GRUPOS para el RITUAL FESTIVO

Coordinación y prólogo: Manuel Luna Samperio

Isidoro Moreno Navarro • Antonio Montesinos González • F. J. Flores Arroyuelo • Demetrio E. Brisset • Antonio Mandly Robles • Luis Martín Díez • Fuensanta Plata García • Domingo Munuera Rico • Mercedes Cano Herrera • J. Ramón Santana Godoy • Fermín Pardo • Javier Escalera • Manuel Luna • José Antonio Alonso • Pedro Vaquero • Miguel Manzano • Miguel Lucas • S. Martínez García • Francisco Tejada • Javier Marcos Arévalo • Carlos Valcárcel • J. A. Ruiz • Salvador Martínez • Fuensanta Gómez • Rafael González • J. González Castaño • Lucila Ojero • Jesús Mª Romero • Pedro Vaquero • Miguel Manzano

© CONSEJERIA DE CULTURA,
EDUCACION Y TURISMO
EDITORA REGIONAL DE MURCIA
C/. Isaac Albéniz, 8, bajo.
30009 MURCIA
Tlf.: 29 82 93

Dirección editorial:
Javier Marín Ceballos

Diseño:
Eduardo Saro

Ilustración de portada:
Eduardo Saro, basada
en una fotografía de Paco Salinas

Primera edición:
Mayo 1987

D.L.: MU 335-1989

ISBN:84-7564-077-X

Fotocomposición:
Compomur, S.A.

Impreso por:
Artes Gráficas Novograf, S.A.

Printed in Spain / Impreso en España

Distribuidor:
Murcia:
Miguel Sánchez Libros, S.A.
C/. Ruiz Hidalgo s/n, bajos.
Tlf.: 26 92 92.
30002 MURCIA

Resto de España:
Siglo XXI
C/. Plaza, 5.
Tlf.: 7 59 48 09 / 49 18 / 45 57
Aptdo. nº 48023
28043 MADRID

Los auroros en la Baja Extremadura*

Aproximación etnomusicológica

Francisco Tejada Vizueta

Etnomusicólogo

HA quedado significada la existencia y tipología de unas Hermandades de Auroros en la Baja Extremadura que –por otra parte– se inscriben en subáreas culturales bien definidas: la comarca de la Siberia –o mejor, comarca de los Montes–, limítrofe por el noroeste a Toledo y Ciudad Real, y la zona frontera a los Pedroches cordobeses que, en la Baja Extremadura, viene a significar la transición de la comarca de la Serena hacia la Siberia.

Por implicar el fenómeno de los Auroros –y no como algo accidental– un hecho musical de gran alcance, cabe ahora preguntarnos si –al menos desde este ángulo– adquiere alguna relevancia, ya en la Baja o Alta Extremadura, ya en regiones limítrofes[1].

Habida cuenta, además, que el fenómeno aparece entre nosotros como hecho histórico reciente (principios del siglo XIX)[2], cabe también preguntarse por el "valor" etnomusicológico de sus melodías en el contexto más amplio de la música tradicional extremeña[3]. Esto nos obliga a dar, al menos sucintamente, algunas indicaciones sobre la "personalidad" de la música popular extremeña[4], para detenernos seguidamente en las propias melodías de los Auroros.

Nos referimos, por último, dadas las connotaciones singulares que para noso-

* Dejamos constancia de nuestro agradecimiento a los párrocos de Zarza Capilla, don Pedro Horcajo, y Garbayuela, don Jesús López, que nos han facilitado sobremanera la tarea en nuestro trabajo de campo, cara a perfilar esta comunicación; así como a nuestro entrañable amigo, don Enrique Calvo, hombre –por nacimiento y dedicación– fuertemente enraizado en la Siberia y Serena extremeñas, párroco hoy de Cabeza del Buey y antes de Monterrubio de la Serena.

tros comporta (abundancia y variedad literario-musical, vigencia, etc.) el Cancionero de la Aurora de Zarza Capilla[5], así como al de Garbayuela, si bien omitiremos cuestiones literarias (análisis de textos) y otras musicales (la sencillez rítmica nos exime del análisis de este campo), para concluir con un breve apéndice alusivo a la organología de los Auroros.

1. Relevancia del hecho musical de los Auroros en la Baja Extremadura

Elemento aparentemente de mayor fragilidad ha sido la música, el resto –en muchos casos sólo como muestra "arqueológica"– que ha sobrevivido de tantas manifestaciones folklóricas, gracias a la ingente labor que, ya desde finales del siglo pasado, realizaran prestigiosos musicólogos[6]. Extremadura, que se incorpora tardíamente a esta parcela del folklore, contó, sin embargo, con excelentes figuras que nos legaron una de las obras más monumentales, dentro del contexto español, del canto popular.

García Matos publicaba en 1941 su *Lírica popular de la Alta Extremadura*[7] y dejaba, a su muerte, una importante cantidad de materiales de la misma provincia que, recientemente, verían la luz en edición de Crivillé[8]. Se había adelantado a Matos Bonifacio Gil con la publicación de un primer volumen de su *Cancionero popular de Extremadura*, seguido años más tarde del segundo[9], ofreciendo, entre ambos, estudios y noticias de cierto interés[10]. Aunque el título que diera Bonifacio Gil a su obra se refiera a la región, lo cierto es que predomina en ella, con mucho, la canción bajoextremeña, con la siguiente particularidad: representatividad mayor de la Serena en el primer volumen (Campanario y Villanueva de la Serena) y de la Siberia en el segundo (Casas de don Pedro, Fuenlabrada, Herrera del Duque, Navalvilar de Pelas, etc.) Seguirían a estas publicaciones en épocas más recientes el *Cancionero de Cáceres y su provincia* de Angela Capdevielle[11], para surgir, en los últimos años una serie de publicaciones localistas de diverso interés[12].

El balance que nos arrojan estos Cancioneros es el siguiente: una sola melodía del Rosario de la Aurora en el de Matos (nº 158), recogida en Navaconcejo; otra en el de Capdevielle (pág. 287), recogida en Ahigal y que revela una estructura moderna; otra en el primer volumen de Bonifacio Gil (pág. 158), recogida en Trujillo y de composición reciente, si bien sabiamente inspirada en los modelos tradicionales, y ninguna en el de Crivillé. El hecho, pues, carece de total significación[13] en la Alta Extremadura.

El panorama cambia por completo en la Baja Extremadura. Acaso la menor atención prestada por Gil en su primer volumen a la canción religiosa sea la razón de que tan sólo nos ofrezca dos melodías de Auroros: la que subtitula "los campanilleros", recogida en Cabeza del Buey (pág. 159) y otra de Campanario (pág. 156), en cuyo estribillo quiere ver el ilustre musicólogo afinidades con otras de las colecciones murcianas de Verdú e Inzenga[14]. Localiza, en cambio, ya en el segundo volumen, una importante colección de éstas en la Siberia extremeña, aunque extrañamente se le escapen las de las localidades sobre las

que centramos nuestro trabajo (Zarza Capilla y Garbayuela), de mayor vigencia que las que reseña: las de Fuenlabrada (nº 309), cuya Hermandad de la Aurora existió en la antigüedad, relegándose hoy el uso de las coplas al día de la Purificación de Ntra. Señora[15]; las de Castiblanco (nº 311), circunscrito su uso a la madrugada del Viernes Santo; las de Orellana la Vieja (nº 312), sin vigencia actual; las de Herrera del Duque, cuya revitalización pretende, tras absorverlas, la Cofradía de Ntra. Sra. de la Consolación; las de Casas de don Pedro (nn. 321, 322, 323) que, a lo largo del año cumplen su finalidad el domingo de Resurrección, primer domingo de octubre, día de la Purísima y año nuevo; las de Puebla de Alcocer (nn. 331, 332), que hoy se insertan en la fiesta más aglutinadora de la localidad: el Corpus Christi.

Por nuestra parte hemos encontrado diferentes vestigios melódicos en Sancti-Spiritus o en zonas que, si bien se apartan del epicentro que nos ocupa, siguen siendo relativamente próximas a la comarca de los Pedroches cordobeses: Castuera, Monterrubio de la Serena, Granja de Torrehermosa.

En regiones cercanas o limítrofes al norte de nuestra región, con las que pueden establecerse pertinentes relaciones de carácter musical hemos detectado una situación similar a la de la Alta Extremadura: el *Cancionero salmantino* de Ledesma[16] no recoge ninguna canción de este tipo, aunque muestren su parentesco algunas de ellas (las "pasiones" nn. 1 y 6 del primer grupo de la sección quinta y el "calvario" nº 4 del mismo grupo y sección); otro tanto sucede con el *Cancionero popular de la provincia de Madrid* [17].

El hecho, pues, musical de los Auroros bajoextremeños encuentra su más firme y clara conexión con las regiones limítrofes del Este y del Sur. Los visitantes de la Siberia a los cercanos pueblos ciudarrealeños de Agudo y Valdemanco[18] –y viceversa– han recogido en sus oídos aquellas melodías que, sin apenas solución de continuidad en sus tipologías suelen sufrir innumeras variaciones de pueblo a pueblo, de cantor a cantor; y unos y otros han de reconocer la sintonía que se establece necesariamente con los también cercanos auroros del Viso o Pozoblanco, en los Pedroches[19], o con los más distantes –por ejemplo– de Priego de Córdoba. Las melodías de estos cantos tienen, aun para el no versado, aquella impronta –más allá del mero contexto literario– que las hace reconocibles y familiares a la primera audición: todas parecen semejarse, ya por sus ritmos de sencillas y acertadas combinaciones binarias y ternarias, ya por sus modos, fuertemente enraizados –como veremos– en la más genuina música popular española.

2. Las melodías de los Auroros en el contexto etnomusicológico extremeño

La preocupación de Bonifacio Gil por la que llamara "personalidad" de la música extremeña le llevaron, en el primer volumen de su Cancionero, a unos intentos clasificatorios que, a falta de adecuados modelos tipológicos, resultaron fallidos[20]. No obstante, intuía algo que, en el estado actual de la investigación, parece confirmarse plenamente: el predominio de los modos menores y

equivalentes en nuestra música popular[21], lo que –por otra parte– es común a la música tradicional española[22]. Habríamos de esperar a la obra del erudito García Matos para que, por fin, se aplicaran unos correctos criterios taxonómicos: partiendo de los modos diatónicos grecorromanos a los modos mayores[23], sobre un total de 236 melodías quedaba establecido el siguiente cuadro.

Modos diatónicos (grecorromanos)	23 melodías	
Modos gregorianos	5 melodías	
Diatonismo en evolución	14 melodías	
Tono arábigo*	25	= 31'3 %
Tono arábigo-menor	49	
Modo menor	53	= 22'4 %
Bimodales y bitonales	27	
Modo mayor	36	= 15 %
Tonalidad indecisa	4	

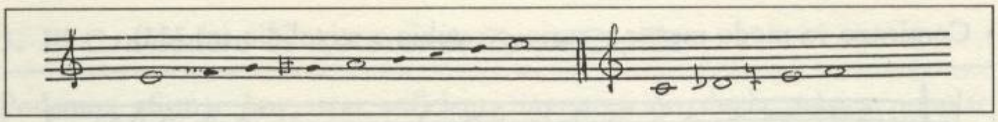
Con las debidas cautelas Matos anotaba las siguientes conclusiones[24]: "En el modo menor construye el pueblo de la Alta Extremadura el mayor número de sus melodías"; por otra parte, la preponderancia del elemento árabe –hoy, preferimos hablar del elemento oriental[25]– en nuestra música queda bien manifiesta en las dos cantidades significativas por un total de 73 melodías, con la particularidad de que "perduraron a través de los muchos años sin perder nada de sus prístina pureza"; por último, es también significativa la existencia "de un documental melódico sobre las escalas greco-romanas, que bien puede considerarse numeroso, si se tiene en cuenta la cantidad de siglos transcurridos". Aquellas cautelosas conclusiones quedarán confirmadas, con las mayores garantías, en el pormenorizado estudio de Crivillé sobre los materiales que vinieran a constituir el ya citado segundo volumen de Matos (cfr. Anexo). Baste destacar que, de 349 melodías, sólo 74 pertenecen al modo mayor (20%), mientras al modo menor corresponden 90 (25'8%) y un 20% de ellas acusan filiación o influencia oriental.

Por otra parte, el mismo Crivillé ha puesto de relieve, a partir del material extremeño que estudia, la gran influencia oriental en nuestra música conservada mediante tradición oral. Buscando el proceso hacia la tonalidad menor moderna, mediante la cromatización del segundo y tercer grado de la gama modal de *mi* (modo dórico), establece el siguiente devenir[26].

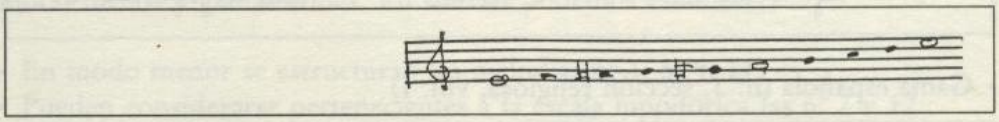
– **Escala andaluza:** En ella el *sol* sostenido y el *fa* natural, dentro de un ámbito reducido, son el factor más indicativo de la señalada influencia oriental, ya que se trata de "la reproducción a nuestro léxico etnomusical de aquellos sistemas o gamas modales venidos del Orientales como el Maquam Hijaz e Hijaz Kar o Ushshâq, empleados en la música árabe, o la escala Datgât-e Tchahrgâh procedente del Irán".

---

* Siempre utilizaremos el término "escala andaluza", para referirnos a la que Matos llama "tono arábigo", y "gama española", para la que llama "tono arábigo-menor".



– **Gama española:** Tras este punto de partida de la gama árabe-oriental el proceso evolutivo da lugar "a una original ordenación melódica a la cual bien se le puede conferir un determinio y acervo esencialmente español..., que se hizo prioritario no solamente en la provincia de Cáceres, sino en otras regiones, especialmente en las de Castilla y León. Se trata de la sucesión por cromatismo desde *mi* hasta *la*, siguiendo después la gama hasta la octava de una forma natural", siendo imprescindible la distancia de un tono entre el primer y segundo grado y pudiendo presentarse, o no, el tercer grado elevado. No es infrecuente, además, la aparición del sexto grado aumentado –tanto en la escala andaluza como en la gama española– "de indiscutible tipismo, acervo y fuerza etnomusical.



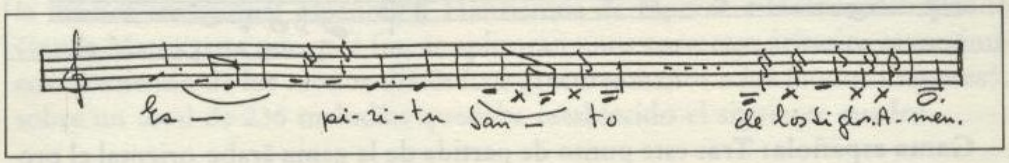
– **Modo menor:** "Poco a poco los apoyos sobre el 4º grado (mese) de la gama modal debieron derivar hacia el 5º, hallando de esta forma el clima tonal moderno que proporciona el descanso sobre la dominante tonal".

Todo lo dicho para la Alta Extremadura vale igualmente para la Baja, a pesar de una aparente indicación en contrario de Bonifacio Gil en el segundo volumen de su obra (cfr. Anexo): de 400 melodías, el 43'25% pertenecen al modo mayor, mientras las de modo menor y afines sólo alcanzarían el 43'25%. Sin embargo, un ligero repaso nos advierte de la fuerte presencia en este volumen de la canción infantil y de baile, más propicias a los modos mayores. Las tendencias, pues, que señalara Matos queda garantizada, como hemos advertido, en varias ocasiones[27].

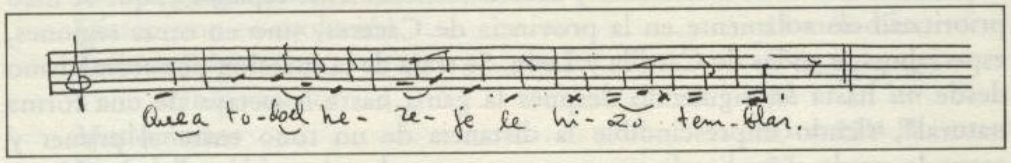
Procedamos ahora al estudio de las canciones de Auroros que nos oferta el *Cancionero popular de Extremadura* de Bonifacio Gil (sobre un total de 12 melodías que recogemos en Anexo), para lo que ejemplizaremos con la transportación oportuna de las mismas al tipo de organización pertinente, fijándonos –sobre todo– en las cadencias finales.

Pertenecen al modo mayor las nº 309 y 332 del vol. II, si bien la primera conserva una ordenación que nos recuerda la escala hipofrigia, y al modo menor las nº 7 de la sección religiosa del vol. I y 322 del vol. II. Las restantes las tipificamos de la manera siguiente:

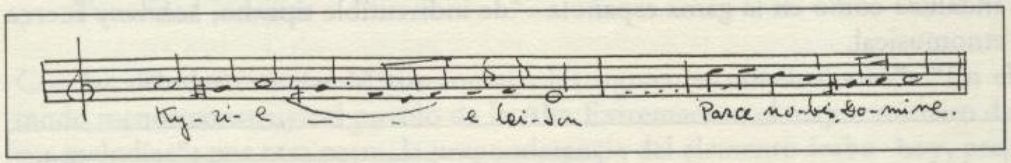
• Comienzo en modo menor y curioso cambio a mixolidio (nº 323).



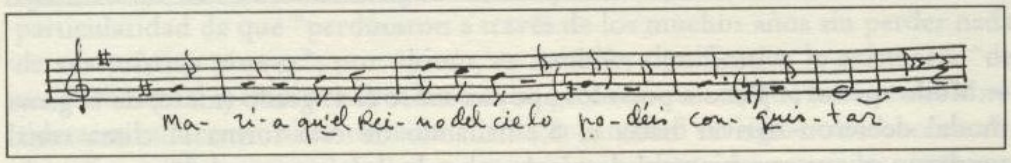
• Hipodórica (nº 311)



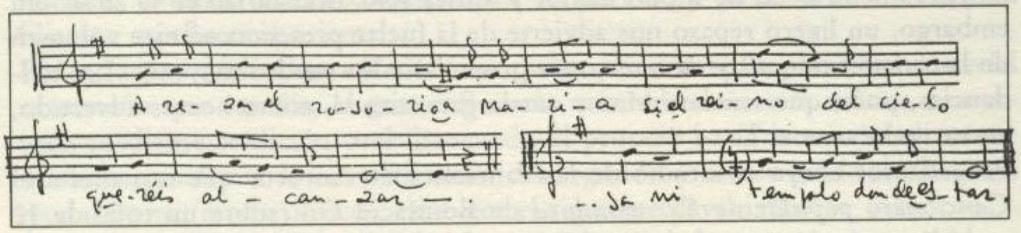
• Comienzo en escala andaluza, para devenir a modo menor (nº 324)



• Gama española (nº 3, sección religiosa, vol. I)



• Tonalidad mixta –bimodal– (nn. 312, 313, 321, 331), aunque tan transitoriamente en algunas (salvo la nº 321) que podemos considerarlas deviniendo evolutivamente al modo menor.



Nos encontramos, pues, mayoritariamente con unas melodías cuya caracterización más notable estriba en enraizarse, como tales melodías pararreligiosas posiblemente no muy lejanas en el tiempo, en los profundos estratos de la música folklórica. Y es esto precisamente lo que llevaría a Bonifacio Gil a distinguir oportunamente entre los que habríamos de llamar música *folklórica* por excelencia, frente a otra de carácter *popular* (tomada la adjetivación con cierto sentido peyorativo), por cuando es en la primera donde solemos estimar, a más de los tradicional, la representación de lo genuinamente bello[28].

3. El Cancionero de Auroros de Zarza Capilla

Podemos afirmar hoy, tras suficiente investigación de la música popular bajoextremeña[29], que son pocas las localidades que puedan ofertar una variedad tal como Zarza Capilla, concretada en este caso en melodías de Auroros, campo en el que también sobresale numéricamente sobre los restantes pueblos que cultivaron el género o que mantienen viva la tradición, como es el caso de Garbayuela. El mismo número de doce melodías –cantidad igual a las que recogiera Bonifacio Gil y que hemos transcrito (véase Anexo)– es sumamente representativo. Con ellas logran los Auroros de Zarza Capilla musicalizar todo el año litúrgico, distinguiendo entre lo que en la ordenación del mismo se denomina "tiempo ordinario" (coplas ordinarias, reyes ordinarios) de otras fiestas y solemnidades de la liturgia católica[30].

Las canciones de Zarza Capilla presentan, frente al conjunto antes estudiado del *Cancionero* de Bonifacio Gil, una mayor abundancia de modos mayores (nn. 3, 4, 5, 6), explicable si tenemos en cuenta que representan estratos relativamente modernos de la tradición[31], sin embargo, dominan las que emplean el modo menor y gamas afines. En síntesis podemos establecer:

- En modo menor se estructuran las melodías nº 1, 5, 9, 11.
- Pueden considerarse pertenecientes a la escala hipodórica las nº 7 y 12.
- En la "gama española" se establece la bellísima melodía consignada con el nº 8, logrando también una cierta originalidad la mixtura bimodal de la nº 4.

Por el momento –y pendiente de un estudio más pormenorizado de las melodías de Auroros de la próxima Garbayuela– baste referirnos a tres de sus melodías (véase Anexo) en las que –salvo la más complicada estructura rítmica de la nº 2 con la aparición de un 5/8 menos usual entre nosotros– siguen confirmándose las tendencias reiteradamente apuntadas: menor, o hipodórico, sería el modo de la nº 1, para con ligeras variantes, darnos la nº 3 su versión del diálogo litánico que, aquí y en la nº 324 de Bonifacio Gil, se arranca en la peculiar escala andaluza.

En aras de la brevedad refirámonos, por fin, a la instrumentación de que se acompañan los Auroros en sus sonoras rondas callejeras y actos al interior mismo del templo.

En 1820 el hermano mayor de la Cofradía de la Aurora de Monterrubio de la Serena entregaba los bienes de la misma al nuevo mayordomo, inventariando los instrumentos de que disponían: una tambora, dos panderetas, una guitarra, tres campanillas y unos platillos de metal, amén de los necesarios bordones. Esta breve relación nos recoge los instrumentos esenciales de que se sirven los Auroros, al no faltar en ningún grupo la tambora, la guitarra y la campanilla. Fuera de éstos cabe otra suerte de instrumentos en dependencia de las posibilidades reales del grupo.

En el caso de Zarza Capilla, además de los tres dichos, se utiliza el triángulo –versión perfeccionada del popular "hierrillo"– y el más culto violín, supera-

ción del antañón rabel –o "la rabel"– que, en épocas todavía no lejanas, utilizaran los pastores de la Siberia y Serena extremeñas. En Garbayuela se sustituye el dulce sonido de éste por el del clásico laúd y, en las vecinas localidades ciudarrealeñas, no es ajeno el uso del acordeón.

Conservada, pues, la que parece esencial organología del hecho musical de los Auroros, cabe una cierta disparidad dentro de la búsqueda de aquellos sonidos agudos que contrarrestan la gravedad de la percusión y que, en la actualidad, puede proporcionar un instrumento tan moderno como el órgano electrónico. Se trata en este caso –y así hemos escuchado grabación de Auroros de Priego de Córdoba– de sustituir el más dulce fluir del sonido de la flauta que formara parte del instrumental del grupo.

Concluimos aquí nuestro recorrido por la "geografía" de los Auroros en la Baja Extremadura. Somos conscientes de que aún quedan muchos aspectos a estudiar –otros, a profundizar– dentro del apartado musical de esta manifestación folklórica. Pero tan sólo pretendíamos hacer una aproximación.

Notas

1. No planteamos esta problemática con relación a Portugal, ya que está fuera de duda, para nosotros, que –salvo la lógica excepción de Olivenza y su entorno– no se encuentran influencias notorias de este país sobre la Baja Extremadura en el terreno musical. Algo muy distinto sucede, en cambio, en otras manifestaciones culturales y, en particular, en la arquitectura (cfr. Solís Rodríguez, C., Tejada Vizuete, F.: "Escultura y pintura del siglo XVII", "Artes plásticas del siglo XVIII", en *Historia de la Baja Extremadura*, V. II, edit. Real Academia de Extremadura, 1986).
2. Al menos documentalmente todo apunta a precisar como momento histórico del establecimiento de los Auroros en nuestra región la fecha señalada. Así la de 1817 que registra la introducción a la recopilación de las canciones de Zarza Capilla (cfr. *Cancionero de la Virgen de la Aurora*. Edit. Católica de Toledo, 1951) es la misma en la que se solicita la erección de la Hermandad, por ejemplo, en Monterrubio de la Serena (cfr. Anexo). No obstante, la devoción por los rosarios callejeros y otras marianas tuvieron –de manera peculiar en Andalucía y dentro del espíritu contrarreformista– un gran auge ya desde la segunda mitad del siglo XVII. En *Andalucía, informe a Juan Pablo II* (edit. Monte de Piedad, Córdoba, 1983) al referirse al contexto socio-cultural, se afirma cómo "una de las devociones marianas de mayor repercusión social fueron los rosarios callejeros, que comenzaron en Sevilla en 1699, con participación exclusiva masculina y en 1730 con la femenina, alcanzando tal magnitud que, en 1758, podían contarse 81 rosarios por año" (pág. 229).
3. El tema no es ocioso, por cuanto nos oferta una razón de la fijación y popularidad de las canciones de Auroros: el hecho de avenirse a los tipos melódicos usuales de una cultura dada, a la que se destina y en la que se pretende su inserción (cfr. a este respecto Crivillé i Bargallo: *Cancionero popular de la provincia de Cáceres –Lírica popular de la Alta Extremadura*. Vol. II, edit, C.S.I.C. y Consejería de cultura de la Junta Regional de Extremadura, Barcelona, 1982, pág. XXVII).
4. El término "personalidad", muy utilizado por Bonifacio Gil en su obra (cfr. nota 9); hace referencia, en este autor, a los rasgos de rancio abolengo y tradicionalidad del folklore musical.
5. La exhuberante cantidad y variedad de textos literarios del citado cancionero –algunos, de notable calidad– supone, además de los poetas locales que la tradición recoge, otras fuentes inspiradoras. Informantes de Zarza Capilla nos aseguran haber tomado letras de sus canciones incluso del, antaño tan difundido, semanario "El buen amigo". Pero es un extremo que no hemos podido verificar.
6. Véase la segunda parte de la ponencia que, con el título "Reglamentación del estudio y la investigación del folklore", presentamos en el Congreso de las Comunidades y Nacionalidades históricas de Santiago de Compostela (1985), en colaboración con Marcos de Arévalo.
7. García Matos, M.: *Lírica popular de la Alta Extremadura*, edit. Unión musical española. Madrid.
8. Crivillé i Bargallo, op. cit.
9. Gil, Bonifacio: *Cancionero popular de Extremadura*, Vol. I, edit. Centro de Estudios extremeños, Badajoz, 1932; Vol. II, edit. Excma. Diputación Provincial de Badajoz, 1956. Existen reediciones de 1961 y 1985.
10. Cfr. Gil, Bonifacio: "Folklore musical extremeño. Principales rasgos de su origen y riqueza tonal", *Rev. de Estudios extremeños* (R.E.E.), II, Badajoz, 1935, pág. 205 y

ss.; "La canción extremeña en el folklore español. Comparaciones textuales e influencias recíprocas", *R.E.E.*, I-II-III, Badajoz, 1936, pág. 51 y ss., 183 y ss., 291 y ss.; "I-Extremadura y la posible regionalización de su música popular. II-La tradición en la canción extremeña y su evolución". *R.E.E.*, I, Badajoz, 1937, pág. 87 y ss.

11. Capdevielle, Angela: *Cancionero de Cáceres y su provincia*, edit. Excma. Diputación provincial de Cáceres, 1969.
12. Varios: *Cancionero popular de Don Benito*, edit. Asociación Amigos de la Cultura Extremeña, 1984; Tejada Vizuete y varios: *El folklore de Orellana*, edit. Fundación Santa María, Madrid, 1986; Majada Neila, J.L.: *El folklore de Garganta la Olla*, edit. Inst. El Brocense, Cáceres, 1986; la revista anual de "Amigos de la coral y folklore villanovense" viene dando cuenta de las canciones recogidas en ese entorno de la Serena.
13. En realidad este carácter religioso-festivo de los Auroros queda más que suplido en la Alta Extremadura por los abundantes Ramos y Alboradas.
14. Gil, B.: op. cit. "La canción extremeña...", III, pág. 292.
15. Se trata, como en otros casos –Herrera del Duque, por ejemplo– de la aglutinación por una más poderosa cofradía o costumbre. Es notable el caso de Fuenlabrada, donde el Niño de la Virgen tiene ya asignada madrina, en la ceremonia de la Purificación, hasta los primeros años del próximo siglo.
16. Ledesma, Dámaso: *Cancionero salmantino* (reedición), Salamanca, 1972.
17. Schneider, Marius-Romeu; Figueras, José: *Cancionero popular de la provincia de Madrid* –materiales recogidos por García Matos– (Vols. I-II-III-IV), edit. C.S.I.C., 1951-1960. Sentimos no haber podido verificar el estado de la cuestión en la provincia de Toledo a fin de confirmar la opinión en sentido negativo de algunos informantes: sacerdotes de la provincia y diócesis toledana que ejercen su ministerio en pueblos de la Baja Extremadura.
18. Los Auroros de Garbayuela nos han hablado de encuentros con los de Agudo y el informante de Zarza Capilla incluso nos dice haber incorporado al repertorio de esta localidad alguna melodía de los de Valdemanco.
19. Queremos significar que no es sólo en esta parcela del folklore en la que se establecen conexiones entre la Siberia y los Pedroches. Otro tanto sucede en el terreno del teatro popular: los "Autos de Pastores" de Helechosa de los Montes y otros pueblos de la Siberia fueron identificados por nosotros como escenas separadas de la obra *La Infancia de Jesucristo. Poema dramático dividido en doce coloquios*. Autor, D. Gaspar Fernández y Avila, Colegial Teólogo del Sacro Monte de Granada...; impreso en Carmona, imprenta de José Moreno y Galves, 1868.
20. El mismo autor lo reconoce en op. cit.: *Cancionero...*, vol. I, págs. 10-11 de la edición de 1961.
21. Ibídem, pág. 168.
22. Cfr. Pedrell, Felipe: *Cancionero musical popular español* –3ª edic.–, vol. I, edit. Boileau, Barcelona, 1958, págs. 34-35. Obsérvese que Pedrell presenta como elemento más abundante en la canción española el modo eolio o hipodórico.
23. La razón de este orden clasificatorio es obvia: se parte de las más primitivas influencias que, sucesivamente, dejaron su huella "en nuestro sustrato musical y que corresponden a sistemas musicales de nuestros antiguos colonizadores; moldes extraídos de la cultura musical helénica, elementos desarrollados durante la Alta Edad Media procedentes de Bizancio e incorporados por la iglesia mediante su "rito mozárabe", la música litúrgica, caracterizada por la indudable influencia del canto llano, y los sistemas o gamas orientales traídos a España por árabes y mahometanos

o como reminiscencias de la antigua teoría musical griega y de las ancestrales influencias de pueblos indo-europeos" (Crivillé, op. cit., pág. XXVI).

24. Op. cit., págs. 32, 26, 15.
25. Véanse razones de este hecho en Crivillé, op. cit., págs. XXVI-XXVII.
26. Ibídem, pág. XXVII y ss.
27. Cfr. Tejada Vizuete, F.: *El folklore de Orellana*, op. cit., págs. 26-27; "El villancico extremeño. Algunos rasgos menos conocidos", Rev. *Alminar*, nn. 10 y 11, Inst. Cultural "Pedro de Valencia", Badajoz, 1980.
28. Gil, B.: op. cit., *Cancionero*, vol. II, pág. 190.
29. Un avance de la misma lo dimos a conocer en nuestro trabajo, *Cancionero popular de la Baja Extremadura* (nuevas aportaciones), galardonado hace unos años con el primer áccesit que se considera del Premio "García Matos" en Extremadura. Pendiente de reelaboración, aún tardaremos algún tiempo en publicarlo.
30. Advertimos que una misma melodía es aplicable a conjuntos de textos diversos. La denominación "reyes", para una serie de canciones (éstas siempre en cuartetas octosílabas), no me ha sido aclarada satisfactoriamente por los informantes.
31. El mismo pueblo de Zarza Capilla es de fundación reciente: primer tercio del pasado siglo.

ANEXO

I. Cantos de Auroros de la Baja Extremadura
(Cancionero de Bonifacio Gil)

II. Cantos de Auroros de Zarza Capilla y Garbayuela
(Transcripción musical de Tejada Vizuete)

III. Indices de modos de los cancioneros extremeños

IV. Localización de cantos de auroros en la Baja Extremadura

V. Documentación histórica sobre auroros:

- de la solicitud al Prior de Magacela para establecer la Cofradía de la Aurora en Monterrubio de la Serena.

- Cargos e inventario de esta Cofradía en 1820.

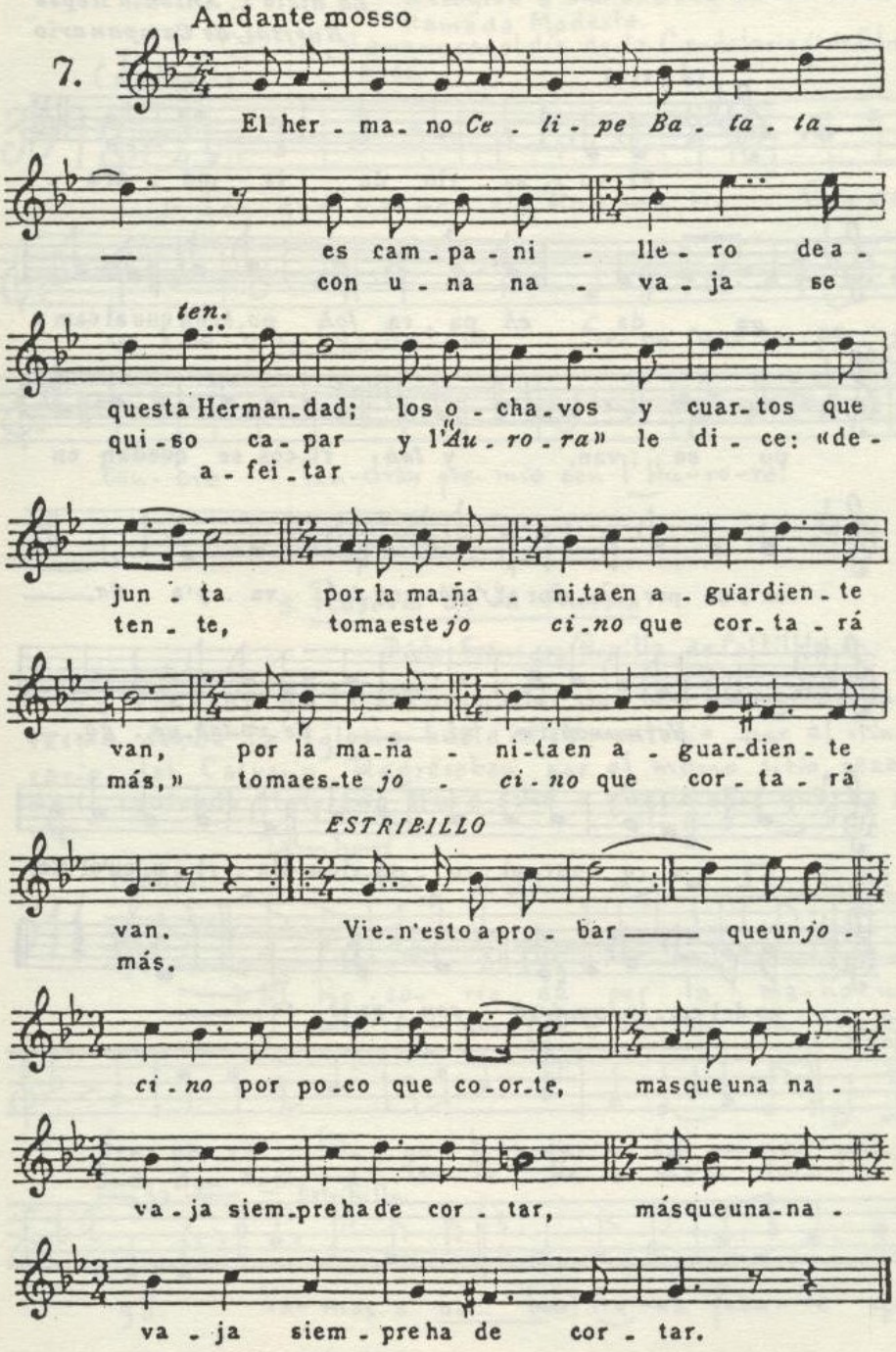
Los campanilleros

El Rosario de la Aurora *(con letra profana)*

La dictó D. Antonio Otero Seco, de Cabeza del Buey (Badajoz)

Andante mosso

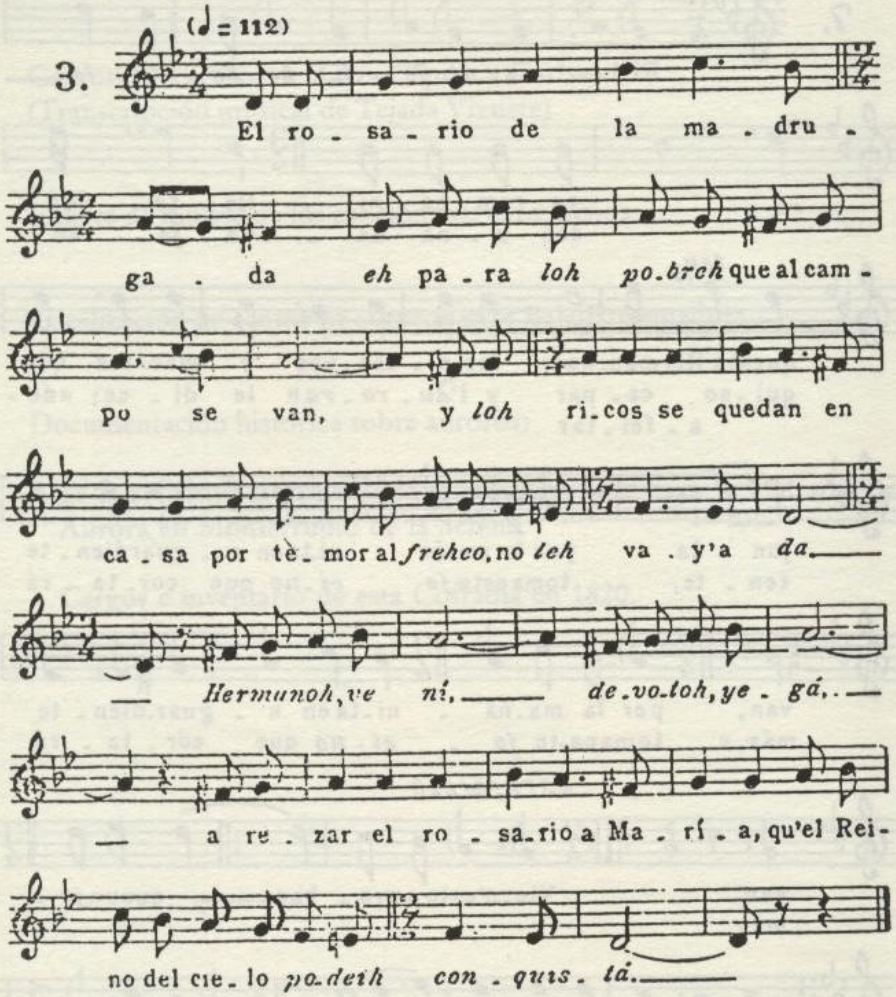
7.



El rosario de la Aurora

(De carácter popular-religioso)

La dicto L. Antonio Reyes
Huertas, de Campanario

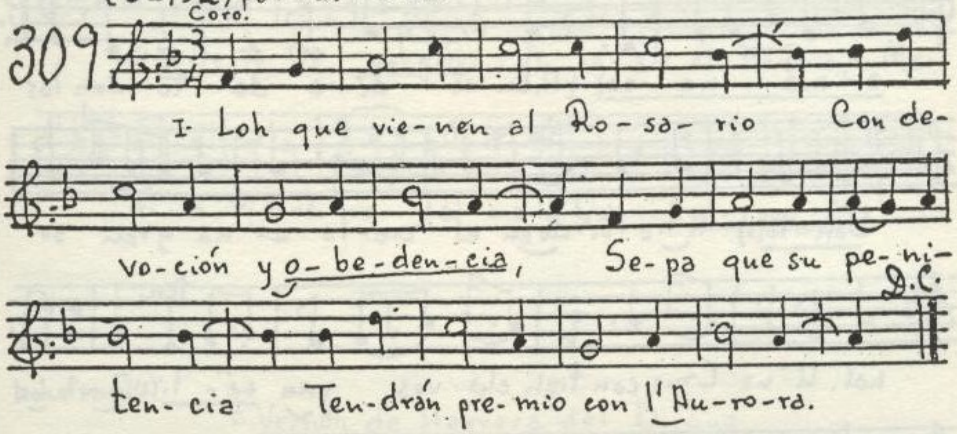


X Sección — Religiosas

1. Coplas de la Aurora

Recogida a una anciana de Fuenlabrada llamada Modesta.

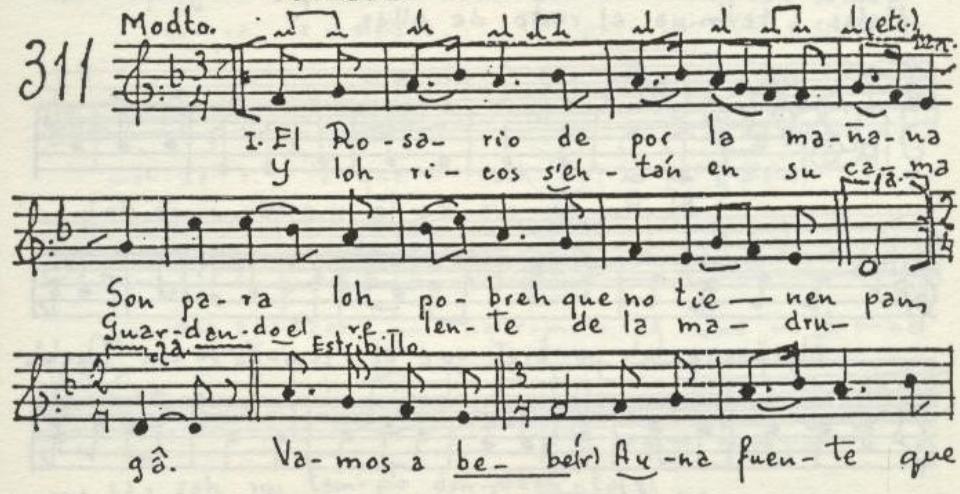
Cántose, al amanecer, el día de la Candelaria (2 de Febrero) por las calles.

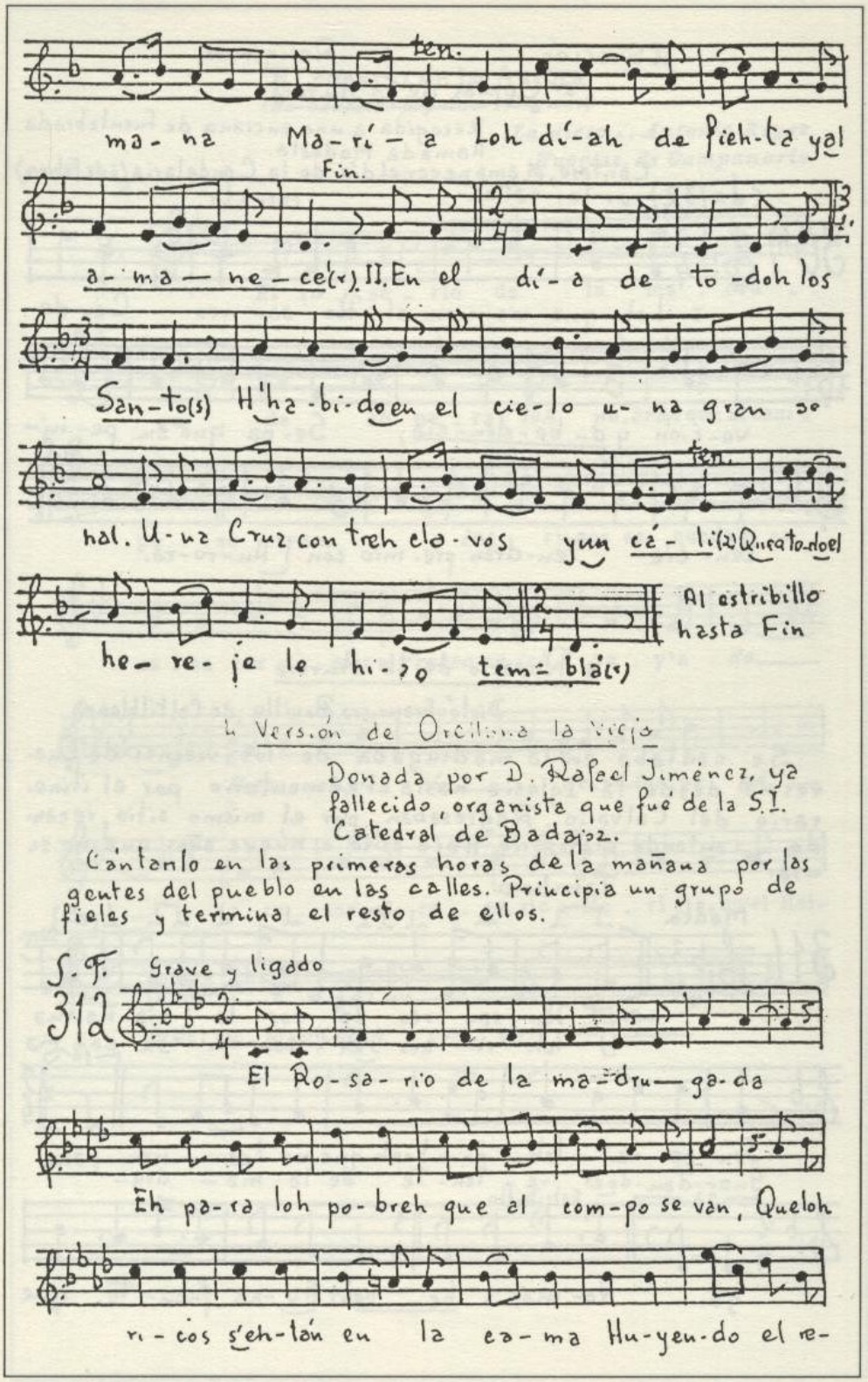


3. Rosario de la Aurora

Dictó: Francisca Bonilla, de Caltilblanco.

Se cantaba en la madrugada de los viernes de Cuaresma desde la Iglesia hasta el cementerio por el itinerario del Calvario. Regresaban por el mismo sitio, rezando y cantando el Rosario. Hace ocho o nueve años que no se usa.

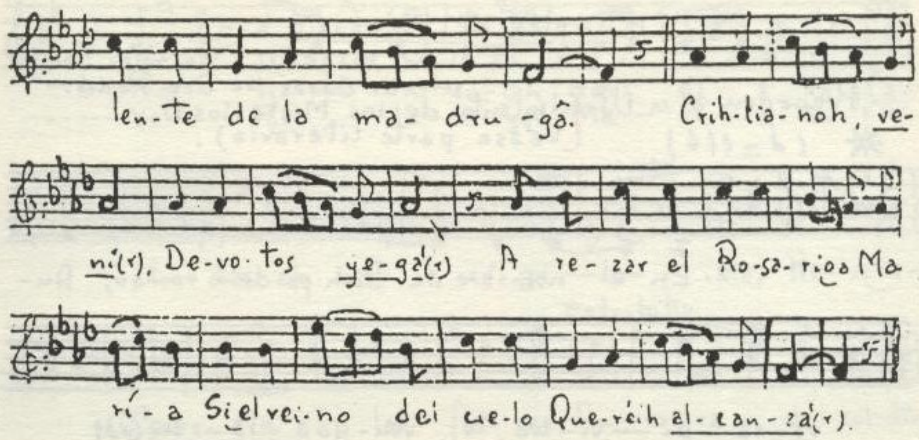




4 Versión de Orellana la Vieja

Donada por D. Rafael Jiménez, ya fallecido, organista que fué de la S.I. Catedral de Badajoz.

Cántanlo en las primeras horas de la mañana por las gentes del pueblo en las calles. Principia un grupo de fieles y termina el resto de ellos.

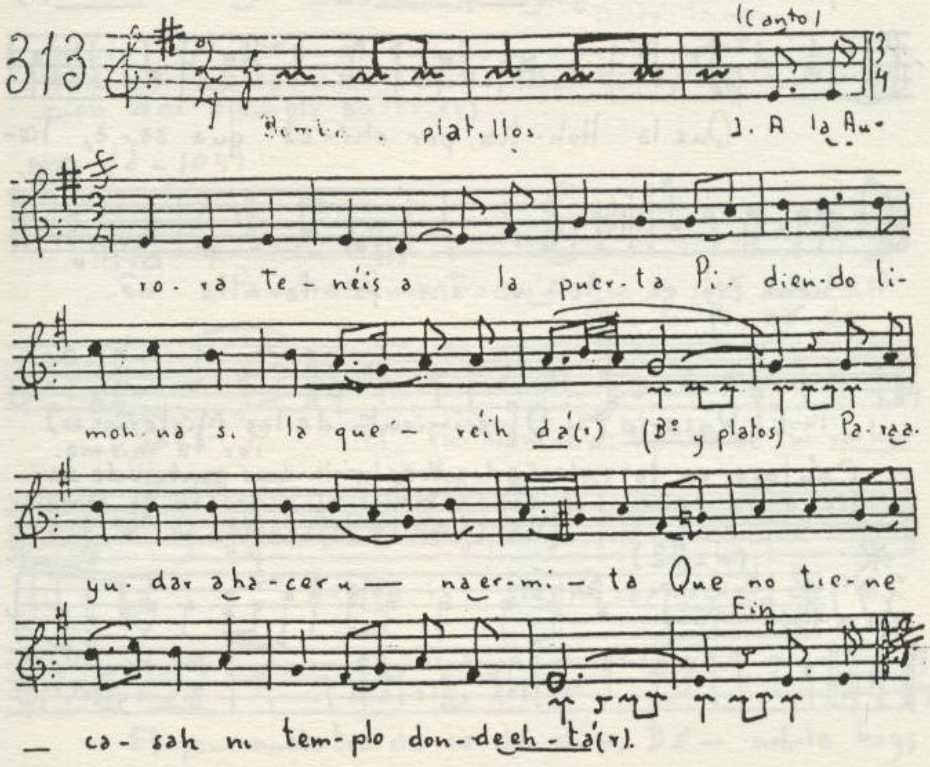


5. Versión de Herrera del Duque

Dictó: Dora Camacho Pacheco

(Véase parte literaria.)

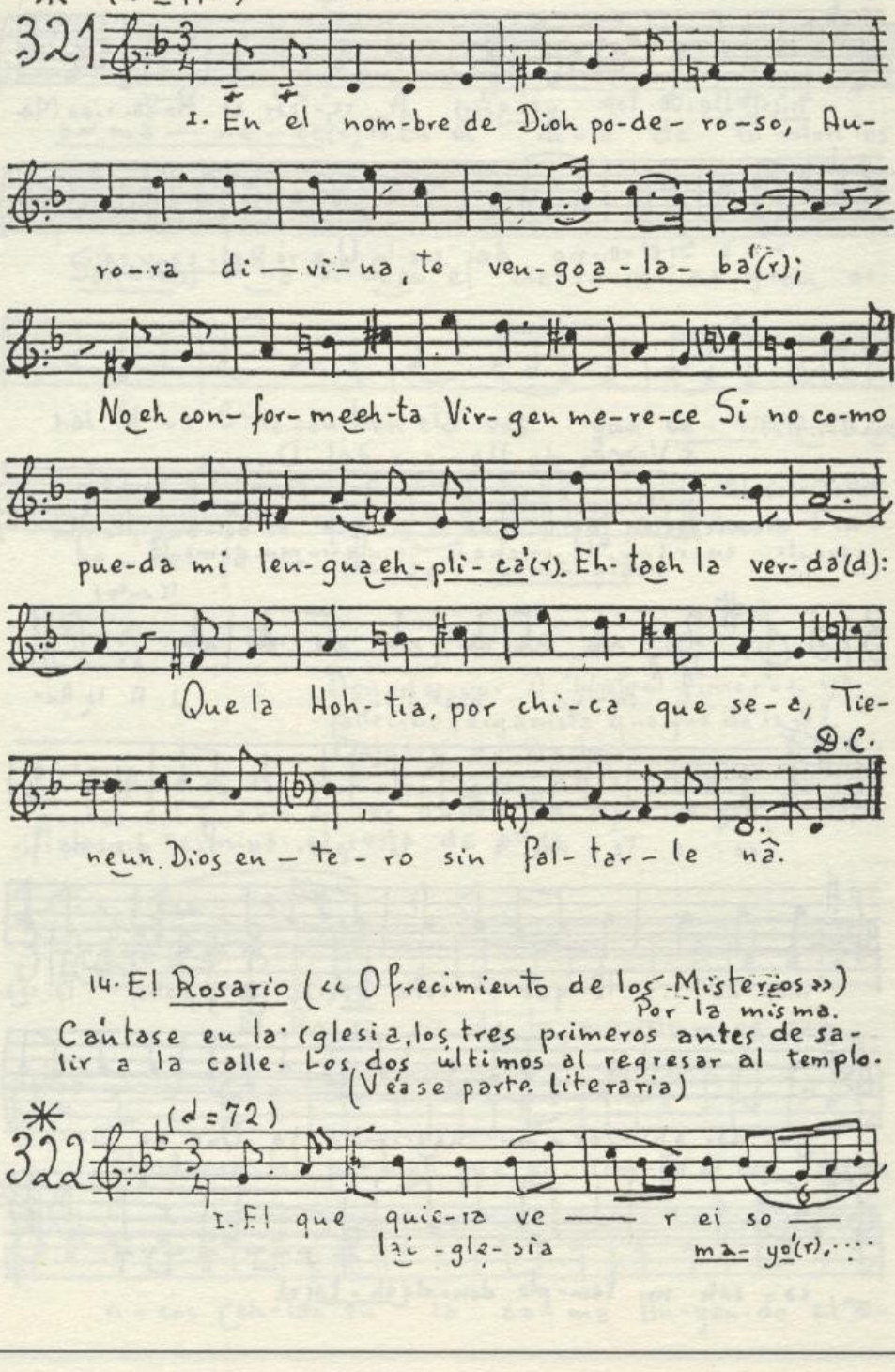
A excepción de cuando se indique, el bombo y platillos presentan en ritmo de corcheas ininterrumpidamente



13 Coplas del Rosario

Dictó: Magdalena González Calderón, de Casas de Don Pedro.

Preceden al «Ofrecimiento de los Misterios» (Véase parte literaria).

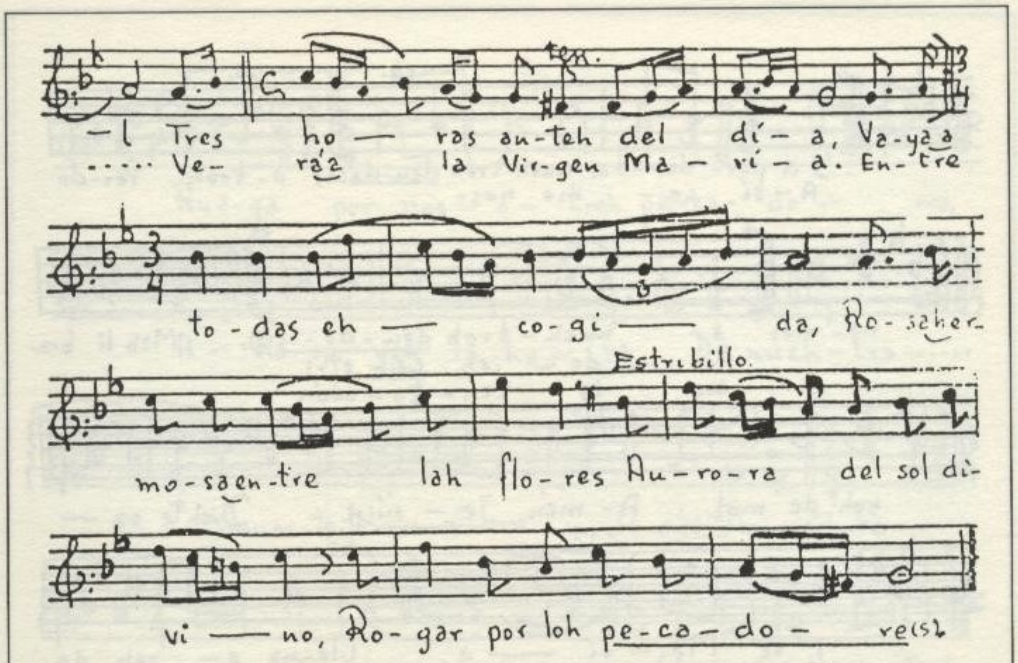


14. El Rosario («Ofrecimiento de los Misterios»)

Por la misma.

Cántase en la iglesia, los tres primeros antes de salir a la calle. Los dos últimos al regresar al templo.

(Véase parte literaria)

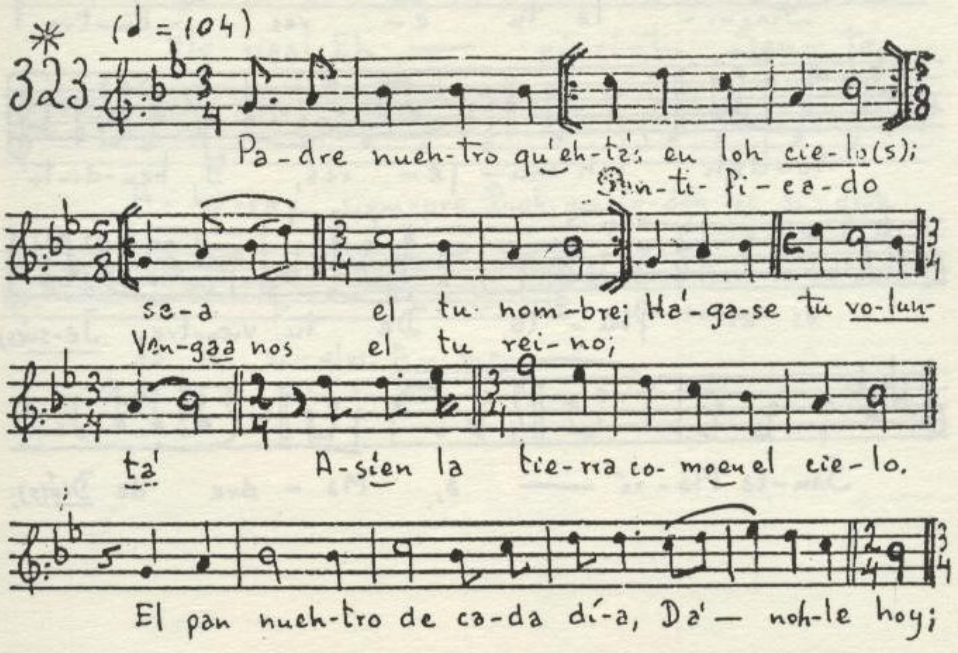


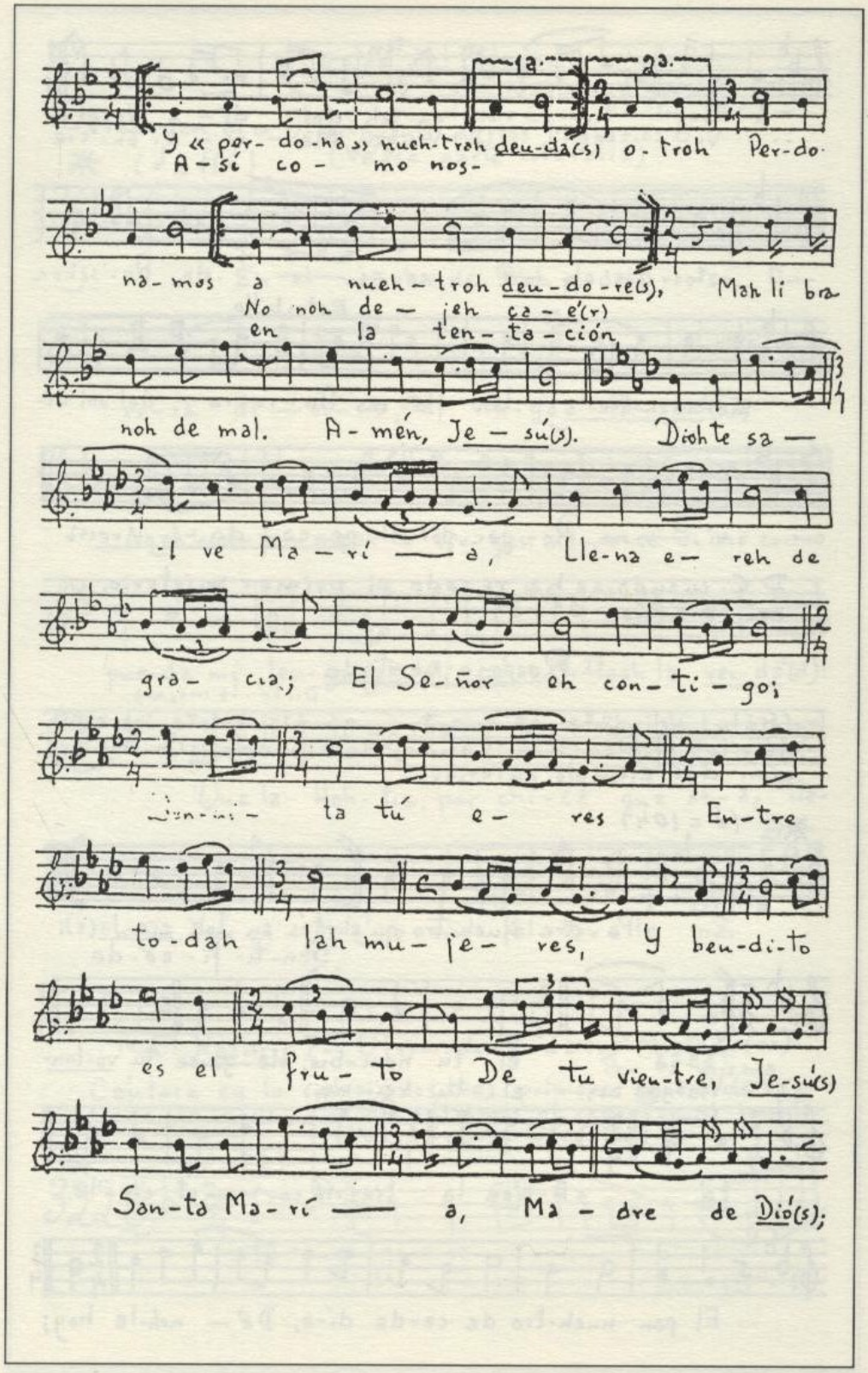
D C. cuando se ha rezado el primer misterio, y así continúan 2º y 3º.

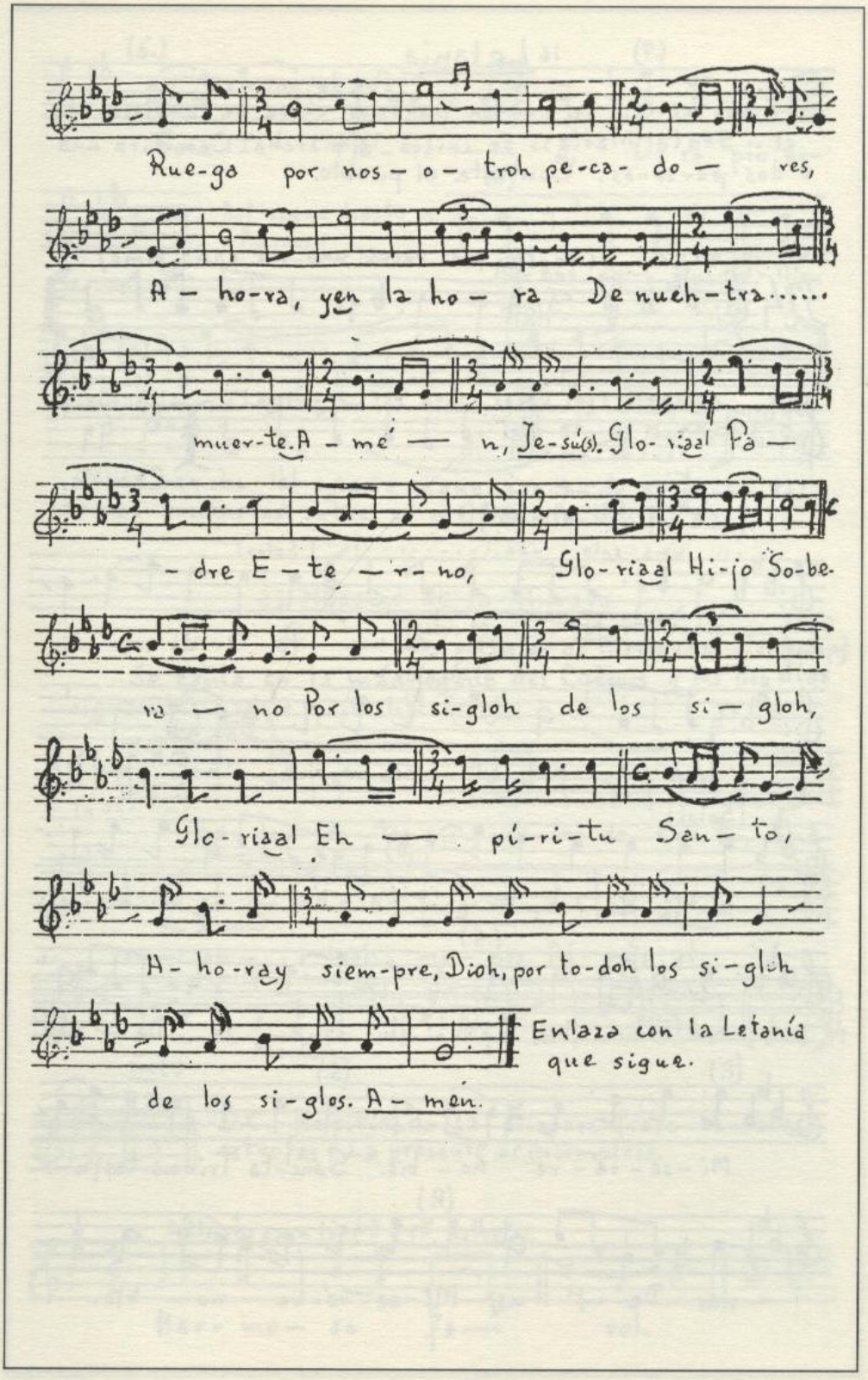
15 Rosario cantado

Dictó: la misma.

Sólo aplicable al cuarto y quinto misterios cuando los fieles han salido del templo (Continuación del ejemplo anterior)



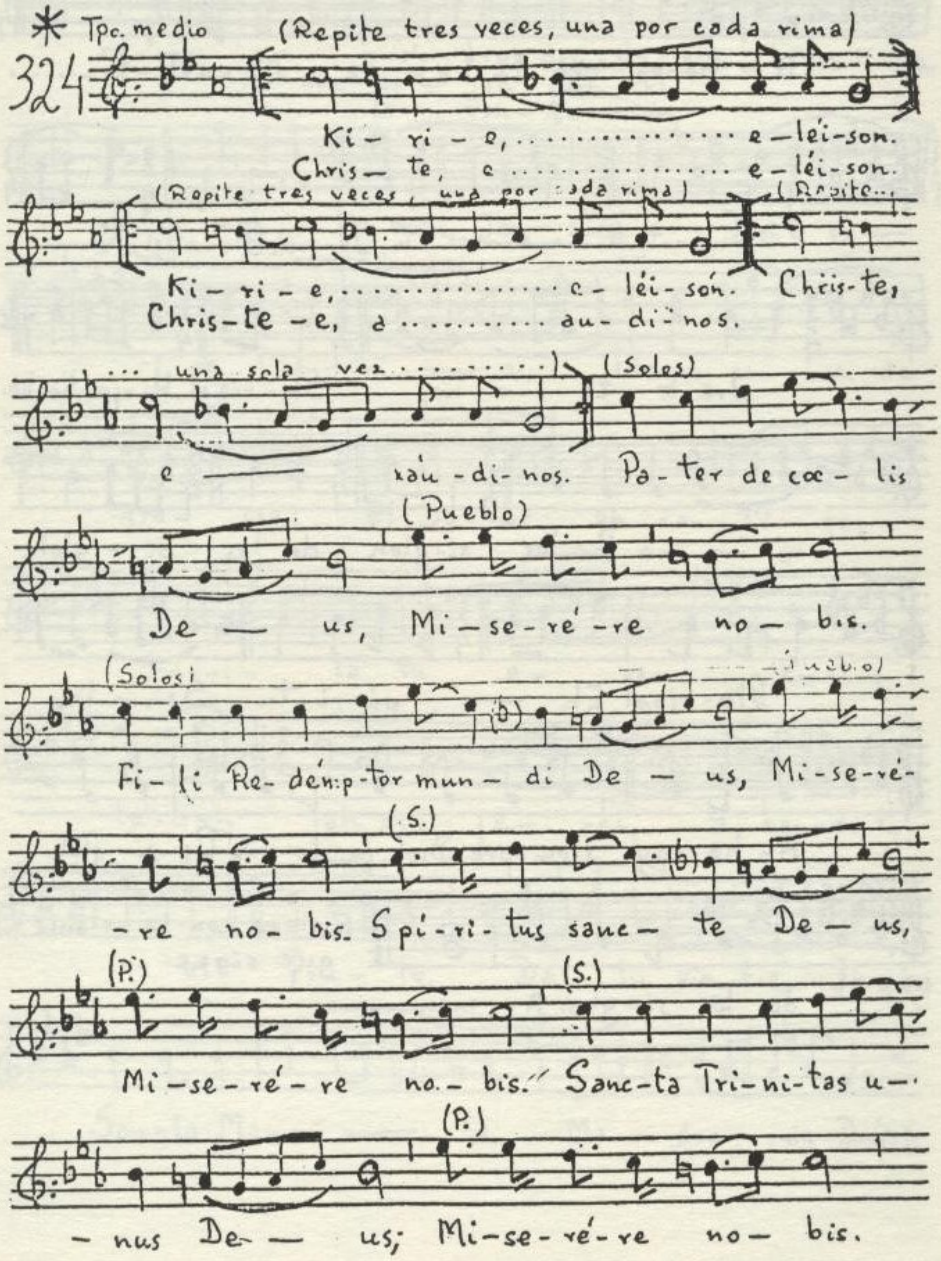

Y « per- do-na » nueh-trah deu-da(s) o-troh Per-do-
A-sí co- mo nos-
na-mos a nueh-troh deu-do-re(s), Mah li bra-
No noh de- jeh ca-é(r)
en la ten-ta-ción
noh de mal. A-mén, Je-sú(s). Dioh te sa-
-l ve Ma-rí-a, Lle-na e-reh de
gra-cia; El Se-ñor eh con-ti-go;
ta tú e-res En-tre
to-dah lah mu-je-res, Y beu-di-to
es el fru-to De tu vien-tre, Je-sú(s)
San-ta Ma-rí-a, Ma-dre de Dió(s);

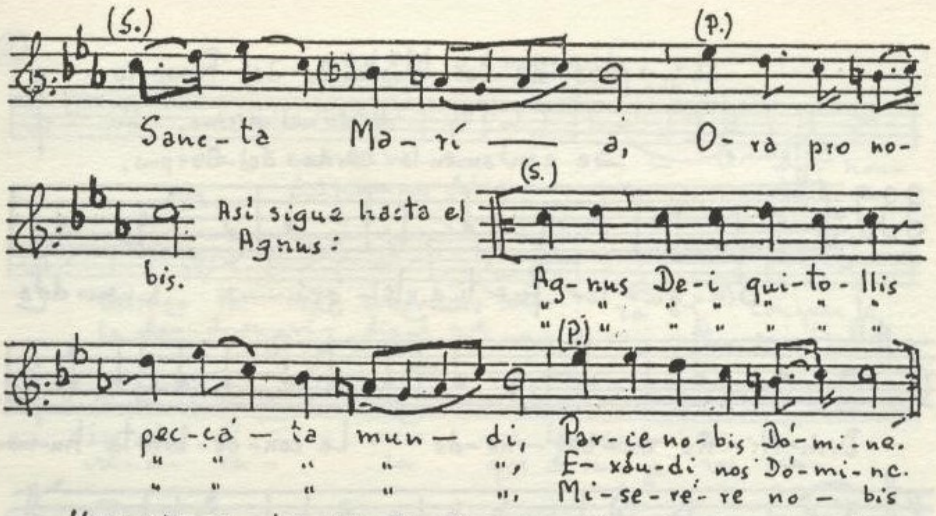

Rue-go por nos-o-troh pe-ca-do-res,
A-ho-ra, yen la ho-ra De nueh-tra.....
muer-te. A-mé-n, Je-sú(s). Glo-riaal Pa-
-dre E-te-r-no, Glo-riaal Hi-jo So-be-
ra-no Por los si-gloh de los si-gloh,
Glo-riaal Eh-pí-ri-tu San-to,
A-ho-ray siem-pre, Dioh, por to-doh los si-gloh
de los si-glos. A-mén.
Enlaza con la Letanía que sigue.

16 Letanía

Por la misma.

Los kiries se cantan parados cerca de la Plaza. En el «Santa María» se inicia la marcha. Comienza una o dos personas. Contesta el pueblo.



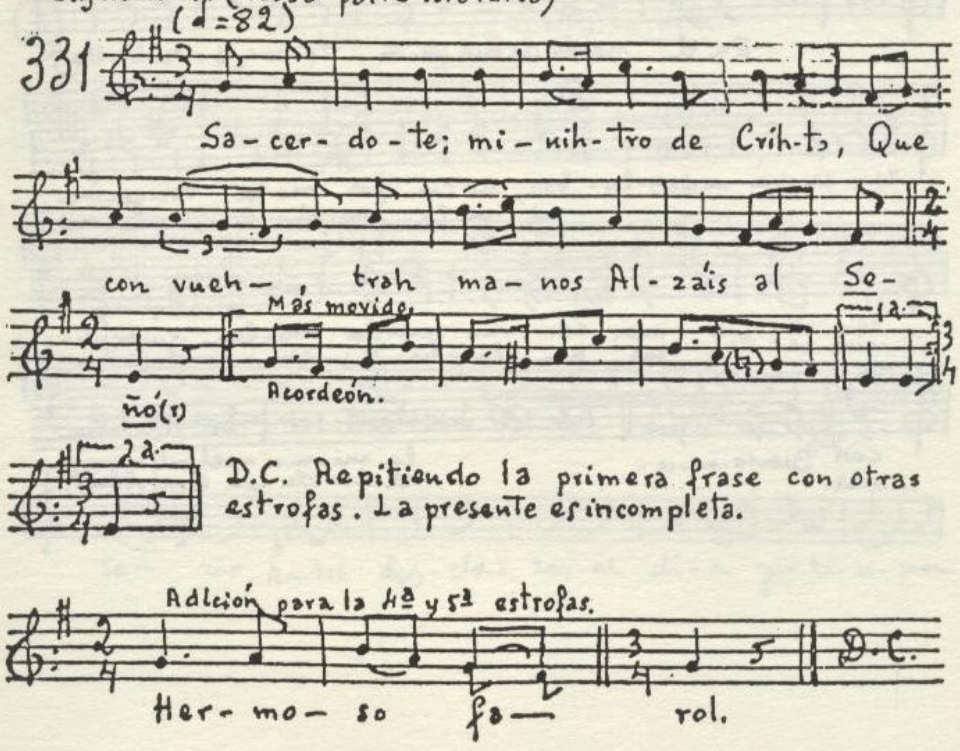


Una vez en la iglesia sigue cantando el pueblo las coplas restantes sobre el «Ofrecimiento» (nº 322).

23. Rosario de la Aurora

Dictó: Mariano del Río Gutiérrez, de 68 años, sacristán, de Puebla de Alcocer (Badajoz)

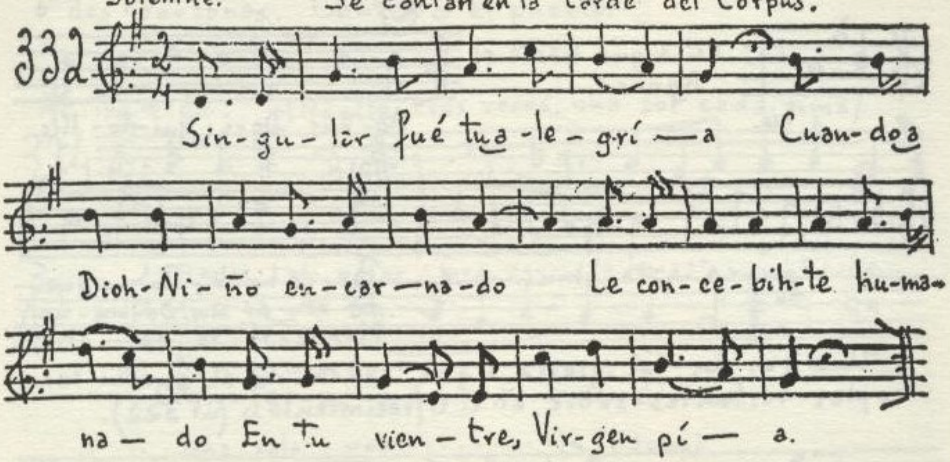
Se canta en la madrugada del Corpus y los dos días siguientes. (Véase parte literaria)

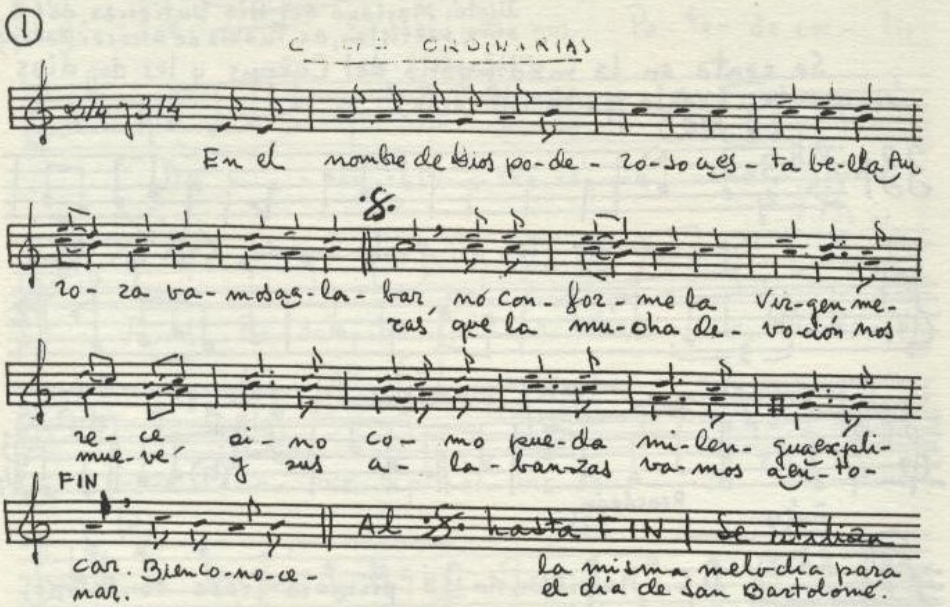


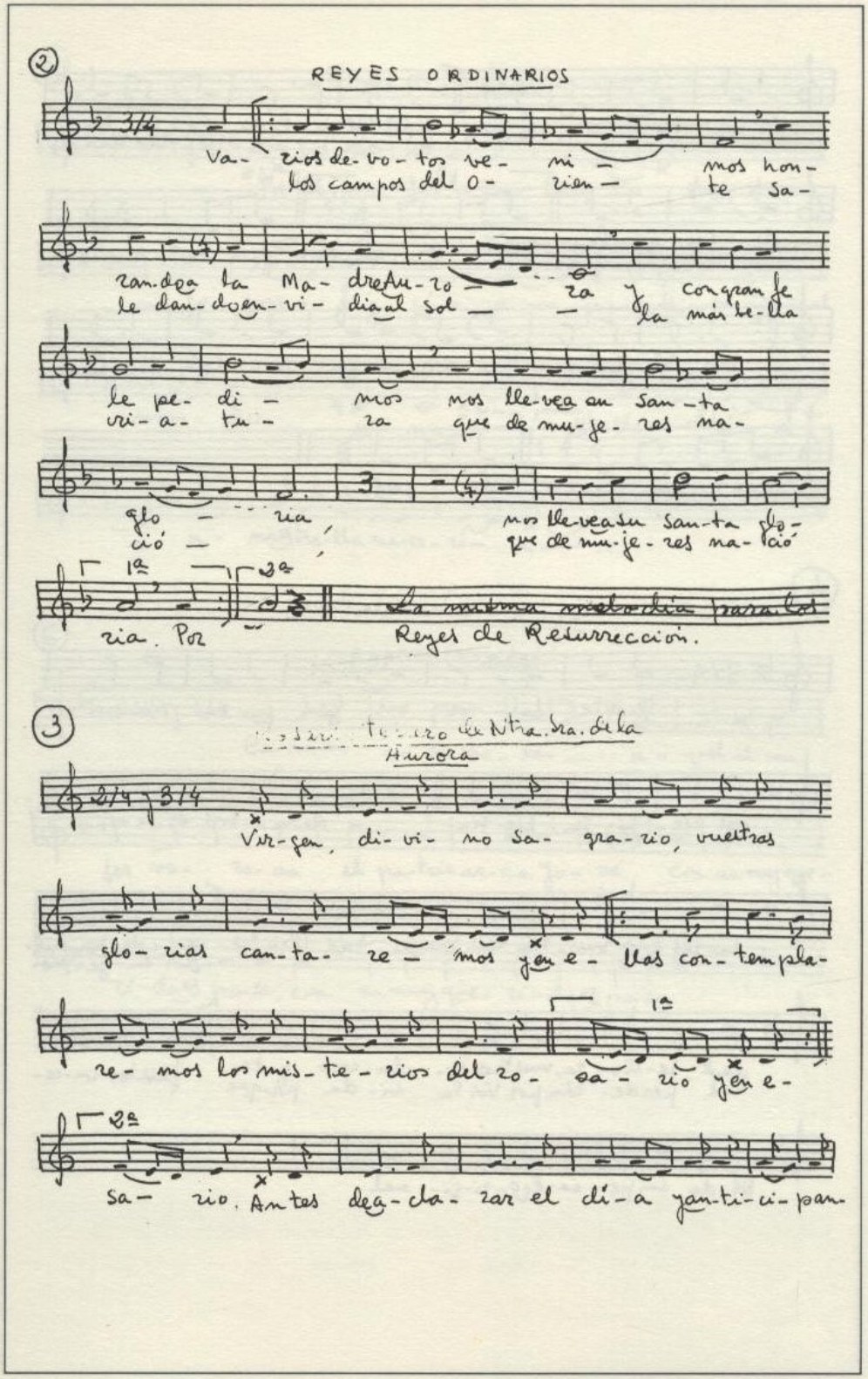
24 [illegible]plas de los Misterios del Rosario

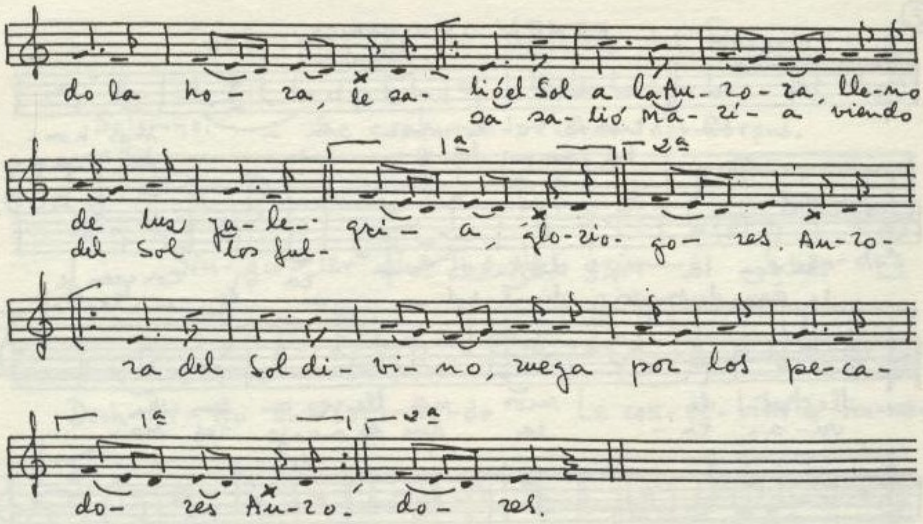
Dictó: el mismo.

Solemne. Se cantan en la tarde del Corpus.



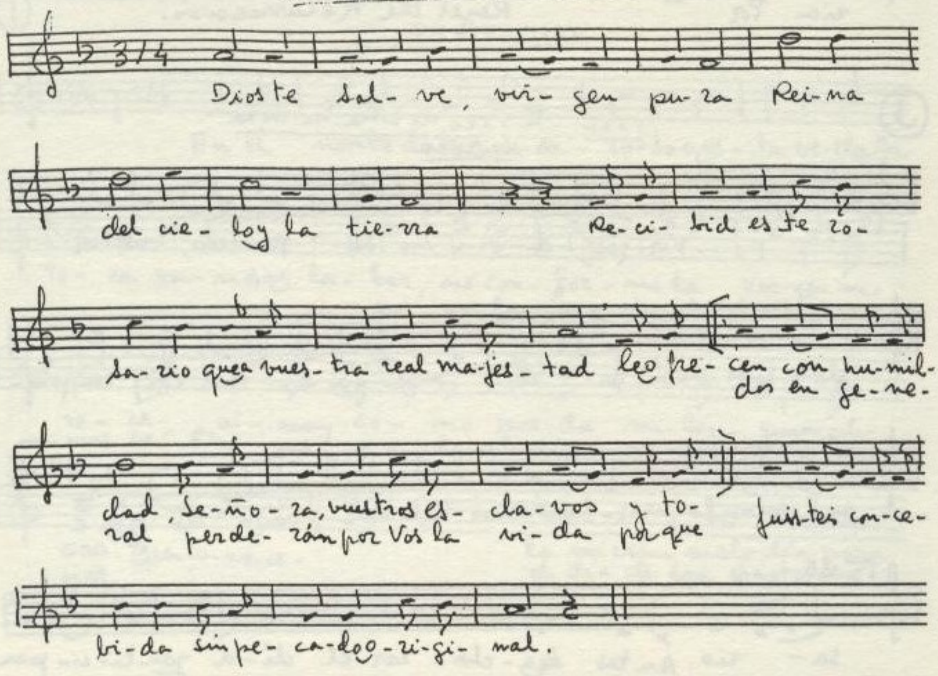



2
REYES ORDINARIOS
Va- rios de- vo- tos ve- ni- mos hon-
los campos del O- rien- te sa-
ran-do a la Ma- dre Au- ro- ra y con gran fe
le dan-do en- vi- dia al sol la más be-lla
le pe- di- mos nos lle-ve a su san-ta
cri- a- tu- ra que de mu-je- res na-
glo- ria, nos lle-ve a su san-ta glo-
ció que de mu-je- res na- ció
1ª
2ª
ria. Por
La misma melodía para los
Reyes de Resurrección.
3
Rosario tercero de Ntra. Sra. de la
Aurora
Vir-gen, di- vi- no sa- gra- rio, vuestras
glo- rias can- ta- re- mos y en e- llas con- templa-
re- mos los mis- te- rios del ro- sa- rio y en e-
1ª
2ª
sa- rio. Antes de a- cla- rar el dí- a y an- ti- ci- pan-



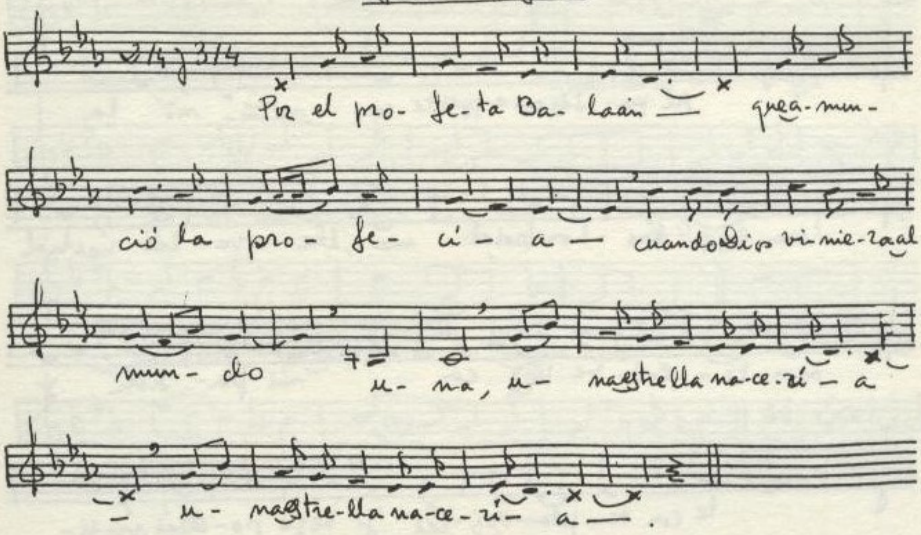
(4)

Soneto a Ntra. Sra. de la Aurora



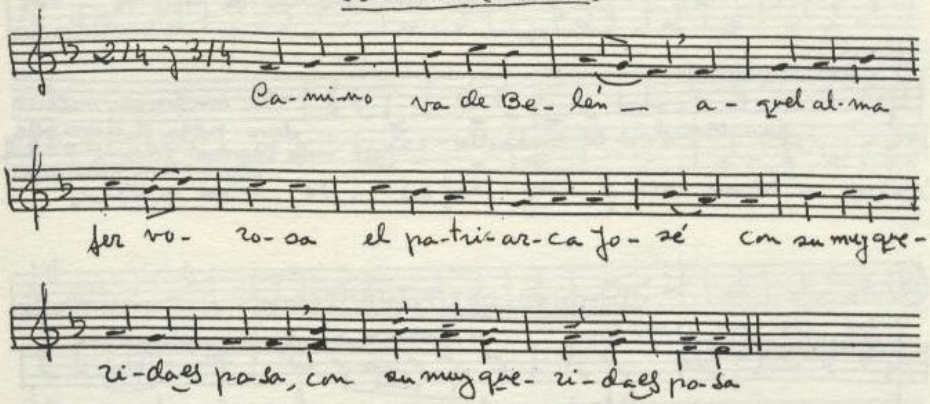
(5)

Reyes de Epifanía



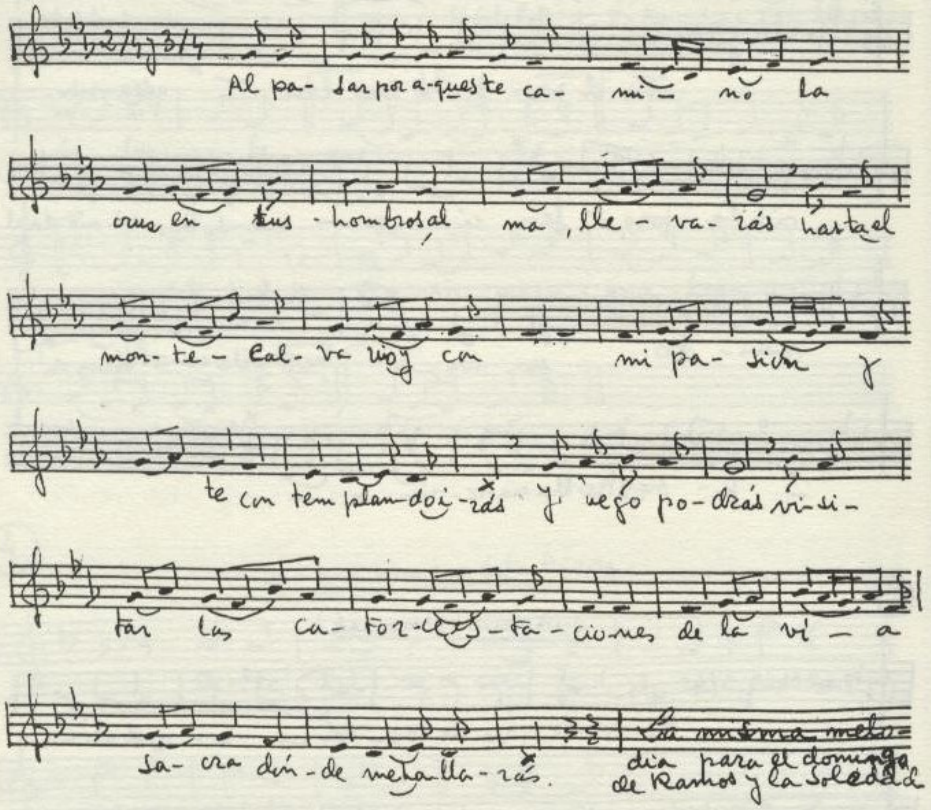
(6)

JORNADAS (Navidad)



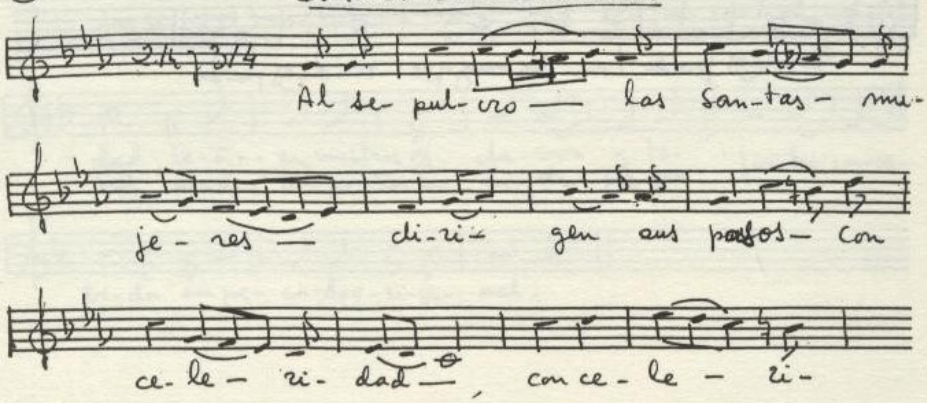
(7)

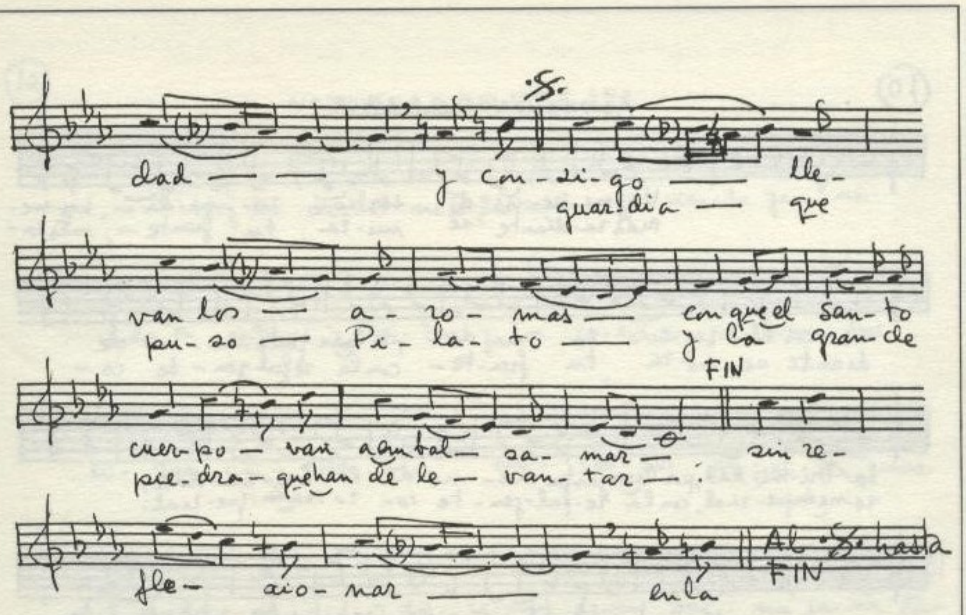
Estaciones "Via Crucis"



(8)

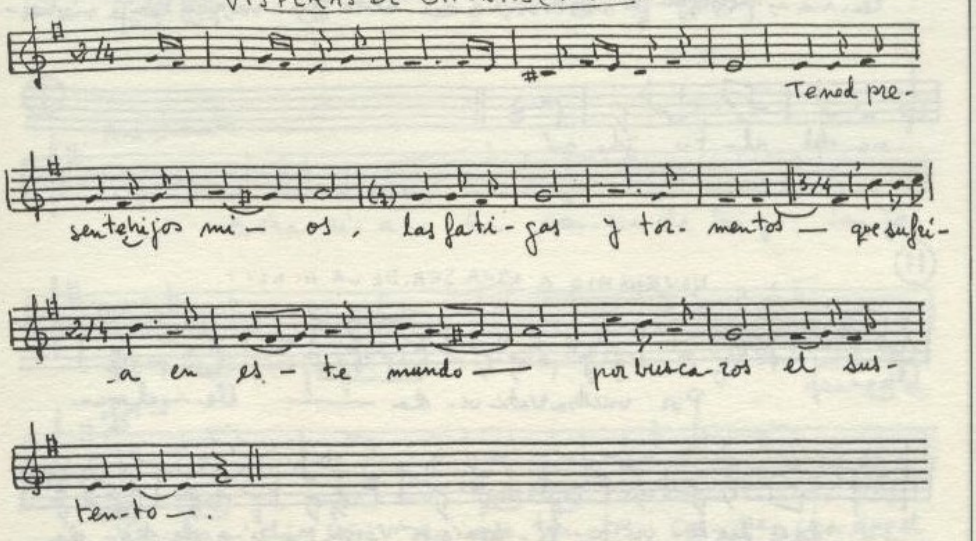
DOMINGO DE RESURRECCION





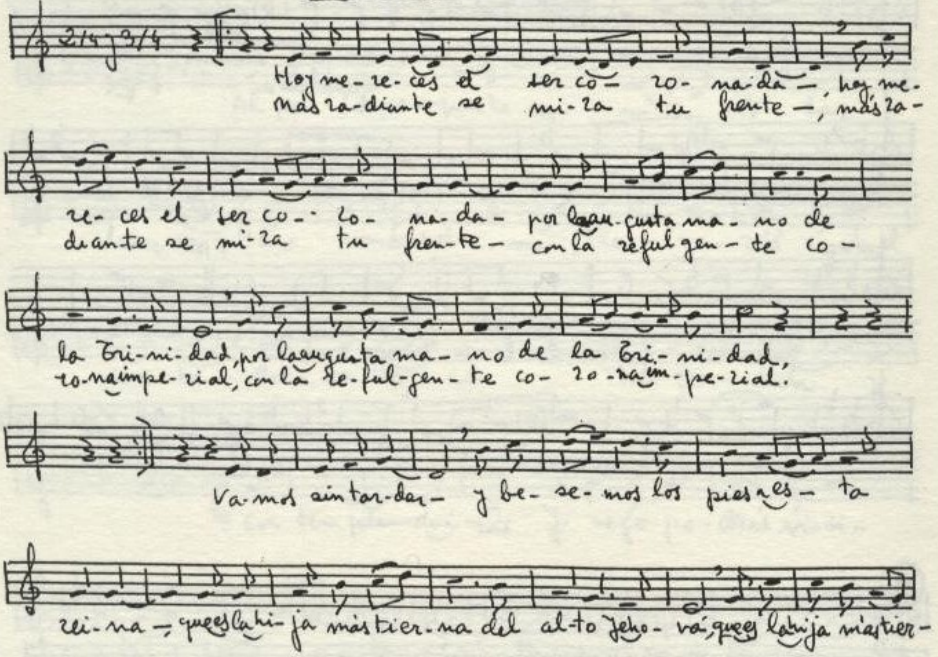
(9)

VISPERAS DE DIFUNTOS (Animas)



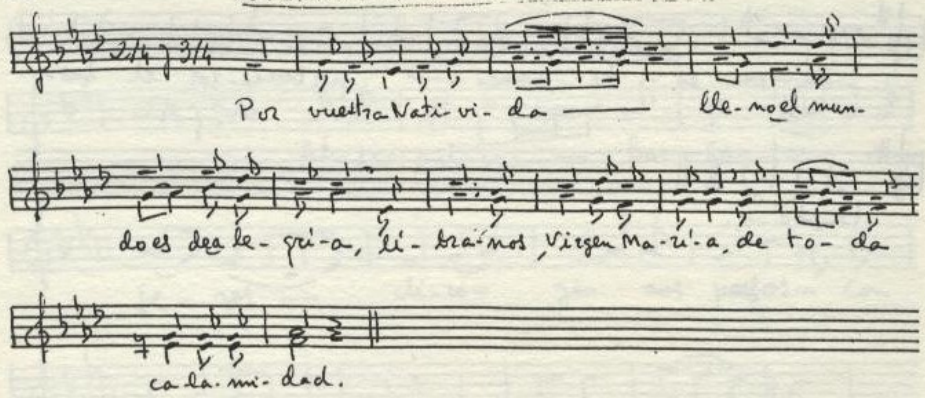
(10)

ASUNCION DE MARIA



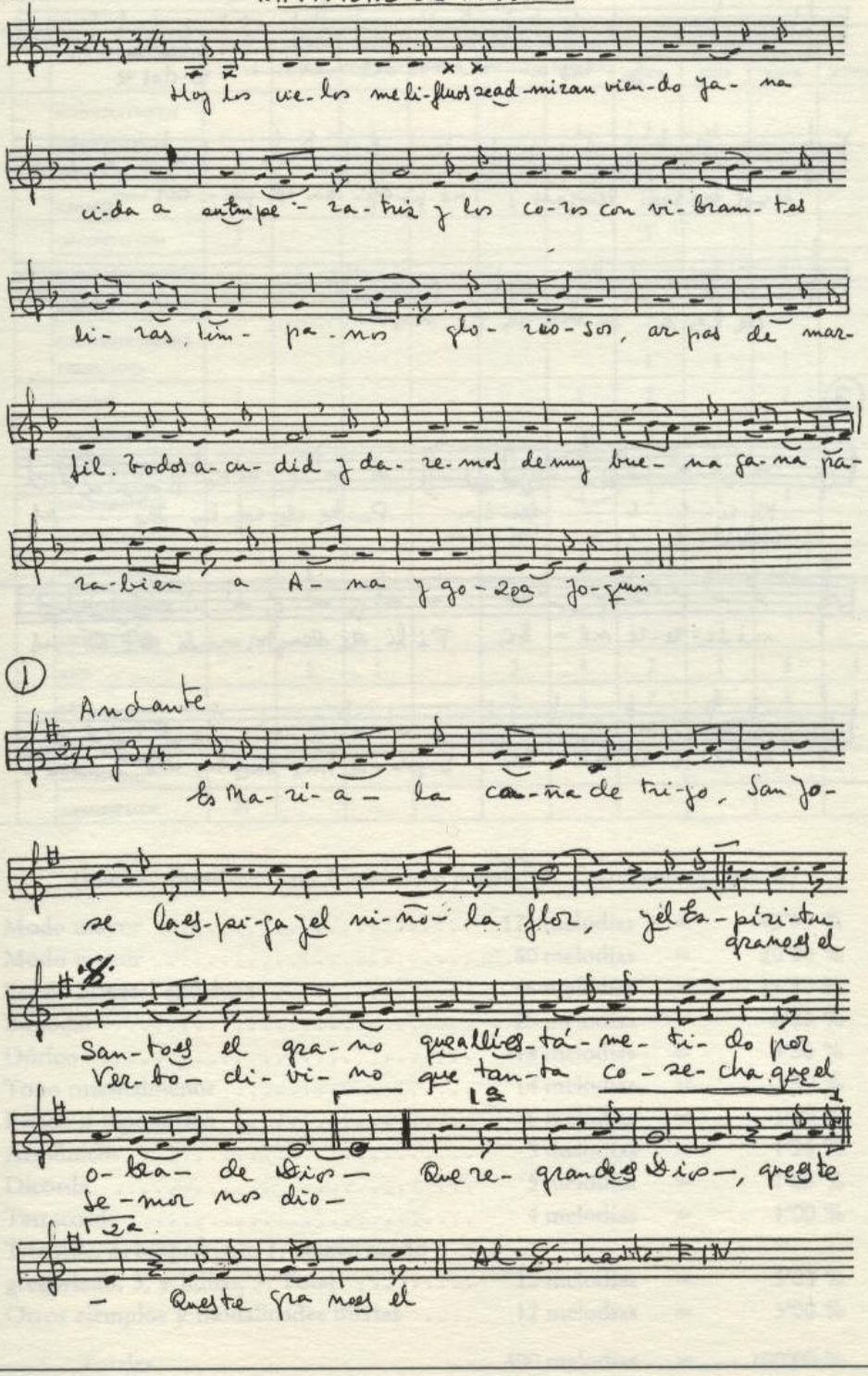
(11)

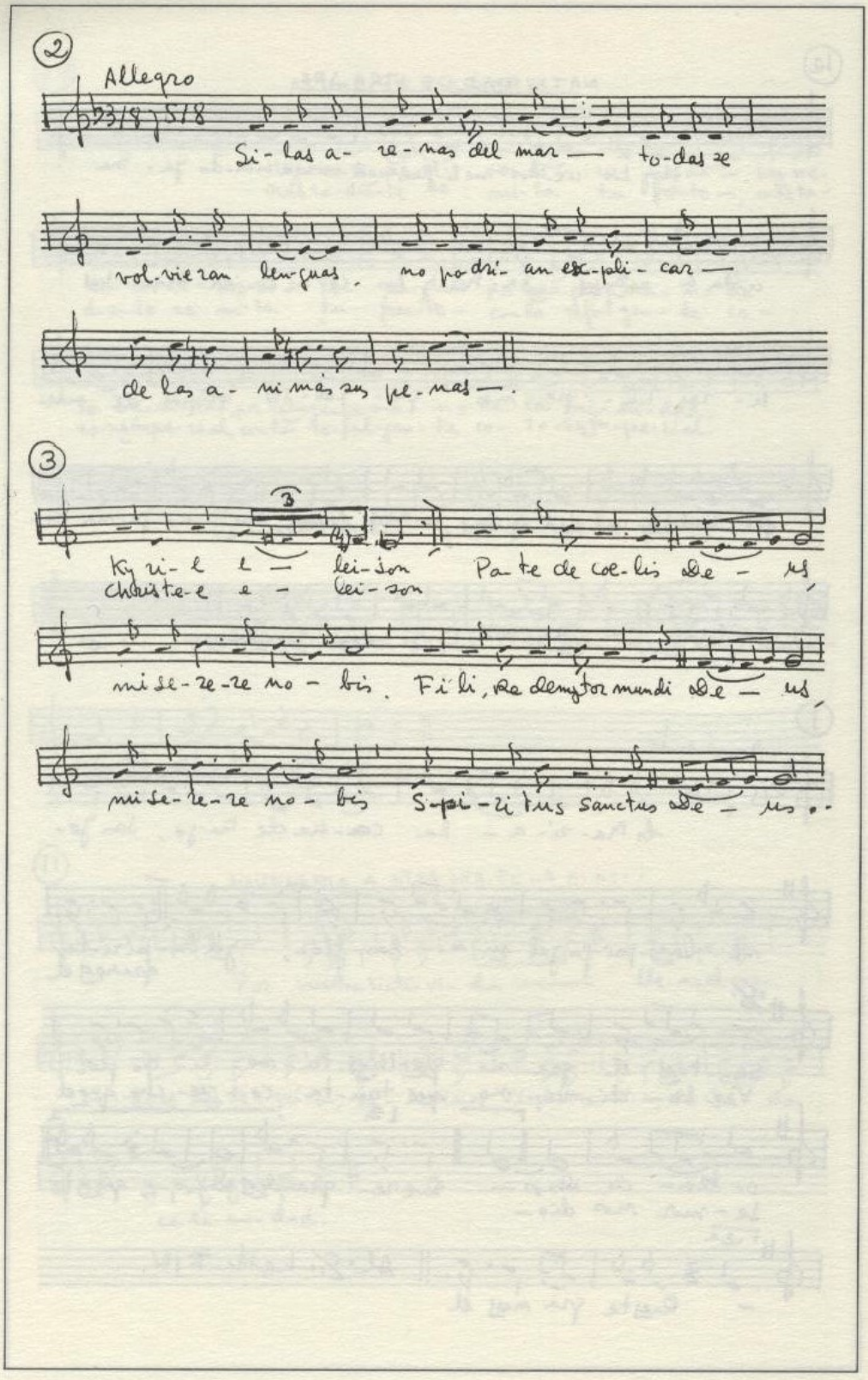
NOVENARIO A NTRA SRA. DE LA MERCED



(12)

NATIVIDAD DE NTRA. SRA.




2
Allegro
Si - las a - re - nas del mar — to - das se
vol - vie - ran len - guas, no po - dri - an esc - pli - car —
de las a - mi mis su pe - nas —.
3
3
Ky ri - e e — lei - son
Christe - e e - lei - son
Pa - te de coe - lis de - us,
mi se - re - re no - bis. Fi li, Re demptor mundi de — us,
mi se - re - re no - bis Spi - ri tus sanctus de — us ..

Correspondencia de los géneros tradicionales con los modos, sistemas y escalas que usan

(Fuente: Crivillé i Bargalló: *Cancionero popular de la Provincia de Cáceres*, vol. II)

		TIPOS DE REPERTORIO	MODOS GRIEGOS	MAQAM ORIENTAL	MODOS GREGORIAN.	DIATONISMO EN EVOL.	ESCALA ANDALUZA	GAMA ESPAÑOLA	TONALIDAD			
									MENOR	MIXTA	MAYOR	BITONAL
		AGUINALDOS Y RONDAS DE NOCHEBUENA			1			1	2	1		
		VILLANCICOS							5		4	
		ROMANCES	2		1	3	3	5	10	4	16	
		CANCIONES DE CUNA	3					1	5			
		CANCIONES DE QUINTOS	2					2		1	4	
		RONDAS DE ENAMORADOS	3		3		5	21	43	8	17	
		CANCIONES DE CUARESMA Y SEMANA SANTA							1	1	1	
		ROGATIVAS	1					1	2		2	
		CANCIONES DE TRABAJO		4	1	1		4	1	1	1	
		ALBORADAS DE BODA	1		4		2	5	1	1		
		CANCIONES DE BODA	1					1	3	1	4	
		CANCIONES DE ANIMAS	3									
		RELIGIOSAS VARIAS		1				2	8	3	2	
		BAILES DE PANDERO	1		4							
		BAILES DE P'ARRIBA						3				
		SONES		1	1		3	4	2	2	6	1
		JOTAS					2	6	7	3	8	1
		PERANTONES								10	4	
		TOCATAS VARIAS	13									
		TOCATAS DE BAILES	24									

(Fuente: Bonifacio Gil: *Cancionero popular de Extremadura*, vol. II)

Modo mayor	173 melodías	=	43'35 %
Modo menor	80 melodías	=	20'00 %
Escala oriental andaluza	46 melodías	=	11'50 %
Bimodal	25 melodías	=	6'25 %
Dórico	18 melodías	=	4'50 %
Tono orientalmenor	14 melodías	=	3'50 %
Eólico o bipodórico	6 melodías	=	1'50 %
Armónicos	5 melodías	=	1'25 %
Dicorde	5 melodías	=	1'25 %
Tetracorde	4 melodías	=	1'00 %
Tricorde, 3; biopofrigio, 3; octavo modo gregoriano, 3, y lídico, 3. Total	12 melodías	=	3'00 %
Otros ejemplos y modalidades mixtas	12 melodías	=	3'00 %
Totales	400 melodías	=	100'00 %

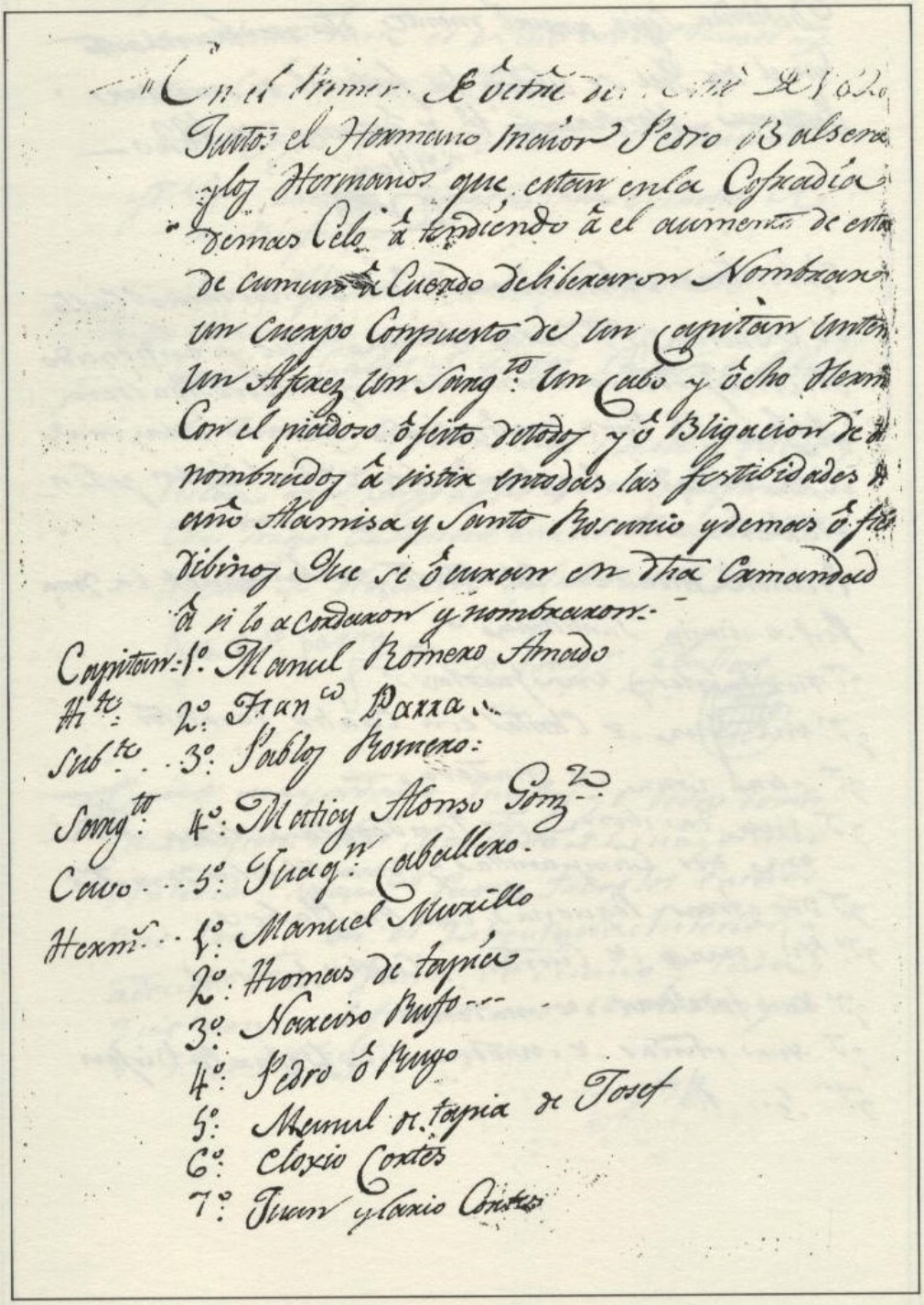
Solicitud al Prior de Magacela para erigir la Cofradía de la Aurora

(Archivo Parroquial. Monterrubio de la Serena. Papeles sueltos)

"Yllmo. Señor: Pedro Balsera hermano mayor y mayordomo de la Cofradía de la Virgen Ssma. de la Aurora en Nombre de toda la Cofradía, y los quatro hermanos mas Antiguos, a V.S. con el mayor respeto y veneración expone: que viendo no havia en este Pueblo Misa de Alva y por consiguiente el retraso que tenian que padecer los labradores en sus trabajos, y quedarse sin Misa, determinó con otros amigos y compañeros fundar una Cofradía el día veinte y cinco de Julio del año de mil ochocientos y quince, con el titulo de la Aurora, cuyo objecto ademas de tributar a la Virgen Sstma. sus Alabanzas por las madrugadas proporciona la Misa a los lavradores...
–que– se han alistado ya mas de quinientos hermanos a quienes la Cofradía les proporciona en su muerte el funeral de Misa, Vigilia y Asistencia de los hermanos, ademas del Rosario de las Madrugadas que sale todos los Días de Misa. Como no ay aqui Cofradia del Rosario que pueda servir por las Noches los hermanos de la Aurora salen los Domingos y Dias de Fiesta a el anochecer con el Smo. Rosario, llevando para Elogiar a María Santisima y enfervorizar mas a las jentes la tambora, platillos, pandereta y otros instrumentos proporcionados a nuestra rusticidad e inteligencia..."
(*al margen*) "Serena y Abril, 15 de 1817. Por ahora y hasta tanto que ottra cosa se determine con conocimiento pleno de las Constituziones que se formen y se presenten, continuen dichos debotos en los Santos coercicios que hasta el presente han practicado con toda circunspección segun ha manifestado el Rdo. P. Misionero Fray Diego de la Serena...".

Cargos e inventario de la Cofradía de la Aurora de Monterrubio de la Serena

(Archivo parroquial, papeles sin clasificar)



En el primer de octre de [illegible] de 1620
Juntos el Hermano maior Pedro Balsera
y los Hermanos que estan en la Cofradia
demas Celo atendiendo a el aumento de esta
de cumun acuerdo deliberaron Nombrar
un Cuerpo Compuesto de un Capitan Unten
un Alferez un Sarg.to un Cabo y ocho Herm.
Con el piadoso ofisio de todos y obligacion de
nombrados a sistir en todas las festibidades de
año Alamisa y Santo Rosario y demas ofi
dibinos que se ocuran en dha Ermandad
a si lo acordaron y nombraron.

Capitan: 1º Manuel Romero Amado
Ht.te: 2º Fran.co Parra
Sub.te 3º Pablos Romero
Sarg.to 4º Matias Alonso Gonz.z
Cabo 5º Juaq.n Caballero
Herm.s 1º Manuel Murillo
2º Thomas de tapia
3º Narciso Rufo
4º Pedro o Rugo
5º Manuel de tapia de Josef
6º Eloxio Cortes
7º Juan y Lario Cortes

Sr. Antonio Romero.

Debiendo segir anual mente dho nombramiento en el dia que se celebre la festivid.d de nuestra Patrona Montevideo 1.o de Octubre de 1820.

Villar

Inbentario de los enseres que existen para el culto de Nuestra S.ra de la Aurora que a entregado el mayordomo o ermano mayor Pedro Balsera A Fran.co para nombrado ermano mayor de de la expradia con el nombre de dha Virjen y son a saber.

Primeramente un estandarte grabado en el la Ymagen de maria Santissima

y d.n diez faroles y una farola

y d.n una Cruz de Christal con cuatro farolitos

y d.n otra Cruz de madera

y d.n una tambora, dos Panderetas una Gitarra tres Campanillas y unos Platillos de metal

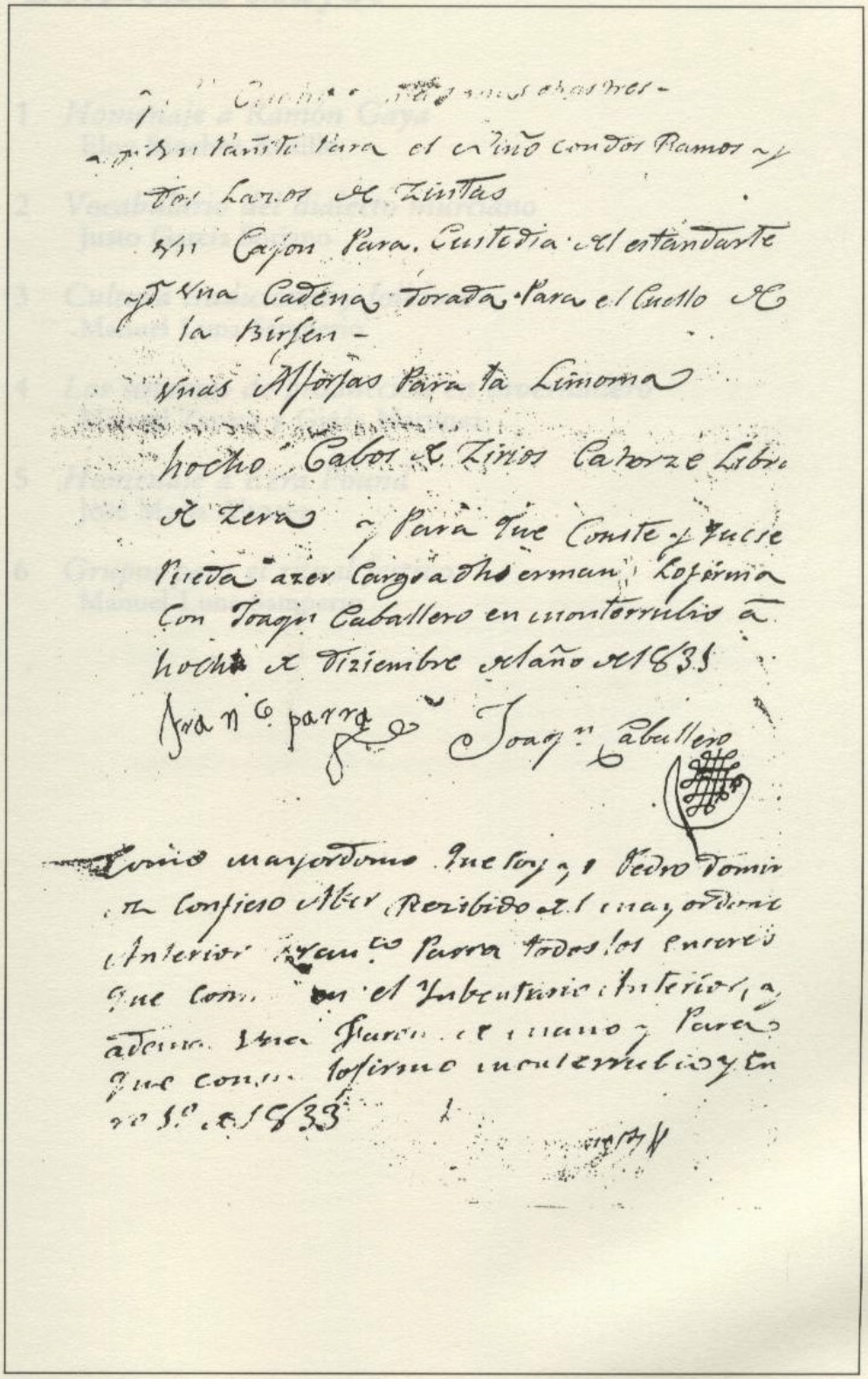
y d.n dos Areas Pequeñas con sus llabes.

y d.n un maz de Cuerdas y cuatro bordones

y d.n una farolera de madera

y d.n unas Andas de madera para llebar la Birjen

y d.n seis R.



y [illegible] Cuatro [illegible] mas otras tres -

Un Pañito Para el Niño con dos Ramos y

dos Lazos de Zintas

Un Cajon Para Custodia del estandarte

y Una Cadena Dorada Para el Cuello de

la Birsen -

Unas Alforjas Para la Limosna

hocho Cabos de Zirios Catorze Libras

de Zera y Para que Conste y que se

Pueda azer Cargo a dho erman Lo firma

Con Joaqn Caballero en monterrubio a

hocho de Diziembre del año de 1831

Fran.co parra Joaqn Caballero

Como mayordomo que soy yo Pedro Domin

de Confieso Aber Rezibido del mayordomo

Anterior Fran.co Parra todos los enseres

que com[illegible] en el Ynbentario Anterior, y

ademas Una Faron de mano y Para

que conste lo firmo monterrubio y En

ro 1.o de 1833

[illegible]

Consejería de Cultura, Educación y Turismo
EDITORA REGIONAL DE MURCIA