Revista de FOLKLORE

N.º 45

Editorial

Se supone, en la persona que va a realizar un trabajo de campo, un interés y un respeto por lo que va a encontrar en su investigación, pero además se requiere una preparación; conviene conocer al menos parte de los temas que habitualmente saldrán en una conversación. Evitar las preguntas que lleven implícita una respuesta (¿Qué hacían ustedes en tal fiesta? En vez de ¿Hacían ustedes esto *en tal fiesta?). Es práctico tratar de buscar a la persona adecuada para cada tipo de conversación, aunque en ocasiones tal discriminación pueda resultar ofensiva para el resto de los integrantes de una reunión, sobre todo si alguno de ellos se considera poseedor de conocimientos no generales; una equivocación del encuestador al elegir interlocutor podría llevar a un mutismo definitivo a quien hubiera podido transmitir confiadamente.*

De otra parte, aunque se lleve un cuestionario preparado (mejor en la memoria que escrito) es preferible dejar hablar que interrumpir a cada instante con nuevas preguntas; en cualquier caso, enfocar la conversación según las aficiones del encuestado y teniendo en cuenta sus preferencias. En resumen, se ha de buscar, ante todo, la confianza y la amistad del informante sin falsas superioridades («no, eso no me lo diga, que ya lo sé») que denotarían incoherencia o desdén por parte del investigador. Se ha de procurar olvidar la costumbre, tan arraigada en el Romanticismo, de considerar al habitante del medio rural como un ser inferior, capaz de servir sólo como mediador (y a veces ineficaz) entre hitos culturales; por el contrario, quien transmite tales conocimientos es un ser humano que ha asimilado y hecho propia tal sabiduría, algo que jamás llegará a realizar el erudito.

SUMARIO

	Pág.
La cornamusa en Cataluña ..... Pere M. Ibern	75
Costumbres de otros tiempos ..... José L. Martín Viana	80
Bretón y Valladolid ..... Joaquina Labajo Valdés	84
El Cristo de los Gascones ..... Soledad Díez González	92
Adivinanzas extremeñas ..... Félix Barroso Gutiérrez	96
Las almadreñas de Burgos ..... José M.ª González Marrón	103
Los «empalaos» de Valverde ..... Pedro Vaquero	106

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1984
DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.
ASESORA: Centro Etnográfico de Documentación.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid 1984.

Notas sobre la cornamusa en Catalunya

Pere M. Ibern

I. *INTRODUCCION*

El objetivo del presente artículo es dar a conocer la situación de la cornamusa después de las recientes reconstrucciones que se han realizado del instrumento.

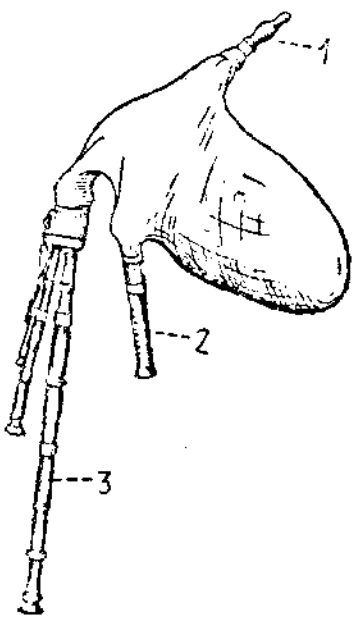
A menudo los mapas que indican la diversidad de instrumentos de la familia de las *gaitas* olvidan que en Catalunya ha existido hasta mediados de nuestro siglo, una variante propia que ha configurado decisivamente la música tradicional. Generalmente, cuando se habla de gaita en la Península Ibérica se asocia con Galicia y el mundo céltico. Desde estas páginas trataremos de dar a conocer la presencia de la cornamusa catalana dentro de lo que se ha llamado música mediaterránea, sin llegar a una precisión definitiva sobre tal nombre.

II. *ANTECEDENTES*

Ante todo debemos señalar que el primer estudio realizado sobre el instrumento, fue un artículo de Joan Amades titulado *La cornamusa a Catalunya* (1) que nos servirá de pauta de referencia si bien señalaremos la procedencia exacta de sus citas ya que el artículo tenía un carácter estrictamente divulgatorio, como la mayoría de sus trabajos.

La primera noticia en torno a este instrumento data de 1119 y se encuentra en un documento del *Liber Antiquitatum* en el Archivo de la Corona de Aragón (2). En él se alude a "Bernat Bufalodre" y según el historiador Balari i Jovani, su apellido equivale a "gaitero"; ya que en el siglo XII la palabra "odre" designaba al instrumento, y en catalán "bufar" significa "hinchar", no había duda, se trataba del que hinchaba un odre de aire para producir una melodía.

Durante el siglo XIV se produjo el apogeo en la difusión del instrumento gracias a su utilización habitual en la corte del rey "Pere el Ceremoniós". En el libro "La música en la casa real catalano-aragonesa 1336-1442" de M. C. Gómez Muntané se encuentran numerosas citas de cornamusaires al servicio de la corte (3). Entre los años 1345 y 1356 "Pere el Ceremoniós" tuvo entre tres y cinco juglares de cornamusa constantemente. Poco después de nacer el Infante Joan, su padre contrató dos cornamusaires para que distrajeran a su hijo. La admiración por el instrumento era tal que compraron una cornamusa especial para él, en 1354 cuando todavía



1. Partes de «Sac de gemecs».
1. Bufader. 2. Grall. 3. Bordons.

2. Palacio de la Generalitat.

3. Seu de Girona

era un niño. Ello influiría posteriormente cuando se convirtió en Rey, por su entusiasmo extraordinario para toda manifestación musical. El mismo, procuraba que sus ministriles dispusieran de los mejores instrumentos y aprendieran a tocarlos y para ello los enviaba cada año antes de Cuaresma a las escuelas de Alemania y Flandes.

La utilización como instrumento cortesano decayó posteriormente y se dejó paso a otros instrumentos, sobre todo de cuerda. Se desconoce hasta el momento el alcance de la utilización de la cornamusa a nivel popular si bien sabemos que los peregrinos a Montserrat, lo utilizaban y quedó constancia de ello en el famoso *Llibre Vermell* (Ball rodó "Cencti Simus") (4).

La cornamusa gozaba de una amplia difusión en lo que hoy denominamos "Paisos catalans". Así por ejemplo en Valencia en el 1430 encontramos un documento donde se cita a "salaris de sonadors d'estruments de corda, de flauta e cornamuses e altres" (5). En Mallorca se utilizaba la cornamusa para los bandos (crides), como sucedió en 1388 cuando se proclamó que los sardos eran libres (Villanueva) (6). De la parte del Rosellón hay noticias dispersas de que los ministriles del Rey acudían a comprar sus "inxes" a Perpinyà.

III. *DESCRIPCION*

La cornamusa catalana que ha llegado a nuestros días se compone de un recipiente de cuero donde se acumula el aire, denominado *bot*; de él salen tres orificios, uno por donde se sopla o *bufador*, otro por el que surge la melodía a través de un tubo cónico o *grall* y finalmente en el tercero se incorporan los tres tubos unidos por un extremo que mantienen el bajo continuo y que se denominan *bordons*. En la actualidad sólo funcionan dos (que corresponden a la tónica del *grall* y la quinta) mientras que anteriormente puede que sonaran los tres. El esquema de la cornamusa lo podemos ver en la Fig. 1. Los nombres que se dan a cada parte varían según las zonas geográficas. La piel del *bot* acostumbra a ser de cabrito o de cordero, similar a las que se utilizaban para guardar aceite o vino. La madera es de boj o "ginjoler" principalmente. Tanto en el *grall* como en los *bordons* deben colocarse las correspondientes *inxes*, doble en el caso del *grall* y siemples en los *bordons*.

4. Cornamusaire del S. XVIII.

5. Grabado. Girona.

IV. *SINONIMIA*

La terminología en torno a la cornamusa es riquísima y requiere un estudio aparte, aquí sólo nos limitamos a ver los rasgos principales. Empezaremos señalando que el nombre más común es el de *sac de gemecs*, incluso más que el de cornamusa que corresponde a una denominación más culta. En Catalunya encontramos al lado de *sac de gemecs* nombres como *sac de les aspres* (comarca del Lluçanès), *bot dels gemecs* (Lleida, El Segrià). En algunos lugares se le nombra únicamente con la palabra *bot, boto* o *botet* (Ribagorça, Urgell, Roselló) o también *bot de les nines* (Cerdanya y Conflent) y *botella*. Haciendo referencia al sonido monótono de los *bordons* le llaman la *buna* o la *ploranera* (llorona). A veces se le ha asociado a nombres de mujer: *Catarineta, Margarideta* (Osona i Ripollés), *Marieta verda* (Lluçanès) y otras veces su denominación viene de la funda de color verde que llevaba antiguamente, *criatura verda* o *moç verda*. El nombre generalizado en comarcas gerundenses como La Selva era el de *Coixinera*, mientras que en otros sitios como Cervera se conocía con el nombre de *gaita*.

Finalmente debemos señalar que en Mallorca, donde el instrumento permanece vivo en la actualidad se le ha dado el nombre de *xirimies*. En general, el vocablo *cornamusa* se utilizaba en un nivel más culto (cortes reales) y sobre todo en Barcelona y Valencia (8).

V. *LA MUSICA DE CORNAMUSA*

Este es un capítulo difícil de escribir. La cornamusa catalana se desvaneció a finales del siglo pasado con el advenimiento de la nueva formación de cobla de sardanas creada por Pep Ventura. Buenos testimonios de ello son los escritos de Carles Bosch de la Trinxeria, eminente literato de la Renaixença, quien dedicó especialmente uno al "El darrer cornamusaire" (9) en el que explica la desdicha del gaitero por no poder tocar en la nueva cobla con su cornamusa. En algunas comarcas la cornamusa formaba parte de lo que se llamaba *cobla de tres quartans*, es decir, tres músicos que tocaban cuatro instrumentos, a saber: cornamusa, gralla o tarota, flabiol i tambirí (estos últimos a cargo de la misma persona). Este conjunto interpretó la mayoría de las danzas populares habituales como el contrapàs o la sardana entre muchas otras. La reforma de la cobla supuso el fin de esta antigua formación de la cual sólo sobrevivieron el flabiol i tamborí y la tarota en su forma de *tenora* y *tible*. La cornamusa perdió su utilización y con ello se perdieron sus melodías. En nuestro siglo se recopilaron todavía algunas melodías por parte de algunos folkloristas como Joan Amades, quien elaboró unos volúmenes que permanecen inéditos bajo el título de *Música de cornamusa* (10). Fuera de ello debemos recurrir a las diferentes notas que habían hecho folkloristas y recopiladores de la canción popu-

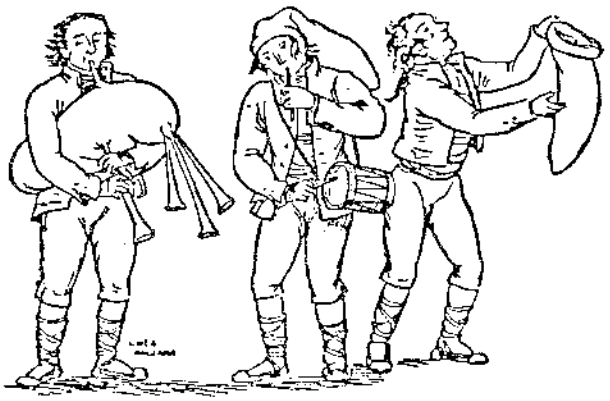
6. Recaptación para los presos durante el Carnaval.

lar en sus libros. Podemos afirmar que los materiales referentes a cornamusa en los diferentes cancioneros son escasos si bien podemos hacer una pequeña clasificación de las melodías que se interpretaban con el citado instrumento: *contrapassos, sardanas, ball rodó, ball de gitanes,* bailes y danzas propias de cada población y finalmente pasadas y marchas. La mayoría de las veces las piezas musicales se interpretaban con la formación de *cornamusaire* y *flabiolaire* y sólo en algunas comarcas se añadía el *graller* formando así la *cobla de tres quartans* (11).

VI. *OTRAS REFERENCIAS. ICONOGRAFIA Y LITERATURA*

Las referencias iconográficas de la cornamusa catalana son muy abundantes y aquí procuraremos realizar una selección. Debemos señalar en primer lugar, el bajorrelieve que representa a una figura de un *cornamusaire* en el patio gótico del "Palau de la Generalitat" en Barcelona (Fig. 2). Otro testimonio medieval es de "El Cadirat de la Seu de Girona" realizado en el siglo XIV (Fig. 3) que representa a un ángel tocando la cornamusa. En los siglos posteriores encontramos los testimonios reflejados en la cerámica (mosaicos de oficios, aucas y grabados) (Figs. 4 y 5).

7. *Ramón AMADEU.*



8. *Lola ANGLADA.*

Más adelante encontramos por una parte pinturas y dibujos de autores del siglo pasado como la "Capta pels presos per Carnestoltes" (Fig. 6) y por otra la escultura pesebrística de un autor tan decisivo en su género como Ramón Amadeu (Fig. 7). De nuestro siglo nos llegan dibujos de Lola Anglada (Fig. 8) y el testimonio fotográfico (Fig. 9).

VII. *ESTADO DE LA CUESTION*

La cornamusa catalana es un instrumento que había desaparecido de la música tradicional de nuestros días hasta que a partir de 1982 se emprendió un esfuerzo para su recuperación. Lo más decisivo era disponer de un ejemplar completo, ya que en los museos reconocidos sólo existían piezas pero no su totalidad. Fruto de diversas investigaciones en la comarca del Alt Maresme pudimos encontrar un ejemplar entero, las características del cual se expusieron en una comunicación en el Congreso de Cultura Tradicional y Popular, celebrado en Gerona en diciembre de 1982 (12). Desde aquel momento se ha progresado en muchos aspectos, se ha recuperado el instrumento; han surgido nuevos constructores; y por supuesto han reaparecido los *cornamusaires* en las fiestas de algunas ciudades como Reus, Mataró, Arenys de Mar, Vilafranca del Penedés, Vilanova y la Geltrú, etc.

9. Cornamusaire actual.

El momento es esperanzador y en absoluto se trata de una recuperación por un mero afán de retorno al pasado sino una revitalización de la música tradicional catalana, con la incorporación de un instrumento nacional que fue una de las bases de las melodías populares que han perdurado hasta nuestro siglo.

---

(1) AMADES, Joan: "La Cornamusa a Catalunya", *Revista Musical Catalana,* núms. 343-344, Barcelona, 1932.

(2) BALARI i JOVANY: *Orígenes históricos de Cataluña,* pág. 560.

(3) GOMEZ MUNTANE, M. C.: *La música en la casa real catalano-aragonesa,* Ed. Bosch, Barcelona, 1979, págs. 25-47.

(4) MILLET, Lluís: *El cant popular religiós,* Barcelona, 1912.

(5) ROCA TRAVER, F.: "El tono de la vida en Valencia medieval", *Bol. Sociedad Castellonense de Cultura,* tomo LIX, enero-maro, 1983, pág. 16.

(6) VILLANUEVA, J.: *Viaje histórico a las iglesias de España,* vol. XXI, pág. 222.

(7) GOMEZ MUNTANE, M. C., *op. cit.,* pág. 138.

(8) El repaso a la sinonimia se ha hecho en base al artículo citado de Joan AMADES y al de Ramón VIOLANT titulado "Instrumentos músicos de construcción infantil y pastoril en Catalunya", *Revista de Dialectología y Tradiciones populares,* Madrid, 1954.

(9) BOSCH DE LA TRINXERIA, Carles: "Lo darrer cornamusaire", en *Pla i Montanya,* Barcelona, 1888.

(10) AMADES Joan: *Música de Cornamusa,* 4 vols., inédito, Barcelona, 1924.

(11) IBERN, P. y CABALLE, I.: "La coixinera, redescoberta d'un instrument musical". Comunicación presentada en el Congreso de Cultura Tradicional i Popular, Girona, 1982. Publicado en la revista *Fulls de Treball de Carrutxa,* núms. 15-16, Reus, 1983.

(12) Véase nota 11.

COSTUMBRES DE OTROS TIEMPOS

José-L. Martín Viana

I

En este número de «FOLKLORE» daremos a conocer al comienzo de este trabajo tres facetas del comportamiento de algunos sacerdotes en Tudela de Duero a mediados del siglo XVI. Las prohibiciones que a continuación van a fijar nuestra atención no necesitan de especial comentario; por otra parte serán sucintas ya que, al fin y al cabo, no revisten mayor importancia. Sin embargo, consideramos son lo suficientemente interesantes como para darlas a conocer. Serán tres pinceladas distintas, aludidas en la Visita efectuada en el año 1566. Helas aquí:

1.ª «Otrosí mando a los curas e beneficiados e capellanes mayores e menores de esta uilla que de aqui adelante trayan abitos decentes e no trayan armas ofensiuas ni defensibas, no trayan lechuguillas en los cuellos ni mangas de camisa, ni los cuellos de las camisas muy bueltos sobre los de los sayos ni sotanas, y el cabello cortado a la redonda e no a navaxa e no con puntas, e no lleven golpe ni cuchilladas en calzado ni vestidos, so pena de un ducado cada vno por la primera vez, e por la segunda doblada...»

Curiosa cuestión esta de llevar armas ofensivas o defensivas. Desde luego, no parece que este hecho estuviese generalizado, ya que sólo a algunos sacerdotes se refiere; sin embargo él nos está indicando con claridad meridiana el criterio subjetivo de portarlas, ya para defenderse de una agresión, ya para atacar en ocasiones muy concretas. No obstante, nada hay que justifique especialmente a un sacerdote llevar armas. De aquí, que con muy acertado sentido evangélico el obispo se lo prohiba tajantemente. De otro lado, ¿qué clase de armas serían?, ¿blancas?, ¿de fuego? Lo ignoramos, pero el hecho está ahí y la costumbre (¿desde cuándo?) también.

Pero este texto, enjundioso de por sí, no sólo nos ofrece el aspecto belicoso al menos en parte de algún cura, sino otro no menos negativo que brilla con luz propia, cual es la vanidad. He aquí cómo se manifiesta a través del significado de las palabras, cuyo conjunto nos ofrece el modo de vestir de algunos clérigos:

Lechuguillas.—Cuellos y puños de camisa muy grandes y almidonados por medio de moldes en forma de lechuga rizada, que se usaron mucho en los reinados de Felipe II y Felipe III.

Sayo.—Prenda talar antigua, especie de túnica o capa que usaban los hombres.

Golpe.—Adorno de pasamanería, es decir, galones, trencillas, cordones, bolas o flecos de oro, plata, seda, algodón o lana que se adosaban al vestido o calzado para más engalanarle.

Cuchilladas. — Aberturas angulares con el vértice hacia arriba, que se hacían en los vestidos para que se viese el color de otra tela interior o el lujo y calidad de ésta.

Y junto a la belicosidad y la vanidad, la desidia de algunos en el cuidado de su aspecto personal:

Con puntas.—Es decir, con barbas crecidas de varios días.

2.ª «...e dan mal exemplo e ocasion de murmurar contra los clerigos...»

¿Por qué se dice esto? ¿Se debe a otra faceta costumbrista aunque no generalizada de algunos sacerdotes que, por lo que se ve, cuidaban muy poco de ser congruentes con su estado y vocación (¿...?), o a una actitud un tanto disoluta de la deontología sacerdotal? Habría en estos casos que otorgar el beneficio de la duda y pensar que en ello no hubo dolo, puesto

que al fin y al cabo la sanción no era elevada y de ésta deducimos aquello. El hecho es que estos tales clérigos no asistían a las procesiones cuando lo normal era hacerlo y mientras las comitivas procesionales se celebraban por calles y plazas, ellos paseaban despreocupadamente por el pueblo. Tampoco acudían a la iglesia a rezar con el cabildo las Horas canónicas, al igual que tampoco acompañaban al Santísimo Sacramento cuando era llevado a los enfermos. De aquí que se dijera

> «e dan mal exemplo e ocasion de murmurar contra los clerigos...»

3.ª Las procesiones que más largo recorrido podían tener eran las que itineraban no solamente por el casco urbano, sino hasta los límites del término municipal, o sea media legua (legua = 5,5 Kms.).

Ocurría a veces que algunos clérigos no asistían a la procesión y, cuando lo hacían, iban andando el trayecto de ida, pero el de vuelta lo realizaban montados a caballo, mientras los cofrades y resto de asistentes lo hacían andando.

Esto motivó que se produjeran quejas al obispo por parte del pueblo y aun de las mismas autoridades, por lo cual se les ordenó que asistieran todos a la procesión a no ser los enfermos e impedidos, que a los caballos los dejaran en las cuadras y que volvieran andando con todos, como fueron, so diversas penas entre ellas, naturalmente, la de excomunión. Además debían ir vestidos adecuadamente con «...rropa larga e sobrepelliz...».

Evitamos en este caso al lector la transcripción literal por ser demasiado extensa, farragosa y reiterativa.

II

Corren los días del año 1585. Atrás quedan siglos de historia llenos de acontecimientos unos trascendentales y otros intrascendentes, que conforman la de los pueblos y sus hombres.

En este año había en Tudela de Duero nada menos que veinte cofradías. La existencia de tan elevado número de asociaciones en esta villa de cuatrocientos vecinos constituía un fenómeno común a todos los pueblos castellanos, cada uno de los cuales tenía las suyas en proporción al número de sus habitantes. Este hecho podría llevarnos a la conclusión de que la religiosidad popular era formidable; sin embargo, si tenemos en cuenta que una persona pertenecía a más de una cofradía, podemos establecer la cuestión dentro de unos límites más acordes con la realidad.

Antaño como hogaño, las cofradías se nutrían: en el aspecto espiritual, del cumplimiento de sus Reglas; en lo humano, del número de sus cofrades; en lo económico, de las aportaciones de éstos, cuya finalidad no era otra que la de honrar con diversos actos de culto el objeto de su devoción: la Virgen o un Santo. Pero...

Casi siempre hay un pero, pues no todo era culto; no todo espiritualidad. En efecto, por un lento proceso de degeneración, se había llegado a lo largo de media centuria a dar un vuelco a los fines de las cofradías; lo que a principios de siglo había sido un vivero de devoción y culto sin mezcla de fines menos nobles, se había transformado en una vulgar cita de comilonas que periódicamente celebraban los cofrades con los dineros del fondo común. A tal punto de corrupción se llegó, que el obispado no tuvo otro camino que el de intervenir adoptando enérgicas resoluciones prohibiendo estos abusos

> «...so pena de quinientos ducados para el ospital deste lugar en que les ovo por condenados reueldes, siendo sin otra declaracion mas de la contenida en este mandamiento, cuya execucion cometio a los curas yn solidum, con facultar de citar, excomulgal y absoluer...»

Fortísima sanción esta de 500 ducados, cantidad que suponía los ingresos anuales de un escribano o el doble de los de un médico. En una directa relación causa-efecto, por la fuerza punitiva podemos comprender la gravedad de la corruptela.

Sin embargo el obispo no quiso cortar de raíz tales abusos y, por ello, a través de sus palabras se advierte el amor pastoral cuando dice que el día de la fiesta de la cofradía pueda ser gastada una cantidad razonable en una frugal colación:

> «...y dio su merced licencia para que se puedan gastar en una colacion el dia de la advocacion de la Cofradia, con cada un cofrade medio real y no mas.»

Por otra parte el Mayordomo y los Oficiales (lo que hoy se conocería como «Junta Directiva») eran elegidos anualmente de forma rotativa. Pues bien: poco a poco fue introduciéndose otra corruptela consistente en hacer de la mayordomía y la oficialía una especie de coto cerrado familiar. El procedimiento a emplear no es lo que más importa ahora. ¿Fue la prepotencia económica, social o cultural...? ¿Acaso el soborno de múltiples formas efectuado, la coacción, la adulación...? ¿El chantaje? ¿Qué más da? Lo importante es el hecho, que quedó consagrado como costumbre anuladora de otra anterior y, además, ilegal no sólo como conculcación de una Regla canónicamente sancionada, sino como infracción de una norma en forma de ley. De aquí que

> «...en execucion de la ley del rreyno no nombren padres a hijos ni hijos a padres, ni hermanos a hermanos, ni cuñados a cuñados, ni tio a sobrino ni sobrino a tío...»

Con cuya mandato se da por zanjada una cuestión que recoge un aspecto más de la vida de sociedad castellana que, gracias al testimonio escrito, ha podido llegar a nosotros con toda su autenticidad.

III

Siempre. Siempre ha habido pobres. Y los pobres, por el hecho de serlo, se han visto en la necesidad de implorar la caridad pública sufriendo, es de suponer, la humillación de hacerlo. Hoy, los pobres piden y de modo especial a la puerta de las iglesias aunque en esto existe bastante picaresca y profesionalidad, habiéndose dado casos de haber mendigado hasta la muerte y luego descubrirse que aquel que pedía con cara tan compungida, gesto tan lastimero, tenía una cartilla de ahorros con algunos millones de saldo como aquella señora de Valladolid, mendiga de profesión, pobre de solemnidad, a cuya muerte sus familiares descubrieron entre la lana de su colchón dos millones de pesetas en efectivo.

Pero bueno; en otros tiempos y de modo especial en los pueblos, no era así. ¿Quién que no tenga medio siglo de edad no ha podido ver (y en Tudela precisamente) a aquellos pordioseros que mendigaban de pueblo en pueblo y de casa en casa una limosna «por amor de Dios» siendo muchas veces despedido con un cruel «Dios le ampare, hermano»?

Pero dejemos esto que, de otro lado, podría dar lugar no a un artículo sino a un verdadero tratado acerca del drama vivido por muchos desgraciados seres humanos; la pereza, la abulia de éstos o su imposibilidad de salir de la indigencia (edad, enfermedad, etc.); y también sobre la caridad de algunos y la hipocresía, indiferencia, displicencia y hasta repugnancia de los más, y centrémosnos en el

AÑO 1558

Tanto en Tudela de Duero como en otros pueblos no solamente cercanos ni de la provincia de Valladolid, sino de toda Castilla, existe constancia documental de la pobreza que hubo a lo largo de todo el siglo, en el que la mortalidad de los pobres llegó a alcanzar en el lugar de referencia un promedio del 38,43 % sobre el total de los fallecidos.

Nos apresuramos a aclarar ahora que pobre era todo aquel que, a su muerte, no podía dejar en herencia bien raíz alguno a sus herederos. Así, pobre era el pellejero, el botero, el botijero, el carpintero, el pastor, el trillero, el albañil, el tundidor, etc., etc., en fin, todo aquel artesano, todo aquel que tenía una profesión manual, un oficio del que vivía la familia. Si el obrero, el artesano, dejaba de trabajar por falta de trabajo o por enfermedad, agotados los escasos recursos económicos ahorrados, se veía sumido en la pobreza integral; de igual modo su familia a su fallecimiento, si sus hijos eran párvulos; entonces, éstos y su madre, si no podía trabajar, no tenían otra solución que la mendicidad y, muy frecuentemente, la muerte por desnutrición o, precisamente por esto, ser la más fácil presa de la peste.

Pero en este caso nos referimos a los pobres-pobres, a los pobres de solemnidad, o sea, a aquellas personas que para sobrevivir no te-

nían otro recurso que pedir limosna, acogerse al hospital (frecuentemente inhóspito aunque resulte paradójico), o morir.

Resulta que en aquellos tiempos estaba establecida la costumbre, no solamente de alojarse en el hospital o pedir por las casas, sino de hacerlo también dentro de la iglesia durante la celebración de la misa mayor.

Es fácil imaginarse a dos, cuatro o más pobres pidiendo limosna a los asistentes a misa... Unos van, otros vienen, otros atraviesan por entre los fieles... ruidos, palabras, susurros, negativas, un «Dios se lo pague», un «Dios le ampare», sonido del cobre de algún que otro maravedí o real contra otra moneda en las viejas, sucias, raídas monteras o en las manos del mendigo...

De aquí que en la Visita de dicho año 1558 se diga:

> «Iten mando el Sr. Visitador que entre tanto la misa mayor de los domingos y fiestas de guardar, no anden demandas algunas por la yglesia entre la gente, si no fuere entre tanto de la ofrenda, conque volbiendo el preste al altar a proseguir el oficio cesen y se pongan a las puertas de la yglª pa que alli les den sus limosnas las personas deuotas, lo qual ansi hagan guardar y cumplir, so pena que el que lo contrario hiziere y el cura que lo consintiere yncurran ipso facto en sentencia de excomunion y en pena de un ducado por cada vez, para la fabrica de la yglª.»

No debió hacerse gran caso de la prohibición o bien resurgió después, porque veinticinco años más tarde no es ya el Obispo sino el mismo Papa Pío IV, quien, sin duda, por haberse extendido por todas partes esta costumbre, lo ordena en Motu Proprio. Y así, en 1583, se dice:

> «Otrosi su merced mando que en execucion del propio motu de su Santidad, que mientras la misa mayor no se pidan por la yglesia las limosnas por obviar las inquietudes y ruido, pues dello resulta ympedirse el culto dibino y no se hacer con la atención necesaria, y a los rebeldes por cada una vez, condenan en quatro reales. Y so la pena de excomunion mayor, mando a los curas lo executen.»

Claramente los textos se refieren a las limosnas que se pedían y se daban en la iglesia durante la misa mayor, lo que significa que solamente estos hechos ocurrían en domingos y días festivos. Sin embargo no se menciona explícitamente a los pobres, aunque es lógico conjeturar que a ellos se referían. Este detalle fundamental lo podemos encontrar muy a principios del siglo siguiente, en la Visita del año 1604, donde se dice:

> «...y que no se consienta que anden pobres mendicantes ni ciegos pidiendo limosna ni otras demandas dentro ni a la puerta de las yglesias...»

Hemos visto que en 1558, en 1583 y en 1604 se prohibe lo mismo. Medio siglo sin poder desarraigar esta costumbre ni con amenazas de sanciones pecuniarias ni con las de excomunión. Realmente aquello debió ser un maremágnum, un auténtico espectáculo, ya que no solamente mendigaban los pobres, los ciegos, los lisiados, sino que también lo hacían los cofrades de las distintas cofradías a fin de allegar fondos para ellas. Ruido de pasos, susurros, a veces cortos diálogos... Ni el oficiante podía celebrar la misa con el debido recogimiento ni los fieles participar en ella con un mínimo de atención. He aquí, pues, que estaba sobradamente justificada la prohibición de pedir aunque, como también hemos visto no se hizo demasiado caso de ello.

TOMAS BRETON Y VALLADOLID

Joaquina Labajo Valdés

El nombre de Tomás Bretón suele sugerir rápidamente «La Verbena de la Paloma» e, incluso, puestos a recordar, «La Dolores», pero acabado este esfuerzo de identificación, se consume tranquilamente su historia.

Lejos de nosotros está el tratar de venir a implorar aquí justicia para su memoria o intentar redescubrir su talento musical. Federico Sopeña ha dicho que no encuentra en él «esa profundidad, esas cosas interiores que creerían muchos ocultas bajo una apariencia tosca», que «la tosquedad iba también por dentro» y que «si nos asomamos un poco a los libretos que el mismo Bretón escribiera, quedamos un tanto apesadumbrados» (1). No entramos ni salimos en el fundamento de estas valoraciones.

Nuestro interés por Bretón en este momento no va dirigido a la persona y obra del músico, cuanto a la sociedad vallisoletana con la que se relacionó en el cambio de siglo, relación que nos permite advertir algunas de las facetas infraestructurales dominantes en nuestra ciudad, en lo que a la música se refiere.

Los lazos comienzan a tejerse en 1894 y desaparecen con la muerte del músico en 1923. Durante estos casi treinta años, Bretón goza del reconocimiento y del éxito; 1894 es la fecha en la que estrena su zarzuela más famosa, «La Verbena de la Paloma» y, a partir de entonces, ocupa cargos oficiales, como el de Comisario Regio del Conservatorio Madrileño (1901-1912), Profesor de Música de Cámara y Director del mismo (1913-1921).

La noticia de su fallecimiento es recogida por *El Norte de Castilla,* que aprovecha para ofrecer a sus lectores una biografía del músico, minuciosa hasta el momento del estreno de su famosa zarzuela, y de trazos muy someros en la etapa posterior de su vida (2).

El 8 de junio de 1894 el Café Imperial era, por primera vez, el marco en el que se celebraba un banquete en Valladolid en honor del Maestro Bretón, quien, junto a Vega (3), sería obsequiado en el Hotel del Siglo, donde se hospedaban, con una serenata a cargo de las agrupaciones musicales vallisoletanas *Orfeón Pinciano* y *Orquesta del Sr. Aparicio* (4).

El hecho volvió a repetirse un año más tarde, en el mismo restaurante, aunque esta vez el acto tomaría nuevos y más altos vuelos. Ahora el triunfo correspondía a «La Dolores», a la cual se auguraba un gran éxito en la ciudad. El aplauso al compositor, ya consagrado, era previo a la escucha de su obra y la prensa vallisoletana se hace eco de una amplia convocatoria para agasajar al músico con un repetido banquete:

> «Se celebrará mañana domingo, a las doce de la mañana, en el Restaurant del *Café Imperial.* Según vemos en nuestro estimado colega *La Libertad,* pueden hacerse inscripciones en la redacción de dicho colega y en la de *El Norte de Castilla,* en los almacenes de música de los Sres. Saco del Valle y en el comercio de los Sres. Alvarez, titulado *El Buen tono*...» (5).

Aunque el subconsciente de la prensa dejó escapar, con motivo de este estreno, que «la fama llegada de Madrid no ha mentido esta vez» (6), lo cierto es que los teatros vallisoletanos funcionaban como ecos fieles de los triunfos teatrales madrileños y las crónicas de los éxitos en la Corte preparaban de antemano las taquillas de provincias. Esta ocasión no fue menos:

> «Para el estreno de *La Dolores* estaban ayer vendidas casi todas las localidades del Teatro Calderón y se habían despachado muchas ya para la segunda noche de audición de la ópera. Esto demuestra la singular expectación de nuestro público por escuchar la famosa obra del ilustre Bretón» (7).

Los críticos locales, avisados de antemano de estar tratando con materia consagrada —pues «maestros tiene la Santa Madre Iglesia...»— reaccionan ante el estreno con tal género de entusiastas gestos miméticos que saludan a esta obra como:

> «uno de los sucesos más importantes ocurridos desde el nacimiento del arte lírico en España. Se trata de la llegada por un músico español al desideratum artístico de muchos siglos... Aquellas escenas que anoche vimos y oímos en Calderón pasarán, o mucho me equivoco, a la posteridad junto con el nombre del autor, formando el origen clásico de nuestra ópera, como lo forman de nuestra gramática las inmortales obras de Calderón y Lope» (9).

Aunque mucho se equivocaba el firmante de esta crítica, don Angel Guerra, al colocar en un mismo nivel los nombres de Calderón y Tomás Bretón, no hemos de valorar con excesiva simplicidad estos comentarios (9), precedidos de una larga historia de aspiraciones y trabajos por crear lo que venía entendiéndose como «ópera nacional» (10).

La crónica del acontecimiento nos permite, por otra parte, adentrarnos en otros aspectos de no menor interés que el de la cualificación de los críticos, tales como el panorama de los intérpretes habituales de nuestra escena lírica, quienes

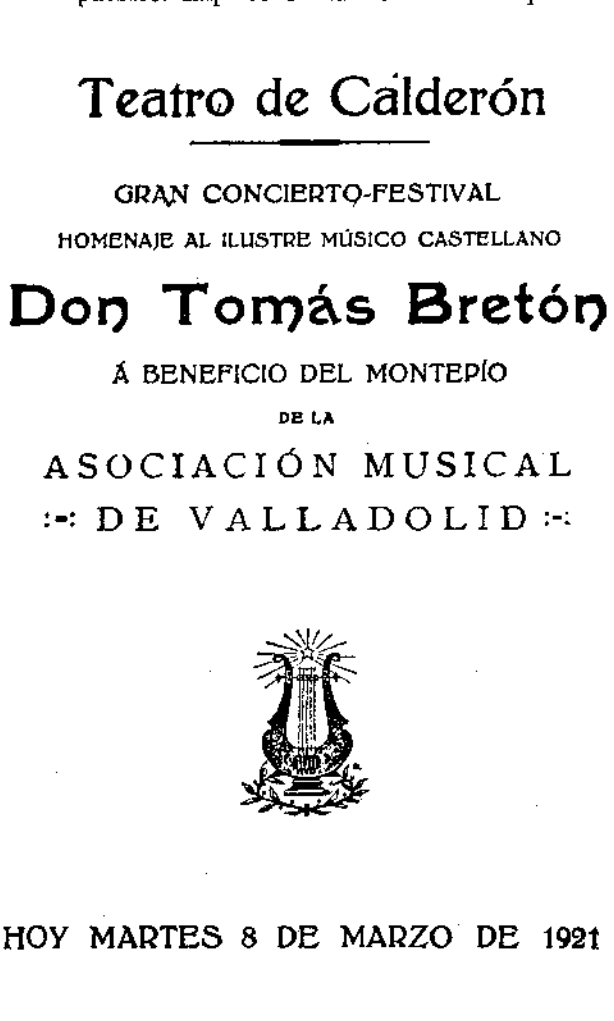
> «salvo contadas excepciones no pueden con la música de «La Dolores». Cantantes apreciables son para otras obras de menor empeño... En tales condiciones la obra se oyó con la orquesta admirablemente llevada por el Maestro Bretón, pero no así en la parte del canto...»

Acerca del propio público asistente, se nos dice que iba a escuchar «La Dolores» de «confianza» y no de «cumplido», pues, según el crítico, no parecía percatarse de que aquello era «cosa seria, no un entretenimiento cualquiera para recrear los sentidos». Una verdadera llamada de atención que nos hace pensar en la presencia de un público menos cultivado que el acostumbrado a ocupar habitualmente el Teatro Calderón, pero más dispuesto a participar en la fiesta de la representación, ignorante de los modales que impone la escucha del género burgués —dirigida al individuo y no a la colectividad— a base de normas regladas de orden y silencio, elementos bien extraños al auténtico ritual festivo.

La idea que parece presidir el vínculo entre la sociedad vallisoletana y Bretón en adelante se muestra ligada al proceso de desarrollo del castellanismo; un castellanismo todavía impreciso en cuanto a planteamientos artísticos, que, a pesar de reivindicar políticamente diferencias de actitudes, compromisos e intereses respecto del gobierno central, no admite desentenderse materialmente de los restantes pueblos de España (11).

Valladolid, elevada si no en teoría, sí en la práctica, a capital de Castilla, no desaprovecha ocasiones para hacer saber al Maestro su reconocimiento y aprecio como hijo de una misma tierra (12). Bretón, por su parte, corresponde halagadoramente y no será parco en la explicación de sus deseos, haciendo saber que:

> «Valladolid debería ser por los elementos con que cuenta, centro donde el arte musical adquiriese extraordinarios vuelos... Que el arte musical engrandece a las naciones que lo cultivan... Así tras de la brillante etapa en que los grandes compositores alemanes dieron sus obras al mundo, vino la unidad alemana, y tras de la época billante también en que florecieron los más famosos compositores italianos quedó construida la unidad de Italia. España tiene su unidad alcanzada, pero aún quedan empresas grandes que acometer y no hay duda que el arte musical ejerce poderosa influencia en cuantas empresas gloriosas emprenden los pueblos. Expresó su fuerte deseo de que en


Teatro de Calderón

GRAN CONCIERTO-FESTIVAL

HOMENAJE AL ILUSTRE MÚSICO CASTELLANO

Don Tomás Bretón

Á BENEFICIO DEL MONTEPÍO

DE LA

ASOCIACIÓN MUSICAL

DE VALLADOLID

HOY MARTES 8 DE MARZO DE 1921

Valladolid la capital de Castilla se llegase a la realización de la idea expuesta por él, a cuyo fin dirigió una exhortación a los artistas y escritores...» (13).

El aglutinante de la empresa castellanista, tan interesante y prestigioso para la ciudad como para el propio compositor, hace que en adelante existan unas estrechas relaciones entre ambos. Podemas seguir manifestaciones concretas de ello desde diversos ángulos:

I.—A través del «Orfeón Pinciano».

II.—La participación del músico en algunos festivales benéficos de la ciudad.

III.—La preocupación bretoniana por el Conservatorio vallisoletano.

IV.—A través del seguimiento que la prensa hace de la trayectoria del compositor.

I.—Es sabido que, aparte de su labor en el campo de la ópera-zarzuela, Tomás Bretón dedica en su vida de compositor un importante espacio a la música para orfeones. Esta es una de las motivaciones por las que el «Pinciano», el orfeón sin duda más representativo de Valladolid en el cambio de siglo (1892-1916) (14), no escatima sus esfuerzos por mantener el contacto más estrecho posible con el compositor.

El primer dato de que tenemos noticia en torno a esta relación, se refiere a la ya citada serenata con que este orfeón agasaja al compositor con motivo del estreno en la ciudad de «La Verbena de la Paloma», el 9 de junio de 1894. Veinte días después, volvieron a encontrarse nuevamente en el Concurso de Orfeones de Segovia, cuyo jurado presidía Bretón y cuyo primer premio sería otorgado «ex aequo» al orfeón vallisoletano (15).

Al año siguiente, tras el brillante estreno en Madrid de «La Dolores», el Orfeón Pinciano «recibe un cariñoso telegrama de Bretón en correspondencia al que habían mandado ellos por el éxito» (16). Con motivo de la repetición del estreno en Valladolid, el orfeón materializaría más su reconocimiento admirativo, obsequiando al Maestro con una «preciosa corona laurel y oro» (17).

Cuando en 1905, y desde Madrid, se trate de impulsar el proyecto de una «confederación de coros castellanos» (18), Bretón aparece como el compositor más laureado durante la efímera vida de este intento federativo. Detrás de todo ello estaba Carnicer, presidente del Orfeón Pinciano en esos años y máximo responsable, a su vez, de la Confederación. Así, en la asamblea que celebran los federados en Madrid, a finales del mes de septiembre, acuerdan, entre otras, las siguientes resoluciones: realizar un «concurso de obras y reparto de premios a los orfeonistas que reúnan ciertas condiciones» y ofrecer un «banquete en honor de Tomás Bretón» (19). En el banquete, lo más fácil de realizar, Bretón se comprometería a escribir alguna obra musical para el citado concurso, sobre una letra que compondría don Emilio Ferrari, amigo de Carnicer e hijo de Valladolid (20). Anteriormente, en junio, la Federación de coros castellanos había nombrado presidente suyo al compositor (21) y, como tal, aparece en el folleto que, con motivo de dar a conocer la actividad desarrollada, editan en la Ciudad del Pisuerga.

Si para el Orfeón Pinciano y para Valladolid la presencia de Bretón significaba protección y apoyo en los acontecimientos musicales relacionados con el orfeonismo, Valladolid, a su vez, a través de la dirección de esta institución musical, prestará todo su apoyo para el progreso profesional del músico:

> «Se reunió anoche la junta directiva... del Orfeón Pinciano... se acordó dirigir un mensaje al ministro de Instrucción Pública (22), interesándole la designación para el cargo de Comisario Regio del Conservatorio de Tomás Bretón» (23).

Bretón alcanzó su ansiado cargo de dirección del Real Conservatorio madrileño (24). En el discurso de su toma de posesión explicitaría su reconocimiento:

> «Mas no satisfechos del todo mis amigos de Madrid, de Zaragoza, de Granada, de Barcelona, de Pamplona, de Bilbao, de Valladolid, de Santander, de Coruña y de... media España, reiteraron sus esfuerzos y peticiones a los poderes públicos para que fuese repuesto en el cargo, que por espacio de algunos años desempeñé otra vez...» (25).

Ciertamente, en la cita de «castañuela y panderetа» que el compostor hace de sí mismo, no parece destacarse mucho Valladolid, entre esa larga lista de ciudades, que, al parecer, sumaban al menos «media España». Sin embargo, no nos resulta difícil deducir que a quienes podía interesar más la presencia de Bretón en este prestigioso cargo, fueran las capitales de la región castellana, que podían sentirse, a un tiempo, más favorecidas y orgullosas del triunfo de uno de sus hijos. Por otra parte, la intercesión de don Santiago Alba, decisiva y relacionada con intereses de política regeneracionista —de la que Bretón se hace eco en su discurso de toma de posesión—, ha de contemplarse también en este asunto, todo lo cual coloca a Valladolid en un puesto relevante en la cercanía al compositor.

No obstante, y como suele ser característico de las relaciones en las que lo político y lo artístico se entrecruzan con primacía de lo primero, puede resultar sorprendente comprobar que, en la amplia vida orfeonística vallisoletana de estos años —paralela a la de Bretón— sólo una vez fuera interpretada una obra del Maestro: «La Estudiantina», en 1902 a cargo del

Orfeón Castilla (26). El interés por la obra del compositor no parece que fuera tan firme como por la de su persona.

PROGRAMA

1.º Salutación alusiva y encomiástica al eminente maestro Bretón, por el alcalde de esta ciudad y presidente del Ateneo don Federico Santander.

PRIMERA PARTE

«Sueño de Ilueno», preludio de la ópera. . . . . } BRETÓN.
Fantasía de la «Verbena de la Paloma». . . . . }
... de la ópera «La Dolores». . . . . }

Por la Banda de Isabel II y elementos de la Asociación dirigida por don Tomás Mateo.

SEGUNDA PARTE

1.º Luchá interior. . . . . } MANZANARES
Oración. . . . . }
Humorada. . . . . }

Interpretados al piano por su autor don Jacinto Manzanares.

2.º La preciosa . . . . . COUPERIN-KREISLER.
Romanza en fa. . . . . BEETHOVEN.
Scherzo. . . . . RANZATO.

Por el violinista D. Julián Jiménez, acompañado al piano por el Sr. Manzanares.

3.º Sonata quasi una fantasía. Op. 27, número 2. Adagio Sostenuto-Allegretto-Presto Agitato. . . . . BEETHOVEN.
Estudio . . . . . LISZT.
Toccata. . . . . SAINT SAENS.

Interpretado al piano por don Ignacio Gabilondo.

TERCERA PARTE

Salamanca (poema sinfónico). . . . . primera vez } BRETÓN.
Elegía y añoranzas. . . . . idem }
Sardana de «Garín». . . . . }

Por la orquesta de la Asociación, dirigida por el insigne maestro **BRETÓN.**

II.—El planteamiento de los festivales benéficos de comienzos de siglo no difiere mucho de los actuales, en el afán por acaparar figuras populares protagonistas. Las diferencias sustantivas están, sobre todo, en la escala del tiempo, cambiante en exigencias sociales, particularmente asistenciales, con que se ha dotado la población. Al comienzo de siglo, en nuestro país, todavía era dado observar cómo todo género de problemas, desde las inundaciones a la enfermedad o desde la guerra hasta las plagas, eran objeto de celebraciones de esta índole, tendentes a sensibilizar, pero sobre todo, a recabar fondos para parchear las dificultades más perentorias.

