Revista de FOLKLORE

N.º 13

Editorial

La aparición, ahora hace un año, de la Revista de Folklore, supuso, como ya comentábamos entonces, la continuación de una breve pero interesante tradición en el terreno de las publicaciones sobre Etnología. Desde diferentes ópticas, ámbitos y zonas estudiosos y aficionados a la joven ciencia folklórica contribuyeron, y contribuyen, con diverso resultado a difundir la cultura de los pueblos de España y a informar sobre múltiples aspectos de su génesis, evolución y conservación.

Conviene, antes de comenzar este segundo año, hacer un balance del resultado (nos agrada pensar que bastante positivo) y repercusión de nuestra publicación entre el sector de público que ha llegado a conocerla. Es justo mencionar el apoyo incondicional de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular de Valladolid, cuya generosidad y esfuerzo ha hecho posible la, aparentemente ardua, tarea de llegar puntualmente a los suscriptores y amigos de la Revista. De otro lado, la eficacia y solvencia de fundadores y colaboradores ha contribuido a redondear la idea inicial y a ensanchar el campo de nuestras actividades e investigaciones.

Nuevos temas y firmas enriquecerán, en este período de tiempo que ahora comienza, el contenido de cada edición, producto de una esmerada y cuidadosa labor, en muchos casos anónima, pero siempre digna del elogio y reconocimiento de todos.

SUMARIO

	Pág.
Lanzarote y el ciervo del pie blanco ..... Antonio Lorenzo Vélez	3
Juegos tradicionales en Lastras de Cuéllar Ignacio Sanz	12
Instrumentos en la Colegiata de Toro ... M.ª Carmen García-Matos	15
La fiesta de San Antón en Madrid ..... Angel Lera de Isla	20
La cueva de la Quilama ..... Ramón Grande del Brío	23
Tonadilla escénica. Segunda parte ..... Juan B. Varela de Vega	26
Canciones y cuentos ..	31

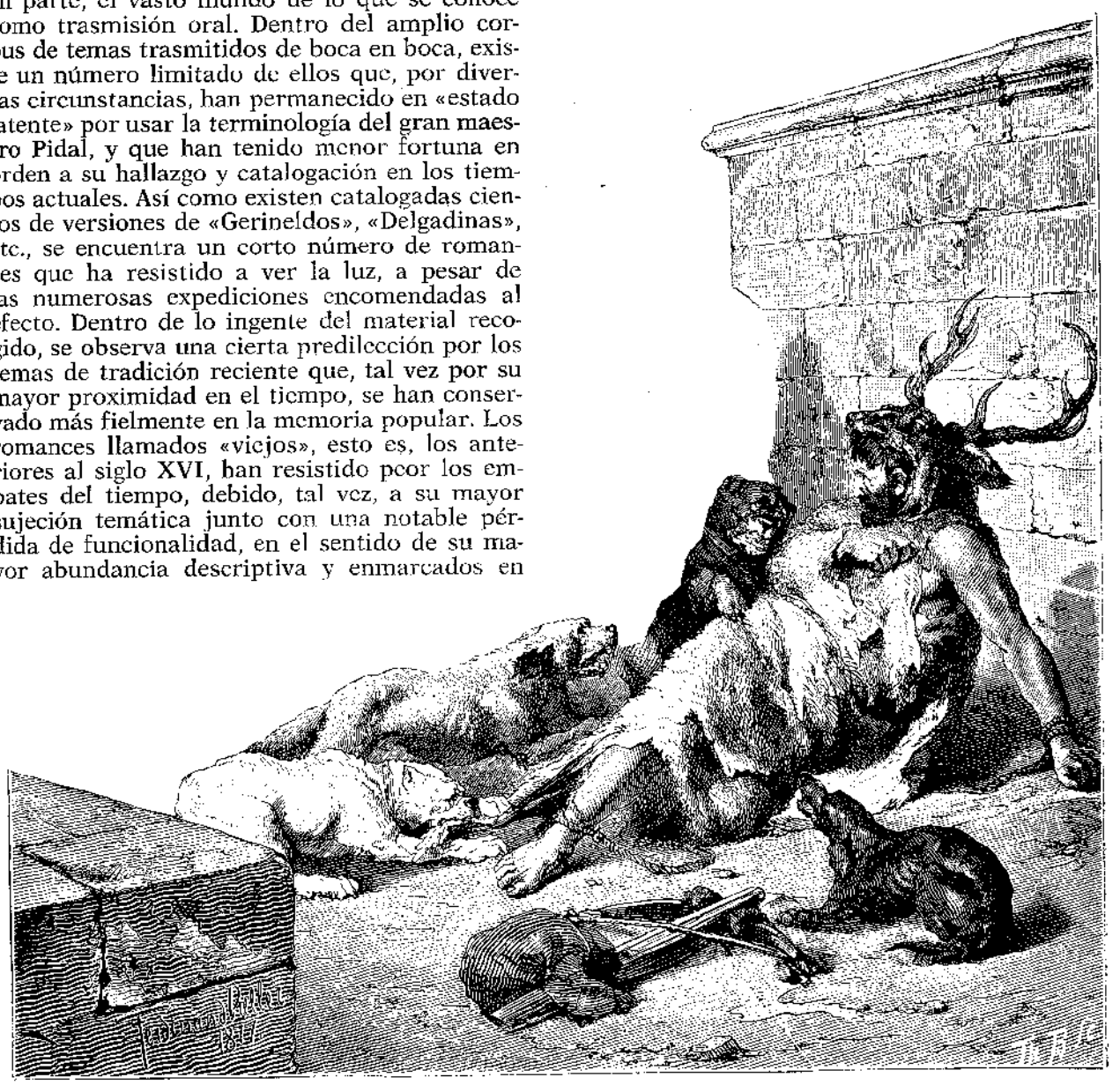
Dibujos: Mariano Gallegos y Paco Aliseda.

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 21 - Valladolid, 1982
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 - 1982.

Lanzarote y el Ciervo del pie blanco: Contribución al estudio del romancero peninsular

Antonio Lorenzo Vélez

Una de las inmensas satisfacciones que puede proporcionar la recolección y el estudio del romancero, consiste en encontrarse con versiones de determinados romances que, por su rareza o calidad, puedan contribuir a clarificar, en parte, el vasto mundo de lo que se conoce como trasmisión oral. Dentro del amplio corpus de temas trasmitidos de boca en boca, existe un número limitado de ellos que, por diversas circunstancias, han permanecido en «estado latente» por usar la terminología del gran maestro Pidal, y que han tenido menor fortuna en orden a su hallazgo y catalogación en los tiempos actuales. Así como existen catalogadas cientos de versiones de «Gerineldos», «Delgadinas», etc., se encuentra un corto número de romances que ha resistido a ver la luz, a pesar de las numerosas expediciones encomendadas al efecto. Dentro de lo ingente del material recogido, se observa una cierta predilección por los temas de tradición reciente que, tal vez por su mayor proximidad en el tiempo, se han conservado más fielmente en la memoria popular. Los romances llamados «viejos», esto es, los anteriores al siglo XVI, han resistido peor los embates del tiempo, debido, tal vez, a su mayor sujeción temática junto con una notable pérdida de funcionalidad, en el sentido de su mayor abundancia descriptiva y enmarcados en historias legendarias que se van sintiendo cada vez más lejanas; frente a ello, ganan en popularidad asuntos tenidos como más cercanos, donde el elemento lírico y dramático va to-



mando mayor auge en contra de lo meramente expositivo. Por el contrario, se observan notables excepciones como el encantador lirismo que ostenta «el Conde Arnaldos» o el sugestivo «Romance del prisionero».

Dentro de los ciclos temáticos en que a grandes rasgos se viene dividiendo el romancero, los temas del llamado «ciclo bretón» son, con mucho, los que menos han abundado en orden a proporcionar versiones al estudioso, debido a su incorporación de elementos fantásticos y simbólicos, lo que supone una mayor dificultad de acceso de cara a la mentalidad popular que, lógicamente, se encontraría más abierta ante temas que desarrollasen episodios nacionales más o menos lejanos.

Entre los romances del ciclo bretón que han llegado hasta nosotros y que han alcanzado una tradicionalidad probada, figuran solamente dos temas: el romance de «Don Tristán» y el de «Lanzarote y el ciervo del pie blanco» (1), frente a una mayor cantidad de temas que integran otros ciclos. De ellos, las versiones impresas que conocemos se encuentran recogidas en su forma estable en el «Cancionero de Romances» de Anvers, recopilados por Martín Nucio (2). El romance de «Don Tristán» y el de «Lanzarote» (nunca fuera caballero de damas tan bien servido...), aparecen en la edición sin año (s. a.) de dicho cancionero. En su posterior edición de 1550, figuran de nuevo junto con la otra versión de «Lanzarote» (Tres hijuelos había el rey...), que no constaba en la edición s.a.

El proceso de tradicionalidad del romance de Lanzarote ha constituido para los estudiantes un caballo de batalla, debido a la escasez de versiones recogidas a lo largo de su andadura durante más de cuatrocientos años, junto con los elementos fantásticos y simbólicos que le acompañan y, que entrarían en disonancias con la jerarquía de valores que parecen caracterizar la mentalidad popular. Hasta la fecha y que sepamos, las versiones del romance de Lanzarote que se han recogido y documentado, independientemente de sus versiones impresas del siglo XVI, son las siguientes:

— Versión recogida en el 1914 por el presbítero Sáez en Almería.

— Tres versiones procedentes de las Islas Canarias: Una de Chimiche (Granadilla, Tenerife), recogida por María Jesús López de Vergara en el 1954; otra, procedente de Icod el Alto (Tenerife), recopilada en el 1957 por la persona anterior, y una última de Camino Perera (La Esperanza-Tenerife), recogida en el 1956 igualmente por María Jesús López de Vergara (3).

— Antonio José, en su «Colección de cantos populares burgaleses» (4), recoge solamente los ocho primeros versos del romance junto con su melodía y que, de haberlo recogido en su texto completo, constituiría la primera muestra castellana de la pervivencia del tema.

— Felipe Pedrell, en su «Cancionero musical popular español» (5), incluye igualmente los primeros versos del romance, idénticos por otra parte, al texto impreso en la edición de 1550, junto con una notación musical que le facilitó Julio Pujol, quien lo escuchó cantar a un ciego en Puente de Orbigo en León. Esta versión parece bastante cuestionable, debido al particular concepto sobre la estética popular en Pedrell. Respecto a la música que transcribe, puede pertenecer a cualquier otra composición.

— Francisco Romero (yendo en compañía de Ramón Pons), en el transcurso de una encuesta efectuada en abril de 1974, recogió un texto en Segorbe (Castellón), pero que procedía de Beas de Segura en Jaén, de donde era natural la mujer de 84 años que la cantó y que se negó a decir su nombre (6).

— Por último, la versión que presentamos y que recogí, junto con María Luisa García Sánchez (noviembre del 81), de boca de Julia Sanz Vaca, de 61 años, natural de Arrabal de Portillo, y recriada en Tudela de Duero, en la provincia de Valladolid, quien la aprendió de sus abuelos de hondas raíces castellanas. Haciendo gala de una memoria extraordinaria en todo tipo de temas, nos comunicó gentilmente lo que, a nuestro juicio, constituye la mejor muestra conservada del romance que estudiamos y que sin dilación pasamos a transcribir, junto con una de las versiones impresas en el siglo XVI, para apreciar más claramente sus interacciones e influencias:

VERSION DEL SIGLO XVI

Tres hijuelos habia el rey
tres hijuelos que no más
por enojo que hubo de ellos
todos maldito los ha.

El uno se tornó ciervo
el otro se tornó can
el otro se tornó moro
pasó las aguas del mar.

Andábase Lanzarote
entre las damas holgando;
grandes voces dió la una

—caballero, estad parado—
—si fuese la mi ventura
cumplido fuese mi hado
que yo casase con vos
y vos conmigo de grado,
y me diésedes en arras
aquel ciervo del pie blanco—.

—Dároslo he mi señora
de corazón y de grado,
y supiese yo las tierras
donde el ciervo era criado—.

Ya cabalga Lanzarote
ya cabalga y va su vía,
delante de sí llevaba
los sabuesos por la traílla.

Llegado había a una ermita
donde un ermitaño había;

—Dios te salve, el hombre bueno
buena sea tu venida;
cazador me parecéis
en los sabuesos que traía.

—Dígasme tú, el ermitaño
Tú que haces santa vida,
ese ciervo del pie blanco
¿dónde hace su manida?

—Quedaisos aquí, mi hijo
hasta que sea de día,
contaros he lo que vi
y todo lo que sabía.

Por aquí pasó esta noche
dos horas antes del día
siete leones con él
y una leona parida.

Siete condes deja muertos
y mucha caballería.

—Siempre Dios te guarde, hijo,
por doquier que fuer tu vida
que quien acá te envió
no te quería dar la vida.

¡Ay, dueña de Quintañones
del mal fuego seas ardida,
que tanto buen caballero
por tí ha perdido la vida!

(Anvers, 1550)

VERSION MODERNA

Tres hijos tenía un rey
tres hijos que mucho amaba
por un enojo que tuvo
esta maldición echaba
para castigar la reina
que sus desdichas buscara,
por amor de Lanzarote
que a su señor traicionara.

A uno le volvía ciervo
al otro, can le tornaba
y al más pequeño de todos
le ordena pasar las aguas.

El ciervo de noche y día
vagando por las montañas,
buscando con su destino
cómo haría su venganza.

El can corriendo los campos
sin descanso caminaba
y el pequeño, a morería
tornadizo se pasaba.

Lanzarote entre las fiestas
con muchas damas se holgaba
y, en oyendo aquellas voces
por mandato de una dama
que decía: Lanzarote
que muy bien con él casara
si de grado el ciervo blanco
le traen en dotes y en arras.

Lanzarote, que esto oyó
a buscarles se marchaba
y en estando en caminar
bien cumplidas diez jornadas,
se encontraba a un ermitaño
que en una cueva habitaba,
y al ermitaño pregunta
que por hacer vida santa
le ha de decir la verdad
ese ciervo, dónde para?

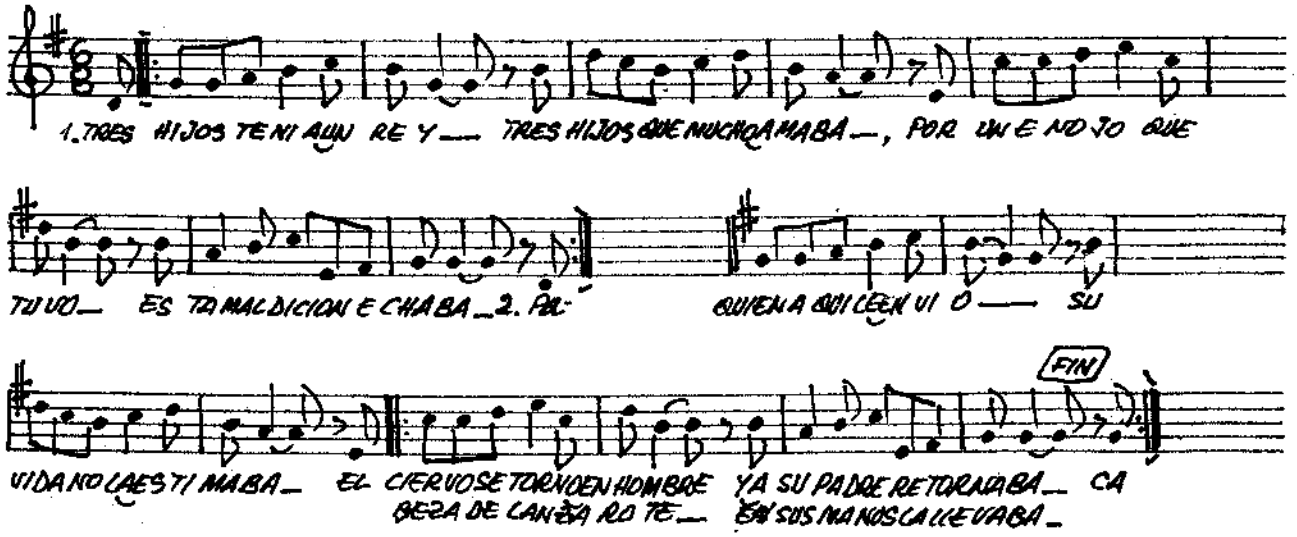
El ermitaño le mira

¡Buena sea tu llegada!,
quedarte has en esta cueva
procurando aquí tu guarda,
que aqueste ciervo que dices
ya a siete condes matara.

A la mañana siguiente
con el ciervo se encaraba
Lanzarote, que lo vido
empuñando ha las sus armas
que no tienen valimiento
—pues su muerte era ordenada—.

Cuando expira Lanzarote
muy tristes voces hablaban
que quien aquí le envió
su vida no la estimaba.

El ciervo, se tornó en hombre
y a su padre retornaba
cabeza de Lanzarote
en sus manos la llevaba.

(Valladolid)

GENESIS Y POSIBLE ORIGEN DEL ROMANCE

Como es sabido, los romances viejos están constituidos, por lo general, por fragmentos o trozos de Cantares de Gesta más extensos que, aislados del tronco común, alcanzaron enorme popularidad entre todas las clases sociales, sobre todo en los llamados siglos de Oro. De las antiguas Gestas, o de sus posteriores prosificaciones, adquirieron notable difusión aquellos episodios que, por su valor dramático u otra circunstancia, se desgajaron de los largos versos y se fijaron en la memoria popular a través de generaciones hasta nuestros días (a pesar del vaticinio de su defunción por parte de los colectores en tiempos modernos que ha llevado a hablar a algún autor irónicamente de la «eterna agonía del romancero»).

Los temas que han incidido en la formación del corpus romancístico, no solo se refieren a motivos de ámbito peninsular, sino que, debido a otras circunstancias, se han visto incrementados por asuntos y temas de clara influencia extranjera, provenientes de personajes legendarios o históricos de fuera de nuestras fronteras.

El llamado «ciclo bretón» de nuestro romancero, agrupa, como hemos visto, los dos temas señalados más arriba que reflejan la influencia de episodios artúricos en los romances peninsulares. De qué modo se introdujeron estos episodios de asunto bretón en nuestra literatura, es lo que trataremos brevemente de dilucidar.

Las primeras muestras de novela caballeresca románica pertenecen a un tipo de composiciones que, ya contemporáneamente a su redacción, eran llamadas «romans» de la «materia de Bretaña», ya que la acción de tales narraciones suele desarrollarse en la Gran y Pequeña Bretaña y que reciben también el nombre del ciclo artúrico, por ser la figura mítica del rey Artús el centro alrededor del cual y en cuya corte se llevan a cabo las empresas caballerescas; las primitivas narraciones escritas en versos pareados octosilábicos de rima consonante, tratan asuntos de ambiente fantástico junto con una trama amorosa o mítica donde suelen figurar los nombres de sus autores, a diferencia de los cantares de Gesta. Por otra parte, estos romans caballerescos y sentimentales, son obras literarias que fueron concebidas para ser leídas en libros, en contra de los cantares de Gesta destinados a ser transmitidos de viva voz por los juglares. Es decir, los romans ofrecen un ornato más culto y minoritario que los cantares de Gesta peninsulares.

Un problema confuso y constantemente debatido, es el de los elementos legendarios célticos que pueden haber intervenido en la formación de las narraciones referentes a Bretaña. Los propios autores, afirman algunas veces, que han tomado sus asuntos de tradiciones bretonas o de libros anteriores, lo que dificulta enormemente el seguimiento cronológico de un determinado episodio. Algunos de sus temas y el nombre de varios de sus personajes novelescos, parece ser que existieron anteriormente en ambientes célticos. Lo que se aprecia claramente, es la deformación novelesca de que es objeto la historio de Bretaña.

Haciendo un poco de historia literaria, ya hacia el siglo VI el monje Gildas escribió una

obra de discutible valor histórico sobre la historia de Bretaña. En el siglo VII, San Veda el Venerable escribe su «Historia eclesiástica de los Anglos», prosiguiendo un autor anónimo, a principios del siglo IX con una «Historia de los Bretones» (Historia Britonum), notable por sus constantes errores y confusiones en sus citas de autores anteriores, pero que pasaron a la historiografía posterior como verdades indiscutibles. Es en esta última obra, donde aparece por primera vez un cierto general bretón no rey) llamado Artús y vencedor de los sajones en doce batallas. El prototipo histórico de este personaje, que la tradición convertirá en el héroe nacional de Bretaña, parece corresponder al Prefecto romano de la legión VI, Victrix que acaudilló a los britanos en sus luchas contra los armoricanos (7).

Pero será en el siglo XII cuando Godofredo de Monmouth escribirá la pieza fundamental en la historia de las literaturas europeas: «Historia de los reyes de Bretaña» (Historia regum Britanniae). En ella noveliza y amplifica los materiales que se encuentran en Gildas y en San Veda, convirtiendo a Arturo en un rey victorioso, mezcla de héroe de cantar de Gesta y del Alejandro, forjándose a su alrededor una de las más bellas figuras de la ficción medieval creada a base de leyendas clásicas y de noticias de historiadores poco escrupulosos. Esta obra fue traducida al francés en el 1155 por Wace y en ella ya aparece la mención a la famosa tabla redonda de acentuado simbolismo caballeresco.

La novela moderna nace, pues, disfrazada de historia, donde Perceval o Lancelot existieron en un lejano pasado bretón, del mismo modo que Alejandro y César en el grecolatino. Cuanto se acaba de exponer son hechos deducibles de los textos conservados y fechados en años anteriores a la aparición de las novelas francesas sobre temas de Bretaña. Los relatos tradicionales y legendarios del mundo céltico es posible que influenciaran, ya formados, a los más antiguos escritores franceses de temas de materia bretona: Chrétien de Troyes y María de Francia.

Chrétien de Troyes (c. 1135-1190), originario de la Champagne, recoge estas tradiciones literarias de tema artúrico, en obras a él atribuidas, como: «Guillermo de Inglaterra», «Tristán» (a la que hace mención, pero hoy perdida) y sobre todo, su novela «Lancelot o el caballero de la carreta». En esta última novela, narra los amores de este caballero con la reina Ginebra, esposa del rey Arturo, la cual desdeña a su enamorado sometiéndole a duras y degradantes pruebas, entre ellas la de subir a una humillante carreta de las que se empleaban para ajusticiar a los criminales y que da título a la obra. La dignificación del caballero por la aventura, es una de las constantes que se han de atravesar para conseguir y disfrutar de una individualidad que le distinguiese del resto de los humanos. Esta dignificación la conseguirá en otra de las obras más representativas de C. de Troyes. Esto es, en «Perceval o cuento del Graal», escrito entre 1180-1190, constituyendo una de las ficciones literarias más poéticas de todos los tiempos, donde, según la tradición, el Graal significaba el vaso sagrado en que José de Arimatea recogió la sangre de Cristo, fruto de la lanzada en el costado por el soldado Longinos. Este episodio también se encuentra desarrollado en diversos evangelios apócrifos como el evangelio de Nicodemus y el relativo a la Venganza del Salvador.

Contemporáneamente a Chrétien de Troyes, María de Francia, en la segunda mitad del siglo XII, escribe unas narraciones novelescas basadas en los «lais», palabra derivada del céltico laid (canción), tomando como base episodios y canciones épico-líricas sobre hechos fabulosos, llegados hasta ella por tradición oral y enmarcados en tradiciones bretonas. A ella es atribuida la primera mención en la historia de la literatura de la pareja de Tristán e Iseo, que, como vimos, desarrolló anteriormente Chrétien en una obra perdida y que constituye el otro motivo, junto a Lanzarote, que ha dejado huella en nuestro romancero peninsular. Toda esta serie de relatos sobre la demanda, fueron rápidamente traducidos, enmendados o refundidos a otras lenguas, como las realizadas al alemán, toscano, catalán, etc., junto con las versiones castellanas y portuguesas, más tardías y de difícil relación entre ellas, que desembocarían, ya en el siglo XVI, en el desarrollo de las novelas de caballerías.

Llegamos ya a vislumbrar medianamente el paso de temas de índole artúrica y bretona a la península, sirviendo de precedente temático a los romances que integran el ciclo bretón de nuestro romancero. La introducción en España del ciclo de la Tabla Redonda, fue más tardía que en Italia y en el centro de Europa, debido al distinto temple y carácter imaginativo peninsular, ajeno al prototipo del caballero cortesano, así como al concepto más sofisticado del honor y al papel desempeñado por la mujer. Galicia y Cataluña serán las regiones donde primeramente se sienta la influencia de temas bretones, debido al contacto con los trovadores provenzales, la instalación de la orden Templaria en el condado de Barcelona (1144), así co-

mo el Camino de Santiago. Entre las traducciones catalanas se encuentra en un códice de la Biblioteca Ambrosiana de Milán la cuarta parte del tercer volumen de Lanzarote del Lago, fechado por el copista (Guillem Rexach) en 1380. Los reinos de Galicia y Portugal, de cuyo primitivo celticismo sería temerario dudar, acogieron más fácilmente las leyendas bretonas, debido a su mayor intercambio con los antiguos países célticos.

La lírica galaico-portuguesa recoge en el Cancionero conocido por «Colocci-Brancuti», cinco composiciones líricas similares a los lais de Bretaña, tres de ellas traducciones libres del francés, como ha probado admirablemente Carolina Michaëlis de Vasconcellos (8). Estos poemitas líricos, que apenas podrían ser comprendidos sin la lectura de las novelas en prosa, prueban hasta qué punto eran familiares a los trovadores gallegos y portugueses las «materias de Bretaña».

Respecto a la literatura castellana, las alusiones a temas de este ciclo son muy raras antes del siglo XIV. La más antigua corresponde a los «Anales Toledanos primeros», que llegan hasta el año 1217. La reminiscencia de estos temas en el Arcipreste de Hita, se aprecia en la «Cantiga a los clérigos de Talavera», escrita en el 1343:

«Ca nunca fué tan leal Blancaflor a Flores,
nin es agora Tristán con todos sus amores.»

Asimismo, don Juan Manuel, en el «libro de la caza» (escrito antes de 1325), menciona un falcón célebre que llamaban Lanzarote y otro que decían Galván. La existencia de traducciones al castellano de novelas bretonas son patentes a finales del siglo XIV y principios del XV. A ellas alude el Canciller Ayala en su «Rimado de Palacio» (copla 162), al haber perdido mucho tiempo en la lectura de libros profanos, contando entre ellos el Amadís y el Lanzarote. Los poetas del «Cancionero de Baena», como Pedro Ferrús y Francisco Imperial, citan repetidamente episodios artúricos, así como en un pasaje del Arcipreste de Talavera (9).

En general, las ficciones pertenecientes al ciclo bretón, fueron conocidas en España mucho antes que las del ciclo Carolingio, relativas al emperador Carlomagno y a sus doce Pares, de las que no se halla resto alguno (en prosa se entiende), hasta principios del siglo XVI. Vemos, pues, cómo la documentación del tema artúrico en la península ibérica, aparece bien probada en la fecha de la primera mención impresa de los romances de Lanzarote y de don Tristán en el Cancionero de Anvers de 1550. En la corte de los Reyes Católicos, existía una enorme afición a los romances que eran degustados asimismo en todas las clases sociales. Tal era la popularidad alcanzada que Antonio de Nebrija no duda en utilizar unos versos del romance de Lanzarote para explicar determinados aspectos métricos en la primera gramática que se escribe en Europa de una lengua neolatina: «Arte de la Lengua castellana», impresa en Salamanca en el 1492 (fol. 22 v.º), donde habla de «aquel romance antiguo»:

«Digas tú, el ermitaño, que haces la vida santa
aquel ciervo del pie blanco, ¿dónde hace su
[morada?»

por lo que la leyenda debía ser ampliamente conocida, incluso por los propios reyes, ya que entre los libros al uso de la reina católica, en el Alcázar de Segovia, a cargo de Rodrigo de Tordesillas, figuraban en el 1503 unos volúmenes sobre: Merlín; tercera parte de la demanda del Santo Greal y la historia de Lanzarote (10).

De todo lo expuesto anteriormente, ningún episodio aislado nos recuerda de forma fehaciente nuestro romance. Eduardo de la Iglesia (11), señala que su fuente directa es la historia de Lanzarote contenida en una compilación neerlandesa donde un autor desconocido reunió no sólo los episodios principales de los últimos libros del Lanzarote francés, sino también varias leyendas artúricas que sólo conocemos por su redacción holandesa. Los elementos que formaron la leyenda conservada en lengua flamenca y que trataremos de relacionar con las versiones recogidas, son los siguientes:

1) Cuanto se refiere al ciervo del pie blanco y a su personalidad humana.

2) Papel de la doncella que propone la aventura y casamiento de aquélla con el héroe.

3) Presencia de un perro guía en la versión neerlandesa.

4) Intervención de un personaje que trata de arrebatar al vencedor, el premio de su aventura, fingiéndose autor de ella.

A estos elementos han de añadirse dos más que sólo aparecen en el romance que estudiamos.

5) Presencia de un ermitaño que trata de hacer desistir a Lanzarote de su aventura.

6) Maldición del rey a sus tres hijos, que aparece al inicio del romance.

El primer apartado, referente al ciervo del pie blanco, se encuentra recogido en el «Lay de Tyolet» y en el Lanzarote holandés. Es en el lay donde se desarrolla la historia de una

doncella que pide a Tyolet o Lanzarote, según la versión, que persiga a un ciervo al que guardan fieros leones. Lanzarote logra su propósito cortando el pie del animal; pero herido por los leones, ve cómo otro caballero le arrebata la prueba de su victoria, hasta que posteriormente logra hacer valer su derecho. En la versión primitiva del lay de Tyolet, el ciervo al ser herido por Lanzarote, recobraba su figura humana, fruto de un encantamiento anterior.

En las versiones impresas del siglo XVI, así como en las recogidas posteriormente, excepto en la nuestra, la metamorfosis ciervo-caballero no se puede deducir claramente. Esto es plenamente confirmado en la versión que ofrecemos:

«el ciervo se tornó en hombre
y a su padre retornaba...»

lo que concuerda con los 856 versos del libro tercero del Lanzarote neerlandés y que expone a grandes rasgos Gastón Paris en la «Historia literaria de Francia» (12).

La doncella mandadera, personaje característico de las novelas artúricas, también aparece en el lay de Tyolet. La presencia de esta doncella no se puede confundir con Ginebra, la esposa del rey Arturo, ya que se cita expresamente en una versión del Lanzarote español: nunca fuera caballero de damas tan bien servido...», al que por cierto parafrasea Cervantes en el Cap. XIII de la primera parte del Quijote. La dueña de Quintañones, a quien hace referencia «tres hijuelos», parece ser el resultado de una amalgama de personajes, con preferencia la dama de Malehaut, confidente de la reina Ginebra en el «Perceval le Gallois» y en el extenso poema de Wolfram von Eschembach. Sea como fuese, lo que no se puede deducir es si la doncella mandadera conocía de antemano el resultado de la aventura de Lanzarote o qué oscuras razones le movían a conducir a Lanzarote a una muerte cierta; en nuestra versión:

«Que quien aquí le envió
su vida no la estimaba.»

El perro que sirve de guía al caballo, hasta el lugar donde el ciervo «hace su manida», aparece recogido en el texto neerlandés. En «tres hijuelos», la alusión es poco clara, debido, tal vez, al desconocimiento del adaptador castellano, limitándose a decir:

«Delante de sí llevaba
los sabuesos por la traílla.»

resto evidente del episodio del perro-guía. Es aquí, en opinión de de la Iglesia, donde intervendría el otro hermano convertido en can por la maldición del padre y que sería hipotéticamente el conductor de Lanzarote a la guarida del ciervo, semejante al cisne-guía en las aventuras de «La gran Conquista de Ultramar».

El episodio del falso demandante o el caballero que se atribuye la victoria de Lanzarote, recuerda al personaje del «orgulloso» en la versión de «nunca fuera...», así como el combate sostenido por Lanzarote contra el malvado Méléaganz en el «Chevalier de la Charrette» y al episodio narrado en la novela de Tristán de Leonis (no en su versión castellana), donde Tristán mata a un terrible dragón que merodeaba por los alrededores de Weiseford, guardando su lengua como prueba de su victoria. Lo que resulta curioso es que no hallándose el episodio en la traducción castellana del Tristán, sí aparezca en forma análoga en un romance sobre un héroe tan español como Alonso Pérez de Guzmán (Guzmán el Bueno, defensor de Tarifa), lo que prueba la diversidad de influencias que se recogieron sobre estos asuntos. En el romance que nos ocupa, estos hechos no aparecen en forma explícita, pero pueden ser reconstruidos a través de lo que conocemos de la leyenda de Tristán de Leonis y extrapolados a la figura de Lanzarote.

La presencia del ermitaño, que es ajeno a la leyenda, aparece solamente en el romance que estudiamos como clara sustitución del perro-guía que le conduciría a la cueva del ciervo. La figura del ermitaño tiene su fuente directa en la leyenda de Perceval, donde ostenta un claro significado simbólico y religioso, pues gracias a él, Perceval conoce la significación de la lanza y del Santo Grial.

Examinados parcialmente los elementos principales que integran el desarrollo de la leyenda y que configuraron los romances peninsulares, sólo nos cabe ahora preguntar: ¿qué sucedió con el otro hijo maldecido que pasó a tierra de moros por la maldición del padre? La existencia de dos moros en la leyenda artúrica está documentada en el Parzival de W. Von Eschembach, así como en el Lanzarote holandés. Muy bien pudiera suceder que el romance español, desconocedor de la leyenda en toda su amplitud, identificase los dos personajes moros (Feirefiss y Morien). El primero hijo de Gamureth y de una princesa mora y, por tanto, hermano de Parzival, y el otro, sobrino del demandante del Santo Grial. Vemos, pues, cómo derivados de un tronco común, los personajes de las respectivas leyendas se funden y extrapolan, quedando su resto en el romance español.

ANALISIS DE LAS VERSIONES MODERNAS Y CONCLUSIONES

Respecto al léxico, se aprecia claramente una modernización y adecuación con relación a las versiones impresas. En la versión que presentamos se observan aún vacilaciones, como la del verbo más primitivo «tornar» junto con el uso de «volver», de carácter mucho más coloquial; restos de arcaísmos: «quedarte has», «vido», etc.

El primitivo «manida», es sustituido por «guaría» en la versión de Francisco Romero; por «aguarida» en la versión de Icod y por «ese ciervo donde para» en la nuestra...

Desde el punto de vista de la rima, la primitiva versión de «tres hijuelos», ofrece tres partes muy diferenciadas: la primera está constituida por los cuatro primeros versos con rima en -á; la segunda, con rima en -a-o y, por último, una tercera con rima en -í-a. Da la impresión de que el texto se ha formado fragmentariamente y es de señalar que las rimas acabadas en agudo (como sucede con los primeros versos), son características de la versificación extranjera. Frente a ello, las versiones modernas suelen presentar una mayor uniformidad de rima. La versión que presentamos ofrece una regularidad notable en -á-a, común a muchos romances registrados de tradicionalidad reciente, lo que parece fundamentar una integración a formas más establecidas.

El análisis musicológico, tanto la versión de Antonio José, como la nuestra (la de Pedrell, por ser cuestionable, no la tendremos en cuenta), permite apreciar una estructura de tipo regular, esto es, la correspondencia de una frase musical a cada octosílabo. Esta estructura es característica por otra parte de las versiones musicales de los romances del siglo XVI (13), aunque la música de nuestra versión parece de cuño más moderno y semejante a las utilizadas por los ciegos en su difusión de la literatura de cordel, ya que la conocemos aplicada a otros textos totalmente ajenos a la trama de nuestro romance.

En el aspecto temático, las versiones canarias y andaluzas, ofrecen numerosos elementos que desvirtúan, de alguna manera, el desarrollo de los hechos en las versiones del XVI. En la versión de Chimiche, el rey se llama Baltasar y de él parte la iniciativa de la búsqueda del ciervo del pie blanco, prometiendo como premio la mano de María, su hija, cuando no una recompensa material en forma de monedas, bien distinto a la lección de «tres hijuelos», donde la iniciativa no parte del rey, sino de la doncella mandadera, como hemos visto:

«a la puerta de la iglesia
mandó predicar un día
que el que le trajese el ciervo
mil monedas le daría
y a la infanta coronada
su corona le daría»

(Chimiche)

«y ha echado su padre un bando
por toda el Andalucía
y aquél que mate aquel ciervo
se casaba con María»

(Beas)

El episodio del ermitaño se encuentra omitido en las versiones canarias, no así en la de Beas, la recogida en 1914 y la nuestra.

Pero es en el desenlace donde, tal vez, se apartan más las versiones modernas, sucediéndose el final feliz:

«...del primer carabinazo
la cabeza le derriba
la ha liado en un pañuclo
se la ha llevado a María
y han celebrado las bodas
con contento y alegría»

(Beas)

La versión que presentamos es, a nuestro juicio, la que sigue más fielmente los modelos antiguos, aportando, de paso, elementos totalmente nuevos que habían sido supuestos hipotéticamente, cuando no desconocidos, en los estudios realizados sobre el romance que nos ocupa. La trama se infiere fácilmente: en primer lugar, el rey castiga la infidelidad de su esposa maldiciendo a los tres hijos y así, a través de ellos, se venga de la afrenta de Lanzarote. Este episodio coincide en señalar los amores de Ginebra, esposa del rey Arturo, con Lanzarote, lo que se ajusta con la tradición legendaria que nos cuenta la leyenda:

«Por un enojo que tuvo
esta maldición echaba
para castigar la reina
que sus desdichas buscara.»

En segundo lugar, aparecen los elementos más representativos: el ermitaño que le previene de la muerte de siete condes por parte del ciervo; destino fatal de Lanzarote... Pero la particularidad única y primordial de nuestra versión, se refiere al desenlace: la transformación del ciervo en hombre, quien, ya dirimida la lucha contra Lanzarote, regresa con su cabeza la hogar paterno:

«El ciervo se tornó en hombre
y a su padre retornaba
cabeza de Lanzarote
en sus manos la llevaba»

lo que concuerda con la hipótesis de los estudios anteriores y plenamente confirmado en nuestro caso.

Las versiones tradicionales modernas coinciden, como hemos visto, con el desarrollo temático propuesto en la del cancionero de 1550, ya que comienzan con la maldición del padre a sus hijos. Pero, a diferencia de la versión del XVI, las modernas pretenden, por lo general, cumplir con los requisitos del romance-cuento. Esto es, acabar el romance con un desenlace que haga más comprensible la historia que desarrolla: la maldición, la proposición de la «queste» o la demanda y el desarrollo de la «queste» misma. Como apunta Diego Catalán (14), se observa el paulatino olvido de la identidad de los personajes junto con una desconexión del mundo novelesco en que nació el romance-fragmento del XVI, para dar paso a una estructura más narrativa y trabada. Los modernos cantores del romance, aunque han conservado el carácter fantástico de la trama, se han esforzado por descubrir en ella una «historia», un «cuento», con una cierta unidad y desarrollo. Las versiones modernas, al mismo tiempo que han unificado el asonante, han unificado la acción, enlazando más íntimamente sus partes. Una vez conseguida la continuidad narrativa propia del romance-cuento, sólo faltaba dotar al relato de un desenlace que, en las versiones canarias no puede ser otro que la victoria del héroe y su casamiento con la hija del rey.

La debilitación del argumento, debido al paso del tiempo, ha hecho a los romances del ciclo bretón poco aptos para pervivir en la tradición, conservados solamente por tradición oral, estableciéndose en ellos una lógica narrativa a costa de una disminución de su antigua tensión lírico-dramática .

Creemos que la versión aportada dirime, en alguna medida, algunos datos desconocidos en las otras versiones recogidas. Sólo nos resta confiar en que aparezcan nuevas versiones del romance, lo que facilitaría el estudio de uno de los temas más sugestivos y subyugantes de nuestro romancero peninsular.

---

(1) En esto parecen ponerse de acuerdo la mayoría de los romancistas. No obstante, algunos señalan influencias artúricas en el romance del "Infante vengador" (Helo, helo por do viene...), como Manuel Alvar en su "Romancero viejo y Tradicional". Edit. Porrúa. México. 1971; págs. 79-82.

(2) "Cancionero de Romances" (Anvers, 1550). Edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino. Edit. Castalia; Madrid 1967. "Don Tristán" —pág. 254; "Lanzarote"— pág. 282,3.

Nos referimos a su forma estable, ya que existen ediciones anteriores, como:

— "Tercera parte de la Silva de varios Romances". Zaragoza: Stevan G. de Nágera, 1551, f. XIX.
— "Lanzarote y el Orgulloso". ms. del XVI (Bibl. Nacional; Madrid: ms. 1317), f. 452 a.
— "El Cortesano" de Luis Milán; pág. 118 edic. "libros raros", 1874.
— "Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo", 1547 Estudio de A. Rodríguez Moñino; Madrid. 1950, pp. 88-89 (o BRAE, XXIX, 1949, 453-509).

(3) "La flor de la Marañuela" (Romancero general de las Islas Canarias). Ed. Diego Catalán et al. Madrid, CSMP-Gredos, 1969. Ns: 68, 69, 70.

(4) "Colección de cantos populares burgaleses" (Premio Nacional de Música, 1932). Edita: Unión Musical Española. 1980. Pág. 147.

(5) "Cancionero musical popular español". Felipe Pedrell. Tomo I (2.ª ed.). Edit. Boileau, Barcelona, pág. 43. N.º 50.

(6) "El Romancero hoy: Nuevas Fronteras". Varios. Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos. Madrid, 1979, págs. 229 y ss.

(7) "Historia de la Literatura Universal". Martín de Riquer-J. M.ª Valverde. Tomo I, Edit. Planeta, 1968.

(8) "Tratado de los romances viejos". Marcelino Menéndez y Pelayo. Biblioteca Clásica. Antología de Poetas Líricos Castellanos. Tomo XII, Madrid, 1916, pág. 454.

(9) "Libros de Caballerías" Pascual Gayangos. Biblioteca de Autores Españoles; M. Rivadeneyra, Madrid, 1857. (Capítulo dedicado a las novelas de caballerías del "ciclo Bretón).

(10) "Tratado de..." Op. Cit., pág. 466.

(11) "Tres hijuelos habia el Rey" (Orígenes de un romance popular castellano). Eduardo de Laiglesia. Imprenta de Fortanet; Madrid, 1917.

(12) Su resumen puede consultarse en "Tratado de...". Op. Cit., págs. 474 y ss.

(13) "Romances tradicionales" Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid. Vol. II; Joaquín Díaz, Luis Díaz Viana y José Delfín Val. Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1979, págs. 209 y ss.

(14) "Por campos del romancero" (Estudios sobre la tradición oral moderna). Diego Catalán. Ed. Gredos, n.º 142, págs. 82-100.

(15) Otros estudios de interés:
— "Chrétien de Troyes. A Study of the Arthurian romances". L. T. Topsfield. Cambridgue University Press, 1981.
— "De la poesía heróico popular" Milá y Fontanals. Barcelona, 1874. (Reed. 1959). Tomo I, págs. 477 y ss.

Sobre algunos juegos tradicionales en Lastras de Cuéllar

Ignacio Sanz

Como se sabe, las fiestas patronales de los pueblos de Castilla suelen estar caracterizadas por la abundancia de Peñas, en las que se agrupan miembros afines. En ellas abunda la limonada, con la que se agasaja a los forasteros y se mata el reseco propio que las algaradas musicales provocan. Muchas de estas Peñas están cobijadas en casas viejas, locales sin acondicionar o bodegas. En las últimas fiestas patronales de Lastras de Cuéllar (Segovia), celebradas en septiembre en honor de la Natividad de de Nuestra Señora, tuvimos ocasión de presenciar en la llamada «Peña de la Alegría», compuesta por matrimonios de 40-45 años, una serie de juegos que en otro tiempo sirvieron para animar veladas nocturnas, rellenar escenas callejeras con motivo de los carnavales o simplemente para matar el tiempo, como entretenimiento festivo. Esta Peña se encuentra localizada en una bodega con un amplio espacio diáfano cuyo centro se destina a escenario de los juegos o al baile de jotas, que son coreadas por el resto de los integrantes de la Peña que se sitúa en bancos y sillas adosados a la pared.

Mientras la música de la plaza toca, la Peña se cierra y sus miembros acuden a bailar, pero en los descansos y después de las veladas la Peña se abre; entonces los forasteros que lo desean pueden beber limonada, mas para permanecer dentro es necesario participar en los juegos que un maestro de ceremonias propone. A veces los propios miembros de la Peña, para animar a los atónitos y desconfiados forasteros, inician un simulacro de juego, a fin de demostrar el carácter inocuo del mismo. Y normalmente comienzan por las agachadillas.

LAS AGACHADILLAS

En este juego participan dos personas y un maestro de ceremonias que, acompañado de una botella de anís, comienza su prédica con ritmo ligero:

«Por las escalerillas
baja el Padre Juan,
con gracia y salero
para predicar.

Y baja diciendo
el siguiente cantar:

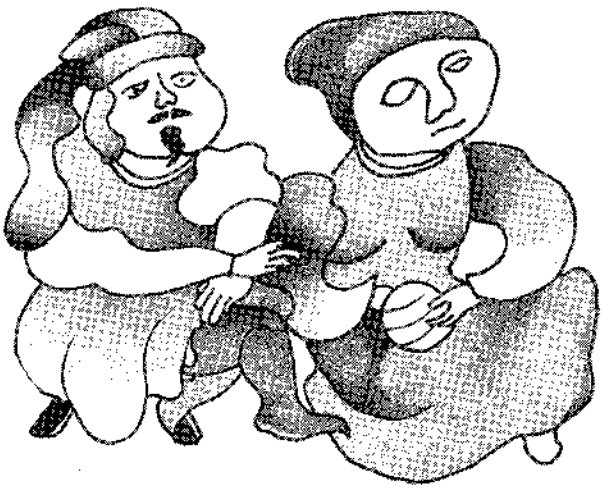
Que agáchate Pedro,
que agáchate Juan.

Los dos participantes previamente han adoptado el nombre de Pedro y de Juan y cuando el maestro de ceremonias o animador manda que se agache, el otro, al que no nombra debe saltar rápidamente a pídola sobre aquél. El juego adquiere su punto álgido cuando el animador arrecia el ritmo y confunde a los participantes nombrándole varias veces seguidas utilizando, por ejemplo, el repertorio que se trascribe:

«Que agáchate Pedro,
que vuélvete a agachar, Pedro,
que agáchate Pedro,
que vuélvete a agachar Juan.

Para que los participantes se recuperen un poco, se vuelve al estribillo primero. De cualquier modo, la gracia del juego radica en la precipitación y premura del animador. Hay ocasiones en que los dos participantes quieren saltar sobre el otro, o por el contrario, otras en las que los dos participantes se agachan esperando que su compañero salte sobre él.

El juego termina por simple cansancio, una vez medida la agilidad y destreza de los participantes.



EL MARQUESITO

Concluido este juego, totalmente inocuo, y ya creada una atmósfera de confianza, se les invita a los forasteros al siguiente, conocido con el nombre del «Marquesito».

El «Marquesito» requiere de cuatro participantes, a ser posible dos varones y dos mujeres; cada uno de ellos adopta previamente un nombre: Marqués, Maldonado, Culo Yeso y Culo Barro. Existe también un maestro de ceremonias o personaje animador; su misión es la de llevar a buen término el juego para lo que se vale de un ayudante que porta un cinto en la mano, con el que se amenaza al jugador que se equivoca.

El juego consiste en bailar, siguiendo un círculo, al ritmo que marca el animador con la botella de anís y al tiempo que cada uno de los personajes es nombrado debe darse la vuelta sobre sí mismo:

«Date la vuelta, Marqués,
y tú también, Maldonado,
Culo Yeso, Culo Yeso,
Culo Yeso, Culo Barro.»

La siguiente estrofa tiene un carácter más imperativo:

«Que lo manda el gobierno
y lo firma el alcalde,
que se quiten la camisa
y sigan el baile.»

Los componentes del juego, sin abandonar el ritmo, es decir, sin detenerse, deben quitarse la camisa con prontitud bajo la amenaza del cinto, y al tiempo el animador volverá sobre la primera estrofa:

«Date la vuelta, Marqués...»

Y de nuevo tendrá que darse cada uno la vuelta sobre sí mismo, con lo que se crea una cierta confusión. Pero el juego sigue y lo que comenzó con la camisa suele acabar con los calzones, si es que no se rajan los componentes. A veces, cuando la presencia de niños o mujeres respetuosas impone con su presencia un pudor, el animador no llega a descubrir prendas tan íntimas. En ese caso, una vez quitadas las prendas más inocentes o superficiales, el animador vuelve a mandar que se las pongan, exigiendo, eso sí, que el movimiento no se detenga.

«Que lo manda el gobierno
y lo firma el alcalde,
que se pongan los pantalones
y sigan el baile.»

El juego termina, si es que no ha sido abandonado previamente por alguno de los participantes, volviendo al cuerpo las mismas prendas de las que se han despojado, aunque la precipitación de las acciones suele dejar mal fachados a los componentes.

EL ABUELO

Otro de los juegos que se suele dar cita en la «Peña de la Alegría» es el conocido por el nombre del «Abuelo», un juego, como veremos, con componentes escatológicos que tiene carácter de representación; son tres las personas que participan en el mismo, un abuelo gruñón y achacoso y dos ayudantes que apenas sí pueden cumplir con las órdenes que emanan del abuelo; éste, sentado en una silla, solicita de continuo la gorra, la cayada y el pañuelo, y una vez que los ayudantes se lo han llevado los vuelve a tirar lejos de sí para solicitarlos de nuevo al momento, de modo que está continuamente lanzando la gorra, la cayada y el pañuelo, hasta que en un momento dado, cuando los ayudantes están fatigados de tanta carrera, el abuelo dice: «enseguida, un orinal, que me cago» y al momento se baja los pantalones y como quiera que los ayudantes mutuamente convenidos tardan en darle el orinal ,el abuelo da un par de vueltas con el culo al aire solicitando con premura el orinal. Cuando éste, por fin, llega a sus manos simula, en presencia de todos los admiradores, que está verdaderamente haciendo sus necesidades.

EL VIUDO

Siguiendo la enumeración de juegos que se dieron cita durante las fiestas de septiembre en Lastras de Cuéllar, hay que señalar el conocido por el nombre del «Viudo» o de la «Muerta». Previamente entre todos los hombres de la Peña se hizo un sorteo y el que sacó la paja más larga asumió el papel de viudo. Las mujeres, en principio intervienen como espectadoras. Son los hombres quienes se encargan de preparar y ordenar el juego. Al «viudo» le meten en un cuarto anejo arropado con una manta; es acompañado por su «suegro», el padre de su mujer. Otro de los hombres les hace el cargo a las mujeres diciéndolas que hay un hombre joven, viudo y sin consuelo, que sería bueno que le fueran a dar el pésame para hacerle más llevadero su tormento y su tristeza. Entonces las mujeres van pasando de una en una hasta donde está el «viudo» y le dicen la fórmula convencional: «Le acompaño el sentimiento». El «suegro» entonces retira la manta y contes-

ta: «Y usted que lo vea» y aparece un enorme prepucio previamente colocado en la entrepierna que es movido por unas cuerdas hacia arriba. La mujer sale manifiestamente alterada por la risa, pero procurando contener la emoción para impedir que las otras recelen de ella. Y así hasta que pasan todas.

EL PALO

Por fin, pasamos a describir el juego del «Palo» o de «La mano del mortero», donde intervienen hombres y mujeres. El juego tiene como centro un palo de unos 20-25 centímetros de largo, pulido, y de 3 o 4 centímetros de diámetro. El juego comienza cuando el maestro de ceremonias se pone el palo en la entrepierna, dejando que sobresalga la mitad aproximadamente y ordena a alguna mujer que venga a quitárselo, empleando la siguiente fórmula:

«Aquí tengo la mano del mortero,
cógela tú como yo la llevo.»

En ese caso, la mujer, con las manos cogidas atrás, intenta hasta que lo consigue, hacerse con el palo, rescatándolo con sus piernas de las piernas del maestro de ceremonias. Cuando lo consigue, el maestro llama a un hombre para que se lo quite a ella y así sucesivamente se van tornando hombres y mujeres. Lógicamente, en todo el transcurso del juego y dada la dificultad para atrapar el palo surgen frases alusivas de doble intención.

El juego se da por concluido cuando todos los hombres y mujeres han intervenido. En el caso de que exista desigualdad, cuando ya no hay posibilidad de formar parejas.

CONSIDERACIONES FINALES

Los tres últimos juegos descritos tienen un carácter más íntimo. Se desarrollaron entre las tres y las cinco de la madrugada con las puertas de la Peña cerradas, en un ambiente que podríamos calificar «de confianza». Es de destacar el hecho de que muchos de los componentes de la «Peña de la Alegría» sean emigrantes. Y es que acaso, para ellos, como recuerda Maestre Alfonso, la fiesta «es la ocasión de volver a mantener relaciones y de sentirse miembros de una comunidad» (1). Pero acaso haya más: con este tipo de juegos se pretende salir a la búsqueda del tiempo perdido, recuperar la infancia y la juventud idealizada.

El hecho de que en alguno de los juegos exista un componente erótico-lascivo no deja de ser curioso si se considera el carácter profundamente religioso de los pueblos castellanos, pero no es menos cierto que el orden constreñido y encorsetado que las pequeñas comunidades se imponen a sí mismas, tiende a quebrantarse con motivo de ciertas celebraciones, como los carnavales y las fiestas patronales, en donde el pétreo cinturón que normaliza la vida se dilata, permitiéndose una serie de licencias que, acaso, fuera de estas fechas, podrían parecer corrosivas.

(1) Maestre Alfonso, Juan. Crisis y Cambio en el Campo Español. Ediciones de la Torre. Madrid. 1978.

ALGUNOS INSTRUMENTOS FOLKLORICOS EN LA COLEGIATA DE TORO

M. Carmen García-Matos Alonso

La razón que ha dado motivo a estas breves notas sobre los instrumentos musicales representados en el románico pórtico de la Colegiata en la ciudad de Toro (Zamora), es la intención de aportar algunos datos más a los escasos estudios que sobre representaciones musicales escultóricas y pictóricas hay publicados; excepto algunos, la mayoría están orientados al estudio artístico de los instrumentos musicales, dedicando menor atención a su origen, estructura y análisis, así como a la sociedad y la cultura musical de unos siglos en los que fueron testigos.

El comienzo de la Colegiata de Toro puede situarse hacia el año 1160, realizándose su construcción en las sucesivas etapas por las que atravesó el arte románico. En la obra trabajaron varios maestros, discípulos y herederos de las técnicas arquitectónicas que el maestro Mateo dejó en la Catedral de Santiago de Compostela. Las obras de la Colegiata duraron probablemente hasta bien entrado el siglo siguiente, en el que se levantó el Pórtico Occidental, llamado también de la Gloria, objeto de nuestro estudio.

En un principio fue la portada principal, más tarde lo pasó a ser la Puerta Septentrional del templo. En el pórtico se levantan siete ojivas concéntricas, divididas por un parteluz en el que se representa a Santa María, patrona del templo, ofreciendo en actitud sonriente una rosa a su hijo que lleva en brazos. En la primera ojiva hay una serie de ángeles que llevan antorchas, candeleros e incensarios; por la segunda desfila una procesión de reyes, en la tercera un coro de bienaventurados mártires porta en las manos los instrumentos de su martirio. Por la cuarta discurre un coro de confesores, prelados abades y abadesas. En la quinta hay distintos órdenes de representaciones; pueden ser pudorosas vírgenes a juzgar por la rama de palma que llevan en la mano. En la sexta archivolta el anónimo escultor que la entalló, quiso dejar constancia de una parte de los instrumentos musicales que por entonces eran conocidos en tierras castellanas. En ella mezcló los cultos con los villanos, y así podemos contemplar admirablemente reproducidos en la piedra, junto a los populares albogues y panderos, las cortesanas vihuelas y zanfonas, dignos por su interés de ser estudiados y analizados detenidamente.

Vamos a dar de ellos unas breves noticias dejando para otra ocasión su estudio histórico.

INSTRUMENTOS DE CUERDA

VIHUELAS

Las vihuelas, que en número de seis, pueden contemplarse en el pórtico de Santa María la Mayor, son de arco y de péñola. De las tres vihuelas de arco, aquella que hace el número nueve en el conjunto instrumental, parece que se trata de una "viola de gamba". Su ejecutante la mantiene entre las piernas, en donde apoya la caja armónica que sujeta a la vez con la mano izquierda. Con la derecha maneja el arco que tiene forma semicircular. Esta manera de tañer el instrumento es idéntica a la del Rebab (Rabel Morisco), que llegó a constituir hacia el siglo XV antes que las "violas de braccio", un tipo determinado (1).

Las demás vihuelas pertenecen, una a la familia de las "violas de braccio". De ellas se derivarán los instrumentos de arco actuales. Otra, presenta una cintura en su caja armónica y nos recuerda por su estilo y forma a las guitarras. Este tipo lo vamos a encontrar a mediados del siglo XIII en otras portadas románicas. Un joven rey es quien toca la primera, manteniéndola sobre el hombro izquierdo a la vez que con la mano derecha empuña un arco. La caja armónica que tiene forma de pera presenta en la tapa dos oídos.

Además de las vihuelas descritas, encontraremos en Toro tres vihuelas de péñola más. En ellas se reproduce el sonido mediante el punteo de las cuerdas, que son apartadas de su punto de reposo, bien por la acción de los dedos o por la de una laminilla llamada "plectrum" de metal, madera u otro material. Dos de estas vihuelas tienen forma de guitarra y presentan

en su caja armónica las ya citadas escotaduras, terminando en un mástil que dispone de tres cuerdas. La tercera, que posee idéntica fórma que las anteriores, dispone de un mástil con tres cuerdas y luce en la caja de resonancia una roseta decorativa además de un p e q u e ñ o puente.

De esta breve descripción se deduce que no hay una tipología definida en las vihuelas representadas en el pórtico que nos ocupa. Idénticas variantes se pueden encontrar también en los instrumentistas que decoran los pórticos de Santiago, Orense y Santo Domingo de Soria, tan rico este último en instrumentos musicales.

ZANFONA

El segundo instrumento de cuerda que nos encontramos representado en el Pórtico, es la Zanfona. Como su más inmediato antecedente, podemos considerar al Organistrum. De este instrumento no se conservan muestras plásticas antes del siglo X. Más adelante será abundantemente representado en grabados, capiteles, etc. Es muy probable que la primera representación iconográfica, en la que se puede contemplar una zanfona, sea una dovela que procedente de la Iglesia de San Bartolomé de Pontevedra, se encuentra en el Museo Provincial de dicha ciudad. La estructura de la Zanfona recuerda la de una "vielle". Dispone de tres cuerdas de melodía al únisono, a las que se suman dos bordones (bordón y bordoncillo), y al igual que el "ronco" de la gaita, son notas pedales que emiten un sonido constante y van colocadas fuera de la caja armónica, aunque todas son alcanzadas por la rueda de frotación. Por dentro del teclado van las tres cuerdas cantantes. Las dos primeras de tripa se afinan en Sol al aire, la tercera, pese a que también lo era, llevaba, no obstante, un entorchado de hilo metálico y se afinaba a la octava baja de las anteriores.

La afinación de la Zanfona no era posible si sus cuerdas no lograban separarse, para ello disponía el instrumento de unas "estaquillas" de madera llamadas "especas" en la zona del teclado que limitaba con la rueda. Dichas estaquillas poseían una ranura en la parte superior para enganchar las cuerdas y aislarlas de la rueda de frotación.

La representación que nos encontramos de este instrumento en la archivolta musical de Toro responde en su estructura a las características ya descritas. El sedente instrumentista que lo tañe está accionando con la mano derecha la manivela que roza las cuerdas del sonido mientras que con la izquierda pisa las teclas situadas en el mismo lado del instrumento.

Las reproducciones plásticas posteriores al siglo en el que se levantó la Colegiata son muy abundantes, señal inequívoca del aprecio que gozaba la Zanfona.

A pesar de su progresiva desaparición, hoy puede oírse su sonido en fiestas y romerías españolas. En Galicia llegó a constituir, junto con la gaita, el instrumento folklórico por excelencia. No sólo en España, también en otros países de Europa como Rumania, Hungría, etc., pervive hoy este singular instrumento (2).

A R P A S

Salvo en zonas muy delimitadas de América Latina, el arpa no ha llegado a constituir un instrumento folklórico. Podemos encontrarla en la Colegiata perfectamente representada. Se trata de un Arpa Románica en la que se pueden distinguir admirablemente talladas la columna,

la consola y la caja de resonancia. Es muy probable que este estilo perdurara hasta 1430, fecha en la que el instrumento debió evolucionar.

SALTERIOS

Tres tipos diferentes de Salterios se pueden distinguir en Toro; en uno podemos apreciar su forma rectangular y sus veinte cuerdas que terminan en el costado izquierdo del instrumento arrolladas en clavijas: el instrumentista lo suspende del cuello apoyándolo sobre las rodillas en actitud de tañerlo. Para ello dispone en la mano derecha de un plectro con el que pulsa las cuerdas. Respecto a los otros uno tiene forma de lira y presenta las cuerdas tendidas a lo largo de su caja armónica, el músico las pulsa con la mano derecha, mientras con la izquierda presiona un dispositivo semejante a un mango colocado en la parte superior del instrumento, su misión es fijar el equilibrio del mismo. El otro salterio, situado horizontalmente sobre las piernas del músico, permite apreciar en la caja armónica cinco orificios de resonancia por la parte exterior y unas clavijas que tensan las cuerdas. Su forma es triangular, igual a la de los salterios de media ala.

INSTRUMENTOS DE VIENTO

GAITAS

Las dos gaitas de Toro, tañidas por jóvenes reyes, son estilísticamente semejantes al resto de los instrumentistas que adornan el pórtico. Una de ellas está muy deteriorada, en la otra se puede apreciar el "soplete" (tubo de inclusión del viento) cuya lengüeta introduce en la boca el joven gaitero, y el "fol" (depósito donde se almacena el aire) que está presionando con el brazo izquierdo. También se puede distinguir el "punteiro" con los ocho orificios emisores del sonido. El "ronco" en cambio, no aparece tallado, bien porque el escultor olvidara ponerlo o porque al ser muy primitiva carecía del mismo. La gaita ostenta una cabeza de rey como elemento decorativo.

ALBOKA

El segundo aerófono que se puede contemplar en el Pórtico es la Alboka, original y arcaico instrumento que debió encontrarse muy difundido tanto en la Corte como en el pueblo.

Ciertos autores coinciden en considerar morisca la palabra "albogue". Es posible que el término pudiera derivarse de alguna de las palabras arábigo-moriscas, tales como Al-bukum o Al-buk (3). En lengua vasca pervive la K de Al-buk. El Albogue o los Albogues eran muy usados por los moros andaluces. Julián Ribera, refiriéndose al Secundí, dice de él que vivió en Sevilla hacia el siglo XIII, y que en la información que dicho cronista da sobre los instrumentos que en esa ciudad se tocaban enumera entre otros los siguientes: el Jayal, el Carrizo, el Laúd, la Rota, el Rabel, el Canum (salterio), la Quénira (especia de citara), la Guitarra, el Zaloní (pbal), la Xocra, la Nura y por último el Albogue. De lo dicho, se deduce que la Alboka muy bien pudiera haber sido importada por los moros (4).

La estructura de la Alboka, tal y como hoy la encontramos en Vascongadas, se compone de los elementos siguientes: unos tubos sonoros que en vascuence reciben el nombre de Kañak (cañas), consistentes en dos cañas bien secas en las que se han practicado varios orificios que producen el sonido. Su número es de cinco en uno de los tubos y de tres en el otro. Estos orificios, que son dobles se tapan respectivamente con los dedos anular e índice de la mano derecha, y los restantes con el índice y medio de la izquierda. Las dos cañas se unen entre sí con pez y en el extremo de las mismas se colocan dos cuernos. El pequeño es el de la bo-

quilla que cubre las lengüetas; de ellas sobresalen dos pestañas que se adhieren al yugo con unos clavillos. El otro cuerno grande es el "pabellón" y no se clava ya en el yugo, sino que es movible.

El Yugo es otra de sus partes constitutivas, de madera de haya o nogal tiene forma semicircular y se adorna con espacios geométricos abiertos. En la parte de arriba que se llama "cima", van las dos cañitas unidas. Una cadenilla metálica sujeta el yugo al pabellón, evitando que éste pueda caer al suelo.

En el Pórtico de la Gloria de Toro podemos apreciar uno de estos rústicos instrumentos situado en la media archivolta derecha del espectador. El albokari pega los labios a uno de los pabellones o cuernos en actitud de insuflar el aire y con los dedos índice y anular de la mano izquierda tapa los orificios correspondientes. Se puede observar también con entera claridad, pese a la tosquedad de la piedra, las distintas partes que forman el instrumento, particularmente los dos pabellones; el que es movible presenta un curioso dentado a lo largo de todo su borde superior.

FLAUTAS

El conjunto formado por flauta y tamboril es eminentemente folklórico, manteniéndose como tal hasta nuestros días en bastantes regiones españolas. Según las localidades, reciben nombres diferentes: flautilla y silvo en Castilla, flabiol o fluviol en Cataluña y Txistus en Vascongadas. En todas estas regiones sirve de acompañamiento en sus fiestas populares. En la archivolta que nos ocupa podemos apreciar un conjunto de flautas acompañadas por campanillas en lugar del consabido tamboril. La flauta de Toro es recta, de pico, y presenta más de tres orificios. La campanilla que la acompaña es un instrumento autófono que aisladamente no tiene más objetivo que el rítmico, no obstante cuando se agrupan varias, afinadas en distintas tonalidades, pueden tener ya un papel melódico.

INSTRUMENTOS DE MEMBRANAS

PANDEROS

Dos tipos de panderos se incluyen en el Pórtico. Uno es cuadrado y presenta la forma de una pequeña baldosa o loseta, correspondiéndose perfectamente con el tipo de pandero traído por los árabes a España; el "adufe". De origen semítico, fue importado por ellos y aclimatado en nuestro país, en donde hoy es usado por el pueblo formando parte de sus instrumentos folklóricos. La siguiente Seguidilla, procedente del pueblo del Alosno, en la provincia de Huelva, nos da idea no sólo de la pervivencia del instrumento en la tradición popular, sino también del término árabe conservado con el cual se la denomina.

Voy a soltar i'aufe (adufe)
que estoy sudando
arrójame un pañuelo
Lienola (Leonora) Ramos
y si no tienes
anda cá Alonso el médico
que te lo empreste.

El segundo pandero, situado en la semiarchivolta izquierda del espectador, va suspendido del cuello del panderetero por medio de unas correas que lo mantienen sobre las rodillas, mientras lo percute con dos baquetas que lleva en sendas manos. Esta tipología se corresponde con los tambores de "marco redondo" formados por dos parches o membranas unidas con un marco circular. Es posible que en su interior llevara además unas cuerdas tensadas que haciendo el oficio de bordones aumentaban su resonancia. Por estas características podemos relacionarlos con los tambores del "schaman" descritos por Curt Sachs en su Historia Universal de los Instrumentos Musicales.

DESCRIPCION DE UN APARENTE XILOFON

El único instrumento desconocido que el anónimo escultor de la Colegiata grabó en su pórtico es un idiófono de extraña forma que ocupa el cuarto lugar en la semiarchivolta izquierda, su desconocida estructura y las escasísimas reproducciones conservadas, hacen difícil la identificación.

Contemplando la actitud en la que está tocando el instrumentista, podría identificarse su instrumento con un Xilofón, ya que los elementos que a simple vista lo forman, así permiten confirmarlo. Una serie de tablillas en disminución y de diferentes longitudes, van colocadas de mayor a menor en sentido divergente sobre una caja de resonancia de forma alargada y piramidal. La parte más ancha reposa sobre el hombro izquierdo del músico, a la vez con la misma mano empuña el mástil en que termina el instrumento.

Originado el Xilofón entre los pueblos primitivos, se componía de un juego de tablillas de madera que apoyaban en unos nodos de vibración y se golpeaban con palos o mazos. Se ponían en vibración por la percusión de estos macillos sobre las tablas que lo integraban, y producían en ellas, según la mayor o menor longitud, un sonido diferente.

El extraño instrumento del Pórtico está siendo frotado con un rascador que se desliza por sus tablillas, lo que parece descartar la anterior afirmación.

No sería aventurado relacionarle con un curioso instrumento que perdura en la tradición folklórica de algunas regiones españolas. Conocido por el "pueblo", le llaman Huesera. En este caso, el instrumento de la Colegiata sería una versión estilizada de la misma. También cabría pensar que el pueblo lo hubiera tomado de los instrumentos cultos y adoptado como elemento rítmico de sus canciones.

La Huesera que hoy usa el pueblo se compone de una serie de 8 a 14 huesos de pata de cordero o cabrito, enhebrados por sus extremos mediante una fina cuerda o ante formando un pequeño guitarro. El intérprete de la misma se lo cuelga al cuello sobre el pecho, y con la mano izquierda toma el hilo por uno de sus extremos, mientras con la derecha rasca rítmicamente sobre la escala de huesos con unas castañuelas.

En zonas de Castilla la Nueva se le da el nombre de "arrabé" (5), y en Cataluña el de "ossets".

El folklorista Joan Amades, dice lo siguiente de este instrumento:

"...que está fet amb un rengle de canyella d'ocell subjectats per totes dues puntes i en disposició parallela. Ham se' el penja al coll i fa sotrayar una castayola omunit y ovale d' aquesta mena de lira d'ossos..." (6).

Añade que es llamado por el pueblo "bandurria d'osos" (bandurria de huesos), y más corrientemente "els ossets" (los huesecillos).

De lo expuesto se deduce que el instrumento de la Colegiata podría relacionarse con la "huesera" descrita. Sin embargo la que toca el intérprete de Toro va colocada sobre un cuerpo piramidal que constituye una caja de resonancia en la que se vislumbran por entre sus tablillas unos oídos, este rasgo lo aparta de la Huesera tradicional.

---

(1) Sachs, Curt. Historia Universal de los Instrumentos Musicales. Buenos Aires, 1947, pág. 330.

(2) Manga, Janos. La Musique Populaire Hongroise et ses Instruments. Budapest, 1969, pág. 62.

(3) García Matos, Manuel. Instrumentos Musicales Folklóricos de España. Anuario Musical del I. de Musicología del C.S.I.C., Madrid, 1956. Pág. 141, vol. XI.

(4) García Matos, Manuel. Ob. Cit., pág. 142.

(5) García Matos, Manuel. Cancionero Popular de la Provincia de Madrid. Instituto Español de Musicología C.S.I.C., Barcelona, 1951, vol. I, pág. 41.

(6) Amades, Joan. Música de Pesebre. Capitol X de la obra "El Pesebre", pág. 5. Barcelona, 1959.

DEL FOLKLORE CAMPESINO: LA FIESTA DE SAN ANTON

Angel Lera de Isla

El primer eremita de Tebaida

San Antonio Abad nació en Egipto el año 356. Pasó casi toda su vida en el desierto de Tebaida, que así se llama el alto valle del Nilo. En aquel desierto vivieron los eremitas o solitarios, el primero de ellos, San Antonio Abad, vulgarmente conocido por San Antón. Después de haber dado todos sus bienes a los pobres, Antonio Abad se retiró al desierto, donde sufrió muchas tentaciones, que han inspirado muy notables obras a literatos y artistas. La Iglesia de Oriente rindió culto a San Antonio Abad desde la muerte de éste, y la Iglesia latina desde el siglo IX.

La Romería de San Antón en Madrid

La Fiesta de San Antón, de signo netamente agrario, rural, popular, campesino, tiene, sin embargo, facetas folklóricas muy destacadas e interesantes y un largo historial de tipismo y tradición en un pueblo tan poco labriego como es Madrid.

No obstante, cabe señalar que la época en que comienza a festejarse popularmente «el día de San Antón», es un momento en que Madrid no ha dejado aún de ser un pueblo rural. Es todavía el consabido «lugarón manchego», con su capitalidad casi recién estrenada, pues la tradicional «Romería de San

Antón» comienza en tiempo de los Austrias, en pleno siglo XVII. Creo que esta Fiesta de San Antón madrileña es cronológicamente la primera que se celebra en España.

Es, por cierto, una época de la vida española más bien triste y desangelada, al menos en el orden político y económico; pero, en cambio, una de las más ricas en creaciones del espíritu, pues brillaron artistas, literatos y hombres de ciencia tan excelsos como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Alarcón, Moreto, Mateo Alemán, Espinel, Quevedo, Cervantes, Santa Teresa, Vives, Ponce de León, Servet y muchísimos más que no necesitamos mentar aquí, porque están en el recuerdo de todos.

El escenario

Las primeras «romerías» se celebraban en el Cerrillo de San Blas, donde existía una ermita bajo la advocación de San Antón. La devoción de los madrileños por este cenobita egipcio se debía al amor que el Santo anacoreta sentía por los animales y sus evidentes testimonios de esta protección.

El Cerrillo de San Blas es ese montículo en el que hoy día se hallan enclavados el Observatorio Astronómico, la Escuela de Ingenieros de Caminos y el Instituto de Bachillerato «Isabel la Católica». La que hoy día es la calle de Atocha, era entonces el camino de Atocha, que partía de la Puerta de Atocha, en la que hoy es Plaza de Antón Martín, donde terminaba la Villa de Madrid. Durante varios siglos, éste era el itinerario que los devotos de la Virgen de Atocha seguían para ir a postrarse ante aquella imagen, pero también el que llevaban los devotos que acudían a rezar al Santo protector de los animales.

Andando el tiempo, aquel camino sería el que utilizaban las comitivas reales que acudían a la tradicional «salve sabatina» del Convento de Atocha. Hasta hace cosa de un siglo, todos esos campos que rodeaban el Cerrillo de San Blas y el Camino de Atocha, eran el huerto y el olivar del convento de Atocha. Y hace exactamente cien años, aún existían allí 3.400 olivos, 32 álamos negros y muchos árboles frutales y acacias, según datos de Francisco Arquero Soria en la revista «Madrid».

Protagonista, el cerdo

Desde un principio, el verdadero protagonista de la Fiesta fue el cerdo, quizás tenido por San Antón como el animal «más representativo de su lucha victoriosa contra las tentaciones», aunque, para el común de las gentes, sea «la bestia más humilde y más despreciada».

No para todas las gentes, porque un hombre de ciencia tan ilustre como el doctor Marañón dijo que el cerdo puede entrar en el templo de la ciencia conducido por un médico, después de haber entrado en las iglesias conducido por un Santo, y aun añadió en elogio de este animal que «ha salvado más vidas que la penicilina».

Pero volvamos a la fiesta y romería tal como nos la han descrito autores de diversas épocas. Por aquellos años primeros de instaurada esta romería, a la puerta de la capilla o ermita del Santo, en el citado Cerrillo de San Blas, se colocaba una artesa llena de pienso, y a alguna distancia de la artesa, se alineaban unos cuantos cerdos. El primero de éstos que consiguiera dar con el hocico en la artesa era proclamado «rey de los cerdos», y se le colocaba como distintivo y condecoración una corona hecha de ajos y cebollas.

Inmediatamente después de esta ceremonia, era elegido a suertes el «rey de los porqueros», quien se colocaba unas largas barbas y se vestía «de San Antón», empuñando un báculo de romero.

Al «rey de los porqueros» lo montaban en un borrico y lo llevaban en procesión a la ermita del Santo.

En torno y en seguimiento de este «personaje» se organizaba la correspondiente procesión cíviva de gentes que acudían jubilosas a regocijarse con tales escenas.

Ni que decir tiene que todas estas gentes portaban cencerros, zambombas, sartenes, latas, tambores y otros instrumentos propicios a armar un ruido infernal, y de hecho lo armaban. Pero quedaba en absoluto silencio cuando el «rey de los porqueros», seguido de otros porqueros montados en borricos, se detenía a la puerta de la capilla del Santo y pedía la bendición de la cebada para los animales y el pan para la muchedumbre que formaba la caravana. Los religiosos salían de la ermita y echaban la bendición a los romeros y a las bestias y a los frutos que portaban.

De ahí debió surgir la costumbre, que yo he conocido personalmente hace cosa de veintitantos años, de obsequiar a los romeros con los «panecillos del Santo».

Escenario, la madrileña calle de Hortaleza

Como digo, yo he presenciado ya esta típica y tradicional «romería de San Antón», no ya en el camino de Atocha ni en el Cerrillo de San Blas, sino en la citada calle de Hortaleza, a la puerta de la iglesia de los Padres Escolapios o Convento de San Antón. Y, por supuesto, ya con aire muy distinto.

La gente madrileña, de suyo bulliciosa y jaranera, en el buen sentido, acudía todos los años, el día

17 de enero, unos, sencillamente, a ver el espectáculo popular y con gracia sainetera; otros, a por el «panecillo del Santo», que repartían los Escolapios, y otros, a llevar su caballo, su perrito, su gatito y hasta sus pajaritos enjaulados, a que recibieran la bendición de San Antón, dada, por supuesto, por uno de los Padres que residen en este Convento.

Durante algunos años, se hizo costumbre en tal día que no pocos señores, algunos aristócratas y hasta famosos por su relevante figura en el teatro, en el toreo, en el cine..., fueran en sus caballos de raza, en sus coches tirados por caballos bien enjaezados, e hicieran un paseo por la calle de Hortaleza y otras adyacentes, en un alarde de buen gusto, de señorío sin alardes, de majeza bien llevada. Constituían un espectáculo popular y señor al mismo tiempo.

Por fin, la estampa tradicional y folklórica de un Santo amigo y protector de los animales ha desaparecido de este Madrid que se ha llenado tan exageradamente de gentes de toda condición, de automóviles, de humos, de atmósfera contaminada, de ruidos insoportables... y hasta de mal humor.

Fuera de Madrid...

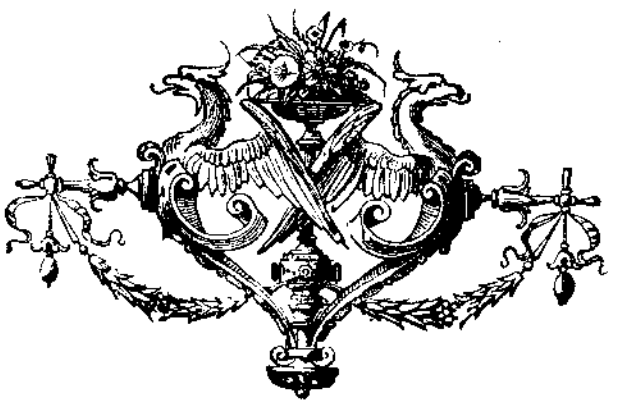
Y no es solamente en Madrid, pues creo que la fiesta de San Antón ha desaparecido, o descaecido muchísimo, en todos los lugares de España.

Que yo recuerde, he conocido celebrar con mucha animación y brillo y buen gusto, en lo que cabe, la Fiesta de San Antón en Valladolid y en mi pueblo natal, Urueña.

En esta misma Revista he escrito ya algo sobre la celebración del día de San Antón en Urueña. Añadiré únicamente que también allí íbamos, cuando muchachos o mozos, montados en un caballo, en una mula, en un borrico, según, a la puerta de la iglesia de Santa María del Azogue a que el cura diera la bendición a aquellos animales, y aun a otros que la gente llevaba consigo: un perro, un cordero, etc. Y recuerdo también que durante todo el año, el pueblo entero criaba un cerdo, al que llamábamos «el marrano Antón». Aquel cochino era alimentado por todos los vecinos del pueblo, para lo cual el cerdo iba de casa en casa, y cada día comía en una. Después... La verdad, ni siquiera recuerdo qué se hacía con aquel animal, si se rifaba, o se subastaba...

Y recuerdo también los famosos «cerdos de San Antón» que en Valladolid se rifaban a beneficio del Asilo de Ancianos. En la Acera de San Francisco, ya en la Plaza Mayor, se colocaba cada año un tenderete en el que se vendían papeletas para la rifa. Era un auténtico acontecimiento popular y simpático en la ciudad.

Y, en fin, leyendo, leyendo, he podido ver que hasta hace poco tiempo, se han celebrado acontecimientos análogos en pueblos de Cataluña, en Baleares, en Andalucía... en toda España. Probablemente, hubo un tiempo en que en todos los pueblos de España se rindió ese tributo a este animal, gran amigo de San Antón, y que, según el doctor Marañón, «ha salvado más vidas que la penicilina».



LA CUEVA DE LA QUILAMA

Ramón Grande del Brío

Las cuevas han constituido, desde siempre, lugares misteriosos, asociados a la existencia de seres fantásticos o de fuerzas extrañas. En su interior es posible todo tipo de fenómenos; de ahí que hayan sido elegidas como centros de religiosidad, como lugares de enterramiento, como santuarios de prácticas ocultistas.

No pocos episodios mitológicos o simplemente folklóricos giran en torno a la trascendencia de ciertas cuevas consideradas como receptoras del poder inminente del mundo, o de una raza, o de un pueblo, o de un personaje mitológico. El carácter sacral que se ha conferido a algunas de ellas —la cueva del Ruminal, a donde la loba romana llevó a Rómulo y a Remo; la cueva Nusmatliwaix, que escondió a los ríos y a los habitantes de todo el mundo, y cuya entrada, tapada con una piedra, fue despejada por el cuervo, según un mito de los indios *bellacoola* de la Columbia Británica; etc.— las relaciona con los más importantes acontecimientos de la vida de un pueblo o de la Humanidad.

A mayor o menor escala, una plétora de cuevas de distinta entidad, salpican acá y allá el ámbito fisiográfico de las más apartadas regiones, habiéndoles conferido la tradición popular un linaje mistérico.

No entra dentro de los propósitos del presente artículo el hablar del sentido legendario de las cuevas en términos generales; sí lo haremos al hilo del discurso o exposición, pero

tomando como punto de partida una leyenda perfectamente ambientada —con todos sus ingredientes— en una de las áreas montañosas más intrincadas del sur de la provincia de Salamanca: la de la Princesa Quilama, que en épocas pretéritas vivió —y vive aún hoy— en la cueva del mismo nombre custodiando grandes riquezas. Más de un incauto ha intentado apoderarse de ellas, habiendo pagado a veces con la vida y otras con la pérdida de la razón. Se cuenta que en las noches claras, sobre todo por San Juan, brota del fondo de la cueva una conmixtión de ruidos y lamentos: es el espíritu de la princesa mora, quien permanece sujeta a un encantamiento. A veces sale del espundio y entonces se le puede ver en las inmediaciones del río Quilamas, con el que comunica un pasadizo desde las entrañas de la cueva.

Descubrimos, pues, en primer lugar, el sentido mistérico de la serie de elementos que intervienen en la construcción de la leyenda. Advertimos en ella la presencia de una forma evocadora del *tempus aureum,* por cuya evocación las cualidades originarias y la significación de una época quedan sintetizadas de algún modo, en alguno de sus aspectos, en la leyenda-tipo. Entonces, la leyenda de la princesa Quilama pierde así su localismo *in origine,* escapa a todo intento de individualización; por el hecho de carecer, en rigor, de temporalidad; aunque no, evidentemente, de espacialidad. Ello explica el que, básicamente, en la mayoría de los casos, los distintos elementos, tanto formales como esenciales, posean una entidad y un simbolismo de carácter universal en su propio contexto; tales elementos podemos diferenciarlos y describirlos en razón de su presencia en la leyenda de la cueva de la Quilama.

En primer lugar, tenemos un ser mitificado —mora, xana, señora, etc.— cuya existencia se halla ligada a la de una cueva, y con frecuencia, y al mismo tiempo, a una fuente también. En segundo lugar, las alusiones a tesoros ocultos. Esto, básica y fundamentalmente. Pero hay además diversos ingredientes subsidiarios de aquéllos, correlativos en la gran mayoría de los casos, bien que no indisociablemente unidos a los mismos. Dichos ingredientes vienen definidos por aspectos dinámicos de los seres encantados a que se refieren las leyendas. Así, en el caso, por ejemplo, de ciertas cuevas como la de la Mora en Garcibuey y la del mismo nombre en Herguijuela de la Sierra, dentro de la provincia de Salamanca, las respectivas moras tienden la ropa al sol a la entrada de la cueva, según informaciones personales recogidas sobre el terreno. Al igual que sucede en el caso de las cuevas catalanas de Can Fábregues y Castelví de la Marca, y en otras muchas del ámbito peninsular. En algunas leyendas se alude al cernido de la harina que efectúan las moras, principalmente en la noche de San Juan y en las noches de tormenta. Tal cosa se dice de las *encantadas* de Marmellá y de las *mouras* de Portugal, por citar algunas.

Todo lo anteriormente reseñado pertenece a la categoría formal de las leyendas.

En cuanto a lo pertinente a la categoría de lo esencial podemos señalar como factores integrantes en la elaboración de las leyendas, la sugestión por lo exótico, la idealización de un determinado personaje de raza foránea, casi siempre una mujer. La categorización arquetípica incluye la particularidad de que las mujeres encantadas peinan sus cabellos con peines de oro, al menos en muchos de los casos recogidos. Según hace observar Caro Baroja, se podría atribuir tal creencia a un tipo de contaminación o influencia indoeuropea, aunque sin descartar un origen anterior.

El investigador J. M. González Reboredo consigna que en ciertas regiones de Galicia (San Martín del Grove, Pontevedra) las *encantadas* son identificadas con los primeros pobladores o simplemente como habitantes de los castros, En ocasiones se trata de gentes mitad serpiente mitad mujer. El componente teromórfico que faculta la aparición del hibridismo atiende a consideraciones relativas a creencias y cultos a la fertilidad. Quizá, en opinión de Caro Baroja, como una simple trasposición lingüística, las *xanas* del centro y parte oriental de la península ibérica se correspondan funcionalmente con las primitivas *dianae* que recibían culto antes del advenimiento del cristianismo. Por lo general, los genios femeninos custodios de tesoros en cuevas reciben el nombre de moras, como así lo hemos venido diciendo; pero en el país vasco son conocidas bajo el nombre de *gentilbaratza;* en el mediodía de Francia usan para la designación correspondiente el gentilicio *bergères;* equivalen a las *korrigan* de Bretaña.

En cualquier caso las moras guardan las riquezas contra la codicia de los hombres, quienes solamente podrán apoderarse de éstas mediante el desencantamiento de aquéllas. Y parejo a ello, puede producirse el descubrimiento de tesoros en las inmediaciones. De hecho, en el caso de la cueva de la Quilama que aquí nos ocupa, se conserva memoria de un hallazgo de ese tipo en un castro próximo, a cargo de un pastor. En el lugar del supuesto hallazgo hay vestigios de dólmenes y otros restos prehistóricos. Otro tanto ocurre en el caso de la cueva

de la Mora, ubicada en la Sierra del Castillo (Herguijuela de la Sierra) y en la del mismo nombre de Garcibuey, ambas en la provincia de Salamanca .En todas ellas hay memoria del descubrimiento de tesoros. Sirvan a modo de ilustración de la creencia en riquezas ocultas, los fragmentos de coplas que a continuación trascribimos. Respecto de la cueva de la Quilama y su entorno, se dice: "Entre el Quil y el Quilama / Hay más oro y plata / Que en toda España". Respecto de la cueva de la Mora de la Sierra del Castillo: "Ay, Sierra del Castillo / Qué rica te quedas / Con siete fanegas de oro / A coce de Madroñera".

Tanto en los casos de cuevas salmantinas, como en los referentes a otras de los más diversos lugares de Europa, se señala la presencia de monumentos prehistóricos en las inmediaciones. Es más, de las *fées* y las *korrigan* de *Francia* concretamente, se dice que en las proximidades de los dólmenes. Estos últimos han constituido centros de atención, por parte de los lugareños en diferentes puntos de la península, como ocultadores de tesoros, lo cual, en no pocas ocasiones, se ha traducido en el desmantelamiento y destrucción de tales monumentos prehistóricos.

Por otra parte, no queremos dejar de aludir a las concomitancias de tipo cultural existentes entre las cuevas de moras encantadas y esas mismas cuevas posteriormente cristianizadas. En este sentido, las cuevas de la Quilama y de la Sierra del Castillo no escapan a tal fenómeno, que por lo demás, se produce igualmente en el caso de otros puntos o centros de hierofanía sistemáticamente cristianizados en un momento dado por la Iglesia. Tal sucede, por ejemplo, con los primitivos santuarios convertidos más tarde en ermitas. Asimismo, encontramos manifestaciones de solapamiento de formas religiosas en cuevas, tales como la de Covadonga, la Gruta de Lourdes, etc., y en la provincia de Salamanca, la denominada cueva de Simón Vela, en la Peña de Francia, donde según la tradición fue descubierta la imagen de la Virgen del mismo nombre. Otro tanto puede decirse de determinadas áreas de rica y variada mitología, cual pueda ser el País Vasco, donde ha persistido la veneración hacia Nuestra Señora de Amboto, antiguo lugar sagrado.

En relación con este fenómeno de cristianización de enclaves primitivamente paganos, digamos, por último, que en el caso de la cueva de la Quilama hubo hasta finales de siglo pasado una cruz en las inmediaciones de la misma. Y por lo que se refiere a la cueva de la Mora, en la Sierra del Castillo, es de notar su ubicación a las proximidades de un arroyo cuyo nombre, Belén, constituye un hidronímico, probablemente alusivo a la existencia en él de algún numen. Hasta hace apenas cien años hubo en dicho lugar un convento de frailes junto a una fuente llamada de "San José".

BIBLIOGRAFIA

CARO BAROJA, J.: "Los pueblos de España". Barcelona, 1946.

DEL PAN, I.: "Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnología, y Prehistoria". Madrid, 1943.

GARCIA ARIAS, J. L.: "Aportaciones al folklore asturiano", en Boletín del Instit. de Est. Asurianos. Oviedo, 1975.

GONZALEZ REBOREDO, J. M.: "El folklore en los castros gallegos". Santiago de Compostela, 1971.

JORDA CERDA, F.: "Guía de las cuevas prehistóricas asturianas". Oviedo, 1976.

Origen y desarrollo histórico de la tonadilla escénica

Juan Bautista Varela de Vega

En nuestro teatro del siglo XVIII, la jácara, el entremés y el sainete, concluían frecuentemente con un número cantado que no era ciertamente —como nos indica Subirá—, el único en estas obras. Esta pieza final fue gradualmente aumentando, a la vez que se desentendía del asunto principal, terminando por desligarse del sainete. Por lo tanto, de apéndice de un intermedio teatral, parcialmente cantado y hablado, se transforma en independiente composición literario-musical, aceptando la música en su totalidad, al menos durante la segunda etapa —de juventud— de su desarrollo histórico.

Digamos que, erróneamente, se ha señalado el origen o nacimiento de la tonadilla escénica en los entremeses cantados en siglos anteriores, o en las comedias escritas por Lope de Vega, Calderón y otros, en las que la interpretación de la música venía a adornar algunas de sus escenas, integrándose en la obra teatral, sin que esa música poseyera la categoría de intermedio, entre actos, con asunto propio.

Según otras hipótesis, asimismo erróneas, se la hace derivar de la zarzuela; o de las «princesas» o «bailes de bajo» de principios del XVIII, que eran coplas sueltas de cuatro versos, sin orden ni relación, con la única característica común de su alegría, agudeza y gracia, con acompañamiento instrumental de una guitarra y un violón; o de los «intermezzi» napolitanos, etc.

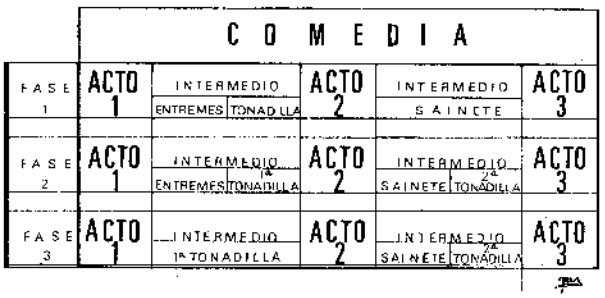
José Subirá establece, en su magistral estudio «La Tonadilla Escénica», cinco etapas en el desenvolvimiento de la vida de la tonadilla escénica: aparición y albores (1751-1757), crecimiento y juventud (1758-1770), madurez y apogeo (1771-1790), hipertrofia y decrepitud (1791-1810), ocaso y olvido (1811-1850), de las que resumimos sus caracteres principales.

En la primera etapa, la tonadilla se encuentra ligada al sainete o al entremés llamado también «baile», por supuesto diferente de los «bailes de bajo» incrustados en la propia tonadilla. La tonadilla escénica podía formar el intermedio o bien el epílogo del entremés o baile, como intermedio, a su vez, literario de una comedia, en el que entraban letra, música y danza. Es decir, la tonadilla venía a ser el «intermedio» —o «epílogo»— del intermedio de la obra teatral representada.

Durante estos años coexisten las tonadillas enlazadas a sainetes o a entremeses con tonadillas independientes (con vida propia). Destaca como principal compositor, en esta primera etapa, Antonio Guerrero.

En la segunda etapa, la tonadilla comienza a tener entidad independiente; tiene vida propia. Los asuntos que presenta los toma del espíritu popular, enalteciéndolo o satirizándolo. Es Luis Misón —el cual debe ocupar un lugar de honor en la historia de la música española— el que consigue dar vida propia a la tonadilla. Introduce el constante acompañamiento orquestal en sustitución de la guitarra. Invierte los valores exigidos en sainetes y entremeses: ahora la música es lo principal y la letra lo secundario, lo accesorio. Eleva el nivel estético de la canción rústica dimanante del folklore popular y eleva también el nivel de la canción vulgar o tosca de los compositores mediocres. El nuevo gusto artístico «misoniano» va ampliándose de tal manera que al principio se cantaba una tonadilla escénica tras el entremés representado entre las dos primeras jornadas de la comedia —la comedia española tenía invariablemente tres jornadas o actos—, después se cantaron dos tonadillas escénicas en cada función, la una tras el entremés y la otra tras el sainete representado entre las dos últimas jornadas, y, finalmente, desplaza al entremés para sustituirle.

El desarrollo, pues, de la reforma de Misón siguió las fases que, para una mejor comprensión, representamos en el esquema siguiente:



(Esquema y dibujo, por Juan Bautista Varela de Vega)

El artículo inserto en el «Memorial literario, instructivo y curioso de Madrid», (1787) —única fuente conocida para el estudio de los orígenes de la tonadilla escénica, nos dice Subirá—, declara textualmente: «En el año de 1757 don Luis Misón abrió un nuevo camino a las canciones del teatro, y para una función del Corpus presentó una nueva composición a dúo, denominada «Los pillos», y otra a tres..., y desde entonces siguieron componiendo tonadillas el mismo don Luis Misón, don Manuel Pla y don Antonio Guerrero. En el año 1760 llegó a esta Corte don Pablo Esteve, y en el siguiente dio al teatro su primera tonadilla a dúo... Las tonadillas en este tiempo se cantaban solamente en las funciones de teatro o en las de música, para las que se llama orquesta, cantándose dos en cada intermedio por lo mucho que gustaban; en las otras se cantaban los «bailes de bajo» hasta el año 1765, en que, poniéndose orquestas diarias, se redujo a una tonadilla al fin de cada intermedio. Los músicos compositores y de acompañamiento que florecieron hasta el año 1760 fueron: Luis Rullet, bajo, y don Manuel Ferreira, guitarrista de la compañía de Parra; don Antonio Palomino, don Juan Manuel (que después fue cómico), bajos, y don Antonio Guerrero, guitarrista de la compañía de Manuel Guerrero».

Antonio Guerrero fue, pues, compositor y guitarrista. Por esto último se le ha menospreciado. Apunta Subirá que, según Mitjana, las obras de Guerrero pueden inspirar severas críticas, en cuanto al estilo y corrección, aunque como colorista e intérprete del alma popular este artista merece armiración. Y, se pregunta Subirá, «¿es todo esto cierto? Atestigüenlo las dos tonadillas de tipo primitivo que de Guerrero publiqué en el tercer volumen de «La tonadilla escénica», donde se aprecian una finura y una habilidad bien patentes, porque Guerrero no era sólo un compositor a la guitarra, como Molina, sino un artista conocedor de su oficio, cuya memoria debe ser rehabilitada, como la de tantos otros colegas suyos, mal conocidos y peor juzgados, a todos los cuales tanto más se los estimará cuanto mejor se conozcan sus obras, hoy todavía inéditas en su casi totalidad». Contribuyen al desarrollo de la tonadilla en esta etapa el mencionado Guerrero, Aranaz, Palomino, Esteve, Rosales, Pla, Valledor, Galván, Castel y otros.

La tercera etapa en la vida de la tonadilla está caracterizada por llegar ésta a constituir «a veces todo un acto, según su duración y su artificio», como nos dice Iriarte en su poema «La Música», y por mantener en buena parte un equilibrio ponderado. La tonadilla de este período o etapa ofrece el lozano vigor propio de toda plenitud. Por otro lado, la influencia musical italiana comienza a infiltrarse poco a poco, haciéndolo con ímpetu en el último lustro de esta etapa. Las tonadillas «a solo» presentan un predominio de la sátira, sin reparos ni atenuaciones, y desviviéndose por la forma estrófica con letrilla, en lo literario, y por la copla, en lo musical. Por lo que se refiere a las tonadillas «para interlocutores», éstas prodigan los cuadros de costumbres inspirados en escenas de la vida cotidiana y del pueblo humilde. Son Esteve y Laserna los principales cultivadores del género en este período, secundados por algunos compositores del período anterior; Rosales, Valledor, Galván, Castel, y los nuevos Ferandiere, del Moral, Bustos, Presas, Ferrer, Laporta.

La tonadilla, en la cuarta etapa, va intensificando las infiltraciones extrañas iniciadas en los últimos años de la etapa anterior. Su ampulosidad severa y su entonado empaque, muestras claras de una hinchazón artificiosa del género, tienen que —como inmejorablemente expresa Subirá— «revestirse con estilos extraños e influencias exóticas que no contribuirán a ensanchar el acervo nacional, sino a destruirlo y disiparlo; en vez de embellecer, afean; que lejos de emocionar, hastía. Al plebeyismo de antes sucede un aburguesamiento sin rasgos típicos ni altas idealidades».

Los números que componen la tonadilla aumentan en extensión y cantidad, por lo que aquélla pierde una de sus características, la brevedad, convirtiéndose en breves óperas cómicas, que se inspiran, para colmo de males —como ya hemos indicado— en la música ita-

María Ladvenant, «La Lavenana»

liana. Estas desgraciadas circunstancias dan al traste con la tonadilla, que poco a poco va siendo desplazada de la escena española. Hay un intento, precisamente al inicio de esta etapa, en 1791, de fomentar la hipertrofiada y decrépita tonadilla: la «Gaceta de Madrid» abre un concurso, por consejo de Jovellanos, que en nada remedió la situación.

Son principales músicos tonadilleros de esta etapa Blas de Laserna, Del Moral, León, Abril, Acero y Manuel García, el gran cantante de ópera, del que diremos más adelante unas palabras.

El ocaso y olvido —quinta etapa— viene caracterizado por la cada vez más infrecuente representación de tonadillas. Se representan algunas, en Navidad especialmente, recogiendo las cinco o seis más populares del repertorio tradicional, o —¡increíble!— se hacen algunas con retazos de otras del siglo XVIII, a las que se añadían ciertos números musicales archifamosos como «La tirana del Trípili» o «El polo del Contrabandista». Queda tan olvidada la tonadilla, que en el siglo XX, todo el mundo —lo repetimos una vez más— cree que las tonadillas eran piezas sueltas, simples canciones. De aquí —nos dice Subirá— que el propio Enrique Granados designase bajo la denominación genérica «Tonadilla» cada una de las breves obritas para voz y piano, inspiradas en la época goyesca, tal como el gran compositor se la imaginaba.

El anonimato era el hecho común, el recurso de los libretistas de la tonadilla escénica, para evitar responsabilidades artístico-literarias. La escasa entidad de los libretos, impuesta por su corta extensión y por la circunstancia de destinarlos al canto, hacía que los autores no cuidasen el estilo literario del texto, por lo que se prodigaban precisamente los primeros. Y a esto último, además, contribuía el que la profesión literaria se encontraba muy mal retribuida. El anonimato permitió a libretistas fingir no sólo paternidades absurdas, sino también simular ciertos tipos de poetas. Por otro lado, los mismos cantantes tonadilleros declaraban ser autores de las respectivas obras que interpretaban, y hasta llegaban a expresar que improvisarían la obra, en un absurdo y ridículo alarde que no podía convencer a nadie, como ahora veremos. Así, un fenómeno parecido al que surge en el caso de los libretistas de tonadillas, se repite en cuanto a sus compositores, aunque con menor intensidad. Los compositores también protegían su responsabilidad detrás del anonimato, con reiterada frecuencia. Ahora bien, sus nombres figuran corrientemente en las portadas de los manuscritos, y, al igual que lo sucedido con respecto a los libretos, aparecían fingidas paternalidades. En efecto,en una tonadilla anónima, sin fecha, la cantante señora Segura declara en el número inicial: «Oigan mi tonadilla, queridos mosqueteros (espectadores que, en los antiguos corrales de comedias, presenciaban de pie el espectáculo y desde la parte posterior del recinto), que para divertiros cantar a solo yo voy a componerla. Dios me dé acierto». Es clara la imposibilidad en este caso como en otros, de que la cantante improvisara sobre la marcha una obra que es acompañada por la orquesta y con las partichelas ya en los atriles y, además, la señora Segura utilizó un texto literario-musical anterior, que había compuesto para ella Juan Marcolini. También existen diversas tonadillas escénicas en que figuran los nombres de sus compositores y, sin embargo, los versos hacen suponer que las cantantes eran las autoras de la música, como en la tonadilla «a solo» «La vanidad mal fundada», del gran Esteve, en cuyo «entable», la actriz que la estrenó —Nicolasa Palomera—, tiene esta curiosa declaración: «Oiganla benignos bajo el supuesto que música y letra son de mi talento».

Lorenza Correa, famosa tonadillera

Señala Subirá que de las dos mil tonadillas que se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid, pasan de 350 las anónimas, y que las que declaran el nombre del compositor lo presentan a veces con inseguridades ortográficas o de un modo incompleto: Galbán y Galván, Aranaz y Aranás, Valledor y Vallador, Misón, Missón y Missom, Esteve, Estebe y Estébez, etc., etc. En vez de Guerrero aparecía «Don Antonio»; de Galván, «Don Ventura»; de Laserna, «Don Blas», etc.

En definitiva, dado el carácter efímero de las tonadillas, pues se las renovaba semanalmente y aún antes, es explicable que los auto-

res apenas apreciaran esas obras, producidas muchas veces con apresuramiento, por lo que, y apoyando lo que decíamos al principio sobre la protección de la responsabilidad en el anonimato, se dejaban de consignar sus nombres en las portadas de los manuscritos repetidas veces.

Citemos, entre los libretistas más fecundos, a Luciano Francisco Comella. En su memorial de 1783, manifiesta que estuvo dando sin intermisión todas las letras que han necesitado para su cumplimiento, con el esmero que le ha sido posible, así como también los libretos de zarzuelas, comedias ,entremeses e introducciones, por lo cual solicitaba obtener entrada franca en los teatros, «a fin de poder, viendo las obras de los otros y las suyas, componer con mayor acierto». Le ayudó en su labor literaria su hija Joaquina, como lo prueba la censura puesta por Santos Díez González a la tonadilla «La Anita», escrita en 1794, que declara: «He examinado la adjunta tonadilla por doña Joaquina Comella, y no hallo reparo...». Se sabe que Joaquina Comella fue una lisiada que ayudaba a su padre para conseguir mayores ingresos, pues los recursos económicos del padre eran bien exiguos. Falleció prematuramente, a la edad de veinte años. Está comprobado que las tonadillas de Comella, que se ocultan en el anónimo, son muy numerosas, al igual que sucede con los demás autores citados. Sin embargo, hay algunas obras en las que consta su autor. Así, Gaspar de Zabala fue el libretista de «El novio sin novia», escrita en 1784. A Ramón de la Cruz puede atribuírsele el graciosísimo libreto de «El recitado», del que, asimismo, consta produjo numerosos libretos para tonadillas, casi todos anónimos, excepto el de la titulada «El cazador», con música de Luis Misón; libreto que fue impreso en su día. Con esta tonadilla concluyó «la fiesta del Excmo. Señor Embaxador de Francia»; fiesta en la que se representaron «la comedia en dos actos y en verso, con arias», titulada «El tutor enamorado», con prólogo, intermedio y fin de fiesta, todo ello con letra de don Ramón de la Cruz.

Además de Misón, otro de los grandes compositores de tonadillas fue Pablo Esteve y Grimau, nacido en Barcelona. Llega a Madrid en 1760, debutando al año siguiente como músico tonadillero con una obra cuyas primeros versos dicen: «Fortunita, Fortunita / no me persigas cruel». En 1779 sufre prisión por uno de sus libretos. Nos lo cuenta Tomás de Iriarte: un tonadillero nombrado, don Pablo Esteve, ha estado preso por haber hecho una tonadilla en que algunos maliciosos creyeron se censuraba a dos damas de elevada clase; otros autores aseguran que el tonadillero está inocente, y la verdad la saben Dios y su Madre santísima». Este no sería su único encarcelamiento. A partir de 1787, le sustituye por enfermedad, con frecuencia, el ilustre Valledor. En 1790, Esteve abandona su cargo de compositor de los teatros de Madrid, jubilándose con veinte reales y medio, por achaques de la vejez. Deja tras de si una gran producción, en número y calidad; entre ella, unas trescientas cincuenta tonadillas, varias zarzuelas, la música de numerosas comedias, loas y sainetes, que le valió una gran fama y popularidad. Fue Esteve el primer compositor español que escribió música sobre El Quijote, en una obra que llevaba por título «Las bodas de Camacho», cuyo texto se debió al destacado literato Juan Meléndez Valdés, y que se estrenó en Madrid el 16 de julio de 1784.

De Esteve nos dice Subirá que supo conjugar el expresivismo con el realismo, y las tendencias nacionales con las extranjeras, «rindiendo con frecuencia culto al folklore y creando un tipo de música lleno de gracia y buen gusto». Una de sus más afamadas tonadillas, «Garrido enfermo y su testamento» (tonadilla «a cinco», escrita en 1785), resulta realmente interesante por su exaltación de la música española, a pesar del tono italianizante con que la principia.

Otro de los grandes es Blas de Laserna. Nació en 1751, en Corella (Navarra). Debuta en Madrid en 1774. Obtiene el puesto de «músico de compañía», dejado vacante por fallecimiento de Antonio Guerrero, «con nueve reales el día que trabaja solamente». La guerra de la Independencia le supone un duro golpe económico. Para sobrevivir tiene que realizar tareas abrumadoras, a pesar de su ya avanzada edad y, así imparte lecciones de música a niños, copia toda clase de música, principalmente la ajena, desde solfeos hasta sonatas, y desde arias famosas hasta composiciones para flauta, violín y clarinete. Fallece el 8 de abril de 1816. Su vida y su obra fueron extensamente estudiadas por el gran compositor madrileño Julio Gómez.

Laserna fue el más fecundo de los tonadilleros, ya que su obra en este género alcanza el impresionante número de seiscientas tonadillas. Además, compuso numerosas zarzuelas, música de comedias, sainetes, etc.

Su conocido proyecto de creación de una Escuela para la enseñanza de la tonadilla y su corta experiencia —posteriormente— al frente de una Academia tonadillesca, fueron los meritorios y patrióticos intentos de este extraor-

dinario músico, que acabó siendo arrollado por la invasión operística italiana.

Finalmente, unas breves palabras sobre Manuel García, padre de tres famosos en el mundo entero: la Malibrán, Paulina Viardot y Manuel García (hijo), inventor del laringoscopio.

Manuel del Pópolo Vicente García, como también se le conoció, llegó a ser uno de los cantantes más grandes de Europa. Rossini escribió para él «El barbero de Sevilla». Su fama, si cabe, fue aumentada por la que poseyeron sus tres ilustres hijos. Fue el segundo compositor español —aunque a alguna distancia, unos 43 años, en 1827— después de Esteve, que escribe música sobre El Quijote.

Procedente de Cádiz, llega a Madrid en 1798 en compañía de su esposa, también cantante, Manuela Morales, que se distinguía verdaderamente más en el baile de boleras que en el canto. En aquel mismo año, debuta con Manuela, a dúo, en la Compañía de Francisco Ramos, sucesor de Martínez. Cantan marido y mujer una tonadilla compuesta por el gran cantante, que lleva por título «El majo y la maja». Con esta obra Manuel García revivió aquel espíritu nacional que tanto había contribuido en los tiempos de Misón a la prosperidad de la tonadilla. Que se sepa, por ahora, sólo compuso Manuel García otra tonadilla titulada «La declaración». Sus operetas, del primer decenio del XIX, contienen números que se hicieron célebres y popularísimos, como el «polo» de «El poeta calculista» y el «caballo» de «El contrabandista».

Diferentes amarguras harán abandonar definitivamente España a Manuel García, que difundirá el nombre de su patria gloriosamente por los mejores escenarios de ópera del mundo.

BIBLIOGRAFIA

SUBIRA, José: La Tonadilla Escénica. 4 vols. Tipografía de Archivos. Madrid, 1929-1932.

SUBIRA, José: La Tonadilla Escénica. Sus obras y sus autores. Editorial Labor. Barcelona, 1933.

VARELA DE VEGA, Juan Bautista: La Tonadilla Escénica Española. Su interés musicológico y alcance internacional. Su origen y desarrollo histórico. Su estructura general. Su estructura literario-musical. Sus aspectos vocal e instrumental. Sus libretistas. Sus compositores. Sus intérpretes. (Serie de ocho artículos publicados en el diario "El Norte de Castilla". Valladolid, 15 a 23 agosto, 1978).

(Fichas sobre Brujería cántabra)

A

Cuando veíamos llegar las nubes anunciando una tronada y aparecía la tormenta por Cabillas, allá por encima de Castillo Pedroso, corríamos los vecinos que estábamos en el campo a la iglesia y Vicentón, el sacristán, subía a la torre y echaba las campanas a vuelo mientras decía a grandes voces:

—¡Tente nublo, tente nublo,
tente nublo, tente tú!
Si eres agua baja acá;
si eres piedra, estate allá.

B

Yo tendría unos seis años cuando iba a cuidar las ovejas y muchas veces nos sorprendía la tormenta, y un pastor llamado Francisco Estrada, decía:

—¡Tente nublo, tente tú,
que Dios puede más que tú!
Si eres agua ven acá;
si eres piedra, estate allá.

Conjuros recogidos por Fernando Gomarín Guirado. El A, en Villasevil (ay. Santiurde de Toranzo, p. j. Santander, número 3, *Santander*), a Severina Portilla, de 95 años, el 17 de marzo de 1974. El B, en Pando (ay. Santiurde de Toranzo, p. j. Santander, número 3, *Santander*), a Maximina Villegas Pacheco, de 82 años, el 17 de marzo de 1974.

LOS REYES

Esta costumbre data de muy antiguo, desconociéndose sus orígenes.

El día 5 de enero, a las 12 de la noche, después de pedir permiso al señor Alcalde, salían los pastores y pastoras a cantar los reyes; recorrían todas las calles del pueblo parándose de trecho en trecho para que la gente pudiera escucharles.

Al día siguiente, 6 de enero, festividad de los Reyes Magos, todos juntos pedían por todo el pueblo, recogiendo en los coloños (1) todo lo que les daban, marchando acto seguido a adorar al Niño y hacerle los presentes, huevos, corderos, etc.

Por la noche se juntaban en una casa a cenar de lo que habían recogido; si sobraba algo se lo repartían entre todos.

Hacia el año 1950, los pastores, que ya eran muy pocos, dieron paso a los mozos para que continuaran con la tradición, y en un principio pastores y mozos conjuntamente cantaban los Reyes, pero en la actualidad ha pasado a ser una costumbre exclusivamente de los mozos y mozas, respetando por completo la tradición.

(1) Coloño: Palabra burgalesa que significa cesto.

CANCION DE LOS REYES

Con licencia del Señor
y la del señor Alcalde,
vamos a cantar los Reyes
sin el perjuicio de nadie.

ALEGRIA CABALLEROS
Los Reyes ya son venidos
los reyes ya son mañana,
la primer fiesta del año
que en el mundo es celebrada.

ALEGRIA CABALLEROS
Sale la estrella de Oriente
a un tiempo que el sol se pone
caminaba San José

por una oscura montaña,
iba dando puerta en puerta
por ver si posada hallaba.

ALEGRIA CABALLEROS
Y llegaron a un mesón
donde dentro gente hablaba,
¿Da usted posada a un buen viejo
y a una doncella ocupada?

ALEGRIA CABALLEROS
Contestó el mesonerito
con su cara muy airada,
gente que no trae dinero
yo no admito en mi posada.

ALEGRIA CABALLEROS
Camina de allí el buen viejo
con las sus barbillas canas,
como era tanta la nieve
sendas y caminos tapa.

ALEGRIA CABALLEROS
Como era tanta la nieve
era tan cruel la helada,
en el portal de Belén
nos aguarda una zagala.

ALEGRIA CABALLEROS
Todos según van llegando
la enhorabuena la daban,
al ver que había nacido
el Redentor de las almas.

ALEGRIA CABALLEROS
Ha nacido el niño Dios
en unas hermosas pajas,
que la mula se las come
y la vaca se las llevaba.

ALEGRIA CABALLEROS
Oh, bendita seas vaca
de ti coman los cristianos.
Oh, maldita seas mula
de ti coman los milanos.

ALEGRIA CABALLEROS
Los pastores que supieron
el nacimiento de gracia,
recogen sus ganados
y abandonan sus cabañas
al ver al Niño Jesús
que en aquel establo se halla.

ALEGRIA CABALLEROS
Unos le ofrecen pañales
otros mantillas de Holanda,
otros más un velloncito
para hacerle al Niño cama.

ALEGRIA CABALLEROS
En lo más alto del cielo
hay un castillo pintado
de flores y maravillas,
no la pintan los pintores
ni hombres de carpintería
que lo pintó San José
para la Virgen María.

ALEGRIA CABALLEROS
Tiene puertas de cristal
y armenias de plata fina,
y en la armenia más alta
está la Virgen María,
con el Niño entre sus brazos
mas callarle no podía.

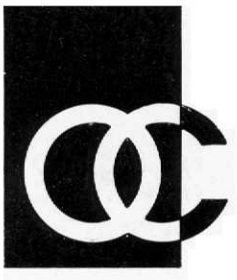
ALEGRIA CABALLEROS
¿Por qué lloras luz del alba?
¿Por qué lloras luz del día?
Si lloras por los pañales
o lloras por las mantillas.

ALEGRIA CABALLEROS
No lloro por eso madre,
ni por más que me diría,
lloro por los pecadores
que se mueren hoy en día,
que el infierno está tan lleno
y la gloria tan vacía.

ALEGRIA CABALLEROS
Deja tú los pecadores
que Dios los remediaría,
y con esto Amén Jesús
echaremos la ruedecilla.

ALEGRIA CABALLEROS
A la casa del señor Cura
se la puede llamar gloria
porque dentro de ella está
quien adora la Custodia.
A la puerta el señor Cura
se la puede llamar templo
porque dentro de ella está
quien adora el Sacramento.

Recopiló D. Pablo Cepeda Calzada.
Informante D. Carlos Morchón, de Cobos de Cerrato, Palencia.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID