleva adornos de cintas bordadas llamadas *porretas*; en Zamora también llevan el moño de picaporte adornado con peinetas de filigrana y lazos;

En Toledo el moño es grande con grandes rodetes en la parte posterior de las orejas; En Lagartera es el moño de picaporte sin trenzar a modo de cocas.

Como vemos, el moño se lleva por otras provincias españolas adornado de diferentes formas, siendo la esencia la misma.

Las ondas son posteriores al moño de picaporte, pues se empiezan a nombrar en periódicos en 1910, mientras el picaporte es de 1800.



El peinado murciano

En el tocado de la cabeza, la mujer levantina ha sido siempre de una exquisitez artística envidiable; sólo hay ver los tocados de la Dama de Elche, la Dama de Baza, o la Dama Oferente de Albacete, para darnos cuenta del arte que ponía en la antigüedad.

Al incorporar elementos distintivos, que se usan como seña de identidad cultural, social o étnica, además reflejan el estatus social y la individualidad. Por ello, el peinado era el complemento indispensable del atuendo femenino de cada región.

Según Gustavo Doré y el Barón de Davillier en 1863 en su libro *Viajes por España*, en el capítulo dedicado a Murcia, hablan del peinado murciano y dicen textualmente: “El moño se compone de trenzas muy finas colocadas detrás de la cabeza, y tiene exactamente el aspecto de un 8 puesto de pie, cuya mitad inferior es más gruesa que la otra. Una peineta pequeña, graciosamente puesta a un lado, y un clavel rojo, una dalia o una flor de granado completan este tocado encantador. Eso se refiere, por supuesto a las mujeres del pueblo. Las señoras siguen lo más exactamente que pueden las últimas modas de París, excepto en el sombrero, que la mayoría sustituye con la mantilla nacional”. Las que no llevaban flores eran como dice el documento las “señoras”, pero las “mujeres del pueblo”, las huertanas, sí que llevaban.

Después, como todo, fue cambiando por las modas del momento; en cada época hay cambios en la moda, en el vestir y, por supuesto, en el peinado.

En la huerta murciana, siempre predominó el moño redondo o coca recogido en la nuca y dos rodetes tras las orejas, con raya partida a un lado. El modo de la región del sureste es el de cabeza descubierta adornada con peinetas, agujas de filigrana y de tembleque, aljófares y flores del tiempo. También el peinado es más complicado pues persiste el tipo Dama de Elche representativa de la historia de la región murciana. Si añadimos los adornos de las orejas, cuello y cabeza, se complementaría la unidad ornamental del sureste español.

Este peinado, que es originario de las provincias castellanas, fue introducido por las distintas migraciones, no se sabe si a través de las provincias limítrofes de Granada o Almería, o que nuestra región sirvió de paso a estas provincias, pues en Almería se usa solamente en la zona del antiguo Reino de Murcia.

En Murcia el peinado es diferente a las demás provincias del Levante, pues aparece el pelo en cocas con raya partida a un lado y detrás un rodete muy sencillo, ha-





cia el lado de la raya se coloca la peineta que suele ser de concha o de latón, y unas flores cayendo hacia la cara.

El moño de picaporte fue introducido en una época bastante reciente y está influenciado en la moda romántica universal, es decir, posterior a 1840. Por su belleza pronto arraigó entre las gentes, desplazando al propio de la zona, siendo hoy imprescindible en el tocado del traje tradicional de la mujer murciana.

He de decir que antiguamente al hacer el moño no se partía en dos el pelo; se hacía una cola de caballo y se realizaba la pleita. cuando se llegaba a la punta del pelo, se doblaba este en forma de asa y se sujetaba en el centro con varios agujones para que no se deshiciera.

¿Cómo se hace el moño de picaporte?

En el peinado, puede llevarse partido el cabello con raya al medio, al lado, o sin raya, según el gusto de cada cual, teniendo en cuenta que no es hasta después de 1820 cuando aparece la moda de usar la raya al medio o *carrera*, con bucles sobre las orejas. Se acompañaba con las clásicas ondas murcianas, o sin ellas, pero dejando siempre la frente despejada.

Para hacer el moño de picaporte con sus respectivos *rodetes* o *currucas*, se distribuye el pelo en tres zonas separadas entre sí por dos rayas: Una transversal de oreja a oreja, y otra longitudinal desde ésta al centro de la frente. A continuación, se coge el pelo en una cola de caballo, y se parte en dos, luego cada parte se divide en ramales que se van cruzando uno por arriba y otro por abajo, y así sucesivamente hasta cruzar toda la pleita; a continuación, se dobla el pelo y se fija con horquillas formando dos asas.

Al partir el pelo en dos, se empieza por la parte de debajo y se deja la de arriba para después de la siguiente forma:

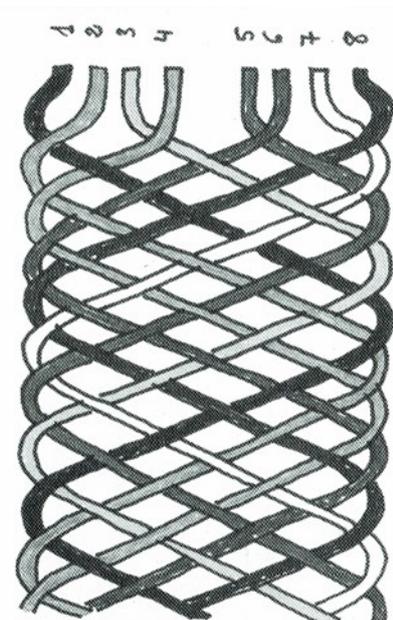
Parte izquierda

El primer ramal por encima del 2º, por debajo del 3º y por encima del 4º.

Parte derecha

El primer ramal por debajo del 2º, por encima del 3º y por debajo del 4º.

El centro se cruza izquierdo sobre derecho y así sucesivamente hasta llegar al final del pelo. A continuación, se ata con una gomilla para que no se suelte la





pleita. se deja suelto hasta el final. A continuación cogemos la parte de arriba y hacemos lo mismo. Lo complementan dos rodetes o currucas que van detrás de las orejas, un lazo atado en la base del moño, las ondas al agua las peinetas, agujones, y flores naturales.

Las ondas al agua son de una época reciente (1930 aproximadamente) y se han implantado ahora, siendo de una época posterior al siglo que intentamos reflejar (1750-1870).



¿Cómo hacemos las ondas?

Las ondas son uno de los complementos del moño de picaporte y por seguir un orden, desde que empiezas a hacerte las rayas del pelo. Se pueden hacer ondas directamente con el pelo recto para hacer los rodetes, o retorcido y hacer el rodete. O sin rayas. según modas.

El pelo debe estar perfectamente mojado con el producto que elijamos (gomina, espuma, limón, almidón) con el fin de que se fije bien la onda.

Hay muchas formas de hacerlas, ya sea hacia atrás sin raya, con raya en el centro o con raya en el lado. Hay a quien le gusta las ondas muy pegadas y pequeñas y a quien les gusta altas. Eso se soluciona cogiendo más o menos pelo.

Primera onda

La primera separación la peinaremos hacia atrás para que el cabello descienda hacia la cara y en dirección hacia abajo. La onda quedará encima de la ceja, finalizando en la raya. Se formará una especie de triángulo, con el fin de que queden en diagonal. La correcta posición de los dedos índice y corazón de quien peina y el peine mojan-do bien el pelo, es lo que hará posible el correcto borde de ésta. Se colocará una pinza para que la onda se vaya fijando.

Segunda onda

La segunda separación será ascendente, desde el ojo hacia la parte alta de la cabeza. Hay que procurar que el cabello quede en su base sin desplazarlo con el peine para que no queden claros y calvas y también que no se levante.

Tercera onda

La tercera partición va desde el pico natural (arriba con inclinación hacia delante)



coronilla y finalizando en la patilla.

Cuarta onda

La cuarta partición va desde la patilla (la inclinación será hacia atrás) a la nuca alta. Las pinzas de pato se situarán justo en el centro de la onda donde hace la forma. No es correcto situar la pinza en el borde.

El resto de las ondas será de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Con los dedos índice y corazón se formará el borde de la onda y con el anular y el meñique reforzaremos la base de las ondas anteriores. Con las partes a los lados se hacen los rodetes que pueden ser de trenza o retorcidos. Con la parte de atrás se confecciona el moño de picaporte. Adornan este peinado peinetas de plata, con o sin baño dorado con dibujos cincelados acompañadas de agujones y horquillas del mismo metal, mostrando primorosos trabajos de filigrana; también de carey. Siempre con sus respectivas flores.



Bibliografía:

- Salvador Martínez Nicolás, *Trovo y folklore*. 2015.
Josefa García, *Revista Aldaba*. Murcia, 1990.
Gustavo Doré y El Barón Davillier, *Viajes por España*. Ed. facsímil. Madrid 1991
Hemeroteca

TEMPERANDO, LA GAITA GALLEGA Y SU MUNDO

UN LIBRO DE GAITA DIFERENTE

Una obra de los maestros Fernando Molpeceres y Darío Nogueira.
Editado por Asociación Albedro e IBERSAF, S.L.



Todo lo que querías saber sobre la gaita en un único volumen de 375 págs. cuidadosamente editado.

- *El instrumento*: el sonido, la construcción, afinación, gaitas del mundo...
- *El hombre*: historia de la gaita en Galicia, el traje tradicional, problemas físicos de los músicos, el aprendizaje, la gaita en el lenguaje común, iconografía, la gaita en el Museo del Prado...
- *La música*: método de gaita, escritura para gaita; partituras clásicas, internacionales y de autor...

DISPONIBLE EN <https://tienda.ibersaf.es/tienda/temperando-la-gaita-gallega-y-su-mundo/> y en las web de las mejores librerías de España. También puedes encargarlo en tu librería habitual.



LOS REFRANES

por *Matías Fernández Romero*

La palabra refrán, procede del francés *refrain*. Son los refranes dichos populares o sentencias que enseñan o aconsejan algo.

Los refranes son expresiones de la *sabiduría popular*, basadas en la experiencia y la observación, por esos motivos aluden constantemente a la vida, el trabajo y a las costumbres, en general del mundo rural.

A veces el refranero, aunque se refiere antiguas creencias, reflejan hechos y situaciones totalmente aplicables en la actualidad. De hecho, los refranes los utilizamos en nuestras conversaciones como algo cotidiano, para reformar, aclarar o simplemente como frase hecha.

Los refranes suelen ser frases en verso, la mayoría pareados de rima consonante o asonante, y con cierto ritmo que las hace más fácil de memorizar.

Una característica de los refranes, como tantos aspectos del saber popular, es su transmisión oral y su existencia, con variantes, en diferentes regiones e incluso países.

REFRANES SOBRE REFRANES

Cien refranes, cien verdades.

Hay más refranes que panes; y cuando no tengo pan, pido consuelo a un refrán.

Los pobres tienen más coplas que ollas y más refranes que panes.

Los refranes no engañan a nadie.

Refranes y consejos, todos son buenos.

Saber refranes poco cuesta y mucho vale.

DEBATES SOBRE REFRANES ENTRE D. QUIJOTE Y SANCHO

La importancia de los refranes la encontramos en algunas consideraciones que se traen D. Quijote y Sancho. Valgan de ejemplo:

“Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias todas, especialmente aquel que dice: donde una puerta se cierra otra se abre”¹.

“También, Sancho, no has de mezclar en tus pláticas la muchedumbre de refranes que sueles; que, puesto que los refranes son sentencias breves, muchas veces los



traes tan por los cabellos, que más parecen disparates que sentencias.”

“Eso Dios lo puede remediar -respondió Sancho-, porque sé más refranes que un libro, y viénenseme tantos juntos a la boca cuando hablo, que riñen por salir unos con otros, pero la lengua va arrojando los primeros que encuentra, aunque no vengan a pelo. Mas yo tendré cuenta de aquí adelante de decir los que convengan a la gravedad de mi cargo, que en casa llena presto se guisa la cena, y quien destaja no baraja, y a buen salvo está el que repica, y el dar y el tener seso ha menester.”



“¡Eso sí, Sancho! -dijo don Quijote-: ¡encaja, ensarta, enhila refranes, que nadie te va a la mano! ¡Castígame mi madre, y yo trómpogelas! Estoyte diciendo que escuses refranes, y en un instante has echado aquí una letanía dellos, que así cuadran con lo que vamos tratando como por los cerros de Úbeda. Mira, Sancho, no te digo yo que parece mal un refrán traído a propósito, pero cargar y ensartar refranes a troche moche hace la plática desmayada y baja.”²

“No más refranes, Sancho -dijo don Quijote-, pues cualquiera de los que has dicho basta para dar a entender tu pensamiento; y muchas veces te he aconsejado que no seas tan pródigo en refranes y que te vayas a la mano en decirlos; pero parece que es predicar en desierto, y «castígame mi madre, y yo trómpogelas»”.

“Parece -respondió Sancho- que vuesa merced es como lo que dicen: «Dijo la sartén a la caldera: Quítate allá ojinegra». Estáme reprehendiendo que no diga yo refranes, y ensártalos vuesa merced de dos en dos.”

“Mira, Sancho -respondió don Quijote-: yo traigo los refranes a propósito, y vienen cuando los digo como anillo en el dedo; pero tráelos tan por los cabellos, que los arrastras, y no los guías; y si no me acuerdo mal, otra vez te he dicho que los refranes son sentencias breves, sacadas de la experiencia y especulación de nuestros antiguos sabios; y el refrán que no viene a propósito, antes es disparate que sentencia. Pero dejémonos desto, y, pues ya viene la noche, retirémonos del camino real algún trecho, donde pasaremos esta noche, y Dios sabe lo que será mañana.”³

REFRANERO POPULAR ESPAÑOL EN *EL QUIJOTE*

En las páginas del Quijote encontramos múltiples refranes que siguen siendo de



uso común en la actualidad:

A Dios Rogando y con el mazo dando.

Al buen entendedor pocas palabras.

Ándame yo caliente y ríase la gente.

Boca sin muelas es como molino sin piedras.

Cuando a Roma fueres, haz como vieres.

Dar tiempo al tiempo que no se ganó Zamora en una hora.

Dios ayuda al que mucho madruga.

El hombre pone y Dios dispone.

Entre dos muelas cordales nunca pongas tus pulgares.

Más sabe el necio en su casa que el cuerdo en la ajena.

Nadie diga de esta agua no beberé.

Por el hilo se saca el ovillo.

Para todo hay remedio, si no es para la muerte.

Quien busca peligro perece en él.

Quitada la causa se quita el pecado.

Suele caerse la paciencia cuando la cargan de injurias.

Tanto vales cuanto tienes.

Váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza.

Vendrán por lana y saldrán trasquilados.

REFRANES SOBRE ESPAÑA Y LOS ESPAÑOLES

Aquel que hable mal de España, un castigo ha de tener, que se vaya a tierra extraña y no le dejen volver.

Cuando el español canta, o rabia o no tiene blanca.

El español fino, con todo bebe vino.

En todos los pueblos de España hay más badajos que campanas.

Tres españoles, cuatro opiniones.

OTROS REFRANES Y DICHOS POPULARES

A cada cerdo le llega su San Martín. Es equivalente a: A cada cochino le llega su sábado.



A la vejez viruelas.

A más años, más desengaños.

Algo tendrá el agua cuando la bendicen.

Antes de meter, prometer. Tiene su variante en: Prometer hasta meter, y una vez metido se olvidó lo prometido.

Asno con oro, alcánzalo todo.

Buey viejo, surco derecho.

Casarás y amansarás.

Con las glorias se olvidan las memorias.

Contra la fortuna, no hay arte alguna.



1 – Cervantes Saavedra, Miguel. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I*. Capítulo XXI, página 113. Vigésima Octava Edición. Espasa-Calpe S.A. 1979

2 – Cervantes Saavedra, Miguel. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha II*. Capítulo XLIII, página 529. Vigésima Octava Edición. Espasa-Calpe S.A. 1979

3 – Cervantes Saavedra, Miguel. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha II*. Capítulo LXVIII, página 647. Vigésima Octava Edición. Espasa-Calpe S.A. 1979.

BIBLIOGRAFIA

CABALLERO, Ramón: *Diccionario de modismos de la Lengua Castellana*. Ateneo. Buenos Aires, 1942.

CORREAS, Gonzalo de: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. de Louis Combet, Lyons, 1967.

RODRIGUEZ MARIN, Francisco: *Los refranes*. Discurso Leído ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el día 8 de diciembre de 1985. Sevilla, 1896.

RODRIGUEZ MARIN., Francisco: *Edición crítica del Quijote*. Clásicos Castellanos. Madrid, 1927.

SBARBI, José María: *Gran Diccionario de Refranes de la Lengua Española*. Ed. de Manuel J. García. El Ateneo. Buenos Aires, 1965.

IMÁGENES WIKIMEDIA COMMONS

MOURA

Traje tradicional gallego, trajes de *peliqueiro* y *felo* (Carnaval), fundas de instrumentos musicales, bolsos, mantones, mascarillas, joyería en plata, bisutería, etc. También clases y talleres de bisutería.

Envíos a toda España



"Mercedes es nuestra modista de referencia. Tejidos de la mejor calidad, confección impecable, total profesionalidad y trato amable."

Banda de Gaitas Lume de Biqueira



Chaqueta de felo



Fundas de pandeiras



Exposición



Monteiras bordadas

Ctra. Milagros, 51 A - 32700 - Maceda (Ourense) - telef. 696457228



“De las buenas cosas que se han de facer la noite de Sty Xuan”

Tradiciones orales recogidas en el partido de Arenas de San Pedro. Extraído del trabajo de campo.

por Daniel F. Peces Ayuso

(PARTE PRIMERA)

INTRODUCCIÓN

Las fiestas en honor a San Juan no se podían separar de las fiestas en honor a San Pedro Apóstol en estas tierras, ya que ambas marcaban uno de los momentos más importantes de la vida de nuestros antepasados. Siendo San Juan y San Pedro las últimas de las tradicionales *Fiestas de Invierno*, y al mismo tiempo las primeras de las *Fiestas de Verano*, estaban marcadas por otro hito fundamental, la *trasterminancia*¹, costumbre que aún hoy en día sigue en vigor, y que consiste en conducir a los rebaños de vacas, yeguas, cabras o vacas, desde las agostadas y cálidas dehesas del Tiétar, a los verdes prados de cervuno y flor de piorno en la Sierra de Gredos. Estos ganados han sido parte fundamental de la economía tradicional serrana.



Imagen 1
Partido judicial de Arenas de San Pedro

Aunque este acto de conducir a los rebaños de los pastos de invierno a los de verano solía depender de la meteorología, lo cierto es que para San Juan ya estaban instalados animales y hombres en los arcaicos chozos construidos en los mejores praderíos alpinos, una labor que se realizaba con los esfuerzos conjuntos de los dueños de los ganados y sus criados, invirtiendo no más de una o dos jornadas como máximo. Y esto era así porque, justo siete días después de las fiestas de San Juan, tienen lugar las fiestas de San Pedro Apóstol, día en el que era costumbre entre los criados de los ganaderos cambiar de amo, renovando sus contratos, buscando otros nuevos y mejores. El rico folklore de estas tierras está lleno de interesantes ejemplos que ilustran la importancia que tuvieron estas fiestas, perdidas en un pa-



sado por fortuna tan reciente, que aún quedan imágenes grabadas en la memoria viva, colectiva e individual, de nuestras personas más mayores. Como estas hermosas coplillas del cancionero arenense²;

Ya tiene el criado ganas, de darles suero a sus perros
Pa que muerdan a los amos, cuando llegue su San Pedro
Y decirle ande con Dios, y eche huesos a otros perros
A mí con tal que me pague, y que me suelte el dinero
Como si le dan de palos, o le llevan al infierno
Mira si querré a mi amo, que es santo de mi devoción
Mala coz le del caballo, mal rayo le parta en dos
El buen pastor quiere bailar, con la pastora en la majá³
Llegó San Pedro para cantar. La fiesta ahora va a comenzar...
Cuando las grullas vayan pa arriba
No te quedes con el amo inque te lo pida
Y cuando las grullas vayan pa abajo
Quédate con el amo aunque te mate a trabajo...
Baje a la puerta. Y usté quién es
Soy el criado, que vengo a ver
Si tié el dinero, que debe usté...
De San Juan a San Pedro, van pocos días
Y a ti te quedan menos, para ser mía
Si no negara San Pedro, a Cristo como negó
Otro gallo le cantara, mejor que el que le cantó

Aún sigo recogiendo interesantes datos de aquellas fiestas *Sanpedrinas*, a las que dedicaré un tiempo y espacio exclusivo, recordando algunas cosas acerca de cómo se desarrollaban en estas tierras dichas fiestas pastoriles, porque ahora es tiempo y espacio para las fiestas de San Juan, evento que, como decía, marcaba un antes y después en el calendario tradicional serrano. En ellas se celebraba el final y el comienzo de un año nuevo con renovadas de esperanzas, y con ello el abundante resurgimiento, tan extraordinario como exuberante, de los recursos naturales en esta comarca castellana. Estas fiestas, que se han venido celebrando desde la más remota antigüedad del mismo modo y con la misma importancia que las del solsticio de invierno, en la península ibérica estaban muy arraigadas y debieron ser muy importantes en la época en que comenzó la cristianización de los pueblos europeos, entre ellos los diferentes grupos de indígenas hispanoromanos.

La Iglesia católica romana asimiló la fiesta pagana del solsticio de invierno al nacimiento del hijo de Dios, Jesús, y el solsticio de verano al nacimiento de su primo hermano, San Juan Bautista...del mismo modo que hizo con otras ceremonias, creencias y ritos del mundo antiguo de religiones como la egipcia, la semita, la romana o la celta, cuyas liturgias y fiestas principales, a pesar del tiempo y del espa-



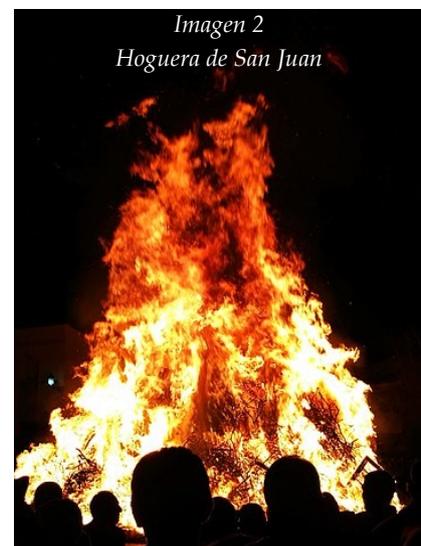
cio que media entre todas ellas, coinciden en sus calendarios festivos, rituales, costumbres, creencias,... Incluso con el mismo sentido, como es el caso que nos ocupa, que las fiestas tradicionales en honor a San Juan Bautista en el término municipal de Arenas de San Pedro.

Gran parte de la información que a continuación les transmito, la he recibido directamente de manos de los habitantes más mayores de estas tierras. Ellos guardan, por fortuna, en la memoria, las experiencias de tantas emociones y sentimientos como árboles crecen en los bosques, desde la vera del Tiétar hasta los risqueros más altos y quebrados de la sierra de Gredos. Y entre ellos los recuerdos tan especiales de aquellas alegres *fiestas sanjuaneras* que, ahora con el paso del tiempo, son añoradas por ellos y ellas, y no dejan de producirnos cierto dolor o amargura, pues entre todos esos recuerdos, colectivos e individuales, no falta el siempre doloroso de aquellos familiares, vecinos o amigos que ya no están con nosotros, y que formaban parte integral de aquellas fiestas y momentos tan intensos.

Y como *de bien nacido es ser agradecido*, os tengo que dar las gracias por contarme algunos de vuestros valiosos recuerdos, ahora en parte recogidos con el respeto y dignidad que merecen, con el único objetivo de que no se olviden. Memorias y recuerdos que me gustaría dedicar a dos mujeres, maestras y amigas arenenses, con las que hablar era entrar en la relatividad más absoluta del tiempo y del espacio. A vosotras dos, Rafaela y Margarita, en nombre de todos los demás *paisanos-enciclopedias* del saber tradicional oral, van dedicados algunos de aquellos recuerdos de vuestras narraciones, para mí siempre fascinantes.

DE LAS COSAS QUE SE HAN DE HACER ANTES DE LLEGAR EL DÍA Y LA NOCHE DEL SANTO JUAN

Según nuestra tradición oral, una semana antes de la noche de San Juan se ha de limpiar toda la casa a conciencia, implicándose en ello todos los miembros de la familia. Mientras unos limpian otros van amontonando todos los trastos que ya no sirven, incluida la ropa, para quemarlos en la hoguera mágica de la noche de San Juan. De este modo, quemando lo viejo o roto, se creía que sería más fácil estrenar otras nuevas prendas o enseres el siguiente año, a contar desde aquella noche, creencia y ritual que están relacionados directamente con la primavera y la necesaria regeneración de los campos justo a partir del día de San Juan o solsticio de verano.





Una vez aseada la casa y desechados los trastos inútiles, que han de arder en la hoguera, se encalaban las casas, empezando por la cocina, el zaguán, la sala, alcobas y fachada. Esta labor la realizaban generalmente las mujeres, habiendo incluso algunas que se dedicaban, digamos profesionalmente, a encalar a cambio de un poco de dinero u otros productos... Esta labor se llama tradicionalmente *jalbegar*⁴ o *ajalbegar*⁵. También se llamaba a las *jalbegaoras* para encalar las cocinas y alcobas en las casas de las parturientas, días antes del parto, ya que éstas solían hacer limpieza general encalando la cocina y alcoba para tenerlo todo limpio y, sobre todo, desinfectado. Las personas que las contrataban tenían que comprar la cal que fuesen a necesitar y

los tintes ocreos o añiles para dar en las jambas de puertas y ventanas.



Imagen 3

Casa tradicional enjalbegada
Arenas de San Pedro

Las que se dedicaban al *jalbiegue* tan solo tenían que portar *ropijhos* o ropas viejas y pañuelos anudados en la cabeza para protegerse el pelo y la cara de la corrosiva cal viva. También llevaban un pellejo de oveja o borrego, el *guisopo*⁶, que utilizaban a modo de brocha, ya que era esta su herramienta tradicional para encalar, ayudándose de una vara de avellano o una simple caña para atar el *guisopo* o piel de oveja, y así llegar a los rincones más altos o inaccesibles.

Estos *guisopos* eran los mismos que se utilizaban poco antes del Carnaval, cuando el martes de las fiestas algunas *jalbegaoras* areneras salían por las calles ocultando sus caras con pañuelos, vestidas

con sus ropas llenas de cal y remiendos, y azotando y manchando de cal a *guisopazo* limpio especialmente a los mozos. Además de toda la carga simbólica que sin duda tiene esta costumbre, lo cierto es que era la mejor forma de quitar la cal incrustada y reseca de los pellejos y lana de los *guisopos*. Quedando después del Carnaval listos para trabajar en San Juan.

La cal que se usaba para *jalbegar* las casas era la de color blanco. Sin embargo, muchas veces se teñía la cal dándole un tono más ocre, como si las casas fueran de crema. Para ello había la costumbre, basada en la creencia de que de este modo la cal duraba más tiempo impregnada sobre las paredes, de echar cáscaras de cebolla a la cal mientras se la removía con el agua para que *cociera*⁷ o diluyera, de ese modo se convertía en una pasta cremosa lista para pintar y desinfectar, logrando dar, al



blanco puro de la cal, un color terroso peculiar y que resistía más a las manchas del omnipresente humo de los hogares, candiles y teas. También era costumbre pintar las fachadas de color añil u ocre rojizo, este último extraído de las minas férricas de Castañarejo y la Tablada. En otras ocasiones, una vez *enjalbegadas* las casas, se pintaban las jambas y dinteles de puertas, ventanas y esquinas de color añil u ocre.

También había quienes, una vez *enjalbegadas* las fachadas e interiores de las casas, pintaban bellas cenefas con motivos florales y geométricos. Sobre las chimeneas, puertas y ventanas se solían retocar los antiguos símbolos o dibujos solares que según es tradición protegen de enfermedades y desgracias tanto la casa como a sus habitantes. Uno de los dibujos más repetido es el llamado *la estrella*, teniendo más bien la forma de una flor con seis pétalos. Pero los había de muy diferente tipo y sentido simbólico como, por ejemplo: cruces, gallos, gallinas, soles, un jarrón con tres azucenas, *el lucerillo*, *el árbol de la vida* o *corazón con ramo*. Dibujos todos destinados, como decía, a proteger la casa y a sus moradores de posibles catástrofes o accidentes, como pudieran ser incendios, caídas de rayos, inundaciones, enfermedades o visitas brujeriles no deseadas. Y para reforzar más ese sentido simbólico protector, en la mayoría de ellas se cincelaba artísticamente en el dintel de las puertas principales esos signos u otros alegóricos, por ejemplo, a la fecha de su construcción y sus propietarios, Temas profanos que se alternan con otros que incluyen bendiciones de tipo religioso, y más concretamente cristiano, muchas de ellas dedicadas a la Virgen Sta. María. Dibujos y letras que, a veces, para ser más claras e inteligibles, se pintaban del intenso color ocre de la Tablá cada San Juan.



Imagen 4
Dintel labrado con temas religiosos

Pero sigamos con la faena del *enjalbegado* de las fachadas, como labor tradicional relacionada con la fiesta de San Juan hasta hace muy pocos años. Creo interesante decir que en todas las casas no faltaba un rinconcillo destinado a guardar todos los trastos necesarios para realizar tales faenas. El lugar solía ser en un rincón de la *estanza*⁸ -también llamada zaguán⁹- o en la entrada de la cueva en donde se almacenaban vino, aceite, miel y carnes en salazón, todos ellos lugares por los que no se pasaba cerca normalmente, evitando así ensuciarse de cal las ropas. Dichos trastos solían ser una tinaja o barreño, un cucharón o palo removedor, una taza o tazón, a modo de medida para cocer la cal, y la ropa, o mejor dicho harapos, con los que cubrirse sin miedo a mancharlos. Estas tinajas o barreños, debido al paso de siglos de uso continuado, solían tener una capa de cal pegada, tanto fuera como en su parte



interior, de varios centímetros que impedían ver el barro del contenedor. Dentro de ellos se dejaban las demás herramientas, cubriéndolas con un simple trapo sobre el que, a veces, se colocaban otros de lino blanco, decorados con bellos bordados policromos al más puro estilo de estas tierras y vinculado a los bordados de la colindante Navalcán o vecina Lagartera.

Todas estas labores de limpieza, desinfección, protección realizadas por nuestras mujeres terminaban en el momento en el que pintaban las *chinas de la estancia*. O dicho de otro modo, el día en que arrodilladas en los suelos, con la única ayuda de sus dedos corazón e índice y un tazón lleno de cal, barro y el mágico ocre, iban pintando los espacios que quedan libres entre los cantos rodados con los que tradicionalmente se empedraban las estancias o zaguanes. Era una labor tediosa de la que se solían ocupar las más jóvenes de la familia bajo la estrecha y severa dirección de la más anciana. Ellas mismas preparaban la mezcla a gusto de cada casa, mezcla con la que resaltaban aún más las formas de los diferentes empedrados. La mayoría de ellos se decoraban con sencillas y esquemáticas formas astrales, florales, geométricas, usando para ello cantos de diferentes formas o colores, mezclando los abundantes guijos¹⁰ de cuarzo con el granito. Estos minerales ofrecen en estas tierras una gran abundancia y una amplia gama cromática que va del blanco más níveo, al negro más opaco, pasando por tonalidades rosadas, anaranjadas, verdosas etc. Y así, de una forma sencilla utilizando simplemente como recurso decorativo los colores y la forma de dichos cantos, iban dando forma a los dibujos y patrones con los que se solían decorar.

Las mozas que iban a recoger el barro y ocre con la que hacían la mezcla, aprovechaban para dar una vuelta y dejarse ver dónde ellas querían ser vistas. O para encontrarse en secreto con sus novios o pretendientes y tener un ratito de conversación a solas.

ARQUITECTURA TRADICIONAL

La arquitectura tradicional de estas tierras, se basaba en el aprovechamiento máximo de los recursos disponibles, la funcionalidad y la solidez. Por eso a veces muchas de nuestras viviendas se han construido directamente sobre *canchuelas*¹¹ o *canchales*, utilizando las impresionantes piedras como parte integral de las paredes y los cimientos, como es el caso de algunas casas del barrio de la Canchuela en Arenas de San Pedro, por poner un ejemplo. En estos casos es curioso observar cómo, los grandes bloques de granito que forman parte de algunas paredes, han sido primorosamente trabajados en el interior de las viviendas hasta lograr el espacio o forma deseada.



Imagen 4
Alquerque

En el exterior de las viviendas las grandes piedras conservan su forma barroqueña original, no están rebajadas ni labradas, a lo sumo horadadas para colocar la aldaba o algún clavo donde colgar las floridas macetas o tender la ropa. En algunas de ellas había alquerque¹² (las líneas y puntos que se necesitan para jugar al tradicional juego de las tres en raya) labrados en la propia piedra o haciendo el dibujo con los cantos rodados, pues en el tiempo de intensos fríos y continuas lluvias, los niños, y sobre todo las niñas, solían jugar y pasar largas horas al resguardo en las estancias familiares. Los niños pre-

ferían jugar en otros lugres como en la cuadra, el sobrao¹³ o cualquier lugar lejos de la mirada vigilante de las madres. De todos modos, y para hacer justicia, he de decir lo que me recordaban constantemente mis mayores, y es que, por desgracia, los niños y las niñas en tiempos de nuestros abuelos tuvieron muy, pero que muy poco tiempo para jugar. Les obligaron a ser mujeres y hombres a penas cumplían los seis años de edad. Y a pesar de ello, la mayoría han seguido jugando sin perder las ganas hasta el último momento de sus vidas, pues generalmente todas estas actividades se hacían entre bromas cómplices y donde cualquier cosa era válida con tal de pasar un buen rato. Sin lugar a dudas la mejor metodología que hay para realizar tediosas labores como esta de limpiar, encalar y pintar arrodilladas durante horas el suelo.

NOTA DE LOS DIRECTORES:

El fantástico trabajo de Daniel F. Peces, dada su extensión, se irá dividiendo en artículos, comprensivos de temas homogéneos, que se irán incluyendo en números sucesivos.

LLAMADAS A PIE DE PÁGINA

Llamadas a pié de página 1 a 13: El lector encontrará, en el anexo adjunto a continuación, un glosario explicativo de los términos marcados.

IMÁGENES

Imagen 1: Asqueladd, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons

Imagen 2: Francesiuss, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons

Imagen 3: DavidDaguero, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons

Imagen 4: Discasto, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons

Imagen 5: Sqjaques, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons



ANEXO AL ARTÍCULO DE DANIEL F. PECES

Glosario de localismos, vulgarismos y términos en desuso de las tierras de Arenas de San Pedro

por Fernando Molpeceres

La lectura del artículo de Daniel F. Peces, que precede en este número de la revista al presente anexo, me hizo reencontrarme con mi faceta de coleccionista de palabras olvidadas. Fue durante su maquetación cuando me planteé si no merecería la pena explicar algunos de esos términos en modo glosario en vez de incluir su descripción entre paréntesis o a pie de página, y finalmente esa fue la opción por la que opté una vez informado su autor de mis intenciones.

No es fácil distinguir entre un vulgarismo (palabra incorrecta en una lengua porque no se ajusta a la norma) y un localismo (vocablos que solo tienen uso en zonas delimitadas), al menos no para un simple curioso del idioma como yo. Pero parece razonable pensar que cuando el uso de un término coloquial con deformaciones morfológicas deja de ser un acto individual para extenderse a toda una comunidad y se mantiene en el tiempo, el vulgarismo se convierte en localismo. Así muchas palabras y expresiones, contrarias a las normas del idioma, han terminado en los diccionarios por el pertinaz uso que de ellas han hecho los hablantes. Por tanto, tómese el lector dicha catalogación, cuando se produzca, como una simple referencia.

En ocasiones, para la definición, utilizaremos directamente la correspondiente acepción del Diccionario de la Lengua Española (RAE).

arenense. Gentilicio de los nativos o habitantes de Arenas de San Pedro, municipio de la provincia de Ávila.

ajalbegal. Localismo de enjalbegar o jabelgar. Encalar, pintar con cal una pared. El encalado es un proceso tradicional, ecológico y económico, de revestimiento interior y exterior de paredes que, a diferencia de otras coberturas, permite la transpiración de los muros. Además del lustre, higieniza y aísla de la temperatura exterior. El principal inconveniente es la necesidad de su renovación periódica, por lo que en muchos pueblos de España se convierte en un ritual anual.

El verbo enjalbegar se usaba también, aunque es forma en desuso, como alternativa coloquial de maquillar.

alquerque. Tablero con dibujos geométricos sobre el que se desarrollan diferentes juegos (por ejemplo: las tres en raya). En muchos lugares están tallados en las losas



del suelo.

canchuelas. Localismo de canchal. Lugar lleno de peñascos.

cocer. El uso que se le da a este verbo en la frase del artículo “...echar cáscaras de cebolla a la cal mientras se la removía con el agua para que *cociera* o diluyera.”, refleja el hecho de que la cal viva (óxido de calcio) utilizada para encalar, aunque no es inflamable, sí genera calor en contacto con el agua.

estanza. Estancia. Es un término en desuso

guijo. Conjunto de piedras redondeadas de pequeño tamaño que se emplea para consolidar y rellenar los caminos. También pequeños cantos rodados.

guisopo. Vulgarismo de hisopo. Brocha basta. Utensilio que se emplea en las iglesias para dar o esparcir agua bendita, consistente en un mango de madera o metal, con frecuencia de plata, que lleva en su extremo un manojito de cerdas o una bola metálica hueca y agujereada.

jalbegal. Variante de ajalbegal.

majá. Vulgarismo de majada. Lugar de recogimiento de ganado y de refugio de pastores.

sobrao. Variante vulgar de sobrado. Desván, buhardilla. Pisos superiores de una vivienda.

trasterminancia. Trashumancia estacional de corto desplazamiento.

zaguán. Espacio cubierto a la entrada de una casa.

OBRADOIRO DE GAITAS GIL



Gaita en do. Fabricada en granadillo, con doble anillado en madera de boj y plata grabada. Vestido de damasco y flecos de lana.

"Una afinación perfecta, una gaita única"

Así definen los mejores artistas, profesionales y aficionados, las gaitas que nacen en el Obradoiro de Xosé Manuel Gil. Instrumentos tan bellos como precisos, de timbre dulce, potente sonido, afinación exacta y exquisita factura.

Consulta todas las posibilidades de configuración (tonalidad, madera, anillado, vestido, etc.) en nuestra página web www.gaitasgil.com o llámanos sin compromiso al teléfono 606678695.

Síguenos en  Obradoiro de Gaitas Gil.



Rúa Canteiro José Cerviño, 27
36860 PONTEAREAS
(PONTEVEDRA)
Telef. 606678695



LOS TRAJES CANARIOS DE ALFRED DISTON

por Antonio Díaz

Alfred Diston, insigne británico que durante medio siglo de su existencia vivió en la Isla de Tenerife, captó como nadie la esencia del pueblo canario y nos ha dejado en sus diarios manuscritos preciosas láminas con la valiosa descripción de nuestro pasado costumbrista, propios de su buen hacer y de su espíritu romántico, especialmente en el ámbito del folklore.

Nació el 8 de Febrero de 1793 en Lowestoft, Condado de Suffolk, un enclave pesquero con un importante número de astilleros e industrias de fabricación de tejidos.

Vinculado en su entorno familiar con la marina y los viajes hizo que, con 17 años, en 1810, este joven viajero recalará en la Isla de Tenerife, concretamente en el Puerto de la Orotava (hoy día Puerto de la Cruz), relacionándose inmediatamente con Compañías Inglesas que operaban en la Isla con el mercado vitivinícola canario, con una importante red de producción, transporte y distribución entre las islas y Gran Bretaña.

Alfred Diston se casó y fundó una familia de la cual nacieron cuatro hijos, dos varones y dos hembras.

En sus primeros años en Tenerife, Diston como un simple aficionado a la pintura y el dibujo, animado por el espectáculo que le ofrecía el Archipiélago en su conjunto, recorre los rincones de varias islas, siendo su "modus vivendi" el traje o vestimenta tradicional canario, la flor o la roca que adorna un simple espacio de terreno. Aunque no fue verdaderamente un prodigioso dibujante, el valor testimonial de sus esbozos y cartones es tal, que anula cualquier crítica a su capacidad pictórica.

Diston nos ha legado unos interesantes manuscritos con los trajes comarcales y pueblos de nuestras islas, donde nos narra sus características esenciales y colabora con sus ilustraciones en obras de otros insignes viajeros que visitaron el Archipiélago Canario.

Algunas muestras de sus trabajos y descripciones las podemos observar a continuación:



Alfred Diston por Elizabeth Heaphy Murray, dominio público, vía Wikimedia Commons



"MAYORDOMO DE GARACHICO" del Álbum de Alfred Diston de 1824. La figura luce sombrero de palma, chaleco con delanteros y canesú color teja listado de negro, con las carteras y solapas negras adornadas al parecer con sencillos bordados blancos, marrones y verdes. Calzones de color marrón y calzoncillos blancos que asoman ligeramente.



"MANTO Y SAYA", o traje para ir a la Iglesia, según Alfred Diston de 1824, que lo define como "El Manto y saya es por su apariencia, para el ojo desacostumbrado, la forma más extraña y desgarrada de vestirse que tiene la mujer en las Islas Canarias".

Es utilizada por personas de clase media tales como esposas de tenderos y otras,



"ESPERANCEROS" del Álbum de Alfred Diston de 1829. Esta Lámina es sin ninguna duda una de las más logradas del autor, sin embargo carece de texto. En su conjunto ofrece una escena de fiesta ejecutando una danza. Es sobresaliente el sombrero de la mujer adornado con cintas de colores. El hombre se ha desembarazado de la Manta y los Zapatos para bailar mejor. (TENERIFE-ISLAS CANARIAS-ESPAÑA).



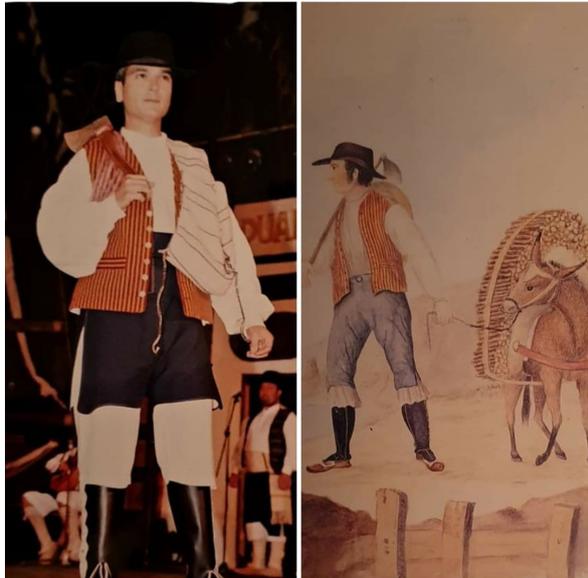
La "MANTILLA DE BLONDA" : Estas prendas eran utilizadas por la gente acomodada de los principales núcleos poblacionales de la Isla y seguían la moda española y europea del momento. Alfred Diston la reflejó en una de sus preciosas láminas.

(TENERIFE-ISLAS CANARIAS-ESPAÑA)





"VENDEDOR DE LEÑA" del Álbum de Alfred Diston de 1824, acompañado del siguiente texto: La presente figura puede darnos una idea de la apariencia general y el atuendo del campesino del Valle de La Orotava. Sus ropas son de manufactura casera y el sombrero está hecho en Gran Canaria.



"VENDEDORA DE CARBÓN" del Álbum de Alfred Diston de 1824 con el siguiente texto: Carbón y leña seca son los únicos combustibles usados en Tenerife. El primero se hace principalmente en los Valles de La Victoria y de La Orotava. El vestido de esta mujer es una muestra del atuendo de las mujeres de su clase en esta parte de la Isla





Lendas e arqueoloxía da Ribeira Sacra ourensá

(Leyendas y arqueología de la Ribeira Sacra orensana)

Por Fernando Molpeceres

Imágenes: Pablo de la Sierra

Me permitirá el lector que, antes de entrar en harina en este artículo, haga una breve introducción, especialmente destinada a los legos en la materia, sobre las leyendas, desde el punto de vista de la folclorística, y sobre la Ribeira Sacra, desde el punto de vista geográfico y paisajístico.

SOBRE LAS LEYENDAS

Uno de los aspectos más fascinantes del folklore que, desde siempre, ha atraído el interés de los estudiosos, son las leyendas. Son éstas relatos, generalmente cortos, asentados en el imaginario colectivo de comunidades humanas, en los que se narran hechos donde se mezclan la realidad y la ficción, la historia y los mitos, y en los que se reflejan valores morales, creencias compartidas o incluso fabulosas historias del origen de la propia comunidad. Su transmisión, oral o escrita, suele conllevar con el paso del tiempo la supresión, modificación o añadidos de pasajes, con lo que acaban existiendo múltiples variantes de esos relatos.

Al igual que sucede con el hecho musical, no han encontrado los antropólogos pueblos que no tengan sus propias leyendas.

Las mayor parte de las leyendas se quedan en el reducido ámbito de las pequeñas comunidades de cuya tradición forman parte, como será el caso de las que narraremos aquí, pero otras han formado parte de los relatos épicos del origen de pueblos y naciones, y por tanto están en la génesis de nacionalismos, ideologías y religiones. Así podemos hablar del nazismo, que amalgamó un buen número de leyendas nórdicas y de otras procedencias (por ejemplo el Santo Grial) para dar soporte a sus descabelladas ideas sobre el origen y superioridad de la raza aria. O, desde el punto de vista religioso, podemos mencionar, por ejemplo, el *Antiguo Testamento*, muchas de cuyas narraciones legendarias fueron recopiladas en el s. VII a.C. durante el reinado del Rey Josías de Judá con el fin de unificar política y religiosamente su reino; leyendas que se tomaron prestadas de las tradiciones de otros pueblos como los asirios, los babilonios, los hititas o los egipcios, donde aparecen con variantes.

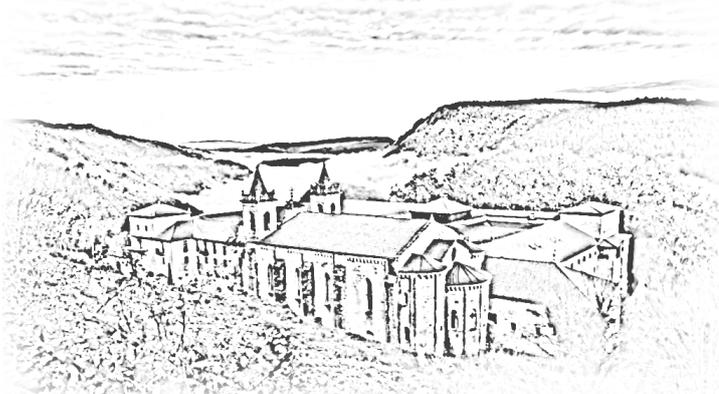
En otros casos las leyendas han servido de inspiración a artistas dando pie a maravillosas obras literarias, musicales o pictóricas, por ejemplo los cuentos de folclorís-



tas como Perrault o los Hermanos Grimm, o las óperas de Wagner.

LA RIBEIRA SACRA ORENSANA

La Ribeira Sacra es la frontera natural entre las provincias de Lugo, al norte, y Ourense, al sur. Esta frontera la forman tres ríos: el Miño, el Cabe y el Sil, siendo este último el que forma los más espectaculares cañones en su recorrido, y en cuyas escarpadas márgenes, trabajosamente aterrazadas, se plantan desde antiguo vides que producen caldos que ya eran apreciados por los romanos.



Monasterio de Santo Estevo de Ribas de Sil

En el caso de Ourense son doce los *concellos* (términos municipales) que forman parte de esta zona protegida que aspira a la declaración de Patrimonio de la Humanidad de la Unesco: Castro Caldelas, Chandrexa de Queixa, Esgos, Manzaneda, Montederramo, Nogueira de Ramuín, Parada de Sil, A Peroxa, A Pobra de Trives, San Xoán de Río, A Teixeira y Xunqueira de Espadanedo.

Desde el punto de vista orográfico las tierras del sur de la Ribeira Sacra son zona de montes, donde se mezclan bosques con influencias atlánticas y mediterráneas, bosques muchas veces convertidos en intrincadas *fragas* (espesuras boscosas) que, con el abandono de la agricultura y ganadería en un mundo rural cada vez más despoblado, engullen con avidez las arrumbadas tierras de pasto y labor, a pesar de los pertinaces incendios que cada verano asolan Galicia.

Y es en esas espesuras, esas *fragas* abrazadas por la bruma muchos días al año, en las que se desarrollan las leyendas y los hallazgos arqueológicos que narramos a continuación.

LOS ANEIS MILAGREIROS (ANILLOS MILAGROSOS) DE SANTO ESTEVO DE RIBAS DE SIL

"Tres anillos para los Reyes Elfos, bajo el cielo.

Siete para los Señores Enanos en Palacios de Piedra.

Nueve para los hombres mortales condenados a morir..."

Con esta introducción comenzaba J.R.R. Tolkien su obra *El Señor de los Anillos*.

Y bajo el título *El bosque de los cuatro vientos*, la escritora gallega María Oruña desarrollaba una novela de misterio que se movía entre el presente y el siglo XIX en el



entorno del Monasterio de Santo Estevo de Ribas de Sil, alrededor de la leyenda de unos anillos milagrosos (también nueve). En la novela, después de mil misteriosas peripecias, una restauradora da con los legendarios anillos durante unos trabajos de restauración, y apenas unos meses después de ser publica-



Recreación de dos de los cuatro anillos hallados

da (la primera edición de la novela es de mediados de 2020) la ficción se convirtió en realidad de la mano de la restauradora real que inspiró a la de la novela. En diciembre de 2020 se hallaron cuatro anillos en un cofre durante la restauración de un retablo. Coincidencia o hallazgo esperado, lo cierto es que la historia es fascinante.

Empecemos por el monasterio. Ubicado en el *concello* de Nogueira de Ramuín, en el occidente de la Ribeira Sacra, el monasterio de Santo Estevo es un imponente edificio cuya fundación sitúa la tradición en el s. VI, aunque no existen referencias escritas hasta el s. X. Con varios periodos de esplendor y decadencia, e incluso abandono, aún estilos románico, gótico y renacentista. Se ubica en una ladera de la margen sur del río Sil, cerca de la zona donde este río forma alguno de los impresionantes cañones que enmarcan magníficamente su cauce. Rodeado de una exuberante vegetación es en la actualidad un Parador Nacional.

Vayamos con la leyenda. Es fama en el lugar, y así parecen aseverarlo viejos escritos, que a este monasterio se allegaron en el s. X nueve obispos, hombres santos, que renunciando a las comodidades de sus diócesis decidieron retirarse al final de sus vidas al cenobio, trabajo y rezo, en un apartado monasterio que, no obstante su aislamiento, gozaba de gran prestigio (también hay malpensantes que sugieren que simplemente se escondieron en el monasterio huyendo cobardemente del moro). Eran los hombres santos: Ansurio y Vimarasio, de Ourense; Gonzalo Osorio y Fraolengo, de Coimbra; Servando, Viliulfo y Paio, de Iria; Afonso, de Astorga y Orense; y Pedro, del que no se conoce su diócesis. Cuando fallecieron se les dio sepultura en el claustro que hoy lleva su nombre (Claustro de los Obispos) y posteriormente, en el S. XV, fueron trasladados sus cuerpos detrás del altar mayor.

La ubicación del enterramiento de los obispos, considerados santos, hizo que el monasterio alcanzara una gran popularidad entre los siglos X y XII, convirtiéndose en meta de peregrinaciones, y los 9 anillos obispales, propios de su condición, fueron venerados como reliquias y utilizados en todo tipo de rituales propiciatorios: conseguir la preñez, sanar de diferentes males, obtener favores amorios, etc.

Y en algún momento, de los muchos en los que el monasterio quedó prácticamente



Espada de Mouruás.
Museo Arqueológico de Ourense

abandonado, la historia de los nueve obispos y la ubicación de sus mágicos anillos, empezó a difuminarse en la nebulosa del tiempo, quedando solo presente en la memoria de los lugareños y en la de curiosos interesados por las leyendas y las tradiciones...hasta diciembre de 2020.

LA EXCALIBUR GALLEGA

Mouruás es una aldea perteneciente al municipio Ourensano de San Xoán de Río, en la zona oriental de la Ribeira Sacra. El *concello* está ubicado en altos montes cercados por los ríos Bibey, Navea y Sil. En esos montes medra un bosque cerrado de castaños, robles, abedules y otras especies, que nos recuerda que no toda Galicia se encuentra invadida de espantosas plantaciones de eucaliptus. Este bosque posee uno de los paseos más magníficos de todas las espesuras gallegas: *A fraga de San Xoán de Río*, cuya entrada se realiza por Mouruás.

El topónimo, Mouruás parece tener connotaciones históricas, o tal vez mitológicas. Mouruás viene a significar *tierra de mouros*, pudiendo ello tener que ver con la dominación musulmana de la Península Ibérica. Pero las *mouras* y los *mouros* son también los prin-

cipales habitantes mágicos, *meigas* aparte, de Galicia, y ello nos da la oportunidad de fantasear con lo especial del lugar. Son las *mouras* seres encantados con aspecto de bellísimas mujeres, habitantes de fuentes, castros, mámoas (túmulos funerarios) o roquedos; tienen capacidad de hacer el bien o el mal, y nos encontramos equivalentes en la mitología de todos los países del noroeste de Europa: la *xanas* asturianas, la *fairies* irlandesas, las *korrigan* bretonas, etc. Los *mouros* son seres diferentes a las *mouras*, son una raza del inframundo en donde fueron recluidos por Carlomagno y sus caballeros. Se les supone constructores de los monumentos megalíticos, castros, castillos o cuevas, y aunque realizan actividades humanas, suelen disponer para ello de magníficas herramientas de oro. Tienen sus equivalentes en los *Tuathá de Dannan* irlandeses o los *pictos* escoceses.

En toda la zona abundan petroglifos, algunos de ellos, como en nuestra pequeña aldea, con las habituales tallas de herraduras equinas que, en este caso, dan pie a la leyenda de que el caballo de Santiago saltó desde esa ubicación hasta A Pena



Folenche, en el vecino *concello* de A Pobra de Trives, donde existe otro petroglifo similar (esta idea del salto del caballo de Santiago la encontramos no sólo en Galicia, sino en otras partes de España, asociada al mismo tipo de petroglifos).

En 1968, las obras de ampliación de la modesta carretera que da acceso a la zona requirieron dinamitar una gran roca granítica, *A Pastora*, que junto con *A Pena da Raíña* y *A Pena da Moura*, formaban un espacio sagrado de la antigüedad. En el interior se encontró incrustada una antigua espada de la Edad de Bronce.

La espada se encuentra depositada en el Museo Arqueológico de Ourense. Su datación probable se encuentra entre los años 1100 – 900 a. C según la ficha del museo, en la época denominada *Bronce Atlántico*, periodo que es considerado la primera gran identidad cultural europea. Como indica Miguel Losada, de la Sociedad Antropológica Galega, en su magnífico estudio *A espada de Mouruás no seu contexto material e inmaterial*, “Alguén, hai uns 30 séculos, depositou, de pé feito e xunto cuns aros metálicos, unha espada de bronce fincada nunha fenda da propia rocha dos Penedos da Pastora. Compre preguntármonos o porqué o fixo” (*Alguien, hace unos 30 siglos, depositó, de pie y junto con unos aros de metal, una espada de bronce incrustada en una grieta en la roca de los Penedos da Pastora. Deberíamos preguntarnos por qué lo hizo*).

¿La colocó algún mago para que *su rey Arturo* la sacase de su encierro?

Para saber más:

- Juan José Prat Ferrer, *Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas* (CSIC, 2008).
- Xoán R. Cuba, Antonio Reigosa y Xosé Miranda. *Diccionario dos seres míticos galegos* (Edicións Xerais de Galicia, 1999).
- María Orduña, *El bosque de los cuatro vientos* (Ediciones Destino, 2020).
- Tomé Martínez, *Galicia secreta* (Ediciones Corona Borealis, 2020).
- <https://turismo.ribeirasacra.org/>. Consultada en junio de 2021.
- <https://sociedadeantropoloxicagalega.wordpress.com/2012/02/01/a-espada-de-mouruas-no-seu-contexto-material-e-inmaterial-apuntes-para-unha-analise-critica-dun-escenario-historico-por-miguel-losada/> Consultada en diciembre de 2020.
- <http://www.musarqourense.xunta.es> Consultada en diciembre de 2020.



Edita: Asociación Albedro