Valladolid no es ajena a este género de manifestaciones y Bretón se convierte en uno de los protagonistas invitados para dar realce y notoriedad en algunos de estos momentos privilegiados. En uno de ellos, el motivo polarizador es la tuberculosis, enfermedad de moda cuya atención debía ser —en palabras del Sr. Royo Villanova— «para Valladolid cuestión de honor», pues así lo reclamaba nuestra historia y lo exigía nuestro escudo, ya que «hoy se mide... la cultura y la civilización de los pueblos por la importancia que sus gobiernos respectivos dan a las cuestiones de higiene» (27). Se trataba de inaugurar en Valladolid el primer dispensario que atendiese a este género de enfermedad. La circunstancia motiva la celebración de un acto social en el Teatro Calderón, profuso en números de diverso alcance musical, cuya característica más destacada es que medio Valladolid «aristocrático» participa actuando, mientras la otra mitad lo hace espectando. Una de las piezas fundamentales del ritual de este acto benéfico sería también la presencia de Tomás Bretón, quien acapara en la prensa una atención similar y paralela al festival propiamente tal. Bretón es esperado en la estación por diversas representaciones de los organizadores del acto benéfico, del Orfeón Pinciano y de la prensa local, a los sones de la Banda de Isabel II (28); Bretón es homenajeado con un banquete —esta vez en el restaurante «Colón»—, en el que otra de las figuras llamadas al acto, el violinista José del Hierro (29), representaría un papel secundario respecto del afamado maestro; Bretón se encarga de ensayar el 15 de junio al Orfeón Pinciano, que canta el «Himno de la Guerra de la Independencia», y a un coro de señoritas de la buena sociedad que interpretan «Primavera», después de la cual se presta a escuchar algunas de las voces prometedoras de la ciudad: «la Srta. Hernández Manso... siendo extensamente aplaudida y felicitada por el maestro salmantino (y también) fue objeto de calurosa felicitación por parte del ilustre autor de «La Verbena de la Paloma» el notable tenor vallisoletano Daniel García»; Bretón, en fin, recoge en medio de una gran concurrencia y popularidad lo mejor de los aplausos de la celebración del festejo aquella misma tarde. El «Padre» Bretón nuevamente tenía la oportunidad de pasar revista a los progresos de su «hija» Valladolid y la acompañaba, disculpándola en sus deficiencias.

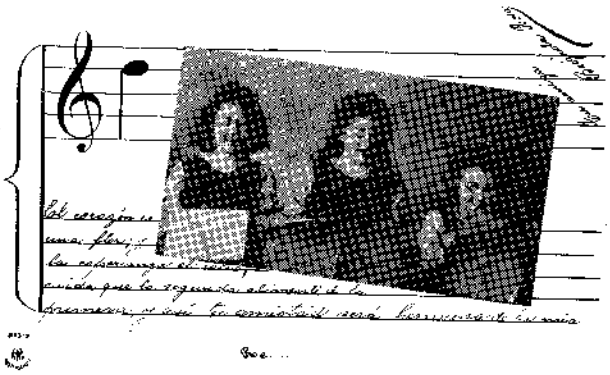
Otro de estos momentos, en que el laureado maestro acude a Valladolid, se verifica en 1921, por motivos similares a los de la ocasión reseñada. Con la repetición de un espectáculo de parecidas características, la ciudad vuelve a reproducir entonces a Bretón, de nuevo, similares muestras de agasajo y deferencia (30).

III.—Desde 1887, Valladolid poseía la gracia regia para impartir clases de música en la «Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción» (31), aunque una cosa sean los derechos y otra bien distinta su puesta en ejercicio, no siempre efectiva, ni eficaz, por aquello de que «de posse ad esse non valet ilatio...». Sea de ello lo que fuere, en 1905 surge un grupo de artistas y aficionados, ansiosos de suplir las carencias patentes en esta faceta artística y, a la vista de la existencia de unas demandas crecientes entre la población vallisoletana, propagan la idea y el deseo de que la ciudad cuente con un Conservatorio de Mú-

sica. A las diversas muestras de interés que van apareciendo progresivamente en la prensa y en el propio seno de la Academia de Bellas Artes vallisoletana, viene a añadirse la prestigiosa voz de Tomás Bretón en 1908:

> «Queda para los entendidos en lo que naturalmente afecta a nuestra noble, heroica y sufrida región el tratar de cereales, ganadería, comercio y transportes... yo no puedo, ni debo, ocuparme más que de arte y en particular de música... Cuando nuestra vieja Castilla se penetre de la enorme importancia educativa que en los pueblos ejerce la práctica del arte de la música, la rendirá más culto que el que le concede hoy. Obra fecunda de progreso sería la fundación de un Conservatorio en la hermosa capital vallisoletana y que la región emulase con el divino arte del sonido las glorias que la poesía, la arquitectura, la escultura y la pintura sembraron prodigiosamente en ella...» (32).

Prestigio aparte, la voz de Bretón fue una más. Aunada con los diversos afanes de músicos, artistas y periodistas, no lograría, sin embargo, que aquellos «entendidos... en cereales, ganadería, comercio y transportes» pusieran manos en este asunto de modo más efectivo hasta 1911, año en que empezaría el peregrinaje difícil de una institución vallisoletana siempre más marginada que atendida y dotada con seriedad.

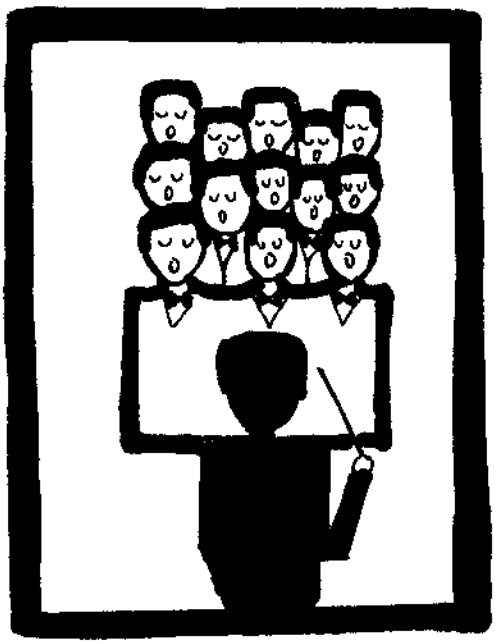


IV.—La prensa y, particularmente *El Norte de Castilla,* juega un importante papel dentro de la canalización y formación de la opinión pública de la ciudad en los años a que nos estamos refiriendo: sin que pueda decirse que expresa la voz de los que gobiernan, no pocas veces les sirve de orientación y guía en las actuaciones más dispares, al ser coincidentes los intereses de ambos. De ser esto cierto, también lo debe ser, pues, el que la figura de Bretón era considerada de importante interés político-artístico para la ciudad, dado el afán solícito con que son recogidas en este medio cuantas noticias tienen que ver con el maestro.

Para confirmación de cuanto decimos, es suficiente con las noticias de citas del periódico que hemos consignado en este mismo artículo. El campo de referencias a Bretón es, sin embargo, más amplio y dicho órgano toma en consideración otros motivos noticiables de menor entidad, que no hubieran alcanzado esa categoría de no ser por una consideración especial del personaje protagonista, cual si de un hijo de Valladolid se tratase. Ejemplo de lo que decimos, puede representarlo la noticia que transcribimos a continuación, cuya significación es mayor al aparecer en un medio, no especialmente interesado por los avatares musicales madrileños:

> «El insigne don Tomás Bretón ha presentado la dimisión de Comisario Regio del Conservatorio de Música y Declamación, cargo que venía desempeñando desde hace bastante tiempo. Las razones de la renuncia obedecen a las órdenes emanadas del Ministerio de Instrucción Pública mandando que se gire una visita de inspección a aquel centro. El ilustre maestro, severo defensor de los fueros del Conservatorio, ha juzgado poco pertinentes las órdenes

del Sr. Mellado, entendiendo que las visitas de inspección deben hacerse en otras dependencias del Estado, pero nunca en un establecimiento que, como el Conservatorio, consagra todos sus esfuerzos al esplendor del arte y nada tiene que ver con ninguna cuestión de tipo político-administrativa. La enérgica resolución del Comisario Regio Sr. Bretón ha sido objeto de generales comentarios, todos ellos favorables para el laureado maestro» (33).



Digamos de paso que Bretón no dimitiría en este año de 1905. El gesto sería, más bien, una postura de fuerza frente a la pretendida incursión de la política dentro del «templo del arte musical madrileño», entendido por el Sr. Bretón como independiente y al margen de estos avatares. Tal vez convenga añadir que la inspección de hecho no llegó a realizarse, lo que puede dar una idea del peso político de la decisión del músico, teóricamente marginado de los acontecer es de la vida de los poderes públicos (34).

Otro ejemplo del interés del periódico por la figura de Bretón lo encontramos en 1908, en que se dedica un amplio espacio a trazar una semblanza sugerente de su personalidad. En un artículo de circunstancias, Ramón Barco, salmantino como Bretón, pero residente en Valladolid, describe algunos aspectos de la etapa juvenil de Salamanca vivida en común, para ensalzar a continuación su labor musical (35). A pesar de algunas contradicciones e inexactitudes valorativas de que hace gala el autor, resulta interesante para conocer la opinión de algunos sectores de público de nuestra ciudad sobre el músico.

La última noticia ofrecida por *El Norte de Castilla* acerca de Bretón se refiere a la muerte del músico: «Una pérdida nacional. Fallecimiento del maestro Tomás Bretón...» (36). Es una noticia transmitida telegráficamente desde Madrid, a la que siguen unos amplios datos biográficos, que ya hemos dejado consignados más arriba.

La intensa dedicación del periódico a la persona de Bretón durante estos años, no evitaría que en adelante los vallisoletanos sólo recordaran al maestro por el lugar común de «La Verbena de la Paloma» y poco más. En la perspectiva de las preocupaciones artísticas —ancilares de tantas otras— diversos maestros y banquetes serían recambiados alternativamente para servir a la ciudad como intermediarios de las relaciones... musicales.

* * *

Hemos dicho al comienzo que el «leit-motiv» que parece presidir el emparentamiento entre Bretón y Valladolid es Castilla. Adviértase, no obstante, que el cielo de «esa Castilla» se contempla más hermoso a medida que muchos de sus hijos se marchaban a la Corte y, olvidados de los problemas de su tierra, lograban destacar en el firmamento caciquil de la capital del Reino.

No debe extrañarnos, pues, que «esa Castilla» no sintiera el centro en sí misma —a pesar de sus intereses y orgullo frente a otros pueblos de España— ni que, en vez de luchar seria y responsablemente por lo suyo, tratara de buscar —en verdadera actitud de minoría de edad— la protección y el apoyo de favor de los «padres» de turno, Alba, Muro... Bretón y tantos otros.

---

(1) SOPEÑA, F.: *Historia de la Música Española Contemporánea*, Madrid, Rialp, 1976, págs. 27 y 28.

(2) Dada la escasez de datos biográficos de las publicaciones musicológicas en torno a Bretón, creemos de interés la transcripción de la semblanza que, con motivo de la muerte del maestro, publicaba *El Norte de Castilla*, n.º 33.025, 4-XII-1923, pág. 1, cols. 5-6:

"*Una pérdida nacional: Fallecimiento de Dn. Tomás Bretón:* ...Don Tomás Bretón y Hernández nació en Salamanca el 29 de diciembre de 1850. Siguió sus estudios en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, establecida en su ciudad natal y en septiembre de 1865 se matriculó en la clase de violín del Conservatorio de Música de Madrid, donde obtuvo en el concurso de 1867 el 2.º premio de dicho instrumento. Pasado algún tiempo, continuó los estudios de composición en el citado Conservatorio y en 1872 ganó el primer premio en la asignatura. Por esta época, Bretón ocupó varias plazas de violín en la Sociedad de Conciertos, en una compañía de zarzuela y en el Circo de Price, del que llegó a ser director de orquesta por espacio de diez años y para la que compuso multitud de piezas. En 1877 estrenó en el Teatro de Apolo una ópera seria titulada *Guzmán el Bueno* y, en colaboración con Acebes, la zarzuela

Tic-Tac. En abril de 1878 fue nombrado presidente y director de la "Sociedad Artístico-Musical". Por esta fecha escribió la zarzuela *El Campanero de Begoña* y el *Himno* a grande orquesta y coros, premiado en público certamen, para celebrar el primer enlace de Dn. Alfonso XII, monarca que le concedió la dignidad de Caballero de la Orden de Carlos III. Contrajo matrimonio con Doña Dolores Mateu Morón el año 1880 y compuso el mismo año la zarzuela *Los amores de un príncipe*, estrenada con lisonjero éxito en el Teatro de Apolo el 18 de marzo de 1881. Obtuvo luego la plaza de Socio de Mérito de la Academia de San Fernando y pasó posteriormente a Roma para ampliar sus estudios musicales, escribiendo allí el oratorio *Apocalipsis*, que mereció el premio de la expresada Academia. De regreso visitó Viena y París, donde comenzó su obra más importante, la ópera *Los Amantes de Teruel*, que presentó a la Academia en 1886. Fue luego director de la Sociedad de Conciertos de Madrid, para la que compuso varias obras, entre ellas una *Melodía sobre las Rimas de Bécquer*. Por entonces se representó la ópera *Los Amantes de Teruel* en los principales teatros de España. En Barcelona se estrenó en el Liceo la noche del 12 de mayo de 1899. Con gran aplauso dirigió Bretón en Londres en el otoño de 1890 varios conciertos. Luego dirigió en Praga el 23 de marzo de 1891 la segunda representación de *Los Amantes de Teruel*, logrando uno de los mayores triunfos. Esta ya célebre ópera fue estrenada en el Teatro Real de Madrid y, dos años después, en abril de 1891, con motivo de su presentación en el Príncipe Alfonso, Bretón fue agasajado con un banquete, que constituyó un sentido homenaje al ilustre compositor. Posteriormente, aquella ópera fue estrenada en Viena. En 1892, con motivo de la representación en el Liceo de Barcelona, Bretón fue objeto de otro homenaje y entonces regaló el original de la obra al Círculo del Liceo de aquella capital. De regreso a Madrid, estrenó el 22 de octubre en el Teatro Real su ópera *Garín*, que fue muy aplaudida, como lo fue luego en Riga. El 31 de marzo de 1895 tuvo en Madrid un fracaso al estrenar la zarzuela *El Domingo de Ramos*, pero se resarció luego cumplidamente con la música del sainete de Ricardo de la Vega *La Verbena de la Paloma*, la obra que ha hecho más popular su nombre y que continúa de repertorio en todas las compañías de zarzuela. (El texto es equívoco en este punto, al sugerir que esta obra sea posterior a marzo de 1895, cuando en realidad se estrenó el 17 de febrero de 1894 en el Teatro Apolo de Madrid.) Para esta obra había comenzado la música el Maestro Chapí, pero unas diferencias surgidas entre éste y el libretista hicieron que Bretón, al musicar el delicioso sainete, consiguiera el más ruidoso y popular de sus triunfos. El 16 de marzo de 1895 estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid otra ópera, *La Dolores*, basada en el drama del mismo título de Feliú y Codina, dirigió personalmente la orquesta y por el feliz éxito logrado, el 3 de abril fue agasajado con un banquete. Barcelona, Zaragoza, Salamanca y Valladolid confirmaron, entre otras capitales, el feliz éxito de *La Dolores*. Fue nombrado Bretón Académico de la Real de San Fernando, ingresando el 14 de mayo de 1896 y leyó un notable discurso que contenía un atinado estudio crítico del españolísimo Barbieri y de la Opera Nacional. Estrenos posteriores suyos son: en la Zarzuela, el 31 de diciembre, *Botín de Guerra*, con letra de Eusebio Guerra; en la Comedia, el 31 de octubre de 1897, *El Guardia de Corps*, letra de Vela y Servet; y en Apolo, el 29 de enero de 1898, *El reloj de Cuco*, de Labra y Ayuso. Posteriormente, en Salamanca, Valladolid y otras poblaciones, ha sido objeto de diferentes homenajes con motivo de la representación de sus obras y hace algunos años, con motivo de su jubilación en el cargo de director del museo, se le concedió una jubilación decorosa, en atención a sus grandes merecimientos y a su incansable labor por el engrandecimiento del arte nacional. Su aportación artística ha sido de gran relieve en el arte musical, pudiendo considerársele como iniciador de una nueva era. Aspiró a la creación de un arte nacional, laborando por la afirmación de la Opera Española, sobre cuyo tema escribió numerosos artículos periodísticos y folletos. Descanse en paz el ilustre músico castellano."

(3) *El Norte de Castilla*, n.º 11.296, 8-VI-1894.

(4) *El Norte de Castilla*, n.º 11.297, 9-VI-1894.

(5) *El Norte de Castilla*, n.º 11.775, 5-X-1895.

(6) *El Norte de Castilla*, n.º 11.771, 1-X-1895, pág. 2, cols. 4-5.

(7) *El Norte de Castilla*, n.º 11.770, 30-IX-1895, pág. 2, col. 2.

(8) *El Norte de Castilla*, n.º 11.771, 1-X-1895, pág. 2, cols. 4-5.

(9) Para no incurrir en error, conviene distinguir la valoración que nosotros podemos hacer hoy desde una perspectiva histórica —de acuerdo con los habituales parámetros de valor y calidad de una obra, su mayor o menor capacidad de relectura, así como desde su capacidad de influencia y proyección en el futuro— del papel socio-musical que haya podido desempeñar esa obra en su momento. Una valoración de la música en este último sentido, no puede atender sólo a parámetros técnicos, sino que ha de contemplar su dimensión respecto a diversos acontecimientos, incidentales frecuentemente, pero, en muchos casos, más definitorios de la historia de una sociedad que los estrictamente técnicos.

(10) Recordemos a este respecto las largas disputas mantenidas en el último cuarto de siglo, en las revistas madrileñas especializadas, sobre todo, de diversos musicólogos y más particularmente por los Sres. Barbieri y Peña Goñi.

(11) En 1914, Francisco de Cossío, en el discurso que leyera en la apertura del curso 1914-15 en el Ateneo Vallisoletano con el título *Del sentimiento castellanista* (Valladolid, 1915, pág. 9), aún se hacía eco de esta actitud: "Al decir, pues, que Castilla debe aspirar a seguir siendo el eje de la nacionalidad española, no quiero decir que deba continuar esa desdichada política centralista, mal llamada por los enemigos de Castilla, castellana... sino que Castilla, respetando una cierta autonomía en las demás regiones y teniendo ella misma la autonomía regional que la corresponda, no debe conformarse con esto solamente, sino que debe aspirar a que rebasando el espíritu de la meseta, se desparrame por la península e imprima su fisonomía a la fisonomía nacional española".

(12) *El Norte de Castilla*, n.º 11.775, 5-X-1895.

(13) *El Norte de Castilla*, n.º 11.777, 7-X-1895, pág. 1, cols. 1-3. Allí precisamente se dan cita entre otros destacados nombres de reconocido interés por esas "grandes empresas que aún quedan por acometer", Santiago Alba, Darío Velao, Taladriz, Macías Picavea y Ferrari... quienes, como en el caso alemán o italiano, citados imprecisamente por el compositor, acompañaban —que no adelantaban— procesos políticos, no tanto "gloriosos", cuanto consecuentes en los planteamientos artísticos con determinados condicionantes económicos.

(14) Próximamente leeremos una tesina en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, con el título de *Aproximación al desarrollo orfeonístico de España a través de la ciudad de Valladolid*, 1890-1923, en la que se estudian a fondo la vida y función social de las instituciones orfeónicas de la ciudad, entre las que es parte muy representativa el citado Orfeón Pinciano.

(15) Este primer premio sería compartido con el Orfeón Orensano, recibiendo cada uno de ellos sendos premios de 2.000 pesetas. Ver *El Norte de Castilla*, n.º 11.318, 30-VI-1894.

(16) *El Norte de Castilla*, n.º 11.581, 22-III-1895.

(17) *El Norte de Castilla*, n.º 11.777, 7-X-1895, pág. 1, col. 4.

(18) El proyecto había surgido desde Zamora, a raíz de la visita que hicieran a Valladolid los Coros Clavé en 1901, pero el interés zamorano no fue bien acogido por los responsables de los diversos coros existentes en Valladolid, a la sazón enzarzados en disputas irrelevantes. La celebración propuesta desde Madrid del Centenario de Cervantes, serviría para unir a un buen número de instituciones orfeonísticas castellanas, si bien durante breve tiempo.

(19) *El Norte de Castilla*, n.º 15.850, 1-X-1905, pág. 1, col. 2.

(20) *El Norte de Castilla,* n.º 15.857, 12-X-1905, pág. 2, col. 4.—La idea propuesta por Bretón en el citado banquete, es motivo de resolución en una Asamblea celebrada en Madrid en enero de 1906. Ver *El Norte de Castilla,* n.º 15.968, 24-I-1906, pág. 2, col. 2.

(21) *El Norte de Castilla,* n.º 15.772, 28-VI-1905, pág. 2, col. 2.

(22) Cargo que ostentaba don Santiago Alba, vallisoletano de adopción y con muchos seguidores políticos en nuestra ciudad.

(23) *El Norte de Castilla,* n.º 21.380, 19-I-1913, pág. 2, col. 5.

(24) A partir de 1912, el título de "Comisario Regio", adecuado a la dependencia que el establecimiento musical mantenía, incluso presupuestariamente, respecto de la Cámara Real, se transformará en el de "Director del Conservatorio".

(25) Citado por SOPEÑA, F.: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1967, pág. 120.

(26) Ver en nuestra tesina el capítulo correspondiente al Orfeón Castilla. Podemos añadir, en este mismo orden de cosas, que durante este período de tiempo, en el que los teatros vallisoletanos, muy frecuentados por el género zarzuelero y similares, organizaban habitualmente programas de "sesión continua", "La Verbena de la Paloma" sólo fue representada —aparte del estreno— en los años 1895, 1904 y 1912, mientras que "La Dolores" lo fue en los años 1899, 1900, 1901 y 1902.

(27) Palabras pronunciadas en la visita que realizara el Dr. Royo Villanova, también invitado, como orador, en un anterior acto benéfico, celebrado en el Teatro Calderón.

(28) *El Norte de Castilla,* n.º 8.815, 14-VI-1894.

(29) Es curioso que figuras universalmente reconocidas, como Falla, Turina o Salazar, estuvieran relegadas en esta época a un segundo plano y no alcanzaran la facultad de la docencia en la "santa casa" del Conservatorio madrileño. No era éste el caso del eminente violinista don José del Hierro, quien, si bien era muy apreciado en los ambientes cultos no podía competir en fama con Bretón a niveles populares.

(30) *El Norte de Castilla,* n.º 34.197, 9-III-1921, pág. 2, cols. 5-6.—Las ilustraciones núms. 3 y 4 de este artículo reproducen el programa y el motivo de esta función benéfica de 1921.

(31) Este tema ha sido esbozado por LABAJO VALDES, J.: "Un músico olvidado: Julián García Blanco", en *Ritmo,* Madrid, n.º 513, julio-agosto, 1981.

(32) *El Norte de Castilla,* n.º 18.982, 7-XII-1908, pág. 1, col. 6.

(33) *El Norte de Castilla,* n.º 15.569, 14-X-1905, pág. 2, col. 4.

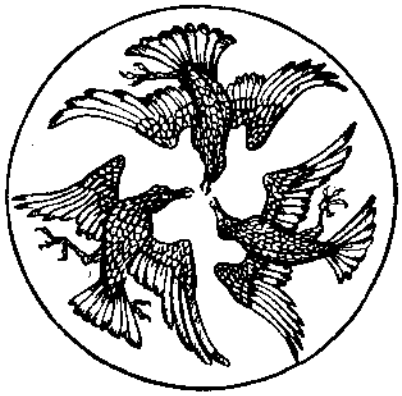
(34) Sólo desde esta perspectiva podría explicarse su cargo de dirección en el Conservatorio, donde no imparte ninguna asignatura hasta 1913, en que es nombrado profesor de música de cámara y ello más por necesidad del propio cargo de director, que por estricta razón profesional.

(35) "¡Tomás Bretón! Los lectores no pueden imaginarse lo que significa ese nombre para el que traza y firma estas líneas. El de un ilustre músico, dirán. El de un egregio compositor, honra de España y orgullo de esta tierra de Castilla. Todo eso es verdad, pero todo eso es, al fin, lo que para todos sin excepción significa. Para mí encierra a la vez un mundo de añoranzas y de recuerdos... Tomás Bretón nació en Salamanca, donde yo tuve también la dicha de nacer. Para Bretón y para mí es aquélla la ciudad amada... Nuestros maestros, nuestros primeros iniciadores en esa religión de los sonidos... fueron también los mismos, Ciríaco Prieto, Angel Piñuela, Pedro Sánchez Ledesma... Para los extranjeros es Bretón el primero de los músicos españoles contemporáneos, el creador y suscitador más afortunado y más hábil de nuestra ópera nacional. Con razón y verdad se le ha llamado más que músico, musicólogo...

De una gran injusticia... muy vulgarizada... es víctima el insigne maestro castellano. Se le cree por muchos falto de ese don divino que se llama inspiración. Nada, a mi juicio, más inexacto... el porvenir le hará completa justicia...

Un sentir mío he de expresar para concluir, el que Bretón no haga más exclusiva labor musical basada en nuestros cantos, basada en nuestros ritmos, monótonos pero graves y solemnes de Castilla, tan en armonía con la severidad de su paisaje y de sus costumbres y a ella, a nuestra Castilla consagrada. Algo de esos cantos y de esos ritmos hay esparcido en sus obras, pero algo que no es exclusivo, como digo, sino algo meramente incidental..." En *El Norte de Castilla,* n.º 18.982, 7-XII-1908, pág. 1, col. 6 y pág. 2, col. 1.

(36) *El Norte de Castilla,* n.º 33.025, 4-XII-1923, pág. 1, cols. 5-6.



La leyenda del Cristo de los Gascones de Segovia y su trascendencia histórica

Soledad Díez González

A veces las leyendas con sus inevitables dosis de verdad y fantasía, influyen tanto en la vida y en la historia que configuran nuevas realidades.

La extraordinaria llegada del Cristo de los Gascones a Segovia, fue el origen de una serie de transformaciones que sin este hecho no hubieran sido posibles.

«En el período comprendido entre la repoblación (1) *de la ciudad y fines del siglo XIII, Segovia adquiere, en rasgos generales, la configuración que actualmente tiene; las iglesias románicas ya se han alzado y los barrios se han ido formando a su alrededor»* (2).

En torno a la ermita de los Santos Justo y Pastor y la iglesia de El Salvador, al S. E. de la ciudad, en las lomas de «El Cerrillo», extramuros, quedó establecido un arrabal, fundamentalmente definido por gentes que vivían del «tráfago y obraje de los paños» (3). *Industria que sin otra alternativa que la de seguir las rutas del agua, en esta zona se alimentaba de la «cacera madre» del Acueducto* (4). *Y estas gentes, trabajadores de «uñas azules»* (5), *contestatarios frente a los «buenos burgueses, instalados y honrados»* (6) *de la zona alta y amurallada de la ciudad, van a ser testigos hacia comienzos del siglo XIII, de un acontecimiento que sin duda alguna, despertará el fervor popular, pues «dicen personas muy antiguas desta Ciudad que oyeron decir a sus pasados»* (7) *que «una compañia de Gascones y Alemanes uvieron fuera destos Reynos un Christo, con una esquila, o campana pequeña y fue tanta la devoción que todos le cobraron que cada uno le queria para si. Pues como les fuere forzoso el salir de aquella tierra donde se hallaban, deseando todos llevar consigo esta devota Imagen, quisieron saber la voluntad de Nuestro Señor donde era servido le llevasen. Para esto se juntaron todos y vinieron en un acuerdo y parecer, que se le hiziese una caxa en donde le meter y se buscase una yegua a la qual le sacasen los ojos y le pusiesen en ella, y que puesta en camino, donde esta yegua llegase y parase, quedase alli el Christo y ellos todos en compañia y guarda del. Y es tradicion muy antigua y recibida en esta Ciudad heredada de padres a hijos, que puesta la yegua sin ojos en camino, y sobre ella la caxa con el Christo, y la esquila al cuello de la yegua, anduvo la yegua muchos dias sin parar por diversas partes y los Gascones y Alemanes en su seguimiento, hasta que entro en España y vino a parar a esta ciudad de Segovia. A donde, paro por la iglesia de San Salvador, entro por una puerta y saliendo por la otra, camino de la calle abaxo, y vino a parar a la iglesia de Sancti Justi, que entonces era ermita y entrando en ella se arrodillo junto a un poyo, y acostandose hacia el con la*

Cristo de los Gascones, Iglesia de San Justo, Segovia

caxa del Christo, rebento alli por medio. Viendo los Gascones el prodigioso caso, entendieron todos, era la voluntad de Nuestro Señor, se quedase en aquella Yglesia esta Santa Imagen de Christo Redentor».

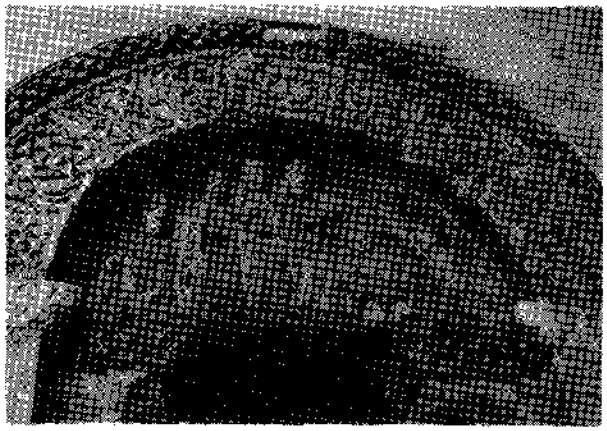
«Procuraron tambien de quedarse todos en Segovia, en compañia y guarda del Santo Christo. Y porque los Gascones se apartaron a vivir todos juntos baxo desta yglesia, hazia la plaza del Azoguejo, vienen a esta Ciudad a llamar aquella calle, la calle de los Gascones, y hasta el dia de hoy repite este nombre aunque algún tanto corrompido el vocablo, le llaman al presente Cal de Gascos. Y porque los Alemanes se apartaron a vivir juntos, junto a esta Yglesia, hacia la baxada donde el dia de oy esta el palacio y casa de las Plagas, vinieron a llamar los segovianos al arroyo que pasa por alli cerca, el arroyo Aleman, y hasta el dia de hoy retiene este nombre».

«La esquila o campana pequeña que traxo al cuello la yegua, se puso en la torre de la iglesia de Sancti Justi, y por diversas veces se ha quebrado: y añadiendo siempre metal campanil la han hecho mayor de lo que era. Dicen personas ancianas desta Parrochia, que todas las veces que alguna muger esta en peligro de parto, y tañe esta campana a parto, libra Dios milagrosamente a la madre de semejante peligro y sale a la luz la criatura» (8).

La imagen que allí llegó y que aún se conserva en esta iglesia, es la figura en madera policromada de un Cristo de brazos articulados, movilidad que le serviría para poder representar la ceremonia del Descendimiento. Junto a estas características, observamos en su talla dos pretensiones bien diferentes, los rasgos ideales del rostro que muestra una serena belleza y actitud, invadidos del espíritu gótico, se contraponen a un cuerpo todavía románico que manifiesta su esquematismo y rigidez en los surcos de las costillas, los pectorales en esclavina y el paralelismo y simetría de los pliegues de la vestidura.

Valorable más por su función y contenido religioso que por sus méritos artísticos, esta imagen despertó tan devoción y veneración popular por su «extraño y prodigioso caso» (9) *que a partir de ese momento, la ermita de los Santos Justo y Pastor va a sufrir una serie de transformaciones, como ya anunciábamos, en su estructura y ornamentación que la van a convertir artísticamente hablando, en una de las iglesias más importantes de la ciudad. Se construye entonces la torre, en cuya base se instala una capilla para albergar al Cristo. Capilla, cubierta con bóveda de crucería y que viene a ser por la talla de su portada, junto a la iglesia de San Millán, uno de los escasos ejemplos en la ciudad de escultura aplicada al tímpano. En él, se representa una iconografía ligada al tema de la muerte, contenido íntimamente relacionado con la imagen del Cristo. Así, policromadas y en el interior del tímpano, aparecen la figura de Santa Elena, madre de Constantino emperador y fundador de Constantinopla, adornada con la corona y el manto imperial, portando en su mano un pomo, al igual que las otras dos damas que la acompañan. Junto a éstas, la figura del obispo Macario* (10), *sentado en silla de tijera, presencia la escena que en definitiva viene a ser la visita de la emperatriz al Santo Sepulcro, aquí representado sobre arquerías y cubierto por un arcosolio que a su vez cobija una cruz de tipología visigoda. Rematando la escena, un ángel esparce incienso sobre el túmulo. Estas imágenes, posteriores al Cristo, llevan consigo una serie de avances estilísticos, aunque su estructura en sí sea aún románica; el movimiento de los plegados de la Santa, el del propio incensario, la blandura de la talla y expresión de los rostros así como la incipiente comunicación entre algunas de estas figuras, nos hablan de ese espíritu natural e idealista a la vez, con el que empieza a caminar el estilo gótico.*

Una archivolta plana, rematada con el taqueado jaqués, enmarca finalmente la escena. En ella y siguiendo la temática anunciada, aparece una máscara de cuya boca salen dos tallos que entrelazan en sí mismos para luego, tras el recorrido a lo largo de toda la archivolta, regresar a la citada máscara, introduciéndose de nuevo por sus orejas. Estos tallos y la más-



Portada de la antigua Capilla del Cristo de los Gascones
Iglesia de San Justo, Segovia

cara de donde parten y a la cual regresan, vienen a representar «la realidad de la tierra, que engendra todos los seres, los alimenta y, tras la muerte, los recibe de nuevo en su seno» (11).

A estas novedades arquitectónicas y escultóricas, han de añadirse las pinturas del ábside, bóveda del presbiterio e intradós del arco triunfal, realizadas en un estilo «rudo y expresivo, de carácter popular y de notoria influencia oriental, recibida a través de biblias y beatos mozárabes» (12). *Y si anteriormente hablábamos de una temática influida por el carácter de la imagen del Cristo y por tanto relacionada con la muerte, de nuevo el contenido no varía: la Santa Cena, el beso de Judas, el Prendimiento, el Calvario y el Descendimiento, son los motivos que dominan en estos frescos, amén del Pantocrátor rodeado por los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, la figura del Cordero y otras desnudas entre las que destacan Adán y Eva tentados en el Paraíso. Animales como peces, aves e incluso un elefante, completan el conjunto de figuras representadas.*

La iglesia, así enriquecida, fue centro de atención y devoción en muchos siglos; allí en el mes de julio de 1530 recibió el bautismo San Alonso Rodríguez, mercader de paños, que, «habiendo pasado por el trance de ver morir a su esposa y a sus hijos, alcanzó, como coadjutor de la Compañía de Jesús, las cumbres de la santidad» (13).

Cercana a esta fecha y a juzgar por el estilo artístico, gótico final, aparece en el presbiterio la escultura en alabastro de un caballero que de rodillas lee un libro; ataviado según la moda de los Reyes Católicos, en el muro del fondo del arcosolio que le cobija podemos leer «Aquí está sepultado Pedro de Avela, oficial y criado de sus altezas al rrey don Fernando y la rreina doña Isabel». Emparentada en estilo con la sepultura de Beatriz Pacheco del Monasterio del Parral, junto a ésta, ha de considerarse como una de las obras de mayor calidad escultórica de la ciudad de Segovia.

A las transformaciones espirituales y materiales hasta aquí vistas, hemos de añadir el asentamiento de la compañía de Gascones y Alemanes que custodiaron al Cristo; su presencia además de dar nombre a una calle (de los Gascones) (14) *y a un arroyo (Alemán* (15), *fue foco de atracción para los emigrantes que del norte de la Península llegaron a Segovia atraídos por el comercio e industria de la lana que impulsaron con tal ahínco junto al resto de los pobladores de la zona, convirtiéndola en los siglos XVI y XVII en lugar de residencia de los más ricos fabricantes de paños de la ciudad.*

Pero todos estos hechos pertenecen al pasado y hoy el barrio del Salvador es uno de tantos, sin especial significación en el conjunto de la ciudad; sólo la iglesia de San Justo, donde sigue permaneciendo la imagen del Cristo al que nos hemos referido, tras un largo período de abandono, ha vuelto a adquirir notoriedad gracias al descubrimiento (16) *y restauración de sus pinturas y a los conciertos que aprovechando la belleza de las mismas se celebran allí anualmente, con motivo de la Semana de Música de Cámara.*

El Cristo, sustituida su caja por una urna barroca de paredes de cristal, permanece inmóvil hasta el período de Semana Santa, en que es sacado en la procesión del Viernes por los miembros del Colegio de Abogados de la ciudad, Cofradía de la que el Cristo es su Santo Patrón.

---

(1) Fecha de repoblación, 1116 y 1117.

RUIZ HERNANDO, A.: *La arquitectura civil de estilo románico de la ciudad de Segovia.* Segovia, 1973, pág. 6.

(2) RUIZ HERNANDO, A., *op. cit.*, pág. 8.

(3) GRAU, M.: *Polvo de Archivos* (Industria de paños). Segovia, 1973, pág. 7.

(4) RUIZ HERNANDO, A.: *Historia del urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX*, tomo I, Madrid, 1982, nota 13, pág. 53.

(5) GONZALEZ HERRERO, M.: *Segovia. Pueblo, Ciudad y Tierra. Horizonte histórico de una patria.* Segovia, 1980, pág. 187.

(6) *Ibidem.*

(7) VERA, J.: "Piedras de Segovia", en *Estudios Segovianos.* 1950, pág. 625, nota 382.

(8) VERA, J., *op. cit.*, págs. 625 y 626, nota 382. Transcripción de la *Historia de San Frutos*, escrita en el siglo XVI por el Licenciado Calvete, cuyo original se encuentra en el Archivo de la Catedral de Segovia, libro 4.º, fols. 255 v. a 257 v.

(9) VERA, J., *op. cit.*, pág. 625.

(10) REAU, L.: *Iconographie de l'art chrétien*, tome III. *Iconographie des saints*, tome II, G-O., París, 1958, págs. 633-635.

(11) GUERRA, M.: *Simbología románica.* Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978, pág. 150.

(12) MARQUES DE LOZOYA: *Las pinturas románicas en la iglesia de San Justo de Segovia*, Segovia, 1970, pág. 13.

(13) MARQUES DE LOZOYA, *op. cit.*, pág. 7.

(14) GONZALEZ HERRERO, M., *op. cit.*, pág. 176. "Directamente relacionada con los asentamientos de inmigrantes vascos en Segovia está la calle de Gascos... y la clásica casa de los Gascones, románica, muy cercana al Acueducto, en la calle actual de Ocboa Ondátegui, en el antiguo lugar ocupado por la iglesia de San Antolín".

(15) GONZALEZ HERRERO, M., *op. cit.*, pág. 179. "Además de la colectividad francesa de San Martín, hay entonces otro grupo transpirenaico: el núcleo de alemanes establecidos en el Cerrillo del Salvador y cuya presencia dio nombre al arroyo Alemán, formado por los sobrantes de aguas de las huertas y casas de aquella colación. Este arroyo, que hoy discurre subterráneo, bajaba del Cerrillo, cruzaba por la vaguada del Azoguejo y buscaba el Clamores en San Millán".

(16) MARQUES DE LOZOYA, *op. cit.*, pág. 9. "Comenzaron a aparecer pinturas al caer los revocos del muro en que se abre el arco triunfal... El descubrimiento nos hizo pensar que posiblemente habría también pinturas en el ábside y en la capilla mayor. Se nos ofrecía un problema grave, pues era preciso desmontar la máquina barroca del retablo, sin seguridad ninguna de algún hallazgo que compensase el riesgo, pero al cabo nos decidimos a correr la aventura. El resultado nos dejó deslumbrados... Vino a aumentar nuestro alborozo la opinión de don José Gudial, que acudió a Segovia al tener noticia del descubrimiento y que estimó lo descubierto como uno de los conjuntos más importantes de pintura románica en España, capaz de compararse con Tahull, Maderuelo, San Baudilio de Berlanga y San Isidoro de León".

Compendio de adivinanzas de la alta Extremadura

Félix Barroso Gutiérrez

A los chavales del Hogar Escolar de Nuñomoral (Las Jurdes), que tanto me ayudaron en mis tareas investigadoras.

Conócese a las adivinanzas, en lo que se refiere a la que bien podemos llamar Extremadura Leonesa (1), con el genérico nombre de "acertajónih", cuya relación filológica con el término "acertijo" es bien patente.

Hoy en día, debido a unas corrientes socioculturales demasiado homogéneas y, a su vez, demasiado extrañas para determinadas colectividades, el saber popular se desmorona a marchas forzadas. El pueblo ya no piensa por sí, sino que debido a los imperativos de nuevos hábitos y nuevas costumbres, así como a la influencia arrolladoa de los medios de masas, son otros los que piensan por él. Todo viene ya prehecho y predicho. Los criterios populares, fruto de una determinada idiosincrasia y de una manera de concebir el mundo, son marginados o menospreciados. En su lugar, campea a sus anchas la sociedad de consumo, que, de forma interesada, está alienando, desarraigando y deshumanizando a numerosas personas que bebieron y se moldearon en unas fuentes socioculturales completamente distintas.

Intentando salvar del naufragio parte del saber popular, traemos a estas páginas una gavilla de adivinanzas, recogidas en la mitad occidental de la Alta Extremadura. Ha sido el extremeño pueblo de pastores y, por tanto, dado al soliloquio; de aquí que no es de extrañar que, en sus horas de soledad, este hombre diera vida a multitud de refranes, dialogismos, dichos tópicos... Y así creó y moldeó todo un acervo costumbrista consustancial a su temperamento y carácter.

A lo largo de nuestros trabajos de campo, nos hemos percatado de que el acertijo con auténtico sabor popular tan sólo permanece en la memoria de personas que rebasan los cincuenta. Otro buen número de adivinanzas, de corte más clásico y de estructura más perfecta, las recitan personas más jóvenes, incluso niños en edad escolar. Pero las de este útimo tipo las hemos dejado fuera (aunque es posible que se nos haya colado alguna). No nos parece oportuno citarlas, porque son las típicas que suelen aparecer en numerosos textos escolares, lo cual no quita para que sus orígenes puedan estar en el pueblo llano.

Destaquemos, también, que quienes mejor conservan en sus recuerdos los acertijos son siempre mujeres. Y esto es comprensible a la luz de que la mujer, en los medios rurales de la zona que estudiamos, ha estado más inmersa en el costumbrismo comunitario o colectivo que el hombre. Así, por ejemplo, mientras el hombre trabajaba, en solitario, sus fincas durante las tardes del invierno, la mujer se reunía con sus compañeras en la solana, donde, a la vez

«Las adivinanzas ya sólo quedan en la memoria de mujeres como ésta»

que se cosía o hilaba, se contaban chascarrillos y otras mil paremiologías. Lo mismo podemos decir de los hornos comunales, donde jugaba, igualmente, un gran papel la mujer. De esta forma, la transmisión oral se hacía más receptiva en las mujeres, las cuales, por su carácter más dicharachero, la transmitían con mayor fluidez generación tras generación.

1.—*PICARESCOS.*

Son los más abundantes y nos muestran una filosofía popular ingeniosa, elemental y primaria. Parece como si el pueblo llano en estas adivinanzas quisiera reaccionar, escudado tras su cazurrería, contra la hipocresía de una sociedad que le gusta emplear circunloquios, a fin de no ser tachada de impura o ineducada. Este pueblo sencillo, humilde, que le gusta llamar a las cosas por su nombre, o, lo que es lo mismo, al pan, pan, y al vino, vino, no encajará dentro de las mentes puritanas de algunos. Y así, habrá quien crea ver en estas expresiones populares un compendio de la hez, bazofia y grosería de los llamados, peyorativamente, villanos. Pero lo que es cierto es que esta socarronería aldeana es la muestra más fehaciente de un pueblo que se expresa tal cual sabe, haciendo caso omiso de las hipócritas pudibundeces y afectaciones de los habitantes de la urbe.

Dentro del sentido más estricto de lo popular hay que insertar estas adivinanzas. Ha sido el propio pueblo el que las ha moldeado en sus tertulias en las solanas, junto al hogar, en fraguas y tabernas, en los apriscos, en las largas noches del invierno... Y este pueblo, el que no ha sufrido adulteraciones graves, es el auténtico y genuino creador de un folklore peculiar, muy distante del "folklorismo" que impera en el burgo, sometido éste a mayores contaminaciones. Se observa una pugna entre el "rus" (campo) y el "burgo" (ciudad). El rústico u hombre del campo está en contacto directo con la naturaleza y la trata familiarmente; el burgués o habitante de la ciudad, en cambio, tiene una imagen distorsionada de la naturaleza y la trata desde distinta óptica. El rústico, que muchas veces sufre el trallazo del burgués, parece querer hacer mofa y escarnio, aunque sea inconscientemente, a través de su paremiología, de los habitantes del burgo, siempre tan revulsivos a los revolucionarios de alpargatas.

Veamos, a continuación, un repertorio de adivinanzas picarescas, bien dignas de ser recogidas antes que el maremágnum de los tiempos las borre para siempre de las memorias.

EL AJO

Aunque me veas así,
con estos tristes calzones,
tengo tres varas de picha
y un celemín de cojones.

LA HIGUERA

Me subo encima de ella,
y ella bien se remenea;
yo con el gusto me voy
y ella con leche se queda.

LA SACA DE PAJA

Una vieja va a un pajar
y un viejo va detrás;
entre más se la metía
más tiesa se le ponía.

EL AJO EN LA SARTEN

Se mete en un huerto
negro y redondo,
y en lo caliente
baila como un cachondo.

LA SOPA DE PAN

Quiera que no quiera,
el caldo me han de verter,
y aunque seca esté al principio,
encharcada quedaré.

EL CABALLO

Gordo lo tengo,
más lo quisiera,
que entre las patas
no me cogiera.

EL PENDIENTE

Quieras que no quieras,
te lo tengo que meter;
y te tengo que hacer sangre
por ser la primera vez.

EL PENDIENTE (otro)

Gordo y largo
lo quieren las mozas,
y con un pinchazo
se rompe la cosa.

EL TOCINO

Duro me meten,
blando me sacan,
y por ciertas partes
chorreando grasa.

EL CERROJO

El juguetón de mi padre
tres cuartas le metió a mi madre:
tres por dentro, tres por fuera
y tres por la braguetera.

EL SASTRE CUANDO COSE

En un rincón está un hombre
que entre pelos mete y saca,
y arrempuja con el culo
pa que se clave la estaca.

EL OJO

Carne con carne,
pelo con pelo,
y enmedio se encuentra
el agujero.

EL ANIS (grano de anís)

Chiquino, chiquino
como una pulga
y tiene los pelos
en la gandumba.

LA INYECCION

Te la metí,
Te la saqué,
te hice sangre
y me escapé.

EL ANO

Fui al prado,
clavé la estaca
y el agujero
lo traje a casa.

LA AMAPOLA

Rojo por dentro,
rojo por fuera,
y alrededor de la cuca,
la peluquera.

LA GRANADA

Fui a la huerta
y vi a mi abuela
con la cuca abierta.

LAS TEJAS

Cien cabras
en un corral
y todas mean
a un compás.

EL TAPON DE LA TINAJA

Mangajera mangajera,
una cuarta te meto
y otra me queda.

LA AGUJA Y EL HILO

Con el pico, pica;
con el culo aprieta;
y con lo que le cuelga,
tapa las grietas.

LA TINAJA

Estando mi abuela meando,
llegó mi abuelo
y le metió el nabo.

EL RELOJ DE SOL

Vive con el sol,
muere con la luna,
y siempre está
con la porra dura.

LAS HORMIGAS

En un prado pradolete
juegan mozos y mozas
al saca y mete.

LA SARTEN

Redondo redondo
como un queso
y tiene el rabo tieso.

EL ANILLO

Redondo redondo
como una peseta
y le gusta a las mozas
que se lo metan.

EL ANILLO (otro)

Es un gusto muy a gusto
que tiene toda mujer,
que por un agujero redondo
metan carne sin cocer.

EL AÑO (otro)

Redondo redondo
como un ochavo
e hizo al rey
bajar de su caballo.

LA AMAPOLA (otro)

Colorado colorado
y con los pelos a los lados.

EL OJO (otro)

Rajado rajado
y con pelos a los lados.

LA LECHUGA

Fui a la plaza,
compré una moza,
le levanté la falda
y le vi la cosa.

2.—DE TEMA VARIO

Son más comedidos, pero no exentos de ingenio popular. Como los anteriores, hacen casi todos ellos mención a seres u objetos bastante familiarizados con el hombre del campo. He aquí algunas muestras de ellos.

EL CANDIL

La pata de hierro,
la albarda de lino,
y con un palo se le dice:
—Ven pa cá, burrino.

LA CEBOLLA

En el campo fui criada;
En el campo fui nacida;
donde quiera que yo entro
todos lloran y suspiran.

LA ACEITUNA

Blanco fue mi nacimiento
y negra fue mi fortuna:
entre dos peñas moleñas
me hicieron la sepultura.

LA CAMPANA

Desde lo alto da voces,
y aunque sólo tiene un diente,
bien avisa a toas las gentes.

LA SOMBRA

¿Quién será esa mujer
que viste tan negra saya,
que se ha metido en el río
y no ha quedado mojada?

LA PEONZA (otro)

Me pongo la capa
para bailar.
Comienza el baile,
y para girar,
la capa me quito
sin rechistar.

EL HUEVO (otro)

Mi madre es tartamuda,
mi padre cantaor;
tengo blanco el mi vestido
y amarillo el corazón.

LA PEONZA

Capa de duro paño
me ponen para bailar;
pero si quieren que baile,
la capa me han de quitar.

LA MESA

A pesar que tengo patas,
yo no me puedo mover;
llevo la comida a cuestas
y no la puedo comer.

EL HUEVO

En aquel teso tesote
hay una casita blanca,
sin puertas y sin ventanas
y sin cerrojos ni trancas.

LAS ESTRELLAS

En esos altos altones
hay un montón de avellanas,
que de día se arrecogen
y de noche se esparraman.

EL CENTENO

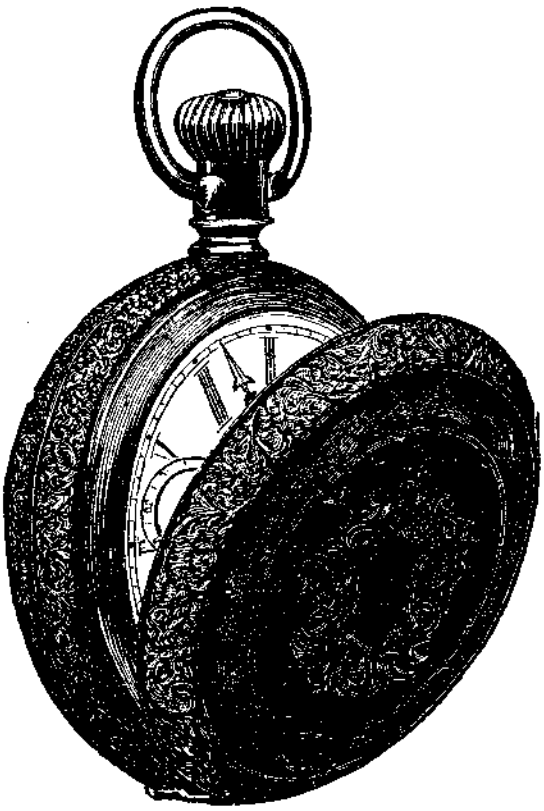
En aquel teso tesote
hay un tío con bigotes;
si voy para allá
le corto el cogote.

EL TAMBORIL

Redondo redondo
como un mortero
y trae a las mozas
al retortero.

LA BELLOTA

En altas torres estoy,
capullito de oro tengo,
y aunque vea venir los moros,
escapar no puedo.



EL RELOJ DE TORRE

Doce mozas tiene
este mozo alto;
todas gastan medias
y no tienen zapatos.

EL ARGADILLO

Cinco hermanitos
van pa la Francia;
uno tras otro
y ninguno se alcanza.

LOS PIES

En casita bien formada
de pellicas de animales
aposentan su morada
para librarse de males.

EL PAN

El padre, capillúo;
la madre, zanquilarga;
los hijos, redondinos.
¡Ven pa cá, bobino!

LA NARANJA

Cien damas
en un castillo
y todas visten
de amarillo.

LA CEBOLLA (otro)

Casquete sobre casquete;
casquete de duro paño,
que si no te lo digo,
no lo aciertas en un año.

LA BOCA Y EL BRAZO

Pozo hondo,
soga larga:
extendida no llega,
y doblada sí alcanza.

LA PULGA

Si la tienes, la buscas;
y si no la tienes,
ni la buscas ni la quieres.

EL CENCERRO

Va al prado
y no come;
va al río
y no bebe,
pero dando voces
se mantiene.

LA PIÑA (de pino)

Una casa bien pintada,
de pino muy bien labrada;
la gente que vive dentro
vive muy bien resguardada.
Al primer combate, ¡fuego!;
al segundo, ¡martingala!;
y al tercero salen todos
como gente desarmada.

LA ACEITUNA (otro)

Verde fue mi nacimiento,
de luto me vestí,
y para dar luz al mundo,
¡cuántos tormentos sufrí!

LA GUINDILLA

Gente reburdina;
sacristán de palo.
Si no te lo digo,
no lo aciertas en un año.

EL PELO

Fui al monte,
corté un timón;
cortarlo pude
y henderlo no.

LA CALABAZA

Fui al monte,
sembré tablas;
me nacieron sogas
y cogí cántaras.

LA CASTAÑA

De buenos pinchos armada
en altas torres me vi,
y porque abriere la boca,
de las torres me caí.

LA CEBOLLA (otro)

Blanco fue mi nacimiento;
me vestí de verdes lazos.
El que me llora contino
me está partiendo en pedazos.

LA ESCOPETA

Una mujer alta y seca,
toda llena de aparatos;
un hombre la lleva a cuestas
y lleva la muerte en brazos.

EL HUMO

Alto alto como un pino
y pesa menos que un comino.

EL TABACO

Verde fue mi niñez,
negra mi mocedad,
y de blanco me vistieron
para llevarme a quemar.

EL TEJADO

Arado arado
y nunca está sembrado.

LAS LLARES Y EL CALDERO

Don Guilindo está colgando;
don Guilindo está mirando;
si don Guilindo cayera,
don Guilindo se muriera.

LA NUEZ

Arca cerrada,
bien tapadita;
ningún carpintero
la hace igualita.

LA CARTA

Una palomita
muy blanca y ligera;
vuela sin alas
y habla sin lengua.

LA ACEITUNA (otro)

Blanca fue mi niñez;
de rojo me volví;
de luto me vistieron;
a palos me castigaron
y oro fino me volví.

LA LENGUA

En una sala profunda,
donde la voz corre y suena,
hay una viva mujer
con importantes prendas.
Soldados tiene de guardia,
todos puestos en hilera;
mas todos no son soldados,
sino que parte son hembras.

EL RIO

Largo largo como una soga
y hoza como una loba.

EL HUEVO (otro)

Amarillo como el oro,
blanco como la espuma,
y una vez que se rompe,
ya no tiene compostura.

LA LUNA

Redondo redondo como una taza
y da vueltas a la plaza.

EL CANDIL (otro)

Pila sobre pila;
trapo bien untado;
si no lo aciertas,
te capo.

LA NARANJA (otro)

Jubón amarillo,
pata de palo;
si no te lo digo,
no lo aciertas en un año.

LA NARANJA (otro)

Primero fui blanca;
después verde fui;
cuando fui dorada,
¡ay pobre de mí!

LA LENGUA (otro)

Dentro de una oscura cárcel
con soldados de marfil,
hay una roja culebra
que es la madre del mentir.

LA BELLOTA Y EL CERDO

Pínguli Pínguli
estaba colgando.
Mánguli Mánguli
estaba esperando.
Pínguli Pínguli
cayó,
y Mánguli Mánguli
se la comió.

EL HILO

Largo largo como un camino
y cabe en un pucherino.

LA RUEDA DEL CARRO

Redondo redondo como un queso
y chilla como un conejo.

LA CEBOLLA (otro)

Una mochila muy remendada,
muy remendada,
sin maldita la puntada.

LA ROMANA (peso)

Un dín-dín
con dos dindainas;
un garabín
con dos garabainas.

EL SOL

Grande, muy grande,
mayor que la tierra;
arde y no se quema,
quema y no es candela.

LA ZARZA

Larga larga como una soga
y tiene dientes como una loba.

EL RELOJ

Anda anda
y nunca va por llanos ni montañas.

EL UMBRAL

¿Qué será, qué será,
que está a la puerta
y no quiere entrar?

(En este caso, al responder: "el umbral", se le contesta: "¡Chúpate la mierda que está detrás!")

---

(1) Llámase Extremadura Leonesa a aquella parte de la región extremeña que fue repoblada (siglos XI-XII) por gentes procedentes de la zona astur-leonesa, y que viene a ser aproximadamente, y en lo que respecta a la provincia de Cáceres, todo el sector que queda al oeste de la "Vía Lata", que discurre en casi todo su trayecto a lo largo de la Nacional 630.

(2) A pesar de que no hemos plasmado en forma dialectal las adivinanzas en este trabajo, no obstante aclaramos ciertos términos aparecidos en ellas:

"Remenea", de "Remeneal": agitar o mover con fuerza una cosa.
"Jaquetón": Hombre apuesto, airoso y desenfadado.
"Braguetera": Bragueta.
"Gandumba": Testículo de un animal.
"Porra": Figuradamente, pene.
"Cuca": Vulva de la mujer.
"Mangajera": Dícese de la mujer pusilánime.
"Moleñas": Granito.
"Rechistar": Protestar.
"Retortero": Ensortijamiento.
"Capillúo": Alargado.
"Reburdina": Indócil, arisca, colérica.
"Contino": Continuamente, sin interrupción.

LAS ALMADREÑAS DE BURGOS

José María González-Marrón

Voy facerte unes madreñes
de tacón y que levanten
porque eres baja y alcances
a los brazos de tu amante.

Así le cantaba a su esposa doña Evarista Santos, Rodolfo Vela en la localidad de Basconcillos del Tozo allá por los años 40 cuando de forma inesperada esta provincia de Burgos se encontro "infestada", como me decía su hija Alicia, de almadreñas hechas aquí con la madera de la Lora y vendidas profusamente en los mercados del Tozo, de Valdelucio, de Villadiego, de Zamanzas y en Burgos capital, en las tiendas de la Viuda de Pérez Antón y en la de José Jiménez.

Estas almadreñas, inesperadas, fueron confeccionadas con las hayas de los montes de Sedano y Villadiego y no pudieron jamás ser igualadas por otros almadreñeros, ya que no había nadie que las hiciera tan livianas, como las burgalesas.

¿Cómo es posible que una zona sin experiencia almadreñera, de la noche a la mañana se convirtiera en uno de los focos de fabricación más envidiado? La explicación está en una serie de circunstancias que forzaron a que ello se produjera.

Por el año 1904 y en Vibaño de Llanes (Asturias), nacía Rodolfo Vela Santovenia, el cual por azares del destino se dedicó a hornero en las tejeras. Casó con doña Evarista Santos Pérez, también de Vibaño de Llanes y es entonces cuando entra en contacto con su suegro Fernando Santos, que era pionero almadreñero en Taberga. Vela ya había empezado a trabajar la madera haciendo cucharas y cucharones utilizando la madera de haya, alisa, o abedul y para las Semanas Santas hacía a sus hijos carracas con madera y cañas de escoba.

Con su suegro aprende a confeccionar almadreñas y enseguida empieza a suplementar sus horas de hornero con el oficio de artesano al-

madreñero que pronto lo realizaría con gran superación.

En el año 1936 se encontraba en el Condado de Valdivielso de la provincia de Burgos ejerciendo su profesión de hornero y ya se dio a conocer de forma incipiente como almadreñero. Estalla la guerra civil y pierde el contacto con su familia.

La gente de Burgos le acoge muy bien y pasa a San Mamés de Abar, a tres kilómetros de Basconcillos del Tozo a una tejera cuyo dueño era asturiano como él y es en esta localidad donde ya puede traer a su familia, exhausta por haber pasado en Vibaño 18 días en una cueva huyendo de los bombardeos, con el hambre y el miedo como principales protagonistas de aquella separación.

La madre, con tres de los seis hijos "devoraron" en siete días 57 hogazas de pan "negro" que al mezclarlo con el agua puso en peligro a uno de los tres pequeños. "Es menos peligroso el vino", decía el médico del lugar y Alicia se pasó unos días "piripi".

Allí en San Mamés de Abar vivieron en el cuartel de la Guardia Civil, cedido gentilmente con cariño y amistad. Tres años pasaron en esta localidad, en donde ya empezó a dedicarse exclusivamente a la fabricación de almadreñas y más tarde pasó a Basconcillos del Tozo, donde residió siete años y posteriormente pasaron nueve años en Ayoluengo de la Lora, pueblos donde se fraguó y se desenvolvió la gran operación "almadreñas de Burgos" tan conocidas en el mercado de la época.

Señalemos que en Basconcillos del Tozo los dueños de la cantina les dejaron una casa "muy maja" donde ahora está instalado el Banco de Santander. En Ayoluengo les cedió la casa el señor cura, ya que él vivía en otro pueblo y aunque se fue a Venezuela el sustituto respetó la cesión en precario hecha por su antecesor.

Era tan popular la familia Vera que el día en que se trasladaron a Ayoluengo lo hicieron en un camión donde iban los cuatro muebles que poseían y el resto, era gente que fue a despedirlos, dando la impresión a la llegada de que lo hacía "gente importante".

Allí en Ayoluengo vivían sólo diez vecinos, la familia Vela estaba ya más desahogada, fruto del trabajo de los años anteriores. Allí recuerdan que compraron una partida de nogales en el molino de Rasga Bragas, cerca de Moradillo de Sedano y es por eso por lo que don Restituto Monjón, soltero de Ayoluengo, podía llevar sus almadreñas de nogal, que eran sus predilectas.

Todos estos traslados fueron provocados por las cercanías de montes de hayas que necesitaba el señor Vela, para comprar "suertes" que le producían primera materia para la fabricación de las almadreñas.

¿Cómo las hacía?

Compraba las suertes de árboles una vez cubicados a ojo, casi a la perfección, después los talaba a hacha y una vez en el suelo los desbrozaba con la misma herramienta y la leña que salía de esta operación la aprovechaba para la cocina de su casa.

Limpios los árboles caídos y con sierra, los troceaba en "rodajas" de unos 45 centímetros de alto por un metro aproximadamente de diámetro.

Estas "rodajas" verdes pesaban lo suyo, pero las montaban al carro de bueyes (siempre cedido de gracia por algún vecino), con la ayuda de toda la familia. Para ello ponía dos ramas gordas en forma de rampa (ellos decían "rampla"), para, con otras ramas y fuerza, subir poco a poco cada "rodaja", que una vez llegadas a casa él solo las tiraba al suelo, donde se quedaban almacenadas hasta que les llegaba el turno.

Antes de meterlas en casa y con el hacha, afilada como una hoja de afeitar, y con el acierto del profesional avezado, daba, a cada "rodaja", de seis a ocho golpes para sacar de seis a ocho "gajos", de cada cual saldría más tarde una almadreña. Estos "gajos" eran ya introducidos en la casa y allí ya, y encima del "potro", que era un tronco para trabajar en bruto y poder sentarse en él, las iba desbastando con el hacha, cosa que hacía casi siempre con sólo los cuatro seguros golpes que las dejaba con la forma para trabajarlas con la azuela hasta llegar a moldear las tres patas de la almadreña: el tacón (donde no podía *nunca* haber un solo nudo) y las otras dos delanteras, particularidad que las diferenciaba de otras almadreñas en que las dos patas delanteras formaban una sola barra.

De allí pasaba a trabajar en el "caballete", que era parecido al "potro", pero en la "mesa" había un rebaje cuadrangular, para situar la almadreña e inmovilizarla con unas cuñas, para poder "barrenar" con barrenos normales y torcidos y terminar con el vaciado de la pieza con las "liegres", labor ésta la más delicada, que hacía que tuvieran la menor cantidad de madera posible, dándoles robustez y liviandad, ca-

racterísticas de estas almadreñas. Excuso decir que las almadreñas al vaciarlas y al darlas la forma exterior, debían ser de pie derecho o de pie izquierdo. Si las hacía a medida, ésta la tomaba con una tablilla al pie, que debía estar calzado con la alpargata, que debía albergar más tarde.

Una vez dada la forma y preservando su chaqueta con delantal de tela, usaba los "raseros" y "cuchillos" que mandaba hacer de "dalles" viejos, para una vez terminada la primera fase llevarlas al horno de la cocina, alimentada con las ramas, virutas y sobrantes de todo el proceso, para secar la madera, donde estaban "un tiempo" toda vez que éste dependía de la fuerza del fuego y del grado de verdor de la madera.

Secas ya, toda la familia las "vidriaba", es decir, las raspaba con cristales rotos, para después lijarlas y dejarlas suaves.

Con una muñeca, hecha con trapos viejos, la esposa y las hijas les daban el color: negro de humo para las de hombre, y color "corinto" o "flating" a las de mujer.

Una vez coloreadas pasaban al artesano, el que, con gracia y arte, las barnizaba a brocha para después grabarlas primorosamente con dibujos hechos con cuchillos puntiagudos y "gubias" pequeñas. Los dibujos en las de hombre eran más sobrios y en las de mujer solía poner flores que incluso coloreaba.

Este trabajo artesano se hacía sin descanso y con gran habilidad y unión familiar, porque llegaban a hacer, *cada día* seis pares en verano y cuatro o cinco en invierno ya que usaban la luz solar, porque la bombilla que tenían daba una luz miserable, hasta tal punto que muchas veces utilizaban el candil. El precio era entonces de 20 pesetas el par de haya y de 35 el de nogal, éste sólo se hacía prácticamente de encargo. La diferencia estaba en que las de nogal no pesaban casi nada.

Era Rodolfo Vela alegre y popular, "Vela" para todos, hasta tal punto que su hija Alicia, me contaba, que hasta los nueve años no supo el nombre de pila de su padre. En la familia se vivía con estrechez pero con amor y cuántas veces los hijos decían que su padre había nacido para su madre y lo justificaban diciendo que "Velas" son para alumbrar a los "Santos", refiriéndose al apellido también de la madre.

Doña Evarista Santos era una gran cocinera. A esta señora la contrataban de vez en cuando para hacer los "menús" de bodas y banquetes de los alrededores, llegando a estar hasta semanas enteras fuera de la casa, y por eso en aquella zona era extraño, pero explicable, que por aquellos años del Señor en algunas bodas, banquetes o bautizos se dieran como "menú": Alubias blancas con "pantruque", Pechugas de pollo rellenas, Patatas con bacalao y arroz y Borona "preñada", manjar éste parecido al de las empanadas del norte de la provincia o a los "hornazos" de la provincia de Salamanca, aunque la diferencia estaba en la harina.

El "pantruque" lo hacía con agua, huevo, cebolla y tocino cocido muy picado y amasado con harina de maíz.

Fue tanta la cantidad y calidad duradera de las almadreñas de Burgos que era corriente en domingos húmedos ver a la puerta de la iglesia o de la taberna muchos pares de almadreñas tan parecidas que se diría que era imposible que cada uno pudiera llegar a diferenciar la suya de las demás.

Era corriente el pensamiento generalizado de que las almadreñas usadas por la familia eran mejores y una vez utilizadas la gente las pagaba mejor que las nuevas.

La influencia de "los Vela" fue tan manifiesta que no era raro oír por aquella zona cantar esta canción:

Al carpintero Narciso
se le murió la muller,
como era de su querer
otra de madera hizo,
fue tanto lo que la quiso
que la metió en la alhacena;
ella, sin pena ni gloria
al carpintero mató,
y por eso digo yo:
La muller ni de palo es buena.

Don Rodolfo Vela era delgado, con mucho temperamento y de unos 70 kgs. de peso. Murió el 22 de enero de 1973 en la calle de San Lesmes, de Burgos, a los 69 años de edad de parálisis progresiva. Dejó viuda y seis hijos, aunque ninguno continuó el arte de su padre, y por eso con él murió también la fabricación de almadreñas burgalesas, pero queda una gratísima memoria en esta provincia de la huella de su paso que no puede por menos que señalarse, ya que estas almadreñas fueron inmejorables.

Esta historia verdadera de las almadreñas de Burgos, no se hubiera podido contar sin la colaboración de dos de sus hijos: Alicia y Mari, que me abrieron su corazón, como anteriormente lo había hecho su padre para con la historia del "traje burgalés".

LOS "EMPALAOS": UN TORMENTO SECULAR

Pedro Vaquero

La llamada España negra, la de las minorías marginadas, la del medio rural abandonado, la de la intransigencia ideológica, la que se manifiesta a través de múltiples ritos de amor y de muerte que van de lo lúdico a lo trágico, de lo sensual a lo inhumano, tiene todavía vigencia en esta sociedad más o menos industrializada.

Exponente de esta España son las prácticas penitenciales que se celebran cada año por toda la Península rememorando la Pasión y muerte de Cristo. Los "empalaos" de Valverde de la Vera realizan un rito expiatorio de los más duros y mortificantes: son penitentes que, con el cuerpo materialmente aprisionado por gruesas sogas de esparto liadas al torso y a los brazos, desde la cintura hasta las axilas y de éstas a la punta de los dedos, recorren un largo vía crucis por las calles del pueblo.

VALVERDE Y SU HISTORIA

Valverde de la Vera es un pequeño pueblo situado al noreste de la provincia de Cáceres, a los pies de la Sierra de Gredos, que la emigración de las últimas décadas ha dejado reducido a unos ochocientos habitantes.

Su casco urbano, en un estado de conservación que lo hace digno representante de la arquitectura tradicional de la zona, está declarado Conjunto Histórico-artístico Nacional y ha merecido, en el año 1970, el Primer Premio Nacional de embellecimiento de Conjuntos Histórico-artísticos, concedido por la Dirección General de Bellas Artes. Las casas de Valverde, sustentadas por estructuras de entramados de madera, de muros de piedra en la planta baja y adobes que dejan al descubierto el entramado en las altas, con audaces aleros y voladizos, artísticas balaustradas en las solanas y cornisas a base de canecillos de caprichosas formas, todo ello en madera de roble y castaño de la tierra, forman un conjunto urbano de singular belleza. Las calles, estrechas y empinadas, surcadas por regueros de aguas cristalinas que bajan de la sierra a la vega, cerradas al cielo por voladizos y cornisas que llegan casi a tocarse a la altura del tejado, son un remanso de paz y frescor en los rigurosos veranos subtropicales que hacen posible el cultivo del tabaco en esta singular comarca extremeña.

En cuanto a su historia, se sabe que la primera ocupación cristiana de estas tierras tras el apogeo islámico data de la segunda mitad del siglo XI. La villa fue fundada a finales del siglo XIII por Nuño Pérez de Monroy, primer señor de Valverde y sus aldeas, por concesión del rey Sancho IV el Bravo de Castilla. Como vestigio del pasado señorial de la villa se encuentra el castillo gótico, la iglesia parroquial de Santa María de las Fuentes Claras y el rollo o picota, ambos del siglo XVI, con una interesante decoración de estilo plateresco.

ORIGEN DE LOS "EMPALAOS"

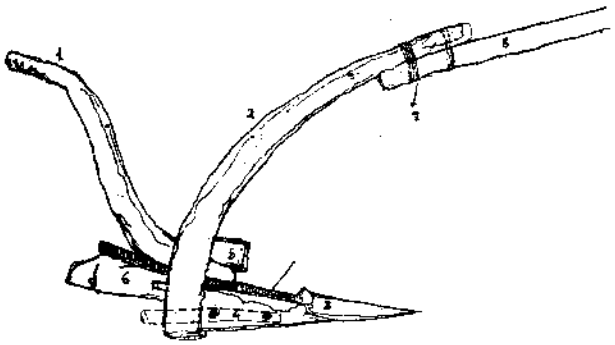
El origen de los "empalaos" de Valverde de la Vera es confuso. El libro más antiguo que se conserva de la Cofradía de la Pasión, que era la de los hermanos "empalaos", es del año 1600. Sin embargo, con anterioridad a esta fecha, el emperador Carlos V, retirado en el Monasterio de Yuste, próximo a Valverde, se había referido al sufrimiento de estos penitentes; lo que demuestra que su origen es mucho más remoto. Se trata, pues, de una tradición secular que se repite puntualmente cada noche de Jueves Santo.

A partir de las doce de la noche, los "empalaos", con el cuerpo y los brazos aprisionados por el áspero esparto, descalzos, realizan un vía-crucis de catorce estaciones señaladas por otras tantas cruces en las irregulares calles del pueblo. Llevan sobre los hombros el timón del arado, un madero de unos ocho centímetros de longitud y aproximadamente cinco kilos de peso, con el que se confunden los brazos del "empalao", firmemente sujetos por la soga que, en espiral, los envuelve en su totalidad. Del mismo modo, las sogas forman un cilindro de esparto en el que queda embutido el tórax del "penitente". Unas toallas o almohadones finamente bordados cuelgan, a modo de sudarios, de los brazos, a ambos lados del timón. Otras piezas del mismo arado romano que estas gentes usan en las labores agrícolas, las vilortas, especie de abrazaderas metálicas, penden, en-

trelazadas, de los extremos del timón, sonando a los movimientos como si de campanillas se tratara. Su tintineo y la tenue luz del farol que porta el cirineo que acompaña a cada "empalao" es el anuncio inequívoco de su presencia y una llamada al recogimiento de los devotos. Una enagua blanca bordada, un velo cubriendo la cara para guardar la identidad, dos espadas cruzadas detrás de la cabeza y una corona metálica de pinchos completan la indumentaria del penitente, verdadero crucifijo viviente.

La figura del "empalao" es la más perfecta representación iconográfica de Cristo crucificado y de su Pasión, personificada en un penitente cuyo atuendo y medio de tormento está compuesto por los más cotidianos útiles del medio en que vive: sogas, timón, vilortas, velos, toallas, enaguas, etc. Su propio pueblo es su calvario particular, y el objeto de la penitencia el cumplimiento de una manda, voto o promesa, bien como acción de gracias o bien para conjurar, casi mágicamente, los hipotéticos peligros que acechan a una existencia sometida a todo tipo de sinsabores. En definitiva, el acto puede llegar a convertirse en la única alternativa a la desesperanza ante los retos que se le plantean al hombre en un medio social que no le ofrece salidas racionales. Una religiosidad que se confunde con la superstición pretendiendo aportar soluciones a todo tipo de adversidades es su caldo de cultivo. El copioso "romancero del empalao" es ilustrativo al respecto:

No hay cadena más suave
que servir a Dios y amar
guardando sus mandamientos,
no quebrantar los preceptos
y la Pasión contemplar.



Arado de la zona de Valverde de la Vera, según el etnólogo don Julio Caro Baroja. De este utensilio cotidiano, los «empalaos» emplean en el rito las vilortas (7) y el timón (8). Otras piezas del mismo son: esteva (1), cama (2), reja (3), orejera (4), cuña (5) y dental (6)

Los "empalaos" hacen su vía-crucis, que dura unos cuarenta y cinco minutos, individualmente, saliendo de un sitio normalmente secreto. En el curso del mismo, tienen que arrodillarse a orar ante cada cruz del recorrido y ante cada penitente que encuentran. El camino se va haciendo más penoso a medida que se avanza por las inclinadas calles de Valverde, con el peligro de que una caída, en un paso dado en falso o al arrodillarse, sería de fatales consecuencias.

Empalar es un rito que requiere unas manos hábiles o la experiencia del propio penitente, que es el que mejor sabe la forma en que ha de hacerse. Las sogas no tienen que ir tan prietas como para impedir la respiración y la circulación de la sangre, ni tan flojas como para dejar moverse al timón o permitir que las carnes se introduzcan entre la espiral de esparto. En cualquier caso, los problemas circulatorios son inevitables, así como las llagas y hematomas producidas por el roce del timón o por los pellizcos y rozaduras de las sogas.

Los penitentes manifiestan que no sienten los miembros, "como dormidos", durante el vía-crucis. Terminado éste, los brazos, liberados de la opresión, permanecen rígidos hasta que unos masajes con alcohol, convenientemente aplicados, les hacen adquirir su primitiva movilidad.

El "empalao" raramente se queja, pero su semblante resignado no puede ocultar los efectos del tormento. "Tiene que doler, de otra forma no sería un sacrificio" —corrobora el experto mientras desenvuelve las sogas que dejan al descubierto un cuerpo amoratado, llagado, como con la sangre a flor de piel.

El "romancero del empalao", en boca de alguna piadosa mujer que, de esta forma, se adhiere al sufrimiento del penitente, da una idea de los sentimientos que animan esta práctica:

Venid, venid almas,
venid al Calvario,
veréis los efectos
que causa el pecado.

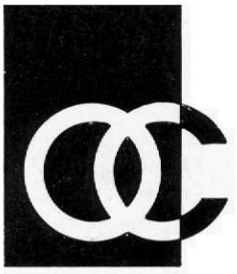
Venid al Calvario
venid almas tiernas,
venid y veréis
Divinas finezas.

Mirad su persona
de heridas cubierta
a fuerza de azotes
y de espinas recias.

Ver cómo la sangre
la vista le ciega
y su faz hermosa
queda horrible y negra.

Hasta hace algún tiempo, los "empalaos", concluido el via-crucis, se azotaban en una columna colocada a tal efecto en la iglesia; un cura recién llegado al pueblo con ideas renovadoras mandó quitar la columna y prohibió las flagelaciones. Más brutal aún es la supuesta existencia antiguamente de mujeres que se "empalaban" mutilándose los pechos, pero esta leyenda no se ha comprobado en absoluto.

Los "empalaos" son hombres jóvenes, entre la adolescencia —de incluso dieciséis o diecisiete años— y la madurez —de no más de cuarenta, normalmente—. Entre ellos abundan jóvenes emigrados que vuelven desde las grandes urbes para protagonizar el rito. Es una forma genuina de buscar unas señas de identidad autóctonas frente a la deshumanización y uniformización de los modos de vida en los medios urbanos industrializados. Mantienen estos hombres que para ser "empalao" es necesario "haberlo vivido desde la infancia, estar mentalizado desde pequeño". Llegar a empalarse es para ellos el modo inequívoco de reafirmar la pertenencia al grupo. De ahí que las motivaciones del "empalao" puedan transcender, y así es en algunos casos, las puras creencias religiosas estandarizadas. De hecho, no es imposible que un "empalao" no sea creyente, y, desde luego, abundan los que manifiestan no ser practicantes. Es pues, imprescindible no desdeñar esta dimensión del fenómeno si se quiere entender su vigencia en la España desarrollada actual.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID