# Revista de FOLKLORE

N.º 10

# *Editorial*

*Hasta hace pocas décadas era un hecho universalmente aceptado que las zonas rurales alejadas de centros urbanos, o geográficamente aisladas conservaban mejor la tradición que aquellas otras, cuyo contacto cotidiano con las costumbres, hábitos o melodías ciudadanas hacía debilitarse por momentos a una cultura secular. En la actualidad, sin embargo —y cualquier persona que realice trabajo de campo tendrá oportunidad de comprobarlo—, son estas últimas zonas las que imprimen mayor vitalidad a gran número de costumbres, ya que sus habitantes trabajan en la ciudad pero viven (o tienen oportunidad de hacerlo) en el campo, en contacto aún con la realidad de unas fiestas, de unos ritos, que, no sólo no se pierden sino que se adaptan a los tiempos y se mantienen pese a todo. Por el contrario, aquellos núcleos antaño preservados por su localización geográfica de toda contaminación, ven emigrar a sus hombres y mujeres sin posibilidad de recuperarlos —o, tal vez sólo en verano y ya desambientados— para la vida comunitaria y sus tradiciones. Los jóvenes, presuntos depositarios de la cultura folklórica, entran en contacto más natural y fácilmente con su propio pasado viviendo en pueblos cercanos a una ciudad industrial donde pueden trabajar, que teniendo que abandonar para siempre el término rural en que nacieron para habituarse a una serie de circunstancias ajenas a su modo original de ser y comportarse.*

## SUMARIO


| | Pág. |
|---|---|
| Amnon y Tamar ..... Luis Díaz Viana | 3 |
| El vitor de Mayorga ..... José Delfín Val | 8 |
| La vena poética en el Folklore ..... Angel Lera de Isla | 10 |
| Organos, 2.ª parte ..... J. Angel de la Lama | 14 |
| La vida de Marcos de Obregón ..... J. Bautista Varela | 19 |
| Rosario de la Aurora ..... Agustín Tomás | 25 |
| Canciones y cuentos ..... | 29 |


Fotografías: José Delfín Val

Dibujos: Mariano Gallegos


EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 21 - Valladolid, 1981

DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.

ASESORA: Centro Castellano de Estudios Folklóricos.

DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1981.

# AMNON Y TAMAR:
## Romance Tradicional y Poema Lorquiano

Luis Díaz Viana

### THAMAR Y AMNON EN EL "ROMANCERO GITANO"

Con el título de "Tres romances históricos" incluye Federico García Lorca al final del "Romancero gitano" tres composiciones cuya temática sólo en algún pequeño detalle presenta rasgos de "gitanismo"; de otro lado, son éstos los poemas en los que el autor parece haberse acercado más a los romances de tipo tradicional, abandonando esa vena de romancero vulgar decimonónico, con sus bandoleros y héroes marginados, que constituye la principal fuente de inspiración de la obra (1).

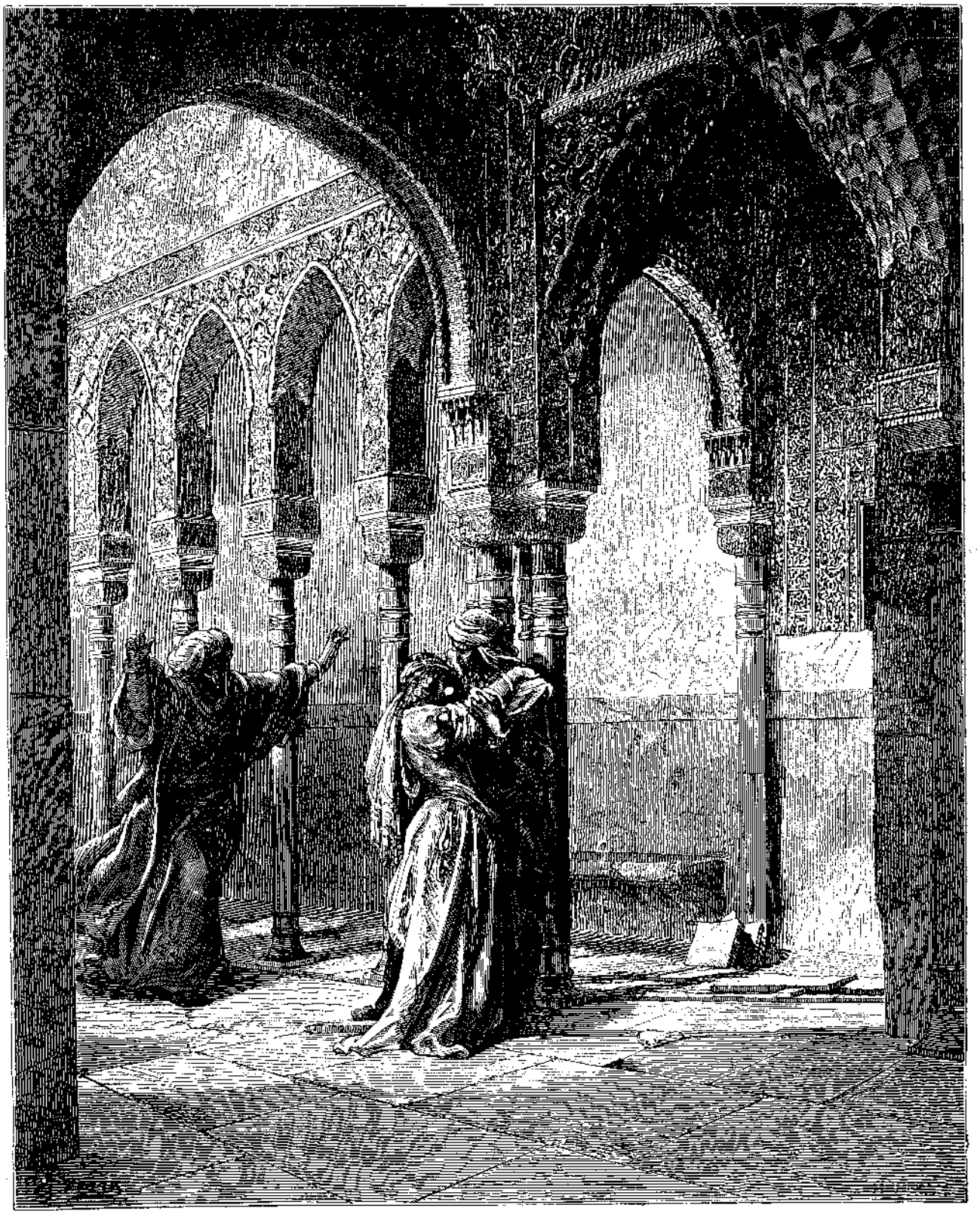
Entre los "Tres romances históricos" que forman una especie de cuerpo independiente en el "Romancero gitano", uno, el de "Santa Olalla" aborda un asunto, como es el del martirio de santos y santas, nada infrecuente en los cantos tradicionales; recuérdese el romance popularísimo en su vertiente infantil de "Santa Catalina" o aquél, ya no tan famoso pero hermosísimo, de "Santa Iria". Otro, el romance "con lagunas", tal como Lorca lo define, de "Don Pedro a caballo" corre por una senda paralela a la de los romances tradicionales en que los caballeros vagan quejumbrosamente por campos de misterio y, a veces, encuentran un lastimoso fin; "La muerte ocultada" subyace quizá en la creación de Lorca, que llama Don Pedro a su protagonista (Pedro y Bueso se le llama en las versiones de tradición oral) y que, posiblemente en busca de una originalidad formal frente al romance tradicional, ensaya diversas métricas en este poema (2).

El tercero de los históricos es un romance al que un convencional clasificador de composiciones romancísticas nunca hubiera dado ese nombre: "Thamar y Amnón", el poema lorquiano, trata el mismo tema que un romance tradicional muy difundido al que los especialistas catalogan como "bíblico". Manuel Alvar, en un completo y profundo trabajo sobre el romance de Thamar, coteja las diversas versiones y, por último, rastrea la influencia de ellas en la creación de Lorca. Dice el investigador: "Para mí el elemento tradicional es el venero más importante en la creación del poeta... de aquel polvillo de poesía se levanta una gran llamarada de emoción lírica y de dramatismo desgarrado. Juntos en este momento los dos veneros inagotables: tradición cultural, cultura tradicional. Esta ha sido la vida de un tema. Su eficacia hoy se mantiene intacta. Gracias a la tradición —relato de viejas, canto de comba— y al mundo de los libros..." (3).

Alvar revisa interpretaciones anteriores acerca de las posibles fuentes de inspiración del romance lorquiano, admitiendo, por ejemplo, la hipótesis de Díaz Plaja respecto a la influencia de algunas escenas —yo diría más bien el "tono"— de la obra de Tirso sobre la historia de Thamar en el poema. Ese aire entre sensual y mórbido, la riqueza conceptual y el exquisito arabesco cultista que encontramos en el romance de Lorca podrían muy bien proceder del drama del mercedario (4). Con Alvar y Díaz-Plaja coincido en definir de "conceptuosa y fría" la manera en que un romance, indudablemente culto, como Alvar afirma, trata el tema bíblico. Esta composición, incluída en el "Romancero General" de Agustín Durán, nada posee de tragedia o poesía y sí mucho de prolijos retorcimientos lingüísticos (5):

Grandes males finge Amón / por amores de Tamar:
¡Harto mal tiene quien ama, / no ha menester fingir más!
Por los ojos de su hermana, / flechado el hermano está,
tanto que a ser más honesto / fuera santa la hermandad
A la causa del engaño / pide le venga a sanar
que Tamar tiene el remedio / de su misma enfermedad,
Dióle Tamar de comer / y Amnón que vio su beldad
el gusto puso en los ojos, / y así comió con mirar.
Por no guardarla más tiempo, / la gozó el hebreo galán,
y con ser que era judío / dejó entonces de esperar.
Gozóla y aborrecióla, / que al gusto sigue el pesar,
y aunque ella sintió la fuerza, / el desprecio sintió más.
Gozada y aborrecida / a buscar venganza va:
Huye Amón ¡mira por tí! / que es mujer y la ha de hallar (6).

Creo que tan anti-dramático texto en ningún caso pudo ayudar a Lorca; es, en mi opinión, recreación del romance tradicional y así parecen indicarlo ciertas coincidencias temáticas (7).



Aunque se ha aducido alguna otra posible fuente romancística (8), pienso —y ahora lo comprobaremos— que la interpretación de Alvar en el sentido de que Lorca tuvo más en cuenta de lo que aparentemente parecería las versiones tradicionales (frecuentes en Granada) es, en principio acertada. Resalta este investigador algunos puntos en que el poema lorquiano da la impresión de seguir el "esquema", la "estructura de interés", del romance tradicional. Los versos

como era veranito / subía en enaguas blancas (9)

deliciosos en su frescor descriptivo, cree Alvar que produjeron la incoherencia de que Lorca nos presente, primero, a Tamar desnuda

Tamar estaba cantando / desnuda por la terraza

y luego escribe

ya la coge del cabello / ya la camisa le rasga.

El verano como fondo de la pasión desencadenada aparece, también, en la vertiente tradicional y en la creación lorquiana (10).

Señala Alvar la referencia del poema contemporáneo a la mirada de Tamar

Thamar, bórrame los ojos / con tu fija madrugada

que encontramos, de parecido modo, en gran número de versiones de la tradición

las "malezas" que yo tengo / tras de tus ojillos andan (11)
.....
el mal que yo tengo, niña, / entre los tus ojos anda (12).

El momento de la violación sigue en Lorca un desarrollo en progresión que encaja con el modo tradicional

pendientes de tus orejas / por la escalera rodaban;
anillitos de sus dedos / en ella nada paraban...

Los versos lorquianos

ya la coge del cabello / ya la camisa le rasga

no los he hallado en versiones orales pero "ya la coge del cabello" es, con todo, expresión muy romancesca; se dice, por ejemplo, en el romance de "La infanticida"

la ha agarrado de los pelos / barre la casa con ella (13).

Nuestro poeta, se movía, pues, en el ámbito de la tradición cuando compuso su poema; mantuvo el "guión", los pasos de la acción de las versiones populares, pero es indudable que el romance de Lorca no puede explicarse únicamente con esta deuda al venero tradicional. La rima en "a-a" coincide, también diversos aspectos e incluso versos ya señalados; mas Lorca recurrió, en mi opinión, a otras fuentes, bíblicas y folklóricas para completar el crispado panorama en que tiene lugar la violación de Tamar.

## COMPONENTES MITICOS EN EL ROMANCE LORQUIANO

Por supuesto que, además del "marco" tradicional del que Lorca se sirvió para trazar los rasgos esenciales del poema, hay en el romance de "Thamar y Amnón" otros componentes; el poeta barajó, genialmente, lo cultista y lo popular como ya hemos comentado. Y, de otra parte, no debió de olvidar tampoco el relato bíblico en sí. El romance, salvo interpolaciones, más bien escenográficas, conserva en su vertiente tradicional las fases principales del tema, tal como aparece en la biblia (14). El libro sagrado cuenta esta historia en "Samuel" (13: 1-22). A través de ella advertimos que Amnón y Thamar eran solamente hermanos de padre, y que el rey David no quiso castigar a aquél por ser su primogénito, siendo finalmente Absalón quien lo hizo. Entre los sefardíes se encuentran versiones romancísticas que recogen esta venganza (15).

En la composición de Lorca nos topamos, al final, con un "planto" estremecedor, con un trágico alarido tras la violación de Thamar. Alvar, cree que este fragmento —no presente en las versiones tradicionales— está tomado, no obstante, de la tradición: "Se ha cumplido el crimen. El coro plañe por la sangre derramada. He aquí que la inclusión del elemento dramático pertenece, también, a la tradición oral" (16). Yo pienso que en este episodio Lorca conjugó lo "gitano", lo folklórico, y lo bíblico. Aunque el poeta revistiera de una cierta desproporción mítica esta parte, aunque exista, en efecto, una vieja y amplia tradición —no sólo "gitana"— en torno al llanto de las mujeres por la pérdida de la virginidad en una doncella, Lorca tuvo en cuenta, más que en ningún otro momento de su creación, el pasaje de la biblia: "Thamar echó ceniza sobre su cabeza, rasgó la amplia túnica que vestía y, puestas sobre la cabeza las manos, se fue gritando" (17).

El asunto del incesto interesaba a Lorca en cuanto que plasmaba un deseo indomable, una pasión que transgredía las leyes. Quizá por lo mismo y por el problema "real" que las relaciones incestuosas han provocado con más frecuencia de la confesada en nuestra sociedad (18), el romance tradicional ha gozado de gran difusión hasta ahora. Pero hay otras composiciones romancísticas sobre el tema: "Delgadina", "Silvana"... El incesto entre hermanos que es el que nos presenta el romance de "Amnón y Thamar" no fue siempre considerado como reprobable; algunos pueblos lo tenían por costumbre divina, y ello se reflejaba en varias mitologías (19). Los faraones de Egipto, para preservar la casta lo practicaron, y, como ellos, las clases nobles de Gales, Persia, Siam, Perú y Ceilán.

El incesto, "tabú" y, al tiempo, costumbre divina se halla presidido en las antiguas tradiciones de ciertos pueblos por la luna, diosa y reina de los deseos prohibidos (20). Lorca, con su poderosa intuición mítica, sitúa la acción por la noche y desde la primera palabra del poema la luna revolotea sobre el trágico paisaje

La luna gira en el cielo / sobre las tierras sin agua.

A lo largo de la composición el motivo lunar se repite con fuerza creciente

Thamar estaba soñando / pájaros en su garganta,
al son de panderos fríos / y cítaras enlunadas...

Finalmente, la pasión incestuosa de Amnón se concreta en la obsesiva redondez de la luna

Amnón estaba mirando / la luna redonda y baja,
y vio en la luna los pechos / durísimos de su hermana

este elemento, a mi juicio, importantísimo dentro del angustioso universo, dominado por el deseo irreprimible, que el romance nos presenta, no fue tomado por Lorca del mundo libresco; tampoco lo encontramos en las versiones romancísticas ni en la Biblia. Es, con todo, verdadero eje subterráneo de lo que sucede en el poema lorquiano y clave mítica común a varios pueblos. Creo que la circunstancia nocturna no proviene de Tirso sino de la invención del propio Lorca; no será, además, tanto la noche como la luna el ingrediente que nuestro poeta acertará a explotar. Si Lorca consigue, como autor neo-popular, superar la superficial imitación, si va más allá de sus propios modelos, es, en mi opinión, porque su imaginación logra ahondar en los mitos colectivos, tocar las raíces del inconsciente humano (21).

Creo que, en este sentido, la interpretación de J. L. Shomberg resulta bien enfocada: "... (el romance de "Thamar") ensaya la aplicación de una técnica creacionista, que por su hermetismo despliega sobre el texto una zona misteriosa..." (22). Lorca crea un mundo cerrado en que los distintos elementos se contraponen simétricamente y en la que todo, encajado de modo exacto, contribuye a exaltar la omnipotente influencia del Eros. El marco de este apretado cuadro es la trama, sencilla pero eficaz en su intensidad, de las versiones tradicionales sobre el tema; el tono y los colores serán los más audaces, ricos y cultistas; pero, al fondo, reinando desde remotas grutas, el mito irradiará su poder inagotable.

---

(1) Repito aquí la opinión de R. MENENDEZ PIDAL acerca de la obra de Lorca en el *Romancero Hispánico*, t. II, Espasa-Calpe, Madrid, 1954.

(2) Mientras que Lorca es fiel al octosilabismo en la casi totalidad de composiciones que constituyen *el Romancero Gitano*, usa en la "Burla de Don Pedro a caballo" versos de seis, siete, tres, cuatro, ocho sílabas.

(3) MANUEL ALVAR, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Ed. Planeta. Barcelona, 1970, pp. 252-245.

(4) G. DIAZ PLAJA, *Federico García Lorca*, Col. Austral, núm. 1.221, pp. 136-139.

(5) MANUEL ALVAR, Op. cit., p. 240.

(6) AGUSTIN DURAN, *Romancero General*, Madrid, 1982, núm. 452.

(7) Junto a la huella bíblica del repudio de Tamar por parte de Amnón ("gozóla y aborrecióla") encontramos en el poema la referencia, común a la mayoría de las versiones ora-

les, al enamoramiento a través de la mirada ("Por los ojos de su hermna / flechado el hermano está").

(8) G. DIAZ PLAJA, Op. cit., p. 139, piensa que el tema incestuoso proviene de la poesía popular y de romances como el de "La Dama d'Aragó".

(9) M. ALVAR, Op. cit., p. 242.

(10) Dice el poema de Lorca: "Mientras el verano siembra / rumores de tigre y llama". ALVAR comenta (Op. cit., p. 242, nota 18) las variantes relativas al verano y el posible "mapa" que se podría trazar según la frecuencia de unas u otras en distintas zonas.

(11) Cito este verso de una versión recogida en Tudela de Duero (Valladolid), publicada por L. DIAZ VIANA, J. DIAZ y J. D. VAL, *Romances Tradicionales*, t. I, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1978.

(12) M. ALVAR, Op. cit., p. 243.

(13) L. DIAZ VIANA, Op. cit., pp. 82-83.

(14) M. ALVAR, Op. cit., p. 166-212. Puede comprobarse en el excelente estudio que el autor hace de los motivos temáticos en las distintas versiones cómo se corresponden en lo fundamental las creaciones erales y el relato bíblico.

(15) Véanse las versiones ofrecidas por PAUL BENICHOU, *Romancero Judeo español de Marruecos*, Ed. Castalia, Madrid, 1968, p. 113, y M. ALVAR, Op. cit. pp. 221-237.

(16) M. ALVAR, Op. cit., p. 244.

(17) Samuel, 13, 19. (Libro II).

(18) En un trabajo sobre "La constante del mito en el Romancero tradicional" abordé el problema de la selección de los temas dentro de la tradición oral. El "inconsciente colectivo", "Los arquetipos psíquicos", los "tabús" constituyen, en mi opinión, clave importantísima al respecto.

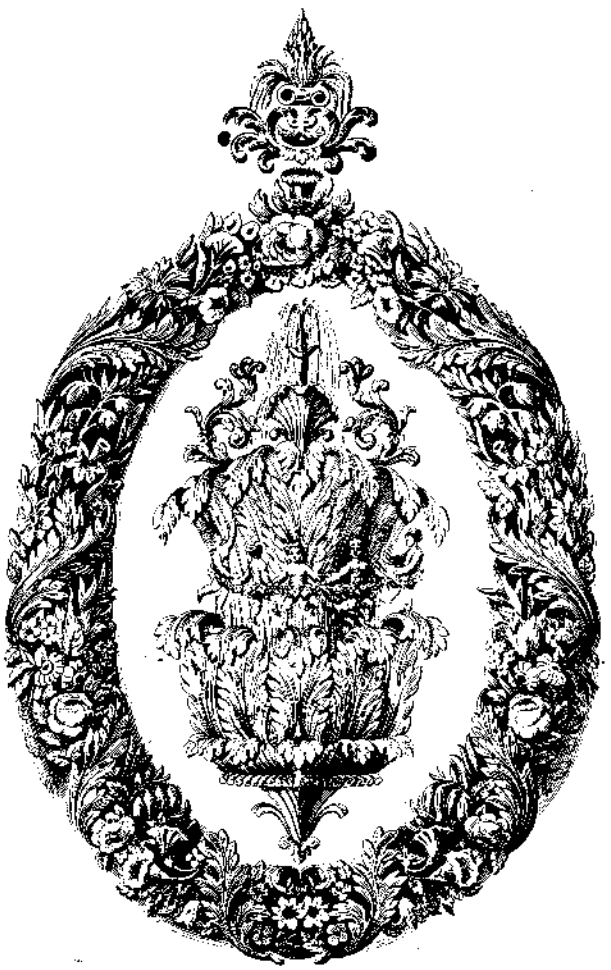
(L. DIAZ VIANA, *La tradción oral castellana*, Ed. Centro Castellano de Estudios Folklóricos, Valladolid, 1981, pp. 19-28.

(19) Recordemos las parejas divinas de Zeus y Hera o Isis y Osiris.

(20) Aparece reflejada esta constante con algunos ejemplos en PAULO DE CARVALHO NETO, *Folklore y psicoanálisis*, Ed. Mortiz, Mjico.

(21) Lorca, no sólo en su poesía, sino también en su teatro —piénsese en Yerma— coincidirá en los temas y en el modo de tratarlos con el universo folklórico; su invención frecuentemente gira en torno a fuerzas primitivas o irracionales; odio y deseo telúricos y poderosísimos.

(22) J. L. SCHONBERG, *Federico García Lorca. L'homme-L'oeuvre*, París, 1956, p. 201.



# Los Abanderados del Fuego de Mayorga de Campos

José Delfín Val

*Todos los 27 de septiembre se celebra en Mayorga de Campos, desde hace tantos años que "la noche" se pierde en la noche del olvido, la Procesión Cívica de El Vitor, en conmemoración de la llegada de las reliquias de Santo Toribio de Mogrovejo, hijo del pueblo, obispo de Lima, muerto muy lejos del pueblo vallisoletano que le dio el aliento, la primera alegría y seguramente también el primer disgusto; muy lejos del río Cea que corre cerca de su casa natal y del Caserío Castilleja que, si pudieran, a lo mejor hablaban de aquel Toribio-Alfonso niño.*

*Es una noche de lírico aquelarre. Una noche de fiesta entre religiosa y profana, donde el fuego es el protagonista, después del santo.*

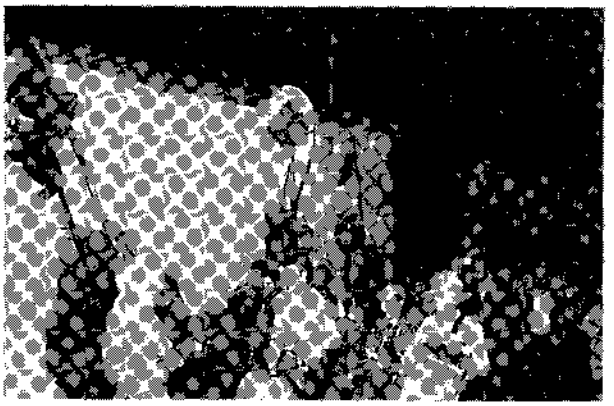
*Es una fiesta "maravillosa y grandiosa", según reza en los programas de mano. Es un caso más de la España insólita, dice Don Manuel que se ha venido con nosotros desde Rioseco, donde trabaja de alcalde. Es una barbaridad, dice Don Avelino. Es un portento de fervor y tradición, opina Don Marciano, quien, además de ser devoto mantenedor de la tradición procesional, es autor de unos versitos para cantar con la música del pasodoble "El Vitor", dedicado al santo:*

*Muchos mayorganos en la noche de hoy*
*corren, cantan y bailan en su derredor*
*acompañando al Vitor*
*que es la enseña más gloriosa*
*y es el timbre más honroso del Santo Patrón.*

*Todo el pueblo se echa a la calle. Los niños y los ancianos. Los sanos y los enfermos. Los sanos con ganas de divertirse y los enfermos con ganas de sanar por intercesión del santo paisano. Todos quieren participar en "El Vitor".*

*Acudamos a casa de Don Marciano para poder conocer la fiesta desde sus prolegómenos.*

*Don Marciano, con doce de los suyos, se ha ataviado ante nosotros con un viejo traje cuajado de goterones de alquitrán que, por el paso de los años, ha ido formando unas costras duras e incombustibles. Parece un viejo traje de amianto, negro y brillante. Don Marciano así, parece que va, o viene de otro mundo. Don Marciano se ha calado la boina y sobre ella se ha*



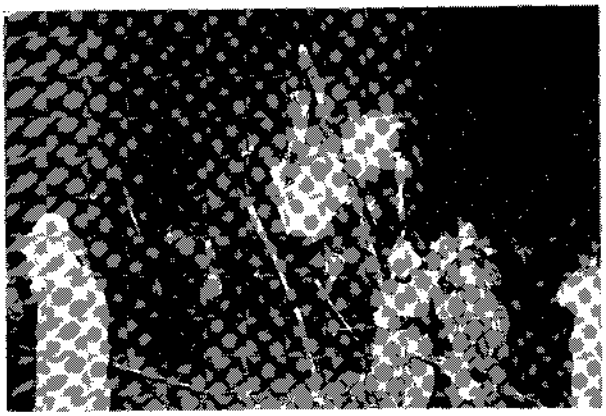
*colocado un sombrero de paja, con improvisado barboquejo, recubierto de duros goterones negros de pecina seca.*

*Santo Toribio es*
*hijo de Mayorga.*
*Guía y Protector de su pueblo fiel*
*que no le olvidara, aunque cambien los tiempos presentes, futuros y todo lo demás.*

*La procesión se inicia a la puerta del Ayuntamiento, tras pedir permiso a la primera autoridad. Y es entonces cuando los procesionarios van saliendo de sus casas, vestidos de semejante guisa, muy contentos porque son protagonistas de un suceso histórico, trascendental. Llevan unas altas pértigas, como de tres metros, y en lo alto, prendido, un pellejo de vino, seco, arrugado y duro.*

*Ante la escasez de estas corambres, los mozos recorren durante semanas los pueblos de varias provincias comprando pellejos allá donde los halla. Luego, cuando todas las corambres sean encendidas ante la ermita del santo, desfilarán por las calles de Mayorga —pueblo blanco— como abanderados del fuego, soltando un humo denso y negro del que se desprende un olorcillo a vino y alquitrán que permanecerá durante muchas horas en el ambiente de la noche.*

*La procesión Cívica de El Vitor comienza y termina en la ermita del santo, a orilla del río, y dura cerca de cuatro horas. En su recorrido, va siguiendo la ruta de los templos, pasa ante*



*el tradicional e histórico "rollo" mayorgano y tiene en la Plaza Mayor su más desenfrenada manifestación de ruido y fuego. Suelen quemarse unas trescientas corambres, y quien más quema, más goza. Las peñas de mozos están perfectamente organizadas para esa noche y van suministrando nuevas corambres a quienes ya han quemado la que portan en lo alto de la pértiga. Un trago de vino de cuando en cuando para limpiar de humo la garganta viene bien. La noche es larga, la procesión es lenta. Todos quieren alargar las calles para que la fiesta se prolongue casi hasta la madrugada, pero no hay más calles, no hay más fuego, no hay más tiempo. Se llega a la ermita del santo, cuando a lo lejos comienzan a aparecer las primeras luces, y se canta la Salve. Todo el pueblo ha estado unido desde el principio hasta el fin: hasta este emocionante momento. Algo así debió ocurrir cuando llegaron las reliquias del santo. Ese trozo de hueso que se guarda en dos lugares.*

*La Cofradía del Santo tiene veinticuatro caballeros de la Congregación de Santo Toribio de Mogrovejo, en recuerdo de los veinticuatro clérigos que había en el lugar cuando llegaron los huesos del obispo, uno de los cuales se conserva en una casa del pueblo, y otro —digamos otra reliquia— en el Convento de Madres Dominicas, donde murió monja una hermana del santo.*

*El propio Vitor —especie de enseña-estandarte— es guardado por la familia "Los Garatos", por costumbre heredada de sus antepasados.*

*Hacia las cuatro de la madrugada las llamas de las últimas corambres empiezan a apagarse. Por las calles de Mayorga han quedado dos regueros paralelos de alquitrán, aún caliente.*

# La Vena Poética en el Folklore Rural

Angel Lera de Isla

*A manera de prólogo*

Urueña, en la provincia de Valladolid, es una villa asentada al borde mismo de los Montes de Torozos. Es, pues, un balcón que ni colocado a posta para contemplar a placer cómo se ensancha Castilla, abriéndose Tierra de Campos adelante, en una inmensa llanura sin más límites que los que nos ponga la capacidad física de nuestros asombrados ojos.

La villa de Urueña se halla totalmente cercada por las venerables piedras de una fuerte muralla, señoreada por un castillo que conserva huellas de importantes acontecimientos históricos. Este recinto amurallado fue en tiempos una acrópolis de la Edad Media.

El páramo reseco, el monte de robustas encinas, la llanura infinita, jugosa de vida cereal, bajo un cielo casi siempre azul, son la ocasión de que los habitantes de Urueña sean dados a echar a volar su imaginación a regiones del pensamiento en las que se funden lo real y lo fantástico en una comezón poética de historia, tradición y leyenda.

Así se explica que quienes en semejante escenario habitan se sientan propicios a la aventura poética y que sus manifestaciones folklóricas tengan sobre todo un signo poético. Desde que yo era muy niño —y no sé si será necesario decir que yo tuve el privilegio de nacer en Urueña—, conocí en mi pueblo a varios, muchos hombres de avanzada edad que se sabían de memoria viejos romances, como el de «Gerineldo», el del «Conde Olinos», el de «Los siete Infantes de Lara», pero sobre todo los que se referían a sucesos históricos acaecidos en Urueña misma. Aquellos hombres, algunos de ellos analfabetos, no sólo se habían aprendido de memoria tales romances, sino que los recitaban con cierto donaire en reuniones familiares, como con ocasión de bodas, bautizados o en otros festejos.

De entonces recuerdo yo algunos fragmentos de aquellos viejos romances, tales como el que relata la desgraciada aventura del conde don Pedro Vélez, preso en el castillo de Urueña, por sentencia del rey don Sancho III, el Deseado:

*Alterada está Castilla*
*por un caso deshonesto.*
*El conde don Pedro Vélez*
*en palacio ha sido preso,*
*yaciendo con una prima*
*del rey don Sancho Tercero,*
*las calzas en los tobillos,*
*jubón y paños abiertos,*
*la infanta estaba en camisa*
*del estrado haciendo lecho,*
*casi medio destocada,*
*con el rostro descompuesto.*
*El caso pide castigo.*
*No lo permite el estado,*
*porque era el conde en Castilla*
*gran señor y emparentado*
*de suerte que por el rey*
*fuera el juicio conmutado*
*de darle perpetua cárcel,*
*para lo cual fue llevado*
*en el castillo de Urueña,*
*adonde fuera entregado.*
*«No le den cosa ninguna*
*donde pueda estar echado,*
*y de cuatro en cuatro meses*
*le sea un miembro quitado*
*hasta que con el dolor*
*su vivir fuese acabado».*

También recuerdo haber oído a aquellos viejos rapsodas de mi pueblo recitar con gran entonación el romance de don Bueso. Muy cerca de la villa de Urueña había unos restos de un antiguo monasterio, que parece ser que, en tiempos, había alcanzado gran predicamento. En mis tiempos, se decía que aquello había sido el «Monasterio del Hueso». El único vestigio que yo conocí de tal monasterio fue la torre, que se conservaba solitaria en medio de una finca de labor. Tendría yo edad de unos diez años cuando tuve la pena de presenciar la voladura de aquella hermosa torre, un prisma hexagonal, de blanca piedra bien labrada, muy airosa, muy bonita, que cayó por la explosión de una carga de dinamita colocada de propósito en su base.

Del romance que a este propósito solían recitar los viejos del lugar solamente recuerdo alguna estrofa:

*«Camina don Bueso,*
*Mañanica fría,*
*a tierra de moros*
*a buscar amiga»*

O según otra versión:

*«En una mañana fría*
*camina campos don Bueso,*
*a tierra de moros va,*
*tras un amor traicionero,*
*que si Castilla está en paz,*
*su razón no está en sosiego».*

Parece ser que aquel don Bueso del romance era un legendario personaje francés, pues como rezaba el romance,

*«Un alto hombre de Francia*
*que don Bueso era llamado».*

Don Bueso murió a manos de Bernardo del Carpio, según cuenta el romance. En Urueña seguimos llamando «el Hueso» a aquellas tierras en las que estuvo asentado el aludido monasterio.

## Y VAMOS CON EL FOLKLORE

Aparte de estas razones históricas, de muy lejanos tiempos, quiero referirme muy concretamente a lo propiamente folklórico que encierra mi pueblo. La vena poética a que yo aludía al principio de este trabajo hay que buscarla ahora en el modo digamos «literario» de celebrar ciertos acontecimientos de la vida lugareña ordinaria, «del vivir de cada día», al menos en los tiempos en que yo viví mi niñez dentro de los muros de mi vieja y noble e ilustre villa.

### *Cantar en elogio de Urueña*

La primera manifestación folklórica que quiero destacar es el cantar en el que los urueñeses ensalzamos a nuestro pueblo. ¿Quién lo escribió? ¿Quién le puso música?... Aquí sí que la única respuesta posible es «el pueblo». El cantar en que se ensalza al pueblo de Urueña llegó a ser como si dijéramos «el himno oficial» de Urueña. Lo oí cantar muchas, muchísimas veces. Sin embargo, ahora ni siquiera sé si en Urueña sigue cantándose. Decía así:

*Viva Urueña porque tiene*
*una muralla famosa,*
*un Consistorio bonito*
*y una Virgen milagrosa.*
*Un clima sano*
*y un encinar,*
*y una llanura*
*que es como el mar.*
*Que es como el mar,*
*y es una flor.*
*No hay en España*
*pueblo mejor.*

Se cantaba a modo de jota, y la entradilla era «Viva Urueña porque tiene»...

### *La Virgen de la Anunciada*

La Virgen de la Anunciada es, desde siempre, la Patrona de Urueña. Se cuenta que un pastor encontró un día, nadie sabe cuántos años hace, una muñeca en pleno campo, la guardó en su zurrón para llevársela a su casa, y dársela a una nietecita. Cuando el pastor, ya en su casa, fue a sacar la muñeca de su zurrón, se encontró con la sorpresa de que la muñeca no estaba allí. Después, la muñeca aparecía en el mismo sitio donde la había encontrado. Aquella muñequita era la Virgen, y los vecinos de Urueña interpretaron el hecho como el deseo de la Virgen de que en aquel lugar levantaran un Santuario o Ermita. Así se hizo. Allí se levantó lo que en los años que yo he conocido llamábamos ya «la Ermita Vieja». Yo no he conocido más que la Ermita que aún hoy se conserva, como a dos kilómetros del pueblo, y que, por cierto, además de lugar de gran devoción de los urueñeses, es un singular y muy notable monumento artístico, pues la gran autoridad en esta materia de don Francisco Antón ha dicho: «El templo de la Anunciada, ejemplar de un arte románico absolutamente insólito en la comarca, reproduce modelos pirenaicos catalanes de los más antiguos y puros».

Hay una copla popular que dice, un poco con aire zumbón:

*Virgen de la Anunciada,*
*buena es tu fiesta,*
*pero cuesta trabajo*
*subir la cuesta.*

A la Virgen de la Anunciada acude Urueña para pedir ayuda en los momentos desgraciados. ¿Quién podría hoy decir qué persona escribió y puso su tonillo al cántico popular con que Urueña pide a la Vir-

gen la lluvia en dolorosos tiempos de pertinaz sequía? Y sin embargo, todos los vecinos de Urueña lo hemos cantado en tono de súplica, sin pararnos a investigar quién es el autor. El autor es el pueblo.

*Virgen la Anunciada,*
*hermoso clavel,*
*mándanos la lluvia,*
*que empiece a llover.*

*Hemos visto el campo*
*recién florecido,*
*y por falta de agua*
*vémosle abatido.*

*Virgen la Anunciada,*
*linda y bella flor,*
*mándanos la lluvia,*
*tened compasión.*

*Los hijos de Urueña,*
*siempre agradecidos,*
*te aclaman por Madre*
*y piden tu auxilio.*

*El incendio de Urueña*

Dada la situación topográfica de Urueña, vientos fortísimos soplan con frecuencia, y pese a estar el caserío protegido por la muralla, se ocasionan con cierta facilidad grandes incendios. Es memorable muy especialmente el que casi redujo totalmente a cenizas al pueblo el día 9 de octubre de 1876. Con este infausto motivo, alguien —quizás la vena poética del folklore urueñés, siempre pronta a surgir— escribió un largo romance sobre «el horrible suceso y grande desgracia acaecida el día 9 del presente mes de octubre en el pueblo de Urueña, donde se han quemado 120 casas y todos los granos, habiendo huido los ganados al campo, espantados por las llamas».

*Quién será capaz, Dios mío,*
*de referir las tristezas:*
*madres con niños en brazos*
*y ancianos que andar no puedan,*
*huyendo van de las llamas*
*y con voces lastimeras*
*dicen al padre, al hermano,*
*que abandonen las viviendas,*
*que dejen arder las casas*
*y que no se comprometan*
*a perder ellos la vida*
*sólo por salvar la hacienda.*

*De los pueblos inmediatos,*
*cuando les llegó la nueva,*
*acudieron presurosos,*
*pero tarde auxilio llega,*
*que ya ciento veinte casas*
*hechas cenizas se encuentran*
*y convertido en cenizas*
*cuanto en las casas encierran,*
*y llorando la desgracia,*
*les animan y consuelan,*
*ofreciendo generosos*
*amparo, favor y hacienda.*

No sigo copiando, porque el romance es demasiado largo. Pero no quiero dejar pasar esta oportunidad para agradecer a mi querido amigo y compañero de afanes literarios, Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña, quien en su bellísimo «Romance de Urueña», a mí dedicado, expresó poéticamente este dolor de Urueña en esta estrofa:

*Bajo la lumbre solar*
*—finales del ochocientos—*
*la acrópolis castellana*
*se sublimó por el fuego.*

*Cantar «los pajaritos».*

Otro buen amigo mío, Antonio C. Castanedo, ha aludido recientemente a una vieja tradición folklórica de Urueña: la costumbre de que al día siguiente de la boda, se cumplía una especie de rito, que era bajar por la cuesta hacia la ermita de la Anunciada «a correr a la novia», de la mano del novio, ya marido. Es cierto que hubo esa costumbre. Pero yo quiero, a este propósito, añadir otra vieja tradición, que dudo mucho que esté aún vigente: cantar «los pajaritos» durante el banquete de la boda. Era una especie de pugilato entre todos los asistentes al banquete, para ver quién tenía más ingenio en inventar letrillas bien rimadas. La vena poética, amigos.

La cosa empezaba generalmente con esta estrofa:

*Cantaban los pajaritos*
*a la sombra de un magnolio*
*y en su lenguaje decían*
*vivan los señores novios.*

Y aquí venía el intervenir los invitados para lucir su ingenio, porque cada estrofa que aportaba uno de los invitados era seguida por ésta:

*Esta sí que se lleva la gala,*
*ésta sí que se lleva la flor;*
*ésta sí que se lleva la gala,*
*éstar sí, que las otras no.*

Cada invitado iba «sacando de su cabeza» otra estrofa parecida, que siempre merecía el beneplácito de la concurrencia al banquete con la que empieza «Esta sí que se lleva la gala...» Unos ejemplos recordados:

*Cantaban los pajaritos*
*a la sombra de una encina,*
*y en su lenguaje decían*
*viva la señora madrina.*

*Cantaban los pajaritos*
*a la sombra de un olivo,*
*y en su lenguaje decían*
*que viva el señor padrino.*

Seguían otros inventando estrofas alusivas a los padres de los novios, al cura que los casó, a quien regaló el vino para la mesa..., y a cada una de esas coplas se coreaba: «Esta sí que se lleva la gala...»

Al final, todos cantaban esta extraña estrofa:

*Cuatro toledanas*
*vienen de Logroño*
*a servir a la mesa*
*de los señores novios*

Nunca pude saber la razón de que unas toledanas vinieran de Logroño, si no era por el afán de buscar forzados asonantes.

*Acontecimientos locales*

Tal era la afición, en los tiempos a que vengo refiriéndome, a comentar «en verso» cuanto ocurría en Urueña, que era frecuente ver cómo había siempre quien hiciera versos con cualquier motivo local.

Recuerdo haber oído en el portal de la iglesia recitar los versos del día de San Antón. Los mozos del pueblo acudían en tal día a bendecir el ganado y, caballeros en mulas o en borricos bien enjaezados, recitaban romances que nadie sabía quién los había «sacado», a veces con cierta mordacidad, sobre temas que a la sazón estuvieran de actualidad local. Recuerdo —de hace nada menos que sesenta años— parte de uno de aquellos romances, en los que, como las costumbres son las costumbres, podía decirse todo cuanto no se atrevería nadie a decir en otras circunstancias.

*¡Oh, glorioso San Antón!*
*Aquí te vengo a contar*
*que el alcalde de este pueblo*
*se está portando muy mal.*
*En la carretera nueva*
*se ha gastado un dineral,*
*y estamos sin carretera*
*y ahora manda trabajar*
*gratis a «tós» los obreros,*
*porque ya no tiene un real.*
*Once mil metros de piedra*
*nos dice que hay que arrimar,*
*haciéndonos falta tiempo*
*para ganar nuestro pan.*

Recuerdo también, de cuando yo no tendría más de ocho o nueve años, que con motivo de un baile, se cantaron por el pueblo unos versos con un sonsonete musical, de los que no recuerdo más que dos estrofas:

*Los señoritos de Urueña*
*les gusta mucho alternar*
*y no tienen tres pesetas*
*para pagar un local.*
*En la escuela de los niños*
*baile quisieron tener*
*fueron a ver al maestro,*
*que si se la «quié» ceder.*
*El maestro les contesta*
*con muchísima razón*
*que la escuela de los niños*
*tiene una misión mayor.*

Sigue todo el relato de la cuestión, que yo no recuerdo con exactitud.

Baste, pues, de momento, como muestra de lo que yo considero vena poética que preside siempre todo el folklore de este medio rural, representado en este caso por Urueña, en la provincia de Valladolid.

# ORGANOS PORTATILES, REALEJOS Y POSITIVOS

J. Angel de la Lama

*2.ª Parte*

## IV. ORGANOS PORTATILES «DE MESA»
(tamaño intermedio)

El siglo XV fue testigo del enorme avance que experimentó el arte de la construcción de órganos, cuyos protagonistas fueron los maestros organeros flamencos y también los exportadores de dichos progresos. Las profundas relaciones hispano-flamencas trajeron a nuestro suelo no sólo artistas, sino también organeros.

Todos los indicios llevan a asegurar que los flamencos fueron los primeros en encerrar en una artística caja o arca los tubos que anteriormente estaban al descubierto en los órganos portátiles. El órgano ganó en seguridad, se facilitó su transporte y se consiguió una más eficaz seguridad del instrumento. ¿Será ésta la causa de que aún se conserven algunos ejemplares, que resultan ser los más antiguos instrumentos supervivientes?

El vocablo europeo de «positivo de mesa» se aplica a un órgano portátil cinco veces más grande que el de miniatura. Sus características principales son: teclado de la misma forma que el actual, aunque con teclas más cortas, octava corta y una extensión de tres y media a cuatro octavas; la base sonora es la Octava; lleva entre tres y siete registros que sobresalen por los costados; el teclado, el secreto y los dos fuelles están en un mismo plano, y todo el conjunto se deposita sobre una mesa.

Es un órgano pequeño, pero completo en sonoridades y en timbres. Hay preciosos ejemplares en la Colegiata de Osuna, Barcelona, catedrales de Toledo y Salamanca (el llamado órgano de Salinas), El Escorial, e imágenes como la del tapiz gótico de la Seo de Zaragoza y de la Adoración de la Forma de C. Coello, entre otros cuadros y piezas de museo.

El positivo de mesa, que entre nosotros recibe el castizo nombre de «Realexo», admite cinco variantes que suponen cinco versiones: los tubos en forma de flauta de Pan y al descubierto (tapiz, Seo de Zaragoza); los tubos encerrados en artística arca o armario; el «Regal» con un sólo juego de lengüetería de minúsculos cuerpos (biberregal); el «Regal» de cuerpos más grandes y caprichosas figuras; finalmente, el que posee juegos de boca o flautas y también de lengüetería con cuerpos cortos (órgano de Salinas y de Felipe II).

La rápida aclimatación de este instrumento en los siglos XV y XVI chocó pronto con la competencia que le hicieron (sobre todo en ambientes cortesanos) los demás instrumentos de tecla y cuerda; su ocaso comienza con el siglo XVII. Mejor acogida y menor competencia tuvo en los ambientes musicales eclesiásticos. Más tarde hablaremos de su uso y de su música.

## V. ORGANOS PORTATILES «DE PIE» Y REALEJOS
(tamaño intermedio)

La denominación europea de «positivo de pie» tiene una doble connotación: se trata de un órgano transportable y que tiene, además, pedestal, pie o soporte propio, formando un cuerpo con el teclado, los fuelles, el secreto y la caja. Recibe el nombre de «procesional» pot disponer de andas que, en manos de cuatro hombres, lo llevan en las procesiones dentro y fuera de los templos, prestando un servicio musical. Todas estas características tiene nuestro «Realejo».

Los museos europeos y españoles cuentan con un reducido número de estos instrumentos, casi todos

construidos en el siglo XVI y XVII. Siguieron empleándose a lo largo de todo el siglo XVIII, decayendo en el siguiente. Sus cualidades musicales sonoras y tímbricas, hoy justamente apreciadas, han logrado que los maestros organeros actuales vuelvan a construirlos en variadas versiones, con destino al estudio del órgano, acompañamiento de coros y conciertos.

Pasemos ahora revista a las características técnicas de este positivo de pie o realejo. Contrariamente a los modelos portátiles anteriores, tiene pedestal propio, en el que se ocultan generalmente sus dos fuelles de cuña. Su forma general es la de un armario más o menos artísticamente decorado, según los usos. Unas puertecitas o batientes ocultan o dejan ver los tubos del secreto, y por ellas se hacen la afinación y reparaciones. Otra puertecita alargada protege el teclado, que sigue siendo de cuatro octavas con la primera corta. Dispone de registros partidos, cuyas correderas (de tres a siete) salen por los costados del secreto. Es portátil, pero necesita para serlo el esfuerzo de cuatro hombres. De su empleo y de su música hablaremos más tarde.

Nuestro «Realexo o realejo» tiene mayor amplitud que su equivalente europeo «positivo de pie», puesto que también incluye el «positivo de mesa», el «procesional» y el «regal».

Pero pasemos al mundo de los sinónimos de «realexo», tal como nos los descubren los documentos. «Los órganos de mano que llaman realexos» también se apodan «organillo», «organito titulado realejo», «órgano chico», «organillo nuevo para las procesiones del Corpus y su octava»... y son expresiones del siglo XVIII. Es curioso el nombre de «órgano de palos» y «de varas» con que le denominan en un convento salmaticense en pleno siglo XVI, por los varales que atravesaban las argollas de los costados para su transporte. En muchas ocasiones se le llama simplemente «órgano» y «órganos», comenzando en el siglo XVI.

«Realexo» irrumpe en el vocabulario de los organeros españoles sin previo aviso, repentinamente, sin precedentes. La interpretación del hecho reviste varias teorías que sintetizaremos.

Los tratadistas sitúan su origen en el europeo «regal», organito portátil compuesto únicamente de lengüetas batientes y pequeños pabellones o resonadores. Según esto, el realejo sería un organito de sólo un juego de lengüetería, pero no es ésta toda su realidad ni todo el contenido de su concepto.

Otros opinan que el realejo es una versión personal española del regal europeo, añadiendo a los elementos constitutivos de éste algunos juegos de tubos de boca o flautas. De este tipo era el realejo que Felipe II llevó en su séquito en su último viaje a Monzón y que «es pequeño y tiene dos pares de flautas y dos pares de dulzainas y dos o tres mesuricas de caños pequeños».

Finalmente, caso de ser realidad la derivación, la versión española del regal europeo llegó más lejos, porque en España se llama también realejo al órgano pequeño portátil aunque no lleve juego o registro alguno de lengüetería, quizás como sinónimo de pequeño tamaño y facilidad de transporte. Hasta aquí constatamos las teorías, sin pretender dilucidar ni dirimir la cuestión.

El P. Nasarre, tratadista, manifiesta en 1724 que el realejo entra en la categoría de «órgano menor». La composición más frecuente es: Flautado tapado de 4 pies + Octava + Quincena + Lleno. El vallisoletano José Alvarez de Villa añadía una Corneta en la mano derecha, el año 1742. Tafall y Miguel, organero y tratadista, añade en 1872 lengüetería de diapasón estrecho, prestando menos atención a los llenos.

Terminamos el párrafo correspondiente al realejo diciendo que entró en España en el último tercio del siglo XV. Los Reyes Católicos poseyeron ya esta clase de instrumentos y sus hijos compartieron el mismo gusto, especialmente la reina doña Juana que en Tordesillas nos legó el realejo más antiguo existente hoy en Castilla.

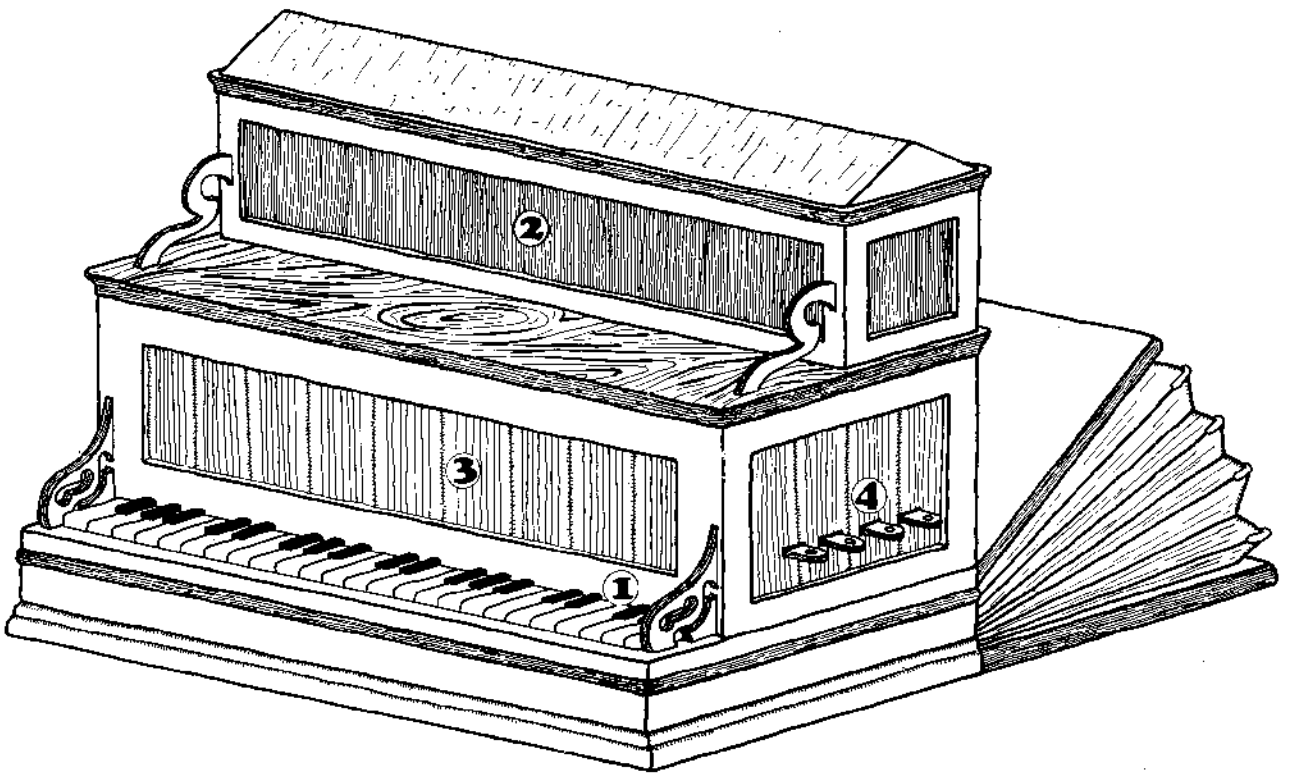
## VI. EL ORGANO «POSITIVO» Y «POSITIVO DE CORO»

Se llama órgano «positivo al instrumento de reducidas dimensiones por comparación y contraposición con el «gran órgano». Ya no se trata de un órgano portátil o realejo, porque su tamaño es mayor y, además, se asienta y fija definitivamente en determinado lugar de un templo o de un salón.

El órgano «positivo» coexiste y se construye simultáneamente con el organito portátil y con el gran órgano ya desde el siglo XII y, desde entonces, lo mismo que sus compañeros, emprende el largo camino de una evolución que llega hasta nuestros días. Su expansión fue al compás de la polifonía y su desarrollo fue paralelo con ella, siendo compañero inseparable y acompañante obligado de los coros de cantores en catedrales, monasterios y templos. Su evolución y configuración definitiva fue obra de los organeros flamencos en el siglo XV, cuando empezó a tener registros y se yuxtapuso en el gran órgano.

Cuando está unido a un órgano grande y forma un cuerpo con él, nuestra lengua lo expresa con castizas palabras: «Cadereta», si está colocado a espaldas del organista, y «Cadereta interior» si se ha instalado en el interior del gran órgano, en cuyo caso también se dice «órgano bajo», «órgano de ecos», «segundo órgano», «órgano menor». En Europa se le reservan otros nombres con equivalencia fundamental:

# Órgano positivo de mesa.
# Realejo

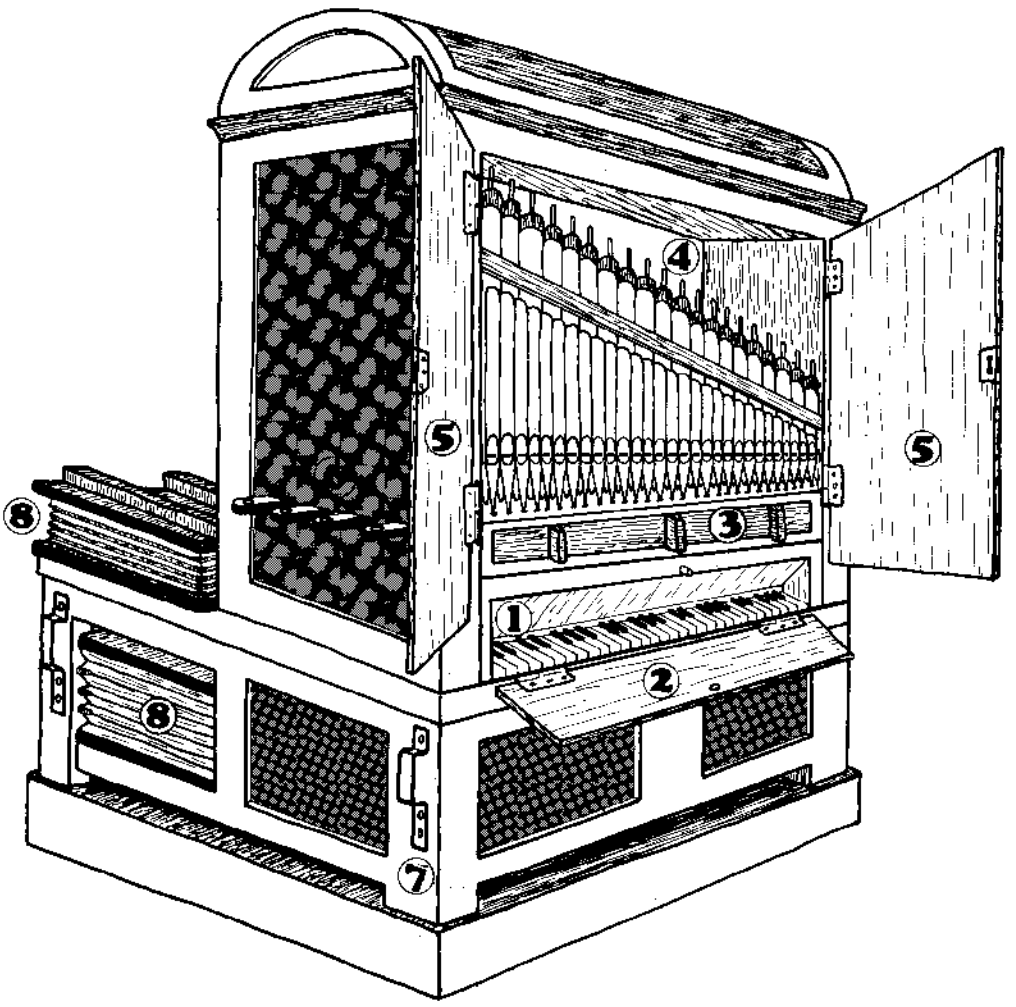



**Dimensiones aproximadas:**

| | |
|---|---|
| Altura | 0,60 m. |
| Ancho | 0,85 m. |
| Fondo | 0,40 m. |

**①. teclado de octava corta**
**②. secreto: tubos mayores**
**③. secreto: tubos pequeños**
**④. registros de mano derecha (tiples)**

# Organo Realejo.




**Dimensiones aproximadas:**

| | |
|---|---|
| Altura | 2 m. |
| Ancho | 1,10 m. |
| Fondo | 0,40 m. |

**①. teclado de octava corta**
**②. puertecita del teclado**
**③. tapa del secreto**
**④. hileras de tubos**
**⑤. batientes o puertas**
**⑥. correderas de los registros**
**⑦. herrajes para introducir varales para el transporte**
**⑧. fuelles**

«Positif de dos» o de espalda, «Rückpositiv», Brustpositiv»... Pero no es nuestro intento tratar del positivo incorporado al gran órgano u órgano principal, sino del positivo que, desde su origen, existe, actúa y se construye como órgano o instrumento independiente.

El positivo independiente y autónomo no tiene nombre especial en la organería española. Se le llama simplemente «órgano», sobreentendiéndose que es del tipo denominado positivo por su envergadura, por el número de sus juegos y registros que basculan entre 4, 7 y más, completos, como término medio, puesto que no tiene reglas fijas.

Creemos necesario advertir que, excepcionalmente, también recibe el nombre de «realejo»: ciertamente ya no es portátil como el realejo, pero entra en su categoría por el reducido número y disposición de sus juegos y registros, por su tamaño también reducido y por su destino (como algunos realejos) a capillas particulares en catedrales, colegiatas y monasterios.

Las características técnicas, ornamentales y de ubicación del «positivo» lo distinguen nítidamente de todos los tipos de órgano que hemos ido estudiando, así como también del gran órgano.

La caja tiene como término medio 3-4 metros de altura, 2 de anchura y 0,80 de profundidad. El pedestal suele ser liso y sobrio y oculta los componentes de la mecánica del teclado y de los registros, la reducción. El cuerpo principal luce en la fachada uno o tres grupos de tubos cantantes dispuestos simétricamente, carece de tubos canónigos o de adorno o mudos; la ornamentación consiste en tallas, cornisas y guirnaldas en las pilastras, con dorados y variada policromía. El remate de la caja presenta forma piramidal y luce más tallas.

La airosa caja con todo su contenido sonoro mantiene una ubicación muy concreta: sobre el mismo piso del coro o en una tribuna especial y siempre por lo general en el lado del Evangelio.

Pasando a lo específicamente musical destacaremos tres planos sonoros: un lleno de Principales con unas 8 hileras, la Corneta Real y una modesta lengüetería horizontal vulgarmente llamada «Trompetería». El conjunto no sobrepasa mucho los siete juegos completos.

El teclado de ventana, generalmente con octava corta, se asoma al interior del órgano, dispone de 45 o más notas y está partido en el segundo Do. Carece de Contras o teclado de pedal. Los juegos están divididos en medios registros y su base sonora suele ser una Octava, reforzada en la zona grave por un Violón o juego tapado de 8 pies.

Los fuelles, en número de dos o tres, están a cierta distancia de la caja (uno o dos metros), casi siempre son de cuña y se ponen en movimiento por medio de palancas. Tras las tapas del secreto suele aparecer la inscripción con el nombre de su constructor, la fecha y otros datos.

Habremos observado que se trata de un órgano pequeño, pero muy completo, con cristalina nitidez en su Lleno y con una diferenciación muy colorista en sus otros planos sonoros. Cada registro tiene una acusada personalidad tímbrica, cantando con fuerza y con dulzura. La técnica del medio registro para bajos y tiples multiplica la capacidad de combinaciones y coloridos musicales. Nuestros organeros castellanos no se han dejado seducir por la acumulación de tubos ni por el gigantismo, sino por la calidad de unos pocos registros claramente diferenciados, hermanando equilibradamente el resultado de la buena música y de la economía.

El órgano positivo se ha aclimatado en España desde el primer momento y se ha desarrollado prodigiosamente por toda nuestra geografía, con la excepción de las Catedrales, Colegiatas y grandes templos.

La razón de este hecho podríamos buscarla en el mismo instrumento y en sus cualidades: su aptitud para llenar templos de buque medio, la asequibilidad de su precio, la variedad de registración que ofrecen sus pocos pero bien diferenciados registros partidos, la posibilidad ornamental de su caja y fachada; pero la razón más fundamental es su aptitud para el servicio litúrgico como acompañante de las voces de los cantores y del pueblo y también como instrumento solista, siempre en íntimo contacto con el presbiterio, el coro y el pueblo.

El amplísimo desarrollo de este órgano positivo es una realidad palpable en Castilla y León ,y concretamente en Valladolid. Como homenaje póstumo a sus constructores destacaremos a Isidro Gill que tuvo su taller en Cervillego de la Cruz, a Juan Francisco de Toledo y a la familia Otorel de Palencia, a los vallisoletanos Juan Casado Valdivielso, familia Ballesteros y necesariamente nos vemos obligados a omitir a muchos más.

Notables ejemplares de órgano postivo pueden visitarse en Nueva Villa de las Torres, Brahojos de Medina, Mojados, San Román de Hornija, Zaratán, Alcazarén, Cogeces de Iscar, Mayorga (Sto. Toribio), Cuenca de Campos (S. Bernardino), Piñel de Abajo, Tiedra, Medina del Campo (Colegiata, capilla de las Agustias, Medina de Rioseco (ermita de Castilviejo)...

Todo lo dicho resultaría una pálida imagen comparándolo con una visita y una audición en vivo del órgano positivo de San Boal de Pozaldez, construido en 1779, que conserva su material sonoro original de 202 años y que recientemente ha reencontrado su variedad de registración, su precioso sonido y su variedad de timbres.

# "La Vida de Marcos de Obregón", reflejo de la música española del Renacimiento

Juan Bautista Varela de Vega

Una novela del siglo XVII (1618), novela de aventuras, popular, picaresca, autobiográfica, «La vida de Marcos de Obregón», del gran poeta y músico Vicente Espinel, refleja como ninguna, la música popular y la vida musical española del Renacimiento. Esta excelente novela logró éxito allende nuestras fronteras, pues fue modelo —se ha dicho— de la no menos famosa «Gil Blas de Santillana», del francés Renato Lesage.

«La vida de Marcos de Obregón», según Samuel Gili Gaya, en su edición de la obra, es una novela en gran parte autobiográfica, que llega a nosotros como unas «memorias» de la juventud del poeta; obra escrita al final de su vida, y «nos informa —escribe Gili Gaya— de sus hechos, aficiones e ideas, y desde un principio nos pone en contacto muy directo con el espíritu del autor. Este hecho, al mismo tiempo que representa una gran novedad en el género picaresco, tan poco inclinado a expansiones subjetivas, es de capital importancia para el biógrafo que desee penetrar en el pensamiento de Espinel».

En certeras pinceladas describe Valbuena Prat la personalidad del poeta-músico. «Espinel (1550-1624) —nos dice— pertenece a la misma generación de Cervantes y Lope. Como el autor del Quijote, fue cautivo en Argel, ya que se aceptan los elementos esenciales, como autobiográficos, de este episodio del «Marcos». Como Lope, fue un «virtuoso» del verso, un espíritu inquieto y versátil y un brillante conversador de las Academias literarias, tan secentistas, del Madrid de Felipe III. El músico y el poeta se lleva los elogios de sus contertulios, entre ellos el mismo Lope. La simpatía ingénita de Espinel la transmite a su novela, más de aventuras que picaresca. No faltaron en su vida, llena de contrastes y altibajos, como la de Lope, los elementos propios del género de su novela. Su estancia juvenil en Sevilla le pone en contacto con «la sociedad de pícaros», llegando a ser «el protagonista de una serie de pendencias y amoríos en que la justicia tuvo que intervenir más de una vez». La finura de sus «Rimas», que publica en 1591, realza motivos eróticos de la juventud, y revela una serena influencia clásica, a la vez. «Marcos de Obregón» es una bella resultante de la vida y carácter de este espíritu travieso y selecto. Sus dotes de vigüelista se revelan en la afición a las comparaciones musicales que abundan en la novela».

Cita Valbuena Prat el tema y carácter del «Marcos» según Gili: «Un viejo escudero, muy experimentado en las cosas del mundo, cuenta las aventuras de su vida. Nada hay extraordinario en ella; es una vida vulgar que se desenvuelve sin heroismos en medio de la sociedad española del siglo XVII; pero poseído de una viva curiosidad intelectual, sabe observar con exactitud y convertir sus observaciones en una lección permanente de experiencia». «El protagonista no es un pícaro, sino un observador que contempla cuanto la vida le ofrece, y al lado de las andanzas de unos fulleros nos cuenta las eruditas disensiones de las academias de Milán, o unos capítulos de geografía fantástica». «No hay intención satírica, sino didáctica, y cuando reprende vicios lo hace siempre como hombre indulgente que conoce los secretos de la vida y de la conciencia».

Valbuena Prat ha señalado la peculiar sensibilidad de Vicente Espinel para la naturaleza y para el arte, citando al respecto varios párrafos del «Descanso XVII» del «Marcos de Obregón», y añade: «Todo el Marcos de Obregón rebosa motivos personales de Espinel. El propio autor ha sido escudero del conde de Lemos en Valladolid, con lo cual hasta en la figura misma de su personaje novelesco y su índole hay una clara emoción de cosa vivida».

Vicente Espinel —Vicente Martínez Espinel— nació en Ronda (Málaga), en 1551, falleciendo en Madrid, en 1624. Su vida repleta de aventuras, se inicia como estudiante en la Universidad de Salamanca. Más tarde es marino, figurando en la dotación de la Armada Invencible, en 1574. Después, soldado en las guerras de Italia (1580). En 1587 regresa a Málaga, ordenándose de sacerdote. Prebendado de la igle-

sia de Ronda, pasa posteriormente a ejercer varios cargos en Madrid, donde es maestro de la capilla que en la capital de España fundó el obispo de Plasencia.

En el campo literario se le ha considerado profesor de Lope, además de su personal amigo, al igual que lo fue de Miguel de Cervantes. En lo musical fue un artista sensible y un gran guitarrista, que escribió incluso un tratado titulado «Instrución de música sobre la guitarra española». El hecho de destacar como uno de los mejores guitarristas de su época dio origen a la atribución de la idea a Espinel de dotar a la guitarra de una quinta cuerda (la prima actual), error que ha sido demostrado, entre otros, por Felipe Pedrell, quien dijo que Fray Juan Bermudo, en la primera edición de su «Libro de la Declaración de Instrumentos», habla de que «guitarra habemos visto de cinco órdenes de cuerdas afinadas en «la», «re», «sol», «si», «mi»; hay, pues, en esa adición de una cuerda a las cuatro ordinarias de la guitarra del pueblo, atribuida a Espinel —termina diciendo Pedrell— un «lapsus» tradicional que padecieron los escritores y comentadores de aquella época, y aún de épocas posteriores, que conviene destruir, porque no cabe «añadir» a la guitarra lo que ya poseía la vihuela cortesana». Incurrieron en ese «lapsus», según Pedrell, Lope de Vega («La Dorotea», acto I, escena 8ª), Cristóbal Suárez de Figueroa («Plaza universal de todas las ciencias», 1615), Nicolás Doyzi de Velasco («Nuevo método de cifra para tañer guitarra», 1630), Gaspar Sanz («Instrucción... sobre la guitarra española», 1647), etc. Todos estos autores —dice Pedrell— olvidaron lo que el famoso Carlos Amat expuso en aquel su método popular, «Guitarra española en dos maneras de Guitarra Castellana y Catalana de cinco órdenes... publicado en Barcelona el año de 1580», «método que es el primero aparecido, cuando terminado el corto reinado de la vihuela cortesana «metodiza» el humorista Doctor y pone en manos del pueblo el instrumento compañero fiel, comentador musical, así de sus penas como de sus alegrías».

José Subirá dice que Espinel se limitaría a generalizar ese tipo de guitarra (de cinco órdenes), por cuanto lo había descrito el P. Bermudo en su «Declaración de instrumentos» (1549), impresa cuando estaba en la puericia el varón ilustre que, como poeta, creó la «décima», también conocida por «espinela» en homenaje a tan esclarecido inventor.

El error es recogido también en el XIX. Así, Manuel José Quintana, el «coronado» poeta, en su obra «Poesías selectas castellanas. Desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días», dice respecto a Espinel: «Introdujo en la vihuela la cuerda quinta, y fue inventor de las décimas, que se llamaron de su nombre «Espinelas».

Como guitarrista, Espinel fue muy alabado. Suárez de Figueroa, en su obra citada «Plaza universal de todas las ciencias», escribe que brillaban en la época Vicente Espinel (autor de las sonadas y cantor de sala), Benavente, Palomares y Juan Blas. Lope de Vega le elogia en «El peregrino de su patria», en la «Filomena» y en «El caballero de Illescas», en cuya dedicatoria se dirige a Espinel, diciendo: «No se olvidará jamás en los instrumentos el arte y la dulzura de Vm., de Palomares y de Juan Blas de Castro».

Espinel admiró, a su vez, a varios músicos de su tiempo, como al gran músico sevillano Francisco Guerrero, uno de nuestros mejores polifonistas, sobre el que escribe una octava real, que decía así:

*Fue Francisco Guerrero, en cuya suma*
*de artificio y gallardo contrapunto*
*con los despojos de la eterna pluma*
*y el general aplauso, todo junto,*
*no se sabe que en cuanto el tiempo suma*
*ninguno otro llegase al mismo punto.*
*Que si en la ciencia es más que todos diestro,*
*es tan grande cantor como maestro.*

Admiró asimismo a Rodrigo Ceballos, hermano de Francisco y maestro de capilla en la catedral de Córdoba. Espinel en su poema «La casa de la Memoria» le iguala con Cristóbal de Morales y con Francisco Guerrero. En el mismo poema elogia al excelente organista de la catedral de Sevilla, luego capellán y músico de tecla de Felipe II, Diego del Castillo.

Las descripciones relacionadas más o menos directamente con la música en el «Marcos de Obregón» son muy numerosas. Reseñemos las más importantes.

Desde el comienzo, en el «Descanso I» (capítulo I), aparece la primera alusión. El protagonista, ya viejo, desea un empleo, que le proporciona un cantor de la capilla episcopal: «porque tras de muchos infortunios, que toda mi vida he sufrido, me vine a hallar desacomodado al cabo de mi vejez, de manera que porque no me prendiesen por vagabundo, hube de encomendarme a un amigo mío, cantor de la capilla del obispo —que estos todo lo conocen, si no es a sí propios—, y él me acomodó por

escudero y ayo de un médico y su mujer, tan semejante el uno al otro en la vanidad de valentía y hermosura, que no les quedó que repartir en los vecinos, con los cuales me pasaron lances harto dignos de saberse».

En el Descanso II, dice Marcos lo siguiente: «Venía casi todas las noches a visitarme un mocito barbero, conocido mío, que tenía bonita voz y garganta; traía consigo una guitarra con que, sentado al umbral de la puerta cantaba algunas sonadillas (tonadillas), a que yo le llevaba un mal contrabajo, pero bien concertado —que no hay dos voces que si se entonan y cantan verdad, no parezcan bien—, de manera que con el concierto y la voz del mozo, que era razonable, juntábamos la vecindad a oir nuestra armonía. El mozuelo tañía siempre la guitarra, no tanto por mostrar que lo sabía, como por rascarse con el movimiento las muñecas de las manos, que tenía llenas de una sarna perruna. Mi ama se ponía siempre a escuchar la música en el corredorcillo, y el doctor, como venía cansado de hacer sus visitas —aunque tenía pocas—, no reparaba en la música ni en el cuidado con que su mujer se ponía a oirla. Como el mozuelo era continuo todas las noches en venir a cantar, si alguna faltaba, mi ama lo echaba de menos y preguntaba por él, con alguna demostración de gustar de su voz. Vino a parecerle tan bien el cantar, que cuando el mozuelo subía un punto de voz, ella bajaba otro de gravedad, hasta llegar a los umbrales de la puerta, para oirle más cerca las consonancias; que la música instrumental de sala, tanto más tiene de dulzura y suavidad cuanto menos de vocería y ruido; que como el juez, que es el oído, está muy cerca, percibe mejor y más atentamente las especies que envía el alma, formadas con el aplauso de la media voz».

Bien comienza, pues, la obra de Espinel. Primero, la descripción de un tipo musical de la época, un cantor de capilla episcopal; segundo, la «aparición en escena» de nuestro más genuino instrumento, la guitarra, y el canto a dúo, y empleada en estilo rasgueado, que muestra Espinel en el detalle del «movimiento de las muñecas», «que tenía llenas de sarna perruna»; tercero, la concreta referencia a lo que hoy denominaríamos «música de cámara», en la expresión «música instrumental de sala».

Pero prosigamos. En el Descanso XI (Libro I), Marcos regresa a Salamanca y narra lo siguiente —como dice Subirá— «con emoción intelectualista»: «hasta que llegamos a Salamanca, donde la grandeza de aquella Universidad hizo que me olvidase de todo lo pasado. Alegróse mi alma de ver que los ojos gozasen lo que tenían los oídos y los deseos llenos de la soberbia fama de aquellas academias que han puesto silencio a cuantas hay en el mundo. Vi aquellas cuatro columnas sobre quien estriba el gobierno universal de toda la Europa, las bases que defienden la verdad católica. Vi al padre Mancio, cuyo nombre estaba y está esparcido en todo lo descubierto, y otros excelentísimos sujetos, con cuya doctrina se conservan las facultades en su fuerza y vigor. Vi al abad Salinas, el ciego, el más docto varón en música especulativa que ha conocido la antigüedad, no solamente en el género diatónico y cromático, sino también en el armónico, de quien tan poca noticia se tiene hoy, a quien después sucedió en el mismo lugar Bernardo Clavijo, doctísimo en entender y obrar, hoy organista de Felipe Tercero».

Descanso XVII: «A los oídos deleita con grande admiración la abundancia de los pajarillos, que imitándose unos a otros, no cesan en todo el día y la noche su dulcísima armonía, con una arte sin arte, que como no tienen consonancia ni disonancia, es una confusión dulcísima que mueve a contemplación del universal Hacedor de todas las cosas».

Descanso XVIII: «Fuime divirtiendo con los ruiseñores, que nos daban música por el camino, admirándome de ver con cuánto cuidado se van poniendo delante de los hombres para que oigan la melodía de su canto, a veces llevando el canto llano con la quietud del tenor y luego con la disminución del tiple, convidando al contrabajo a que haga el fundamento, sobre que van las voces saliendo a veces sin pensar en el contralto. Concierto no imitado de los hombres, sino enseñado a los hombres, a quien sirven con gran cuidado de darles gusto, pues en la orilla de aquel río, y en cualquier parte que los haya, tanto con más excelencia usan de su armonía cuanto más cerca se hallan de los hombres».

«¡Ya salió el polifonista —dice López Chávarri— en esta típica descripción! Y aún vuelve a salir poco después en una cómica escena de soldados, a propósito de un cerdo escondido que gruñe «en contrabajo» para mayor carácter —sinfonía esta animalesca que trae a la memoria los famosos madrigales burlescos de Adriano Banchieri con sus conciertos de gatos y perros, y su «contrapunto animale alla mente»—, de igual manera que Marcos llama a su novia por la gatera «soltando su contralto» se-

guido de un formidable alboroto de perros», termina diciendo López Chávarri.

Pasamos al Libro II: Relación segunda de la vida del escudero Marcos de Obregón. En Sevilla, en la que Espinel describe por voca de Marcos el ambiente de gran animación, suceden algunos episodios con alusiones musicales menos importantes. Marcos se embarca con la idea de guerrear en Italia, pero naufraga frente al archipiélago balear, alcanzando la isla de Cabrera (Descanso VII). En el Descanso VIII, dice Marcos: «Enviamos por nuestra comida y una guitarra, con que nos entretuvimos con grandísimo contento, cantando y tañendo como los hijos de Israel en su desierto». Es decir, la guitarra aparece como elemento de consuelo de los náufragos. A continuación, Marcos y sus compañeros, son apresados por los moros («turcos»), un recurso narrativo muy propio de la novelística del XVII, con el consabido cautiverio en Argel. Durante la travesía un muchacho moro canta, y Marcos lo hace acompañándose a la guitarra de nuevo: «Y para sosegar más su enojo mandome que tomase una guitarra que sacamos de la cueva; hícelo acordándome del cantar de los hijos de Israel cuando iban en su cautiverio. Fueron con el viento en popa mientras yo cantaba en mi guitarra, muy alegres, sin tener alteración del mar ni estorbo de enemigos, hasta que descubrieron las torres de la costa de Argel». Más adelante aparece una mención organográfica: «Llegaron al puerto, y fue tan grande el recibimiento, por verle venir, y venir con presa, que le hicieron grandes algazaras, tocaron trompetas y jabebas y otros instrumentos que usan, más para confusión y trulla que para apacibilidad de los oídos». La jabeba o xabeba es una flauta de pico, mencionada continuamente en el «Romancero morisco», que puede tener tres u ocho agujeros y de la que se encuentran tipos en Túnez y Marruecos.

Surgen más episodios breves y de menor entidad, en su enamoramiento de una dama mora, en el que el canto y los versos de Marcos participan de manera principal.

Los moros eunucos son vituperados por Marcos como personas que no profesan la música, pues, en el recuerdo lógico, se ve obligado a ensalzar a los famosos «castrati»: «Y el eunuco, por mala condición que tenía, estuvo siempre bien conmigo, que este género de gentes está en la república muy infamado de mal intencionado, no sé si con razón, porque la libertad de que usan en no disimular cosa, antes creo que les queda de ser siempre niños, más que de ser mal intencionados. Esto se entiende acerca de los que no profesan la música, que en los que la profesan he visto muchos cuerdos y muy virtuosos, como fue Primo, racionero de Toledo, y como es Luis Onguero, capellán de Su Majestad, y otros de este modo y traza, que por evitar prolijidad callo».

La prolongada estancia de Marcos de Obregón entre infieles finaliza cuando, conducido en una nave morisca ésta es apresada por genoveses al mando del famoso general Marcelo Doria, en cuya nave venían dos músicos españoles a su servicio. Marcos es tomado por un cristiano renegado, pero su ingenio logra que la música les una, organizándose un concierto de canto y guitarra: «mandó el general a los músicos que cantasen, y tomando sus guitarras lo primero que cantaron fue unas octavas mías que se glosaban:

«El bien dudoso, el mal seguro y cierto».

Comenzó el tiple, que se llamaba Francisco de la Peña, a hacer excelentísimos pasajes de garganta, que como la sonada era grave había lugar para hacellos, y yo a dar un suspiro a cada cláusula que hacían. Cantaron todas las octavas y al último pie, que dijeron:

«El bien dudoso, el mal seguro y cierto».

ya no pude contenerme, y con un movimiento natural, consideradamente, dije: Todavía me dura esa desdicha». Como fue en voz alta, miró el Peña, que por venir yo tan disfrazado de cara y de vestido y por él corto de vista no me había conocido antes, y en viéndome, sin poderme hablar palabra, humedecidos los ojos, me abrazó y fue al general diciendo: «¿A quién piensa vuestra excelencia que traemos aquí?» «¿A quién?», preguntó el general. «Al autor —dijo Peña— desta letra y sonada, y de cuanto le habemos cantado a vuestra excelencia». (Descanso XIV y último del Libro II).

El Libro III, parte final de la obra, contiene el resto de temas musicales descritos por el protagonista. Marcos de Obregón parte para Milán. Estancia en Pavía. Luego Turín. Vuelta a Milán y, en el Descanso V de este Libro III, descripción de su ambiente: «Vuelvo a Milán, como aquella república es tan abundante de todas las cosas, eslo también de hombres muy doctos en las buenas letras y en el ejercicio de la Música, en que era muy sabio don Antonio de Londoña, presidente de aquel magistrado, en cuya casa había siempre junta de excelentísimos músicos, como de voces y habilidades, donde se hacía mención de todos los nombres eminentes en la facultad. Tañíanse vihuelas de

arco con grande destreza, tecla, arpa, vihuela de mano, por excelentísimos hombres en todos los instrumentos. Movíanse cuestiones acerca del uso desta ciencia, pero no se ponía en el extremo que estos días se ha puesto en casa del maestro Clavijo, donde ha habido juntas de lo más granado y purificado deste divino, aunque mal premiado ejercicio. Juntábanse en el jardín de su casa el licenciado Gaspar de Torres, que en la verdad de herir la cuerda con aire y ciencia, acompañando la vihuela con gallardísimos pasajes de voz y garganta, llegó al extremo que se puede llegar, y otros muchos sujetos muy dignos de hacer mención dellos. Pero llegado a oir al mismo maestro Clavijo en la tecla, a su hija doña Bernardina en la arpa, y a Lucas de Matos en la vihuela de siete órdenes, imitándose los unos a los otros con gravísimos y no usados movimientos, es lo mejor que yo he oído en mi vida. Pero la niña —que ahora es monja en Santo Domingo el Real— es monstruo de naturaleza en la tecla y arpa.

Mas volviendo a lo dicho, un día, acabando de cantar y tañer quedando todos suspensos, preguntó uno que cómo la música no hacía ahora el mismo efecto que solía hacer antiguamente, suspendiendo los ánimos y convirtiéndolos a transformarse en los mismos conceptos que iban cantando, como fue lo de Alejandro Magno, que estándole cantando las guerras de Troya, con grande ímpetu se levantó y puso mano a su espada, echando cuchilladas al aire como si se hallara en ella presente».

Casi todo este Descanso V lo dedica Espinel a la música. Habla de la pérdida del género enarmónico. Se refiere nuevamente a Francisco de Salinas. Menciona al gran compositor Juan Navarro. Señala los requisitos para que una obra musical produzca efecto: «que la letra tenga conceptos excelentes y muy agudos, con el lenguaje de la misma casta; lo segundo, que la música sea tan hija de los mismos conceptos que los vaya desentrañando; lo tercero es que quien lo canta tenga espíritu y disposición, aire y gallardía para ejecutarlo; lo cuarto, que el que lo oye tenga el ánimo y gusto dispuesto para aquella materia. Que desta manera hará la música milagros. Yo soy testigo que estando cantando dos músicos con grande excelencia una noche una canción que dice: «Rompe las venas del ardiente pecho», fue tanta la pasión y accidente que le dio a un caballero que los había llevado a cantar, que estando la señora a la ventana y muy de secreto, sacó la daga y dijo: «Veis aquí el instrumento, rompedme el pecho y las entrañas», quedando admirados los músicos y el autor de la letra y sonada, porque concurrieron allí todos los requisitos necesarios para hacer aquel efecto».

Vuelven los relatos de Marcos por Italia. Fastuosidades de Venecia. Vuelta a España. Desembarco en Barcelona y regreso a Madrid. Decide abandonar la Corte y se retira a Andalucía. En el camino escucha una vez más el son de las guitarras; una zambra le emociona. Termina Espinel teorizando a través de sus amplios conocimientos históricos y estéticos. Y con todo este admirable conjunto de visiones musicales nos ha presentado una completa e interesante España musical renacentista.

BIBLIOGRAFIA


AZPIAZU, José de: La guitarra y los guitarristas. Desde los orígenes hasta los tiempos modernos. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1961.

ESPINEL, Vicente: Vida de Marcos de Obregón. Edición y notas de Samuel Gili Gaya. "Clásicos Castellanos". Espasa-Calpe. Madrid, 1922.

LA NOVELA PICARESCA ESPAÑOLA: Introducción, selección, prólogos y notas de Angel Valbuena Prat. Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid, 1962.

LOPEZ CHAVARRI, Eduardo: Música Popular Española. Editorial Labor. Barcelona, 1958.

PEDRELL, Felipe: Cancionero Musical Popular Español. 4 vols. Casa Editorial de Música Boileau. Barcelona, 1958

PEDRELL, Felipe: Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española. Juan Gili Librero. Barcelona, 1901.

QUINTANA, Manuel José: Poesías selectas castellanas. Desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días. Imprenta de D. M. de Burgos. Madrid, 1830.

RICART MATAS, J.: Diccionario Biográfico de la Música. Editorial Iberia. Barcelona, 1966.

SACHS, Curt: Historia Universal de los Instrumentos Musicales. Ediciones Centurión. Buenos Aires, 1947.

SUBIRA, José: Historia de la Música Española e Hispanoamericana. Salvat Editoras. Barcelona, 1953.

# Rosario de la Aurora en Peñas de San Pedro (Albacete)

Agustín Tomás

Una de las tradiciones más puramente conservadas dentro de la provincia de Albacete, es sin duda, la desarrollada en PEÑAS DE SAN PEDRO, durante la madrugada de los domingos del mes de octubre, consistente en la celebración del Rosario de la Aurora.

En esta acogedora villa, que está caprichosamente situada como nexo entre el Albacete «llano» y el «serrano», existe todavía la llamada HERMANDAD DE AUROROS DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO, cuyo origen, bastante incierto, se remonta al siglo XVII. Los primeros testimonios escritos sobre la Hermandad aparecen en el libro denominado «Cuentas de Fábrica» fechado en 1680, en el que se cuenta que éstos contribuyeron con 5.000 reales para el retablo de la capilla Mayor de la Iglesia, y el fechado en 1707, que refleja toda clase de datos referentes a su constitución ya definitiva en 1696 y otros sobre su economía y administración.

Durante este siglo y los posteriores, proliferan estas Hermandades, dándose cita en esta localidad, con sus actividades ya religiosas, ya profanas; entre otras las de «San José (1754), de la Santísima Cruz (1746), de Nuestra Señora del Rosario (1696) de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo (1681), de Animas (1671) y la de la Purísima Concepción (1608), siendo ésta la más antigua.

La de Nuestra Señora del Rosario, que es la que nos ocupa, tenía un fin petitorio, puesto que existía la costumbre de salir todos los domingos a pedir limosna, haciendo recolecta para la Iglesia y beneficencia en general y una misa dominical en la ermita de San Pedro, además de la celebración del Rosario de la Aurora, que es lo único que se ha mantenido vivo durante los siglos, hasta tal punto que antes de la guerra civil española, aún se cantaba todos los domingos durante nueve meses (descansando únicamente durante los meses estivales, para las faenas agrícolas correspondientes).

Según se nos cuenta, siempre han formado esta Hermandad, las gentes más humildes del lugar, siempre hombres, siendo muy numerosas, aunque actualmente la forman 20 «hermanos» (siendo el más joven de 54 años y el más veterano de 81) y una «hermana», la llamada sastra (que se incorporó cuando contaba 14 años, teniendo ahora 80, con la única misión de tocar las castañuelas y no estándole permitido cantar) y el denominado «hermano mayor» que es quien dirige los cánticos.

Se reúnen a las tres de la mañana de los domingos del mes de octubre, solamente los auroros ,para empezar a cantar sus coplas a la puerta de la casa del cura, y seguir más tarde haciendo el recorrido ya tradicional por todo el pueblo a modo de ronda callejera, realizando hasta un total de diecisiete paradas en distintas plazas y calles. Siempre se entonan dos coplas y una salve en cada parada (ejecutadas a tres voces).

La última de ellas, es acompañada por las campanas de la Iglesia al vuelo, para acabar en la puerta del templo, momento que podríamos denominar como fin de la celebración profana y comienzo de la religiosa. Durante el recorrido, se suele obsequiar a los auroros con vinos, dulces y licores.

Ya en la Iglesia, se recoge la Imagen de la Virgen, Sr. Cura y pueblo en general, que con su devoción y gran fe reflejada en el rostro acompaña a la Virgen en todo su recorrido, en un acto de gran sobriedad y solemnidad rezando al unísono el Rosario de la Aurora junto a la Hermandad.

Después de cada Misterio, la Hermandad interpreta de nuevo sus coplas, acabando el recorrido aproximadamente a las siete de la mañana con la celebración de la Santa Misa, al final de la cual es todo el pueblo quien canta la misma tonada de los auroros.

Los instrumentos más auténticos para acompañar estas coplas y cantares, son las campanillas, habiéndose incorporado a través de los años, guitarras, laudes y postizas (castañuelas), instrumentos éstos menos indicados para este tipo de cantos, pero que, no obstante, armonizan y resaltan la musicalidad de la tonada. Después de la guerra civil, se incorporó el acordeón.

En cuanto a las letras cantadas, que narran momentos de la Pasión de Jesucristo, de exaltación de la Virgen o del Santísimo Cristo del Sahúco, o de gran devoción mariana, son conservadas con toda su originalidad y pureza por transmisión oral de generación en generación.

En definitiva, es una bella muestra del más puro folklore religioso de la provincia de Albacete, mantenida por esta Hermandad fundada como se dijo en el siglo XVII, pero que sin duda recoge y conserva una vieja tradición mucho más antigua, más rancia, con raíz en la música hispano-árabe, de la que aún se conservan varias muestras tanto en Albacete como en Murcia y alguna que otra Hermandad.

ROSARIO DE LA AURORA cantado por la HERMANDAD DE AUROROS DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO, en PEÑAS DE SAN PEDRO (Albacete).

1 *Sacerdote ministro de Cristo*
*el pueblo cristiano esperando está*
*que vayais a cantar el Rosario*
*y después la misa se celebrará* bis.

2 *Fue San Pedro la primera piedra*
*de la Santa Iglesia que Cristo formó*
*donde vamos todos los cristianos*
*y consideramos la Muerte y Pasión.* bis.

3 *Donde vas mi buen Jesús* (SALVE)
*donde vas tan de mañana*
*a visitar a un enfermo*
*que está malito en la cama.*

4 *Del castillo en el pico más alto*
*han puesto una Virgen igual que un clavel*
*que bendice todos los trabajos*
*que le dedicamos al amanecer.*

5 *En los montes se me ha aparecido*
*una gran Señora más bella que el sol*
*en la mano llevaba el rosario*
*para que se cante por todo el lugar*

6 *Viva la Virgen del Carmen* (SALVE)
*y la Virgen de la Luz,*
*el Santo Cristo el Sahúco*
*que está clavado en la Cruz.*

7 *Al balcón de los cielos se asoma*
*la blanca paloma de la emperatriz*
*y los ángeles cantaban Gloria*
*de ver que el Rosario había de salir*

8 *Es María la mata de trigo*
*San José la espiga y el Niño la flor*
*el Espíritu Santo es el grano*
*donde está encerrada la gracia de Dios.*

9 *Dios te salve Virgen Pura* (SALVE)
*Dios te salve Virgen Bella*
*Dios te salve Reina y Madre*
*Madre de Cielos y Tierra.*

10 *El demonio sentado en su silla*
*se quema y abrasa porque oye decir*
*ha nacido el Cordero Divino*
*de María Hijo, nieto de Joaquín.*

11 *Si supiérais la entrada que tuvo*
*el Rey de los Cielos en Jerusalén*
*lo recibieron Palmas tendidas*
*ramitos de olivo y hojas de laurel*

12 *Viva la Virgen del Carmen* (SALVE)
*y la Virgen del Pilar*
*la Virgen de La Esperanza*
*patrona de este lugar.*

13 *Campanillas llegan a tu puerta*
*ni te llaman ellas ni te llamo yo*
*que te llama María la Aurora*
*por boca de un ángel y un despertador.*

14 *San Francisco se perdió una tarde*
*sus hijos llorosos buscándolo van*
*lo encontraron en el Paraíso*
*cogiendo las rosas del Santo Rosal*

15 *Qué es aquello que reluce* (SALVE)
*por detrás del campanario*
*ni es estrella ni es lucero*
*que es la Virgen del Rosario.*

16 *Al balcón de los cielos se asoma*
*la blanca paloma de la emperatriz*
*y los ángeles cantaban gloria*
*de ver que el Rosario había de salir.*

17 *El Rosario de por la mañana*
*es una escalera de mucho valor*
*que por ella se sube a los cielos*
*a ver a María y gozar de Dios.*

18 *Viva la Virgen del Carmen* (SALVE)
*y la Virgen del Pilar*
*la Virgen de la Esperanza*
*que está puesta en el altar.*

19 *La Corona se quitó la Virgen*
*y al Rey de los cielos se la presentó*
*y le dijo, no has de ser más Reina*
*mientras no se cumpla toda tu misión.*

20 *Por los montes, caminos y sendas*
*María Inmaculada caminando va*
*ocultando al Cordero Divino*
*que el pirata Herodes lo quiere matar.*

21 *Santo Cristo del Sahúco* (SALVE)
*tiende tu mano derecha*
*y échales la bendición*
*a los campos que se secan.*

22 *Si del cielo baja una paloma*
*al Santo Domingo se vino a parar*
*en el pico llevaba el Rosario*
*para que se cante por todo el lugar.*

23 *Magdalena Virgen pura y Santa*
*amparo de Cristo auxilio de Dios,*
*le «limpiastis» el rostro al Mesías,*
*en un lienzo blanco su cara dejó.*

24 *Adiós Virgen del Rosario* (SALVE)
*que te tenemos aquí*
*échanos la bendición*
*que nos tenemos que ir.*

25 *Es María la mata de trigo*
*San José la espiga y el Niño la flor*
*el Espíritu Santo es el grano*
*donde está encerrada la gracia de Dios.*

26 *Un hermano le dice a otro hermano*
*levántate hermano vamos a rezar*
*no perdamos lo que tanto vale*
*por la «convenencia» de no madrugar.*

27 *Viva la Virgen del Carmen* (SALVE)
*y la Virgen del Pilar*
*la Virgen de la Esperanza*
*que está puesta en el Altar.*

28 *Alegría que ya viene el día*
*y si nos tardamos amanecerá*
*con su manto cubierto de estrellas*
*la Divina Aurora nos viene a llamar.*

29 *Cuatrocientos cincuenta escalones*
*tiene la escalera que hemos de subir*
*pero en medio tiene cinco rosas*
*de las más hermosas que hay en el jardín.*

30 *Santo Cristo del Sahúco* (SALVE)
*tiende tu mano derecha*
*y échales la bendición*
*a los campos que se secan.*

31 *Por la orilla del mar se pasea*
*la brillante Aurora con grande placer*
*y los peces por acompañarla*
*dejarían el agua si pudiera ser.*

32 *Un hermano le dice a otro hermano*
*levántate hermano vamos a rezar*
*no perdamos lo que tanto vale*
*por la «convenencia» de no madrugar.*

33 *Viva la Virgen del Carmen* (SALVE)
*y la Virgen de la Luz*
*el Santo Cristo el Sahúco*
*que está clavado en la Cruz.*

34 *En la cueva de la penitencia*
*Santa Rosalía pidió de beber*
*y le dieron un vaso de sangre*
*de la que derrama Cristo nuestro bien.*

35 *Por los montes caminos y sendas*
*María Inmaculada caminando va*
*ocultando el Cordero Divino*
*que el pirata Herodes lo quiere matar*

36 *Dios te salve Virgen Pura* (SALVE)
*Dios te salve Virgen Bella*
*Dios te salve Reina y Madre*
*Madre de Cielos y Tierra*

37 *A la una o las dos de la noche*
*está San Cristóbal en medio del mar*
*con el Niño Jesús en sus brazos*
*diciendo, ayudadme que no puedo más.*

38 *San Cristóbal se puso de puente*
*para que pasaran a Jerusalén*
*los devotos de María la Aurora*
*cantan el Rosario al amanecer.*

39 *Viva la Virgen del Carmen* (SALVE)
*y la Virgen de la Luz,*
*el Santo Cristo el Sahúco*
*que está clavado en la Cruz.*

40 *Allá arriba en monte Calvario*
*hay una bandera que es digna de ver*
*el que quiera sentar plaza en ella*
*es un nazareno es del coronel.*

41 *Allá arriba en el monte Olivette*
*ramitos de olivo y hojitas de olor*
*presenciaron la muerte de Cristo*
*cuatro golondrinas con un ruiseñor.*

42 *Viva la Virgen del Carmen* (SALVE)
*y la Virgen del Pilar*
*la Virgen de la Esperanza*
*patrona de este lugar.*

43 *Alegría que ya viene el día*
*y ya se están viendo los rayos del sol*
*le daremos los muy buenos días*
*a la Virgen Pura de la Encarnación.*

44 *Los soldados de Cristo triunfante*
*giran la bandera contra Lucifer*
*y María va de capitana*
*de cabo de guardia el señor San José*

45 *Por la calle de amargura* (SALVE)
*arrastraron al Señor*
*pasando tantas fatigas*
*que por nosotros murió.*

46 *La corona se quitó la Virgen*
*y al Rey de los cielos se la presentó*
*y le dijo, no has de ser más reina*
*mientras no se cumpla toda tu misión.*

47 *A la puerta del templo llegamos*
*católicos fieles vamos a adorar*
*los dolores siete de María*
*triste y afligida que al Calvario va.*

48 *Viva la Virgen del Carmen* (SALVE)
*y la Virgen de la Luz*
*el Santo Cristo el Sabúco*
*que está clavado en la Cruz.*

49 *Jueves Santo si vas a la Iglesia*
*a mano derecha se para y verás*
*a la Virgen triste y afligida,*
*de ver que su hijo ha expirado ya.*

50 *En la puerta tenéis a la Aurora*
*pidiendo limosna si le queréis dar*
*para ayuda de hacerle una ermita*
*que no tiene casa ni templo donde estar.*

51 *Sacerdote revestido* (SALVE)
*dice misa en el altar*
*representa a Jesucristo*
*siendo de carne mortal.*

Aún a pesar de los años, siguen siendo los «Auroros»...

— Juan BERNABE RODENAS. (Her. mayor).
— Santiago BERNABE MARTINEZ. (Acordeón).
— Francisco B E R N A B E MARTINEZ. (Acordeón).
— Angel ESPARCIA NAVARRO. (Laúd).
— Juan José ESPARCIA MARTINEZ. (Guitarra).
— Antonio BERNABE MARTINEZ. (Campanillas).
— Julián Piñer. (Campanillas).
— Fernando TALLO BERNABE.
— Juan LOPEZ NAVARRO. (81 años)
— Baldomero VIZCAINO CIFUENTES.
— Antonio MOLINA RAMIREZ.
— Antonio GARIJO RODENAS.
— Licinio SANCHEZ BLAZQUEZ.
— Mnauel LOPEZ CORREOSO.
— Eduardo GARCIA GONZALEZ
— Higinio NAVARRO ARTIGAO.
— Luis VIZCAINO ESPARCIA.
— Francisco BERNABE CORCOLES.
— Manuel SANCHEZ LOPEZ.
— María del Rosario FAJARDO AMORES «la sastra» 80 años (Castañuelas).

## EL OBISPO Y EL PASTOR

A principios de siglo pasado, cuentan que el Obispo de Astorga acordó un buen día del mes de S. Juan, hacer una excursión con todos los seminaristas que iban a cantar Misa en el año, y a la vez poner a prueba el vigor e inteligencia de cada uno de ellos, pues tenía que repartir las parroquias y tenía que actuar con gran tacto para colocarles en el lugar correspondiente. Salieron por la temprana cada uno con su ración de comida camino de «Los Montes de León», él a caballo y ellos a pie.

Casi todo el día llevaban andando por aquellos montes, cruzando barrancos y peñas, cuando llegaron al «Morredero» (monte pastoril entre Bouzas y Peñalba) y se encontraron con un anciano pastor, todo cubierto de pieles que estaba guardando ganado. El Obispo detuvo la marcha, pues aseguró a los seminaristas que estos viejos pastores eran grandes en saber (cosa que ellos no acertaban a comprender: cómo un viejo pastor tan rudimentario y primitivo pudiera ser sabio); sólo pensarlo les producía hilaridad, pero por si acaso tuvieron buen cuidado de estar atentos a la conversación:

—Buenas tardes, señor, buenas tarde nos dé Dios (y mirando para las últimas nieves que todavía quedaban por los Montes Aquilanos, comentó) parece que está nevada la sierra... Rápido contestó el pastor:

—Si de setenta para ochenta.

—¿Y cuántos huevos puso la garza?

—Doce, y si los seis primeros salen buenos; los demás no se preocupe por ellos.

Siguió el Obispo su camino medio risueño seguido de los futuros párrocos en dirección a S. Pedro de Montes, para hacer noche en el Monasterio, aconsejándoles que recordaran lo hablado, porque les preguntaría por el tema. Al llegar al pueblo ya la noche cubría todo el valle Berciano. Los frailes acomodaron lo mejor que pudieron a los huéspedes y dando buena ración de cebada al caballo lo dejaron en las cuadras. Retiráronse todos a descansar. El Obispo les recordó por última vez que pensaran en la conversación mantenida con el pastor, ya que al día siguiente les preguntaría a uno por uno, y aquel que mejor contestase le daría la mejor parroquia.

Todos, a pesar del cansancio de la jornada, empezaron a dar más importancia a la conversación y la recordaron toda ella pero no sacaban nada en concreto, y uno por uno fueron quedándose dormidos.

Había uno que era el más retrasado en estudios que no entendía nada de lo hablado y se le ocurrió ir a hablar al pastor; para ello cogió el caballo del Obispo. Se fue a la cabaña y con el pastor lo aclaró todo. Cuando la alborada llamó a las puertas del Monasterio, ya estaba de vuelta.

El Obispo y el Abad fueron preguntado a uno por uno; desfilando por delante de los dos santos varones, se les despedía con un cierto dolor, ya que demostraban ser buenos estudiantes pero de poco ingenio. Cuando llegó el turno al más torpe (éste procuró ser el último) empezaron las preguntas de rigor:

—¿Cómo está la Sierra?

—La sierra está blanca como la cabeza del viejo pastor.

Sorprendido el Obispo, siguió:

—¿Cuántos huevos tiene la Garza?

—La Garza es el año, los huevos los meses.

—¿Qué quiso decir con los seis primeros?

—Quiso decir que si vienen sin engaño valen más que los bueyes y el carro.

—¿Y cómo deben de ser?

—Enero, nevoso; febrero, heloso; marzo, airoso: abril, lluvioso; mayo, pardo, y San Juan, claro; y ya tiene asegurado el pasto pal año.

—Bien hijo —le dijo el Obispo—, los demás tendrán las parroquias en los lugares que haya pastoreo.

Cuentan que con el tiempo llegó a ser Obispo y destacaba por su ingenio y sabiduría.

AMADOR DIEGUEZ AYERBE
Recopilador del «Cancionero Berciano»

*LA MALA HIERBA*

*En el campo hay una flor*
*que siempre está deshojada,*
*la doncella que la pise*
*será la más desgraciada.*

*Quiso Dios, quiso la Virgen,*
*que mi Eugenia la pisara.*
*Un amediodía comiendo,*
*su padre la remiraba.*

*—Padre, ¿qué me mira usted?*
*¿Qué me mira usted a la cara?*

*—Hija, ¿es que estás malita,*
*o es que estás acatarrada?*

*—Padre yo no estoy malita,*
*ni tampoco acatarrada,*
*que es un dolor de cabeza,*
*que me tiene trastornada.*

*Llaman los mejores médicos,*
*los mejorcitos de España.*

*Unos dicen que se muere,*
*otros dicen que no es nada.*

*—El más entendido de ellos:*
*—Tu hija está embarazada.*

*Ella se mete en su alcoba*
*repuntada de dolor.*
*A las nueve de la noche,*
*Eugenia tuvo un varón.*

*—Lléveselo usted don Angel*
*envueltecito en la capa,*
*que si su padre se entera*
*la cabeza le cortara.*

*—¿Qué lleva usted ahí, don Angel,*
*envueltecito en la capa?*

*—Llevo rosas y claveles,*
*de las mocitas de España.*

*Recopilador*: José Manuel Fernández Cano.
*Recogidos en*: Alcázar de S. Juan (Ciudad Real), de: Gregoria Gil-Ortega Alameda, de 67 años de edad. En 5 de agosto de 1981. Natural de Las Labores de San Juan (Ciudad Real).

*ROMANCE*

*Era una joven doncella*
*de una familia muy rica.*
*Su novio la abandonó*
*viéndola que estaba encinta.*

*Sus padres que se enteraron*
*de la manera que estaba,*
*le dan palizas de muerte*
*y la echaron de su casa.*

*Aquella tribulación*
*se fue en casa su madrina,*
*a donde la recogieron*
*como si fuera una hija.*

*Allí de nada le falta*
*y ella siempre está llorando,*
*pensando en el porvenir*
*que se le iba acercando.*

*A eso de los nueve meses,*
*Carmela tuvo un varón.*
*No lo habían cristianado*
*por no deshonrar su honor.*

*Carmela dio en escribirle*
*una postal a su novio.*
*Lo cual le puso una cita,*
*que se vieran los dos solos.*

*Rogelio aceptó la cita,*
*que Carmen le había dado;*
*y se la vino a encontrar*
*recostada al pie de un árbol.*

*Con la sonrisa en los labios,*
*dijo Carmela: —Soy yo,*
*acércate y verás*
*el fruto de nuestro honor.*

*Rogelio se iba acercando,*
*dándole besos al niño.*
*—¡Válgame que desgraciado,*
*va a ser, este hermoso niño!*

*—Rogelio no digas eso,*
*no maldigas a tu hijo.*
*¿Te acuerdas del juramento*
*que tú hiciste conmigo?*

*—Las palabras que te hablé;*
*el jurar todo es en vano.*
*Tú te quedas con tu hijo,*
*que yo me lavo las manos.*

*Se despide a la francesa,*
*y Carmen le pega un tiro.*
*El quedó muerto en el acto,*
*y ella se fue con su hijo.*

*Ella se fue con su hijo*
*al Puerto de Guadarrama,*
*a embarcar en un vapor*
*que salía hacia la Habana.*

*Al llegar al altamar*
*puso el pie en una baranda,*
*arrojándose a la mar,*
*ella y su hijo del alma.*

*Recopilador*: José Manuel Fernández Cano.
*Recogidos en*: Alcázar de S. Juan (Ciudad Real), de: Gregoria Gil-Ortega Alameda, de 67 años de edad. En 5 de agosto de 1981. Natural de Las Labores de San Juan (Ciudad Real).

*ROMANCE*

*En la ciudad de Valencia un matrimonio vivía,*
*eran ricos y hacendosos y una hija que tenían,*
*esa hija tenía un novio llamado Pedro Carreño*
*a quien Mariabel amaba por ser un chico muy bueno.*

*A los padres de María nunca Pedro le hizo en gracia*
*le prepararon la boda con un sobrino de casa,*
*María dijo a sus padres —piensen lo que van a hacer,*
*si no me caso con Pedro con nadie me casaré—.*

*Los padres nunca creyeron las ideas de su hija,*
*le prepararon la boda dentro de muy pocos días.*

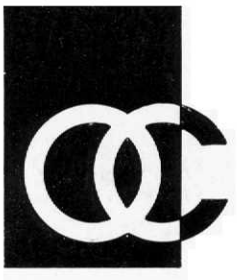
*La novia se confesó luego se vistió de gala*
*y al ver entrar a su primo se ha caído desmayada,*
*la levantaron del suelo y luego que volvió en sí*
*ella le dijo a la gente —voy un momento al jardín—,*
*voy un momento a jardín, ella le dijo a la gente,*
*y tirándose en el pozo allí recibió la muerte.*

*Ya les parece que tarda, todos al jardín bajaron*
*y al verla dentro del pozo atónitos se quedaron.*

*Ya la sacaron del pozo, la subieron para casa*
*y en el bolsillo la encuentran esta tristísima carta:*
*«Dios me perdone mis faltas, mis padres y demás*
*[gente,*
*por no casarme a disgusto he preferido la muerte.»*

*Pedro Carreño, su novio, le ha mandado hacer la caja*
*con la tapa de cristal toda de seda bordada*
*y encima lleva un letrero que dice «pobre María»,*
*que en paz descanse su alma que ha muerto por culpa*
*[mía.*

Recogido en el pueblo de Bohoyo (Avila). Recopiló José Manuel Fraile Gil.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID