Introducción a la música popular castellana y leonesa

MIGUEL A. PALACIOS GAROZ

MIGUEL ANGEL PALACIOS GAROZ

INTRODUCCION A LA MUSICA POPULAR CASTELLANA Y LEONESA

Coedición de:
Junta de Castilla y León (Consejería de Educación y Cultura).
Excmo. Ayuntamiento de Segovia.

INTRODUCCION A LA MUSICA POPULAR
CASTELLANA Y LEONESA

1.ª edición: 1984

ISBN 84-505-0057-5
Depósito legal: BU - 158 - 1984

Artes Gráficas Santiago Rodríguez, S. A.
Molinillo, 15 - Burgos (España)
Printed in Spain - Impreso en España

A MI HIJA CRISTINA

«Cuidad vuestro folklore
y ahondad en él cuanto podáis».
(ANTONIO MACHADO, *Juan de Mairena*)

ENTRADILLA A LO LLANO PARA SERVIR DE PROLOGO

En la bodega «La Sorbona», a los pies del castillo de Fuensaldaña, fue mi primer encuentro, casual, con Miguel Angel Palacios. En el vestíbulo de aquel paraninfo de la buena merienda estaba yo aquella tarde otoñal, reaccionando contra el frío a los sorbos de un vaso de buen tinto, cuando él se me presentaba sin más:

—Tú eres Miguel Manzano.

—Sí, soy yo.

—Yo soy Miguel Angel Palacios. Tengo escrito un trabajo sobre la música tradicional de Castilla y León. Conozco tu Cancionero Zamorano, porque he dedicado a su lectura y análisis gran parte de este verano.

Yo no me apeaba de mi sorpresa a medida que iba hablando con él. Era la primera vez que alguien me hablaba del contenido de aquel libro que yo había publicado un año antes, demostrando conocerlo tan bien como yo mismo. Por vez primera me encontraba con una persona que, como yo lo venía haciendo desde mucho antes, intentaba encontrar algunas respuestas un poco claras a los numerosos interrogantes que plantea el origen, el desarrollo y la evolución de la música tradicional de nuestras tierras.

Conectamos inmediatamente. En cortos minutos esbozábamos cien temas con asombro, al principio, de nuestros acompañantes. Después con manifiesto, aunque benévolo malestar: les estábamos dando la tarde con aquella inesperada ración de pentacordos, escalas modales, intervalos ambiguos, déuterus auténticos y tritus plagales que no entraban en la carta de la merienda. Por deferencia hacia nuestro entorno pusimos punto donde llegábamos y quedamos emplazados para la primera ocasión. Además empeñando nuestra palabra: él me enviaría su manuscrito, y yo lo leería y prologaría.

Recibí, pues, el libro, lo leí, y escribo este preludio. Corto y devoto, para que al menos por esta razón se libre de ser un mal prólogo.

Confieso, para empezar, que el libro de Miguel Angel Palacios requiere una lectura mucho más reposada que la que yo he hecho para prologarlo. Porque esto es un tratado. Es un tomo

macizo, aunque modesto en volumen, que pide reflexión, repaso, comprobación de citas, meditación acerca de las conclusiones, todo lo cual no puede hacerse en un primer paseo rápido por sus páginas. Dicho esto, me atrevo a afirmar también que, dado el contenido de este trabajo, en cuya temática ando enfrascado desde hace un decenio, esta primera lectura me ha sido suficiente para captar lo que de valioso hay en este libro, y lo que de nuevo aporta al escasísimo catálogo de musicología folklórica.

Campo vasto, amplísimo, pero casi desierto, el de la investigación sobre la música tradicional de nuestro país. Porque si ya es menguado en relación con el abundante caudal de folklore musical el trabajo de su recopilación, apenas emprendido en algunos rincones de nuestra geografía, fragmentario casi siempre, inédito a veces, la reflexión musicológica acerca del catálogo folklórico está poco más que en mantillas.

Cualquiera que esté interesado en la musicología folklórica conoce de sobra el panorama. La inmensa mayoría de los cancioneros y recopilaciones de música tradicional suelen ir precedidos de una breve introducción donde el autor vierte unas cuantas ideas tópicas preguntándose por el origen del canto popular, envuelto en la nebulosa de la prehistoria, o redacta unas pocas vaguedades literarias sobre la musicalidad innata del pueblo, o pinta cuadros bucólicos con fondo musical, añorantes de tiempos pretéritos, o se explaya en algunos párrafos decadentemente líricos acerca de la belleza del canto popular.

En cuanto al análisis musical, cuando el autor se aventura a hacerlo, se observa una constante: la educación musical exclusivamente tonal impide a los transcriptores folklóricos captar el carácter modal, arcaico, de la mayor parte de las tonadas populares tradicionales, y por tanto fundar la clasificación y comentario musicológico sobre un criterio seguro. Es corriente leer párrafos destinados al análisis musical en que se nos habla de melodías en tonalidad mayor que acaban en el quinto o en el tercer grado, o de otras en modo menor que tienen su reposo final en el segundo, cuarto, y sobre todo quinto grado. Para los casos oscuros o difíciles de identificar, el autor suele remitirse a los celtas, fenicios, griegos, árabes o demás pobladores y repobladores de la península, adjudicándoles la paternidad de todo lo que le resulta extraño o incomprensible.

Pero hay algo más: incluso cuando se da por admitida la música modal como base de hechura de la música tradicional, la mentalidad tonal aparece como un impedimento para captar el carácter modal de ciertas tonadas. Resulta difícil explicarse, por ejemplo, cómo en un tratado de folklore musical publicado muy recientemente, el autor, especialista cuyo nombre omito por deferencia, puede seguir hablando todavía hoy de tonos mayores y menores para referirse a escalas modales en su mayoría. En un pasaje de este libro, que trata acerca de los sistemas tonales y modales, puede leerse esta frase: «Las melodías que se presentan en tonalidad mayor definida acostumbran a tener su punto o nota final sobre el tercero o quinto grado». Cómo para un musicólogo puede pasar desapercibido todavía hoy que una melodía dada no termina en el tercer grado de una escala mayor, sino que su escala modal es (casi siempre) la de MI, como tampoco otra termina en el quinto grado, sino que pertenece al modo de SOL, y ambas terminan en la nota modal que es base y primer grado de la escala en cuyo ámbito se mueven, es algo que demuestra qué difícil es desprenderse de los reflejos de una formación musical exclusivamente tonal.

Valga esto como botón de muestra de lo que puede ofrecernos el panorama musicológico en el campo del folklore. Los escasos y ya algo añejos trabajos documentados, debidos casi todos a M. SCHNEIDER y a GARCIA MATOS, no son más que monografías sobre puntos muy concretos. Pero sigue haciendo falta un trabajo de síntesis que enseñe a *leer* la música tradicional con ojos limpios de toda influencia tonal. Como sigue faltando, y ello es más lamentable, un método de trabajo que permita avanzar con paso medianamente seguro entre el laberinto de cuestiones que plantea esa lectura.

Aunque sólo fuera por estas razones, este libro de Miguel Angel Palacios tiene ya un valor detectable a primera vista. Porque por vez primera ocurre que alguien se ha puesto a analizar el fondo musical folklórico partiendo de *hechos musicales* (los hechos son las melodías) y aplicando la estadística. Si en este libro se afirma que en nuestro folklore existen las escalas modales como base de la mayor parte de las tonadas, ello se demuestra con lo que las propias melodías nos están diciendo al leerlas o escucharlas. Si se asegura que el modo de MI es el más abundante en nuestro folklore, ello se hace estadísticamente, después de la lectura de más de cinco millares de canciones. Si se mantiene como hipótesis que el modo menor procede por simplificación de las escalas cromáticas, se trata de demostrarlo con ejemplos que avalen lo que se supone. Todo esto y mucho más hace Palacios en este libro. En cualquiera de sus páginas aparece un trabajo personal hecho concienzudamente, basado en una lectura detenida y en un examen minucioso de las tonadas.

Se evidencia así en estas páginas lo que en unos libros se ignora y en otros se supone o se afirma gratuitamente: nuestro folklore está configurado según unos moldes ancestrales, muy anteriores al definitivo establecimiento de la música tonal que sirve de base a las composiciones de música culta a partir del renacimiento y del barroco. En nuestro folklore hay vestigios, y mucho más que vestigios, de escalas griegas y modos gregorianos, como hay un fondo de cultura musical antiquísima. Nuestro folklore ha recibido influencias de las diversas culturas musicales aportadas por los pueblos asentados sucesivamente por estas tierras. Y, cómo no, nuestro folklore ha recibido las últimas influencias de la música culta, tonal, que han sido asimiladas por el pueblo originando una amalgama que ha dado como resultado unas veces tonadas riquísimas en matices y mezcla de coloridos, y otras veces melodías decadentes y de pésimo gusto.

Todo esto es lo que el libro de Miguel Angel Palacios nos descubre y nos demuestra, a partir de un análisis minucioso de casi cuarenta cancioneros de folklore de Castilla y León. Por una vez hay en un tratado de musicología folklórica una visión clara. Por una vez alguien se ha despojado de los esquemas tonales en que nuestro oído ha sido educado y ha sabido leer la música tradicional como hay que leerla: percibiendo su carácter modal, entrando en ese recinto arcaico y ancestral, tan diferente de la música tonal, aunque edificado sobre los mismos siete sonidos básicos con que toda música se escribía y cantaba hasta hace unas décadas.

Este es, a mi juicio, el mayor valor de este libro. Por encima de su limitación a Castilla y León, a pesar de la relativa prisa con que está redactado y ordenado el material (madurado, sin duda, tras años de reflexión), no obstante los múltiples puntos de discusión que quedan por aclarar, este trabajo es ejemplar. Por una vez se parte de hechos musicales, se leen las melodías y se les pregunta directamente qué nos están diciendo, para sacar después conclu-

siones, y no se hace como casi siempre: repetir lo que otros han opinado sin comprobarlo, o aducir los ejemplos que a uno le conviene para probar imaginarias teorías. Por única vez un libro sobre folklore dedica la mayor parte de su atención y su contenido a los temas musicales, sin salirse por la tangente de la etnología, la antropología, la literatura o el costumbrismo, aspectos todos ellos muy importantes para un folklorista, pero accesorios en relación con el objetivo de que un musicólogo debe ocuparse.

Además de este enfoque general del trabajo de Miguel Angel Palacios, que a mi juicio es lo más valioso de este libro, hay en él otra serie de aportaciones también muy válidas, si no como algo totalmente acabado, sí al menos como punto de partida avanzado para una definitiva aclaración. Así, por ejemplo, el capítulo dedicado a la clasificación del material folklórico-musical me parece muy bien elaborado. Reconsiderando los diversos criterios que nos han servido de base a los transcriptores e investigadores, siempre subjetivos bajo algún punto de vista, y sintetizándolos en forma ecléctica, Palacios llega a un esquema que, a mi juicio, se acerca bastante a lo ideal, ya que se apoya sobre la consideración de la tonada folklórica como un todo en el que texto, melodía y aspecto costumbrista entran a formar parte del criterio clasificador. El índice que el autor establece sobre estas bases se adapta a la realidad del folklore, al menos del de nuestra tierra, mucho mejor que los sistemas que algunos se empeñan en copiar de alemanes y americanos, que tienen mucho de meras especulaciones, y que parten del supuesto de que una recopilación folklórica es un libro de especialistas para especialistas. El método que Palacios establece aquí, por el contrario, sin perder de vista el rigor que toda obra de investigación debe tener, es también válido para ordenar una colección a la que debe tener fácil acceso cualquier lector no especializado que se acerque a un libro de música tradicional llevado por un interés de conocer, saborear, reproducir o estudiar valores musicales, literarios, poéticos o de otro tipo, o de hacer el uso que le plazca de ese archivo de cultura y conocimiento secular que es toda obra de recopilación folklórico-musical.

Sobre este tema, y ya acumulando un aspecto práctico, establece Palacios en el Apéndice II un modelo de ficha que puede proporcionar un sistema unificado de clasificación del material musical, a la vez que puede ser excelente soporte para un método de trabajo ordenado. En este campo de la musicología folklórica en el que casi todo está por hacer, en el que cada genio pedalea en solitario y cada gallo campea en su muladar, es buena cualquier aportación que ayude a realizar el trabajo ordenadamente y a coordinar esfuerzos aislados.

Aparte de estos aspectos más sobresalientes, hay otra serie de aportaciones que Miguel Angel Palacios hace en este libro a la musicología folklórica. Claro, ordenado y conciso es el capítulo dedicado al análisis literario de la canción popular castellana. Más novedoso y de mayor valor musicológico el que se dedica al análisis musical, tanto en la primera como en la segunda parte del libro; el esfuerzo por sistematizar los moldes rítmicos y melódicos que constituyen el «material musical» de las melodías tradicionales es, a mi entender, una de las mejores aportaciones del libro para hallar un método de trabajo mínimamente fundado en hechos, y no en teorías y tópicos. En cuanto a los capítulos que exponen los sistemas de clasificación y fichaje del material músico-folklórico, ya dejo escrito que me parecen casi definitivos, con ligeros retoques. Los puntos más discutibles en mi opinión aparecen en los capítulos IV y V de la segunda parte, dedicados a las evoluciones y transformaciones modales y a la herencia arábigo-andaluza, así como en la conclusión en la que el autor se refiere a las semejanzas y diferencias entre el folklore castellano y el leonés. Sobre estas cuestiones tan

apasionantes de resolver me prometo ya desde ahora sabrosos ratos de intercambio, discusión y diálogo con este burgalés sabio, pero discreto, con este verdadero lobo estepario de la musicología folklórica, Miguel Angel Palacios, que nos ha sorprendido súbitamente con un trabajo casi rematado en varios aspectos, con esta incursión decidida en un campo donde no abundan demasiado las señales para caminar con alguna seguridad.

Y ya termino, cumpliendo mi propósito de ser breve. Aquí tiene el lector un tomo cuyo autor, pecando de modesto, titula INTRODUCCION. El contenido deja bien claro que el libro es mucho más de lo que su autor dice. Y aunque el esquema general con que la obra está planteada demuestra que es un trabajo en dos tiempos, ello no quita validez a su contenido. Quienes se interesen por la musicología folklórica podrán comprobar que por una vez hay en un libro de este tema una lección de buen hacer, un contenido nuevo, sólido, casi definitivo en algunos aspectos.

Y quienes por estas tierras de León y Castilla andan ocupados en esa inaplazable tarea de reencontrar nuestro pasado y rehacer nuestro presente, sin los que casi nos hemos quedado a fuerza de tanto dispersarlos y repartirlos, agradecerán este esfuerzo de Miguel Angel Palacios por identificar, en música, lo que es nuestro. No contra los otros, sino a favor de nosotros mismos.

Porque lo nuestro, aunque hoy sea de casi todos, es y fue antes nuestro, y como tal lo hemos de reconocer, si queremos saber los de estas tierras quiénes somos, y a dónde vamos como pueblo diferente.

MIGUEL MANZANO

PRESENTACION

Esta Introducción a la música popular castellana y leonesa *consta de dos partes claramente diferenciadas, incluso por su enfoque y fecha de redacción. La primera parte,* Ensayo sobre el folklore musical castellano, *fue redactada en el verano de 1980, desde una perspectiva fundamentalmente sintética, para presentarla al «I Certamen de Investigación sobre música popular castellana», convocado aquel año por el Excmo. Ayuntamiento de Segovia. Felizmente, mi trabajo —que aquí reproduzco en su totalidad con ligeros retoques— fue distinguido con el primer premio.*

La segunda parte, El folklore musical del antiguo reino de León, *ha sido redactada durante el verano de 1983, al cabo de tres años de la primera, y con un enfoque más analítico que ésta. He preferido, sin embargo, no modificar la primera parte en lo esencial, porque considero que ambos puntos de vista son igualmente válidos y complementarios. Por otro lado, ambos apartados tienen las mismas pretensiones y limitaciones, puesto que son una mera* introducción *a un tema tan complejo y profundo como es la música popular de nuestra región.*

Mi interés por el folklore musical creo que tiene varias raíces. En primer lugar, mi formación musical y mi labor al frente de la Escuela Municipal de Dulzaina de Burgos, desde su fundación en 1979 hasta 1981, y como director del Orfeón Burgalés, durante los años 1981 y 1982. También mi contacto con la obra de Antonio José, especialmente con su Cancionero, en cuya edición colaboré y trabajé desde 1977. Pero la motivación que, en última instancia, me ha incitado a escribir esta obra ha sido mi curiosidad por conocer mejor —y mi deseo de dar a conocer— un capitulo de nuestra cultura popular, tan valioso como todavía en gran parte desconocido y lleno de tópicos, unas veces inexactos y otras no demostrados. El pretexto, o tal vez la ocasión, para comenzar a estudiar a fondo este tema fue la convocatoria, en 1980, del «I Certamen de Investigación sobre música popular castellana».

Mi trabajo ha sido posible gracias a la previa labor de nuestros folkloristas, que recogieron parte de nuestra música tradicional. Quiero recordarles a ellos ahora, porque les debo el material sobre el que he trabajado y muchas de mis conclusiones: Agapito Marazuela, Joaquín Díaz, Miguel Manzano, Kurt Schindler, Felipe Pedrell, Manuel García Matos, Bonifacio Gil, Dámaso Ledesma, Aníbal Sánchez Fraile, Manuel Fernández-Núñez, y muy especialmente los grandes folkloristas burgaleses Francisco de Salinas —folklorista avant la lettre*—,*

Federico Olmeda —burgalés de adopción— y Antonio José. Todos ellos, y tal vez algunos más que ahora no puedo recordar, han contribuido a la realización de esta obra, en mayor o menor grado. A ellos mi reconocimiento y gratitud.

Agradecimiento que también quiero tributar a la Junta de Castilla y León y al Excmo. Ayuntamiento de Segovia, sin cuya ayuda material tampoco hubiera podido ver la luz esta obra.

MIGUEL ANGEL PALACIOS GAROZ
Burgos, diciembre de 1983.

PRIMERA PARTE

ENSAYO SOBRE EL FOLKLORE MUSICAL CASTELLANO

Primer premio en el
«I Certamen de Investigación sobre música popular castellana»,
convocado en 1980 por el Excmo. Ayuntamiento de Segovia.

INTRODUCCION

El objeto de esta introducción es plantear, de la manera más clara y precisa posible, cuál es el propósito del presente trabajo, sus límites y su alcance. Y sin duda el camino más directo para conseguirlo es delimitar o definir, uno por uno, los términos de su título: *Ensayo sobre el folklore musical castellano.*

Debo aclarar, en primer lugar, que se trata de un *ensayo,* de una primera aproximación al tema, no de un estudio definitivo y exhaustivo sobre la música popular castellana. En realidad, no podría ser de otro modo, entre otras razones porque falta mucho material por recoger, y porque apenas se han realizado análisis serios de toda la región hasta la fecha. Por tanto, este trabajo se somete ya desde aquí a la crítica y ampliación.

Tampoco se trata de un Cancionero de la región castellana: no es ninguna recolección del fruto de una investigación de campo, sino un análisis, clasificación, comparación y valoración de gran parte de lo recogido hasta el presente. Pretendo únicamente hacer balance de lo ya recopilado, para intentar sentar las bases de futuros estudios.

* * *

Explicado el sentido del presente trabajo como ensayo, hay que aclarar en segundo lugar qué entiendo por *folklore,* y más precisamente por *folklore musical.*

La palabra *folklore* y las derivadas *folklórico* y *folklorista* están hoy francamente devaluadas y degradadas, al haberse asociado más a lo populachero que a lo auténticamente popular. Y así, se hace hoy muy necesario «dignificar la palabra», como dice Caro Baroja (1), devolver a este término su justo y verdadero sentido.

El arqueólogo inglés William John Thoms estampó por vez primera la palabra *folklore* en la revista «The Athenaeum» de Londres, en 1846. El significado del término es claro: «folk»=pueblo, «lore»=saber, es decir, «saber del pueblo».

(1) JULIO CARO BAROJA, *Ensayos sobre la cultura popular española.* Ed. Dosbe, Madrid, 1979, p. 8.

Es curioso el hecho de que el interés por el folklore, por lo popular y tradicional, se despierta precisamente en el siglo XIX, en plena época romántica, y en Inglaterra, país que va en cabeza de la revolución industrial.Tal vez al ver desmoronarse las bases de la sociedad tradicional, juntamente con su folklore, el movimiento romántico advierte su valor y ve la necesidad de recogerlo y conservarlo.

En cualquier caso, el estudio del folklore, aunque fuera de modo más bien inconsciente, empezó mucho antes del siglo XIX. En efecto, existieron folkloristas *avant la lettre* ya desde el Renacimiento: Recordemos sólo el hecho de que el burgalés Francisco de Salinas publicó en 1577 el tratado en latín *De musica libri septem,*en el que ya recogía unas cincuenta canciones populares, sobre todo romances, para justificar sus teorías sobre el ritmo (2). Lo que sucedió fue que en el siglo XIX se hizo más consciente y científico el estudio del folklore, coincidiendo con el movimiento romántico y con la industrialización.

La primera asociación de estudios folklóricos se formó en Inglaterra, en 1878. Sólo tres años más tarde, el 28 de noviembre de 1881 —ahora se ha cumplido el centenario—, se firma en Sevilla el acta de constitución de la «Sociedad de folklore andaluz», que desarrolló una interesante labor de publicación de libros y revistas, especialmente la titulada *El Folk-lore andaluz,* de la que llegaron a aparecer 24 números. A imitación del grupo de Sevilla, pronto surgen otras sociedades en distintos puntos de España, sobre todo en Extremadura, con sus correspondientes revistas (Fregenal de la Sierra, Llerena, etc.).Pero, a pesar de haber sido España una de las pioneras en el estudio del folklore —la sociedad francesa se creó en 1883 y la italiana en 1884—, antes de finalizar el siglo ya entró en decadencia por falta de apoyo y medios económicos.

Hemos visto cuál es el origen del término *folklore* y de la ciencia que designa, así como su significado etimológico. ¿Cuál es la definición real, el objeto de estudio de esta ciencia humana o del espíritu? En realidad no dista mucho del sentido etimológico ya apuntado. El folklore es *la ciencia del saber o saberes del pueblo.* Lo cual nos remite a una aclaración de qué entender aquí por «pueblo» y por «saberes del pueblo».

El término *pueblo* es quizá excesivamente polisémico, a consecuencia del uso y aún abuso a que se le ha sometido. Sin entrar en muchas disquisiciones, entendemos aquí por «pueblo», siguiendo a Caro Baroja, la unidad social que se caracteriza: «a) por ocupar un área o extensión geográfica duradera en el tiempo, aunque sujeta a cambios; b) por estar constituida por individuos o grupos de individuos, vinculados entre sí, por vinculación superior a las incidencias de la vida individual. Esto implica, a partir de la «localización» en el espacio, cierta unidad de costumbres, de creencias y de habla en el tiempo. Implica, también, una conciencia más o menos difusa o unificada, de peculiaridad social y de comunidad de orígenes» (3). En definitiva, todo pueblo posee una *identidad o «mismidad» territorial y cultural,* y tiene además *conciencia* de tal identidad, de pertenecer a tal colectividad.

Los *saberes populares* que estudia el folklore incluyen todas las manifestaciones culturales de un pueblo, en sentido amplio: tanto la llamada «cultura material» (viviendas, trajes, herra-

(2) Felipe Pedrell las transcribe en su estudio *Sobre una fuente de folk-lore musical castellano del siglo XVI,* publicado en el volumen *Lírica nacionalizada,* Librería Ollendorff, París, pp. 211-263. También incluyó 27 de estos romances y canciones en su *Cancionero musical popular español,* tomo I. Recientemente ha aparecido la primera versión castellana del tratado de Salinas, realizada por Ismael Fernández de la Cuesta, con el título *Siete libros sobre la música* (Ed. Alpuerto, Madrid, 1983).

(3) JULIO CARO BAROJA, *op.cit.,* p. 16.

mientas, técnicas de artesanía, muebles, transportes, etc.) como la «cultura espiritual» (artes, creencias, leyes, lengua, leyendas, refranes, costumbres, etc.),en una palabra, todas sus tradiciones. Por eso, el mismo Caro Baroja define el folklore también como *«la ciencia de la tradición»* (4), de una tradición que viene traída del pasado («traditio»), pero que está viva y vigente en el presente. En fin, los «saberes populares» no son en realidad algo distinto del mismo pueblo que se identifica con ellos y por ellos, puesto que, ya lo hemos dicho, todo pueblo se define precisamente por su identidad cultural. Así que el folklore no es sino un *«estudio del "pueblo" o de los "pueblos"»*, según afirma Caro Baroja (5). Por ejemplo, el estudio de la música popular no lo es sólo de un saber —en este caso arte— popular, sino que, en el fondo, es el estudio del mismo pueblo, que se expresa a través de ella y que en ella se identifica y reconoce.

Hoy se habla cada vez menos de folklore como ciencia y se tiende a hablar más de *etnografía, etnología y antropología cultural.* Todas ellas son ciencias humanas que se dedican a estudiar las distintas culturas, pueblos o sociedades.Pero, mientras la etnografía, la etnología y la antropología cultural estudian preferentemente las sociedades y culturas primitivas, el folklore trata de todo tipo de pueblos, también de los civilizados y más desarrollados. Por otra parte, como hemos visto, el folklore tiene unas raíces históricas más lejanas que las otras ciencias, cuyo origen es más reciente. Sigue siendo, pues, irreductible el folklore a esas otras tres ciencias, aunque puede aprovechar muchos datos que ellas le aporten, así como su rigor científico. Porque el folklore no puede ser tarea de meros aficionados o «diletantes»; es una ciencia que debe aplicar métodos rigurosos de investigación, y no quedarse en la mera recogida de datos, sino llegar hasta el análisis y la síntesis sistemática.

En este punto, tratando del concepto de folklore, tengo que hacer un obligado inciso, refiriéndome al gran maestro Antonio Machado, con ánimo de reivindicar y recuperar su figura de folklorista. Muchos castellanos se han sentido heridos cuando han leído los versos de Machado en que, al referirse a los habitantes de esa

«Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora»,

les califica de «atónitos palurdos, sin danzas ni canciones» (6).Es sin duda una visión pesimista, dolorida y decadente de Castilla, mas no falta de fundamento real. Pero lo cierto es que Machado no era precisamente un ignorante en cuanto a folklore, ni siquiera en cuanto a folklore musical, y quienes se han sentido así ofendidos no han seguido leyendo al poeta. Se han quedado en la «anécdota» y no han llegado a ver la «categoría». Sólo unas breves citas pueden demostrarlo.

«Mairena —es decir, el propio Machado— entendía por *folklore,* en primer término lo que la palabra más directamente significa: saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar. En segundo lugar, todo trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos, y su utilización más sabia y creadora» (7).

---

(4) *Ibid.*, p. 21.

(5) *Ibid.*, p. 22.

(6) ANTONIO MACHADO, *Campos de Castilla*, XLVIII «A orillas del Duero». En *Poesías completas*, Espasa Calpe, Madrid, 1974, (15.ª ed.) p. 78.

(7) ANTONIO MACHADO, *Juan de Mairena*. Espasa Calpe, Madrid, 1973, p. 100.

Pero lo que más interés y actualidad puede tener es, sin duda, su concepción del folklore como realidad dinámica, como «saber vivo en el alma del pueblo» (8). «Mairena —escribe Antonio Machado— tenía una idea del *folklore* que no era la de los *folkloristas* de nuestros días. Para él no era el *folklore* un estudio de las reminiscencias de viejas culturas, de elementos muertos que arrastra inconscientemente el alma del pueblo en su lengua, en sus prácticas, en sus costumbres, etc. (...). Pensaba Mairena que el *folklore* era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender, para poder luego enseñar bien a las clases adineradas» (9). Un ejemplo palpable de esa vitalidad del folklore es la existencia de variantes en la música popular. Cuando más adelante hagamos un análisis comparativo de algún tema castellano, tal como se canta en diversas provincias, comprobaremos cómo cada pueblo, y aun cada cantor popular, introduce sus variantes, lo cual demuestra efectivamente que el folklore es algo vivo, dinámico, en constante evolución.

Hay que reconocer, frente a todo lo que erróneamente se ha dicho y escrito sobre este tema, que Antonio Machado era un verdadero folklorista con un alto aprecio del pueblo y de su auténtico saber vivo. Sin duda, como ha estudiado Paulo de Carvalho-Neto (10), la influencia de su familia fue decisiva, tanto sobre él como sobre su hermano Manuel. Su padre, Antonio Machado y Alvarez (1846-1893), fue iniciador en España de los estudios sobre folklore, participando en la creación de la «Sociedad de Folklore andaluz». Su tío-abuelo, Agustín Durán (1793-1862), fue recopilador de diversos romanceros y cancioneros. Incluso sus abuelos, Antonio Machado y Núñez y Cipriana Alvarez de Machado,también colaboraron esporádicamente en la revista *El Folk-lore andaluz*. Con tales estímulos dentro del ambiente familiar hubiera sido prácticamente imposible un Machado ignorante del folklore. No se le podrían aplicar aquí sus palabras «desprecia cuanto ignora», y la prueba es que apreció sobre todo el saber popular. Es algo de lo mucho que nos enseñó el poeta, precisamente porque él aprendió mucho del pueblo, y que aún hoy tenemos que aplicar: «Cuidad vuestro *folklore* y ahondad en él cuanto podáis» (11).

* * *

Desde esta ancha perspectiva del folklore en su totalidad es como únicamente podemos enfocar el estudio del *folklore musical*, que no es sino un aspecto de ese conjunto más amplio constituido por el saber o los saberes del pueblo. En efecto, hemos dicho que dentro del folklore se estudian las diversas manifestaciones culturales de un pueblo, las «materiales» y las «espirituales». Pues bien, dentro de esa «cultura espiritual» un apartado sería el arte popular, y una parte aún de ese arte popular —una de tantas manifestaciones culturales de un pueblo, aunque muy importante— es la música popular, junto con la poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura... populares. En el diagrama que ofrezco a continuación localizo el apartado dedicado al Folklore musical o Etnomusicología, dentro del más amplio campo de estudio del Folklore en su totalidad.

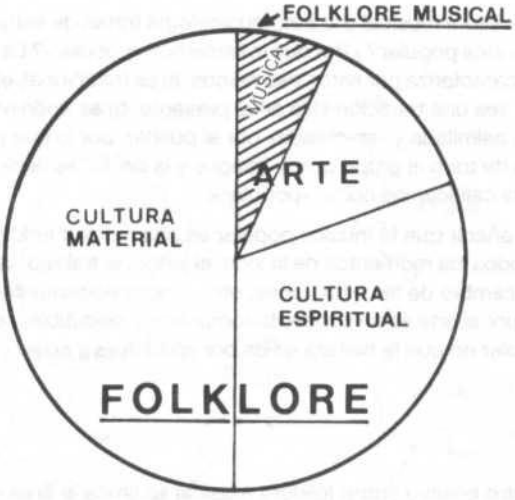
---

(8) *Ibid.*, p. 153.

(9) *Ibid.*, pp. 55-56.

(10) PAULO DE CARVALHO-NETO, *La influencia del folklore en Antonio Machado*. Ed. Demófilo, Madrid, 1975.

(11) ANTONIO MACHADO, *op. cit.*, p. 55.



Actualmente muchos investigadores, especialmente americanos, prefieren hablar de *etnomusicología* en vez de folklore musical, tal vez ante el descrédito en que se encuentra el término «folklore». En realidad, se trata de un sinónimo correctamente construido a partir de tres raíces griegas: «ethnos»=pueblo, «musiké»=música, y «logos»=tratado, estudio. En conjunto significaría algo así como *«la ciencia o el estudio de la música popular»*,exactamente lo mismo que queremos decir al hablar de «folklore musical», puesto que «folk» y «ethnos» son términos y conceptos equivalentes. Tal vez se pretenda, al usar este nuevo término, acreditar el carácter científico de este estudio, pero nosotros también exigimos que el folklore musical adopte métodos rigurosos de investigación y análisis.

En España, como en otros países, la recolección y estudio consciente de la música popular comienza en el siglo XIX, hace poco más de 150 años. Antes de esta fecha encontramos algún caso aislado y excepcional de folklorismo musical *per accidens,* como el ya citado del burgalés Salinas, en el siglo XVI.

El primer Cancionero publicado en España es la *Colección de canciones vascongadas* de Juan Ignacio de Iztueta y Pedro de Albéniz, fechado en 1826. Posteriormente, todavía en el siglo pasado, van apareciendo entre otros los siguientes Cancioneros: *La música del pueblo* de Lázaro Núñez Robres (1869), *Ecos de España* de José Inzenga (1874) (12), *Cantos y bailes populares de España (Galicia, Murcia, Valencia)* del mismo autor (1888), *Alegrías y tristezas de Murcia* de Julián Calvo (1877), *Cantos populares españoles* de Francisco Rodríguez Marín (1882-83), *Cantos españoles* de Eduardo Ocón (1888), y *Cien cantos populares asturianos* de José Hurtado (1890). La primera colección publicada de música popular castellana es el *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda, que aparece ya en nuestro siglo, en 1903.

(12) Según el notable folklorista Manuel García Matos, Rimsky-Korsakov utilizó esta colección para la composición de su *Capricho español,* que no es más que «una breve antología de cantos populares españoles sabrosamente armonizados y orquestados». (M. GARCIA MATOS, *Folklore en Falla.* «Música» II, 3-4, Madrid, enero-junio 1953).

Decimos que el folklore musical o la etnomusicología tratan de estudiar la *música popular*. Pero, ¿cuál es la música popular? ¿Por qué la llamamos «popular»? La música popular, como todo el folklore, se caracteriza por estos tres rasgos: a) es *tradicional*, es decir, transmitida por el pasado, aunque sea una tradición viva en el presente; b) es *anónima* o de autor individual desconocido, pero asimilada y «re-creada» por el pueblo, por lo que pertenece a la comunidad, es patrimonio de todo el grupo que la conoce y la canta, es decir, es: c) *colectiva*, y por ello precisamente la calificamos como «popular».

Además, cabría añadir que la música popular es una música *funcional*, cosa obvia. Nace para acompañar todos los momentos de la vida: el juego, el trabajo, las fiestas religiosas, los bailes, el amor, el cambio de las estaciones, etc., y no precisamente con un fin estético. El concepto del arte por el arte es un concepto romántico y discutible, que no sirve para entender la música popular en que la belleza se da por añadidura y no se persigue como fin en sí mismo.

* * *

Por último, nuestro ensayo sobre folklore musical se limita al área de la región de *Castilla la Vieja*, concretamente a estas seis provincias, ordenadas de mayor a menor riqueza folklórica publicada hasta la fecha: Burgos, Soria, Segovia, Valladolid, Avila y Palencia. No se tratará aquí, por tanto, del folklore musical de Santander (Cantabria), Logroño (La Rioja), ni de Castilla la Nueva y La Mancha. He trabajado sobre un material superior a las 1.700 canciones populares de las seis provincias castellanas, del total de 2.000 que, en el momento de revisar este ensayo, se encuentran publicadas o a punto de serlo, aunque varias de estas ediciones están agotadas.

Naturalmente, no todas las provincias castellanas citadas han llegado al mismo nivel de recopilación y estudio de su folklore musical. Incluso hay provincias cuya música popular apenas ha sido investigada. En resumen, éste sería el estado actual de los estudios sobre el folklore castellano, por provincias (consúltese el mapa de la página siguiente):

1. **Burgos** es la provincia más afortunada en este aspecto, con tres Cancioneros publicados hasta el momento: *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* (13) de Federico Olmeda, el primero que aparece en Castilla, en 1903, con 308 canciones; *Danzas típicas burgalesas* de Justo del Río (85 danzas); y *Colección de cantos populares burgaleses (Nuevo Cancionero Burgalés)* de Antonio José, con 178 canciones, recogido en 1932, pero editado recientemente (1980).

Aparte de estas tres obras, especializadas en la música popular burgalesa, hay otras antologías más generales que recogen canciones de Burgos, especialmente dos: *Cancionero musical popular español* (4 tomos) de Felipe Pedrell (contiene tres romances en el primer tomo, además de 27 temas populares citados por el burgalés Francisco de Salinas en el siglo XVI, y una canción en el segundo), y *Folk music and poetry of Spain and Portugal* de Kurt Schindler (11 canciones burgalesas). También interesa la obra *Folklore burgalés* de Domingo Hergueta, por las letras de canciones y romances que cita. Bonifacio Gil también recogió algunas canciones burgalesas, tres de las cuales incluye en su artículo *Panorama de la canción*

(13) Ver la Bibliografía, donde se encuentran los datos completos de estos Cancioneros.

MAPA DE LAS PROVINCIAS DE CASTILLA LA VIEJA ESTUDIADAS EN ESTE ENSAYO (*)

(*) Entre paréntesis, debajo del nombre de cada provincia, figura el número aproximado de canciones populares publicadas o a punto de publicarse en esta fecha (septiembre de 1983). Mi deseo hubiera sido señalar el número total de canciones recogidas, pero esto me es hoy imposible, puesto que existe mucho material aún inédito y disperso que no he podido consultar.

popular burgalesa. Por último, existe un interesante material inédito, transcrito por Jacinto Sarmiento (unos 70 temas) y por Manuel García Matos *(Misión a la provincia de Burgos,* 191 canciones, tres de las cuales cita B. Gil en su artículo) (14). Y también están trabajando en la recuperación del folklore burgalés grupos como «Orégano» o «Yesca», así como la «Escuela Municipal de Dulzaina» creada en el año 1979, y distintos grupos de danzas y entidades corales. La provincia de Burgos tiene, por tanto, publicadas unas 570 canciones, de un total de 850 recopiladas hasta la fecha.

2. Soria fue abundantemente estudiada, en cuanto a folklore musical, por Kurt Schindler. En su *Folk music and poetry of Spain and Portugal* cita nada menos que 362 danzas y canciones recogidas en la provincia de Soria entre los años 1928 y 1931. En 1972 los profesores americanos Samuel G. Armistead e Israel J. Katz volvieron a pasar por algunos de los pueblos sorianos que visitó Schindler, para comprobar el estado actual del romancero oral en la tradición castellana. Recogieron en su trabajo de campo 175 textos y fragmentos de romances tradicionales, 25 romances vulgares, 85 canciones líricas de varios tipos y 80 villancicos y canciones religiosas. Tres de aquellos romances tradicionales los han publicado recientemente en un trabajo titulado *El romancero tradicional en la provincia de Soria.*

Acaba de aparecer un *Romancero tradicional soriano,* en dos volúmenes, de Luis Díaz Viana. En dicha obra se incluyen unos 60 temas trancritos por Joaquín Díaz y Jesús Angel León. Estos mismos autores tienen también recogidas numerosas canciones y danzas sorianas, que tal vez algún día publiquen.

Federico Olmeda, que era natural de Burgo de Osma, cita 11 tonadas de su pueblo, y cuatro temas más aparecen en el Cancionero de Pedrell (tomos I y II). Por su parte, García Matos recogió diversos *Materiales de Soria* que se encuentran en el Archivo del Instituto Español de Musicología.

3. Segovia posee también un rico Cancionero: el *Cancionero segoviano* de Agapito Marazuela, con 337 tonadas de diversos géneros. Antes de esta colección, ya Kurt Schindler recogió nueve temas segovianos en su obra citada. Hay que destacar además la labor de difusión de la música popular realizada por Marazuela desde 1958 hasta su muerte en febrero de 1983, al frente de su «Cátedra de Folklore segoviano», labor continuada por su alumno el dulzainero Joaquín González, o el constructor de dulzainas y también dulzainero Lorenzo Sancho, y los grupos «Nuevo Mester de Juglaría», «Hadit» y «Ronda Segoviana». El folklorista Joaquín Díaz ha estudiado también parte de la música popular segoviana, habiendo recogido varios temas aún inéditos en su mayor parte.

4. Valladolid cuenta con un *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid,* obra de Joaquín Díaz, José Delfín Val y Luis Díaz Viana, del que ya han aparecido cinco volúmenes (dos dedicados a *Romances tradicionales,* el tercero a *Dulzaineros y tamborileros,* y el cuarto y el quinto a un *Cancionero musical).* Todos ellos van acompañados de «cassettes» con graba-

(14) Las canciones recogidas por Sarmiento para la Sección Femenina se encuentran en la Sección de Folklore de la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura, y en la Delegación Territorial de Cultura de Burgos. El material de García Matos está en el Archivo del Instituto Español de Musicología. Esto que sucede en el caso de Burgos es aplicable a las demás provincias castellanas: la existencia de un material inédito, recopilado por la antigua Sección Femenina y por diversos musicólogos (García Matos, Bonifacio Gil, etc.) del Instituto Español de Musicología, localizado en Madrid y Barcelona en los centros reseñados. Un estudio completo de nuestro folklore musical debería tener en cuenta todos estos datos que yo ni he podido consultar en su totalidad, ni siquiera saber su volumen.

ciones en vivo de los documentos populares. El segundo de estos volúmenes incluye además la música de 103 romances. Otros tres romances de Valladolid y alguno de Palencia y Segovia cita posteriormente Joaquín Díaz en su estudio *Temas del Romancero en Castilla y León.* En los volúmenes cuarto y quinto del citado Catálogo *(Cancionero musical I y II)* se transcriben con música un total de 134 canciones recogidas también en la provincia de Valladolid. Además, Joaquín Díaz ha publicado dos volúmenes titulados *Cien temas infantiles,* con la transcripción musical de un total de unas 90 nuevas canciones de Valladolid.

Por su parte Federico Olmeda, en el Cancionero citado, incluye dos canciones de cuna de la provincia de Valladolid, y Schindler recoge una «Oración a San Antonio» en el suyo. Joaquín Díaz está realizando una notable y meritoria labor de recuperación y estudio del folklore vallisoletano, y castellano en general, a través de diversas publicaciones y, en su momento, de la dirección de la serie «Serano» del sello discográfico «Movieplay», dedicada fundamentalmente a la grabación y difusión de la música castellana. La *Revista de Folklore* que dirige Joaquín Díaz desde Valladolid, de la que ya han aparecido 36 números, es sin duda un excelente medio para aglutinar y estimular el interés por nuestra cultura tradicional.

5. Avila está también dignamente representada en el Cancionero de Kurt Schindler que incluye 171 temas populares abulenses. Aparte de esto, Marazuela recogió también algunos ejemplos. En la *Magna antología del folklore musical de España, interpretada por el pueblo español* (17 LPs), que realizó Manuel García Matos, están grabadas 10 canciones de Avila. Más recientemente, el sello «Sonifolk» ha grabado cinco discos con música popular de otras tantas localidades abulenses. Según mis noticias, la antigua Sección Femenina recopiló unas 200 canciones, y últimamente el grupo «Cigarra» ha recogido algún tema más.

Con éstos datos a la vista, se puede llegar a la conclusión de que abundan las serranas y las serranillas en la Sierra de Gredos, que divide precisamente la provincia en dos zonas bien distintas en cuanto a folklore: al norte de Gredos, el folklore tiene un carácter más castellano, en relación sobre todo con el segoviano; al sur, el contacto con el folklore extremeño y manchego, o en general de Castilla la Nueva, es mayor (abundan, por ejemplo, las seguidillas). También se oyen la dulzaina y el tamboril por estas tierras de Avila, existiendo unos diez dulzaineros en toda la provincia.

6. Palencia es la provincia castellana con menos canciones recogidas. Gonzalo Castrillo Hernández publicó en 1925 un *Estudio sobre el canto popular castellano,* y posteriormente un trabajo sobre el folklore castellano y palentino, en el número 8 de las «Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses» de la Diputación Provincial de Palencia, estando ambas obras actualmente agotadas. En el número 9 de la misma revista apareció un extenso estudio sobre *La música popular saldañesa,* de Andrés Moro Gallego, conteniendo 49 canciones y danzas del distrito de Saldaña. Federico Olmeda cita cinco tonadas palentinas, y otra más incluye Antonio José en su Cancionero.

Joaquín Díaz ha publicado recientemente un *Cancionero de Palencia* en dos volúmenes, con 50 temas tradicionales cada uno, 65 de los cuales aparecen con la transcripción musical. También funciona en Palencia una Escuela de Dulzaina, creada por la Diputación Provincial.

Este breve repaso de lo realizado en las distintas provincias castellanas, en el campo de la música popular, puede hacernos siquiera atisbar la *abundancia* de nuestro folklore.

Esas 2.000 canciones publicadas, de un total recopilado que tal vez se aproxime a las 2.500 ó 3.000, teniendo en cuenta que hay varias provincias en las que la investigación folklórica no ha hecho más que empezar, constituyen el mejor testimonio de tal caudal folklórico.

* * *

Para finalizar esta ya extensa introducción, no estaría de más referirnos a la *actualidad e importancia* que puede tener un estudio de la música popular castellana, aquí y ahora. Recogiendo algunas ideas ya apuntadas, podemos decir que, si la música popular es parte de la cultura de un pueblo y, en cuanto tal, factor de su identidad y de su entidad como pueblo, el estudio de la música popular es a la vez un estudio del pueblo mismo, un descubrimiento de parte de sus señas de identidad.

El pueblo previamente se ha identificado con esa música, la ha elegido, la ha hecho suya, —popular, colectiva—, la ha cantado para ayudarse a vivir y a convivir. Ahora, al estudiarla, descubrimos necesariamente el sello del pueblo, la huella dactilar de la colectividad.

Y hoy, en 1983, y aquí, en Castilla, es absolutamente imprescindible «ahondar en el folklore», como nos pedía Machado, para descubrir nuestras raíces de pueblo castellano, si es que queremos ejercer como tal pueblo. Tenemos que tomar conciencia de grupo humano, y la solución de muchos de los graves problemas que tiene hoy planteados Castilla vendrá por sus propios pasos. A ello quiere contribuir modestamente este ensayo sobre el folklore musical castellano.

I. ANALISIS LITERARIO DE LA CANCION POPULAR CASTELLANA

Como primera aproximación a la canción popular castellana, comenzaremos analizando su texto. Frecuentemente el *texto* popular es más bien un *pretexto* para la música: unas veces como elemento mnemotécnico de la melodía, al estilo de los viejos *tropos* medievales (así sucede, por ejemplo, en la tonada n.º 166 del Cancionero de Antonio José); otras, como meras vocalizaciones o sonidos onomatopéyicos (números 27 y 85 del Cancionero de Olmeda, o 112 y 164 del de Antonio José); otras, por fin, porque el texto es ya ininteligible y sin sentido, fruto de la corrupción de palabras extrañas que el cantor popular no entiende (en la canción de niñas n.º 129 del Cancionero de Olmeda se dice *«ambo a to»* como posible degeneración de «j'ai un beau château»; en la 150 se dice *«Astersid»* por «Asperges», y en la 302 *«Risuresi sicurisi»* por «Resurrexit sicut dixit»).

En cambio, en otras ocasiones el texto está lleno de sentido, como por ejemplo en la mayoría de los romances, y tiene un interés literario, pasando incluso la música a segundo plano, a mero acompañamiento del texto. En cualquier caso, se hace necesario un estudio de la letra de nuestra canción popular, como algo previo y fundamental para después analizar y comprender nuestro folklore musical.

En realidad, lo que a continuación haremos será más bien un *estudio de la métrica popular castellana*. Somos conscientes de que se trata sólo de un apartado de lo que sería un análisis literario completo. Pero hemos limitado nuestro intento a un ensayo, y un análisis de esas características excedería de nuestras posibilidades actuales, puesto que requeriría un estudio independiente.

A continuación pasaremos revista a las *formas estróficas más características* de la canción popular castellana, poniendo algunos ejemplos de cada una de ellas. Aunque un estudio exhaustivo de la métrica popular castellana hubiera exigido un examen detenido de todos los Cancioneros existentes, me he limitado a analizar en profundidad solamente el Cancionero de Federico Olmeda, por la razón de ser el más antiguo de nuestra región, y porque incluye ejemplos no sólo de Burgos, sino también de otras provincias castellanas, como Valladolid, Palen-

cia y Soria. Con ello, una vez más, se pone de manifiesto el carácter de ensayo que tiene el presente trabajo. Sólo en algunos casos se citarán ejemplos incluidos en otros Cancioneros.

Las formas estróficas más usuales son siete (1): la cuarteta octosílaba, la seguidilla, el romance, el villancico, la cuarteta hexasílaba, el terceto octosílabo y el estribillo.

1. CUARTETA OCTOSILABA

También llamada *cuarteta popular, copla popular* o *cantar* por antonomasia, la cuarteta octosílaba es, como su nombre indica, una estrofa de cuatro versos octosílabos, con rima asonante en los pares (sólo coinciden las vocales a partir de la última vocal acentuada) e impares sueltos. Su esquema, pues, es el siguiente:

a	b	c	b

Se trata de la forma estrófica más utilizada en el folklore español, no sólo en el castellano. Los testimonios escritos más antiguos de la cuarteta octosílaba se encuentran ya en las *jarchyas hispanohebreas* de los siglos XI y XII. Veamos, como ejemplo, la número cuatro con su traducción:

	Traducción
Garid vos, ay yermanelas,	«Decidme, hermanitas,
¿Com'contener e meu mali?	¿cómo contener mi mal?
Sin el habib no vivreyu	Sin mi amigo no viviré
ed volarei demandari.	y volaré a buscarlo» (2).

Utilizaron también la copla en la Edad Media Don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita, entre otros. Modernamente también la han cultivado poetas cultos como, por ejemplo, los hermanos Machado.

En la canción popular, especialmente en jotas y bailes a lo llano, a veces se componen en serie encadenada, repitiendo la última palabra o todo el verso final de cada cuarteta al principio de la siguiente. Este recurso fue usado ya como «gala del trovar» por los más antiguos trovadores, y se conoce con el término de *leixaprende* (=«deja y toma»). Más adelante veremos algún ejemplo de este artificio de versificación.

Como muchas veces el número de frases musicales no coincide con los cuatro versos de la copla, se hace necesario repetir alguno o algunos de los versos. Las combinaciones son

(1) Digo «más usuales» porque abarcan más del 75 % del conjunto de canciones y danzas con texto recogidas en el Cancionero de Olmeda.

(2) Cf. TOMAS NAVARRO TOMAS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva.* Ed. Guadarrama, Madrid, 1972 (3.ª ed.), p. 55.

muy variadas. Si hay *cinco frases musicales,* unas veces se repite el segundo verso, ya al comienzo (fórmula 2-1-2-3-4; ejemplos: bailes a lo llano 6, 8, 23 y 29 del Cancionero de Olmeda (3), ya al final (1-2-3-4-2; canción de ronda 19); otras veces se repite el tercer verso (1-2-3-3-4; ronda 8), o bien el cuarto (1-2-3-4-4; rondas 13 y 20, epitalamios 1 y 2).

En caso de haber *seis frases musicales,* a veces se comienza con el segundo verso de la cuarteta y se repite el último, como en los fandangos andaluces que también tienen seis frases musicales (fórmula 2-1-2-3-4-4; ronda 2). Otras posibles combinaciones para este caso son: 1-2-3-4-1-2 (cuna 7, siega 2 y 17, bailes a lo llano 21 y 27); 1-2-1-3-4-2 (llano 5); 1-1-2-3-3-4 (siega 7, 14 y 15); 1-2-2-3-4-4 (ronda 21, epitalamios 7 y 8, cantos varios 25); 1-2-3-4-4-1 (ronda 12).

Siete frases musicales se encuentran en jotas de estilo aragonés, que no cita Olmeda, pero que se pueden ver en otros Cancioneros, con la combinación típica 2-1-2-3-4-4-1 (véase, por ejemplo, la «Jota del Carrascal» en *Danzas típicas burgalesas* de Justo del Río, pp. 265-267).

También existe algún ejemplo de *ocho frases musicales* que se resuelve según este complicado esquema: 1-1-2-3-3-4-4-1 (siega 1).

He encontrado *123 coplas* en el Cancionero de Olmeda, sobre todo en *bailes a lo llano* (llamados también jotas de canción o antiguas, para diferenciarlas de las de estilo aragonés: 25 ejemplos), y en *canciones de ronda* (15). A esta forma métrica corresponden, por tanto, cerca de la *mitad* de las canciones y bailes con letra recogidos por Federico Olmeda (123 de 270), lo cual es muy significativo (4).

Veamos ahora tres ejemplos característicos de esta forma estrófica en la canción popular castellana. En primer lugar una *canción de ronda* (n.º 15 de Olmeda), en la que podemos advertir el artificio del «leixaprende» o encadenamiento entre las estrofas segunda y tercera, y tercera y cuarta. Llama la atención igualmente el acusado laísmo, así como el uso de vulgarismos como «siguiré», «la mi morena», o «te puedes caminar». Olmeda dice que hay dos tipos de cantos de ronda: los que se emplean al pasar de una calle o casa a otra, y los que se cantan delante de la casa que se festeja. Los primeros serían más bien *pasacalles,* y éste es un ejemplo:

«Sigue la ronda, majito:
Contigo la *siguiré*
y el puerto del Guadarrama
contigo le pasaré.

(3) Para no ser reiterativo, y puesto que ya he dicho que analizo especialmente en este capítulo el Cancionero de Federico Olmeda, de ahora en adelante no indicaré más que los números de las canciones, salvo que se trate de algún ejemplo contenido en otro Cancionero.

(4) A continuación cito los números de los cantos que incluyen alguna cuarteta octosílaba, siguiendo la división que establece el propio Olmeda. *Ronda:* 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 19, 20 y 21 (estas dos últimas de Palencia). *Cuna:* 1, 3, 7 y 15. *Siega:* 1, 2, 7, 9, 10, 13, 14, 15, 17 y 18. *Esquileo:* 1, 2, 3 (fluctuación: primer verso de 9 sílabas), y 4. *Cáñamo:* 6. *Epitalamios:* 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 11. *Cantos varios:* 6, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 32, 33, 34, 35, 38, 41, 42, 46, 49 (fluctuación: primero de 7) y 50. *Agudos:* 2, 5, 8, 11, 12, 13, 14, 23, 29, 37, 42 y 43. *Llanos:* 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 y 29. *Ruedas:* 5 y 6. *Otros bailes:* 11, 13, 20 y 27. *Religiosos:* 1, 3, 4, 9, 12, 14, 16, 17, 21, 23, 24, 25, 27 y 30. *Canciones de Burgo de Osma:* 2, 3, 5 y 6. Cabe añadir que también las *jotas* al estilo aragonés y los que Agapito Marazuela llama *«fandangos»* (que no son sino bailes a lo llano, no fandangos andaluces) llevan como texto la cuarteta octosílaba.

Y después de haber pisado
la hermosura de la nieve
la digo a la mi morena
la digo que si me quiere.

La digo que si me quiere
que no me tenga olvidado;
que el tiempo que paso aquí
hago falta en otro lado.

—Si haces falta en otro lado
ya te puedes caminar;
por ahora, dueño mío,
no me quiero yo casar».

Otro ejemplo, breve pero altamente lírico y expresivo, es la *canción de siega* n.º 1. Olmeda destaca aquí la grandiosidad y melancolía que impregnan a este tipo de tonadas, de ritmo libre y extrañas tonalidades, que acompañan y alivian el duro trabajo de la siega.

«Todo lo cría la tierra.
Todo se lo come el sol.
Todo lo puede el dinero.
Todo lo vence el amor».

Por último, un *baile a lo llano:* el n.º 7 de la misma colección. También aquí se da el fenómeno de «leixaprende» entre las dos estrofas. No sé con exactitud el significado y la procedencia del término «altiver», aunque me parece muy expresivo. En el n.º 144 del Cancionero de Agapito Marazuela aparece una canción muy semejante, literaria y musicalmente, en la que también se da una corrupción del lenguaje («Aquella paloma blanca/que pica en el *aciprés*»).Esta es la versión que recoge Olmeda:

«Aquella paloma blanca
que va por el *altiver,*
por dónde la cogería,
por dónde la cogeré.

La cogeré por el pico,
por el ala se me fue;
si yo lo hubiera sabido
la hubiese cogido bien.»

2. SEGUIDILLA

La forma ordinaria de la seguidilla, predominante desde el siglo XVII,es una cuarteta en que los versos impares son heptasílabos sueltos y normalmente llanos, y los pares son pentasílabos con rima por lo general asonante, aunque a veces también consonante (coincidiendo todos los sonidos finales a partir de la última vocal acentuada). La seguidilla tiene un ritmo ternario, con dos tiempos marcados en el heptasílabo y uno en el pentasílabo, como comproba-

remos más adelante en la ejemplificación. La forma esquemática de la seguidilla coincide, por tanto, con la de la copla, variando únicamente la medida de los versos:

7 a - 5 b - 7 c - 5 b

Es frecuente encontrar en las seguidillas *fluctuación* en cuanto al número de sílabas, algo normal en nuestra poesía y especialmente en la popular, como afirma Navarro Tomás: «La versificación fluctuante, nacida con los orígenes de la poesía española, tuvo amplio cultivo bajo varios aspectos durante la Edad Media y aún no se ha interrumpido enteramente en la tradición popular. El verso regular, representante de un arte más académico, después de larga lucha con la fluctuación, ejerció su dominio desde el Siglo de Oro hasta el romanticismo» (5).

Dicha fluctuación se nivela con el ritmo acompasado de la música y la danza, puesto que la mayor parte de la poesía ha sido cantada, como ocurre aún en el folklore. Es la teoría que sostiene Navarro Tomás: «Las discrepancias entre los versos de regular medida silábica y los de medida fluctuante o libre se nivelan y equilibran en la acompasada sincronía de los períodos rítmicos» (6). Lo cual es aún más evidente en el caso de la seguidilla, que, según el mismo autor, tiene su origen en la danza: «En todo tiempo la seguidilla, como forma métrica, ha pertenecido al baile más que a la poesía. Su estructura debe haber resultado de la natural adaptación de la letra a los tiempos y giros de la música bailada» (7). Así pues, en el caso de la seguidilla, los versos impares pueden fluctuar normalmente entre seis y ocho sílabas, y los pares entre cinco y seis. Más adelante lo comprobaremos en algún ejemplo.

Los testimonios más antiguos de seguidillas se hallan igualmente en las *jarchyas hispanohebreas* de los siglos XI y XII. La número 15 dice así:

	Traducción
Gar ¿qué farayu?	«Dime, ¿qué haré?
¿Cómo vivrayu?	¿Cómo viviré?
Este al-habib espero;	Este amigo espero;
por él morrayu.	por él moriré» (8).

Más tarde aparece utilizada la seguidilla de las Cantigas de amigo de Martín Codax, en las Cantigas de Alfonso el Sabio y en los diversos Cancioneros renacentistas. La seguidilla de tres versos o *terceto de seguidilla,* de estructura 5a - 7b - 5a, también fue usada desde antiguo.

En los siglos XVIII y XIX muchos poetas (Torres Villarroel, Bécquer, etc.) cultivaron la *segui-*

(5) TOMAS NAVARRO TOMAS, *Arte del verso.* Colección Málaga, México, 1968 (4.ª ed.), p. 12.

(6) TOMAS NAVARRO TOMAS, *Métrica española,* p. 27.

(7) *Ibid.,* p. 181.

(8) Cf. *Ibid.,* p. 55. Obsérvese la fluctuación ya en el primer verso que es pentasílabo.

dilla compuesta, en la cual a la cuarteta ordinaria, 7-5-7-5, se le añade un terceto de seguidilla, 5-7-5, con rima diferente a la de la cuarteta en los pentasílabos. Luego citaremos un ejemplo.

Algunos fenómenos que veíamos producirse en el caso de la copla popular, se repiten en la seguidilla. Por ejemplo, el *leixaprende* o encadenamiento de estrofas. Un caso puede verse en la canción de esquileo n.º 5 del Cancionero de Olmeda. También han de repetirse a veces algunos versos de la seguidilla, por ser mayor el número de frases musicales, lo que da lugar a curiosas, y a veces complicadas, combinaciones.

Si hay *cinco frases musicales,* normalmente se repite el último verso (baile al agudo 31) (9). Si hay *seis frases musicales,* se repiten los versos pentasílabos (esquema: 7-5-5-7-5-5; ronda 16, cantos varios 7, llano 14 y rueda 3); o bien los dos primeros (7-7-5-5-7-5: siega y escavaneo 6 y 11; 7-5-7-5-7-5:agudo 18); o los dos últimos (7-5-7-5-7-5: linos 4). Una fórmula usada para *siete frases musicales* es la siguiente: 7a-5b-7c-5b-5b-7a-5b, es decir, repetir el último verso y los dos primeros (cantos varios 45). Cuando las frases musicales son *ocho,* una solución posible consiste en triplicar los pentasílabos: 7a-5b-5b-5b-7c-5b-5b-5b (agudo 15). Por último, con *nueve* frases musicales se emplea esta larga combinación: 7a-5b-7a-5b-5b-7c-5b-7c-5b (siega 12).

Algunos musicólogos ya han advertido que frecuentemente, en la canción popular castellana, *no coincide el ritmo métrico con el musical,* produciéndose entre ambos desajuste y hasta oposición (10). Esto sucede especialmente cuando una seguidilla, de ritmo métrico ternario, se canta en compás binario, por ejemplo en los bailes al agudo. Entonces, los acentos métricos caen en las partes débiles del compás y, por el contrario, las partes fuertes coinciden con sílabas átonas, con la mayor naturalidad. De este modo, las palabras llanas finales de cada verso se hacen agudas al cantarlas, produciendo un fenómeno curiosísimo. Multitud de ejemplos podríamos citar al respecto, pues la mayor parte de las seguidillas analizadas son cantadas en ritmo binario; enseguida veremos al menos uno.

La seguidilla es la forma estrófica más usada en la canción popular castellana, después de la cuarteta octosílaba. *59 seguidillas* recoge Olmeda, de las cuales casi la mitad son *bailes al agudo* (21). De ellas, solamente hay una que es compuesta. En total, las seguidillas suponen aproximadamente la quinta parte del conjunto de canciones y danzas con texto recopiladas por Olmeda (11).

Para corroborar lo que venimos diciendo, pongamos varios ejemplos. Primero, el único caso de seguidilla compuesta que he encontrado. Se trata de esta *seguidilla-bolero* (n.º 14) tan característica:

---

(9) Recuerdo al lector lo que dije en la nota 3.

(10) Cf. DIONISIO PRECIADO, *Folklore español. Música, danza y ballet.* Studium, Madrid, 1969, pp. 125-126. Aquí se hace referencia, sobre todo, a un estudio monográfico sobre este tema del P. Donostia: *Notas breves sobre el acento en la canción popular castellana,* en «Música Sacra Española», Montserrat, 1955, curso segundo, fascículo VII.

(11) Como hice con la copla popular, transcribo a continuación la numeración de las canciones con forma de seguidilla. *Ronda:* 16, 17 (fluctuación), 18 y 22 (fluctuación; es de Palencia). *Cuna:* 4, 8, 10, 16 y 18 (Valladolid). *Siegà:* 5, 6 (7-6-7-6), 8 (igual), 11 (igual) y 12 (fluctuación). *Esquileo:* 5 (leixaprende). *Linos:* 1, 2, 4 y 5 (fluct.). *Cantos varios:* 4, 5, 7, 11, 13 y 45. *Agudos:* 3, 4, 7, 9, 10 (fluct.), 15, 18, 19, 20, 21 (fluct.), 22, 24, 25, 28, 31, 34, 35, 37, 39 (fluct.), 40 y 41. *Llanos:* 14. *Ruedas:* 2, 3, 4 y 7. *Boleros:* 14, 15 y 16. *Otros bailes:* 18, 24 y 28. *Religiosos:* 8 y 26.

«Seguidillas boleras
van por tu calle;
como van tan volando
no las ve nadie.
Arriba, majo,
que tócala parada,
que *dala* un trancazo».

Obsérvese que el último verso es de seis sílabas. Otro ejemplo en que se aprecia claramente la fluctuación es el siguiente *canto de trilla* n.º 12, en el cual los versos pares de la segunda estrofa son ambos hexasílabos:

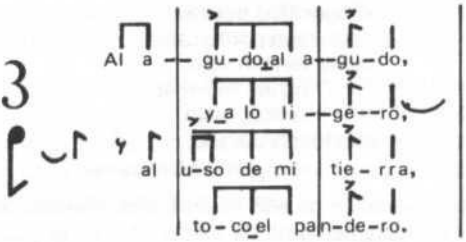
«Y aunque me veis que canto
con alegría,
y en un pozo de penas
estoy metida.
Y aunque me veis que canto
no lo canto yo:
Que lo canta la lengua,
llora el corazón».

Las mismas características de melancolía y hermosura poética que atribuimos a los cantos de siega son aplicables también a los de trilla. Magnífico testimonio es el que acabamos de transcribir.

Veamos dos ejemplos aclaratorios de ese desajuste entre ritmo métrico y ritmo musical que se produce con frecuencia en las seguidillas. El primero de ellos, por ser un *baile al agudo* (n.º 35) y por tanto de ritmo binario (compás 2/4), no encaja con el ritmo métrico ternario de la seguidilla que tiene dos acentos en los heptasílabos y uno en los pentasílabos. En columnas paralelas, para facilitar la comparación, transcribimos por medio de acentos gráficos ambos ritmos, comprobando que no coinciden en ningún momento; debajo, el esquema musical y métrico, y en último lugar una posible solución musical de concordancia. Se advertirá que se hace necesario recurrir a un ritmo musical ternario (3/8 por ejemplo), acorde con la estructura también ternaria (predominantemente dactílica) del ritmo métrico de la seguidilla. Con ello no tratamos de corregir al pueblo, sino únicamente de analizar un fenómeno. Respetamos y alabamos su gusto por los contrastes y las aristas, en definitiva por algo tan natural y tan bello como es la polirritmia.

Ritmo musical	*Ritmo métrico*
«Ál agudó, al agudó,	«Al agúdo, al agúdo,
y a ló ligeró;	y a lo ligéro;
ál uso dé mi tierrá	al úso de mi tiérra
tocó el panderó.»	toco el pandéro.»

o o ó o o ó o (dactílico)
o o o ó o (dactílico)
o ó o o o ó o *(trocaico)*
o o o ó o (dactílico)



Obsérvese que el tercer verso cambia el ritmo dactílico de la estrofa por el trocaico. Por ello, la solución musical que respete ese mismo ritmo también ha de ser distinta en la primera frase y en la tercera. He salvado ese cambio de ritmo manteniendo el compás aunque, por supuesto, otras posibles alternativas propondrían cambiar de compás en esa tercera frase.

Pero el cantor popular no siempre distorsiona los acentos rítmicos. Para demostrar que sabe también respetar el ritmo métrico en sus melodías, adoptando incluso soluciones ingeniosas y aún complicadas, veamos esta *rueda* (n.º 3):

«¿Cómo quieres que ténga
la cara blánca,
fuéndo carbonerita
de Salamánca?».

Puesto que los acentos se distribuyen cada cinco sílabas de modo polirrítmico (mezclando ritmo binario y ternario), el pueblo lo canta a ritmo de rueda, en compás de 5/8, así:

Por último, un ejemplo de *seguidilla chamberga*, es decir, aquella seguidilla simple a la que se añaden tres pareados de trisílabo y heptasílabo, con asonancia diferente en cada uno de ellos, así:

3 a - 7 a - 3 b - 7 b - 3 c - 7 c

Se trata del *canto religioso* n.º 26 («Ave María glosada») de Olmeda.

«Atención, que ha salido
la luna clara
desterrando tinieblas,
dando esperanza.
La dice:
La alegría que diste.
La gala,
canta por la mañana.
De día,
Dios te salve, María».

3. ROMANCE

El *romance* está constituido por una serie más o menos larga de octosílabos, los impares sueltos y los pares rimados bajo la misma asonancia. Su estructura sería, por tanto, la siguiente:

a b c b d b e b...

Este es el *modelo común* de romance (tipo 1). Pero, aparte de él, se han practicado otros tres tipos de romances: 2) los divididos en *cuartetas independientes,* con cambio de rima de una a otra; 3) aquéllos en que alternan *cuartetas octosílabas y hexasílabas,* con rimas independientes, y 4) los *romancillos hexasílabos.*

También se da el fenómeno de la *fluctuación* en la medida de los versos del romance, como sucedía en la seguidilla. Así, son frecuentes los versos de 7 y 9 sílabas. Por ejemplo, en la «Serranilla de la Zarzuela», primer romancillo hexasílabo escrito, cuyo tercer verso tiene siete sílabas:

«Yo me iba, mi madre,
a Villa Reale:
errara yo el camino
en fuerte lugare.
Siete días anduve
que no comí pane,
cebada mi mula,
carne el gavilane».

En este comienzo del romancillo, cuya tonada recogió Salinas en sus *Siete libros sobre la música* (12), se puede apreciar además el uso de la *«e» paragógica* en rima aguda al final de verso («Real*e*», «lugar*e*», «pan*e*», «gavilan*e*»). Este recurso se usó ya en los cantares de gesta,

(12) Cf. FELIPE PEDRELL, *Cancionero musical popular español,* tomo I, p. 62, n.º 69. También lo reproduce en su estudio ya citado *Sobre una fuente del folk-lore musical castellano del siglo XVI,* p. 235.

con el fin de completar la rima y acabar la frase melódica, y es utilizado también en la canción popular (13).

Los romances populares admiten la mezcla de rima asonante y consonante. A veces se intercala un *estribillo* en el romance, a intervalos regulares. Esto ya se hizo desde antiguo, y hoy se sigue utilizando sobre todo en los romances de corro: por ejemplo, en el romancillo «Me casó mi madre» se intercala cada dos versos el estribillo «ay, ay, ay», o «murru murru miau» en el romance de «Don Gato» (14).

Los primeros romances escritos datan del siglo XV, aunque se sabe que existieron en la tradición oral ya en el siglo XIII o quizá antes. Parece seguro que derivan de los cantares de gesta, y así en principio se dedicaron a temas épicos, aunque más tarde se cultivó también el romance lírico.

Sólo he contabilizado *14 romances* en el Cancionero de Olmeda, de los cuales 10 tienen *carácter religioso* («Los mandamientos», «Los sacramentos», «Pajaritos a San Antonio», «Las cartas de la baraja», y otros romances de Navidad, Cuaresma o Pascua) (15). Lo cierto es que son muy pocos ejemplos para encontrarnos en las «tierras originarias del romance», en expresión de Felipe Pedrell. El folklorista Bonifacio Gil, lamentando esta carencia del Cancionero de Olmeda, apunta una posible explicación: «¿Fue porque a su condición de sacerdote le repugnaba apuntar asuntos tan escabrosos como crímenes, sacrilegios, tragedias domésticas, infidelidades e incestos? Probablemente. Pero le quedaban los históricos, fronterizos, moriscos, etc., cuya trama estaba al alcance de su delicadeza, sin contar los que usan los niños, por lo general ingenuos, y los de asunto netamente piadoso» (16).

Sin embargo, la riqueza de romances que posee el folklore castellano queda ya apuntada en los ejemplos de Olmeda, puesto que aparecen de los cuatro tipos, y absolutamente demostrada por folkloristas como Pedrell, Antonio José, García Matos, Domingo Hergueta, Menéndez Pidal, Alonso Cortés, Marazuela, Armistead y Katz entre otros, y más recientemente por los documentados estudios realizados por Joaquín Díaz, José Delfín Val y Luis Díaz Viana en la provincia de Valladolid fundamentalmente (17).

A continuación voy a presentar cuatro ejemplos de romances, uno por cada tipo estudiado. Todos ellos están recogidos por Olmeda y tienen un cierto sentido religioso. Del tipo 1 (modelo normal) es este *romance de Pascua,* llamado «Las gitanillas», de Burgo de Osma (n.º 1), versión a lo divino de «En Castilla está un castillo», del Cancionero de Anvers (1550).

«En el cielo hay un castillo
pintado a la maravilla;
no le pintan carpinteros,
ni hombre de ebanistería;

(13) Antonio José, en su *Colección de cantos populares burgaleses* (p. 99, n.º 76), recoge una canción en que se dice: «me venga a rondare», «y se vaya a arare», «la venga a ponere».

(14) Ver Cancionero de Antonio José, números 154 y 176. Joaquín Díaz en *Temas del Romancero en Castilla y León,* n.º 21, p. 55, cita el romance de «Las tres comadres» que introduce el estribillo: «Poderoso Dios,/soberana Inés».

(15) *Ronda:* 4, 6 y 11. *Esquileo:* 6. *Linos:* 3. *Cantos varios:* 9, 28, 31, 36 y 37. *Religiosos:* 13 y 29. *Canciones de Burgo de Osma:* 1 y 7.

(16) BONIFACIO GIL, *Panorama de la canción popular burgalesa,* en «Anuario musical», 1963, vol. XVIII.

(17) Me refiero a los dos volúmenes del *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid,* titulados *Romances tradicionales* (Valladolid, 1978 y 1979), así como a la obra ya citada de Joaquín Díaz, *Temas del Romancero en Castilla y León* (Ayuntamiento de Valladolid, mayo-junio 1980). A ellos me remito para una mayor profundización en el tema del romancero.

que le pintó San José
para la Virgen María.
Las almenas son oro,
los arcos de plata fina;
entre almena y almena
dos mil ángeles había». etc.

La *canción de ronda* n.º 11 es en realidad el romance de «Los Sacramentos», del que se sirven los mozos para cortejar a las mozas. Pertenece al tipo 2 (cuartetas independientes).

«Si quieres que te cantemos
los sacramentos cabales
incorpórate en la cama
que ahora voy a *escomenzarles.*

El primero es el bautismo:
Ya sé que estás bautizada
en la pila de la Iglesia,
para ser mi enamorada». etc.

«Pajaritos a San Antonio», *canción religiosa* n.º 29, es un romance del tipo 3 (alternancia de cuartetas octosílabas y hexasílabas, con rima independiente):

«Divino Antonio precioso,
suplícale al Dios inmenso
que por tu gracia divina
alumbre a mi entendimiento,
para que mi lengua
refiera el milagro
que en el huerto obraste,
de edad de ocho años». etc.

Al tipo 4 (romancillos hexasílabos) corresponde éste de *Pascuas de Navidad* (cantos varios, 28):

«Tengan santas noches,
gente de esta casa;
si nos dan licencia
oirán las pascuas». etc.

Naturalmente, todas estas versiones son incompletas desde el punto de vista del texto. Olmeda, sin duda preocupado mucho más de la transcripción musical, sólo cita los primeros versos y casi nunca el romance completo. Hoy los folkloristas son mucho más rigurosos, si bien es cierto que cuentan con muchos más medios, como por ejemplo la grabación magnetofónica, y registran el texto completo hasta en sus más mínimos detalles (18).

4. VILLANCICO

El *villancico* aparece en el siglo XV, aunque procede de modelos medievales: la cantiga de

(18) Versiones mucho más completas de «Los sacramentos» y de los «Pajarillos a San Antonio» pueden encontrarse en las obras citadas en la nota anterior.

estribillo gallego-portuguesa, la cual era a su vez derivada del zéjel hispanoárabe. Es de origen y carácter popular, y de ahí su etimología (de «villano»), aunque fue una forma muy cultivada por poetas cultos ya desde el siglo XV, tal como se puede comprobar en los Cancioneros de Palacio o de Baena.

Al igual que el primitivo zéjel, el villancico consta de cuatro partes: a) *tema o estribillo* (2-4 versos); b) *mudanza* (redondilla de rimas abrazadas o cruzadas); c) *versos de enlace* con la mudanza (uno o más corrientemente), y d) *versos de vuelta* al estribillo (es decir, de repetición del estribillo, aunque normalmente sólo de la última parte). Por ejemplo, el esquema podría ser, tal como aparece con frecuencia en los Cancioneros del Renacimiento:

a b b : c d d c : c b b

Se han compuesto villancicos en metros de seis y ocho sílabas, sobre temas amorosos y religiosos, estos últimos sobre todo en canciones de Navidad. De ahí la acepción casi exclusiva con que hoy se toma vulgarmente el término, hasta el punto que se llama villancico a toda canción de Navidad, aunque no tenga la estructura métrica del villancico.

En cuanto a la utilización de esta forma métrica en la canción popular, Navarro Tomás escribe: «Alguna vez el villancico se canta en su plena forma antigua, con estribillo, mudanzas, enlace y vuelta, abba : cddc : ca, como se ve en *Milagros de San Antonio,* entre las canciones castellanas coleccionadas por Schindler, *Folk music,* pág. 95. El enlace es sustituido por un verso suelto en un villancico hexasílabo asonante, con el estribillo «Antes de la noche — a Belén llegar», de la misma colección». Y añade: «La forma más general del villancico moderno se reduce a una cuarteta octosílaba, a la cual sigue sin enlace ni vuelta el estribillo, formado por otra cuarteta hexasílaba» (19).

El esquema de este villancico popular simplificado sería así:

8a - 8b - 8c - 8b : 6d - 6e - 6f - 6e

En realidad esta forma simplificada coincide con el tipo 3 de romance (alternancia de cuartetas octosílabas y hexasílabas con rima independiente), por lo que el ejemplo antes citado, «Pajarillos a San Antonio», puede considerarse como villancico o como romance.

Olmeda transcribe *9 ejemplos de villancicos,* religiosos y profanos, todos con esa forma simple (20). Uno de ellos es este *villancico de Navidad* (cantos varios, 30) que reproduce fielmente el esquema arriba expuesto:

«Tan alta iba la luna
como el sol de mediodía;
toda vestidita de oro,
calzada de plata fina.

(19) T. NAVARRO TOMAS, *Métrica española,* p. 546.

(20) *Epitalamios:* 10. *Cantos varios:* 23, 30 y 40. *Agudos:* 14. *Llanos:* 15 y 29. *Otros bailes:* 13. *Religiosos:* 29.

Que toque la gaita,
que toque el tambor;
y alégrese el mundo,
que ha nacido Dios.

Se ha metido en un portal:
La Virgen parir quería;
era tanta su pobreza
que ni aún pañales tenía.

Que toque la gaita...

Echó mano a la cabeza,
a una toca que tenía;
la ha partido por mitad
y a Jesús envuelto había.

Que toque...", etc.

5. CUARTETA HEXASILABA

La *cuarteta hexasílaba* tiene la misma estructura que la octosílaba, con la única diferencia del número de sílabas que es seis. Su esquema es, pues:

a	b	c	b

Se utiliza sobre todo como *estribillo* en villancicos y jotas. También en los *romances* del tercer tipo que hemos descrito. A veces se emplea *sola* y con *encadenamiento* o «leixaprende».

Olmeda cita *20 cuartetas hexasílabas* en su Cancionero, *5 sueltas* y el resto formando parte de villancicos, romances o estribillos de diversos tipos de bailes y canciones (21).

Un ejemplo de cuartetas hexasílabas sueltas es la siguiente *canción de cuna* (n.º 12):

«—Hermosa Santa Ana,
¿por qué llora el niño?
—Por una manzana
que se le ha perdido.

—Venga *usté* a mi casa;
yo le daré dos:
Una para el niño
y otra para vos.

Señor San José,
vos sois carpintero:
Hacedme una cuna
para este cordero.

(21) *Cuna:* 11 y 12. *Epitalamios:* 3 y 10. *Cantos varios:* 23, 28, 30, 37 y 40. *Agudos:* 2, 14, 30 y 31. *Llanos:* 15, 18 y 29. *Otros bailes:* 13. *Religiosos:* 5, 15 y 29.

Duérmete, mi hijito,
duérmete, mi sol;
duérmete tú, gloria
de mi corazón.

Ea, mi niñito
se me va a dormir:
Cierra sus ojitos
y los vuelve a abrir».

6. TERCETO OCTOSILABO

El *terceto octosílabo* se compone de tres octosílabos, con asonancia en los versos impares y el segundo suelto. Se utiliza en *estribillos* y en *soleás o soleares.* Recientemente lo han empleado diversos poetas cultos, entre otros Antonio y Manuel Machado, Lorca, Altolaguirre y Borges. Su forma esquemática es la siguente:

a	b	a

Antonio José recoge en su Cancionero esta sobria *soleá,* que precisamente canta la soledad de una segadora (n.º 128, p. 144):

«Sola, sola me crié,
y ahora en el campo suspiro
si no me vienes a ver».

Federico Olmeda cita sólo *dos tercetos octosílabos o soleares,* y los dos en sendos *bailes al agudo* de estructura melódica muy semejante (22). Uno de ellos es éste:

«Porque no me da la gana,
porque me han dicho que tienes
amor con una serrana».

7. ESTRIBILLO

Los *estribillos* son estrofas en general de cuatro versos, aunque pueden ser más extensos o más breves (tercetos, pareados, hasta llegar incluso al verso único), que sirven de tema y complemento a las coplas, seguidillas, romances, villancicos y otras formas estróficas. Se dan casi siempre, en nuestro folklore castellano, en los bailes al agudo, a lo llano, ruedas, boleros, y en todo tipo de danzas, hasta el punto que me atrevería a afirmar que todos los bailes populares lo debieron tener, y que cuando no se transcribe el estribillo es porque se ha perdido.

(22) *Agudos:* 26 y 27.

El estribillo tiene un remoto origen, puesto que ya existía en los *zéjeles* mozárabes. «De ordinario —dice Navarro Tomás— no se sujeta a la rima de la estrofa a que acompaña ni tampoco en muchos casos a sentido. La copla encierra un pensamiento; el estribillo añade una nota lírica. Con frecuencia el mismo estribillo se aplica a distintas coplas» (23).

Existe gran *variedad* de formas de estribillos. En cuanto al número de sílabas, los hay *pentasílabos* (ronda 2; agudo 7; llanos 6,12,17 y 22; religiosos 7), *hexasílabos* (agudos 14,30 y 31; llanos 15, 18 y 29), *heptasílabos* (agudos 1 y 29; llanos 4 y 24), *octosílabos* (ronda 14), *eneasílabos* (agudos 28 y 40), *decasílabos* (ronda 18; cantos varios 22; agudos 8 y 24; llanos 2, 8 y 21; otros bailes 25), etc.

En cuanto a las combinaciones métricas que aparecen en los estribillos, aparte del pareado octosílabo, el terceto octosílabo y la cuarteta hexasílaba, abundan las formas mixtas o polirrítmicas más variadas. Por curiosidad, pasemos rápida revista a algunas de esas combinaciones, citando algún ejemplo del Cancionero de Olmeda:

Estribillos de dos versos:

5-7 (cuna 3)
10-11 (epitalamio 11, Palencia)
11-10 (agudo 27)

De tres versos:

5-5-6 (agudo 18)
7-8-5 (agudo 4)
8-8-7 (agudo 12)
10-10-8 (agudo 42)

De cuatro versos:

6-7-6-7 (agudos 2, 15 y 17)
6-8-6-8 (agudo 13 y rueda 1)
7-5-7-5 = seguidilla (agudo 34)
7-8-7-8 (agudo 11)
10-12-10-12 (llano 28)

De seis versos:

6-8-6-8-6-8 (ronda 6), etc.

Analicemos, para concluir, algún ejemplo. El primero es un estribillo *pentasílabo* polirrítmico (mezcla de trocaico y dactílico), dividido en dos cuartetas con rima independiente en los versos pares (abcb : defe). Pertenece al *baile a lo llano* n.º 12.

«En tu jardín
cogí una flor,
la más bonita,
no tiene olor.
Y si lo tiene
yo no lo sé;
vente conmigo,
te lo diré».

(23) *Métrica española*, p. 549.

El siguiente es un *pareado de eneasílabos* con rima asonante. Corresponde al *baile al agudo* n.º 28.

«¡Qué serenita cae la nieve;
ni el aire cierzo la detiene!».

* * *

En resumen de todo lo tratado en este capítulo, cabe hablar de dos rasgos peculiares de la métrica popular castellana (y no sólo castellana): la *fluctuación* y el *desajuste* entre el ritmo métrico y el musical.

El metro predominante es el *octosílabo,* pues está presente en coplas, romances, villancicos, *soleás,* y en algunos estribillos. La explicación que da Navarro Tomás de este hecho es que la medida del octosílabo «coincide precisamente con la de la unidad melódica o grupo fónico más corriente en la común elocución del idioma». Añade además que, quizá por ello mismo, es «el verso más antiguo de la poesía española» (24).

Precisamente otro rasgo de nuestra métrica popular es su *arcaísmo,* sus remotas raíces, puesto que las formas estróficas que utiliza son las más viejas de la literatura española. «La cuarteta asonante, abcb, y la seguidilla, de disposición análoga, *abcb,* aparecen entre las primeras manifestaciones líricas de la lengua, junto a las breves y variables formas de los estribillos. Cuartetas y seguidillas se registran sin interrupción de un siglo a otro, aun cuando la humildad de su representación les haya hecho vivir al margen de la poesía culta. Su próximo parentesco con el romance hace suponer igual antigüedad en esta forma métrica, ligada además estrechamente con las viejas series monorrimas de los cantares de gesta» (25).

Como síntesis de este primer capítulo, diremos con Navarro Tomás: «Junto al imperio general del verso de romances, cuartetas y seguidillas, resalta en la canción castellana la policromía de los estribillos» (26).

Ya que, dentro de los límites del presente ensayo, sólo hemos tratado de hacer un análisis métrico de la canción popular castellana, dejamos a la apreciación del lector la captación de la *belleza poética* y el *lirismo* que encierra nuestro folklore, al menos por la muestra de los versos transcritos.

---

(24) *Métrica española,* pp. 31 y 71.

(25) *Op. cit.,* p. 542.

(26) *Op. cit.,* p. 551.

II. ANALISIS MUSICAL DEL FOLKLORE CASTELLANO

1. ORIGEN DE LA MUSICA POPULAR CASTELLANA

Antes de iniciar el análisis musical propiamente dicho de nuestra canción popular, trataremos de indagar en sus orígenes, averiguando algunos de los precedentes e influencias que ha ido recibiendo a través de los siglos y que la han ido configurando tal como hoy la conocemos. Para ello haremos un breve repaso de la historia de la música antigua (hasta el Renacimiento), señalando aquellos antecedentes que sean fácilmente constatables en casos concretos, y desechando otros influjos tal vez lógicos, pero más difíciles —si no imposibles— de comprobar, como el ibero, griego, romano, bizantino, visigótico o árabe. Siempre que hagamos una afirmación en este terreno tan vidrioso e hipotético, procuraremos respaldarla con un ejemplo práctico, pues somos de la opinión de Caro Baroja cuando dice que «no hay modo de estudiar las *cosas* bien, si no se estudian bien los *casos*» (1).

La aportación más antigua que podemos comprobar proviene de los *pueblos indoeuropeos*. Los celtas, uno de esos pueblos, llegan a España hacia el siglo VII a. C., y su cultura deja notoria huella en todos los aspectos (lengua, modo de vida, creencias...), incluido el musical. El testimonio de este influjo posiblemente indoeuropeo lo aporta el eminente musicólogo alemán Marius Schneider al advertir la extraordinaria semejanza entre algunas canciones de trabajo de nuestra región y otros temas recogidos en la India (2). Concretamente ofrece un canto transcrito en Ceilán *(ilustración n.º 1)* (3), de estructura idéntica a la de dos canciones recogidas por Olmeda en la provincia de Burgos (números 69 y 44; el primero de ellos, canto de espadar linos, lo reproduzco al final con el *n.º 2*, y el otro es una canción de siega). Ambas melo-

(1) J. CARO BAROJA, *op. cit.*, p. 11.

(2) MARIUS SCHNEIDER, *A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval*, en «Anuario musical» vol.I, año 1946, pp. 31-139. Ver especialmente las páginas 40-41 y 74-75, en que se presentan los ejemplos citados y se analizan.

(3) Esta numeración que se inicia ahora corresponde a las ilustraciones musicales del *Apéndice I* final. Los temas que aparecen en este Apéndice han sido transportados del tono en que figuran en la fuente consultada, siempre que se ha juzgado necesario y más clarificador.

días comienzan con una «preparación», es decir —comenta Schneider—, «con un preámbulo que musical e ideológicamente introduce al oyente en el tono». Pero, además, los dos temas se desenvuelven en el ámbito melódico del tetracordo sol-do, haciendo el *sol* de tónica, nota final o fundamental, y el *si* de nota eje o central, por inmediatamente anterior al semitono. «El foco del desarrollo melódico reside en el frote del *si* con el *do*» (4). La línea melódica asciende primero hasta el *do,* y desciende después al *sol* en las cadencias. Por último, el ritmo en ambos casos es libre, no sujeto a compás. Sin duda nos encontramos ante una música antiquísima, tanto por su estructura melódica limitada a un tetracordo mayor —origen de nuestra escala mayor, superponiendo otro tetracordo igual—, como por su forma rítmica libre, al estilo de los antiguos cantos recitados de carácter religioso y aun profano. Y ese acusado paralelismo estructural, repetido en otros ejemplos, sólo cabe explicarlo por un origen común, posiblemente indoeuropeo.

Sin duda este influjo indoeuropeo lo recibió también la música griega clásica que, a su vez, lo proyectaría sobre la península ibérica, con la que Grecia tenía establecidos contactos comerciales y culturales. Pero, por ser aún poco conocida esta música griega, tal vez por falta de documentación suficiente, la pasaremos por alto dejando constancia únicamente de su influencia sobre el canto eclesiástico antiguo, conocido también como *canto gregoriano* o carolingio (siglos VIII-IX p. C.).

El canto gregoriano es otra de las aportaciones decisivas a nuestra música popular. Todavía hoy es fácil detectar la presencia de la modalidad gregoriana y de su ritmo libre en infinidad de canciones populares castellanas. Como éste es un tema que desarrollaremos extensamente más adelante, dentro de este mismo capítulo, ahora sólo ofrecemos una muestra *(ilustración 3).* Se trata de la canción de ronda n.º 3 del Cancionero de Olmeda, que pertenece al modo *protus plagal* (tónica *re,* dominante *fa;* cf. *tabla de modos gregorianos,* p. 50).

A su vez el canto gregoriano, de carácter religioso, da origen a la música profana de los *trovadores y juglares,* que se desarrolla sobre todo a partir del siglo XII. Y esta música juglaresca y trovadoresca es ya un claro antecedente de la actual música popular. Los juglares llevaban romances, canciones y danzas por los pueblos y las ciudades, al estilo de los ciegos ambulantes que hasta hace poco han entonado sus romances, como dignos sucesores de aquellos músicos y poetas medievales.

En la provincia de Burgos todavía recogió Olmeda una canción (n.º 85) que, según el folklorista Eduardo Martínez Torner, tal vez fuera pieza juglaresca en sus últimos tiempos. En su texto aparece el arcaísmo *yoglar,* derivado del latín *«iocularis»,* pero utilizado aquí como verbo, no como sustantivo, con el sentido de «divertirse, decir bromas y chistes, jugar, tocar algún instrumento para producir alegría...». Adviértase que éste era precisamente el oficio de los antiguos juglares. La juglaresca burgalesa dice así:

«¡Oh, qué buen amor saber yoglar!,
saber yoglar de la tamborá:
rancataplán de la tamborá,
clacataclá de la clarinetá,
rau, rau, rau, de la guitarrá,
rin, rin, rin, del violín,
saber yoglar...».

(4) M. SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 41.

Y así llegamos al nacimiento de la *polifonía* en el siglo IX, y a su desarrollo posterior en el Renacimiento, donde encontramos una fuente «indirecta» de la canción popular, utilizando el término de Felipe Pedrell. «La canción popular —escribe— se ha conservado por medios directos (la creación viva y renovada del pueblo), o indirectos (la adopción de la canción por el artista en la obra de arte...)» (5). Un medio directo de transmisión del folklore han sido, por ejemplo, los ciegos ambulantes de que hace poco hablábamos. Una fuente indirecta de la música popular castellana, que nos puede aclarar bastante su abolengo, son muchas obras de nuestros polifonistas medievales y renacentistas, basadas en temas populares (coplas, romances, etc.).

Las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio (siglo XIII), el Llibre Vermell de Montserrat (siglo XIV), el Cancionero de Palacio de los siglos XV y XVI y otros Cancioneros renacentistas, los libros de nuestros famosos vihuelistas (Narváez, Mudarra, Pisador, Milán, etc.) y organistas, como el gran burgalés Antonio de Cabezón, conservan muchas canciones populares, simplemente armonizadas o glosadas en ricas «diferencias» o variaciones.

Aquí se advierte claramente un fenómeno repetido a lo largo de toda la historia de la música, y de otras artes también: el constante mutuo influjo entre la música popular y la culta. Un compositor culto, por ejemplo un trovador, crea una canción que, andando el tiempo y asimilada y «re-creada» por el pueblo, se hace tradicional, colectiva y anónima, es decir, popular. Pero, por su parte, otro compositor culto, un vihuelista tal vez, recoge ahora esa canción, que ya es popular, y crea sobre ella una obra culta para interpretarla con su instrumento. Podríamos decir que existe un cierto mecanismo de «retroalimentación» entre música culta y música popular, y viceversa. De ahí el interés que tiene estudiar también esas fuentes indirectas de la canción popular, para descubrir sus raíces y su evolución.

Un ejemplo, tomado del *Libro de música para tecla, arpa y vihuela* (1578) de Antonio de Cabezón, aclarará prácticamente cuanto venimos afirmando. Sobre una tonada, muy popular en el siglo XVI, cuyo texto, en forma de seguidilla, sirvió de base argumental para la obra de Lope de Vega *El caballero de Olmedo,* Cabezón construyó sus famosas *Diferencias sobre el Canto del Caballero.* El tema popular, tal como lo presenta Cabezón *(ilustración 4),* está en modo tritus plagal con *si bemol* (tónica *fa,* dominante *la;* cf. *tabla de modos gregorianos),* y tiene una extensión de una sexta menor. Sobre este «cantus firmus», después de su exposición, Antonio de Cabezón compone cuatro «diferencias» o variaciones, todas ellas diferentes, presentando sucesivamente el tema en cada una de las cuatro voces: en el tiple, en el tenor, en el contralto y en el bajo. Una muestra de la popularidad que había alcanzado esta canción es su frecuente utilización por los compositores cultos. Por ejemplo, el vihuelista Diego Pisador también se sirvió de dicho tema, con ligeras variantes, en su obra *Dezilde al cavallero que...,* contenida en su *Libro de música de vihuela* (1552).

En el mismo siglo XVI encontramos la figura del también burgalés Francisco de Salinas, primer folklorista castellano, como ya señalamos en la introducción. En su tratado *Siete libros sobre la música* (1577), escrito en latín, recogió unas 50 canciones populares castellanas. Estos datos que ofrece Salinas son muy interesantes porque han permitido constatar documentalmente la antigüedad y persistencia de nuestra música popular, al menos a lo largo de

(5) FELIPE PEDRELL, *Cancionero musical popular español,* tomo I, p. 26.

los cuatro últimos siglos. La demostración de tal fenómeno ya proyectó realizarla Pedrell, pero ha sido llevada a cabo más recientemente por Manuel García Matos y Bonifacio Gil (6).

Veamos dos ejemplos de esa pervivencia y abolengo de nuestro folklore musical. La *ilustración 5a* presenta una sencilla y antigua melodía, recogida por Salinas en el siglo XVI, que se mueve dentro del tetracordo *sol-do.* Seguidamente, en paralelo *(ilustración 5b),* transcribimos una danza de palos, interpretada con dulzaina, recogida por García Matos en El Royo (Soria) (7). Sólo difiere en dos notas del tema propuesto por Salinas *(la-sol,* en el tercer compás, en vez de *do-si);* el resto es exactamente igual. La *ilustración 6a* reproduce otra canción recopilada por Salinas: la «Serranilla de la Zarzuela», de insistente ritmo musical trocaico, ya citada en el capítulo anterior. Su primera frase conserva una gran similitud melódica con un baile de los danzantes de Burgos recogido por Federico Olmeda («Canastillo», p. 177; *ilustración 6b),* mientras que la segunda frase reproduce aún más fielmente un fragmento del canto de ronda n.º 16 también del Cancionero de Olmeda *(ilustración 6c)*: sólo varían los dos últimos compases, manteniéndose idéntico ritmo y línea melódica en el resto de la frase, tal como lo ha advertido Bonifacio Gil (8). La versión actual exacta de la «Serranilla de la Zarzuela» se encuentra en un romance de Don Bueso que aún se canta en Salamanca (9).

Resumiendo todo lo dicho acerca del origen de la música popular castellana, hemos constatado su *arcaísmo,* no sólo en cuanto a la letra —según señalamos ya en el capítulo anterior—, sino también en cuanto a la música. Las razones o criterios en que basamos esta conclusión son, al menos, estos tres:

1.º) La muy frecuente utilización de *tetracordos, pentacordos y hexacordos.* La música popular castellana casi siempre tiene una extensión inferior a la octava. Y precisamente el primer criterio podríamos formularlo escuetamente así: *«A menor extensión melódica, mayor antigüedad».*

2.º) La estructura *modal,* no tonal, de muchas canciones populares castellanas, que nos remite a las modalidades antiguas de la música griega y del canto gregoriano. Segundo criterio, también obvio: *«La música modal es más antigua que la tonal».*

3.º) La existencia de un *ritmo libre,* no sujeto a compás, en bastantes tonadas populares. Se trata, más bien, del ritmo silábico o palabra cantada del canto gregoriano. Tercer criterio: *«El ritmo libre es también un rasgo arcaico».*

Estos tres criterios poseen realmente una base histórica, son criterios musicológicos de carácter histórico. En efecto, las músicas griega y gregoriana se desenvuelven dentro del ámbito melódico de la octava, igual que otras músicas orientales y de pueblos primitivos. Además, son modales y de ritmo libre, puesto que tanto la tonalidad como el ritmo mensurado y acompasado surgen y se desarrollan con la polifonía, por exigencia de la simultaneidad de

(6) M. GARCIA MATOS, *Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado «De musica libri septem».* BONIFACIO GIL, *Panorama de la canción popular burgalesa.* Artículos publicados en el «Anuario Musical» de 1963, vol. XVIII, pp. 67-102.

(7) M. GARCIA MATOS, *op. cit.,* p. 70.

(8) BONIFACIO GIL, *op. cit.,* p. 91.

(9) GARCIA MATOS, *op. cit.,* p. 75. Matos cita otro ejemplo de supervivencia de un tema de Salinas en una canción infantil de Casarejos, también de la provincia de Soria (p. 77).

varias voces. A nuestro entender estos tres puntos tienen tanta importancia que requerirán una explicación y desarrollo más amplios y pormenorizados en los apartados siguientes. Hacen referencia a la organización melódica y rítmica de la música, por lo que nuestro análisis se va a centrar en estos dos elementos.

2. ESTRUCTURA MELODICA DE LA CANCION POPULAR CASTELLANA

Aquí iniciamos propiamente el *análisis musical* del folklore castellano. Tampoco en este caso el análisis va a ser completo, puesto que se trata de un *ensayo,* de una primera aproximación al tema, no de un trabajo definitivo. Me limitaré, pues, a estudiar los dos elementos fundamentales de toda música: *la melodía y el ritmo.* ¿Qué escalas o gamas melódicas emplea nuestro folklore musical? ¿Qué ritmos son los más usuales? Comencemos por el análisis de la estructura melódica, avanzando desde las gamas melódicas más reducidas —de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta...—, hasta llegar a las escalas completas de una octava, tanto modales como diatónicas y mixtas.

2.1. Segundas y terceras, mayores y menores.

La estructura melódica más simple sería la del intervalo de segunda, mayor o menor. Este reducidísimo ámbito de dos únicas notas aparece en el folklore castellano en romances de ciego de estilo recitativo, en tonadas de pregones y en cantos infantiles. Joaquín Díaz recoge uno de estos romances en Tudela de Duero (Valladolid), construido sobre la *segunda mayor do-re (ilustración 74b).* La nota final es un *do* en la octava inferior, y el desarrollo melódico consiste en una «cuerda de recitación» sobre el *do,* reposando a intervalos regulares sobre el *re* (10).

Pero, aparte de este caso poco frecuente o tal vez poco estudiado, el ámbito melódico más reducido y usual de nuestra canción popular es el de *tercera, mayor y menor.* En la *tabla de terceras, tetracordos, pentacordos y hexacordos* de la página siguiente, presentamos las tres combinaciones de tercera que aparecen en la música popular: la *tercera mayor* (dos tonos: do-mi, fa-la o sol-si), la *tercera menor compuesta de tono y semitono* (re-fa o la-do; modo protus gregoriano), y la *tercera menor formada por semitono y tono* (mi-sol y si-re; modo deuterus gregoriano).

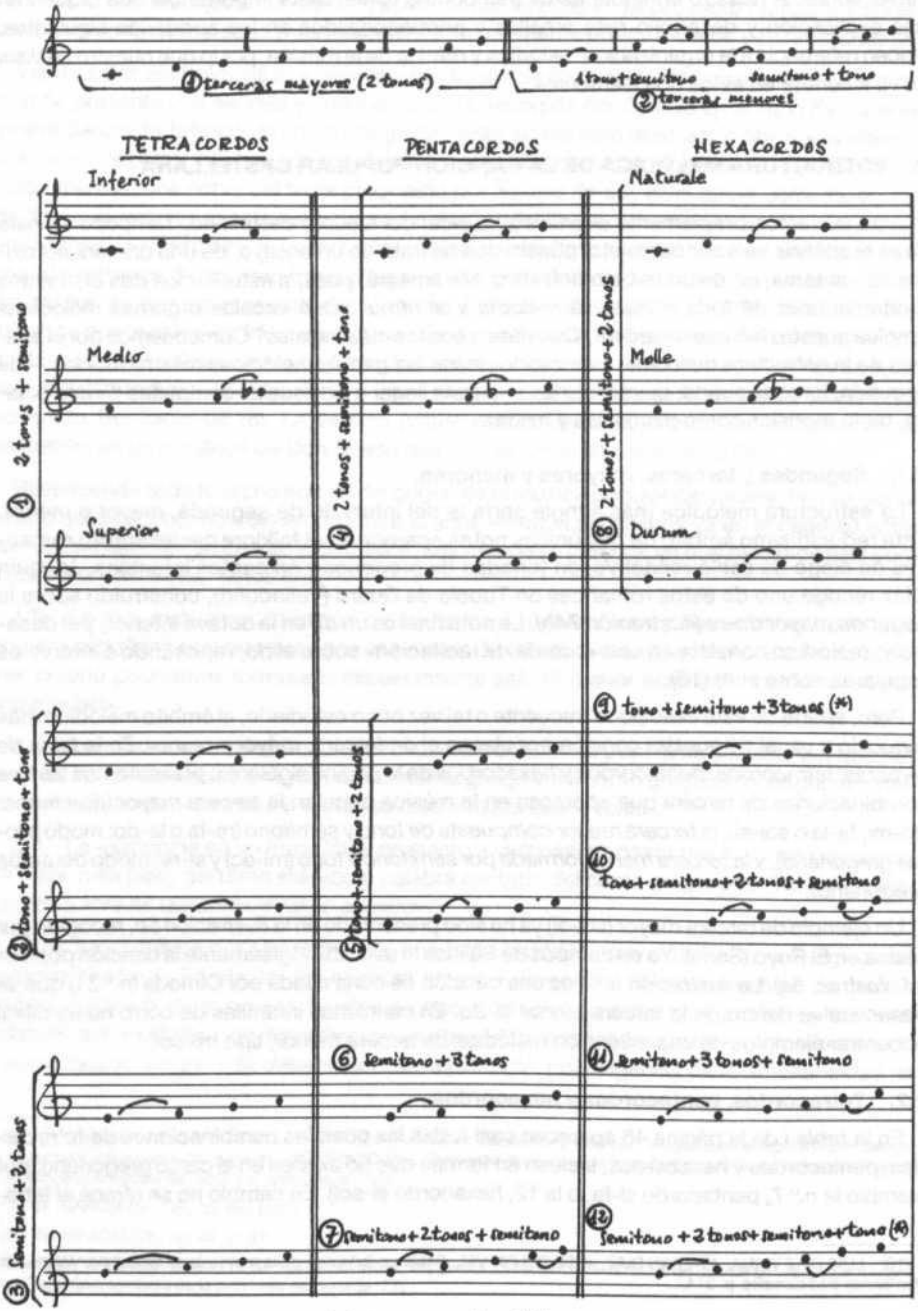
Un ejemplo de tercera mayor (sol-si) ya ha sido presentado en la *ilustración 5b,* recogida por Matos en El Royo (Soria). Ya en tiempos de Salinas lo utilizaba lógicamente la canción popular (cf. *ilustrac. 5a).* La *ilustración n.º 7* es una canción de cuna citada por Olmeda (n.º 31) que se desenvuelve dentro de la tercera menor la-do. En canciones infantiles de corro no es difícil encontrar ejemplos de una extensión melódica de tercera menor, tipo mi-sol.

2.2. Tetracordos, pentacordos y hexacordos.

En la *tabla I* de la página 46 aparecen casi todas las posibles combinaciones de tetracordos, pentacordos y hexacordos, incluso en formas que no existen en el canto gregoriano (por ejemplo la n.º 7, pentacordo si-fa, o la 12, hexacordo si-sol). En cambio no se ofrece el tetra-

(10) LUIS DIAZ VIANA, JOAQUIN DIAZ, JOSE DELFIN VAL, *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid.* Volumen II: *Romances tradicionales,* p. 214.

I. TABLA DE TERCERAS, TETRACORDOS, PENTACORDOS Y HEXACORDOS



(*) No hay ejemplos en el folklore musical castellano.

cordo fa-si (tritono) que aparece a veces en el gregoriano, y del que no he encontrado ningún caso en nuestro folklore musical. En total presento 12 diferentes fórmulas de tetracordos, pentacordos y hexacordos, de 10 de las cuales he encontrado ejemplos en los Cancioneros castellanos.

Por supuesto, concibo los tetracordos, pentacordos y hexacordos con sentido constructivo o estructural, no como mera extensión o ámbito melódico. Por ello, en cada caso, ha de aparecer una *nota fundamental o final (tónica)* y una *nota eje o central,* aún no la quinta o dominante, que será muy frecuentemente la más próxima al semitono. Así, por ejemplo, para que una canción popular sea asignada al tetracordo mayor do-fa ha de concluir en do, y jugar en ella un papel fundamental el mi, como nota central o eje, sobre todo en las cadencias y reposos melódicos (lo que ocurre en la *ilustración 8*).

Hechas estas aclaraciones, pasamos al análisis de melodías compuestas con *tetracordos.* Del tetracordo mayor formado por dos tonos y un semitono ya hemos ofrecido un ejemplo *(ilustr. 2;* tetracordo superior sol-do) (11). La *ilustración 8* presenta una canción de cuna sobre el tetracordo mayor inferior do-fa, tomada de Olmeda (n.º 36) (12). Lo mismo se podrían citar ejemplos del tetracordo medio fa-si bemol, puesto que al fin y al cabo todos estos tetracordos mayores tienen la misma estructura, transportada a diversas alturas.

Del tetracordo menor re-sol, compuesto por la sucesión de tono, semitono y tono, que pertenece al modo protus gregoriano, presentamos la *ilustración 9* (Marazuela, 131). Idéntica estructura, transportada, tiene el tetracordo la-re (13).

La otra cuarta menor, mi-la, con semitono y dos tonos, que corresponde al modo deuterus gregoriano, se ofrece en la *ilustración 10* (canción de espadar linos, Olmeda n.º 68). La misma forma, transportada una quinta, posee el tetracordo si-mi.

Aún abundan más en el folklore musical castellano las melodías con estructura de *pentacordo.* Unas se desenvuelven dentro del ámbito de una *quinta mayor* —así llamada en el repertorio griego y gregoriano—, compuesta de dos tonos, semitono y tono. Tal es el caso de la *ilustración 11,* basada en el pentacordo do-sol (canción de siega, Olmeda n.º 51). Todavía conserva aquí la función de nota eje o central la inmediata al semitono, es decir, el *mi* (14). Sobre el pentacordo fa-do (con si bemol), de las mismas características, están construidos otro grupo de temas populares (15), así como sobre el pentacordo sol-re (16). Un ejemplo de estos últimos es la *ilustración 12,* tomada de los romances tradicionales recogidos en la pro-

---

(11) En sucesivas notas iremos remitiendo al lector a cinco Cancioneros consultados para la redacción de este capítulo, citando más ejemplos aparte de los transcritos en las ilustraciones del Apéndice I final, sin ánimo de ser exhaustivos. Para simplificar las notas, usaremos en adelante estas abreviaturas: P = *Música popular saldañesa* de Andrés Moro (cito página); M = *Cancionero segoviano* de Agapito Marazuela (cito número de canción); V = *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid* (vol. II) de Joaquín Díaz, José Delfín Val y Luis Díaz Viana (cito página); O = *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda (cito número); AJ = *Colección de cantos populares burgaleses* de Antonio José (cito número).

Otros ejemplos del *tetracordo sol-do:* P 234 (copla); O 30, 35, 44 (primera frase) y 77; AJ 26.

(12) Ejemplo de tetracordo do-fa es también O 124.

(13) Ejemplo: O 225 (copla).

(14) Otro ejemplo: O 73.

(15) M 134; O 4, 14 (estribillo) y 49.

(16) P 235 (copla); M 19; V 256 y 267; O 1, 5,18 (estribillo), 32, 37, 44, 94 y 129.

vincia de Valladolid por Joaquín Díaz, José Delfín Val y Luis Díaz Viana (p. 238). En todos los casos se advierte el papel de eje que desempeña la nota próxima al semitono.

Sobre la llamada *quinta menor,* compuesta por tono, semitono y dos tonos, es decir, sobre el pentacordo re-la perteneciente al modo protus gregoriano, se desarrollan otras canciones populares como el romance religioso que figura en la *ilustración 13* (Marazuela, n.º 113). La misma estructura, transportada una quinta alta, posee el pentacordo la-mi (17).

La quinta mi-si, propia del modo deuterus gregoriano, es la gama sobre la que se construye el romance que figura en la *ilustración 14* (p. 263 de los *Romances tradicionales* de Joaquín Díaz). He corregido la transcripción rítmica de Joaquín Díaz, alternando los compases 6/8 y 3/4 en vez del continuo 6/8 que figura en el original, por considerar que así es más fácil la lectura y más patente el ritmo 12/8 (3+3+2+2+2) que, a mi entender, tiene este romance (18).

El pentacordo si-fa, inexistente en el canto gregoriano, pero que tiene una estructura bien definida y distinta de los anteriores (quinta disminuida; semitono, dos tonos y semitono), está presente, por ejemplo, en la *ilustración 15* (canto de siega, Olmeda n.º 55).

También son muy frecuentes las melodías populares con estructura hexacordal, existiendo al menos ejemplos de cuatro tipos de *hexacordos.* De los hexacordos mayores (dos tonos, semitono, dos tonos) he encontrado muchos casos, ya sean del hexacordo llamado *naturale* por los antiguos (do-la; *ilustración 16,* canción de cuna, Olmeda n.º 27), del *molle* o blando, por utilizar *si bemol* (del fa al re), o del *durum,* denominado así por emplear *si natural* (sol-mi; *ilustración 17, Música popular saldañesa* recogida por Andrés Moro, p. 243) (19).

Del hexacordo re-si, propio del modo protus gregoriano, no he encontrado ningún ejemplo en los Cancioneros castellanos consultados. La explicación de esta ausencia tal vez se deba a la dureza melódica del tritono fa-si que aparece en este hexacordo. En cambio sí que existen ejemplos del hexacordo re-si bemol o, mejor dicho, del hexacordo menor la-fa (tono, semitono, dos tonos, semitono). En la *ilustración 18* del apéndice I presento un bello romance de Pascuas, inédito, recogido por Jacinto Sarmiento en Quintanar de la Sierra (Burgos), que pertenece a este hexacordo la-fa (20).

La *ilustración 19* (Joaquín Díaz, p. 274) se basa en el tetracordo mi-do, correspondiente al modo deuterus, con la estructura de semitono, tres tonos y semitono (21). Del tetracordo si-sol, con fa natural, inexistente en el canto gregoriano, tampoco he encontrado ejemplos en la canción popular castellana.

2.3. Modos gregorianos.

Entendiendo por *modo* «la manera de ser de una pieza musical», es decir, su organización o estructura, está claro que existirán tantos modos como piezas musicales, y que

(17) O 38 y 130.

(18) Otros ejemplos: M 95; V 284; O 17.

(19) Antonio José recogió exactamente este mismo estribillo en su Cancionero con el n.º 48. Otros ejemplos del hexacordo *naturale:* P 283, 288 y 299; M 8. Ejemplos del hexacordo *molle:* P 329; M 36 y 117. Del hexacordo *durum:* P 249; M 122; V 230, 236, 248, 252, 259, 268, 287, 305 y 306; O 40, 76 y 110; AJ 48, 114 y 116.

(20) Otros ejemplos: P 233 (copla) y 327; M 26 (primera parte), 32, 34, 47 y 145; AJ 17 y 24.

(21) También: M 109 y 119; V 237, 250, 276, 307, 308 y 316; O 61 y 65; AJ 164.

sólo por un esfuerzo de síntesis, a posteriori del análisis de las obras, se podrán establecer cuáles son esos modos. Por lo tanto, estamos de acuerdo con **Eugène Cardine** cuando afirma que la clásica distinción de los ocho modos gregorianos es demasiado apriorística y simplificadora, pues habría que hablar más de «familias de modos» que de «modos» (22). «De hecho, en el interior del protus auténtico o del protus plagal, cada pieza constituye a su vez un modo, es decir, una «manera de ser» particular del protus auténtico o del protus plagal. Lo cual se verifica igualmente en el Deuterus, el Tritus y el Tetrardus» (23).

Por eso, el método que seguimos y sugerimos es el del análisis de ejemplos musicales concretos, creyendo que éste es el único camino para llegar a entender un poco la estructura melódica de la música, en nuestro caso de la popular castellana. Si seguimos utilizando la clásica distinción de los ocho modos es porque la consideramos un esquema útil y clarificador, a pesar de simplificar la diversidad que encierra sin duda la noción de modalidad.

En la *tabla de modos gregorianos* que incluimos en la página siguiente presentamos los cuatro modos auténticos y sus correspondientes plagales, señalando en cada caso la tónica, o nota final y fundamental, y la dominante, o nota sobre la que se hacía el tenor de los recitativos, llamada también «cuerda de recitación». Asimismo se indica cuál es el distintivo modal, en cada caso, y el pentacordo y tetracordo que componen cada escala modal. Seguiremos la terminología antigua, tomada del griego, que establece cuatro modos —Protus, Deuterus, Tritus y Tetrardus—, con dos posibles ámbitos melódicos: de la tónica hacia arriba (modos auténticos), y de la tónica hacia abajo (modos plagales).

Felipe Pedrell sostenía ya que en la canción popular española abundan especialmente los modos primero, séptimo y octavo, es decir, el protus auténtico y el tetrardus auténtico y plagal (24). Recientemente, Joaquín Díaz afirma que la escala que corresponde al deuterus auténtico es la más frecuente en los romances recogidos por él en la provincia de Valladolid, después de las escalas naturales mayor y menor (25). En realidad, son exactas estas afirmaciones pero incompletas, puesto que hemos comprobado que existen canciones populares castellanas en todos los modos gregorianos.

La *ilustración 20* reproduce una canción de ronda citada por Olmeda (n.º 18), cuya copla pertenece al modo protus auténtico y el estribillo al protus plagal. También corresponden al protus plagal las *ilustraciones 3 y 7* (esta última transportada una quinta alta). Y son del modo protus auténtico los números *9, 13 y 18* (éste con si bemol; transportado una quinta alta, en la escala de la) (26).

La primera frase de la *ilustración 21*, que es una canción de esquileo recogida por Olmeda (n.º 60), está en el modo deuterus plagal, mientras que la segunda frase es del deuterus auténtico. También pertenecen al deuterus auténtico las *ilustraciones 10, 14 y 19* (27).

---

(22) EUGÈNE CARDINE, *Première année de chant grégorien*. Institut Pontifical de Musique Sacrée, Roma, 1975, pp. 28 ss.

(23) *Loc. cit.*

(24) F. PEDRELL, *op. cit.*, pp. 34-35.

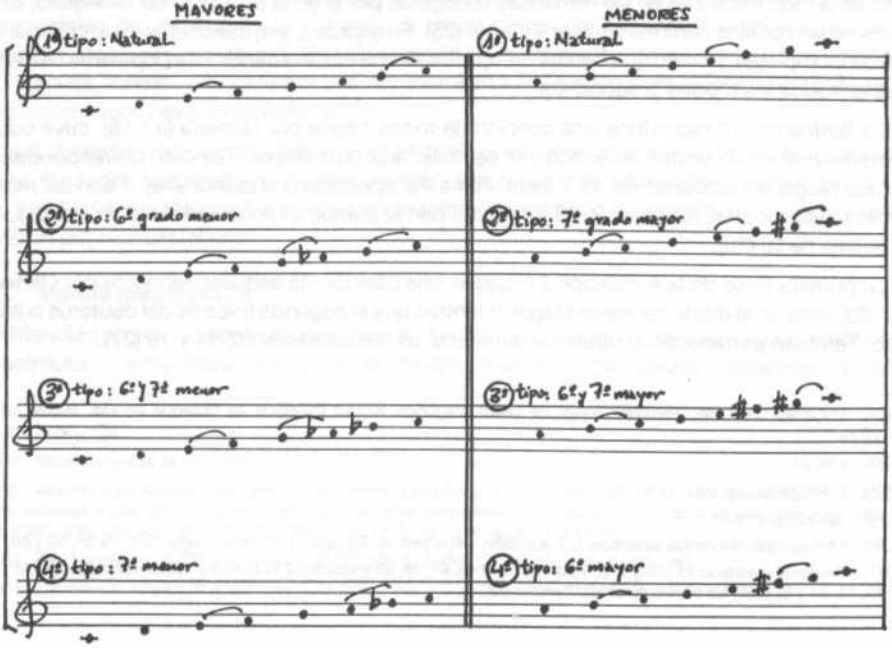
(25) *Op. cit.*, p. 212.

(26) Otro ejemplo del protus auténtico: O 2 (estribillo con si bemol). Ejemplos del protus plagal: O 3, 19, 31, 33 y 80.

(27) Deuterus auténtico: M 108 y 119; V 260 y 274; O 46, 61, 65, 93 (estribillo) y 117; AJ 8 y 164. Deuterus plagal: M 128; AJ 19, 23, 64 y 65 (sólo las coplas de estos dos últimos).

II. TABLA DE MODOS GREGORIANOS

III. TABLA DE ESCALAS DIATONICAS



En tritus auténtico, con si bemol, está la canción de ronda recogida por Andrés Moro (p. 262) que figura en la *ilustración 22*. Del tritus plagal, también con un si bemol, es la canción de boda de la *ilustración 23*, recopilada por Olmeda (n.º 72). Sólo he hallado un ejemplo que podría corresponder al tritus plagal con si natural (con tritono fa-si), pero acaba en *la*, que es dominante y no tónica. En realidad, su línea melódica sigue la fórmula salmódica del protus auténtico, con si natural en vez de si bemol, por lo que también cabría considerarle como perteneciente a este modo (28).

El tetrardus auténtico está representado en la *ilustración 24* (canción de esquileo, Olmeda n.º 64), así como en las ya citadas *números 2, 12 y 17*. Al tetrardus plagal corresponde la *ilustración 25*, tonada de dulzaina llamada «La sanjuanada», recogida por Antonio José (n.º 91) (29).

2.4. Escalas diatónicas.

En la *tabla de escalas diatónicas* de la página anterior figuran todos los tipos posibles, tanto mayores como menores, que se forman alterando los grados sexto y séptimo.

La escala mayor natural (primer tipo) está muy abundantemente representada en nuestro folklore musical, por lo que no presento ninguna ilustración concreta al respecto. Infinidad de canciones y bailes se desarrollan dentro de este primer tipo de escala mayor. Muchas de estas tonadas pasan de la octava, lo que es síntoma de su modernidad, pues, ya lo hemos dicho, la música de raíz gregoriana se desenvuelve dentro del ámbito melódico de una octava. Por ejemplo, las seguidillas números 120 *(ilustración 58)* y 124 de Marazuela, la «Jota burgalesa» *(ilustración 71b)* recogida en el libro *Danzas típicas burgalesas* de Justo del Río (p. 47), o la «Jota serrana» de la misma obra *(ilustración 59)*.

La escala mayor del segundo tipo, con el sexto grado menor, también es frecuente en nuestro folklore. Como ejemplo presentamos la *ilustración 26*, canción del mayo recogida por Marazuela (n.º 35) (30).

El tercer tipo de escala mayor, con el sexto y séptimo grado menores, es conocido también con el nombre de *escala salmantina o castellana*, precisamente por su abundancia en esta región. Por extensión también se denomina así a veces a la escala del segundo tipo, sólo con sexto grado menor. La *ilustración 27* ofrece un buen ejemplo de esta estructura melódica: es un baile a lo llano que figura en el Cancionero de Antonio José con el número 117. Advierto que allí aparece en el octavo compás el *mi bemol*, pero no en las tres obras que Antonio José compuso sobre este tema: *Danza burgalesa n.º 4 (ilustr. 76)*, para piano; *¡Ay, amante mío...!*, para coro a seis voces mixtas, y el tercer tiempo («Danza») de la *Suite ingenua*, para orquesta de cuerda y piano. Por eso he seguido este último criterio, transcribiendo el mi natural, con lo que queda más pura la escala castellana (31).

La *ilustración 28*, canción de ronda citada por Olmeda (n.º 14), pertenece al tipo cuarto de escala mayor, con el séptimo grado menor (32).

---

(28) Se trata del romance de «Las tres comadres» recogido por Joaquín Díaz en Palencia y publicado recientemente en su obra ya citada *Temas del Romancero en Castilla y León* (21-VII). Otro ejemplo de este modo tritus plagal, pero con si bemol, es, entre otros, la canción de ronda n.º 7 de Olmeda.

(29) Otros ejemplos de tetrardus auténtico: M 122 y O 110. Tetrardus plagal: M 97, 110 y 123; V 266; O 47.

(30) Otros ejemplos: M 7 y 9.

(31) Más ejemplos del tercer tipo de escala mayor: P 264; M 149; AJ 60.

(32) También P 300.

Son muy abundantes y evidentes los ejemplos que se podrían citar basados en la escala menor natural (primer tipo), por lo que no me voy a detener en ella. De la escala menor con séptimo grado mayor, en función de sensible (segundo tipo), sí que propongo como ejemplo la *ilustración 29,* que es el romance de Delgadina, incluido por Antonio José en su Cancionero con el n.º 21 (33).

Al tercer tipo de escala menor, con sexto y séptimo grado mayores, corresponde la canción de cuna de la *ilustración 30,* recogida por Olmeda en la provincia de Valladolid (n.º 39) (34). Y, por último, la *ilustración 31,* otra canción de cuna citada por Federico Olmeda con el n.º 34, ejemplifica el cuarto tipo de escala menor, con sexto grado mayor.

2.5. Escalas mixtas.

Llamamos escalas mixtas a aquéllas en que se mezclan o fusionan el modo mayor y el menor, sobre todo por la alternancia de la tercera mayor y menor que es precisamente el distintivo de la modalidad. De este modo, las escalas mixtas llegan a desdibujar la tonalidad, logrando un ambiente tonal indefinido. La *tabla IV* de la página siguiente presenta las *cuatro escalas mixtas* que vamos a estudiar por su influencia en la música popular castellana.

En primer lugar, la escala andaluza, que habría que denominar con más propiedad «española» por su presencia en casi toda España, salvo tal vez en el País Vasco. Se distingue por la alternancia de segunda y tercera mayor, y segunda y tercera menor. Suele escribirse con tónica *mi,* posiblemente por influencia de la afinación de la guitarra, instrumento tan característico en la ejecución y acompañamiento de este tipo de música. Generalmente, en su movimiento ascendente la melodía aparece con segunda y tercera mayor, mientras que en el descenso usa segunda y tercera menor. Esto se aprecia con claridad ya en el comienzo de la copla n.º 50 del Cancionero de Antonio José *(ilustración 32).* Las tonadas construidas sobre la base de esta escala suelen concluir con la llamada «cadencia andaluza», descendiendo por grados conjuntos desde el cuarto grado a la tónica, con un acompañamiento muy característico:

la	sol	fa	mi
m	M		

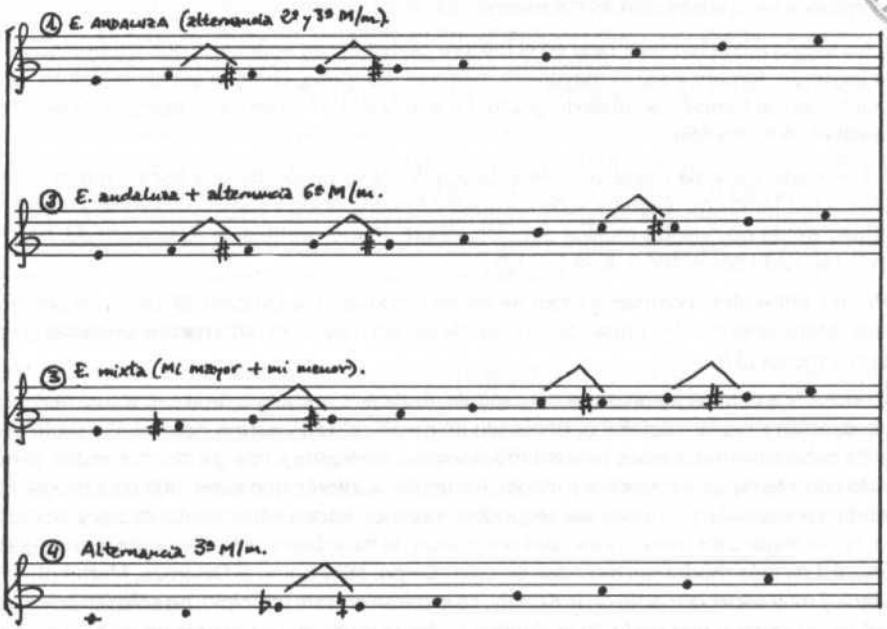
Un ejemplo típico de esta cadencia andaluza es el inicio de una tonada de baile, con ritmo de rueda, recogida por Antonio José con el n.º 125 *(ilustración 33).*

Con frecuencia la escala andaluza no aparece en toda su extensión de una octava. Hay canciones populares, por ejemplo la que figura en la *ilustración 34* (Olmeda n.º 126), que se mueven dentro del ámbito melódico de un tetracordo de la escala andaluza (mi-la). Otras emplean el pentacordo mi-si, como la canción de cuna que se reproduce en la *ilustración 35*

(33) Otros ejemplos: P 242, 271 y 325; V 224, 278, 304, 320, 326 y 333; O 25 (estribillo), 67, 78 y 93 (copla); AJ 76.

(34) También: P 256; O 81 (estribillo) y AJ 22.

IV. TABLA DE ALGUNAS ESCALAS MIXTAS



V. TABLA DE RITMOS DE LA MUSICA POPULAR CASTELLANA

TIPOS DE RITMOS	I. RITMO LIBRE		Canciones de trabajo, ronda, bodas, cuna, romances...
	II. RITMO TERNARIO		Jotas, bailes a lo llano o fandangos, seguidillas, boleros, canciones de diversos tipos.
	III. RITMO BINARIO		Bailes al agudo, habas verdes, pasacalles, canciones de cuna, infantiles...
	IV. RITMOS AKSAK	5/8, 5/4 = 3+2	Ruedas, corridos, bailes de procesión, romances y canciones.
		7/8, 7/4 = 2+2+3 (4+3)	Romances...
		8/8, 8/16 = 3+3+2 (ó 3+2+3)	Entradilla segoviana.
		10/8, 10/16 = 3+2+3+2 (5+5)	Ruedas, corridos y canciones.
		12/8 (6/8 + 3/4) = 3+3+2+2+2	Canciones de cuna, romances...
	V. OTROS RITMOS	Formas polirrítmicas de alternancia irregular	Canciones y danzas diversas.
		Alternancia yambo-troqueo (♪ ♩ | ♩ ♪ etc.)	Canciones de ronda, cuna, romances...
		Ritmo sincopado	Diversas canciones y danzas.

(Olmeda n.º 24). Por último, otras se sirven del hexacordo mi-do, tal como el canto de siega que aparece en la *ilustración 36* (Olmeda n.º 42) (35).

Otra escala mixta representada en el folklore castellano es aquella en que alternan los grados segundo, tercero y sexto mayores y menores. Es, pues, como la escala andaluza, pero con alternancia también en el sexto grado. La *ilustración 37* muestra un ejemplo de este tipo (Marazuela n.º 130) (36).

La verdadera escala mixta completa, producto de la fusión de una escala mayor y otra menor, y por tanto con alternancia de los grados tercero, sexto y séptimo mayores y menores, también existe en nuestra música popular. Véase, como ejemplo, la *ilustración 38,* baile al agudo recogido por Antonio José (n.º 13).

Por fin, entre otras posibles formas de escalas mixtas, la *ilustración 39* (canto de cerner la harina, Marazuela n.º 109) presenta un caso de escala mayor con alternancia del tercer grado mayor y menor (37).

Concluimos esta segunda parte del capítulo, dedicada al análisis de la estructura melódica de la canción popular castellana, poniendo de manifiesto su enorme *riqueza.* Sin pretensiones de exhaustividad, hemos presentado ejemplos de *treinta y tres gamas diferentes,* lo que da idea de esa riqueza melódica y modal. No oculto el interés que tiene toda esta progresión melódica e interválica —desde las segundas, terceras, tetracordos, pentacordos y hexacordos, hasta llegar a los modos y escalas completas de muy diversos tipos— para la pedagogía musical. Los más modernos métodos en este campo, tales como el Dalcroze, Martenot, Orff, Wytack y muy especialmente el de Kodály, se inspiran en este principio, no sólo por la naturalidad de un camino que parte de la «lengua materna musical», en expresión de Kodály, sino por las enormes posibilidades que ofrece la riqueza melódica y rítmica de la canción popular, como seguiremos comprobando en el siguiente apartado.

3. ESTRUCTURA RITMICA DEL FOLKLORE MUSICAL CASTELLANO

El análisis musical del folklore castellano que nos hemos propuesto hacer en este capítulo incluye también el estudio de los tipos rítmicos más usuales. En la *tabla V* de la página 53 los hemos resumido, señalando además en qué género de canciones suelen aparecer con mayor frecuencia. Teniendo a la vista esta tabla, desarrollaremos a continuación cada uno de esos ritmos, ejemplificando en cada caso como lo hicimos en el apartado anterior.

3.1. Ritmo libre.

El *ritmo libre* o recitado es sin duda el más antiguo, según ya advertimos. Es el ritmo propio del canto gregoriano, y por tanto su uso es síntoma de arcaísmo. Su origen se encuentra en

(35) Otros ejemplos sobre la escala andaluza: P 231, 258, 259, 260, 261 y 265; M 2, 11, 12 (segunda parte), 15, 16, 17, 20, 22, 25, 28, 46, 49, 50, 51, 56, 58, 60, 61, 88, 90, 96, 98, 100, 102, 106, 111, 114, 116, 121, 125, 126, 138, 139, 143, 146, 151 y 152; V 218, 232, 242, 247, 254, 255, 264, 270, 273, 275, 280, 301, 311, 312 y 313; O 22 (de Palencia), 23, 25 (copla), 26, 41, 43, 52, 53, 54, 56 (sobre dos escalas distintas), 57, 58, 75, 79 y 151; AJ 6, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 20, 70 y 128.

(36) Del mismo tipo son también: O 2 (copla), 50 y 59; AJ 14.

(37) Otro ejemplo: O 19 (variante).

la recitación salmódica, y más remotamente en las recitaciones sinagogales y de otras religiones orientales que también declamaban libremente sus textos sagrados. En el folklore castellano es fácil encontrarlo, sobre todo en canciones de trabajo (siega, esquileo, trilla...), en rondas, epitalamios, canciones de cuna y romances. Las *ilustraciones 2, 3, 11, 15, 21, 23, 24, 36, 53, 70b y 74b* nos pueden servir de ejemplificación al respecto (38).

El estilo de estas canciones populares castellanas con ritmo libre es fundamentalmente *silábico* o poco adornado. En la mayoría de los casos se trata de una palabra o texto cantado, con pequeños adornos, especialmente en cadencias y finales de frase, que no llegan a constituir un estilo semisilábico o semiadornado, y menos aún melismático. Sólo en algunas ocasiones se tiende hacia un estilo más adornado y melismático, sobre todo en los ejemplos que aparecen en el Cancionero de Marazuela.

3.2. Ritmo ternario.

El *ritmo ternario*, muy frecuente, se encuentra en jotas antiguas, también llamadas jotas de canción, jotillas, fandangos o bailes a lo llano (véanse, por ejemplo, las *ilustraciones 6b, 17, 27, 32*, y más adelante las *48 y 76)*. También tienen ritmo ternario las jotas de estilo aragonés *(ilustr. 59 y 71b)*, las seguidillas y boleros *(57 y 58)*, carrasquillas y jerigonzas *(61 y 62)*, entradillas *(66)*, y diversos tipos de canciones: de ronda *(ilustr. 20 y 28)*, de cuna *(ilustr. 16)*, de trabajo *(ilustr. 10)*, romances *(12, 18, 19, 50 y 51)*, infantiles *(49)*, toreras *(52)*, religiosas *(56)*, o varias *(37)*.

3.3. Ritmo binario.

Es tan frecuente como el ritmo ternario. Se utiliza especialmente en los bailes al agudo, a lo alto o agudillos *(ilustr. 38 y 72b)*, en algunas danzas de palos *(ilustr. 5b)*, en pasacalles *(65)*, dianas *(64)*, habas verdes *(67 y 69b)* —que en realidad son una modalidad de baile al agudo—, habaneras *(60)* y danza de las espadas *(68)*. Aparece también en diferentes canciones: de ronda *(22)*, de cuna *(7, 8, 30, 31 y 75)*, de trabajo *(39)*, marzas *(51)*, mayos *(26)*, romances *(13)*, villancicos de Navidad *(47)*, religiosas *(54)*, de bodas, infantiles de corro, etc.

3.4. Ritmo aksak.

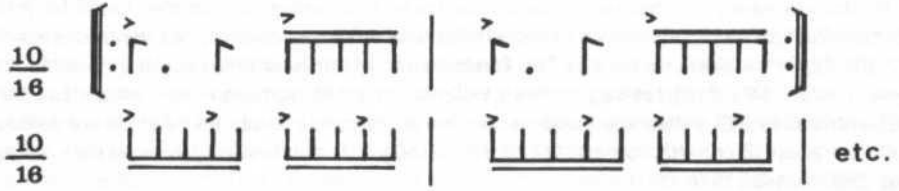
Se denominan *ritmos aksak o ritmos cojos* («aksak» es un vocablo turco que significa «cojo») aquéllos en que se produce una alternancia regular de dos o más ritmos simples diferentes: por ejemplo, alternancia de ritmo ternario y binario, de binario y ternario, de dos binarios y un ternario, de dos ternarios y un binario, o la combinación más complicada aún de dos ritmos ternarios y tres binarios, característica de la petenera andaluza, de la guajira antillana o del Paño murciano. Por ello, estos ritmos aksak se marcan en compases llamados «de amalgama»: 5/4, 5/8, 7/4, 7/8, 10/8, 10/16, etc. La música popular castellana es muy rica en este tipo de ritmos aksak, según veremos a continuación.

La alternancia de ritmo ternario y binario en compás de 5/8, 10/8 ó 10/16 (sólo algún

(38) Otros ejemplos de ritmo libre: M 1, 2, 3, 9, 17, 21, 88, 89, 90, 94 y 97; V 222, 239 y 294; O 5, 7, 8, 11, 19, 20, 37, 41, 43, 44, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 61, 75, 78, 106, 112 (copla), 113, 115, 117, 118, 272, 275, 291, 296, 301, y las canciones recogidas en Burgo de Osma 302, 303, 304, 305 (segunda parte), 306 y 308; AJ 70, 128 y 145.

romance se escribe en 5/4) se hace patente especialmente en los bailes de rueda de Burgos y Soria, así como en los corridos de Segovia, Avila y Valladolid. También aparece en ciertos bailes de procesión, romances y canciones. Parece ser un ritmo muy antiguo, puesto que Salinas en el siglo XVI ya habla de él como popular.

En compás 5/8 está escrita la rueda que figura en la *ilustración 40* (Olmeda n.º 245). También la *ilustración 33* es una rueda en 5/8. La canción de rogativas que aparece más adelante en la *ilustración 55* tiene asimismo idéntico ritmo (39). García Matos es de la opinión de que el auténtico compás propio de la rueda es el 10/16, y no el 5/8 tal como lo transcriben Olmeda, Antonio José, o Marazuela en la mayoría de los casos. Y no le faltan razones, como la mayor facilidad de ejecución, la acentuación de la danza o su carácter vivo. Se marcaría entonces a dos partes, de cinco semicorcheas cada una, con combinación rítmica 3+2+3+2, ó 5+5, así:



La *ilustración 43* es un baile de procesión recogido por Marazuela (n.º 297), en compás de 10/8, y con este mismo ritmo (40).

La alternancia de dos ritmos binarios y uno ternario —o de un cuaternario y un ternario—, en compás de 7/4 ó 7/8, es usual también en el folklore castellano, sobre todo en ciertos romances. Un ejemplo es la *ilustración 41,* romance de Delgadina recogido por Joaquín Díaz (p. 237) (41).

Dos ritmos ternarios y un binario alternan en la típica entradilla segoviana, que Marazuela escribe en compás 8/8 y Matos prefiere en 8/16. La *ilustración 42* recoge el comienzo de esa entradilla —introducción y estribillo—, con su característico ritmo en el tamboril, tal como la oyó Marazuela a «los mejores dulzaineros de Segovia, Avila y Valladolid» (n.º 295). Se marca a tres partes, las dos primeras con tres corcheas y la tercera con dos. También se puede escribir y marcar en 6/8 y 2/8, pero es de más difícil lectura y ejecución.

El ritmo aksak de estructura 3+3+2+2+2, al estilo de la petenera, también se encuentra en Castilla. Su compás es el 12/8, pero se suele escribir en amalgama de 6/8 y 3/4 por ser más claro y fácil de marcar, o también en 3/8, 3/8 y 3/4. Es frecuente sobre todo en romances (*ilustración 14*) y en canciones de cuna. De estas últimas es la *ilustración 44,* tomada de Olmeda (n.º 28). El la escribe toda en 6/8, pero yo me he permitido rectificarle por considerar

(39) Otros ejemplos: M 40, 135, 143, 283, 302 y 304; V 269, 317 (5/4) y 334; O 91 (5/4), 206-212, 214, 244-254 (varias ruedas son de Soria) y 284 (5/4); AJ 63, 74, 75, 114, 119, 162 y 168.

(40) Más ejemplos en 10/8: M 155 (final), 296, 299, 300, 303, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316 y 317.

(41) Tienen también este mismo ritmo: V 218 (7/8) y 279 (7/4).

que alternando 6/8 y 3/4 —es decir, en ritmo «cojo» de 12/8— se hace más patente la auténtica estructura rítmica y de acentuación de la canción. Y, además, porque creo que el pueblo lo canta así sin más complicaciones. También podría transcribirse así la canción de cuna de la *ilustración 16*.

3.5. Otros ritmos.

Dentro de este último apartado de nuestro análisis integramos diversos tipos rítmicos que no pertenecen a ninguno de los anteriormente estudiados. En primer lugar, lo que llamaremos *«formas polirrítmicas de alternancia irregular»*, en las que se suceden sin ninguna simetría ritmos y compases binarios y ternarios, como sucedía en la *ilustración 37* (42), o ternarios y cuaternarios (43), o bien binarios, ternarios y cuaternarios, como en el ejemplo de la *ilustración 25* (44). Algunos casos en que encontramos este tipo rítmico corresponderían más bien a un ritmo libre que se ha transcrito en forma acompasada, a nuestro entender erróneamente.

Incluimos también dentro de este apartado las canciones en que alternan irregularmente 6/8 y 2/8 (ó 2/4) (45); 6/8 y 3/8, caso de la *ilustración 45* que es una canción de ronda recogida por Olmeda en la provincia de Palencia (n.º 22); 6/8 y 9/8 (46), etc. Como se puede comprender fácilmente las combinaciones de este tipo rítmico son casi infinitas, pero merecía la pena tenerlo en cuenta.

Otra fórmula rítmica interesante consiste en la *alternancia yambo-troqueo* o viceversa (el ritmo antipasto griego). Salinas ya cita varios ejemplos de este tipo en canciones populares del siglo XVI, lo que puede dar idea de su antigüedad en el folklore castellano. La *ilustración 46* ofrece una canción de cuna, incluida por Olmeda en su Cancionero con el n.º 32, en que es insistente esa alternancia yambo-troqueo (47).

Por último, hablaremos del *ritmo sincopado* también muy frecuente en la música popular castellana. Presentamos dos muestras claras y significativas de este tipo de ritmo: la *ilustración 47* que reproduce el estribillo de un villancico de Navidad (Olmeda n.º 112), y el baile a lo llano que figura en la *ilustración 48* (Antonio José, 79).

Analicemos un poco este último ejemplo. Sabemos que la fuerza rítmica y la gracia de la síncopa consiste en que los acentos se desplazan de las partes fuertes del compás, recayendo en las partes débiles. Esto es precisamente lo que ocurre en la *ilustración 48:* Bastantes acentos caen en los terceros tiempos del compás ternario, no en los primeros que, por el contrario, no suelen ir acentuados por no emitirse en ellos ninguna sílaba. Pero si, por ajustar los acentos, transcribimos de otro modo este baile a lo llano, por ejemplo en compás de 3/4 tal como lo hacemos en la *ilustración 48 bis,* entonces encajan mucho mejor los acentos, pero hemos destruido el ritmo sincopado y el encanto de esta tonada popular.

---

(42) Otros ejemplos: P 257, 285, 286, 287 y 289; M 13, 33, 63, 93 y 100; V 286 y 304; O 4, 10, 66, 108 y 305 (B. de Osma); AJ 9, 43, 44, 64, 65 y 163.

(43) Ejemplos: V 221 y 252; AJ 122, 165 y 176.

(44) O también: V 255; AJ 10, 27 y 150.

(45) M 25 y AJ 130.

(46) Ejemplo: AJ 76.

(47) Otros ejemplos: O 21 y 35; romance 21-VII citado por Joaquín Díaz en *Temas del Romancero en Castilla y León.*

De ahí la necesidad de que el folklorista sea un experto en la técnica musical, además de un artista que transmita fielmente el sentimiento popular a través de sus transcripciones.

Y ya, para concluir este capítulo, insistimos en la *riqueza rítmica* de la canción popular castellana. *Diez tipos rítmicos,* totalmente diferentes unos de otros, hemos descubierto en un primer análisis, algunos tan arcaicos e interesantes como el ritmo libre o las más variadas formas de ritmos aksak. La conclusión es para mí altamente satisfactoria, y creo que justifica y aún compensa por mi parte el esfuerzo de análisis de las aproximadamente 1.000 canciones que he tenido en cuenta para redactar este capítulo, y el trabajo de síntesis para ordenar y clasificar todo ese material. Posiblemente el lector interesado en el tema también sepa disculpar su aridez y su tecnicismo, necesario por otra parte para alcanzar algún resultado fiable por estar basado en el análisis de hechos y datos concretos, no en meras teorías apriorísticas.

Ahora, tras esta larga exposición, tendrá pleno sentido hablar de la riqueza y del arcaísmo de nuestra música popular castellana, tanto en cuanto a las formas métricas que utiliza su texto, como por lo que se refiere a su estructura musical melódico-rítmica.

El notable folklorista Bonifacio Gil escribía hace veinte años: «Si del folklore burgalés conocido —y del castellano, con mayor motivo, añadimos nosotros— se hiciese un cuadro sinóptico de clasificación, los tipos de melodía, sus modalidades tonales y rítmicas abarcarían un vasto panorama capaz de admiración por parte de todos los musicólogos, propios y extraños» (48). Pues bien, esta labor no se había realizado hasta la fecha, que yo sepa, y realizarla ha sido mi propósito a lo largo de este capítulo, siempre a nivel de ensayo. Pero un amplio campo de investigación queda abierto, guardando en sus entrañas espléndidos tesoros para quienes a partir de ahora se aventuren a explorarlo.

(48) BONIFACIO GIL, *op. cit.*, p. 92.

III. CLASIFICACION DE LA MUSICA POPULAR CASTELLANA Y ESTUDIO DE LOS TIPOS MAS DESTACADOS

1. HACIA UN SISTEMA DE CLASIFICACION DEL FOLKLORE MUSICAL CASTELLANO

En los dos capítulos anteriores ya hemos clasificado, sin pretenderlo, las canciones castellanas en función de su forma métrica y según su estructura melódica y rítmica. Así, podemos catalogar una canción como seguidilla en cuanto a la letra, y basada en un pentacordo y de ritmo aksak en cuanto a la música.

Mas, siendo ésta una clasificación muy técnica, no responde al carácter funcional de la música popular. Desde la introducción hemos fijado una perspectiva abierta a nuestro estudio de folklore musical, encuadrándolo dentro del más amplio campo del saber popular total. Porque la música popular, decíamos, es sólo una parcela o un aspecto de un conjunto mayor, y también porque va unida a todos los momentos de la vida humana. Por ello, debemos buscar una clasificación lo más abarcadora de ese amplio fenómeno que es la canción popular, no una tipología estrecha, de carácter estrictamente técnico-musical. De hecho la mayoría de las clasificaciones propuestas y utilizadas hasta hoy van en esa línea, como veremos a continuación.

Federico Olmeda ofrece en su Cancionero publicado en 1903 una clasificación muy completa y coherente, teniendo en cuenta no sólo factores estrictamente musicales (por ejemplo, la distinción que hace entre bailes vocales e instrumentales), sino también el uso o la función que desempeñan los cantos (romeros, coreográficos, religiosos). Para abreviar y facilitar la comparación con otras clasificaciones que analizaremos, resumo a continuación el plan de la obra de Olmeda:

Sección 1.ª: Cantos romeros

1. Ronda
2. Cuna
3. Siega, trilla y escavaneo
4. Esquileos
5. Linos, cáñamos y yesos
6. Epitalamios
7. Varias clases

Sección 2.ª: Cantos coreográficos

Bailables vocales
1. Al agudo
2. A lo llano
3. Ruedas, boleros y otras clases

Bailables instrument.
1. Al agudo
2. A lo llano
3. Ruedas, danzas, pasacalles, entradillas, etc.

Sección 3.ª: Cantos religiosos

1. Resurrección (Albricias)
2. Navidad
3. Misiones y Calvarios
4. A la Virgen
5. Rosario
6. Rosario de la Aurora
7. Desposorios
8. Varias clases

Olmeda llama *cantos romeros* a los que no son bailables ni religiosos: «Incluyo en esta parte todo género de obras, que directamente no se usan como bailables, ni son religiosas, sino que se cantan en otras ocupaciones sociales» (1). *Cantos coreográficos* son todo tipo de bailables, ya sean instrumentales o vocales. Y *cantos religiosos o sagrados* son los que tienen letra religiosa y uso litúrgico o paralitúrgico.

Al publicarse en 1980 el Cancionero de Antonio José, los transcriptores ordenaron todo el material que dejó el folklorista y compositor burgalés utilizando la misma clasificación elaborada por Olmeda.

Entre 1917 y 1922 Felipe Pedrell da a conocer los cuatro tomos de su *Cancionero musical popular español.* Los dos primeros, que son los que en realidad constituyen el cancionero popular, aparecen divididos en las siguientes secciones:

Tomo I: El canto popular en la vida doméstica

I. Canciones de cuna.
(No hay ejemplos de las secciones II y III)
IV. Tonadas de corro o de vueltas de rueda.
V. Tonadas de romances: A) Religiosos; B) Profanos.
VI. Canciones: A) Callejeras y de oficios; B) De faenas agrícolas; C) De faenas agrícolas complementarias.
VII. Cantos populares de festividades religiosas.

Tomo II: El canto popular en la vida pública

VIII. Coplas festivas y típicas de costumbres.
IX. Danzas y bailes.

(1) F. OLMEDA, *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, p. 23.

El criterio que había seguido Pedrell para organizar así el material folklórico lo expone sintéticamente en estas palabras: «La más clara, fácil y práctica clasificación será la más sencilla, la que dé cuenta de la manifestación y acción social del canto» (2).

A nuestro juicio este planteamiento general responde a una intuición plenamente afortunada: La canción popular es *funcional,* desempeña una *acción social,* y por tanto —ya lo hemos dicho— toda clasificación habrá de hacerse eco de ella.

En cambio, la distinción concreta entre cantos populares en la *vida doméstica* y en la *vida pública,* que según Pedrell se deriva de aquel principio básico, no nos parece muy acertada e incluso la consideramos demasiado arbitraria. En efecto, es muy difícil deslindar los cantos domésticos de los públicos, y de ahí surgen infinidad de problemas. Por ejemplo, Pedrell considera a los romances como cantos domésticos, y sin embargo también se cantan fuera de casa en rondas, procesiones religiosas, etc. Los cantos de festividades religiosas también los incluye entre los domésticos, sin encontrarse razón para ello, a no ser que considere que la religiosidad pertenece a la esfera privada, lo que precisamente queda desmentido por todas esas manifestaciones externas de culto (rogativas, procesiones, etc.) que cita...

Además, la clasificación de Pedrell pretende ser válida para todo el folklore español, pero es bastante limitada y tiene diversas lagunas, por el escasísimo material que recoge de algunas regiones. Concretamente, de nuestra región sólo incluye ocho ejemplos (cuatro de Soria y otros cuatro de Burgos), por lo que faltan muchos tipos de canciones, y sobre todo de danzas, propios de Castilla. En cambio hay mucho material, en comparación, de otras regiones (Cataluña, Valencia, Baleares, Galicia, etc.).

García Matos, según veremos enseguida, seguirá la línea marcada por Pedrell, recogiendo su intuición básica positiva —el carácter funcional de la canción popular, la acción social que ejerce—, pero sin caer en las arbitrariedades y limitaciones del gran musicólogo catalán.

En 1964 aparece publicado el *Cancionero segoviano* de Agapito Marazuela, en el que se divide el rico y abundante material recogido, sin pretensiones sistemáticas, en estas doce secciones:

Sección	1.ª:	Rondas, enramadas y despedidas de quintos.
"	2.ª:	Canciones de boda.
"	3.ª:	Cantos de cuna.
"	4.ª:	Cantos religiosos.
"	5.ª:	Cantos de oficio.
"	6.ª:	Tonadas o canciones.
"	7.ª:	Romances.
"	8.ª:	Juegos y cantos infantiles.
"	9.ª:	Jotas, fandangos y tonadas bailables.
"	10.ª:	Paloteos.
"	11.ª:	Reboladas, dianas, pasacalles, bailes de procesión, entradas de baile, bailes corridos, fandangos, jotas y habas verdes.
"	12.ª:	Ritmos.

(2) F. PEDRELL, *op. cit.,* tomo I, p. 43

Aun sin ser una división sistemática, es interesante este mero enunciado de secciones porque aporta tipos de canciones y danzas muy poco o nada estudiados por Olmeda, bien porque son más propios de Segovia que de Burgos, o porque no se les prestó atención (por ejemplo, enramadas, despedidas de quintos, romances, cantos infantiles, paloteos, reboladas, dianas, corridos, etc.). En las tres últimas secciones se recogen tonadas de carácter instrumental, para dulzaina y tamboril, incluyendo la última de ellas los ritmos de los principales bailes.

Durante los veranos y otoños de 1956 a 1959 Manuel García Matos, con el patrocinio de la UNESCO, realizó la primera grabación en vivo del folklore musical de todos los pueblos de España. Parte de su trabajo fue publicado en cuatro discos el año 1960, otra parte en ocho discos más en 1971, y por fin en 1979, cinco años después del fallecimiento de Matos, aparece el conjunto de 17 discos que componen la *Magna antología del folklore musical de España.* En el libro de noventa páginas que acompaña a la colección, su hija María del Carmen García Matos incluye una larga exposición de las *Especies musicales folklóricas del pueblo español en su ciclo vital* (3), que recoge el pensamiento del padre en cuanto a la clasificación de la canción popular, tal como él lo exponía en su Cátedra de Folklore del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Dicha clasificación es la siguiente, en sus líneas generales:

I. Canciones de cuna.
II. Canciones infantiles.
III. Canciones de ronda.
IV. Canciones toreras.
V. Canciones de trabajo.
VI. Canciones de baile.
VII. Danzas y bailes rituales.
(VIII y IX: de otras regiones)
X. Canciones epitalámicas.
XI. Canciones de marzo y mayo.
XII. Romances.
XIII. Canciones religiosas.
(XIV: de otras regiones)
XV. Canciones de carnaval.
XVI. Otras canciones.

Como ya advertimos, esta división está inspirada en Pedrell, pero es más completa y lógica que la que él realizó. En cuanto le es posible, Matos va siguiendo el desarrollo del ciclo vital, desde la cuna, puesto que el pueblo ha acompañado todos los momentos de la vida con el canto.

En resumen, la clasificación de Matos es acorde con los hechos estudiados, es decir, con el carácter funcional de la música popular y con la existencia de un repertorio distinto para cada grupo de edad y sexo (niños, mozos, mozas, madres, etc.). Y por este motivo facilita grandemente la investigación. Más arbitraria en varios aspectos nos parece la clasificación de

(3) *Op. cit.*, pp. 15-35.

canciones que Matos utilizó en su *Cancionero popular de la provincia de Madrid* (3 vol.), hecha por Marius Schneider, a pesar de seguir los ciclos del año (Navidad, Carnaval y Cuaresma, Mayo, Verano, Otoño).

El Cancionero de Kurt Schindler, publicado en 1941, presenta una *clasificación geográfica* del material (por provincias y pueblos representados). En realidad, esta división la realizó la comisión encargada de su publicación, tras la muerte de Schindler en 1935, y por tanto no sabemos cuáles eran sus propósitos sobre este tema. La misma ordenación geográfica, por partidos judiciales y pueblos, ofrece la obra *Danzas típicas burgalesas* (1959) de Justo del Río.

Andrés Moro en su *Música popular saldañesa* (1953) no presenta una clasificación completa, precisamente por recoger canciones sólo de esa zona de Palencia. Distingue los siguientes tipos: jotillas, bailes a lo menudito, rondas, tonadas de bodas, danzas de la Virgen del Valle, danzas del paloteo, villancicos y romances.

Por último, Bonifacio Gil en su artículo ya citado *Panorama de la canción popular burgalesa* (1963) cita las siguientes especies folklóricas, tampoco en forma de clasificación completa: romances, canciones de Navidad, de cuna, infantiles, de ronda, de bodas, de faenas del campo, pregones, fiestas religiosas, coreografía y melodías de dulzaina.

Tras esta exposición de diferentes sistemas de clasificación de la música popular, siguiendo distintos criterios, y una vez conocidas las ventajas e inconvenientes de cada uno de ellos, voy a proponer mi propia clasificación, síntesis de las de Olmeda y Pedrell-Matos. Pero, antes, conviene hacer algunas precisiones.

En primer lugar, para poner de manifiesto el interés relativo que tienen todas estas clasificaciones: lo importante es conocer y comprender nuestro folklore, y éstas servirán en tanto en cuanto nos ayuden a conseguir ese objetivo. Toda clasificación, incluida la que proponemos, es un medio que tiene sentido sólo por cumplir esa función auxiliar.

Por otra parte, toda división es arbitraria y simplificadora de la realidad, pues se realiza de acuerdo con unos criterios que elige el investigador y destaca, en función de ellos, ciertos aspectos más que otros. Se trata únicamente de que sea lo menos arbitraria y simplificadora posible la que nosotros hagamos, que se ajuste al máximo a la compleja realidad estudiada, que sea como una consecuencia lógica de ella. Pero todo esto sabemos que es más bien un ideal, un *desiderátum,* y que siempre habrá cierta carga de arbitrariedad y de simplificación en nuestras teorías.

Por si fuera poco, el actual estado de desarrollo de las investigaciones sobre el folklore musical en general, y en particular sobre la música popular castellana, hace que cualquier clasificación que propongamos no pueda aspirar a ser ni completa ni definitiva. La que presentaremos enseguida pretende ser válida, en sus líneas y tipos generales, para cualquier región; pero algunos de los subtipos sólo se dan en la región castellana que estudiamos.

Decíamos antes que nuestra clasificación es una síntesis de la de Olmeda y de la de Pedrell-Matos. De Olmeda asume la división más general en canciones, profanas y religiosas, y danzas, vocales e instrumentales. Tiene presente la idea básica, aportada por Pedrell y García Matos, de la acción social del canto, de la funcionalidad de la música popular. Por ello, dentro de los tipos fundamentales señalados, distingue diversos subtipos que siguen distintos

TABLA DE CLASIFICACION DE LA MUSICA POPULAR CASTELLANA

- **CANCIONES**
  - PROFANAS
    - 1. de cuna
    - 2. infantiles
    - 3. de ronda
    - 4. de bodas
    - 5. de trabajo
      - pregones
      - de oficios
      - de faenas agrícolas

      según el ciclo vital
    - 6. de Carnaval
    - 7. Marzas
    - 8. Mayos
    - 9. de San Juan y San Pedro
    - 10. toreras

      según el ciclo del año
    - 11. *romances*
  - RELIGIOSAS
    - 12. de Navidad
    - 13. de Cuaresma
    - 14. de Semana Santa
    - 15. de Pascua

      según el ciclo litúrgico
    - 16. a la Virgen
    - 17. de rogativas
    - 18. de festividades locales
- **DANZAS**
  - VOCALES
    - 19. al agudo
    - 20. a lo llano
    - 21. ruedas y corridos
    - 22. boleros
    - 23. seguidillas
    - 24. jotas
    - 25. habaneras
    - 26. carrasquillas
    - 27. jerigonza
  - INSTRUMENTALES
    - 28. reboladas
    - 29. dianas
    - 30. pasacalles
    - 31. entradillas
    - 32. a lo llano
    - 33. ruedas y corridos
    - 34. al agudo (habas verdes)

      según el desarrollo de la fiesta
    - 35. danzas procesionales
    - 36. paloteos
    - 37. danzas de espadas, etc.

    FESTIVAS O DE RECREO

    RITUALES O DE CEREMONIA

ciclos: el vital, el de las estaciones del año, el del año litúrgico, el del desarrollo de una fiesta popular. Y aun, dentro del subtipo de canciones de trabajo, se podrían señalar más divisiones de acuerdo con el ciclo de los trabajos agrícolas (arada, siembra, riego, escarda, siega, trilla, etc.). Con ello creemos que se logra una clasificación que integra todas las aportaciones válidas y positivas de las anteriormente estudiadas.

Analizando el cuadro que hemos presentado en la página anterior, y que trataremos de desarrollar, siquiera sea en un ligero repaso que incluya un ejemplo de cada especie, podremos fácilmente apreciar otro rasgo de nuestro folklore musical castellano: su gran *variedad* en canciones y danzas de todo tipo. Ello se debe a lo que tantas veces ya hemos repetido: que la música era la fiel compañera del hombre en todas las circunstancias y momentos de la vida, desde el sueño y los juegos de la infancia, al amor de la juventud, el trabajo del campo, las fiestas, las celebraciones religiosas, etc. He hablado en tiempo pasado (la música *era*...), porque por desgracia muchos de esos momentos ya no van ligados a la canción popular, muchos de estos tipos han desaparecido en algunos lugares y otros están en trance de extinción. Pero éste es otro tema, del que trataremos más adelante, porque pensamos que es necesario cuidar de nuestro rico patrimonio cultural. Por el momento nos dedicaremos a explicar y desarrollar la *tabla de clasificación de la música popular castellana.*

Los romances no los considero ni canciones profanas ni religiosas, precisamente por existir romances de ambos tipos. En realidad, podría suprimirse esta especie e incluir cada romance en la sección correspondiente (de ronda, de Carnaval, religiosos, etc.). Pero ¿dónde incluiríamos entonces los romances de función exclusivamente narrativa, como los que se cantaban durante las veladas nocturnas, seranos o «tresnoches», de los pueblos de Castilla?

En cuanto a las reboladas, dianas y pasacalles, los incluyo entre las danzas instrumentales festivas o de recreo, sin ser propiamente danzas, porque inician el desarrollo de toda fiesta popular castellana, según afirma Marazuela en la introducción a su Cancionero, y porque son también música instrumental. Con estas breves aclaraciones creo que será fácil comprender el sentido de la clasificación que he propuesto.

2. PANORAMA DE LOS TIPOS FOLKLORICOS MAS RELEVANTES

Nos resta, en esta segunda parte del capítulo, dar una visión panorámica de cada uno de los tipos y subtipos que aparecen en la clasificación propuesta. De cada uno de ellos intentaremos dar una definición, según su función social y el carácter de su texto y música, haciendo referencia, siempre que sea posible, a su distribución geográfica por la región castellana, y ejemplificando en todos los casos.

2.1. Canciones profanas.

Llamo canciones profanas a las que Olmeda denominaba «cantos romeros», es decir, a aquellas que ni son bailables ni tienen carácter religioso. Como el número de canciones de estas características es muy elevado, lo divido en diez subtipos ordenados según el ciclo vital (de cuna, infantiles, de ronda, de bodas, de trabajo), y el ciclo del año (de Carnaval, Marzas, Mayos, de San Juan y San Pedro, toreras).

Las *canciones de cuna* sirven para dormir a los niños, a la vez que influyen en su sen-

sibilidad. Son de las canciones con mayor interés, tanto literario (4) como musical. Ya hemos ilustrado suficientemente su arcaísmo y su riqueza melódico-rítmica con los *números 7, 8, 16, 30, 31, 35, 44 y 46.* Según García Lorca, estas nanas se diferencian de las europeas por su «aguda tristeza», por su melancolía y patetismo en ocasiones. Canciones de cuna se cantan por toda la geografía castellana y figuran en todos los Cancioneros, si bien es especialmente rico en todos los sentidos el capítulo que a ellas dedica Olmeda en su *Cancionero popular de Burgos.* Una de estas bellas canciones de cuna, armonizada para piano por José M.ª Beobide, presentamos en la *ilustración 75.*

Las *canciones infantiles* acompañan los juegos de los niños, formando dos grandes grupos: de corro (para las ruedas), y de comba (para saltar a la soga). Tiene gran interés su estudio porque en ellas se conservan muchas veces restos de viejos romances. Aunque tal vez no sean en su mayoría exclusivas de Castilla, abundan las canciones infantiles en los Cancioneros de Marazuela, Antonio José y Kurt Schindler (5). Como ejemplo ofrezco la *ilustración 49* del *Apéndice I* final (Marazuela n.º 198), basada en el hexacordo sol-mi.

Las *canciones de ronda,* siguiendo el ciclo vital, van ligadas a la manifestación del sentimiento amoroso de los jóvenes. Dentro de este mismo grupo se pueden incluir, tal como lo hacen Marazuela y García Matos, las rondas de despedida de quintos y los cantos de enramadas, derivados de la costumbre de adornar las ventanas de la casa de la novia con unas ramas. Estas canciones de ronda suelen acompañarse con rondalla (conjunto instrumental formado por guitarras, bandurrias, laúdes y percusión). Pertenecen a esta clase las ilustraciones ya citadas *3, 6c, 20, 22, 28 y 45.* Existen ejemplos en abundancia en todos los Cancioneros de la región.

Las *canciones de bodas* o epitalamios acompañan a la fiesta de la boda, en la víspera, en la despedida de solteros de los novios, antes y después de la ceremonia, a la puerta de la iglesia, en el banquete, etc. También existen epitalamios en todos los Cancioneros castellanos. Un ejemplo es la *ilustración 23.*

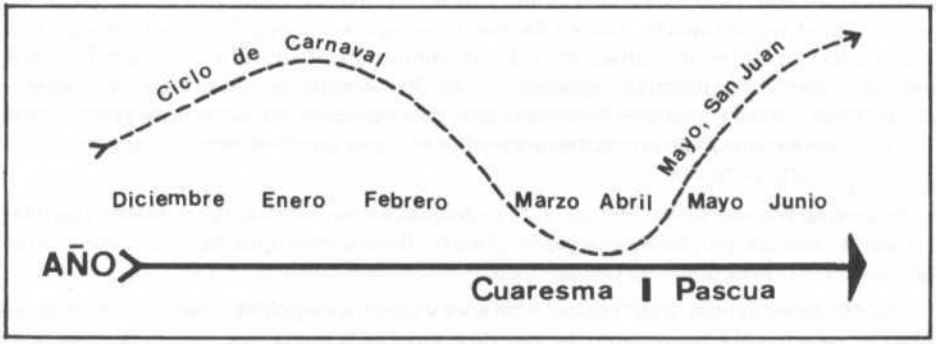
Las *canciones de trabajo* van asociadas a todo tipo de tareas y oficios, a menudo para regular rítmicamente el trabajo, y suelen tener un gran valor musical, tanto por su antigüedad atestiguada por el uso de viejas escalas y de ritmo libre, como por su riqueza melódico-rítmica. Establecemos dentro de ellas tres subgrupos: los *pregones* de vendedores ambulantes, serenos, etc., poco estudiados en nuestros Cancioneros; las *canciones de oficios* (molineros, hilanderas, muleros, tejedoras, cabreros, esquiladores, pastores, etc.), y las *de faenas agrícolas,* estas últimas de gran variedad en consonancia con los distintos trabajos del campo. Como ya dije, se pueden clasificar estas canciones ordenándolas de acuerdo con el ciclo de las faenas agrícolas, lo que facilitaría mucho la investigación. Así, por ejemplo: canciones de arada, siembra, escarda, siega, trilla, acarreo de la mies y almacenamiento en el granero..., en lo referente a cereales. Hay también tonadas para otras tareas campesinas: cavar viñas, vendimiar, coger cerezas, peras o algarrobas, etc. En los diversos Cancioneros de nuestra región se pueden encontrar gran cantidad de canciones de esta clase, dentro de una amplia gama de variedades. Ejemplos ya citados en las ilustraciones del capítulo anterior son: *2, 9, 10, 11, 15, 21, 24, 36 y 39.* Más adelante incluiremos otro canto de trabajo en la *ilustración 70b.*

---

(4) Sobre algunos aspectos literarios de las canciones de cuna, véase el bello estudio de FEDERICO GARCIA LORCA, *Las nanas infantiles.* En *Prosa,* Alianza Ed., Madrid, 1972 (2.ª ed.), pp. 143-168.

(5) Es interesante consultar el *Cancionero infantil español* publicado por SIXTO CORDOVA Y OÑA en 1948 (primer libro de los cuatro que componen su *Cancionero popular de la provincia de Santander),* que contiene 423 tonadas diferentes de toda España, aunque no cita su procedencia.

Hay otro grupo de canciones profanas que se pueden ordenar siguiendo el ciclo de las estaciones del año o, mejor dicho, los ciclos de fiestas populares que tan maravillosamente ha estudiado Julio Caro Baroja (6). De él es este diagrama que resume sus ideas al respecto:



«AÑO: *ciclo de Carnaval:* diciembre, enero, febrero; *Cuaresma-Pascua:* marzo, abril; *Mayo, San Juan:* mayo, junio.

El dominio de la *Carnalidad* y de todas sus secuelas es seguido por el de la *Abstinencia* (la *Espiritualidad* cristiana). Después viene el del *Amor*» (7).

Así pues, las canciones de Carnaval y de Marzo se pueden inscribir dentro del ciclo de Carnaval o de fiestas de invierno; las canciones de Mayo, de San Juan y San Pedro, dentro de las fiestas de primavera; y las canciones de toros o toreras dentro de las fiestas de verano, puesto que los festejos taurinos suelen tener lugar en nuestra región en esa temporada del año.

Las *canciones de Carnaval* o Carnestolendas van ligadas a ese ciclo de fiestas que comienzan en sentido amplio en diciembre, aunque tienen su máxima manifestación en los tres días que preceden al miércoles de ceniza. La decadencia de estas fiestas carnavalescas ha producido el olvido de sus canciones en casi todas las regiones, incluida la nuestra. Por ello son muy pocos los ejemplos que figuran en los Cancioneros castellanos. Olmeda recoge dos tonadas de la «fiesta del gallo» que se celebra en Prádanos de Bureba (Burgos) en los tres días de Carnavales (una de ellas, la n.º 131, la reproduzco en la *ilustración 50).* En el libro *Danzas típicas burgalesas* de Justo del Río figuran otros dos temas relacionados con esta fiesta: el baile del «desjarrete» (o «escarrete») que se danza en Poza de la Sal el día 3 de febrero, fiesta de San Blas, y la «danza del gallo» de El Almiñé que ejecutan las mozas el domingo de Carnaval, antes de matar al gallo (pp. 109 y 84). Olmeda recoge también una tonada de baile que se canta en Neila, titulada el «Pelele», que hace referencia en su texto a la vieja costumbre también carnavalesca de mantear al pelele.

(6) Me remito a sus obras *El Carnaval* (Taurus, Madrid, 1979, 2.ª ed.) y *La estación de amor* (Taurus, Madrid, 1979) en las que, con asombrosa erudición, analiza las fiestas de invierno y de primavera respectivamente. Tiene anunciada la publicación de otro tercer volumen sobre las fiestas de verano y de cosecha, completando así el estudio de las fiestas populares españolas que fue objeto de su tesis doctoral.

(7) J. CARO BAROJA, *El Carnaval,* p. 147.

Las *Marzas* son canciones que se entonan la noche del último día de febrero, para saludar la llegada de la primavera. Muy probablemente están relacionadas con antiguos ritos de fecundidad y con la fiesta romana de las Calendas Marcias, primer día de marzo que era a la vez considerado por los romanos como primero de año. Olmeda, Marazuela y Justo del Río incluyen Marzas en sus colecciones, y sabemos que aún sigue viva esta tradición en muchos pueblos de Castilla. Jacinto Sarmiento recogió en Pineda Trasmonte (Burgos) las Marzas que figuran en la *ilustración 51*. Es un ejemplo inédito del que dice Sarmiento que «se canta en muchos pueblos de los partidos de Roa, Aranda de Duero, Lerma y Castrojeriz, con muy ligeras variantes». Se compone de dos melodías, una ternaria (A) y otra binaria (B), con una extensión de un pentacordo sobre el modo protus auténtico, aquí transportado una cuarta justa alta.

En sentido amplio, se denominan también Marzas a otras rondas que se realizan en diferentes épocas del año: Nochebuena, Año Nuevo, Reyes, domingos de Cuaresma, martes de Carnaval, primer domingo de mayo, etc.

Los *Mayos* se cantan la última noche de abril y tienen un significado semejante al de las Marzas: celebrar el advenimiento del mes de mayo y de la primavera. Tienen también relación con antiguos ritos de fecundidad, ante la nueva cosecha que ya se avecina. Estas canciones acompañan a viejas tradiciones como la de plantar un pino o chopo en el centro del pueblo (el «mayo» propiamente dicho), o la de enramar las casas de las mozas. La *ilustración 26* ya citada recoge una canción del mayo transcrita por Marazuela. Olmeda incluye también tres ejemplos en su Cancionero (números 93, 94 y 95).

Las *canciones de San Juan y San Pedro* se cantan entre ambas festividades (del 24 al 29 de junio), que precisamente coinciden con el solsticio de verano. Son, por tanto, restos de viejos cultos al sol, más o menos cristianizados («choscas» u hogueras de San Juan). La *ilustración 34* muestra un ejemplo de canción de San Pedro, citado por Olmeda, en que se hace referencia al agua («A la orilla del mar...»), otro de los elementos adorados estos días de solsticio. Más ejemplos aparecen en los diversos Cancioneros de nuestra región. Para captar el arcaísmo de estas tradiciones rituales basta con repasar la tonada que figura en la *ilustración 25,* que en el pueblo burgalés de Frías llaman «La sanjuanada».

Las *toreras* o canciones de toros celebran la víspera y el día de los festejos taurinos. En la región castellana aún se cantan, sobre todo en la provincia de Avila, en la que Schindler recogió buen número de ellas (números 29, 38, 39, 43, 80, 86, 96, 135, 151, 155, 160, 173, 174 y 175). Otras provincias como Soria o Valladolid también tienen este tipo de canciones. Las de Avila son interesantes desde el punto de vista musical, ya que la mayoría de ellas se basa en la escala andaluza. Como ejemplo, transcribimos en la *ilustración 52* la canción n.º 29 recogida por Schindler en Arenas de San Pedro (Avila).

Los *romances* se hacen eco de las leyendas, costumbres y tradiciones, es decir, de parte fundamental de la historia del pueblo. Los hay de tema profano y de tema religioso, por lo que los situamos a caballo entre ambos tipos. Aparte de esta división, se han hecho gran número de clasificaciones: históricos, carolingios, fronterizos, novelescos, moriscos, de ciego, etc. Castilla fue la cuna del romance, y desde aquí se extendió a toda la península, Baleares y Canarias, hasta llegar incluso a América. Ello queda reflejado en la cantidad y calidad de los romances recogidos en los diversos Cancioneros castellanos (Schindler, Marazuela, Antonio José, Olmeda, Moro, etc.). Sólo en la provincia de Valladolid,

Joaquín Díaz, José Delfín Val y Luis Díaz Viana han recopilado dos volúmenes de romances tradicionales, transcribiendo 103 de ellos con música, lo que atestigua la vitalidad del romancero en estas tierras castellanas. Las ilustraciones *12, 13, 14, 19, 29, 41 y 74b* sirven de ejemplificación a este tipo.

2.2. Canciones religiosas.

Esta clase de canciones va ligada a las creencias religiosas del pueblo. El cristianismo caló hondamente en el pueblo castellano, y los grandes acontecimientos del Nacimiento, Pasión y Resurrección de Cristo fueron subrayados emotivamente por su música.

Siguiendo el ciclo del año litúrgico, nos encontramos en primer lugar con las *canciones de Navidad:* villancicos, de Reyes o para pedir aguinaldos, etc. El folklore castellano es también muy rico en este tipo de cantos, como demostró Jacinto Sarmiento al recoger sólo en la provincia de Burgos más de cincuenta villancicos, aparte de los que ya citó Olmeda. Un ejemplo, aunque se trate sólo del estribillo del villancico, aparece en la *ilustración 47.*

Durante los domingos de *Cuaresma* las mujeres iban cantando coplas y romances religiosos relativos al evangelio del día o a la pasión de Cristo, a la vez que pedían para cera o para las fiestas de Pascua. Olmeda transcribe seis canciones de Cuaresma, una de las cuales (n.º 117) es la que figura en la *ilustración 53,* que está en modo deuterus auténtico y con ritmo libre.

En *Semana Santa,* especialmente en las procesiones y Calvarios o Via Crucis, se cantaban tonadas alusivas al Domingo de Ramos, al Jueves Santo, Viernes Santo, etc. Estas canciones suelen ser muy expresivas e interesantes literaria y musicalmente. La *ilustración 14* es un romance de Jueves Santo («La cena»).

El ciclo litúrgico culmina en la *Pascua de Resurrección* que también tiene sus propias canciones, conocidas a veces como *Albricias.* Las suelen cantar las mujeres en una procesión que se celebra la mañana del día de Pascua en muchos pueblos de Castilla. La *ilustración 18* es un bello ejemplo del lirismo de estas tonadas. Schindler, Olmeda y Marazuela recogen canciones de esta clase.

La devoción a la *Virgen* ha dado origen a un rico repertorio de Salves, Rosarios de la Aurora y otras canciones de romerías. Sirva como ejemplo la *ilustración 54,* que reproduce una canción transcrita por Antonio José en su Cancionero con el n.º 19. Está en modo deuterus auténtico.

Las *canciones de rogativas,* para pedir la protección del Santo patrón del lugar o de la Virgen sobre las cosechas, también están presentes en los Cancioneros de la región castellana. Del de Marazuela es la canción para pedir agua a la Virgen que se reproduce en la *ilustración 55.*

Todos los pueblos tienen sus santos patronos a quienes suelen cantar en sus festividades, para pedir su amparo y protección. De estas tonadas de *festividades locales* es la *ilustración 56* recogida por Schindler en el pueblo abulense de San Martín del Pimpollar (n.º178) y dedicada precisamente a San Martín.

2.3. Danzas vocales.

Incluimos dentro de este tipo los que llamaba Olmeda *«cantos coreográficos vocales»*, es decir, los que acompañan a los bailes en las fiestas populares y suelen destacar su ritmo por medio de algún instrumento de percusión como el pandero o la pandereta. De la gran variedad de danzas vocales que existen en el folklore castellano estudiaremos a continuación las más destacadas, que son las que figuran en la *tabla de clasificación* de la página 64.

El *baile al agudo,* llamado también a lo alto, a lo ligero, a lo vivo, al pandero, a la pandera, agudillo, «pasau» o brincadillos arriba, tiene un ritmo vivo binario y una técnica coreográfica brincada, en oposición al ritmo ternario de los bailes a lo llano. El baile «a lo menudito» de la zona palentina de Saldaña también es binario, y tiene las características de los agudillos. Según Felipe Pedrell, «bailes *a lo alto* se decía antiguamente a los de cuenta, palatinos, señoriales y estudiados en escuelas especiales de danzado» (8), en oposición a los bailes a lo llano o a lo bajo, que serían más propios de las gentes del pueblo llano y que no requerirían esa preparación especial.

Los bailes al agudo se hallan extendidos sobre todo por Burgos, Segovia y Soria, aunque en realidad se bailan, con distintas modalidades, en toda Castilla. Especialmente difundidos se encuentran agudillos como «El Trébole», «La Tarara», «El Milano» o las «Habas verdes» *(ilustración 69b).* Todos estos bailes suelen terminar con un impetuoso chillido *(ji, ji, ji),* llamado *relinchido o relincho,* que algunos folkloristas asocian al grito de guerra céltico. Con diferentes nombres este grito existe en el folklore de la mayoría de los pueblos españoles e hispanoamericanos.

En cuanto a la letra, estos bailes se sirven fundamentalmente de la seguidilla como forma métrica, seguida de un estribillo, según vimos en el capítulo primero. De ahí que también se los llama a veces seguidillas, aunque no tengan nada que ver con las seguidillas castellanas ni con las seguidillas boleras de ritmo ternario. Como ejemplo de baile al agudo propongo la *ilustración 38* ya citada, o la *72b* que veremos después.

El *baile a lo llano,* conocido también como baile a lo bajo o abajo, a lo grave, a lo pesado, *al parau* o *parao,* se define —por oposición al baile al agudo, a lo alto o a lo ligero— por su ritmo ternario danzado más lentamente. El «baile de pandereta» de Soria y el «rondón» de Avila vienen a ser también modalidades del baile a lo llano. También se le llama *jota* o *jotilla,* pero hay que tener presente que existe gran diferencia entre estas jotas antiguas castellanas o jotas de canción, y las jotas al estilo de las aragonesas, que también se dan en Castilla como veremos más adelante. La única coincidencia entre ambas es su ritmo ternario y su uso de la copla octosílaba y del estribillo; pero la estructura y el carácter de ambos bailes es diferente.

Marazuela en su Cancionero habla de fandangos como sinónimo de bailes a lo llano, haciendo la precisión de que estos fandangos castellanos difieren notablemente de los andaluces (9). Como ejemplos de estos bailes a lo llano, tan difundidos por toda Castilla, repásense las *ilustraciones 17, 27, 32, 37, 48 y 76.*

---

(8) F. PEDRELL, *Cancionero musical popular español,* tomo II, p. 62.

(9) Si bien no son muy frecuentes en Castilla, también se encuentran algunos fandangos de estructura musical y literaria idéntica a la de los andaluces. Véanse, por ejemplo, los «Fandanguillos» que Schindler recogió en Guisando (Avila) con el número 69, cuyas coplas de seis frases poseen la forma armónica característica: parten de si mayor, cadenciando cada frase en sol, do, sol, re, sol, y volviendo a la tónica si por medio de la cadencia andaluza.

Las *ruedas,* típicas de Burgos y Soria, y los *corridos* de Segovia, Avila y Valladolid, poseen un interesante ritmo aksak del que ya tratamos en el capítulo anterior: 5/8 —ó 10/16, según García Matos— en el caso de las ruedas, y 10/8 en los corridos. La *ilustración 33* es un ejemplo de rueda vocal, tal como lo transcribió Antonio José en su Cancionero. Se llama «rueda» porque se baila en círculo, cogiéndose de las manos las parejas.

En Castilla también se cantan y bailan *boleros* y *seguidillas boleras,* con su estructura típica de tres compases de salida y copla, por supuesto con texto en forma de seguidilla. Como ejemplo, véase la *ilustración 57* en la que figura una seguidilla-bolero recogida por Olmeda (n.º 220).

El *Cancionero segoviano* de Agapito Marazuela reúne un conjunto interesante de *seguidillas castellanas,* en su compás característico de 3/4 y compuestas de un total de doce compases entre salida y copla. La *ilustración 58* reproduce la número 120 de este Cancionero (10). Las más antiguas seguidillas son, según varios musicólogos —entre ellos Carmen García-Matos, que sigue la opinión de su padre—, las *habas verdes* «que no son otras que las antiguas seguidillas de Castilla la Vieja y que tal vez originaron todas las demás» (11). En realidad el ritmo de las habas verdes es binario (compás 2/4), como corresponde a un baile al agudo, aunque quienes mantienen esta teoría se basan sobre todo en los versos heptasílabos de su estribillo, tal como puede verificarse en la *ilustración 69b.*

Las *jotas* al estilo aragonés, diferentes de las jotillas o jotas antiguas o jotas de canción castellanas, también abundan en nuestra región como en todas. Podemos analizar, como ejemplo característico, la *ilustración 59* que es la «Jota serrana» recogida por Justo del Río en el pueblo burgalés de Salas de los Infantes (p. 185) (12). El inicio de esta jota se produce en anacrusa, como suele ser frecuente en muchas jotas castellanas. Las variaciones siguen la forma normal de las aragonesas, con dos frases de ocho compases cada una. La copla consta de cinco frases musicales de cuatro compases, en lugar de las siete que suelen tener las jotas aragonesas, aunque mantienen la armonía típica de dominante-tónica y la forma métrica de cuarteta octosílaba. Utilizando el método de transcripción empleado por el musicólogo Israel J. Katz, y en España por Joaquín Díaz (13), el esquema de la copla de esta jota sería el siguiente:

A	a
B	b
C	c
B	c
C	d

La *coda* se alarga en dos compases más de lo normal en las jotas aragonesas, lo que suele ser corriente en Burgos. Como se puede comprobar estas jotas son muy semejantes a las típi-

(10) Otros ejemplos se pueden consultar, como los números 121, 124 y 125 de la misma colección.

(11) Véase el folleto que acompaña a la *Magna antología del folklore musical español,* p. 21.

(12) En el mismo libro *Danzas típicas burgalesas* pueden verse más jotas de este tipo en las páginas 47, 267, 334, 297, 164 y 291.

(13) Cf. JOAQUIN DIAZ, *Temas del Romancero en Castilla y León,* p. 64. Las letras mayúsculas designan frases musicales distintas, y las minúsculas los versos de la copla en este caso.

cas de Aragón y otras regiones, y distintas a su vez de los bailes a lo llano característicos de Castilla. En la *ilustración 71b* aparece la copla de la «Jota burgalesa», también de este estilo.

Otro tipo de bailes vocales, en este caso de ritmo binario, son las *habaneras*. También éstas se cantan en Castilla, pues se encuentran citadas en los Cancioneros de Olmeda y de Schindler (14). La *ilustración 60* es una habanera que, según Olmeda, se canta y baila en tiempo de vendimia (n.º 122).

Las *carrasquillas* son un baile de ritmo ternario, muy extendido por Castilla, con ligeras variantes, hasta el punto de aparecer hasta en canciones infantiles de corro. Citamos como ejemplo el que recoge Antonio José con el n.º 55, que figura en la *ilustración 61* (15).

Por último, dentro de estos bailes vocales hay que destacar también la *Jerigonza,* conocida asimismo como Peringosa, Gerigonsa, Girigonza o el Trepeletre. Tiene ritmo ternario, como los bailes a lo llano, y un texto muy característico. Según Olmeda se suele cantar y bailar en las veladas de las noches de invierno, o en las matanzas como opina Marazuela. «Como ya es sabido —escribe Bonifacio Gil—, la primera noticia de tan popular baile se debe al vihuelista y compositor del siglo XVI Miguel de Fuenllana, nacido en la provincia de Madrid. Su música saltarina, también su texto, se esparció por toda España y algunos países hispanoamericanos» (16). Como ejemplo de este baile véase la *ilustración 62* tomada del Cancionero de Marazuela (n.º 116).

2.4. Danzas instrumentales festivas.

Siguiendo el desarrollo de una fiesta popular en Castilla, tal como lo describe Agapito Marazuela, vamos a hacer un breve repaso de sus tonadas y bailes instrumentales, normalmente interpretados por la dulzaina y el tamboril, los instrumentos tradicionales de esta región.

La fiesta «se iniciaba con la llamada *"rebolada"* mañanera, que se ejecutaba dando la vuelta al pueblo durante las primeras horas de la madrugada, para poner en movimiento al vecindario con la ruidosa alegría lugareña. Dicha rebolada, en 6/8, con ritmo sincopado, cerraba las frases cada ocho compases» (17). La *ilustración 63* recoge la introducción de una de las reboladas que transcribe el propio Marazuela (n.º 289).

«Seguidamente sonaban las *dianas* típicas de dulzaina en 2/4, cuyo tiempo «allegro presto» en nada se asemejaba a las interpretadas por las bandas de música, siendo muy frecuentes en la provincia de Segovia, hasta el punto de que eran imprescindibles en las fiestas populares. Se acostumbraba a recorrer las casas de las mozas del pueblo, una tras otra, en las que se bailaba al son de la dulzaina y tamboril, invitándose a bollos y aguardiente» (18). La diana que figura en la *ilustración 64,* tomada de Marazuela (n.º 292), tiene una estructura de rondó; copio sólo el estribillo como muestra.

---

(14) Véase por ejemplo el número 849 de este Cancionero, recogido en la provincia de Soria.

(15) Schindler recoge también alguno de estos bailes en Soria (cf. n.º 580).

(16) BONIFACIO GIL, *Panorama de la canción popular burgalesa,* p. 100.

(17) A. MARAZUELA, *Cancionero segoviano,* p. 15.

(18) *Loc. cit.*

«Venían después los *pasacalles* clásicos para dulzaina, semejantes en ritmo a los pasodobles en 2/4 también, "allegro", diferenciándose de estos últimos en no ser a contratiempo. Los pasacalles se tocaban, y aún se tocan en algunos pueblos, acompañando a las autoridades en su tránsito hacia la iglesia o en otros actos oficiales» (19). De los pasacalles que cita Marazuela reproduzco el n.º 294 en la *ilustración 65*.

Tras estas tonadas que en realidad no son bailes sino música instrumental festiva, como ya expliqué, por la tarde y por la noche se iniciaban los bailes con las *entradillas* o *entradas de baile*. No hay que confundir éstas con la gran Entradilla en 8/8, de la que ya hablamos en el capítulo anterior, y que es una danza ritual de carácter procesional, como veremos enseguida. Una de esas entradillas de baile es la que recogió Antonio José en el pueblo burgalés de Frías (n.º 80), reproducida en la *ilustración 66*.

Después de la entradilla o entrada de baile se interpretaban *bailes a lo llano*, o sea *jotas o fandangos castellanos*, de los que hace poco tratamos. La *ilustración 6b*, tomada de los danzantes de Burgos por Olmeda, tiene este carácter.

A continuación se bailaban *ruedas y corridos*, como la rueda que figura en la *ilustración 40*, citada también por Olmeda.

«El final del baile estaba determinado por la ejecución de *"Las habas verdes"*, melodía en 2/4, allegro presto. Alegre y bulliciosa, por una parte, resultaba por otra menos optimista, ya que, como se dice, marcaba el fin del baile de rueda, que la juventud deseaba siempre prolongar para continuar gozosa, lanzada a la general alegría y al perfume del amor» (20). Como ya hemos aclarado, las habas verdes son una forma de bailes al agudo. En la *ilustración 67* se transcribe la introducción de uno de estos típicos bailes recogidos por Marazuela (n.º 333).

2.5. Danzas instrumentales rituales.

Algunos musicólogos reservan el nombre de *danzas* exclusivamente para las rituales o de ceremonia, es decir, para aquellas que sirven para solemnizar alguna fiesta religiosa o profana, denominando en cambio *bailes* a los festivos o de recreo.

Dentro de las danzas instrumentales rituales vamos a distinguir al menos tres subtipos, conscientes de no agotar todas las múltiples modalidades que existen en nuestra región de tales danzas.

En primer lugar, las *danzas procesionales*, entre las que figuran la gran Entradilla y el baile de procesión de las *ilustraciones 42 y 43*. En Burgos se las conoce también como «Danza del Santo» y se ejecuta en las festividades, romerías y procesiones religiosas de muchos pueblos de la provincia. En la *ilustración 73b* aparece un fragmento de la entradilla o «Danza del Santo» burgalesa, tal como la presenta Olmeda.

Los *paloteos* o danzas de palos también pertenecen a este tipo. Según García Matos, tienen relación con antiguos ritos de fecundidad y con luchas guerreras, mientras que Marazuela habla de su sabor dieciochesco, en estrecha relación con la música de las tonadillas. Un ejemplo se encuentra en la *ilustración 5b*.

(19) *Loc. cit.*

(20) *Ibid.*, p. 16.

Las *danzas de espadas,* más claramente relacionadas con luchas guerreras aún, son otro subtipo de danzas rituales. Se encuentran bastante difundidas por Castilla, apareciendo en los Cancioneros de Olmeda, Antonio José, Justo del Río y Schindler (21). En la *ilustración 68* figura parte de una recogida por Olmeda (n.º 268), que ejecutan los danzantes de Burgos. Justo del Río reproduce también una «danza de los sables», de las mismas características.

Otras muchas danzas rituales podríamos citar aún: diversos ejemplos de *danzas de cintas* que en Burgos reciben diferentes nombres (el «Trenzado»; «El Arbol»; «El Cordón»), *danzas de arcos* («Los Aros», «El Arco»), el «Castillete», las «Sonajas», «Cruz y Cubo», etc., todas ellas incluidas en el libro *Danzas típicas burgalesas.*

3. ANALISIS COMPARATIVO DE VERSIONES Y VARIANTES EN LA MUSICA POPULAR CASTELLANA

Es un hecho la existencia de canciones y danzas populares —no sólo tipos— comunes a toda la región castellana, y aun a otras regiones, con ligeras variantes de unas provincias o zonas a otras. Debemos partir de este hecho y tratar de analizarlo para comprender algo más nuestro folklore.

La existencia de variantes, en tal número que podemos asegurar que cada cantor popular introduce siempre alguna por minúscula que sea, es el mejor testimonio de la vitalidad del folklore, como ya sugeríamos en la introducción. Además, la extensión por toda el área geográfica castellana de determinados temas, con ligeras variantes, permite hablar con propiedad de música popular *castellana.*

Si bien todas las versiones y variantes de un mismo tema popular son legítimas y el folklorista debe aceptarlas sin retoques, como datos que son, parece claro que la asimilación y transmisión por cada pueblo, y aun por cada cantor, de unas determinadas variantes evidencia su gusto artístico y su sentido musical.

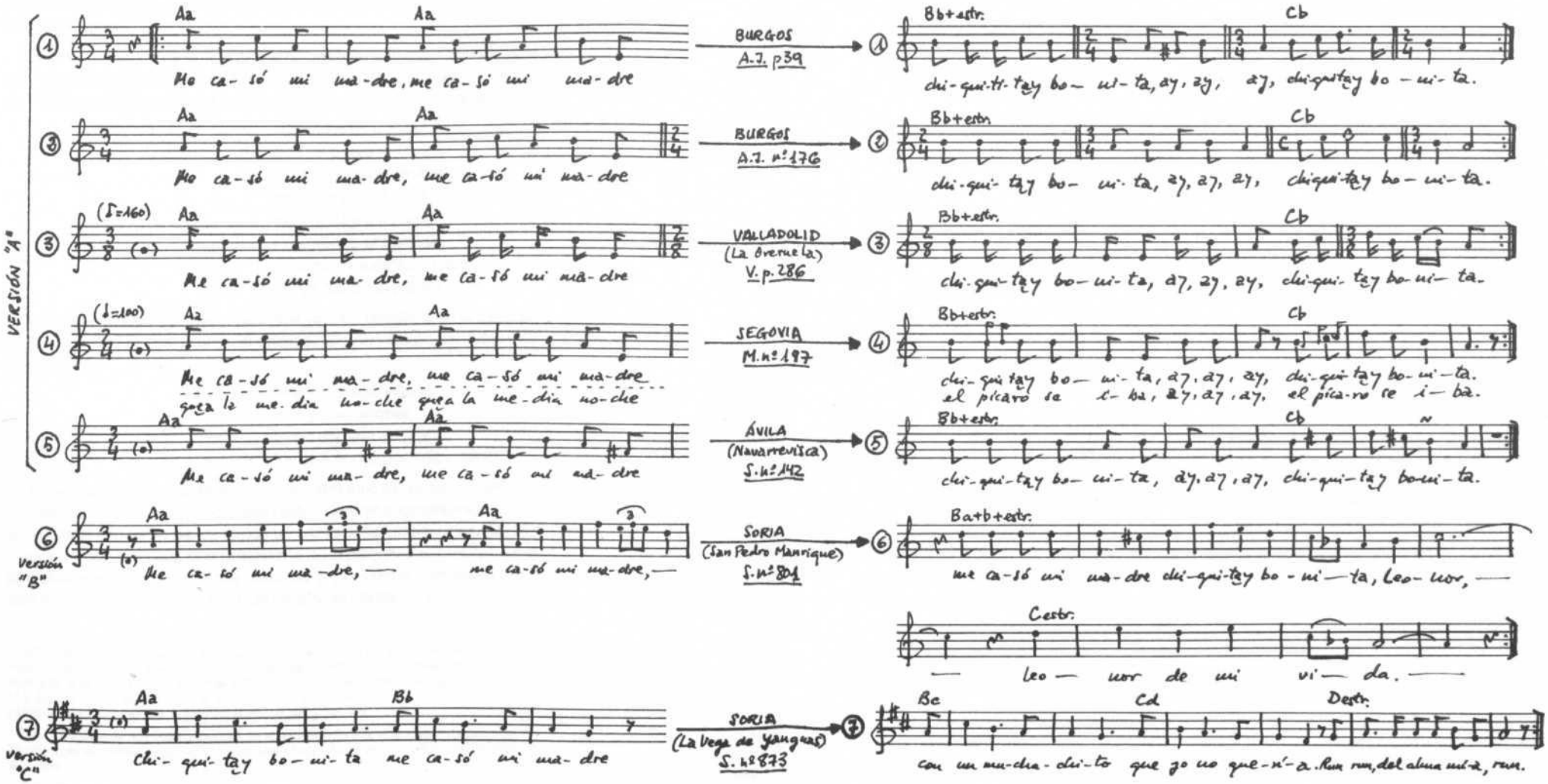
Además, podemos comprobar qué variantes y versiones han cuajado más en el pueblo. Precisamente porque el folklore es algo vivo, hay versiones que van entrando en decadencia hasta llegar a olvidarse, mientras que otras se afianzan y arraigan con mayor fortuna. El número de variantes de una misma versión demostrará sin duda su estado de vigencia o, por el contrario, de decadencia. Así como el área geográfica de extensión de un determinado tema popular creemos que es síntoma también de su mayor o menor vitalidad.

Por otra parte, el análisis que hoy podemos realizar sobre el material recogido en los diversos Cancioneros puede llevarnos a conclusiones erróneas, puesto que no sabemos si siguen teniendo vigencia las mismas versiones y variantes que en su día —la mayoría de los Cancioneros castellanos tienen más de 50 años de existencia— se transcribieron. Habría que realizar hoy una investigación de campo para poder hablar con rigor y precisión del estado actual de nuestro folklore musical.

Hechas estas necesarias aclaraciones, vamos a esbozar lo que podría ser un análisis comparativo de diversas versiones y variantes de una misma canción popular. Es un estudio que

(21) Véase por ejemplo la que lleva el n.º 611, recogida en la provincia de Soria.

TABLA DE VERSIONES Y VARIANTES MUSICALES DEL ROMANCILLO INFANTIL «ME CASO MI MADRE»



está sin realizar en nuestra región —que yo sepa—, y que, por esta razón y por las limitaciones de un ensayo como el presente, va a quedar reducido a mero apunte o esbozo sobre un único tema popular.

De entre la gran cantidad de canciones de las que existen varias versiones y variantes en nuestra región (22), hemos elegido un romancillo infantil de los más conocidos y difundidos, a juzgar por el número de fórmulas distintas que aparecen en casi todas las provincias castellanas (23). Se trata del romancillo *«Me casó mi madre»*, cuyas versiones y variantes anotadas en los Cancioneros castellanos actualmente publicados hemos expuesto en la *tabla* de la página anterior.

Este romancillo tiene una larga tradición literaria que arranca de las canciones de «malcasada» o «malmaridada» presentes ya en la literatura provenzal. En el Cancionero de Olmeda (n.º 166) podemos encontrar una de estas canciones, que dice:

«Casóme mi madre
con un pastor
por ver si me gustaban
las migas del zurrón.

No me deja ir a misa,
ni tampoco al sermón;
dice que me esté en casa
remendando el jubón».

Como romance hexasílabo aparece ya esta temática en el tratado *De musica libri septem* de Salinas (1577), que recoge la música, en una versión perdida actualmente, y estos primeros versos:

«Pensó el mal villano
que yo no dormía;
tomó espada en mano,
fuese a andar por villa»...(24)

Actualmente se transcribe como canción infantil de corro, comprobándose aquí cómo se conservan en este tipo de tonadas restos de viejos romances y canciones. En cualquier caso, se advierte a lo largo de los siglos un cambio de función, una adaptación de la canción a las nuevas circunstancias, que precisamente le permitirá sobrevivir. De canción lírica que era en principio pasa a ser más tarde romance y, por último, canción de corro, lo que no obsta para que todavía se conserven algunas versiones líricas o romancescas. Todo esto, en fin, es una

(22) Citamos a continuación algunas de esas canciones con varias versiones y variantes, empleando las abreviaturas usadas anteriormente y añadiendo la S para representar el Cancionero de Kurt Schindler *(Folk music and poetry of Spain and Portugal)*. 1) O 135; M 154; S 654, 794 y 795. 2) O 86; M 148; S 182. 3) AJ 76; S 63, 64 y 903. 4) O 15 y M 213. 5) AJ 160 y M 112. 6) O 151 y M 139. 7) O 183 y M 144. 8) AJ 24 y M 145. 9) AJ 30 y V 283. 10) AJ 28 y V 288. 11) AJ 70 y M 247. 12) AJ 146 y M 201. 13) O 233 y M 206. 14) AJ 32; M 208; V 292 y 293, etc.

(23) Unicamente nos faltan versiones de la provincia de Palencia, puesto que no aparece en el trabajo de Andrés Moro. Tampoco se encuentra ningún ejemplo de este romancillo en el *Cancionero de Palencia* recientemente publicado por Joaquín Díaz.

(24) Pedrell recoge en el tomo I de su *Cancionero musical popular español* este romance de Salinas (p. 63). Se pueden encontrar más datos sobre el romancillo que estamos analizando en el volumen I de *Romances tradicionales* recopilados en la provincia de Valladolid por Joaquín Díaz, José Delfín Val y Luis Díaz Viana (pp. 207 ss.).

manifestación más de la vitalidad del folklore para adaptarse a los cambios y prolongar así su existencia. Merecería la pena profundizar más en todos estos temas, aquí simplemente sugeridos de pasada, y escribir una *«biología de la canción popular»*, según la feliz expresión de García Matos (25).

El romancillo «Me casó mi madre» no es exclusivo de Castilla, sino que aparece también en otras regiones y provincias españolas como Valencia, Santander, Extremadura, Madrid, Jaén, Salamanca, La Mancha, etc. (26), con diferentes versiones, aunque la más extendida en general sea la que denominamos «A».

Nos centramos ahora en el estudio de las diferentes versiones y variantes castellanas que figuran en la *tabla*. Salvo la última versión («C», n.º 7), todas las demás coinciden en que tienen cuatro frases musicales y dos versos hexasílabos con estribillo. Aparecen tres tipos distintos de estribillo: a) «Ay, ay, ay»; b) «Leonor, Leonor de mi vida»; c) «Run run, del alma mía, run».

Las cinco primeras variantes pertenecen a una misma versión en su origen («A»), ya que tienen la misma estructura literaria y musical (27):

A	a
A	a
B	b+estribillo
C	b

También coinciden en cuanto a la línea melódico-rítmica. Utilizando como variante de referencia la n.º 1, podemos apreciar que las 1, 2 y 3 tienen exactamente iguales las dos primeras frases. La segunda parte de la melodía es distinta en las tres variantes, aunque se puede advertir con claridad que pertenecen a una misma versión originaria.

La variante 4 difiere en la línea melódica de las dos primeras frases, con respecto a las tres variantes anteriores, aunque en realidad es una diferencia mínima de dos notas por frase. La tercera frase se parece muchísimo a la correspondiente de la variante 3 (sólo difiere en una nota), y la cuarta es casi igual a la de la 1 (salvo el puntillo del re).

---

(25) Ver su artículo ya citado en el capítulo anterior, p. 68.

(26) Pueden consultarse al respecto: el Cancionero de Pedrell (tomo I), *Cancionero popular de la provincia de Santander* (Libro I: *Cancionero infantil español)* de Sixto Córdova y Oña; *Cancionero popular de Extremadura* (I) de Bonifacio Gil; *Cancionero popular de la provincia de Madrid* (I) de García Matos; *Cancionero popular de Jaén* de M.ª Dolores de Torres; *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma; *Cancionero musical manchego* de Pedro Echevarría Bravo.

Jesús Guridi utilizó este mismo canto popular, en su versión «A», como tema de la segunda de las tres escenas infantiles para coro de niños y piano, posteriormente también orquestadas, que llevan por título *Así cantan los chicos.*

(27) Afortunadamente éste es un caso modélico en el que coinciden ambas estructuras, literaria y musical, lo que no siempre sucede necesariamente; aquí, donde varía la estructura musical cambia también la literaria, y en los casos en que se mantiene una se mantiene también la otra.

Llamo *versiones* a los diferentes modos de ser de una canción o danza, con estructura literario-musical distinta (o al menos la musical, puesto que centramos nuestro análisis en ella), y posible origen común. Otros folkloristas, como Joaquín Díaz, prefieren hablar de «melodías-tipo» o «versiones-tipo», pero ésta es una cuestión terminológica menor sobre la que los investigadores habrán de ponerse de acuerdo. Dentro de cada versión pueden existir diversas *variantes* o variaciones de aspectos accidentales. Represento cada versión con una letra mayúscula (A, B, C,...) y cada variante con un número (1, 2, 3,...). Así, podremos referirnos al romancillo A4, es decir, a la cuarta variante de la versión primera. En cuanto al sistema de transcripción de la estructura métrico-musical, me remito a lo que ya dije en la nota 13. Considero que este método puede ser útil y facilitar los análisis comparativos.

La variante 5 se diferencia de todas las anteriores en que está en modo mayor (fa y do sostenidos). Sin embargo, la cantidad de notas comunes con los números anteriores es tal, sobre todo en la segunda parte, que permite hablar todavía de una misma versión, aunque ésta esté en modo mayor y las otras en menor. Además, el ritmo es el mismo en todas las variantes, y la tercera frase musical es exactamente igual a la del n.º 2.

En cambio, el número 6 corresponde ya claramente a otra versión («B»). Su estructura es diferente:

A	a
A	a
B	a+b+estribillo
C	estribillo

Incluso varía también el estribillo («Leonor, Leonor de mi vida», en vez de «ay, ay, ay»). Se basa en la escala andaluza, y el esquema rítmico es distinto a los anteriores.

El número 7 es otra versión diferente («C») con la siguiente estructura:

A	a
B	b
B	c
C	d
D	estribillo

A diferencia de las otras dos versiones, ésta tiene cinco frases musicales, dos de ellas iguales, que se corresponden con cuatro versos hexasílabos y un estribillo también diferente («run run, del alma mía, run»). El texto también presenta una versión distinta a las anteriores, pues comienza con el segundo verso. La melodía está en re mayor (28), y la estructura rítmica tampoco tiene que ver nada con las anteriores.

En conclusión, podemos decir que la versión más arraigada, y por tanto con mayor vitalidad, es la «A», precisamente por el número de variantes (5) que ofrece y por su extensión geográfica al menos en cuatro provincias castellanas. Creemos que un trabajo de campo en este sentido, realizado actualmente, confirmaría esta misma hipótesis. En cambio, por las mismas razones, las versiones «B» y «C», y otras más transcritas en diferentes regiones, estarían en decadencia y tal vez se encuentran a punto de desaparecer, si es que no lo han hecho ya (Schindler las recogió hace cincuenta años).

Dentro de la versión «A» hay variantes que posiblemente también se hayan perdido o que gocen de menor arraigo (tal vez la 5), aunque habrán aparecido otras nuevas. Nuestra opinión

(28) El original está en fa mayor, pero lo he transportado para que todas las fórmulas acaben en *la*. Lo mismo he tenido que hacer con los números 3, 4, 5 y 6. En todos los casos pongo entre paréntesis la nota inicial tal como está en el Cancionero.

es que se va tendiendo hacia fórmulas del estilo de las cuatro primeras. Por ello hemos escrito las diferentes versiones y variantes por orden de mayor a menor divergencia con respecto a la fórmula 1 que tomamos como referencia, en la que se afianza el modo menor al aparecer la sensible (sol sostenido; escala menor del segundo tipo).

Pero todo esto no deja de ser un botón de muestra de lo que creo que debería ser un análisis comparativo más amplio de las variantes y versiones de la música popular castellana. Invito a otros musicólogos y folkloristas a que trabajen en esta dirección, con la seguridad de que se harán grandes descubrimientos, precisamente por ser un camino apenas explorado hasta el presente. Y tal vez algún día se pueda escribir esa «biología de la canción popular» de la que hablaba García Matos.

IV. LA CREACION MUSICAL SOBRE EL FOLKLORE CASTELLANO

1. CANCION POPULAR Y CREACION MUSICAL

En el capítulo segundo hablábamos del mutuo influjo entre la música popular y la culta, a lo largo de toda la historia de la música. Por poner aquí un ejemplo, no del siglo XVI sino de época mucho más reciente, enseguida comprobaremos cómo la zarzuela se inspiró abundantemente en canciones y danzas populares; pero, a su vez, el pueblo ha llegado a asimilar ciertos fragmentos de zarzuelas, y no sería difícil que, andando el tiempo, lleguen a ser música tradicional, colectiva o *re-creada* por el pueblo, y anónima, al ser sustituido el autor individual por el colectivo. Si se lograra tal identificación entre zarzuela y pueblo, se convertiría en música auténticamente popular.

Pero dejemos el tema del influjo de la música culta sobre la popular, y limitémonos aquí al proceso inverso, tratando de comprender cuál ha sido la aportación de la canción popular castellana a la creación musical más reciente, a partir del siglo XVIII. Veremos cómo son muy abundantes y significativos los ejemplos de esta aportación: desde la tonadilla escénica dieciochesca hasta llegar a las últimas generaciones de compositores, pasando por autores de zarzuelas y de música nacionalista.

Particularmente desde el nacionalismo musical, y en especial a partir de Manuel de Falla, muchos compositores españoles son conscientes de la nueva savia que aporta a la música la auténtica canción popular. Quienes han buscado un nuevo lenguaje musical, alejado del camino trillado de la tonalidad y del ritmo estrictamente acompasado, y más acorde con nuestra sensibilidad actual, han visto en el carácter modal y en el ritmo libre del folklore más arcaico una fuente de inspiración para su creación. Y esto, que indudablemente ha supuesto un enriquecimiento para la música culta, y que además ha facilitado su comunicación con el oyente, se ha producido en España y aún más en la música de otros países. Sería largo, y se saldría fuera de los límites del presente ensayo, hacer una lista de todos los compositores actuales, de vanguardia, que incorporan elementos folklóricos en

sus obras. Lo cual demuestra que la asimilación de la canción popular por la música culta es, hoy también, un hecho evidente.

2. MODOS DE UTILIZAR EL FOLKLORE EN LA MUSICA CULTA

El folklore puede ser utilizado por la música culta con fidelidad a la letra, o sólo a su espíritu. El grado de elaboración personal de la obra por parte del compositor será necesariamente tanto mayor cuanto más se aleje de la cita textual del documento folklórico. Siguiendo una escala de mayor a menor fidelidad al tema popular, podríamos establecer estos tres modos:

a) Mera *armonización* del tema popular, sin mayor desarrollo ni más elaboración que el acompañamiento de que le dota el compositor, bien sea para canto y piano, para piano u otro instrumento solista, para coro de voces iguales o mixto, para orquesta sinfónica o de cámara, para instrumento solista y orquesta, para voz y orquesta, o para coros y orquesta. Naturalmente el tema popular puede presentarse suelto, constituyendo una única obra, o como número de una producción más amplia (zarzuela, ópera, ballet, concierto, sinfonía, suite, poema sinfónico, etc.). Un ejemplo figura en la *ilustración 75* del Apéndice I final: Se trata de un *Canto de cuna* burgalés, citado por Olmeda (n.º 30) y armonizado para piano por José María Beobide.

b) *Desarrollo* del elemento popular, también con diversas modalidades de instrumentación, y como obra independiente o formando parte de otra más amplia. Este modo de utilizar el folklore en la música culta fue ideado y utilizado en primer lugar por el organista y compositor burgalés del siglo XVI Antonio de Cabezón, así como por nuestros vihuelistas del Renacimiento, tal vez inspirándose en la existencia de variantes ya dentro del mismo folklore, y ante la necesidad de dotar de mayores vuelos a sus obras musicales. Ellos llamaron a esta técnica de la variación «diferencias», como ya explicamos en el capítulo II. Aquí, como es lógico, la elaboración personal por parte del compositor es mayor que en el primer modo. Sirvan de ejemplo las *ilustraciones 72a y 76* del Apéndice I: la primera reproduce un fragmento de las *Piezas españolas* para piano de Falla *(III. Montañesa. Paisaje),* en el que se expone el tema popular citado por Olmeda (n.º 145), que posteriormente se desarrollará, y la segunda es el comienzo de la *Danza burgalesa n.º 4,* también para piano, de Antonio José, en que presenta el baile a lo llano que él mismo recogió (n.º 117; *ilustr. 27),* para desarrollarlo más adelante.

c) Mientras los dos primeros modos expuestos son fieles a la letra del documento popular, este tercero consiste en reproducir el *espíritu,* la esencia del folklore musical, mediante la utilización de determinados elementos que lo definen: el ritmo, algunas fórmulas tonales o modales, ciertas cadencias, formas melódicas..., en una palabra, el ambiente, el aroma y el estilo de lo popular. También aquí esta «re-creación» del espíritu del folklore puede ser objeto de mayor o menor desarrollo, según la forma musical elegida, y puede interpretarse por diferentes agrupaciones instrumentales o vocales. Obviamente el papel del compositor es todavía mayor, en este caso, en cuanto a la elaboración de su obra.

Como ejemplo de una música de ambientación castellana, fiel al espíritu de nuestro folklore y de nuestro pueblo, dentro de una gran estilización y aun austeridad de medios, podemos referirnos a *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. Algunos de los recursos que utiliza Falla para conseguir esa ambientación son: 1) El uso frecuente del *ritmo aksak de 12/8,* bien

en alternancia de 6/8 y 3/4, al estilo del ritmo de petenera (en los números 88 y 97, al final de la obra), o bien alternando 3/4 y 6/8, en ritmo de petenera invertido (en el cuadro II: «Melisandra», números 30-34, en donde Falla emplea la tonada popular en el siglo XVI conocida como «conde Claros», también aplicada en ritmo ternario a otros romances como «Retraída está la Infanta», que es en realidad el tema que cita literalmente el compositor; ambos romances fueron recogidos por Salinas en su tratado) (1). 2) La utilización en el recitativo de trujamán de determinadas fórmulas melódicas de *romances tradicionales* (ejemplo: «conde Claros» o «Retraída está la Infanta» antes citado), o de *romances de ciego* (como comprobaremos más adelante en las *ilustraciones 74a y 74b).* 3) La aparición de *temas inspirados en el estilo de nuestros vihuelistas y organistas del Renacimiento* (por ejemplo, el tema de la «Entrada de Carlomagno» en flauta y arpa, números 19 y 20, que vuelve a aparecer más tarde en flauta y clavicémbalo, n.º 23; o el lírico tema que interpreta el clavicémbalo, siendo comentado después por violín y viola solos, en los números 62-66). 4) El empleo de un *grupo instrumental muy reducido y original,* para lograr una sonoridad arcaica y ascética, acorde con el ambiente que se trata de evocar. Con todos estos elementos, y tal vez alguno más que ahora se me escapa, Falla consigue maravillosamente su propósito, creando una obra maestra y modélica de este tercer modo de utilización del folklore en la música culta.

3. LA CANCION POPULAR CASTELLANA EN LA OBRA DE LOS COMPOSITORES, DESDE EL SIGLO XVIII HASTA NUESTROS DIAS

Recogemos aquí el hilo de la historia de la música que abandonamos al llegar al siglo XVII en el capítulo II. Y, saltando este siglo, nos situamos en la época de mayor auge de la ópera italiana, momento en que, a pesar de todo, se desarrolla la *tonadilla escénica* que vino a ser un reducto de nuestra música de inspiración popular. La tonadilla escénica, de reducidas pretensiones y dimensiones, puesto que nace en los teatros madrileños del siglo XVIII como intermedio entre las tres jornadas de la función principal, mantuvo viva la música nacional durante la época goyesca en que hacía furor la ópera italiana.

Compositores de categoría dentro de este género fueron el catalán Pablo Esteve y el navarro Blas de Laserna. Por lo que se refiere a la relación entre las tonadillas y la música popular castellana, recuerdo la opinión de Marazuela cuando dice: «Revisando la música de los tonadilleros del siglo XVIII (...), en sus tonadillas, tanto en lo concerniente al canto como en el acompañamiento de piano, hay muchos pasajes, sobre todo los que están en tono mayor, que nos recuerdan mucho la música de los paloteos, así como de bastantes melodías propias de dulzaina, que son alegres, juguetones y viriles a la vez» (2).

Y así llegamos al siglo XIX, en el que podemos decir que se inicia un movimiento auténticamente nacionalista dentro de la música española, gracias al nacimiento y desarrollo de la

(1) Ver estos romances de Salinas en el *Cancionero musical popular español* (tomo I) de Pedrell, p. 21.

(2) *Cancionero segoviano*, p. 24. Remito al lector interesado en el estudio de la tonadilla escénica a las obras del eminente musicólogo e investigador de este tema, José Subirá. Algunas tonadillas incluye Pedrell en el tomo IV de su Cancionero, así como música del siglo XVII con raíz popular, a la que no hemos hecho referencia alguna. Para completar este panorama histórico, aquí ligeramente expuesto, y contrastarlo con ejemplos concretos, es interesante consultar los tomos III y IV de esta obra.

También compositores más profundos de este mismo siglo, como *Domenico Scarlatti (1685-1757)* y el *P. Antonio Soler (1729-1783),* emplean en sus obras, de modo más o menos consciente, esquemas armónicos y rítmicos de nuestra tradición musical (escala andaluza, ritmos de fandangos, seguidillas, etc.), utilizando el folklore según el tercer modo estudiado.

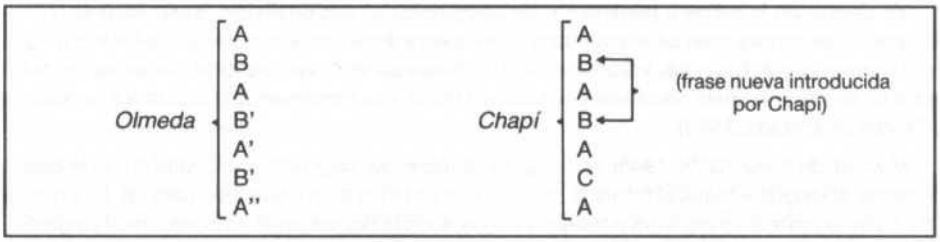
zarzuela. Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), aparte de su labor de musicólogo —fue el primer transcriptor del «Cancionero de Palacio», que también lleva su nombre—, aunque en estrecha relación con ella, fue uno de los primeros y más brillantes compositores de zarzuelas. Precisamente en la considerada como primera «zarzuela grande» (en tres actos), *Jugar con fuego,* estrenada el 6 de octubre de 1851, con libro de Ventura de la Vega y música de Barbieri, aparece hacia el final del número 12 el tema de *«Habas verdes»* que reproduzco en la *ilustración 69a* del Apéndice I final. Años más tarde Olmeda recogerá el tema popular de Habas verdes (n.º 162) que figura en la *ilustración 69b.* Comparando ambas melodías se advierte que corresponden a una misma versión, a pesar de sus diferencias. Bien pudo ser que Barbieri oyera y anotara este tema, tal como él lo presenta, en alguna de sus muchas correrías por nuestra geografía. De todos modos, es una sencilla muestra de la influencia del folklore castellano en las zarzuelas del autor de *El barberillo de Lavapiés,* en las cuales abundan también boleros, seguidillas, vitos, jotas, tangos, habaneras, gallegadas, rondeñas, tonadillas y romances.

El mismo año del estreno de *Jugar con fuego* nace en el pueblo alicantino de Villena *Ruperto Chapí (1851-1909),* que sigue la línea marcada por Barbieri. El 10 de diciembre de 1887 estrena Chapí la zarzuela en tres actos *La bruja,* con libro firmado por Miguel Ramos Carrión, aunque el tercer acto lo escribió Vital Aza. Al final del primer acto de esta obra, calificada por Oscar Esplá como «obra maestra», se canta la célebre *jota navarra* con la siguiente copla:

«No extrañéis, no, que se escapen
suspiros de mi garganta;
la jota es alegre o triste
según está quien la canta».

La melodía de esta copla figura en la *ilustración 70a.* Se ha dicho que la jota navarra, en general, tiene un estilo más melismático y libre que la aragonesa, pero lo que no podíamos imaginar es que ello se debe, en este caso concreto, a que está inspirada en una canción de siega burgalesa con ritmo libre y sobre la escala andaluza. Ya lo dijo Olmeda al recoger la tonada que figura en la *ilustración 70b* (n.º 43 de su obra): «Es un canto de siega, tomado en los pueblos de las lomas de Belorado, que parece haber sido el que ha inspirado al Sr. Chapí para el canto de la jota de su zarzuela *La bruja»* (3). Tanto el tema de Chapí como el citado por Olmeda constan de siete frases musicales, como es habitual en las jotas; pero mientras la versión de Olmeda consta sólo de dos frases distintas que con ligeras variantes se repiten, la de Chapí tiene tres frases diferentes, ya que él introduce, entre las dos frases semejantes a las de la tonada popular, otra nueva como conclusión lógica o respuesta, en línea melódica descendente, de la primera frase. Comparemos las estructuras musicales de ambos temas:

(3) *Cancionero popular de Burgos,* p. 46.



El maestro concertador y director del estreno de *La bruja* había sido *Jerónimo Jiménez (1854-1923),* otro de los más destacados compositores de zarzuelas de este siglo. Diez años más tarde estrenará él a su vez *La boda de Luis Alonso,* cuyo *«Baile»* del intermedio tantas veces y con tanto éxito se ha interpretado desde entonces. Pues bien, uno de los temas de este *«Baile»,* el que figura en la *ilustración 71a,* tiene notable semejanza, casi identidad, con la primera de las coplas de la «Jota burgalesa» recogida en el libro *Danzas típicas burgalesas* de Justo del Río (p. 47), y que reproduzco en la *ilustración 71b.* En este caso no sabría asegurar a ciencia cierta si la copla de la «Jota burgalesa» es anterior al tema de Jiménez, en cuyo caso pudo servirle de inspiración, o viceversa. La versión burgalesa difiere de la otra en que alarga las frases dos compases más y añade una tercera que no aparece en la zarzuela.

Otras zarzuelas sobre temas, o al menos ambientación, castellanos son: *Por una mujer,* letra de Antonio Paso y Ricardo González del Toro, música de *Juan Bautista Lambert (1884-1945),* estrenada el 29 de octubre de 1924, con la hermosa romanza para barítono «Carretera castellana». *La pastorela,* libro de Luque y Calonge, música de *Pablo Luna (1879-1942)* y *F. Moreno Torroba (1891-1982),* estrenada el 10 de noviembre de 1926. Su acción sucede en un pueblo de Castilla, y en el segundo acto se incluye un «Canto a Castilla» inspirado, vibrante y grandioso. *La picarona,* con música de *Francisco Alonso (1887-1948),* compositor que se propuso escribir una zarzuela por cada región, es de tema segoviano. *La noche de San Juan,* libro de Luis Iglesias de Souza y música de *Rodrigo de Santiago (1907),* estrenada el 8 de noviembre de 1951, introduce también un «Canto a Castilla» (4).

En resumen, la zarzuela ha sido y es exponente del folklore musical español, y tal vez por esta razón haya calado tan hondo en la sensibilidad del pueblo, hasta el punto de identificarse con ella y considerarla ya casi como música popular. Es muy significativa a este respecto la anécdota que refieren muchos folkloristas de que, al indagar en los pueblos por canciones o danzas populares, la gente sencilla haya cantado alguna romanza o fragmento de zarzuela, sin ser consciente de ello. Lo cual resulta una advertencia para folkloristas poco avisados, a la vez que demuestra el hondo arraigo de esta música en el pueblo. ¿Llegará algún día la zarzuela a convertirse en música popular, es decir, tradicional, colectiva y anónima?

Muchos consideran a *Felipe Pedrell (1841-1922)* el verdadero creador y padre del nacionalismo musical español, porque, aparte de su labor como musicólogo y folklorista y de sus óperas *Los Pirineos* (1894), *El último abencerraje* (1899), *El conde Arnau* o *Quasímodo,* en las que introduce frecuentes temas populares, fue el maestro de Albéniz, Granados y Falla, a quienes orientó por la vía nacionalista. Sólo esta circunstancia bastaría, en efecto, para considerarle figura relevante y patriarca de la música española.

---

(4) Agradezco a mi querido amigo Angel Sagardía, especialista en este tema de la zarzuela, las sugerencias y datos que me ha facilitado para redactar este capítulo.

Ya dentro de la primera generación de compositores nacionalistas, *Isaac Albéniz (1860-1909),* inspirándose más en el espíritu que en la letra de la canción popular castellana (según el tercer modo estudiado), introduce *Castilla (Seguidillas)* como séptima pieza de las ocho que componen la *Suite española* para piano (1886). Posteriormente la incorporó también a *Cantos de España* (1893).

Manuel de Falla (1876-1946) es la figura cumbre del segundo nacionalismo, que busca renovar el lenguaje musical frente al primero que era más tradicional y romántico. La postura de Falla, en este sentido, será paralela a la que adopte Bartok en el nacionalismo húngaro.

Acerca de la influencia del folklore en la obra de Falla se vienen repitiendo una serie de lugares comunes bastante erróneos. Se dice que Falla sólo busca el espíritu, la esencia del folklore, no la letra del tema popular. Es decir, que utiliza el folklore según el tercer modo ya descrito, sin ninguna cita textual ni copia literal del elemento popular. Quienes así hablan seguramente se basan en palabras del propio Falla cuando dice, por ejemplo: «Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior» (5). Y, sin embargo, las propias obras de Falla se encargan de desmentir tal aserto, como ha demostrado Manuel García Matos (6) y nosotros verificaremos enseguida.

Efectivamente, Falla también compuso obras que, globalmente consideradas, utilizan el espíritu del folklore más que la letra. Ahí está, por ejemplo, *El Retablo de Maese Pedro,* que ya hemos analizado. Pero otras muchas obras reproducen y utilizan el tema popular fielmente, bien para armonizarlo (véanse las *Siete canciones populares españolas,* 1914), o bien para desarrollarlo (por ejemplo, *Piezas españolas* para piano).

Veamos tres casos de utilización de temas populares castellanos en la obra de Falla. En la tercera de las cuatro *Piezas españolas* para piano (1908), una de las obras más claramente impresionistas del maestro, como ya se advierte por el título —*Montañesa (Paisaje)*—, aparece en la segunda parte (p. 15) el tema que figura en la *ilustración 72a,* que no es sino un baile al agudo recogido por Olmeda (n.º 145), tal como se puede comprobar en la *ilustración 72b.* La obra de José Hurtado *Cien cantos populares asturianos* (1890) incluye también el mismo tema, con algunas variantes (n.º 27), tal como aparece en la *ilustración 72c.* Comparando los tres temas, podemos concluir que posiblemente el que inspiró a Falla fuera el de Olmeda, pues en general sigue más fielmente la línea melódica. En cuanto al ritmo, en esencia se conserva el mismo, a pesar de cambiar Falla el compás de 2/4 original por el de 3/8, aunque marca claramente los acentos en la partitura.

García Matos, en el análisis detallado que hace sobre la influencia del folklore en *El sombrero de tres picos* (1919) de Falla (7), explica cómo el tema orquestal que se introduce en el número 41 de la partitura, y que reproduzco en la *ilustración 73a,* está inspirado en la típica entradilla para dulzaina que Olmeda cita en el n.º 270 de su Cancionero *(ilustración 73b).*

---

(5) MANUEL DE FALLA, *Escritos sobre música y músicos.* Espasa Calpe, Madrid, 1972 (3.ª ed.), pp. 106-107: Declaraciones publicadas en la revista «Excelsior» y reproducidas en la «Revue Musicale» (París, julio de 1925).

(6) Me remito a sus artículos *Folklore en Falla,* en «Música» II, 3-4, Madrid, enero-junio 1953, y *El folklore en «La vida breve» de Manuel de Falla,* en «Anuario Musical», vol. XXVI (1971) pp.173-197.

(7) Cf. *op. cit.*

En *El Retablo de Maese Pedro* (1923) el trujamán normalmente recita o declama sobre el pentacordo la-mi. La cuerda de recitación es el do, arrancando del mi superior (tercera mayor descendente) o del la inferior (tercera menor ascendente), al estilo de algunas elementales canciones infantiles, o de ciertos pregones recitados. El ritmo es claramente libre, aunque Falla lo acompasa meticulosamente (véase como ejemplo el n.º11). Pero en el fragmento del recitativo del trujamán que reproducimos en la *ilustración 74a* (n.º 67) el muchacho se exalta narrando la feliz huida de don Gayferos con Melisendra, y emplea un ámbito melódico más amplio, según el estilo de los romances recitados por los ciegos ambulantes, como el que aparece en la *ilustración 74b*, recogido por Joaquín Díaz, José Delfín Val y Luis Díaz Viana en Tudela de Duero (Valladolid) (8).

Otros compositores que han tratado temas castellanos en obras de concierto son los siguientes, sin pretender hacer una lista completa que sería interminable: *Facundo de la Viña (1876-1952)*, «Paisaje castellano» para orquesta de cámara. *Conrado del Campo (1879-1953)*, «Fantasía castellana», «Bocetos castellanos», «Tríptico castellano», «Poema de Castilla» y «El viento de Castilla», todas para orquesta. *Oscar Esplá (1886-1975)*, «Tres canciones españolas» para soprano y orquesta (2.ª «Castellana»). *Jesús Guridi (1886-1961)*, «Seis canciones castellanas» para canto y piano. *Federico Moreno Torroba (1891-1982)*, «Concierto de Castilla» para guitarra y orquesta, «Cuadros castellanos» para orquesta, y «Canciones españolas» para soprano y orquesta (3.ª «Fandango castellano»; 8.ª «Jota castellana»). *Juan Altisent (1891-1971)*, «Atardecer en Castilla», interludio para corno inglés y orquesta. *Jesús Arámbarri (1902-1960)*, «Castilla» para solos, coro y orquesta, sobre el poema «Castilla» de Manuel Machado. *Rafael Rodríguez Albert (1907-1979)*,«Estampas de Iberia» para orquesta (I. «Castilla»). *Javier Alfonso (1905)*, «Variaciones sobre un tema castellano» (dos versiones: para dos pianos y para orquesta), «Cinco canciones populares castellanas» para canto y piano. *Gerardo Gombau (1906-1971)*, «Aires de Castilla» (tres versiones: piano solo, dos pianos y orquesta), «Dos canciones castellanas» (dos versiones: voz y piano, voz y orquesta). *Arturo Dúo Vital (1910-1964)*,ópera «El Campeador» basada en el Poema de Mío Cid, con libro de los hermanos Fernández-Shaw, y «Seguidillas castellanas» para coro a 4 voces mixtas. *Miguel Asins Arbó (1916)*, «Cuatro melodías populares castellanas» para piano. *Miguel Alonso (1925)*, «Tema castellano - Fugato» para cuarteto de cuerda. *Manuel Angulo (1931)*, «Tres canciones populares castellanas» para soprano y piano, «Seis canciones populares españolas» para coro a 4 voces mixtas (IV. «Castellana») y «Once canciones para coro».

También tienen obras inspiradas en temas castellanos otros compositores como Esteban Vélez («Castilla», para orquesta de cuerda), Esteban Alonso Guisado («Caminos de Castilla la Vieja. Suite castellana»), Joaquín Villatoro («Castilla», obertura sobre un tema de Machado), Elena Romero Barbosa («Balada de Castilla», para piano y orquesta), Pedro Sanjuán («Castilla» y «Sones de Castilla», ambas para orquesta), y J. A. Alvarez Cantos («Castilla», suite para orquesta).

Federico Olmeda (1865-1909), aparte de su *Cancionero popular de Burgos*, también compuso algunas obras basadas en temas burgaleses, como la «Tanda de Rigodones» para piano. Otro compositor burgalés, más dedicado a la zarzuela y a la revista musical, pero también autor de una *Colección de cantos populares de la provincia de Santander* (1901) y de los Himnos a Burgos y a Briviesca, fue *Rafael Calleja (1874-1938)*.

(8) *Romances tradicionales*, vol. II, p. 214.

José María Beobide (1882-1967), aparte de su abundante producción organística, compuso diversas obras corales sobre temas populares y las *Canciones populares burgalesas* para piano. La que lleva el número 5 es un «Canto de cuna» que reproduzco en la *ilustración 75.* Resulta una armonización exquisita de un bello tema popular basado en un tetracordo, recogido por Olmeda (n.º 30).

Compositores dedicados a la producción de obras corales sobre temas castellanos, especialmente burgaleses, son entre otros: Domingo Amoreti, Gonzalo Arenal, Angel-Juan Quesada, Nemesio Otaño, José Ignacio Prieto, Bonifacio Gil, Kurt Schindler, Jacinto Sarmiento, Antonio Nebreda, Julián García Blanco y Domingo Lázaro.

Por último, un genial representante de la generación musical del 27 es el burgalés *Antonio José (1902-1936),* discípulo predilecto de Beobide, recientemente calificado con toda justicia como «músico de Castilla» (9). No sólo por ser autor de la *Colección de cantos populares burgaleses* y de diversos estudios teóricos sobre el folklore burgalés y castellano, o porque fue el alma del Orfeón Burgalés, difusor extraordinario de nuestra música, sino porque además fue el compositor que mejor cantó y exaltó a Castilla en nuestro siglo, a través de toda su variada y abundante producción, a pesar de sus pocos años de vida. Desde sus obras corales como *Cuatro canciones populares burgalesas* (1931) o *Cinco coros castellanos* (1933), a la serie de *Danzas burgalesas* (1924) o *Evocaciones. Cuadros de danza campesina* (1927), ambas para piano, a la *Sinfonía castellana* (1923), *Suite ingenua* (1928), *Evocaciones n.º II* (1929) y *Preludio y danza popular* (1934), todas ellas obras para orquesta, pasando por otras para canto y piano, o para guitarra, hasta llegar a la ópera inédita *El mozo de mulas* (1936), sobre un episodio de «El Quijote», por citar sólo algunas de sus partituras más significativas, la mayoría de ellas están inspiradas en temas populares castellanos, bien recogidos por él mismo o por Olmeda (10). Unas veces, las menos, utiliza el tema popular con una bella y rica armonización (ejemplo, *Cuatro canciones populares castellanas);* pero casi siempre el tema popular le sirve de invitación para un desarrollo más o menos amplio, y en todo caso dentro del espíritu de la mejor música castellana.

A modo de muestra, presento la *ilustración 76* con un fragmento de la *Danza burgalesa n.º 4* para piano (1928). Es justamente la exposición del tema, recogido en su Cancionero con el n.º 117 *(ilustración 27),* que luego desarrollará. Obsérvese con qué sencillez y propiedad se presenta esta danza, exactamente «con gracia popular», como el compositor dice en la partitura.

Antes de concluir esta relación, si no exhaustiva sí muy abundante, de compositores y obras inspiradas en nuestro folklore, quiero destacar que una de mis intenciones con ello es llamar la atención de todos los castellanos, y muy especialmente de los responsables de nuestra cultura, sobre la riqueza y calidad de nuestro patrimonio musical, popular y culto. A pesar de que la mayoría de las veces el artista no ha contado con ningún apoyo exterior, lo cierto es que, luchando contra corriente y en circunstancias adversas, ha producido obras musicales de calidad.

---

(9) JESUS BARRIUSO, FERNANDO GARCIA ROMERO, MIGUEL ANGEL PALACIOS, *Antonio José, músico de Castilla.* Unión Musical Española, Madrid, 1980. Se trata de una biografía del olvidado compositor burgalés, autor del *Himno a Castilla.* El segundo volumen de esta obra lo constituye el Cancionero de Antonio José.

(10) Al lector interesado en profundizar en la obra de Antonio José, los temas que utiliza y el modo como los trata, le remito a los libros citados en la nota anterior, así como a mi artículo *Antonio José. Sinfonía castellana, con preludio y cuatro tiempos,* publicado en «Ritmo», noviembre 1979, pp. 51-59.

Esta es nuestra cultura, nuestro mejor patrimonio. Y ahora surge la pregunta: ¿Cuántas de esas obras se conocen, porque se pueden oír hoy en Castilla? ¿Han mejorado las condiciones, no sólo para que se conserven y den a conocer las obras del pasado, sino también para que los compositores actuales aumenten ese catálogo de música auténticamente nuestra?

Resulta evidente que la respuesta en ambos casos es negativa. Y es obvia igualmente la conclusión: Hay que programar estas obras, porque, si en Castilla no somos amantes de lo nuestro, ¿esperamos acaso que vengan a descubrírnoslo desde otros pueblos? ¿O es que no nos importa dejar perder, por olvido y desidia, toda esa riqueza cultural acumulada por tantas generaciones? Y, en segundo lugar, hay que favorecer la creación de nuevas obras, porque el arte y la cultura, como el folklore, o son algo vivo, en proceso constante de evolución y creación, o no son. Y para ello será preciso crear las condiciones y estímulos necesarios, dentro de nuestra sociedad, para que brote la obra musical, porque de lo contrario se irá agostando el talento creador, con perjuicio para él y para toda la comunidad.

CONCLUSIONES

Llega ya el momento de hacer balance del trabajo realizado, resumiendo en unos pocos puntos las conclusiones a que nos ha conducido.

1. Nuestra música popular se caracteriza: a) por su *abundancia:* entre 2.000 y 3.000 canciones se han recogido en Castilla hasta el presente; b) su *belleza y lirismo* poético-musical; c) su *arcaísmo,* atestiguado por sus formas métricas, melódicas y rítmicas; d) su *riqueza* melódico-rítmica, y e) su *variedad,* manifiesta por la existencia de gran número de tipos diferentes de canciones y danzas.

Todo lo cual pone de relieve el enorme valor cultural de nuestro patrimonio musical popular, así como la exigencia de conservarlo y cultivarlo.

2. El estudio y conocimiento de la música popular tiene gran interés, no sólo como *factor de identificación cultural y regional,* sino también como *iniciación a la llamada «música culta».* Las diversas pedagogías musicales actualmente en vigor insisten en que la educación musical ha de basarse en el folklore de cada pueblo, como ya señalamos en el capítulo II. Desde la música popular es posible acceder, por el camino más corto y natural, a las grandes creaciones de la música culta. En el último capítulo hemos podido comprobar cómo gran parte —y tal vez la mejor— de nuestra música culta, de uno u otro modo, echa sus raíces en el folklore musical. Así que quien de verdad conozca y se entusiasme con la música popular, está en el mejor camino para conocer y gustar la música culta, puesto que, a pesar de lo que estas denominaciones —tal vez poco afortunadas— puedan sugerir, no existe ningún divorcio entre ambos tipos de música.

3. Actualmente se habla de decadencia de la música popular, en concreto de nuestro folklore musical castellano. Ante la evidencia de la vitalidad de la canción popular, manifiesta en la existencia de múltiples variantes de una misma tonada, según verificamos en el capítulo III, prefiero hablar de *enquistamiento y aletargamiento,* debido a circunstancias adversas como son el proceso creciente de emigración rural y la consiguiente urbanización, que lleva consigo el desarraigo de las tradiciones populares, la mecanización de la agricultura que va aparejada con una transformación del estilo de vida rural, la invasión de la música ligera

—curiosamente bautizada como «música popular urbana»— apoyada en la industria cultural y sus poderosos medios de promoción y difusión, etc.

El interés de parte de la juventud por nuestra música popular, considerándola no como un hecho histórico pasado o como una pieza de museo, sino como algo todavía vivo y actual, tal vez permita augurar un cierto resurgir o renacer de la música popular castellana. Sólo se requiere ese apoyo exterior tan necesario de una coherente e inteligente política cultural, como apuntábamos al final del último capítulo, para que se pueda producir un auténtico renacimiento de nuestra cultura popular en general.

4. Para ello, propongo el siguiente *plan de actuación* inmediata:

a) Realizar un *inventario completo y riguroso* de todo el folklore musical recogido, clasificándolo por tipos, localidades, comarcas y provincias. Los esquemas que exponemos en la introducción y en el capítulo III pueden servir de punto de partida para este trabajo, así como el sistema de clasificación que desarrollaremos en el apéndice II.

b) Emprender nuevas *investigaciones de campo,* sobre la base de este inventario, especialmente en las provincias y lugares menos estudiados hasta el presente, a la par que ir *analizando musical y literariamente* todo ese material, *estudiándolo incluso comparativamente,* según se ha indicado en los capítulos I, II y III.

c) Publicar todo lo ya recogido y hasta el momento disperso e inédito, así como el fruto de esas nuevas exploraciones, y reeditar los Cancioneros actualmente agotados, hasta constituir un *catálogo folklórico* lo más completo y abundante de toda la región castellana.

d) Crear *Museos de instrumentos populares castellanos, Escuelas de dulzaina y, en general, de folklore castellano.*

e) Convocar *Certámenes provinciales y regionales de canciones y danzas populares,* con el fin de estimular el desarrollo de los diversos grupos folklóricos y promover la conservación de estas tradiciones.

f) Constituir un *Instituto Castellano de Musicología* que abarque no sólo el estudio del folklore musical o etnomusicología, sino también otros aspectos de la música culta hasta el momento poco o nada investigados (música antigua, barroca, nacionalista, etc.).

Si repasamos los Cancioneros castellanos hasta hoy publicados, encontraremos una misma advertencia por parte de los folkloristas que los recogieron: la del peligro de perder en plazo corto esa riqueza musical, si no se hubiera transcrito enseguida. Todos ellos han predicho el fin del folklore musical hace ya tiempo, pero hoy realmente y sin ninguna exageración nos encontramos en el momento crucial. «Los pueblos desaparecen y con ellos inevitablemente todo un tesoro de tradiciones únicas y milenarias. Sea el que sea el destino del Romancero en Castilla, los próximos años han de ser una época crítica». Estas opiniones, recientemente publicadas por los musicólogos americanos Samuel G. Armistead e Israel J. Katz (1), son extensibles a todo el folklore musical, no sólo al Romancero. Nuestra generación puede, sin lugar a dudas, ser la última que conozca toda esa tradición si no se aplican urgentes y necesarias medidas. O se cuida hoy de nuestro patrimonio cultural popular, o mañana será ya tarde.

(1) *El Romancero tradicional en la provincia de Soria,* p. 165.

5. Reitero lo que ya dije en la introducción al presente ensayo: No es un estudio definitivo de la música popular castellana, sino meramente *provisional*, a modo de una *primera aproximación* al tema, por la falta de material recogido en muchas zonas y, en general, por la carencia de precedentes. En conclusión, este trabajo está abierto a la crítica y al perfeccionamiento que estudios posteriores puedan suponer, esperando únicamente haber aportado algo, por poco que sea, al conocimiento de un tema tan apasionante como es nuestro folklore musical, parte fundamental de la cultura popular castellana.

SEGUNDA PARTE

EL FOLKLORE MUSICAL DEL ANTIGUO REINO DE LEON

INTRODUCCION

La segunda parte de esta *Introducción a la música popular castellana y leonesa,* dedicada al estudio del folklore musical del antiguo reino de León, aunque redactada tres años después de la elaboración de la primera parte, persigue los mismos objetivos que ésta: analizar la mayor parte del material etnomusicológico recogido en las provincias de León, Zamora y Salamanca, para descubrir sus estructuras melódico-rítmicas, y para intentar posteriormente resolver problemas como los de la génesis y evolución de nuestra canción popular, o el de las mutuas influencias entre los folklores de distintos pueblos, todo ello sobre la base de la interpretación de los datos resultantes del análisis estructural.

Decidido a publicar esta obra, consideré necesario completarla con un análisis del folklore musical leonés, paralelo al que ya había realizado sobre Castilla, justamente para ofrecer una visión panorámica, siempre con un carácter introductorio, de la música popular de toda la región castellano-leonesa. Para realizar ese análisis partía de la base de lo ya conseguido en la primera parte de la obra, sobre todo en el capítulo segundo. Me propuse, pues, aplicar las categorías melódico-rítmicas establecidas en aquel capítulo al estudio de 2.181 canciones populares de las tres provincias leonesas. Pero pronto fui descubriendo nuevas categorías melódico-rítmicas, al hilo de mi trabajo, con lo que el análisis estructural de la música popular leonesa se fue enriqueciendo.

* * *

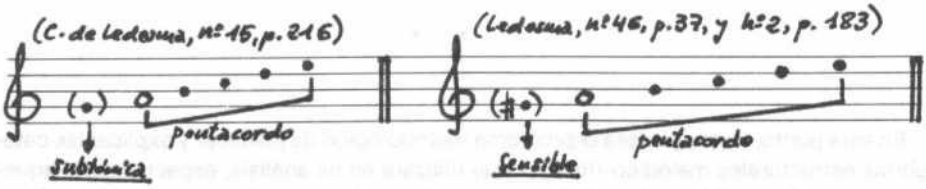
En este punto, se me plantea el problema metodológico de justificar y explicar las categorías estructurales melódico-rítmicas que utilizaré en mi análisis, especialmente aquellas que no desarrollé en el capítulo segundo de la primera parte, y que son fruto de un minucioso estudio de más de 2.000 canciones populares del antiguo reino de León, como antes he señalado.

Distingo cinco tipos melódicos diferentes, con 47 subtipos, y seis tipos rítmicos, con 15 subtipos. Un total, pues, de once categorías o tipos melódico-rítmicos y 62 subtipos. Estas son las once estructuras fundamentales (1):

ESTRUCTURAS MELODICAS	ESTRUCTURAS RITMICAS
— Ambito melódico inferior a la 8.ª — Modos gregorianos — Escalas diatónicas — Escalas cromáticas y mixtas — Canciones modulantes	— Ritmo libre — Ritmo ternario — Ritmo binario — Ritmos aksak — Formas polirrítmicas de alternancia irregular (cambios de ritmo y compás) — 1.ª parte, ritmo binario ◊ 2.ª parte, ritmo ternario (o viceversa)

En cuanto al tipo de canciones que se desenvuelven en un *ámbito melódico inferior a la octava,* me remito a la «tabla de terceras, tetracordos, pentacordos y hexacordos» que presenté en la página 46, y a las explicaciones que daba de ella en las páginas siguientes. Unicamente me limitaré a hacer tres puntualizaciones: a) Distingo entre el subtipo de tercera menor *re-fa* (o *la-do)* y el correspondiente a *mi-sol* (o *si-re),* por el lugar que ocupa el semitono. b) Elimino el subtipo de hexacordo *re-si,* por no haber encontrado ejemplos ni en Castilla ni en León, pero mantengo el hexacordo *si-sol,* del que he encontrado un caso en Salamanca, en una *charrada picada* recogida por García Matos. c) En todos los casos de terceras, tetracordos, pentacordos o hexacordos se admite como licencia, generalmente para cadenciar, un grado inferior a la tónica en función de subtónica o de sensible, según sea segunda mayor o segunda menor inferior. Por influjo de la moderna tonalidad, la subtónica tiende a substituirse por la sensible en muchos casos de terceras, tetracordos, pentacordos y hexacordos, pero, a pesar de esta nota extraña, seguimos considerándolos como tales dentro de la categoría estructural de «ámbito melódico inferior a la octava».

Buen ejemplo de cuanto decimos es la *danza de paleo* n.º 15 (p. 216) del *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma, construida sobre el pentacordo *la-mi,* con subtónica *sol.* El mismo tema popular figura como romance *«La Pelegrina»* en los números 46 y 2 (páginas 37 y 183 respectivamente), pero aquí al pentacordo se le añade la sensible *sol sostenido* (o *fa sostenido* en el original que está un tono bajo). Estos son ambos pentacordos:



(1) La totalidad de las categorías puede verse en los cuadros-resumen de las páginas 109, 115, 123 y 141.

Con respecto a los *modos gregorianos* hago una observación semejante: se admite la licencia de dos grados, uno inferior y otro superior, con función de subtónica y supertónica respectivamente. Esto era práctica usual entre nuestros polifonistas de los siglos XV y XVI (2). Remitimos al lector a las «tablas de modos gregorianos y escalas diatónicas» que figuran en la página 50 de la primera parte, y a cuanto allí se decía de estas estructuras melódicas.

La categoría melódica que se ha visto más enriquecida tras el estudio de la música popular leonesa es, sin duda, la correspondiente a las *escalas cromáticas y mixtas,* por lo que me detendré particularmente en su justificación y explicación. En la «tabla de algunas escalas mixtas», que aparece en la página 53 de la primera parte, no distinguía entre escalas cromáticas y mixtas, considerando que todas tienen en común la fluctuación del tercer grado entre mayor y menor, precisamente el grado modal de la escala. Y solamente diferenciaba dos escalas cromáticas y dos mixtas, las cuatro con el común denominador de «escalas mixtas». Por otra parte, denominaba «escalas andaluzas» a estas escalas cromáticas.

Pues bien, tras el análisis de 2.181 canciones populares del antiguo reino de León, he comprendido que es necesario distinguir entre escalas cromáticas y mixtas, que hay que diversificar mucho más las escalas cromáticas en diferentes subtipos, y que, por el momento, es preferible utilizar una denominación menos comprometedora que la de «escalas andaluzas» para esas escalas cromáticas.

Distingo, en primer lugar, entre escalas cromáticas y mixtas porque, mientras lo característico de la escala mixta completa es el fundir en una las escalas diatónicas mayor y menor (alternando, por tanto, los grados 3.º 6.º y 7.º entre mayor y menor), en las que ahora llamo «escalas cromáticas» el séptimo grado es menor (y a veces también el sexto), y en cambio fluctúa el segundo grado Mayor/menor, grado que en las escalas mixtas es siempre mayor. Es decir que, aun teniendo en común las escalas cromáticas y mixtas la fluctuación de 3.ª M/m y un posible mismo origen —como veremos en el capítulo cuarto—, se hacía necesaria la distinción entre ambas categorías melódicas.

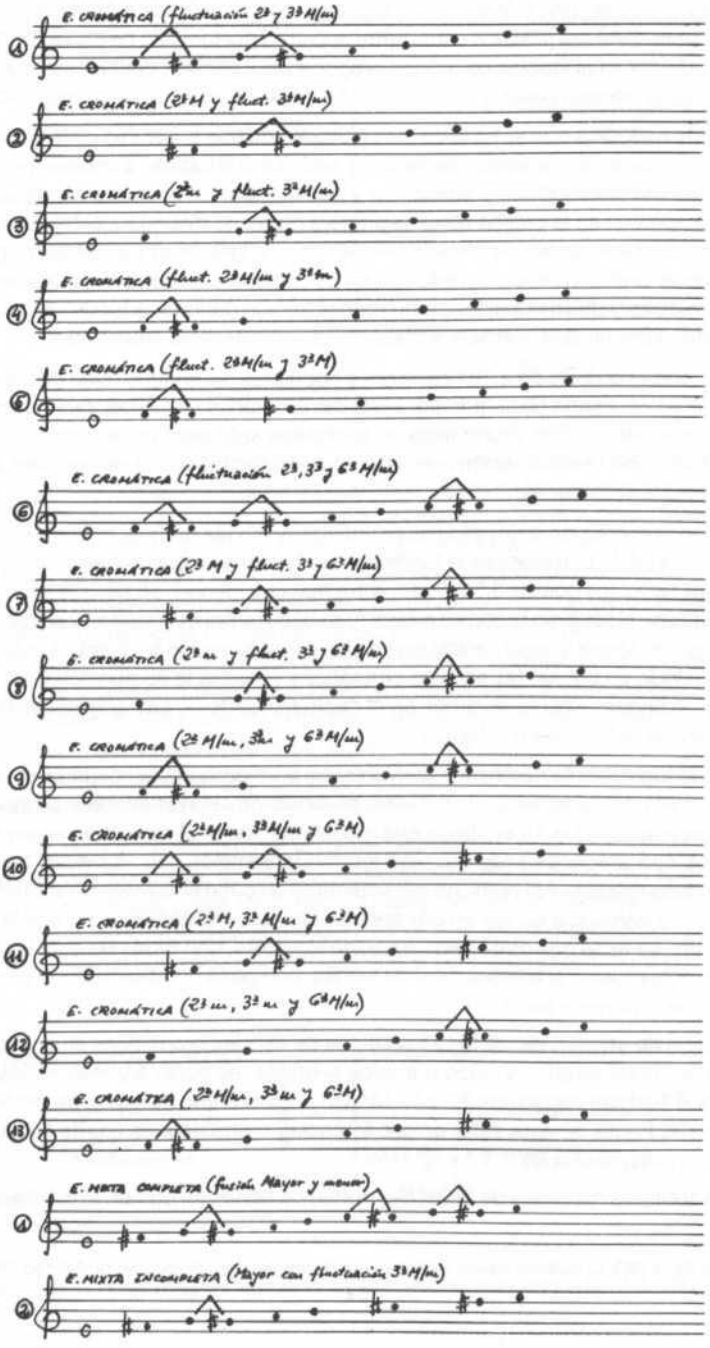
En segundo lugar, era también muy conveniente, para profundizar mejor en el análisis, distinguir más subtipos de escalas cromáticas, pasando de los dos iniciales propuestos en la tabla de la página 53, a los 13 subtipos que a continuación explicaré. Bien es verdad que los dos subtipos que entonces proponía son los fundamentales, los «cabezas de serie», por decirlo de alguna manera. Así pues, he incrementado en once el número de subtipos de escalas cromáticas, divididos a su vez en dos series o grupos, manteniendo en dos el número de escalas mixtas. La tabla que ofrezco en la página siguiente, con todas las escalas cromáticas y mixtas descubiertas en el folklore musical leonés, completa notablemente la presentada en la página 53 de la primera parte.

Como acabo de afirmar, divido los 13 subtipos de escalas cromáticas en dos series o grupos. El primero comprende los cinco primeros subtipos, es decir, aquellas escalas cromáticas en las que fluctúan los grados 2.º y 3.º M/m (o al menos uno de ellos), permaneciendo fija la 6.ª menor. Al frente de esta serie coloco la escala cromática, ya citada en la tabla de la página 53, con alternancia de la 2.ª y 3.ª M/m.

Los ocho subtipos restantes de la escala cromática tienen en común la 6.ª mayor (en alter-

(2) Cf. SAMUEL RUBIO, *La polifonía clásica*. Biblioteca «La Ciudad de Dios», El Escorial, 1956 (2.ª ed. 1974), p. 51.

TABLA DE ESCALAS CROMATICAS Y MIXTAS



nancia con la menor en la mayoría de los casos), aparte de la posible fluctuación de los grados 2.º y 3.º. Cabeza de esta nueva serie es la escala cromática con alternancia de los grados 2.º, 3.º y 6.º M/m, que también figuraba en la tabla de la página 53.

La novedad y rasgo distintivo de las escalas mixtas es la fluctuación del 7.º grado M/m (o la 7.ª mayor fija en la escala mixta incompleta), frente a la 7.ª menor de las escalas cromáticas, así como el 2.º grado invariablemente mayor.

La *escala o modo de mi* en el que fluctúa el tercer grado entre mayor y menor (y a veces también el segundo y sexto grado) ha recibido distintas denominaciones: «menor-dominante»; «tono oriental menor», según Bonifacio Gil; «escala andaluza», «arábigo-andaluza», «oriental», «española», o «de Castilla y León», nombres utilizados en diferentes ocasiones por Manuel García Matos.

Descarto las dos primeras denominaciones, por cuanto suponen una interpretación en términos de tonalidad moderna de un fenómeno que considero modal y por tanto anterior, como trataré de explicar en el capítulo cuarto de esta segunda parte. Las denominaciones de García Matos, en cambio, califican sin prejuicios tonales este tipo de escalas más bien modales, pero preferimos no emplearlas por el momento puesto que prejuzgan un concreto origen, filiación y área de extensión de estas escalas, lo cual habrá de plantearse más adelante, en el capítulo quinto. Entonces tendrá pleno sentido hablar de «escalas arábigo-andaluzas» u «orientales», pero por ahora no podemos comprometernos con tales denominaciones, por lo que utilizaremos preferentemente una nomenclatura más objetiva y meramente descriptiva del fenómeno: «escalas cromáticas» (con fluctuación de la 2.ª y 3.ª M/m, etc.).

He creído también conveniente distinguir una nueva categoría melódica que no incluía en la primera parte de esta obra: la de las *canciones modulantes* que, evidentemente, corresponden a la música tonal. Las modulaciones más frecuentes, en el folklore musical leonés, son del modo mayor a su *homónimo* menor, o viceversa (ejemplo: Do mayor-do menor), y del modo mayor a su *relativo* menor, o viceversa (ejemplo: Do mayor-la menor). Así pues, éstos son los dos subtipos de canciones modulantes que he diferenciado.

En cuanto a la estructura rítmica, mantengo en lo esencial las categorías de la «tabla de ritmos» que expuse en la página 53 de la primera parte, con estas cuatro matizaciones:

a) Considero a los compases de subdivisión ternaria (6/8, 9/8, 12/8) como *ritmo ternario*. El compás 9/8 no ofrecerá ninguna duda, puesto que se trata de un compás ternario. En cambio, la consideración del 6/8 como ritmo ternario (y del 12/8, su duplicación, del que sólo he encontrado un caso en todos los Cancioneros consultados del antiguo reino de León) exige una justificación por mi parte. Mi opinión es que en el compás de 6/8, tal como lo emplean nuestros folkloristas, prevalece el carácter ternario de la subdivisión, frente al carácter binario del compás. Prueba de ello es que Miguel Manzano, en su *Cancionero de folklore zamorano,* transcribe todas las jotas menos una (n.º 289, precisamente en 3/8) en 6/8, y nadie discutirá el carácter ternario de este típico baile popular (3). Por otra parte, Aníbal Sánchez Fraile, en su *Nuevo Cancionero salmantino,* transcribe varias canciones en compás de 3/8 ó 6/8 indistintamente (por ejemplo, los números 141, 219, 225 y 230). Manuel Fernández-Núñez, en su *Folklore Leonés,* reproduce dos veces algunas canciones con ligeras variantes, en una ocasión en 6/8 y en la otra en 3/4 (ejemplos: n.º 77 en 6/8 y n.º 143 en 3/4; n.º 147 en 6/8 y n.º 8

(3) Cf. *op. cit.*, números 231-398: 167 jotas en 6/8.

en 3/4); además, el único caso de compás 12/8 que he encontrado en todos los Cancioneros consultados, el n.º 104 de Fernández-Núñez, aparece más adelante transcrito en 3/8 con el n.º 145. Es también sintomático que un mismo baile salmantino típico, la *charrada picada*, sea transcrita por Ledesma y Sánchez Fraile unas veces en 6/8 y otras en 3/4, 3/8 ó 9/8. Todo lo cual revela, a mi juicio, el carácter rítmico ternario de estos compases de subdivisión ternaria.

b) También considero como *ritmo binario* al compás de 4/4, y en general a todo compás cuaternario. La justificación, en este caso, es más sencilla. En mi opinión, no existen más que dos ritmos fundamentales (aparte del ritmo libre): el ternario y el binario. Existen compases cuaternarios, que no son en el fondo sino duplicación de los binarios, pero no existe un ritmo cuaternario, si hemos de distinguir entre ritmo y compás. Prueba de que no hay más que ritmos ternarios y binarios es que los ritmos «aksak» o «quebrados» se reducen a una combinación regular de unos y otros (ejemplo: 3+3+2+2+2).Por eso también, nuestros folkloristas a veces transcriben indistintamente las mismas melodías populares en 2/4 y en 4/4 (ejemplo: Manuel Fernández-Núñez, en su *Folklore Leonés*, reproduce la misma canción en 4/4, con el n.º 4, y en 2/4, con el n.º 148).

c) Los *ritmos sincopados* y de *alternancia yambo-troqueo* (♪ ♩ | ♩ ♪ | etc.) no los considero estructuras o tipos rítmicos equiparables a los anteriores, ya que no son categorías sustantivas sino meramente adjetivas o accidentales. Así, por ejemplo, un ritmo binario puede ser además sincopado, o un ritmo ternario puede tener estructura alternante yambo-troqueo, pero, por encima de todo, ambos ritmos serán binario y ternario respectivamente. Por ello no los incluyo entre las estructuras rítmicas fundamentales.

d) Establezco una nueva categoría rítmica, no contemplada en la tabla de la página 53. Del mismo modo que hay canciones modulantes, desde el punto de vista melódico, hay también algunas que pasan *de un ritmo binario en la primera parte a un ritmo ternario en la segunda,* o viceversa. Esto es frecuente en canciones o bailes populares con estructura de copla y estribillo: la copla puede llevar un ritmo diferente al del estribillo, lo que produce un interesante efecto de contraste. El resto de las categorías o estructuras rítmicas quedan suficientemente explicadas en la primera parte de la obra.

* * *

Resuelto el problema metodológico de la justificación y explicación de las distintas estructuras melódico-rítmicas que posteriormente pondré en juego para el análisis de la música popular leonesa, cabe hacer algunas consideraciones sobre el interés y la trascendencia de la tarea que me propongo realizar. Como ya apunté al comienzo de esta introducción, un análisis estructural melódico-rítmico de la música popular es *previo* a cualquier planteamiento riguroso de su génesis, evolución, cronología o influencias mutuas entre diferentes folklores.

En efecto, una vez que sepamos cuáles son las características estructurales de nuestra canción popular (tras un análisis, incluso estadístico, de un número de temas suficientemente representativo), podremos abordar estudios comparativos con el folklore musical de otros pueblos, previamente definidos igualmente sus caracteres; y, a partir de ahí, podremos interpretar los datos sacando conclusiones sobre su origen, desarrollo, influjos, similitudes o dife-

rencias. Estoy, pues, de acuerdo con Lothar Siemens cuando afirma que el primer problema que hay que resolver es el de «cuál es la norma de la música tradicional española (o de las músicas tradicionales españolas)» (4). Este es, pues, el interés y la importancia de nuestro análisis estructural de la música popular leonesa (y castellana): servir de base o punto de apoyo para posteriores investigaciones sobre nuestro folklore.

* * *

Para concluir esta introducción, pasaremos revista al *área geográfica* cuyo folklore musical vamos a estudiar en esta segunda parte, lo mismo que hicimos en la primera con las provincias de Castilla la Vieja allí analizadas, refiriéndonos en cada caso a la labor de recopilación folklórica realizada hasta la fecha. En el *mapa* de la página siguiente figuran *las tres provincias del antiguo reino de León (León, Zamora y Salamanca),* con el número aproximado de canciones recogidas y publicadas hasta el momento: en total unas 2.500, de las que hemos llegado a analizar 2.181. Veamos cada una de estas provincias por separado, por orden de mayor a menor número de canciones publicadas en los distintos Cancioneros.

1. Zamora cuenta desde 1982 con la colección más abundante de cantos populares de toda la región castellano-leonesa: el *Cancionero de folklore musical zamorano* (5) de Miguel Manzano Alonso. Este musicólogo, nacido en el pueblo zamorano de Villamor de Cadozos en 1934, organista de la Catedral de Zamora desde 1957 a 1968, y creador y director del Coro «Voces de la tierra», para el que ha compuesto diversas obras polifónicas sobre temas populares por él recogidos, algunas de las cuales ha grabado en discos, recorrió entre los años 1972 y 1978 más de 120 localidades zamoranas, con objeto de reunir las 1.085 canciones populares que integran su *Cancionero de folklore musical zamorano.* Dicha obra fue premiada en 1974 y 1977, en el Concurso Permanente de Composición e Investigación Musical convocado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Miguel Manzano tiene prevista la publicación —ya en proceso de redacción— de un segundo tomo de esta obra, en el que se incluirá un estudio lingüístico y musicológico de todo el material recopilado en el primer tomo. La labor de Manzano es muy meritoria, como comprobaremos en el capítulo segundo, siendo su Cancionero, sin lugar a dudas, uno de los más interesantes de toda la región y casi la única fuente para el estudio de la música popular zamorana.

Otras fuentes son: la obra de Kurt Schindler *Folk music and poetry of Spain and Portugal (Música y poesía popular de España y Portugal),* que cita 16 temas populares zamoranos; el documentado trabajo de Manuel García Matos *Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical,* publicado en «Anuario Musical», que recoge otros cuatro ejemplos; y el *Cancionero musical popular español* (tomo II) de Felipe Pedrell, en el que se incluye otro tema popular de Zamora. En total, 1.106 canciones populares que he estudiado y analizado íntegramente para redactar el capítulo segundo de esta segunda parte.

---

(4) *A propósito de dos nuevas versiones del n.º 6 de la «Pastorada»,* en «Revista de Musicología», VI, 1983, p. 494.

(5) Las referencias bibliográficas completas de todos los Cancioneros que iremos citando figuran en la Bibliografía del apéndice IV.

MAPA DE LAS PROVINCIAS DEL ANTIGUO REINO DE LEON (*)

(*) Como ya hicimos sobre el mapa de las provincias de Castilla la Vieja estudiadas en la primera parte de la obra, indicamos entre paréntesis, debajo del nombre de cada provincia del antiguo reino de León, el número aproximado de canciones populares recogidas y publicadas hasta el momento (septiembre de 1983).

2. Salamanca posee el Cancionero más antiguo de las tres provincias, titulado *Folklore o Cancionero salmantino,* obra del presbítero Dámaso Ledesma Hernández (Ciudad Rodrigo, 1866 - Salamanca, 1928), organista de la Catedral de Salamanca desde 1896. Su trabajo de recopilación y estudio del folklore de su tierra fue premiado el 14 de noviembre de 1905 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y la Diputación Provincial de Salamanca editó su *Cancionero salmantino* en 1907. Consta de 404 temas populares de todas las clases, 37 de los cuales los presenta armonizados para canto y piano en un apéndice, y es a mi juicio la colección de cantos salmantinos más interesante de todas las publicadas.

En 1943 sale a la luz pública un *Nuevo Cancionero Salmantino,* publicado bajo el patrocinio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y de la Diputación Provincial de Salamanca. Su autor es Aníbal Sánchez Fraile (Robliza de los Cojos, 1903 - Salamanca, 1971), también presbítero y organista de la Catedral de Salamanca desde el año 1928. Este *Nuevo Cancionero* —agotado en la actualidad— incluye 261 tonadas populares, las 45 primeras con acompañamiento de piano.

Todavía en 1982 aparece otra recopilación de 50 cantos populares salmantinos, con el título de *Canciones y romances de Salamanca.* El compilador es Angel Carril, nacido en Salamanca en 1954. Licenciado en Geografía e Historia, ha colaborado en diversos grupos musicales salmantinos, grabando varios discos con temas populares de su provincia. Ha publicado en «Pliegos de Folklore», y en la actualidad es Director del Centro de Cultura Tradicional de la Diputación Provincial. La transcripción musical de las canciones ha sido realizada por Juan de Toledo.

También incluyen temas populares salmantinos: el Cancionero ya citado de Kurt Schindler, con 24 ejemplos musicales; el artículo, también citado, de Manuel García Matos *Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical,* con otras 10 canciones; y la obra de Pilar Magadán Chao *Notas sobre la canción popular salmantina,* que cita dos nuevos temas: uno recogido por A. Sánchez Fraile, en la página 27, y otro por J. González Méndez, en la página 98. En resumen, 751 canciones populares salmantinas se han publicado hasta la fecha, todas las cuales han sido tenidas en cuenta para elaborar el capítulo tercero.

3. León es la provincia con menos canciones populares recogidas y publicadas actualmente: unas 650, de las que no he podido consultar y analizar más que aproximadamente la mitad (324) para escribir el primer capítulo de esta segunda parte. Ello se debe a la dificultad de acceder a ese material, ya que todas las colecciones de cantos populares leoneses publicadas antes de la guerra civil se encuentran agotadas, excepto la obra de Manuel F. Fernández-Núñez *Folklore Leonés,* reeditada en 1980. Este folklorista, nacido en La Bañeza en 1883 y fallecido en 1952, abogado y escritor, Académico correspondiente de la Historia, colaboró en numerosos periódicos y revistas de la época (como la musical «Ritmo»), y publicó una docena de libros, fundamentalmente sobre temas leoneses: entre ellos, *Cantos populares leoneses* (1909), *Folklore bañezano* (1914), *Los foros en León, Paisajes de aldea, Apuntes para la historia del partido de La Bañeza, Las canciones populares y la tonalidad medieval,* y, sobre todo, el ya citado *Folklore Leonés* (1931). Fue libretista, junto con el también abogado y escritor Lope Mateo, de la ópera inédita *El mozo de mulas,* del compositor burgalés Antonio José. Su Cancionero es el más interesante de cuantos he logrado estudiar sobre el folklore musical leonés, incluyendo 160 temas musicales, 18 de los cuales los presenta con acompañamiento de piano.

Amador Diéguez Ayerbe es el recopilador de unas 500 canciones de la comarca de El Bierzo, de las que Federico Fernández Luaña ha seleccionado y transcrito solamente 104 para elaborar el *Cancionero berciano,* editado en 1977 por el Instituto de Estudios Bercianos.

Aparte de estos dos Cancioneros, he consultado también los ya citados de Schindler y Pedrell (tomos I y II), que incluyen 39 y 18 temas populares leoneses respectivamente, así como el mencionado artículo de García Matos, publicado en el «Anuario Musical», con otros tres ejemplos más.

Otras fuentes básicas para conocer el folklore musical leonés son las siguientes: *Las mil y una canciones populares de la región leonesa* (3 volúmenes, Astorga, 1910-32-34), de Venancio Blanco, obra que comprende 118 temas populares; *Canciones leonesas* de Rogelio Villar, con 75 ilustraciones musicales; la ya citada *Cantos populares leoneses, 1.ª serie (Canciones bañezanas),* Madrid, 1909, de Manuel Fernández-Núñez, cuyos temas posiblemente estén incluidos en su Cancionero de 1931; *La montaña de León. Cien canciones leonesas* (Madrid, 1929), de P. E. González Pastrana, con el número de temas que figura en su título; y la obra de Maximiano Trapero *La Pastorada Leonesa: Una pervivencia del teatro medieval* (Madrid, 1982), en la que Lothar Siemens estudia y transcribe musicalmente 22 números, en variantes diferentes, de este drama litúrgico de origen medieval. En total, más de 300 nuevos temas populares que no he podido consultar.

Haciendo un rápido balance de todo el material etnomusicológico recopilado y publicado en los distintos Cancioneros de las nueve provincias de la región castellano-leonesa, podemos asegurar que se aproxima a las 4.500 ó 5.000 canciones: unas 2.500 en León y en torno a las 2.000 en Castilla, según vimos en la primera parte (cantidad que sería bastante superior si tuviéramos en cuenta lo recogido y aún no editado, que en Castilla sobre todo es bastante). Una vez más, destacamos la *abundancia* como una de las características más notables de nuestro folklore musical, lo que nos ha de incitar a seguir investigando en el mismo, y a conservarlo como uno de nuestros más ricos patrimonios. El estudio que sigue se ha visto motivado por esta circunstancia y trata de contribuir, dentro de sus límites, a un mejor conocimiento, y por ende aprecio, de nuestro caudal folklórico.

I. LA CANCION POPULAR LEONESA

Iniciamos el análisis estructural melódico-rítmico de la música popular de las tres provincias del antiguo reino de León. Como ya se ha explicado en la introducción, nos apoyamos para ello en una abundante documentación que, tras ser detenida y rigurosamente estudiada, nos ha permitido elaborar los cuadros sinópticos de cada provincia (ver páginas 109, 115 y 123). Ahora nos corresponde explicar el relativo a la provincia de León, que figura en la página 109, fruto de un análisis de 324 canciones populares.

1. ESTRUCTURA MELODICA

Si observamos detenidamente el citado cuadro-resumen, advertiremos que más del 80% (80,23%) de las canciones populares leonesas corresponden a escalas diatónicas y cromático-mixtas. Ello es índice, sin duda, de la influencia de la moderna tonalidad y de la música arábigo-andaluza y oriental (como mostraremos en el capítulo quinto). La influencia de la tonalidad moderna se pone aún mejor de manifiesto si advertimos que entre la escala mayor natural (primer tipo) y la escala menor del segundo tipo (con 7.ª mayor, es decir, sensible) suman casi el 50% de las canciones (47,53%). El resto de las estructuras melódicas (ámbito melódico inferior a la octava, modos gregorianos y canciones modulantes) tienen relativamente poca importancia en el folklore leonés, ya que ninguna sobrepasa el 10%.

En los Cancioneros leoneses consultados he encontrado casos de 34 subtipos melódicos (de un total de 47 que aparecen en todo el reino de León), lo que es prueba de la riqueza melódica de este folklore musical. Por otra parte, la mayoría de las canciones no sobrepasan el límite de la octava, si bien no pueden considerarse todas ellas como casos del tipo «ámbito inferior a la octava», por no poseer a veces la estructura propia de los tetracordos, pentacordos o hexacordos.

He encontrado los siguientes intervalos extraños en las canciones leonesas: 7.ª menor (9 casos), 4.ª aumentada (9 casos también), 5.ª disminuida (6), 4.ª disminuida (4), 2.ª aumen-

tada (1) y 7.ª disminuida (un caso, el único entre las 2.181 canciones analizadas en todo el reino de León: el n.º 53 del *Folklore Leonés* de Fernández-Núñez).

En el plano melódico hay que señalar también que son frecuentes las cadencias finales descendentes por grados conjuntos.

2. ESTRUCTURA RITMICA

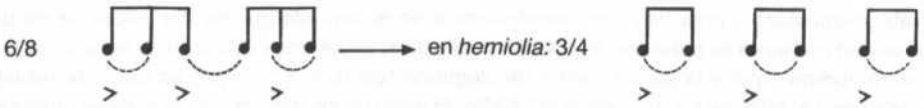
Casi el 85 % de las canciones populares leonesas tienen ritmo ternario o binario (84,87%). Como en las otras provincias, predomina el ternario sobre el binario.

Incluso teniendo en cuenta que algunas canciones catalogadas dentro del epígrafe «formas polirrítmicas de alternancia irregular (cambios de ritmo y compás)» corresponden más bien al ritmo libre, aunque así las haya transcrito el folklorista, éste es poco dominante en la música popular leonesa (0,92%). Algo semejante sucede con los ritmos aksak (1,54%), si bien entre ellos encontramos el 8/8 (3+3+2) del acompañamiento del *corrido* y de algún romance, ritmo igual al de la *entradilla* segoviana y que explicaremos más adelante.

Del total de 15 subtipos rítmicos que aparecen en el folklore musical del reino de León, en esta provincia se dan casos de 12 subtipos, lo que da buena idea también de su riqueza rítmica.

El «Canto de Reyes» n.º 89 del Cancionero de Manuel Fernández-Núñez es un precioso ejemplo de alternancia yambo-troqueo (♪ ♩ | ♩ ♪ | etc.) sobre el tetracordo *do-fa.*

Se encuentran casos de ritmo sincopado sobre todo en los bailes: jotas, habaneras, boleros, a lo alto o al agudo, etc.; pero también se advierten algunos ejemplos en canciones de ronda, en romances o en canciones infantiles de corro. Ejemplos de ritmo sincopado pueden ser también las hemiolias, de las que he constatado al menos unos 30 casos, siempre en compás de ritmo ternario (3/4, 3/8, 6/8). En ellas la acentuación (a veces el mismo texto) exige cambiar el ritmo ternario por el binario, agrupándose las figuras de dos en dos en vez de en grupos de tres. Por ejemplo:



3. OTRAS OBSERVACIONES

Algunas canciones populares leonesas son *variantes,* con más o menos diferencias, de otras recogidas en Burgos, Valladolid, Santander, Zamora, Salamanca e incluso en otros Cancioneros de León. No me refiero a variantes literarias, sino a variantes desde el punto de vista musical, melódico-rítmico. Con ello se advierte la estrecha vinculación entre el folklore musical leonés y el castellano.

En cuanto a *tipos de canciones y danzas* no incluidos en mi «tabla de clasificación» de la página 64, se encuentran en León *alboradas, magostos* (que se cantan en las reuniones para

CUADRO - RESUMEN DEL ANALISIS DE 324 CANCIONES POPULARES DE LA PROVINCIA DE LEON

ESTRUCTURA MELODICA O RITMICA	Cancionero de Fdez.-Núñez (n.º)	% (de 160)	Cancionero berciano (n.º)	% (de 104)	Cancionero de Schindler (n.º)	% (de 39)	C. de Pedrell y G.ª Matos (n.º)	% (de 21)	N.º TOTAL DE CANCIONES	% (de 324)
ANALISIS MELODICO										
AMBITO MELODICO INFERIOR A LA 8.ª										
TERCERAS: DO-MI/FA-LA/SOL-SI	1		—		—		—		1	
TERCERAS: RE-FA/LA-DO	4		—		—		—		4	
TERCERAS: MI-SOL/SI-RE	—		—		—		—		—	
TETRACORDOS: DO-FA/FA-SIb/SOL-DO	7		—		—		—		7	
TETRACORDOS: RE-SOL/LA-RE	—		—		—		1		1	
TETRACORDOS: MI-LA/SI-MI	3		—		—		—		3	
PENTACORDOS: DO-SOL/FA-DO/SOL-RE	3		2		—		—		5	
PENTACORDOS: RE-LA/LA-MI	—		—		—		—		—	
PENTACORDOS: MI-SI	—		—		2		—		2	
PENTACORDOS: SI-FA	—		—		—		—		—	
HEXACORDOS: DO-LA/FA-RE/SOL-MI	2		1		—		—		3	
HEXACORDOS: LA-FA	1		—		—		2		3	
HEXACORDOS: MI-DO	2		—		—		—		2	
HEXACORDOS: SI-SOL	—		—		—		—		—	
TOTAL AMBITO MELODICO INFERIOR A LA 8.ª	23	14,37%	3	2,88%	2	5,12%	3	14,28%	31	9,56%
MODOS GREGORIANOS										
PROTUS (tón. RE): AUTENTICO	—		—		—		2		2	
PROTUS (tón. RE): PLAGAL	—		—		—		—		—	
DEUTERUS (tón. MI): AUTENTICO	4		3		—		—		7	
DEUTERUS (tón. MI): PLAGAL	1		—		1		—		2	
TRITUS (tón. FA): AUTENTICO	—		—		—		—		—	
TRITUS (tón. FA): PLAGAL	1		—		—		—		1	
TETRARDUS (tón. SOL): AUTENTICO	—		—		—		—		—	
TETRARDUS (tón. SOL): PLAGAL	2		—		—		1		3	
TOTAL MODOS GREGORIANOS	8	5%	3	2,88%	1	2,56%	3	14,28%	15	4,62%
ESCALAS DIATONICAS										
ESCALA MAYOR: NATURAL	46		47		18		5		116	
ESCALA MAYOR: 6.º GRADO MENOR	3		1		—		1		5	
ESCALA MAYOR: 6.º y 7.º MENOR	6		—		1		—		7	
ESCALA MAYOR: 7.º MENOR	—		—		1		—		1	
ESCALA MENOR: NATURAL	10		3		2		2		17	
ESCALA MENOR: 7.º GRADO MAYOR	25		6		6		1		38	
ESCALA MENOR: 6.º y 7.º MAYOR	1		—		—		1		2	
ESCALA MENOR: 6.º MAYOR	—		—		—		—		—	
TOTAL ESCALAS DIATONICAS	91	56,87%	57	54,80%	28	71,79%	10	47,61%	186	57,40%
ESCALAS CROMATICAS Y MIXTAS										
ESCALAS CROMATICAS: FLUCTUACION 2.ª Y 3.ª M/m	3		7		2		—		12	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M Y FLUCT. 3.ª M/m	8		4		1		2		15	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª m Y FLUCT. 3.ª M/m	20		4		1		1		26	
ESCALAS CROMATICAS: FLUCT. 2.ª M/m Y 3.ª m	—		—		1		1		2	
ESCALAS CROMATICAS: FLUCT. 2.ª M/m Y 3.ª M	—		—		—		—		—	
ESCALAS CROMATICAS: FLUCT. 2.ª, 3.ª Y 6.ª M/m	—		2		—		—		2	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M Y FLUCT. 3.ª Y 6.ª M/m	1		—		—		—		1	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª m Y FLUCT. 3.ª Y 6.ª M/m	1		—		1		—		2	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M/m, 3.ª m Y 6.ª M/m	—		—		—		—		—	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M/m, 3.ª M/m Y 6ª M	1		—		—		—		1	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M, 3.ª M/m Y 6.ª M	—		—		—		—		—	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª m, 3.ª m Y 6.ª M/m	—		—		—		—		—	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M/m, 3.ª m Y 6.ª M	—		—		—		—		—	
ESCALAS MIXTAS: COMPLETA (fusión may. y men.)	1		2		—		—		3	
ESCALAS MIXTAS: INCOMPL. (M. con fluct. 3.ª M/m)	3		6		1		—		10	
TOTAL ESCALAS CROMATICAS Y MIXTAS	38	23,75%	25	24,03%	7	17,94%	4	19,04%	74	22,83%
MODULACIONES: MAYOR ◊ HOMONIMO MENOR (o viceversa)	—		14		1		—		15	
MODULACIONES: MAYOR ◊ RELATIVO MENOR (o viceversa)	—		2		—		1		3	
TOTAL DE CANCIONES MODULANTES	0	0%	16	15,38%	1	2,56%	1	4,76%	18	5,55%
ANALISIS RITMICO										
RITMO LIBRE	3	1,87%	0	0%	0	0%	0	0%	3	0,92%
R. TERNARIO: COMPASES 3/4, 3/8, etc.	66		46		13		9		134	
R. TERNARIO: COMPAS 6/8, etc.	17		10		5		—		32	
R. TERNARIO: COMPAS 9/8, etc.	1		—		1		—		2	
R. TERNARIO: COMPAS 12/8, etc.	1		—		—		—		1	
TOTAL RITMO TERNARIO	85	53,12%	56	53,84%	19	48,71%	9	42,85%	169	52,16%
R. BINARIO: COMPASES 2/4, 2/8, etc.	44		30		12		8		94	
R. BINARIO: COMPASES 4/4, 4/8, etc.	7		3		2		—		12	
TOTAL RITMO BINARIO	51	31,87%	33	31,73%	14	35,89%	8	38,09%	106	32,71%
RITMOS AKSAK: COMPASES 5/8, 5/4, etc. (3+2; 2+3)	—		—		—		—		—	
RITMOS AKSAK: C. 7/8, 7/4, etc. (2+2+3; 3+2+2; 2+3+2)	1		—		—		—		1	
RITMOS AKSAK: C. 8/8, 8/16, etc. (3+3+2; 3+2+3)	—		—		—		3		3	
RITMOS AKSAK: C. 10/8, 10/16, etc. (3+2+3+2)	—		—		—		—		—	
RITMOS AKSAK: C. 11/8, etc. (3+2+2+2+2=5/8+3/4)	—		—		—		—		—	
RITMOS AKSAK: 12/8, etc. (3+3+2+2+2=6/8+3/4; 2+4+3+3)	1		—		—		—		1	
TOTAL RITMOS AKSAK	2	1,25%	0	0%	0	0%	3	14,28%	5	1,54%
FORMAS POLIRRITMICAS DE ALTERNANCIA IRREGULAR (cambios de ritmo y compás)	14	8,75%	0	0%	3	7,69%	1	4,76%	18	5,55%
1.ª PARTE, RITMO BINARIO ◊ 2.ª PARTE, RITMO TERNARIO (o viceversa)	5	3,12%	15	14,42%	3	7,69%	0	0%	23	7,09%

asar y comer castañas), cantos religiosos litúrgicos para la Misa (por ejemplo, un *Kyrie* que recoge el Cancionero de Fernández-Núñez), o el *Rosario,* o la célebre *Pastorada* que aún se conserva en varios pueblos leoneses como supervivencia del teatro medieval, estudiada recientemente por M. Trapero y L. Siemens.

El baile más original de León es el *corrido*. En el *Cancionero berciano* aparecen tres corridos vocales en 2/4. Pero aún más curioso es el corrido instrumental (con flauta y tamboril) que se baila en la comarca de la Maragatería, diferente del que se conoce con este mismo nombre en Segovia y Valladolid (con ritmo 10/16), aunque también con ritmo aksak, en este caso de 8/8. Se trata de un baile polirrítmico, ya que mientras la flauta toca en 2/4 el tamboril acompaña en 8/8, en combinación 3+3+2, a diferencia de la combinación 3+2+3 propia del acompañamiento de las *charradas asentadas* salmantinas, y de los *charros* y *brincaos* zamoranos (aunque a veces, excepcionalmente, también puede revestir esta distribución rítmica). Manuel García Matos transcribe dos corridos leoneses de estas características, además de un romance en compás de 8/8, en su estudio *Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical* (1).

Como ya se ha dicho en la introducción, Manuel Fernández-Núñez ofrece, en su *Folklore Leonés,* 18 temas armonizados para canto y piano (números 143-160). Todos son ligeras variantes de otras canciones anteriormente transcritas por él, excepto tres nuevos temas (los números 144, 150 y 160). El n.º 38 de este Cancionero es una bellísima tonada, tanto literaria como musicalmente, que utilizó el compositor burgalés Antonio José (1902-1936) para la «Canción del mozo de mulas» de su inédita ópera, en la que colaboró como libretista Fernández-Núñez, quien sin duda le proporcionó dicho tema (2). Este Cancionero es, a mi juicio, el más importante de todos los consultados de la provincia de León, por el número de canciones recogidas y por su selección.

Menor interés y calidad ofrece, en cambio, el *Cancionero berciano* de A. Diéguez Ayerbe y F. Fernández Luaña. Algunas de sus transcripciones musicales son muy discutibles o claramente defectuosas. Así, por ejemplo, el «bien parao» o baile a lo llano de la página 3 y el bolero de la página 25 habría que transcribirlos en compás de 3/4 y no en 2/4, lo mismo que ocurre con la copla de la canción de hilar de la página 79, o con gran parte de la canción de cuna de la página 130. Por otro lado, varios de sus temas no son, a mi juicio, ni genuinamente populares ni leoneses, abundando en exceso las canciones a dúo en terceras.

---

(1) En «Anuario Musical», vol. XVI, 1961, pp. 27-54.

(2) Remito al lector a mi artículo *Lo cervantino y lo popular en la ópera inédita de Antonio José «El mozo de mulas»*, que próximamente publicará la «Revista de Folklore».

II. LA CANCION POPULAR ZAMORANA

1. ESTRUCTURA MELODICA

Para redactar este segundo capítulo hemos analizado, desde el punto de vista melódico y rítmico, 1.106 canciones populares de la provincia de Zamora, prácticamente la totalidad de las recogidas y publicadas hasta el momento. Fruto de este análisis es el cuadro-resumen de la página 115, en el que nos apoyaremos a lo largo del capítulo, y al que remitimos al lector.

Como ocurría en el caso de León, la mayoría de las canciones recogidas en la provincia de Zamora pertenecen al tipo de escalas diatónicas y al de escalas cromático-mixtas (72,05%), por influencia de la tonalidad moderna y de las modalidades arábigo-andaluzas y orientales. Pero hay que notar dos fenómenos muy reveladores, y sin duda distintivos de la música popular zamorana, al menos por el más del millar de canciones recogidas y analizadas:

a) En Zamora la mayoría de las canciones están construidas sobre escalas cromáticas y mixtas (concretamente el 41,86%), mientras que en el caso de León el primer puesto correspondía a las canciones sobre escalas diatónicas (57,40%).

b) En el caso de Zamora hay además un abundante grupo de canciones basadas en intervalos inferiores a la octava: terceras mayores y menores, tetracordos, pentacordos y hexacordos (un 22,06%, frente a un 9,56% en la provincia de León).

Estos dos fenómenos ponen de relieve una mayor antigüedad y pureza en el caso del folklore zamorano, al menos por los datos con que hoy contamos, debido a lo reducido de su ámbito melódico y al hecho de no ser en él predominantes las tonadas basadas en escalas diatónicas, sino las construidas sobre escalas cromáticas y mixtas, más cercanas a la modalidad. En la interpretación de estos hechos seguimos dos criterios ya previamente establecidos por nosotros en la página 44 de la primera parte, y que formulábamos sintéticamente diciendo: *«A menor extensión melódica, mayor antigüedad»*; y *«la música modal es más antigua que la tonal»*.

Las canciones que corresponden a estos tres tipos melódicos (ámbito inferior a la octava, escalas diatónicas, y escalas cromáticas y mixtas) integran casi la totalidad de lo recogido en los Cancioneros (el 94,11%). Las canciones modulantes y las basadas en los modos gregorianos puros siguen siendo una minoría, como en el caso de León (1,71% y 4,15% respectivamente).

Interesa detenerse brevemente en el análisis del tipo melódico mayoritario, que corresponde a aquellas canciones basadas en escalas cromáticas y mixtas. Sobre este grupo de canciones cabe hacer una primera observación: de los ocho subtipos de escalas cromáticas que encontrábamos en León, aquí hemos pasado a tener doce subtipos; es decir, que no sólo se ha duplicado en cantidad el número de canciones de esta clase (38,87% del total, frente al 18,82% de León), sino que se han diversificado en cuatro subtipos más, lo que puede ser un buen índice de la riqueza melódica del folklore musical zamorano.

Prueba de esa riqueza melódica es también el hecho de que en Zamora haya un total de 43 subtipos melódicos diferentes, frente a los 34 que encontrábamos en León, es decir, nueve subtipos más.

Conviene anotar también que en todos los subtipos de escalas cromáticas es relativamente frecuente la aparición de la 7.ª mayor en función de sensible, en lugar de la 7.ª menor o subtónica que les correspondería. Ello se debe, sin duda, a una influencia tardía de la tonalidad moderna, bien ajena al espíritu de la modalidad arábigo-andaluza y oriental, de la que derivan muy posiblemente tales escalas cromáticas sin sensible.

Por otra parte, entre las 1.106 canciones estudiadas, se encuentran los siguientes intervalos extraños: 4.ª aumentada (6 casos), 4.ª disminuida (5), 5.ª disminuida (5), 7.ª menor (5) y 2.ª aumentada (3 casos).

La mayoría de las canciones no sobrepasan el ámbito melódico de una octava, aunque no todas puedan considerarse ejemplos de tetracordos, pentacordos o hexacordos, por no corresponder a su estructura.

Son muy frecuentes las notas de adorno, especialmente los mordentes de una, dos, tres o cuatro notas, y de todo tipo: de retardación y anticipación, ascendentes y descendentes, de grado y de salto, directos y circulares. También existen agrupaciones excepcionales de más notas de adorno (5, 6, 7...). Este fenómeno, junto con el de los cuartos de tono o sonidos ambiguos que aparecen en el Cancionero de Miguel Manzano, lo analizaremos más detenidamente en el capítulo quinto.

2. ESTRUCTURA RITMICA

Lo mismo que sucedía en León, la mayoría de las canciones populares de la provincia de Zamora corresponden al ritmo ternario y binario (76,12%). También aquí domina el ternario sobre el binario.

Sin embargo, en el caso de Zamora se observa un aumento notable de las canciones en ritmo libre (4,88%, frente al 0,92% de León), de los ritmos «aksak» o «cojos» (3,88%, frente a 1,54%), y de las formas polirrítmicas de alternancia irregular (10,94%, frente a un 5,55%). También se diversifican los ritmos aksak, apareciendo nuevos subtipos: el 5/8 en 25 canciones, el 12/16 (en combinación 2+4+3+3) del acompañamiento de *La Rueda*, así como

CUADRO - RESUMEN DEL ANALISIS DE 1.106 CANCIONES POPULARES DE LA PROVINCIA DE ZAMORA

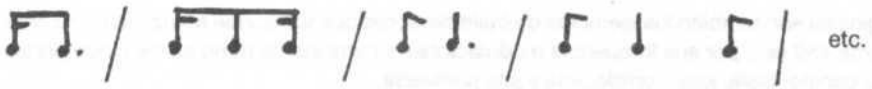
ESTRUCTURA MELODICA O RITMICA	Cancionero de Manzano (n.º)	% (de 1.085)	C. de Schindler, G.ª Matos y Pedrell (n.º)	% (de 21)	N.º TOTAL DE CANCIONES	% (de 1.106)
ANALISIS MELODICO						
AMBITO MELODICO INFERIOR A LA 8.ª — TERCERAS — DO-MI/FA-LA/SOL-SI	3		—		3	
TERCERAS — RE-FA/LA-DO	12		—		12	
TERCERAS — MI-SOL/SI-RE	—		—		—	
TETRACORDOS — DO-FA/FA-SIb/SOL-DO	22		1		23	
TETRACORDOS — RE-SOL/LA-RE	14		—		14	
TETRACORDOS — MI-LA/SI-MI	5		—		5	
PENTACORDOS — DO-SOL/FA-DO/SOL-RE	50		1		51	
PENTACORDOS — RE-LA/LA-MI	39		1		40	
PENTACORDOS — MI-SI	31		1		32	
PENTACORDOS — SI-FA	1		—		1	
HEXACORDOS — DO-LA/FA-RE/SOL-MI	33		1		34	
HEXACORDOS — LA-FA	13		—		13	
HEXACORDOS — MI-DO	15		1		16	
HEXACORDOS — SI-SOL	—		—		—	
TOTAL AMBITO MELODICO INFERIOR A LA 8.ª	238	21,93%	6	28,57%	244	22,06%
MODOS GREGORIANOS — PROTUS (tón. RE) — AUTENTICO	—		—		—	
PROTUS (tón. RE) — PLAGAL	2		—		2	
DEUTERUS (tón. MI) — AUTENTICO	11		1		12	
DEUTERUS (tón. MI) — PLAGAL	5		—		5	
TRITUS (tón. FA) — AUTENTICO	2		—		2	
TRITUS (tón. FA) — PLAGAL	9		—		9	
TETRARDUS (tón. SOL) — AUTENTICO	1		—		1	
TETRARDUS (tón. SOL) — PLAGAL	15		—		15	
TOTAL MODOS GREGORIANOS	45	4,14%	1	4,76%	46	4,15%
ESCALAS DIATONICAS — ESCALA MAYOR — NATURAL	170		3		173	
ESCALA MAYOR — 6.º GRADO MENOR	5		—		5	
ESCALA MAYOR — 6.º y 7.º MENOR	9		—		9	
ESCALA MAYOR — 7.º MENOR	13		—		13	
ESCALA MENOR — NATURAL	37		1		38	
ESCALA MENOR — 7.º GRADO MAYOR	68		1		69	
ESCALA MENOR — 6.º y 7.º MAYOR	18		—		18	
ESCALA MENOR — 6.º MAYOR	8		1		9	
TOTAL ESCALAS DIATONICAS	328	30,23%	6	28,57%	334	30,19%
ESCALAS CROMATICAS Y MIXTAS — ESCALAS CROMATICAS — FLUCTUACION 2.ª Y 3.ª M/m	127		2		129	
ESCALAS CROMATICAS — 2.ª M Y FLUCT. 3.ª M/m	134		2		136	
ESCALAS CROMATICAS — 2.ª m Y FLUCT. 3.ª M/m	74		2		76	
ESCALAS CROMATICAS — FLUCT. 2.ª M/m Y 3.ª m	29		—		29	
ESCALAS CROMATICAS — FLUCT. 2.ª M/m Y 3.ª M	—		—		—	
ESCALAS CROMATICAS — FLUCT. 2.ª, 3.ª Y 6.ª M/m	15		—		15	
ESCALAS CROMATICAS — 2.ª M Y FLUCT. 3.ª Y 6.ª M/m	17		—		17	
ESCALAS CROMATICAS — 2.ª m Y FLUCT. 3.ª Y 6.ª M/m	6		—		6	
ESCALAS CROMATICAS — 2.ª M/m, 3.ª m Y 6.ª M/m	2		—		2	
ESCALAS CROMATICAS — 2.ª M/m, 3.ª M/m Y 6ª M	7		—		7	
ESCALAS CROMATICAS — 2.ª M, 3.ª M/m Y 6.ª M	5		—		5	
ESCALAS CROMATICAS — 2.ª m, 3.ª m Y 6.ª M/m	4		—		4	
ESCALAS CROMATICAS — 2.ª M/m, 3.ª m Y 6.ª M	4		—		4	
ESCALAS MIXTAS — COMPLETA (fusión may. y men.)	6		2		8	
ESCALAS MIXTAS — INCOMPL. (M. con fluct. 3.ª M/m)	25		—		25	
TOTAL ESCALAS CROMATICAS Y MIXTAS	455	41,93%	8	38,09%	463	41,86%
MODULACIONES — MAYOR ◊ HOMONIMO MENOR (o viceversa)	16		—		16	
MODULACIONES — MAYOR ◊ RELATIVO MENOR (o viceversa)	3		—		3	
TOTAL DE CANCIONES MODULANTES	19	1,75%	0	0%	19	1,71%
ANALISIS RITMICO						
RITMO LIBRE	54	4,97%	0	0%	54	4,88%
R. TERNARIO — COMPASES 3/4, 3/8, etc.	230		2		232	
R. TERNARIO — COMPAS 6/8, etc.	277		1		278	
R. TERNARIO — COMPAS 9/8, etc.	—		—		—	
R. TERNARIO — COMPAS 12/8, etc.	—		—		—	
TOTAL RITMO TERNARIO	507	46,72%	3	14,28%	510	46,11%
R. BINARIO — COMPASES 2/4, 2/8, etc.	247		4		251	
R. BINARIO — COMPASES 4/4, 4/8, etc.	81		—		81	
TOTAL RITMO BINARIO	328	30,23%	4	19,04%	332	30,01%
RITMOS AKSAK — COMPASES 5/8, 5/4, etc. (3+2; 2+3)	25		—		25	
RITMOS AKSAK — C. 7/8, 7/4, etc. (2+2+3; 3+2+2; 2+3+2)	5		—		5	
RITMOS AKSAK — C. 8/8, 8/16, etc. (3+3+2; 3+2+3)	2		3		5	
RITMOS AKSAK — C. 10/8, 10/16, etc. (3+2+3+2)	—		—		—	
RITMOS AKSAK — C. 11/8, etc. (3+2+2+2+2=5/8+3/4)	1		—		1	
RITMOS AKSAK — 12/8, etc. (3+3+2+2+2=6/8+3/4; 2+4+3+3)	6		1		7	
TOTAL RITMOS AKSAK	39	3,59%	4	19,04%	43	3,88%
FORMAS POLIRRITMICAS DE ALTERNANCIA IRREGULAR (cambios de ritmo y compás)	113	10,41%	8	38,09%	121	10,94%
1.ª PARTE, RITMO BINARIO ◊ 2.ª PARTE, RITMO TERNARIO (o viceversa)	44	4,05%	2	9,52%	46	4,15%

el 11/8 (3+2+2+2+2, en compases 5/8 y 3/4) propio de un canto del Domingo de Ramos (n.º 967 del Cancionero de Miguel Manzano). Todo lo cual es índice de una mayor riqueza rítmica.

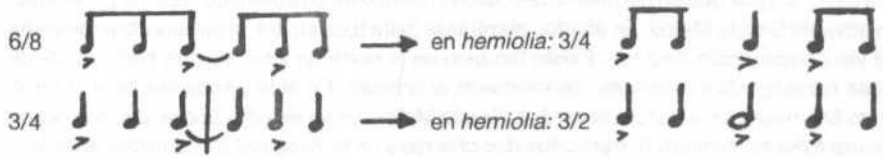
Interpretando estos hechos, podemos reconocer una vez más la mayor solera y antigüedad del folklore zamorano, a juzgar por los temas transcritos, y teniendo en cuenta el tercer criterio que ya apuntamos en el capítulo segundo, página 44: *«El ritmo libre es también un rasgo arcaico»*. Y hay que advertir además que, aparte de ese 4,88% de canciones en ritmo libre, algunos casos de formas polirrítmicas de alternancia irregular y varias canciones transcritas por Manzano en 2/8, sin líneas divisorias, podrían considerarse como ritmo libre.

Casos de ritmo en alternancia yambo-troqueo pueden encontrarse en los Cancioneros de Kurt Schindler (n.º 912) y Miguel Manzano (n.º 492).

En más de la mitad de las canciones populares recogidas en la provincia de Zamora es posible hallar ritmo sincopado, en mayor o menor grado. Existen ejemplos de síncopas en todas las clases de canciones y danzas (concretamente en las doce estudiadas por Manzano). Dentro de las frases musicales es frecuente encontrar síncopas como las siguientes:



O bien síncopas que, en compases de ritmo ternario, pueden dar lugar a hemiolias, en las que las figuras se agrupan de dos en dos, en lugar de hacerlo en grupos de tres, por razones de acento. Veamos algunos ejemplos:



La alternancia de hemiolias (ritmo binario) y compases en ritmo ternario da lugar al ritmo aksak de petenera (12/8: 3+3+2+2+2), aunque no se transcriba así.

Al final de las frases musicales son frecuentes las síncopas más largas, tanto en compases de ritmo ternario como binario. Ejemplos en compás de 3/4:

Las síncopas, lo mismo dentro de las frases que al final, son especialmente abundantes en bailes y danzas, sobre todo en las jotas, que Manzano transcribe en 6/8.

Pueden encontrarse ejemplos de hemiolias al menos en unos 60 temas populares zamoranos, el 75% de los cuales son bailes y danzas. No se dan casos en canciones de trabajo, de boda, de cuna, infantiles, ni en géneros decadentes. Hay hemiolias en compases de 3/4, 6/4 y, sobre todo, de 6/8.

3. OTRAS OBSERVACIONES

Variantes, desde el punto de vista musical, de canciones populares zamoranas se encuentran en otros Cancioneros de Segovia, Palencia, Burgos, Santander, Avila, León y Salamanca. También en Zamora existen distintas variantes de una misma canción. Lo cual pone de manifiesto un indudable parentesco entre el folklore musical castellano y el leonés.

Acerca de *tipos de canciones y danzas diferentes* a los establecidos en la «tabla de clasificación» de la página 64 de la primera parte, podemos decir, por ejemplo, que el *baile llano* o *a lo llano* de Zamora en 4/4 ó 2/4 no tiene nada que ver con el así llamado en Castilla (en ritmo ternario). Los zamoranos serían más bien, según la terminología más usada en Castilla, *bailes al agudo* o *agudillos,* dado su ritmo binario. En ocasiones se les denomina también *brincaos* (números 420, 421, 455-58 del Cancionero de Manzano) y *corridos* (números 424, 437-39 del mismo Cancionero), denominaciones que se corresponden tal vez mejor con su ritmo binario rápido (♩ = 144). Hay también varios ejemplos de *baile agarrao* (números 495-97) en ritmo binario, menos rápido (♩ = 126 ó 100).

Originales son también los ejemplos de *baile sanabrés* que transcribe Manzano en su obra (números 459 ss.), por sus frecuentes modulaciones y cambios de ritmo en las cinco partes de que consta: baile, jota, corrido, jota y jota punteada.

En determinadas localidades del occidente de Zamora se conserva un baile instrumental (para gaita y tamboril) denominado *charro,* análogo a las *charradas asentadas* que estudiaremos al tratar de la provincia de Salamanca, y de las que es una extensión. Lo sorprendente de este baile, al igual que en las charradas citadas, es que es un auténtico caso de polirritmia, según advierte García Matos. En efecto, mientras la gaita toca en 2/4, el tamboril la acompaña en 8/8 (en combinación 3+2+3). Existe también en el norte de Zamora otro baile vocal, de idénticas características rítmicas, denominado *el brincao.* En él la pandereta lleva el ritmo aksak de 8/8, mientras la voz canta en 2/4. García Matos, en su estudio *Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical* (1), transcribe dos *charros* y un *brincao* por él recogidos en la provincia de Zamora.

El mismo eminente folklorista cita también un baile instrumental (para dulzaina y caja), conocido como *La Rueda* en algunos pueblos del partido de Benavente, diferente de las ruedas de Burgos y Soria (en 10/16). En esta rueda zamorana la dulzaina toca en compás de 3/8, mientras en el estribillo la caja acompaña en 12/16 (combinación 2+4+3+3), articulándose cada dos compases de la melodía. Otro curioso ejemplo de polirritmia en el folklore castellano-leonés.

Tipos poco frecuentes en otros Cancioneros son igualmente las *tonadas de brindis,* los *romances o coplas de ciego,* las *Misas* en latín (con Introito, Kyrie, Gloria, Epistola, Credo, Dirigatur, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei), así como los *trabalenguas.*

En resumen, y a modo de valoración del *Cancionero de folklore musical zamorano* de Miguel Manzano —hoy por hoy prácticamente la única fuente para conocer la canción

(1) En «Anuario Musical», vol. XVI, 1961, pp. 27-54.

popular de esta provincia, según ya advertimos en la introducción—, digamos que es encomiable la ardua labor de recopilación y transcripción de 1.085 temas populares realizada por este folklorista, tanto por la cantidad como por la calidad de lo recogido, con fidelidad y acertado criterio de selección, ordenación y transcripción musical. Gracias a él, hoy podemos conocer mejor la abundancia, riqueza y antigüedad del folklore musical zamorano. Esperamos con avidez la publicación del segundo tomo de su obra, con el análisis lingüístico y musicológico del material reunido en el primero.

III. LA CANCION POPULAR SALMANTINA

1. ESTRUCTURA MELODICA

Remito al lector, como en anteriores capítulos, al cuadro-resumen de la página 123, elaborado sobre la base del análisis melódico y rítmico de 751 canciones populares de la provincia de Salamanca, prácticamente el total de lo recogido y publicado hasta la fecha en esa provincia.

Las características que, según Dámaso Ledesma, definen a la música popular salmantina —que él sin más precisiones identifica con la *castellana*— son, desde el punto de vista melódico, las siguientes:

«Las cadencias finales terminan, generalmente, en la *quinta,* a la que comúnmente se llega por grados conjuntos.

La tonalidad es indecisa, con giros melódicos que difieren esencialmente de la melodía moderna, no entendiéndose por tal la de los maestros que se inspiran en la música popular de épocas lejanas.

La modalidad es especialmente la misma de las composiciones y melodías del siglo XVI, aunque en algunas transcripciones aparezcan series melódicas de tiempos actuales, debido indudablemente a la degeneración y pérdida gradual de aquellas modalidades en los cantores; circunstancia que yo he querido respetar por conservarme como imparcial y exacto intérprete de los cantos tal como se escuchan» (1).

Para verificar la exactitud de estas observaciones, vamos a cotejarlas con los resultados de nuestro análisis de las 68 canciones que integran la Sección 1.ª (tonadas de primer orden), según Ledesma justamente aquellas de mayor carácter regional castellano.

---

(1) *Folklore o Cancionero salmantino,* p. 15.

CUADRO-RESUMEN DEL ANALISIS MELODICO DE LAS 68 TONADAS DE LA SECCION 1.ª, PRIMER ORDEN, DEL CANCIONERO DE LEDESMA.	
ESTRUCTURA MELODICA	N.º DE CANCIONES
Ambito melódico inferior a la 8.ª	5
Modos gregorianos	6
Escalas diatónicas	11
Escalas cromáticas y mixtas	46

Las características melódicas de la música popular salmantina enunciadas por Ledesma coinciden plenamente con nuestras conclusiones:

a) *Predominio de las escalas cromáticas y mixtas* (46 canciones, de 68; 67,64%), especialmente de la cromática con 2.ª mayor fija y fluctuación de la 3.ª M/m (14 canciones), y de aquélla en que alternan la 2.ª y 3.ª M/m (11 canciones). Este predominio puede apreciarse también tanto en el resultado del análisis de las 404 tonadas del Cancionero de Ledesma (175 sobre escalas cromáticas y mixtas: 43,31%), como en el resultado global del estudio de las 751 canciones recogidas en la provincia de Salamanca (291 temas cromáticos y mixtos: 38,74%). Hablando con mayor precisión y rigor que Ledesma, no es que estas canciones finalicen en la quinta de un hipotético modo menor, sino más bien en la tónica del modo de *mi* cromatizado.

b) El segundo rasgo puesto de relieve por Ledesma se deriva del primero: la constante alteración de los grados modales en las escalas cromáticas y mixtas, sobre todo por la fluctuación de la tercera mayor y menor, conduce a la *indecisión, indefinición o inestabilidad tonal.*

c) *Domina, pues, la modalidad* sobre la tonalidad, si tenemos en cuenta que, de 68, sólo hay once canciones basadas en escalas diatónicas mayores y menores, mientras que el resto (83,82%) corresponden a pentacordos, hexacordos, modos gregorianos (III y VII), y escalas cromáticas y mixtas. Como analizaremos en el capítulo siguiente, estas escalas cromáticas y mixtas derivan del modo de *mi,* por un proceso de enriquecimiento cromático, con lo que son más afines a los modos orientales, griegos y gregorianos, que a las escalas diatónicas modernas. Veremos también entonces que 536, del total de 751 canciones recogidas en Salamanca, tienen estructura modal (el 71,37%). Con todo ello creemos que está suficientemente justificado nuestro acuerdo, en lo fundamental, con las apreciaciones de Ledesma.

Por otra parte, en Salamanca aparece un nuevo tipo de escala cromática, que no encontramos en León ni en Zamora. Se trata de aquélla en que fluctúa la 2.ª M/m, permaneciendo fija la tercera mayor. Ledesma transcribe cuatro tonadas sobre esta escala.

No podemos olvidar la influencia que tiene la tonalidad sobre el folklore salmantino, al igual que lo pusimos de relieve en León y Zamora: el 34,22% del total de 751 temas populares recogidos en Salamanca corresponde a escalas mayores y menores. Pero, aparte de no ser el tipo predominante, creemos con Ledesma que tampoco es el más representativo o característico de esta música popular.

Por último, nos encontramos, entre las 751 canciones populares estudiadas de la provincia

CUADRO - RESUMEN DEL ANALISIS DE 751 CANCIONES POPULARES DE LA PROVINCIA DE SALAMANCA

ESTRUCTURA MELODICA O RITMICA	Cancionero de Ledesma (n.º)	% (de 404)	Cancionero Sánchez Fraile (n.º)	% (de 261)	Cancionero de A. Carril (n.º)	% (de 50)	C. de Schindler, G.ª Matos y Magadán (n.º)	% (de 36)	N.º TOTAL DE CANCIONES	% (de 751)
ANALISIS MELODICO										
AMBITO MELODICO INFERIOR A LA 8.ª										
TERCERAS: DO-MI/FA-LA/SOL-SI	—		—		—		—		—	
TERCERAS: RE-FA/LA-DO	—		—		—		—		—	
TERCERAS: MI-SOL/SI-RE	—		1		—		—		1	
TETRACORDOS: DO-FA/FA-SIb/SOL-DO	8		1		—		—		9	
TETRACORDOS: RE-SOL/LA-RE	5		1		—		1		7	
TETRACORDOS: MI-LA/SI-MI	4		—		—		—		4	
PENTACORDOS: DO-SOL/FA-DO/SOL-RE	11		11		2		1		25	
PENTACORDOS: RE-LA/LA-MI	11		4		3		1		19	
PENTACORDOS: MI-SI	4		1		—		—		5	
PENTACORDOS: SI-FA	1		—		—		—		1	
HEXACORDOS: DO-LA/FA-RE/SOL-MI	11		20		4		2		37	
HEXACORDOS: LA-FA	14		4		2		2		22	
HEXACORDOS: MI-DO	4		4		1		—		9	
HEXACORDOS: SI-SOL	—		—		—		1		1	
TOTAL AMBITO MELODICO INFERIOR A LA 8.ª	73	18,06%	47	18%	12	24%	8	22,22%	140	18,64%
MODOS GREGORIANOS										
PROTUS (tón. RE): AUTENTICO	—		—		—		—		—	
PROTUS (tón. RE): PLAGAL	1		—		1		—		2	
DEUTERUS (tón. MI): AUTENTICO	21		2		1		—		24	
DEUTERUS (tón. MI): PLAGAL	2		—		1		—		3	
TRITUS (tón. FA): AUTENTICO	1		—		—		—		1	
TRITUS (tón. FA): PLAGAL	2		—		—		—		2	
TETRARDUS (tón. SOL): AUTENTICO	9		1		—		—		10	
TETRARDUS (tón. SOL): PLAGAL	7		9		—		—		16	
TOTAL MODOS GREGORIANOS	43	10,64%	12	4,59%	3	6%	0	0%	58	7,72%
ESCALAS DIATONICAS										
ESCALA MAYOR: NATURAL	57		97		6		8		168	
ESCALA MAYOR: 6.º GRADO MENOR	4		—		—		—		4	
ESCALA MAYOR: 6.º y 7.º MENOR	10		2		—		—		12	
ESCALA MAYOR: 7.º MENOR	3		3		—		2		8	
ESCALA MENOR: NATURAL	24		7		3		5		39	
ESCALA MENOR: 7.º GRADO MAYOR	7		6		3		—		16	
ESCALA MENOR: 6.º y 7.º MAYOR	6		—		—		2		8	
ESCALA MENOR: 6.º MAYOR	1		1		—		—		2	
TOTAL ESCALAS DIATONICAS	112	27,72%	116	44,44%	12	24%	17	47,22%	257	34,22%
ESCALAS CROMATICAS Y MIXTAS										
ESCALAS CROMATICAS: FLUCTUACION 2.ª Y 3.ª M/m	50		16		3		3		72	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M Y FLUCT. 3.ª M/m	45		30		1		1		77	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª m Y FLUCT. 3.ª M/m	24		6		13		1		44	
ESCALAS CROMATICAS: FLUCT. 2.ª M/m Y 3.ª m	10		5		1		—		16	
ESCALAS CROMATICAS: FLUCT. 2.ª M/m Y 3.ª M	4		—		—		—		4	
ESCALAS CROMATICAS: FLUCT. 2.ª, 3.ª Y 6.ª M/m	4		8		1		2		15	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M Y FLUCT. 3.ª Y 6.ª M/m	4		2		—		—		6	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª m Y FLUCT. 3.ª Y 6.ª M/m	3		2		2		2		9	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M/m, 3.ª m Y 6.ª M/m	2		1		—		—		3	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M/m, 3.ª M/m Y 6ª M	6		1		—		—		7	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M, 3.ª M/m Y 6.ª M	4		2		—		—		6	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª m, 3.ª m Y 6.ª M/m	2		1		—		2		5	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M/m, 3.ª m Y 6.ª M	2		—		—		—		2	
ESCALAS MIXTAS: COMPLETA (fusión may. y men.)	8		3		—		—		11	
ESCALAS MIXTAS: INCOMPL. (M. con fluct. 3.ª M/m)	7		5		2		—		14	
TOTAL ESCALAS CROMATICAS Y MIXTAS	175	43,31%	82	31,41%	23	46%	11	30,55%	291	38,74%
MODULACIONES: MAYOR ◊ HOMONIMO MENOR (o viceversa)	—		3		—		—		3	
MODULACIONES: MAYOR ◊ RELATIVO MENOR (o viceversa)	1		1		—		—		2	
TOTAL DE CANCIONES MODULANTES	1	0,24%	4	1,53%	0	0%	0	0%	5	0,66%
ANALISIS RITMICO										
RITMO LIBRE	36	8,91%	0	0%	5	10%	0	0%	41	5,45%
R. TERNARIO: COMPASES 3/4, 3/8, etc.	125		68		30		7		230	
R. TERNARIO: COMPAS 6/8, etc.	51		57		—		2		110	
R. TERNARIO: COMPAS 9/8, etc.	13		2		—		—		15	
R. TERNARIO: COMPAS 12/8, etc.	—		—		—		—		—	
TOTAL RITMO TERNARIO	189	46,78%	127	48,65%	30	60%	9	25%	355	47,27%
R. BINARIO: COMPASES 2/4, 2/8, etc.	91		91		10		2		194	
R. BINARIO: COMPASES 4/4, 4/8, etc.	7		2		—		5		14	
TOTAL RITMO BINARIO	98	24,25%	93	35,63%	10	20%	7	19,44%	208	27,69%
RITMOS AKSAK: COMPASES 5/8, 5/4, etc. (3+2; 2+3)	11		3		—		—		14	
RITMOS AKSAK: C. 7/8, 7/4, etc. (2+2+3; 3+2+2; 2+3+2)	—		1		—		—		1	
RITMOS AKSAK: C. 8/8, 8/16, etc. (3+3+2; 3+2+3)	—		—		—		3		3	
RITMOS AKSAK: C. 10/8, 10/16, etc. (3+2+3+2)	—		—		—		6		6	
RITMOS AKSAK: C. 11/8, etc. (3+2+2+2+2=5/8+3/4)	—		—		—		—		—	
RITMOS AKSAK: 12/8, etc. (3+3+2+2+2=6/8+3/4; 2+4+3+3)	1		2		—		—		3	
TOTAL RITMOS AKSAK	12	2,97%	6	2,29%	0	0%	9	25%	27	3,59%
FORMAS POLIRRITMICAS DE ALTERNANCIA IRREGULAR (cambios de ritmo y compás)	53	13,11%	29	11,11%	2	4%	10	27,77%	94	12,51%
1.ª PARTE, RITMO BINARIO ◊ 2.ª PARTE, RITMO TERNARIO (o viceversa)	16	3,96%	6	2,29%	3	6%	1	2,77%	26	3,46%

de Salamanca, con los siguientes intervalos extraños: 16 casos de 7.ª menor, 7 de 4.ª aumentada, 6 de 4.ª disminuida, 3 de 2.ª aumentada y 3 de 5.ª disminuida.

2. ESTRUCTURA RITMICA

«En cuanto al *ritmo* de esta música —afirma Ledesma—, debo hacer notar que las frases y períodos son raramente simétricos. El cambio de compás es frecuente» (2). Esta última apreciación concuerda bien con nuestro análisis de los 68 primeros temas de su Cancionero, que él considera los más representativos del folklore salmantino.

CUADRO-RESUMEN DEL ANALISIS RITMICO DE LAS 68 TONADAS DE LA SECCION 1.ª, PRIMER ORDEN, DEL CANCIONERO DE LEDESMA.

ESTRUCTURA RITMICA	N.º DE CANCIONES
Ritmo libre	3
Ritmo ternario	38
Ritmo binario	9
Ritmos aksak	5
Formas polirrítmicas de alternancia irregular (cambios de ritmo y compás)	11
1.ª parte, ritmo binario ◊ 2.ª parte, ritmo ternario (o viceversa)	2

En efecto, si bien el ritmo ternario es el predominante (38 canciones, 55,88%), lo mismo que ocurría también en León y Zamora, las estructuras rítmicas que suponen un cambio de compás (las tres últimas citadas: ritmos aksak, formas polirrítmicas de alternancia irregular y paso del ritmo binario, en la primera parte de la canción, al ternario en la segunda o viceversa) comprenden un total de 18 tonadas (26,47%). Las conclusiones son las mismas si atendemos a la totalidad de 751 canciones salmantinas estudiadas: 355 (47,27%) tienen ritmo ternario y 208 (27,69%) poseen ritmo binario, mientras que en 147 se verifican cambios de compás (19,56%). Más concretamente, en Salamanca se da el mayor porcentaje de canciones con alternancia irregular de diferentes ritmos y compases, con respecto a las otras provincias del antiguo reino de León (León: 5,55%; Zamora: 10,94%; Salamanca: 12,51%. Ver cuadro-resumen del análisis de 2.181 canciones populares del antiguo reino de León, en la página 141).

También es Salamanca la provincia con un mayor porcentaje de canciones con ritmo libre (5,45%, frente al 0,92 de León y al 4,88 de Zamora).

En cuanto a los ritmos aksak, merece destacarse un nuevo subtipo descubierto por García Matos en la *charrada picada:* el 10/16 (3+2+3+2), del que hablaremos enseguida.

(2) *Op.cit.*, p. 16.

Todo ello es síntoma de la extraordinaria riqueza rítmica, y también melódica, del folklore musical salmantino. En efecto, en la provincia de Salamanca hay canciones populares de 44 subtipos melódicos y 13 rítmicos; es decir, 11 subtipos melódico-rítmicos más que en León, y 2 más que en Zamora.

También se encuentran en el Cancionero de Ledesma varios casos de ritmo con alternancia yambo-troqueo. Véanse, por ejemplo, los números 28 (página 29), 22 (p. 64) y 7 (p. 110), todos ellos con algunas excepciones.

Numerosas canciones salmantinas de todas las clases tienen ritmo sincopado, más o menos acusado. Es aplicable a Salamanca todo lo que al respecto se afirma sobre Zamora en el capítulo anterior. Hay también hemiolias al menos en unas 15 canciones (jotas, villancicos, canciones infantiles, cantos religiosos, de matanza, etc.), en compases de 6/8, 3/4 y 3/8.

3. OTRAS OBSERVACIONES

Existen *variantes* de canciones populares salmantinas en otras colecciones de Soria, Burgos, Valladolid, Avila, Palencia, León y Zamora. Hay también variantes de un mismo tema en los diferentes Cancioneros de Salamanca, o incluso dentro del mismo Cancionero. Una vez más se advierte la estrecha vinculación entre Castilla y León, en cuanto a folklore musical se refiere.

Con respecto a tipos de bailes no incluidos en la «tabla de clasificación» de la página 64, aparte de los *fandangos* que transcriben Ledesma y Sánchez Fraile en sus Cancioneros, en ritmo ternario (3/4 ó 3/8), y que nada tienen que ver con el fandango andaluz, merecen destacarse dos típicos bailes salmantinos: la *charrada asentada* y la *charrada saltada, picada, golpeada o brincada.*

La *charrada asentada,* así denominada porque los bailadores han de pisar con toda la planta, posee ritmo binario (2/4) y puede ser tanto vocal como instrumental. En las charradas asentadas instrumentales (para gaita y tamboril) García Matos ha descubierto un caso de auténtica polirritmia, no puesta de relieve en las transcripciones de Dámaso Ledesma. Consiste en que mientras la gaita canta en 2/4, el tamboril acompaña en ritmo aksak de 8/8 (en combinación 3+2+3) durante la copla del baile, y en 2/4 durante el estribillo, pero con una anticipación de medio tiempo respecto a la gaita. García Matos transcribe en su estudio *Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical* (3) tres ejemplos de este tipo de charrada, por él recogidos en diferentes pueblos de la provincia de Salamanca. También existe este ritmo aksak de 8/8 en Zamora *(charro* y *brincao)* y León *(corrido),* además de Segovia *(entradilla).*

La *charrada saltada o picada* se baila de puntillas, de donde le viene su denominación, y también puede ser instrumental o vocal. Tanto Ledesma como Sánchez Fraile, en sus respectivos Cancioneros, la transcriben en ritmo ternario (6/8, 9/8, 3/4, o incluso 3/8 según Sánchez

(3) En «Anuario Musical», vol. XV, 1960, pp. 101-121, y vol. XVI, 1961, pp. 27-54.

Fraile). Dámaso Ledesma recoge diez charradas saltadas cantadas y otras tres instrumentales, y Aníbal Sánchez Fraile añade tres o cuatro ejemplos más de las cantadas. En mi cuadro-resumen de la página 123 las contabilizo a todas ellas tal como las transcriben ambos folkloristas, es decir, con ritmo ternario.

Pero Manuel García Matos considera que el ritmo auténtico de este típico baile salmantino es el aksak de 10/16 (en combinación 3+2+3+2), transcribiendo en dicho compás seis ejemplos de charradas picadas instrumentales (4). Según este ilustre musicólogo la confusión del ritmo de la charrada saltada, por parte de Ledesma y Sánchez Fraile, puede deberse a una defectuosa interpretación del pueblo o incluso de los folkloristas compiladores.

El mismo ritmo aksak (10/16) de las charradas picadas aparece también, según García Matos, en las provincias de Cáceres (en el *pindongo* y el *perantón),* Valladolid y Segovia (en *corridos* y *ruedas),* y en Soria y Burgos *(rueda).* Véase el mapa de la página siguiente, reproducción del que presenta García Matos en el estudio citado, en el que figura el *área de repartición del ritmo 10/16.*

Añade García Matos que es verosímil que el ritmo aksak de 10/16 tenga un origen asiático, y que pudo ser traído hasta España por invasiones de aquella procedencia. Basa esta hipótesis en la constatación de la actual difusión de tal ritmo entre los bereberes del norte de Africa, así como en países del sudeste europeo y de Asia Menor, hasta llegar a la India: Bulgaria, Rumania, Turquía y la propia India. Así pues, la zona de difusión del ritmo 10/16 abarca una amplia área geográfica mediterránea y oriental, algo semejante a lo que ocurre con las escalas cromáticas, según estudiaremos en el capítulo quinto.

En cuanto al ritmo aksak del acompañamiento de la charrada asentada (8/8 en combinación 3+2+3), también se encuentra extendido por las mismas zonas de Europa y Asia (Yugoslavia, Bulgaria, Grecia, Turquía e India), según el profesor García Matos que aduce varios ejemplos al respecto.

Las canciones recogidas en Salamanca corresponden a tipos ya aparecidos y estudiados en otras provincias castellano-leonesas: de ronda, de cuna, de bodas, de diferentes trabajos, villancicos, romances, cantos religiosos, toreras, canciones infantiles, etc.

También en el caso de Salamanca son aplicables algunas de las observaciones que hacíamos notar en León y Zamora. Por ejemplo, muchas canciones populares salmantinas se desenvuelven dentro de un ámbito melódico inferior a la octava, aun cuando no todas puedan incluirse dentro de este apartado por no tener la estructura propia de los tetracordos, pentacordos o hexacordos. Ocurre también que algunas veces el ritmo libre es transcrito como forma polirrítmica de alternancia irregular, con frecuentes cambios de compás (5). Asimismo, es muy característica del folklore musical salmantino —fenómeno paralelo al de otras facetas del arte popular charro— la *ornamentación* de sus melodías con todo tipo de mordentes y notas de adorno en general, apareciendo también cuartos de tono en el Cancionero de Aníbal Sánchez Fraile.

En otro orden de cosas, la tonada religiosa número 15 del Cancionero de Ledesma (p. 154) tiene una línea melódica similar a la de una antigua danza transcrita para guitarra en el s. XVII

(4) Cf. *op. cit.*, pp. 113-116.

(5) Véanse, a título de ejemplo, los números 487 y 501 del Cancionero de K. Schindler.

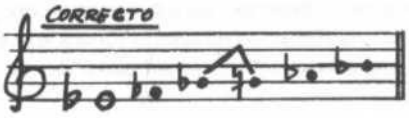
Area de repartición del ritmo 10×16 (zona rayada).

por Francisco Guerau con el título de «Marizápalos», y con el de «Españoleta» por Gaspar Sanz (6). Este antiguo tema popular es utilizado también por Joaquín Rodrigo en su *Fantasía para un gentilhombre,* para guitarra y orquesta.

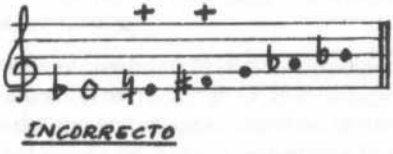
Finalizamos este capítulo tercero, dedicado al estudio de la canción popular salmantina, con una *valoración de los Cancioneros* de esta provincia. A mi juicio, el Cancionero de Dámaso Ledesma es el más interesante y el de mayor mérito de los publicados hasta la fecha, no sólo por haber sido el primero del antiguo reino de León en aparecer (en 1907), y por el número de temas populares recopilados, sino por la fidelidad y rigor de sus transcripciones y, sobre todo, por su carácter típicamente regional. Ledesma repite once canciones con mínimas diferencias: las números 2 (página 17), 4 (p. 18), 6 (p. 19), 25 (p. 27), 40 (p. 34), 46 y 47 (p. 37), 7 (p. 71), 8 (p. 72), la arada 1.ª de la página 117, y la Pasión n.º 1 de la página 143.

El Cancionero de Sánchez Fraile tiene menor interés que el de Ledesma, ya que recoge bastantes tonadas poco características del folklore salmantino (por ejemplo, unas cien canciones infantiles, la mayoría de ellas en compás de 2/4 y modo mayor).

Algunas transcripciones musicales del Cancionero de Angel Carril, realizadas por Juan de Toledo, son claramente defectuosas, sobre todo en el aspecto melódico. Veamos dos ejemplos: la «Tonada del ramo de San Juan» (p. 23) está basada en la escala cromática con 2.ª menor fija y fluctuación de la 3.ª mayor y menor (escala arábigo-andaluza u oriental), con una extensión de un pentacordo:

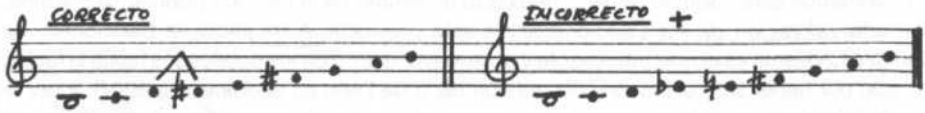


Pues bien, aquí el *sol bemol* se transcribe incorrectamente como *fa sostenido,* y el *fa bemol* como *mi natural,* dando lugar a intervalos extraños de 2.ª aumentada, 3.ª disminuida y 4.ª disminuida:



(6) Cf. F. PEDRELL, *Cancionero Musical Popular Español,* tomo IV, n.º 109, p. 72, y n.º 128, p. 143.

Lo mismo ocurre con la canción «La mujer del seronero» (p. 121), construida sobre la misma escala completa, donde se escribe *mi bemol* en lugar de *re sostenido,* dando lugar a una extraña 2.ª aumentada:



En cuanto al Cancionero de Kurt Schindler, sus transcripciones rítmicas son en ocasiones bastante discutibles, y demasiado complicadas y oscuras, con frecuentes cambios de compás, figuraciones extrañas, etc. Tal vez ello se deba al propósito de Schindler de reflejar con excesiva y escrupulosa fidelidad lo cantado por los intérpretes populares.

IV. SOBRE LA MODALIDAD EN LA MUSICA POPULAR DEL ANTIGUO REINO DE LEON

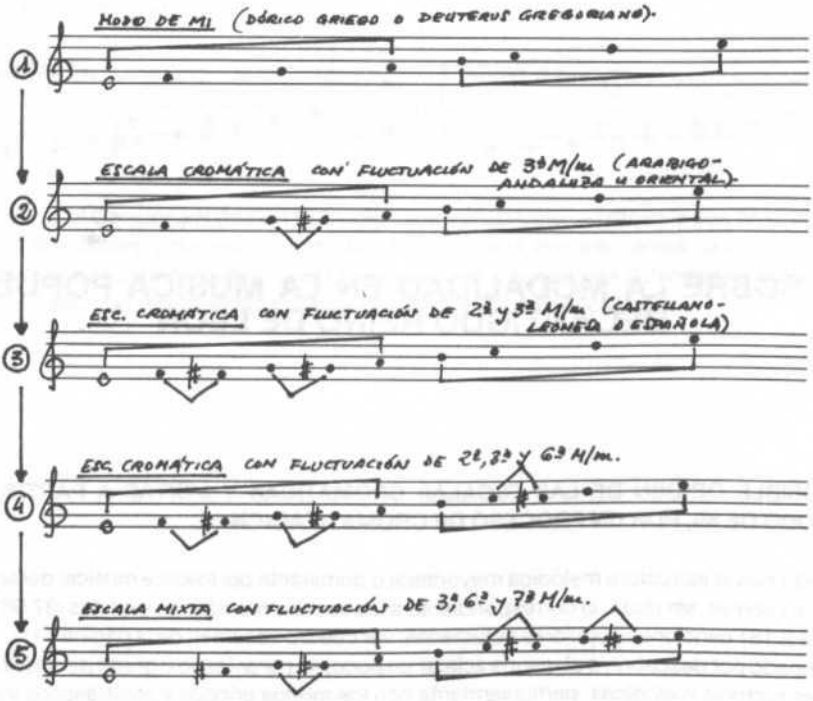
1. POSIBLE ORIGEN DE LAS ESCALAS CROMATICAS Y MIXTAS A PARTIR DEL MODO DE MI, POR UN PROCESO DE CROMATIZACION

Puesto que la estructura melódica mayoritaria o dominante del folklore musical del antiguo reino de León es, sin duda, la correspondiente a las escalas cromáticas y mixtas (37,96% del total de 2.181 canciones populares estudiadas; ver cuadro-resumen de la página 141), me he preocupado por descubrir, o al menos aclarar un poco, su parentesco o grado de relación con otras estructuras melódicas, particularmente con los modos griegos y eclesiásticos y con el modo menor actual.

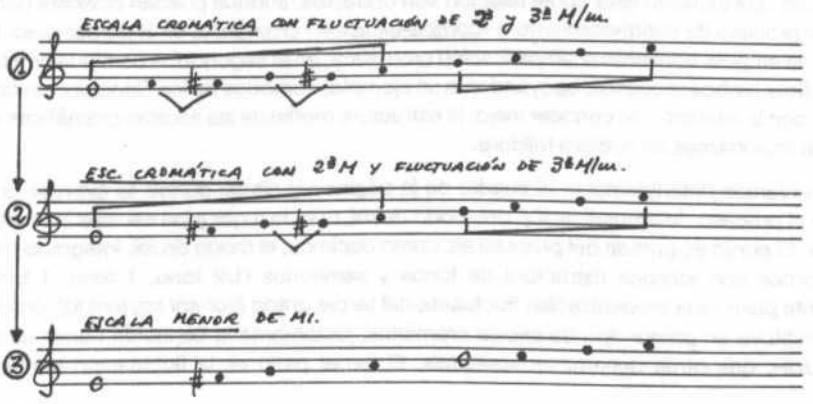
Con respecto al *modo de mi* griego y gregoriano (*dórico* griego y *deuterus* gregoriano) la relación creo que es de *filiación:* las escalas cromáticas y mixtas del folklore musical leonés descienden, a mi juicio, de aquél. Por el contrario, con respecto al actual *modo menor* el parentesco es de *paternidad:* las escalas cromáticas y mixtas originaron el modo menor. Los procesos que explican esta doble relación son opuestos, aunque puedan coexistir paralelamente: proceso de enriquecimiento o *«complejificación»* cromática, en el primer caso, frente a otro de empobrecimiento o *simplificación* cromática, en el segundo. A continuación trataré de explicar ambos procesos, apoyándome en ejemplos tomados de los Cancioneros consultados, con la intención de conocer mejor la estructura modal de las escalas cromáticas y mixtas, tan importantes en nuestro folklore.

Observemos detenidamente el cuadro de la página siguiente, donde se expresa gráficamente el proceso de cromatización del *modo de mi,* que da lugar a las escalas cromáticas y mixtas. El punto de partida del proceso es, como decimos, el modo de *mi,* integrado por dos tetracordos con idéntica estructura de tonos y semitonos (1/2 tono, 1 tono, 1 tono). El siguiente paso es la cromatización fluctuante del tercer grado *(sol-sol sostenido),* con lo que se constituye un primer tipo de escala cromática, justamente la conocida como *«arábigo-andaluza»,* que otros denominan *«oriental».* El tercer paso es la fluctuación también del

POSIBLE ORIGEN DE LAS ESCALAS CROMATICAS Y MIXTAS A PARTIR DEL MODO DE MI, POR UN PROCESO DE CROMATIZACION



POSIBLE ORIGEN DEL MODO MENOR, POR UN PROCESO DE SIMPLIFICACION, A PARTIR DE LAS ESCALAS CROMATICAS



segundo grado de la escala *(fa-fa sostenido)*, lo que da lugar a la escala cromática con alternancia de 2.ª y 3.ª M/m, es decir, la conocida como *«castellano-leonesa»* o *«española»*, precisamente por su abundancia en nuestro folklore.

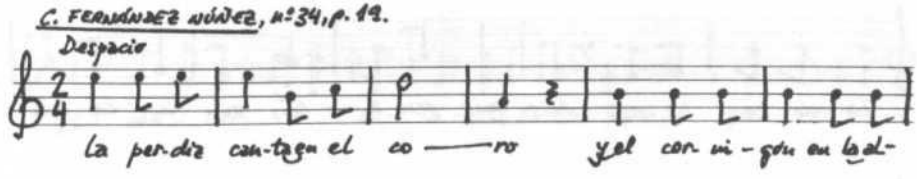
Hasta aquí sólo se han alterado dos grados del primer tetracordo (el segundo y el tercero), no la tónica, por ser el sonido básico o fundamental, ni el cuarto grado por ser la nota terminal del tetracordo, hacia la que se dirige la tensión melódica. Pero veamos cómo, por las mismas razones, también pueden cromatizarse los mismos grados del segundo tetracordo: el segundo y el tercero, que se corresponden con el sexto y séptimo de la escala.

En efecto, el siguiente paso en este proceso de cromatización, es la alteración, fluctuante también, del sexto grado *(do-do sostenido)*, con lo que tenemos la *escala cromática con alternancia de la 2.ª, 3.ª y 6.ª M/m.* Por último, el máximo grado de cromatización se logrará con la fluctuación también del séptimo grado *(re-re sostenido)*, apareciendo así la *escala mixta completa*, fusión de los modos mayor y menor, con alternancia de la 3.ª, 6.ª y 7.ª M/m.

Este proceso de enriquecimiento cromático, que he tratado de reproducir en sus líneas maestras, a veces se realiza a base de notas de floreo o bordaduras, tanto ascendentes como descendentes. Por otra parte, esta explicación del origen de las escalas cromáticas y mixtas, a partir del modo de *mi*, concuerda con la realidad actual del canto popular leonés, y particularmente del salmantino, según el testimonio de Pilar Madagán. «Cuando el cantor popular —afirma— se inspira en las melodías gregorianas que oyó y cantó de niño, por supuesto que las transforma, enriqueciéndolas con cromatismos: esto lo hemos vivido en nuestra provincia las personas mayores de cuarenta y cinco años, sin ir más lejos. Baste recordar alguna variante de la misa *de Angelis* re-creada por alguno de los viejos sacristanes de nuestra provincia» (1).

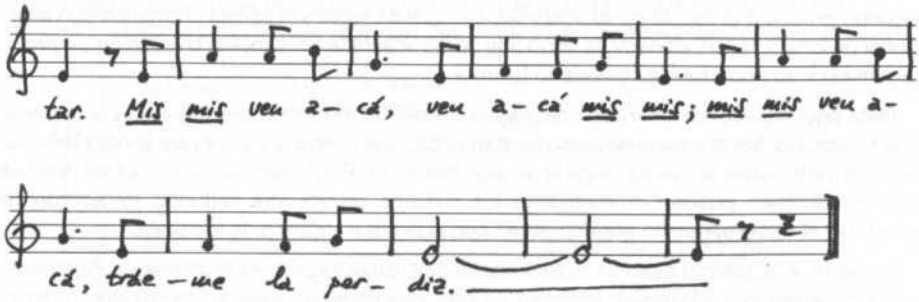
La tendencia a la ornamentación cromática es tan natural en la música popular salmantina (y, por extensión, en la leonesa), que parece ser una característica del gusto de este pueblo, que se manifiesta incluso en otras artes populares. Es también Pilar Madagán quien descubre en la música charra «un cierto barroquismo, muy de acuerdo con otro tipo de expresiones artísticas del pueblo salmantino», por ejemplo, sus bordados y sus adornos de platería (2).

Analicemos, por último, dos ejemplos para comprobar sobre casos concretos cuanto venimos afirmando en abstracto. El número 34 del *Folklore Leonés* de Manuel Fernández-Núñez es una canción construida sobre el modo de *mi* en sentido descendente, como en el modo dórico griego:

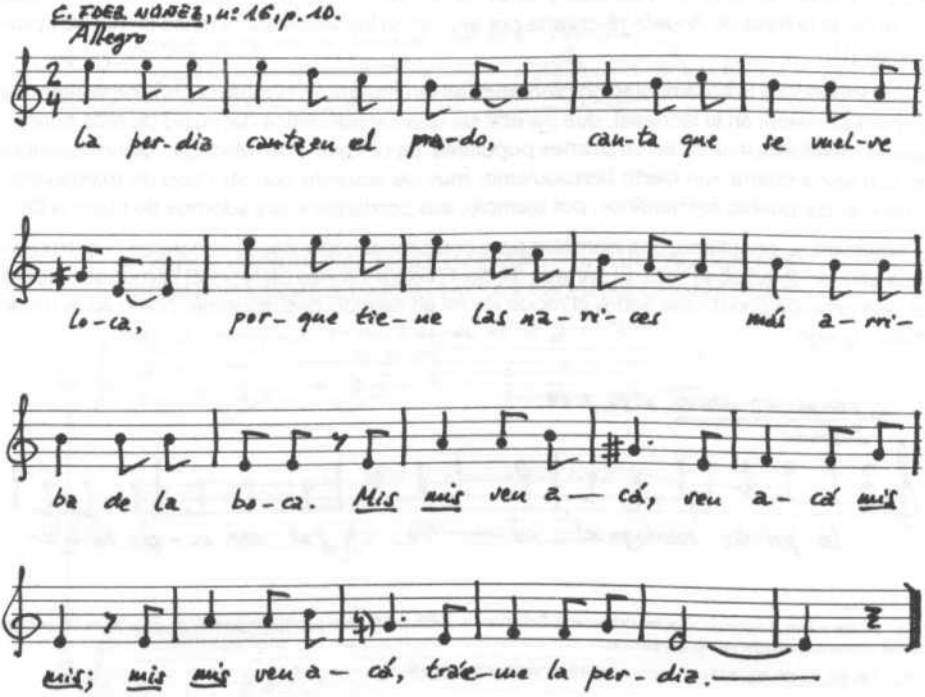


(1) *Notas sobre la canción popular salmantina.* Salamanca, 1982, p. 95. En el capítulo siguiente analizaremos un ejemplo de esa cromatización del canto gregoriano.

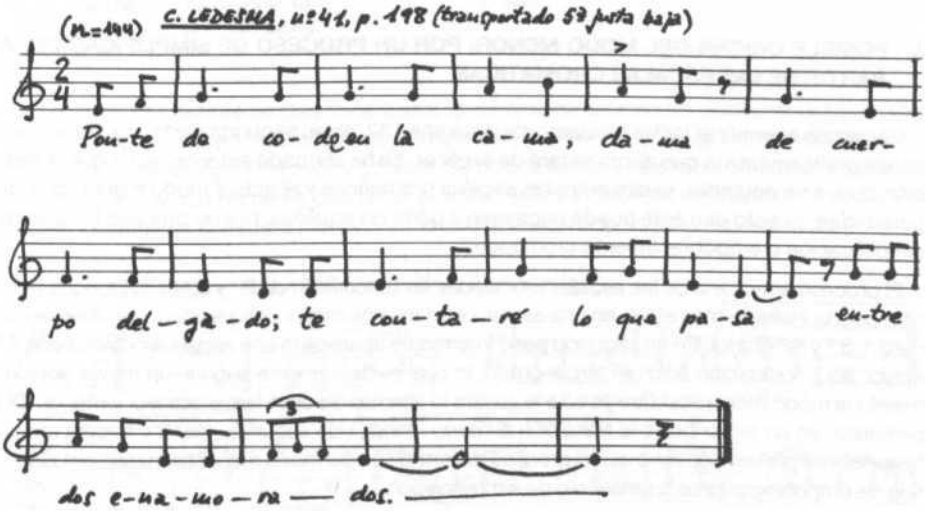
(2) *Op. cit.*, p. 96. Sobre el bordado salmantino ver también pp. 30-33.



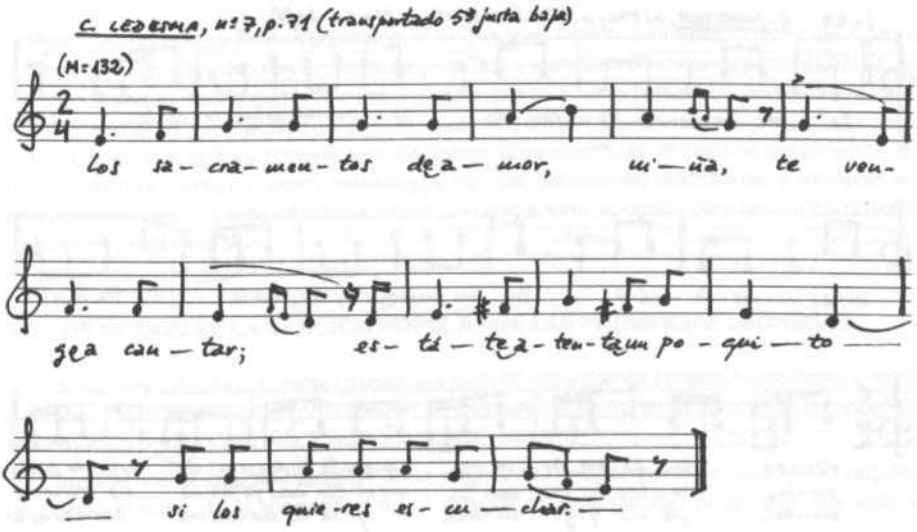
El número 16 del mismo Cancionero es una variante de la canción anterior, pero en este caso con oscilación cromática del tercer grado. Es decir, que se ha pasado del modo de *mi* a la escala cromática con 2.ª menor y 3.ª M/m, llamada también «escala arábigo-andaluza». Así se verifican los dos primeros pasos, antes explicados, del proceso de cromatización.



El segundo ejemplo está tomado del *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma. Se trata del romance n.º 41 (p. 198), basado también en el modo de *mi* (deuterus auténtico), pero en la extensión de un pentacordo con subtónica.



Una variante del mismo romance, titulado «Los sacramentos», aparece por duplicado en el número 7 de la página 71 y en el número 3 de la página 90. Aquí se ha cromatizado el segundo grado de la escala, fluctuando entre mayor y menor, dando lugar a la escala cromática con 2.ª M/m y 3.ª m, variante de la conocida como «castellano-leonesa».



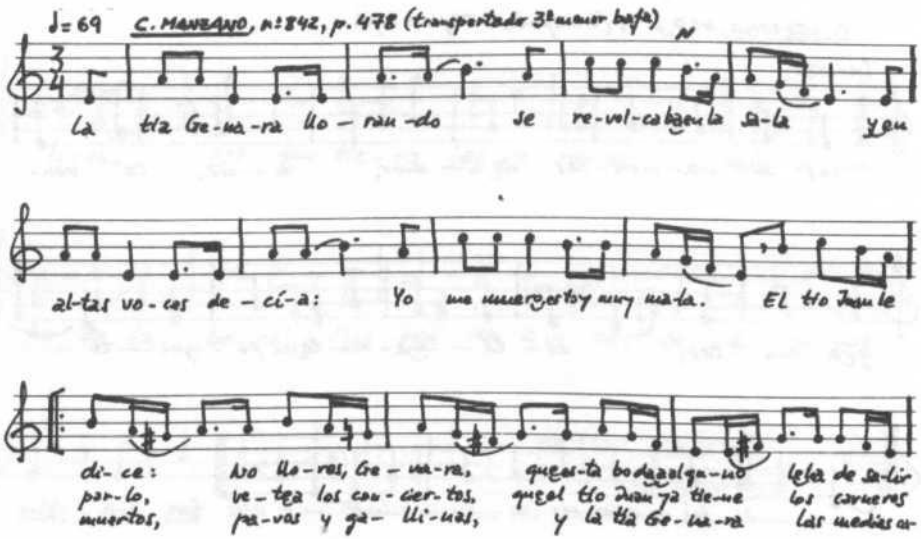
Así, podrían multiplicarse los ejemplos, pero creo que es suficiente con los dos citados para comprender la afinidad de las escalas cromáticas y mixtas con el modo de *mi*, y para ver cómo de éste pueden derivarse aquellas escalas por cromatización y ornamentación de la melodía.

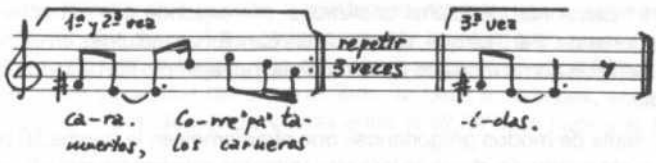
2. POSIBLE ORIGEN DEL MODO MENOR, POR UN PROCESO DE SIMPLIFICACION, A PARTIR DE LAS ESCALAS CROMATICAS

Volvemos a remitir al lector al cuadro de la página 132, en su segunda parte, donde se condensa gráficamente lo que ahora trataré de explicar. Ya he afirmado anteriormente que la relación que, a mi entender, existe entre las escalas cromáticas y el actual modo menor es el de paternidad, puesto que éste puede originarse a partir de aquéllas, por un proceso inverso de simplificación o empobrecimiento cromático.

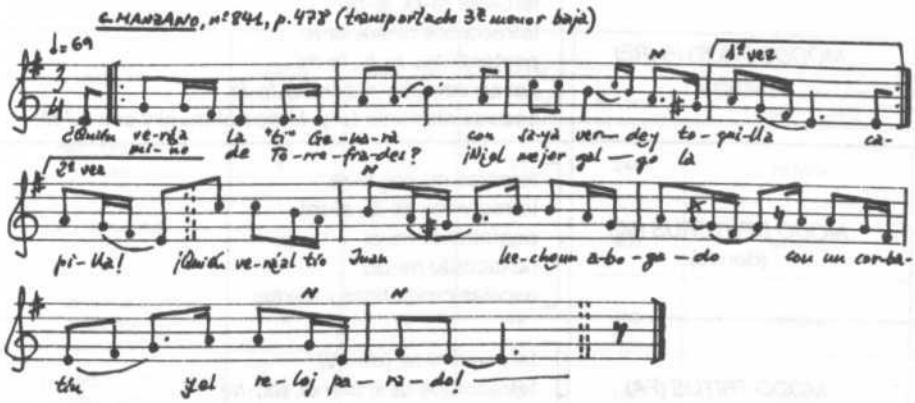
El proceso arrancaría de las *escalas cromáticas con oscilación de 2.ª y 3.ª M/m* (aunque también podría iniciarse más atrás, en una escala cromática de mayor complejidad, con alternancia del 2.º, 3.º y 6.º grado). En un segundo paso intermedio aparecería una *escala cromática con 2.ª mayor fija y fluctuación sólo del tercer grado,* lo cual evidentemente supone un mayor acercamiento al modo menor, del que ya sólo le separa la alternancia de la tercera mayor y menor. Ello permitiría, en un tercer paso, la transición al *modo menor,* con segunda mayor y tercera menor fijas. Así interpretado, es claro que el proceso de formación del modo menor avanzaría en un sentido de empobrecimiento cromático o de simplificación.

Un ejemplo ilustrativo de este proceso puede encontrarse en el *Cancionero de folklore zamorano* de Miguel Manzano. La copla n.º 842 (p. 478) se basa en la escala cromática con 2.ª y 3.ª M/m en una extensión de un hexacordo *(mi-do):*





El número 841 del mismo Cancionero es una variante de esta misma copla, recogida en otro pueblo, también sobre el mismo hexacordo pero sin fluctuación del segundo grado. La escala cromática es ahora con 2.ª mayor y 3.ª M/m. Se ha producido una simplificación cromática en el sentido de los dos primeros pasos del proceso antes explicado. El siguiente paso sería la fijación también de la tercera menor, con lo que aparecería la escala menor actual.



Relacionando ahora ambos procesos, el de enriquecimiento cromático a partir del modo de *mi*, que da lugar a las escalas cromáticas y mixtas, y el de simplificación a partir de éstas, que da paso al modo menor diatónico, cabe pensar que pueden producirse y coexistir paralela o simultáneamente. Un proceso u otro puede ser más o menos dominante en cada caso, según que prevalezca la cultura popular rural (la típicamente *charra*, en el caso de Salamanca), o la cultura urbana moderna, poco respetuosa con las tradiciones autóctonas y tendente a la internacionalización y estandarización de sus «productos», apoyada para ello en los potentes medios de comunicación.

3. LOS MODOS EN LA CANCION POPULAR DE LAS PROVINCIAS LEONESAS

Una vez descubierta la afinidad genética y estructural entre las escalas cromáticas y mixtas y el modo de *mi*, estamos en condiciones de plantear correctamente el tema de la modalidad en la música popular leonesa, para concluir este capítulo.

Si atendemos al cuadro-resumen de la página 141, podemos tener una visión raquítica de la importancia de la modalidad en el folklore musical leonés, al advertir que sólo un

5,45%, de un total de 2.181 canciones populares analizadas, corresponde a la estructura melódica de los modos gregorianos. Pero es que, aparte de las canciones incluidas en dicho epígrafe, pueden ser consideradas como modales otras muchas, por ejemplo las basadas en escalas cromáticas y mixtas.

Completemos, pues, la «tabla de modos gregorianos» que ofrecíamos en la página 50 de la primera parte con el siguiente cuadro en el que se incluyen todas las *estructuras melódicas,* existentes en la música popular leonesa, *asimilables a los modos griegos y gregorianos* (entre paréntesis, debajo de cada modo gregoriano, indico el nombre del modo griego correspondiente, según la terminología clásica de Aristoxeno):

MODOS PROTUS (RE) (frigio)	terceras *re-fa, la-do* tetracordos *re-sol, la-re* pentacordos *re-la, la-mi* hexacordos *(re-si bemol), la-fa* escalas *menores 1.º y 4.º tipo* (natural y con 6.ª M)
MODO DEUTERUS (MI) (dórico)	terceras *mi-sol, si-re* tetracordos *mi-la, si-mi* pentacordo *mi-si* hexacordo *mi-do* escalas *cromáticas y mixtas*
MODO TRITUS (FA) (hipolidio)	terceras *fa-la, (do-mi)* tetracordos *fa-si bemol, (do-fa)* pentacordos *fa-do, (do-sol)* hexacordos *fa-re, (do-la)*
MODO TETRARDUS (SOL) (hipofrigio)	terceras *sol-si, (do-mi)* tetracordos *sol-do, (do-fa)* pentacordos *sol-re, (do-sol)* hexacordos *sol-mi, (do-la)* escala *mayor 4.ª tipo* (con 7.ª m)

En definitiva, las canciones construidas sobre terceras, tetracordos, pentacordos (excepto el pentacordo *si-fa)* y hexacordos, sobre escalas diatónicas mayores y menores del cuarto tipo, así como las menores del primer tipo o naturales, o sobre las diferentes especies de escalas cromáticas y mixtas, además de aquellas basadas en los modos gregorianos auténticos y plagales, tienen un carácter y estructura modal, más que tonal. Tras todas estas consideraciones, podemos ya decir con propiedad que la modalidad es una característica distintiva y dominante del folklore musical leonés (y también del castellano, según vimos en la primera parte).

Descartando que puedan considerarse modales las escalas mayores del primer tipo o naturales, por su carácter definitivamente tonal, si bien pueden derivarse del modo tritus gregoriano con *si bemol,* nos encontramos con que el 68,13% (1.486), del total de 2.181 canciones populares del antiguo reino de León estudiadas, están basadas en *estructuras modales,* oscilando por provincias entre el 42,59% de León y el 73,41% de Zamora. Concretamente:

— *León:* 138 canciones modales, de un total de 324 (42,59%).

— *Zamora:* 812 de un total de 1.106 (73,41%).

— *Salamanca:* 536 de un total de 751 (71,37%).

A continuación ofrecemos la *distribución del número de canciones modales, por modos y por provincias:*

MODOS	*LEON* (n.º canc.)	*ZAMORA* (n.º canc.)	*SALAMANCA* (n.º canc.)	TOTAL	
				N.º canc.	% sobre canciones modales (1.486)
PROTUS (RE) (frigio)	27	128	91	246	16,55%
DEUTERUS (MI) (dórico)	90	533	337	960	64,60%
TRITUS (FA) (hipolidio)	9	66	38	113	7,60%
TETRARDUS (SOL) (hipofrigio)	12	85	70	167	11,23%

En el cuadro anterior se aprecia una clara *predominancia del modo de mi o deuterus,* tanto por provincias como en el total de canciones modales del antiguo reino de León (64,60%), lo que se debe, fundamentalmente, al hecho de que las escalas cromáticas y mixtas tienen en él su fundamento, y sobre ellas están construidas la mayoría de las canciones populares, sobre todo en Zamora y Salamanca. Pero, incluso si atendemos al número de canciones de cada modo gregoriano auténtico o plagal (ver cuadro-resumen de la página 141), el modo deuterus sigue siendo el mayoritario, y sobre todo el deuterus auténtico. El resto de los modos siguen el mismo orden, tanto por provincias como en el total: protus (16,55%), tetrardus (11,23%) y tritus (7,60%).

CUADRO - RESUMEN DEL ANALISIS DE 2.181 CANCIONES POPULARES DEL ANTIGUO REINO DE LEON

ESTRUCTURA MELODICA O RITMICA	Provincia de LEON (n.º canciones)	% (de 324)	ZAMORA (n.º canciones)	% (de 1.106)	SALAMANCA (n.º canciones)	% (de 751)	N.º TOTAL DE CANCIONES	% (de 2.181)
ANALISIS MELODICO								
AMBITO MELODICO INFERIOR A LA 8.ª								
TERCERAS: DO-MI/FA-LA/SOL-SI	1		3		—		4	
TERCERAS: RE-FA/LA-DO	4		12		—		16	
TERCERAS: MI-SOL/SI-RE	—		—		1		1	
TETRACORDOS: DO-FA/FA-SIb/SOL-DO	7		23		9		39	
TETRACORDOS: RE-SOL/LA-RE	1		14		7		22	
TETRACORDOS: MI-LA/SI-MI	3		5		4		12	
PENTACORDOS: DO-SOL/FA-DO/SOL-RE	5		51		25		81	
PENTACORDOS: RE-LA/LA-MI	—		40		19		59	
PENTACORDOS: MI-SI	2		32		5		39	
PENTACORDOS: SI-FA	—		1		1		2	
HEXACORDOS: DO-LA/FA-RE/SOL-MI	3		34		37		74	
HEXACORDOS: LA-FA	3		13		22		38	
HEXACORDOS: MI-DO	2		16		9		27	
HEXACORDOS: SI-SOL	—		—		1		1	
TOTAL AMBITO MELODICO INFERIOR A LA 8.ª	31	9,56%	244	22,06%	140	18,64%	415	19,02%
MODOS GREGORIANOS								
PROTUS (tón. RE): AUTENTICO	2		—		—		2	
PROTUS (tón. RE): PLAGAL	—		2		2		4	
DEUTERUS (tón. MI): AUTENTICO	7		12		24		43	
DEUTERUS (tón. MI): PLAGAL	2		5		3		10	
TRITUS (tón. FA): AUTENTICO	—		2		1		3	
TRITUS (tón. FA): PLAGAL	1		9		2		12	
TETRARDUS (tón. SOL): AUTENTICO	—		1		10		11	
TETRARDUS (tón. SOL): PLAGAL	3		15		16		34	
TOTAL MODOS GREGORIANOS	15	4,62%	46	4,15%	58	7,72%	119	5,45%
ESCALAS DIATONICAS								
ESCALA MAYOR: NATURAL	116		173		168		457	
ESCALA MAYOR: 6.º GRADO MENOR	5		5		4		14	
ESCALA MAYOR: 6.º y 7.º MENOR	7		9		12		28	
ESCALA MAYOR: 7.º MENOR	1		13		8		22	
ESCALA MENOR: NATURAL	17		38		39		94	
ESCALA MENOR: 7.º GRADO MAYOR	38		69		16		123	
ESCALA MENOR: 6.º y 7.º MAYOR	2		18		8		28	
ESCALA MENOR: 6.º MAYOR	—		9		2		11	
TOTAL ESCALAS DIATONICAS	186	57,40%	334	30,19%	257	34,22%	777	35,62%
ESCALAS CROMATICAS Y MIXTAS								
ESCALAS CROMATICAS: FLUCTUACION 2.ª Y 3.ª M/m	12		129		72		213	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M Y FLUCT. 3.ª M/m	15		136		77		228	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª m Y FLUCT. 3.ª M/m	26		76		44		146	
ESCALAS CROMATICAS: FLUCT. 2.ª M/m Y 3.ª m	2		29		16		47	
ESCALAS CROMATICAS: FLUCT. 2.ª M/m Y 3.ª M	—		—		4		4	
ESCALAS CROMATICAS: FLUCT. 2.ª, 3.ª Y 6.ª M/m	2		15		15		32	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M Y FLUCT. 3.ª Y 6.ª M/m	1		17		6		24	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª m Y FLUCT. 3.ª Y 6.ª M/m	2		6		9		17	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M/m, 3.ª m Y 6.ª M/m	—		2		3		5	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M/m, 3.ª M/m Y 6ª M	1		7		7		15	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M, 3.ª M/m Y 6.ª M	—		5		6		11	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª m, 3.ª m Y 6.ª M/m	—		4		5		9	
ESCALAS CROMATICAS: 2.ª M/m, 3.ª m Y 6.ª M	—		4		2		6	
ESCALAS MIXTAS: COMPLETA (fusión may. y men.)	3		8		11		22	
ESCALAS MIXTAS: INCOMPL. (M. con fluct. 3.ª M/m)	10		25		14		49	
TOTAL ESCALAS CROMATICAS Y MIXTAS	74	22,83%	463	41,86%	291	38,74%	828	37,96%
MODULACIONES: MAYOR ◊ HOMONIMO MENOR (o viceversa)	15		16		3		34	
MODULACIONES: MAYOR ◊ RELATIVO MENOR (o viceversa)	3		3		2		8	
TOTAL DE CANCIONES MODULANTES	18	5,55%	19	1,71%	5	0,66%	42	1,92%
ANALISIS RITMICO								
RITMO LIBRE	3	0,92%	54	4,88%	41	5,45%	98	4,49%
R. TERNARIO: COMPASES 3/4, 3/8, etc.	134		232		230		596	
R. TERNARIO: COMPAS 6/8, etc.	32		278		110		420	
R. TERNARIO: COMPAS 9/8, etc.	2		—		15		17	
R. TERNARIO: COMPAS 12/8, etc.	1		—		—		1	
TOTAL RITMO TERNARIO	169	52,16%	510	46,11%	355	47,27%	1.034	47,40%
R. BINARIO: COMPASES 2/4, 2/8, etc.	94		251		194		539	
R. BINARIO: COMPASES 4/4, 4/8, etc.	12		81		14		107	
TOTAL RITMO BINARIO	106	32,71%	332	30,01%	208	27,69%	646	29,61%
RITMOS AKSAK: COMPASES 5/8, 5/4, etc. (3+2; 2+3)	—		25		14		39	
RITMOS AKSAK: C. 7/8, 7/4, etc. (2+2+3; 3+2+2; 2+3+2)	1		5		1		7	
RITMOS AKSAK: C. 8/8, 8/16, etc. (3+3+2; 3+2+3)	3		5		3		11	
RITMOS AKSAK: C. 10/8, 10/16, etc. (3+2+3+2)	—		—		6		6	
RITMOS AKSAK: C. 11/8, etc. (3+2+2+2+2=5/8+3/4)	—		1		—		1	
RITMOS AKSAK: 12/8, etc. (3+3+2+2+2=6/8+3/4;2+4+3+3)	1		7		3		11	
TOTAL RITMOS AKSAK	5	1,54%	43	3,88%	27	3,59%	75	3,43%
FORMAS POLIRRITMICAS DE ALTERNANCIA IRREGULAR (cambios de ritmo y compás)	18	5,55%	121	10,94%	94	12,51%	233	10,68%
1.ª PARTE, RITMO BINARIO ◊ 2.ª PARTE, RITMO TERNARIO (o viceversa)	23	7,09%	46	4,15%	26	3,46%	95	4,35%

V. SOBRE LA HERENCIA ARABIGO-ANDALUZA Y ORIENTAL EN EL FOLKLORE MUSICAL LEONES

1. LAS ESCALAS CROMATICAS Y MIXTAS, MODALIDADES DE LA ESCALA ARABIGO-ANDALUZA, Y EL INTERVALO DE SEGUNDA AUMENTADA

Actualmente se tiende a hablar más de cultura (y música) *arábigo-andaluza* o *andalusí* que de cultura pura y estrictamente *árabe,* para referirse a la que se desarrolló en Al-Andalus desde el siglo VIII hasta el XV. Con estas denominaciones se pretende poner de manifiesto el carácter sintético de la cultura elaborada por los árabes, juntamente con los cristianos y judíos, en Al-Andalus.

«Es todo el mundo mediterráneo el que por medio del Islam ha conducido las tradiciones más arcaicas, uniéndolas poco a poco en un arte de síntesis que conocerá precisamente su expansión en la España musulmana; arte de síntesis, porque el nomadismo de las tribus árabes y bereberes y su modo de transmisión oral no han favorecido apenas la elaboración de una música específica» (1).

La música andalusí es, pues, un producto de síntesis de elementos orientales traídos a España por los árabes (de la India, Persia, etc.), o preexistentes a su invasión, y de elementos mediterráneos; síntesis realizada en Al-Andalus por los árabes y los hispanorromanos cristianos o judíos.

Pues bien, esta música arábigo-andaluza o andalusí, que se desarrolló sobre todo a partir del siglo IX en Córdoba (con fuerte influjo oriental, gracias a la llegada en el 822 del músico persa Ziryab, entre otros), y posteriormente en Sevilla y Granada hasta el siglo XV, se refugió desde entonces en los países del Mogreb —Marruecos (Tetuán, Fez), Argelia (Tlemcen), Tunicia (Túnez)—, con el emocionante nombre de «música andaluza de los moros de Granada», según recuerdan García Lorca y Falla, no sin dejar en España profundas huellas.

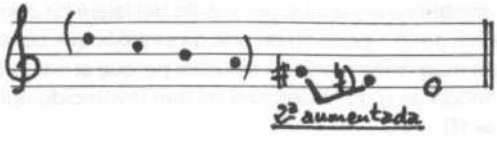
(1) CHRISTIANE LE BORDAYS, *La música española.* Edaf, Madrid, 1978, p. 16.

Las *escalas cromáticas y mixtas,* en el fondo modalidades diferentes de la denominada por García Matos *«escala arábigo-andaluza»,* según comprobamos en el capítulo anterior, escalas dominantes en el folklore musical leonés puesto que integran el 37,96% del total de canciones analizadas, son tal vez la más significativa herencia de la música andalusí, y a través de ella de la oriental, en nuestra actual música popular. Esta es la opinión de García Matos cuando utiliza la denominación antes citada, y cuando afirma que el uso de este tipo de escalas cromáticas con fluctuación de tercera mayor y menor es propio de las modalidades de los sistemas musicales orientales (desde la India, Persia y Bizancio, hasta Marruecos), y que pudo introducirse en España sobre todo a través de los árabes. Añade que esta escala cromática «arábigo-andaluza» es muy frecuente en casi todas las regiones españolas, y concretamente en Castilla y León, lo que concuerda exactamente con nuestras conclusiones.

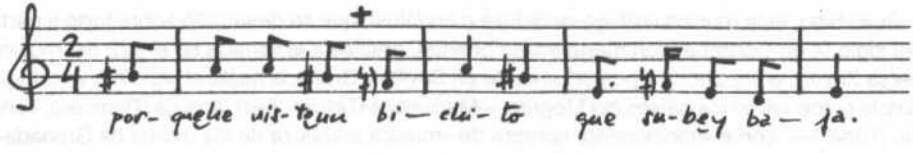
De muy otra opinión es por ejemplo Tomás Bretón, con quien no coincidimos en este punto, cuando, en el *Preámbulo* del Cancionero de Ledesma, sostiene, refiriéndose a Salamanca, que «no obstante ser presa de caudillos árabes, repetidas veces, apenas se observa influencia oriental en sus cantos, al revés de lo que acontece en una gran parte de los cantos peninsulares» (2).

Un rasgo melódico distintivo de muchas de esas escalas cromáticas y, según Josep Crivillé, «el factor más indicativo de una influencia oriental en nuestra música» (3) es el *intervalo de segunda aumentada.* En los Cancioneros del antiguo reino de León por mí estudiados, he encontrado *siete canciones* en las que aparece este intervalo, siempre en sentido descendente: en León, el n.º 66 del Cancionero de Fernández-Núñez; en Zamora, el n.º 910 de Schindler y los números 448 y 753 de Manzano; y, en Salamanca, el n.º 501 de Schindler y, del Cancionero de Ledesma, el fandango n.º 2 (p. 79) y la jota n.º 3 (p. 86).

En seis de estos casos la línea melódica desciende por grados conjuntos hasta la tónica, desde diferentes grados de la escala (el 3.º, 4.º, 5.º, 6.º ó 7.º), así:



Sólo en un caso (el n.º 910 del Cancionero de Kurt Schindler, correspondiente a Zamora) la melodía no descansa inmediatamente sobre la tónica, después del intervalo de segunda aumentada, si bien lo hace al final de la frase:



(2) *Op. cit.,* p. 8.

(3) *Sistemas, modos y escalas en la música tradicional española. (Notas para un estudio),* en «Revista de Folklore», n.º 6, 1981, p. 8.

2. ORIGEN HISTORICO Y AREA DE EXPANSION DE LAS ESCALAS CROMATICAS, EN LA MUSICA ANDALUSI, CRISTIANA MEDIEVAL, SEFARDI Y DE OTROS PUEBLOS MEDITERRANEOS

Para comprender mejor el carácter de estas escalas cromáticas, tan abundantes en la música popular leonesa (y castellana), vamos a hacer un breve estudio histórico-genético o diacrónico, que completaremos también con uno sincrónico que haga referencia al área de expansión actual de este tipo de escalas cromáticas. Para redactar este apartado he examinado más de 200 documentos de música andalusí, sefardí, húngara popular, así como del Misterio de Elche y de las Pastoradas castellano-leonesas.

Si nos situamos en la España musulmana medieval, a partir del siglo VIII, advertiremos que en ella conviven interrelacionadas tres culturas y, por tanto, tres músicas diferentes: la *árabe* (o, mejor, arábigo-andaluza o andalusí), la *cristiana* y la *judía*. Salvo de la música cristiana litúrgica (cantos mozárabe y gregoriano), de las otras dos no tenemos testimonios escritos. Sin embargo, de todas ellas se han transmitido oralmente hasta nuestros días restos más o menos abundantes: de *música andalusí,* en los países del Mogreb; del *drama litúrgico cristiano,* en el Misterio de Elche (también documentado por escrito en los *Consueta* de 1625 y 1709) y en las Pastoradas de Castilla y León; y, por último, de la *música sefardí* se han conservado muchas melodías en las comunidades judías del Mediterráneo oriental, descendientes de los judíos expulsados de España en 1492: en Grecia (Salónica, Rodas), Egipto (Alejandría), Turquía (Estambul), Israel (Tel-Aviv, Jerusalén), etc., o incluso en comunidades sefardíes procedentes sobre todo de Turquía e instaladas en América a partir del siglo XIX.

Pues bien, en la música de estas tres culturas —árabe, cristiana y judía—, actualmente extendida a lo largo del Mediterráneo tanto oriental (música sefardí) como occidental (música andalusí, Misterio de Elche), encontramos ejemplos de escalas cromáticas y particularmente de la denominada «arábigo-andaluza».

De unos 35 temas de *música andalusí* analizados (4), 16 corresponden a canciones que se desenvuelven dentro de un ámbito melódico inferior a la octava (terceras, tetracordos, pentacordos y hexacordos), uno pertenece al modo tritus auténtico (hexacordo *fa-re,* con *si natural),* y *cinco se desarrollan sobre escalas cromáticas* de cuatro subtipos diferentes.

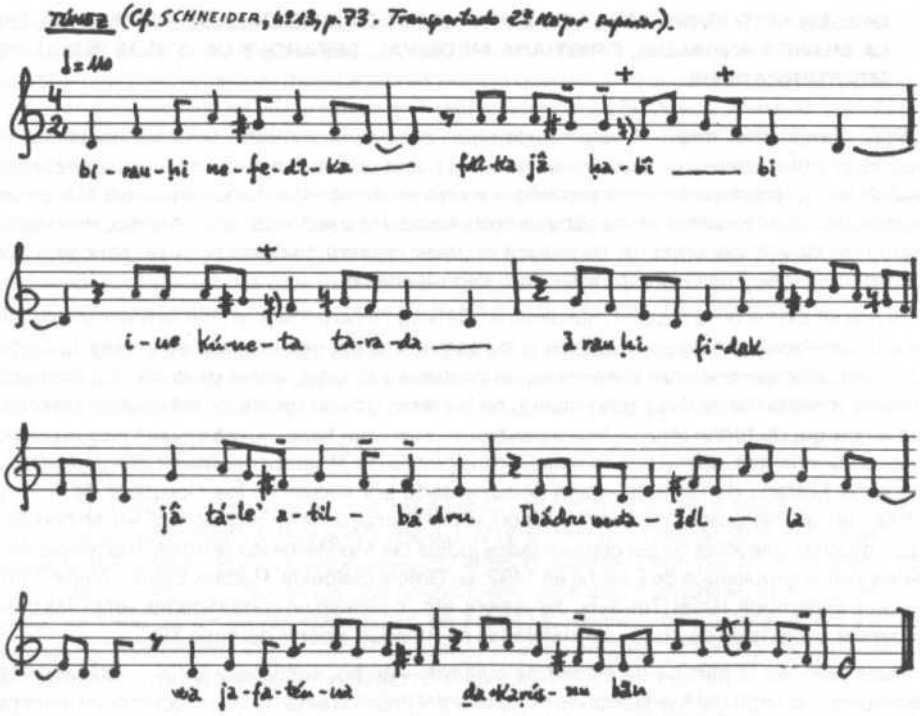
Llamo la atención sobre el hecho de que estos cuatro subtipos son precisamente aquéllos a los que corresponde un mayor número de canciones cromáticas, en el folklore musical leonés: entre los cuatro suman 634 de un total de 757 temas cromáticos, es decir, el 83,75%. Este volumen de 634 canciones supone un 29,06% del total de 2.181 estudiadas en toda la región leonesa, cifra altamente significativa y representativa.

Además, en dos de estos ejemplos de música andalusí aparece el intervalo característico de segunda aumentada, ascendente y descendente. Veamos uno por uno, comentándolos, estos ejemplos musicales citados por Marius Schneider.

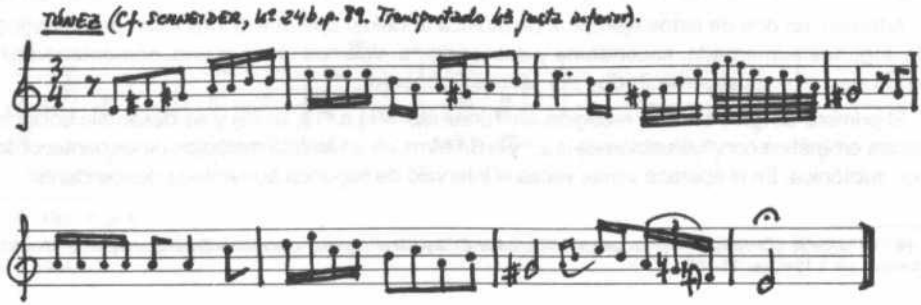
El primero de ellos ha sido recogido en *Túnez (op. cit.,* n.º13, p. 73) y se desarrolla sobre la escala cromática con fluctuación de la 2.ª y la 3.ª M/m, en un ámbito melódico de un pentacordo con subtónica. En él aparece varias veces el intervalo de segunda aumentada descendente:

---

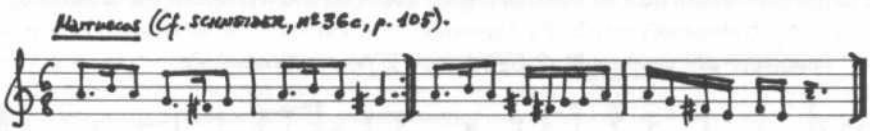
(4) Cf. MARIUS SCHNEIDER, *A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval,* en «Anuario Musical», vol. I, 1946, pp. 31-139.



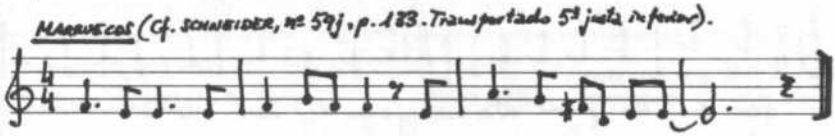
Otro ejemplo también recogido en *Túnez* (n.º 24b, p. 89) se desenvuelve sobre la misma escala cromática, en toda su extensión de una octava. Obsérvese de paso la rica ornamentación melismática de esta tonada (otra característica de la música andalusí):



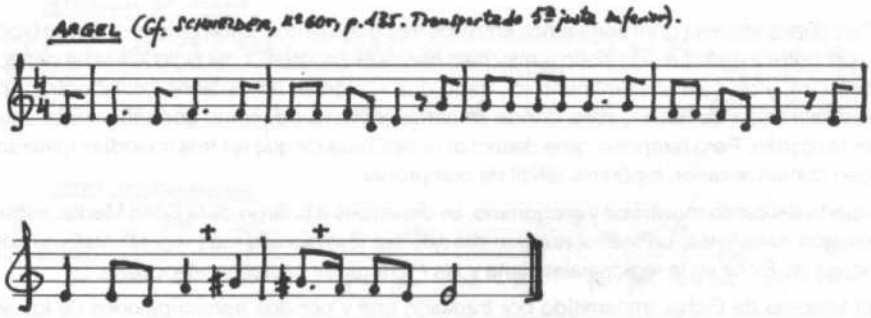
En *Marruecos* se oye este tercer tema musical (n.º 36c, p. 105) con 2.ª mayor fija y fluctuación de 3.ª M/m, que tiene una extensión de un pentacordo:



También de *Marruecos* es este otro ejemplo (n.º 59 j, p. 133) con alternancia de 2.ª M/m y 3.ª menor fija, sobre un tetracordo con subtónica:



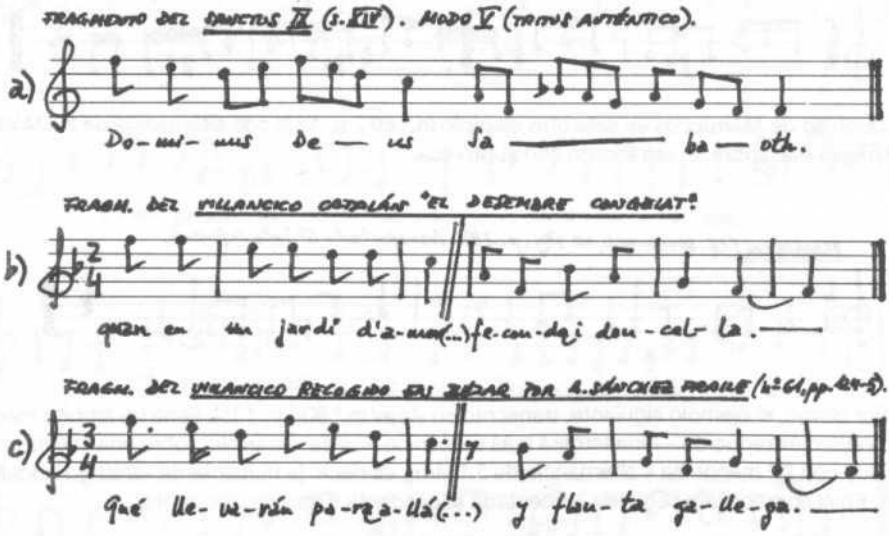
Por último, el ejemplo siguiente, transcrito en *Argel* (n.º 60r, p. 135), tiene un ámbito melódico aún más reducido —una tercera más subtónica—, y se desarrolla sobre una escala cromática con 2.ª menor fija y alternancia de 3.ª M/m, es decir, la típicamente «arábigo-andaluza». En él aparece una segunda aumentada ascendente y otra descendente:



A partir de fines del siglo XI se impone entre los cristianos españoles el rito romano con su *canto gregoriano,* suplantando al canto mozárabe o hispánico (Concilio de Burgos de 1080). La influencia ejercida por esta música litúrgica cristiana sobre el canto popular ha sido, sin duda, muy considerable. No tenemos más que advertir el número de canciones que se basan en los ocho modos gregorianos, y en general el carácter modal de gran parte de nuestra música popular, para comprobarlo.

No es el momento de hacer más precisiones sobre esa interrelación entre canto gregoriano y canción popular, puesto que tratamos ahora del posible origen de las escalas cromáticas del folklore leonés y , evidentemente, los modos gregorianos no son cromáticos. Ya vimos, con todo, cómo estas escalas pueden derivarse de los modos griegos y eclesiásticos por un

proceso de enriquecimiento cromático. Sin embargo, como botón de muestra de esa influencia del canto gregoriano sobre la música popular (y viceversa), no me resisto a citar un ejemplo tomado de la obra de Pilar Madagán *Notas sobre la canción popular salmantina* (5):



Considerando esta gran semejanza entre los tres fragmentos, cabe proponer como hipótesis que la línea de influencia pudo ir muy bien desde el *Sanctus IX* del siglo XIV (a) al villancico catalán (b), y de éste al salmantino (c), dado que «colonias de catalanes colaboraron en la industrialización de Béjar», zona donde se canta el villancico, como acertadamente apunta Pilar Magadán. Pero tampoco cabe desechar la hipótesis de que las tres melodías tuvieran un origen común anterior, hipótesis difícil de comprobar.

Aparte del canto mozárabe y gregoriano, se desarrolló a lo largo de la Edad Media, entre los cristianos españoles, un teatro litúrgico del que los testimonios más representativos son el *Misterio de Elche* en la región valenciana y las *Pastoradas* castellano-leonesas.

El Misterio de Elche, transmitido por tradición oral y por dos transcripciones de los años 1625 y 1709, consta de 32 números musicales, 16 de ellos monódicos y la otra mitad polifónicos. Estos fragmentos monódicos han sido estudiados recientemente por Ismael Fernández de la Cuesta (6). De los 16 números monódicos, uno se canta sobre un tono salmódico y el resto se reduce en realidad a siete melodías diferentes. La mayoría de estas siete melodías (cinco de ellas) corresponde al modo I gregoriano (protus auténtico), una al modo VIII (tetrardus plagal, con alternancia de *fa* y *fa sostenido),* y otra, que es la que aquí nos interesa, está

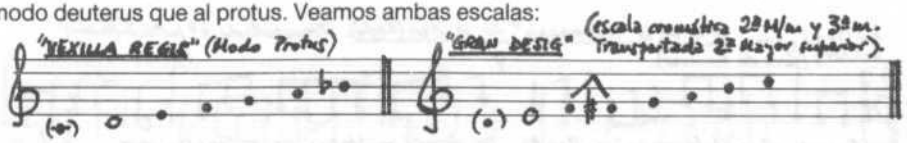
(5) Trata de este caso en las páginas 64-65 de su obra, remitiéndose a su vez al artículo de HIGINIO ANGLES *Relations of Spanish Folk Song to the Gregorian Chant,* publicado en «Journal of International Folk Music Council», 16, 1964, pp. 54-56. El n.º 13 de la Pastorada leonesa, transcrita por Lothar Siemens en el interesante estudio que citaré en la nota 9 , es otro caso semejante de coincidencia con el canto gregoriano, aquí con dos frases musicales del *Gloria* de la Misa «De Angelis».

(6) *Los cantos monódicos en el «Misterio de Elche»,* en «Revista de Musicología», vol. IV, 1981, pp. 41-49.

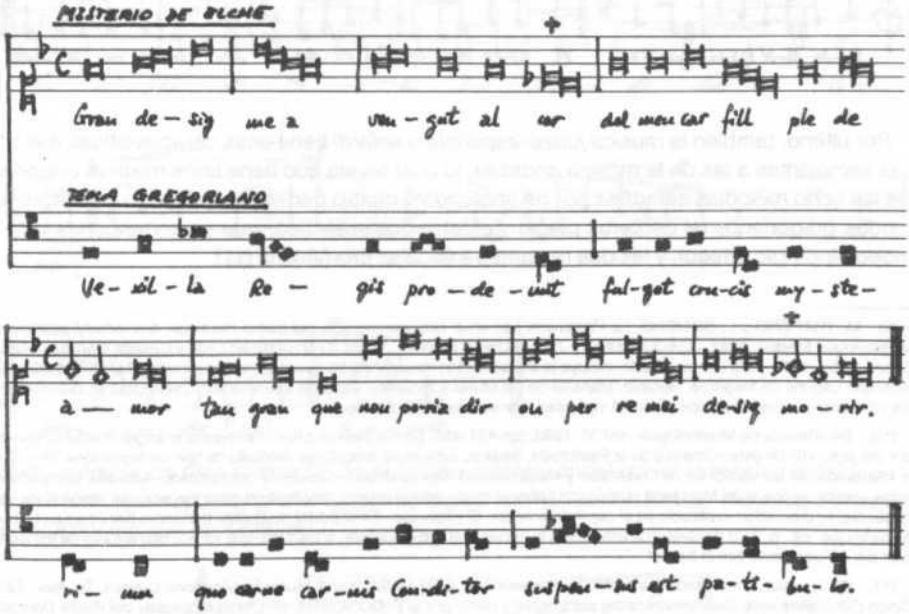
elaborada sobre una escala cromática, aunque seguramente se inspira en un tema gregoriano del modo I.

Me refiero al fragmento *«Gran desig me a vengut al cor»* (n.º 3 del Misterio de Elche, con cuya misma melodía se cantan también los números 5 y 6). En los *Consueta* de 1625 y 1709 consta que *«se canta al tó de* Vexilla Regis». «Y efectivamente —comenta Ismael Fernández de la Cuesta— no existen más variantes entre la melodía del *Consueta* y la del himno litúrgico actualmente en uso que las propias de la decadencia gregoriana» (7). Por mi parte, considero que la diferencia entre ambos temas es ya notable por cuanto, aun siendo sin duda en su origen un *contrafactum* del modelo gregoriano, se ha ido alejando de él por la infiltración de cromatismos ajenos al mismo.

El resultado final con que nos encontramos es que mientras el himno «Vexilla Regis» pertenece al modo protus gregoriano, la melodía que nos ocupa del Misterio de Elche está construida sobre una escala cromática con 3.ª menor y fluctuación de la 2.ª M/m, más cercana al modo deuterus que al protus. Veamos ambas escalas:



Curiosamente vuelve a aparecer aquí el cromatismo de la música andalusí, pero en este caso en un tema del teatro litúrgico cristiano, construido en principio sobre un modelo gregoriano. Comparemos ahora ambos temas, tal como los transcribe Ismael Fernández de la Cuesta (8):

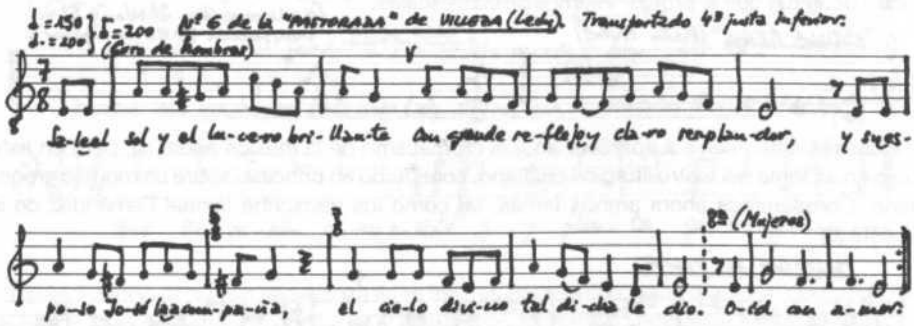


(7) *Op. cit.*, p. 45.

(8) *Loc. cit.*

En la región castellano-leonesa existe un teatro litúrgico paralelo al del Misterio de Elche, aunque en esta ocasión transmitido sólo oralmente hasta nuestros días. Se trata de las *Pastoradas, Corderadas o Autos de Navidad,* vigentes aún en determinados pueblos de las provincias de León, Zamora, Valladolid y Palencia, a cuyo estudio se han dedicado dos amplias obras recientemente (9).

También en estas *Pastoradas* encontramos la escala cromática arábigo-andaluza. Como ejemplo cito un número musical de la *Pastorada* de Villeza (León), construido sobre la escala cromática con alternancia de 2.ª y 3.ª M/m, y con un característico ritmo aksak de 7/8 (2+2+3). Ligeras variantes de este número aparecen también, entre otras, en las *Pastoradas* de Villamarco (León) y Castroponce (Valladolid). El ejemplo de Villeza es transcrito y analizado por Lothar Siemens en su artículo *A propósito de dos nuevas versiones del n.º 6 de la «Pastorada»* (10).



Por último, también la *música judeo-española o sefardí* tiene unas características melódicas semejantes a las de la música andalusí, lo cual revela que tiene unos mismos orígenes. De las ocho melodías sefardíes por mí analizadas, cuatro pertenecen al modo menor, dos a modos gregorianos (el deuterus plagal y el tetrardus auténtico, que se corresponde con el modo hipofrigio griego), y las dos restantes a escalas cromáticas (11).

---

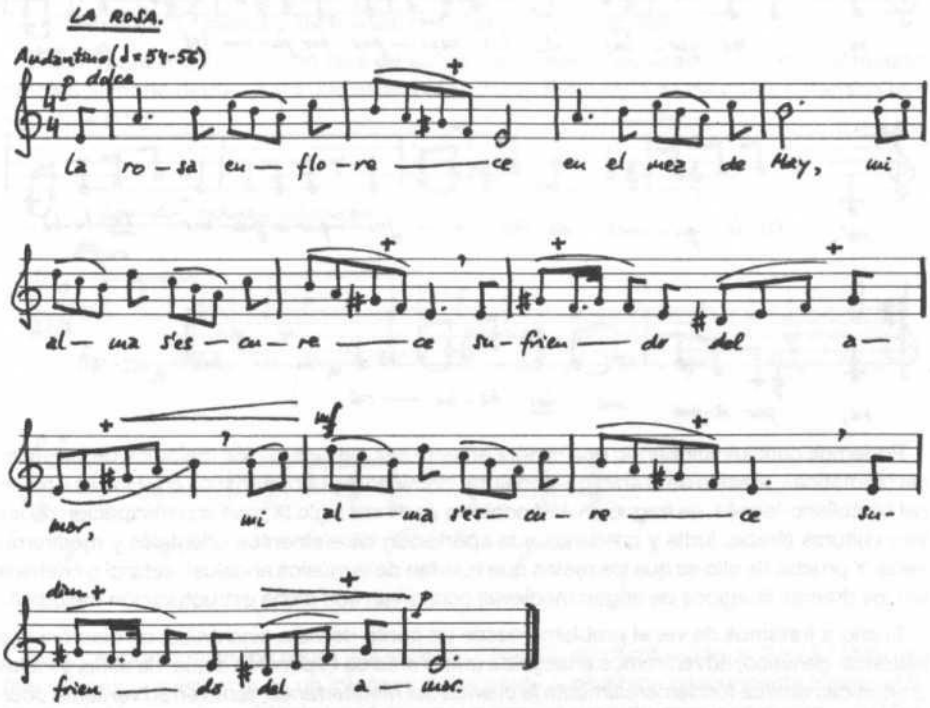
(9) M. TRAPERO y L. SIEMENS, *La Pastorada Leonesa: Una pervivencia del teatro medieval.* Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1982. JOAQUIN DIAZ y J. L. ALONSO PONGA, *Autos de Navidad en León y Castilla.* Santiago García Editor, León, 1983. Este último estudio incluye la transcripción musical de 50 temas de la Pastorada (41 de las localidades leonesas Laguna de Negrillos, Rucayo, Mansilla de las Mulas y Alcuetas, y 9 de la vallisoletana Castroponce), diferentes de los 22 números musicales, con diversas variantes, transcritos por L. Siemens.

(10) En «Revista de Musicología», vol. VI, 1983, pp. 491-495. Lothar Siemens hace referencia al origen medieval (alrededor del siglo XIII) de este número 6 de la Pastorada, dada su estructura modal y su estribillo de tipo «aclamación». El n.º 7 de la Pastorada, en las versiones de Gusendos y Matadeón, es otro caso de modo de *mi* cromatizado. Además, comparando estas versiones con la de Matallana construida sobre el modo dórico griego, tenemos un claro ejemplo del proceso de enriquecimiento cromático explicado en el capítulo anterior. El villancico «En el portal de Belén» transcrito por Joaquín Díaz en Alcuetas *(op. cit.,* p. 213) también corresponde a la escala arábigo-andaluza, si bien corrigiendo los dos errores de transcripción del *sol sostenido* por *la bemol.*

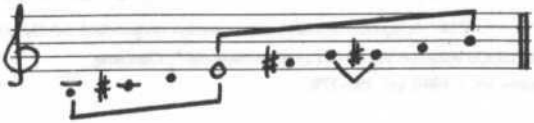
(11) Cf. *La rosa,* armonizada para coro mixto por PAUL BEN-HAIM, Israeli Music Publications Limited, Tel Aviv, 1972. Cinco *Canciones sefardíes,* armonizadas para canto y piano por el P. DONOSTIA, en *Obras Musicales del Padre Donostia,* vol. VIII, Archivo P. Donostia, Lecaroz (Navarra), 1969. *Coplas sefardíes, o canciones judeo-españolas,* armonizadas para canto y piano por A. HEMSI, Edition Orientale de Musique, Alejandría, 1932.

Voy a detenerme únicamente en el estudio de esas dos canciones sefardíes basadas en escalas cromáticas. La primera de ellas, bellísima tanto literaria como musicalmente, se apoya en esta escala en la que fluctúan la 7.ª M/m (sensible/subtónica), con 2.ª menor y 3.ª mayor, lo que da lugar a la frecuente aparición del intervalo de segunda aumentada:

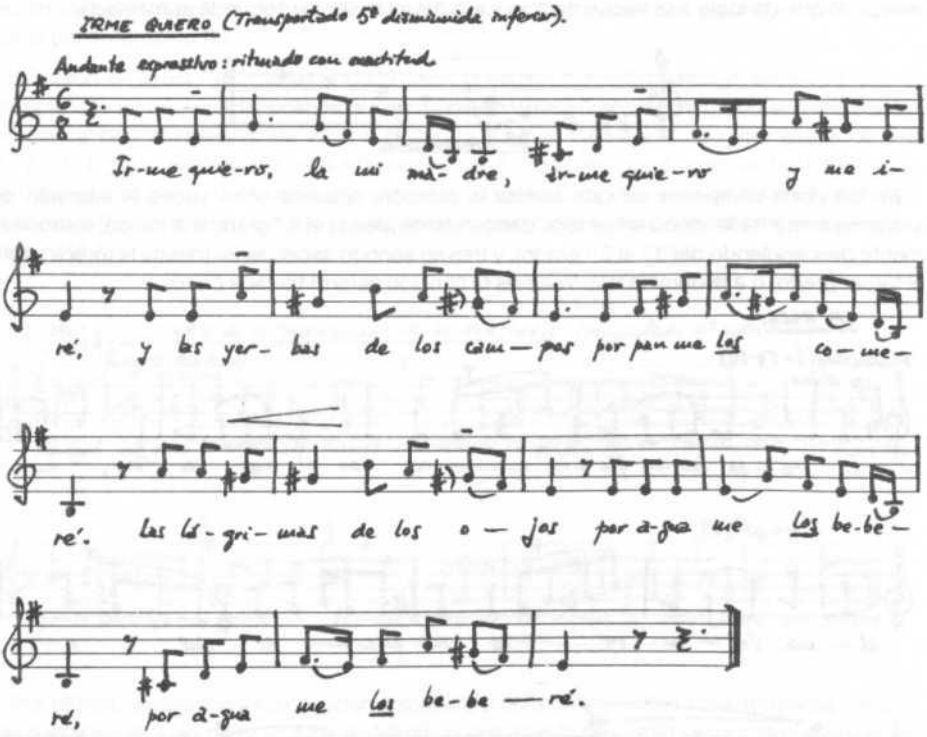
En los doce compases de que consta la canción, aparece ocho veces el intervalo de segunda aumentada: cinco en sentido descendente (desde el 6.º grado a la tónica, o sencillamente descendiendo del 3.º al 2.º grado), y tres en sentido ascendente (desde la tónica hasta el tercer grado, o a la dominante). Veamos la canción sefardí titulada *La rosa:*



Otro ejemplo de esta presencia de la escala arábigo-andaluza en la música sefardí es la canción *Irme quiero,* basada en la siguiente escala cromática con 2.ª y 6.ª mayores y la característica fluctuación de 3.ª M/m:



Obsérvese que el tetracordo superior de la escala *(si-do sostenido-re-mi)* está transportado a la octava inferior, lo mismo que ocurre en los modos plagales gregorianos, pero claramente la tónica es *mi*. Comprobémoslo en la citada canción (12):



Podemos concluir afirmando que históricamente esa estructuración melódica de las escalas cromáticas, al estilo de la arábigo-andaluza, dominante y característica en el folklore musical castellano-leonés, se fraguó en Al-Andalus a partir del siglo IX, con la participación de las tres culturas (árabe, judía y cristiana), y la aportación de elementos orientales y mediterráneos. Y prueba de ello es que los restos que quedan de la música andalusí, sefardí o cristiana (en los dramas litúrgicos de origen medieval) conservan aún dicha estructuración melódica.

Si ahora tratamos de ver el problema desde un punto de vista *sincrónico,* no diacrónico o histórico-genético, advertiremos enseguida que el área de expansión actual de estas escalas cromáticas abarca fundamentalmente *la cuenca del Mediterráneo, tanto en su vertiente occidental como oriental* (España, Marruecos, Argelia, Tunicia, Egipto, Israel, Turquía, Grecia, Rumania, Hungría, Yugoslavia, etc.). A esta conclusión llega el P. Donostia en su interesante trabajo sobre *El modo de mi en la canción popular española* (13), cuando afirma que «este modo de *mi* en sus dos formas (se refiere al modo deuterus gregoriano y a la escala arábigo-

(12) Cf. pp. 124-127 del citado volumen VIII de *Obras Musicales del P. Donostia.*

(13) En «Anuario Musical», vol. I, 1946, pp. 153-179.

andaluza, en sus múltiples variantes) parece fruta mediterránea más que de latitudes europeas nórdicas. No lo encontramos en los cancioneros de Alemania, Bélgica, Holanda, etc. En cambio, se da en canciones servias, griegas, rumanas, húngaras, etc.» (14).

A modo de última comprobación de cuanto venimos sosteniendo, he analizado 150 *canciones populares húngaras* (15). Entre ellas he encontrado tres ejemplos de modo deuterus (pp.90, 91 y 92), y once escalas cromáticas al estilo de la arábigo-andaluza, en sus distintas formas:

— Fluctuación de 2.ª y 3.ª M/m: 2 casos (pp. 100 y 101).

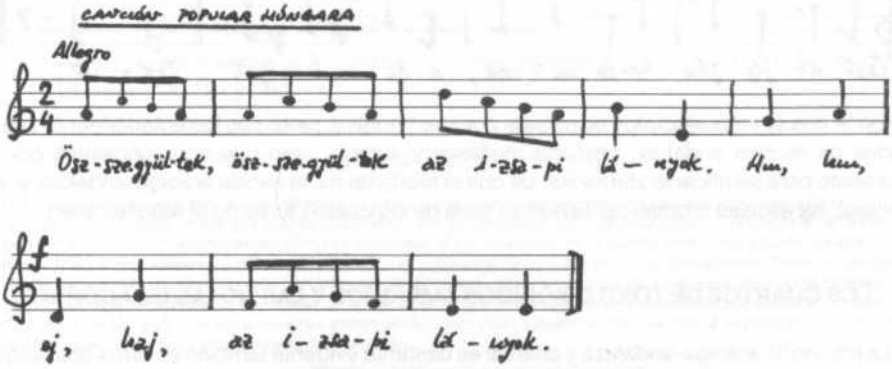
— 2.ª menor y fluctuación de 3.ª M/m: 2 casos (pp. 94 y 95).

— Fluctuación de 2.ª M/m y 3.ª menor: 2 casos (pp. 58 y 97).

— 2.ª mayor, fluctuación de 3.ª M/m y 6.ª mayor: 4 casos (pp. 61, 62, 63 y 64; el de la p. 62 sin 2.º grado).

— 2.ª menor, 3.ª menor y fluctuación de 6.ª M/m: 1 caso (p. 93).

Transcribiré a continuación dos de estas canciones populares húngaras, correspondientes al modo deuterus y a una escala cromática. El ejemplo de deuterus auténtico es el siguiente (16):



En la canción construida sobre una escala cromática, con fluctuación de 2.ª y 3.ª M/m, hay que advertir la existencia de un intervalo de segunda aumentada descendente (desde el 5.º grado a la tónica), y la insistente repetición de un ritmo sincopado, muy característico del folklore húngaro, cuya célula rítmica es ♪ ♩., y que aparece 13 veces en 16 compases (17).

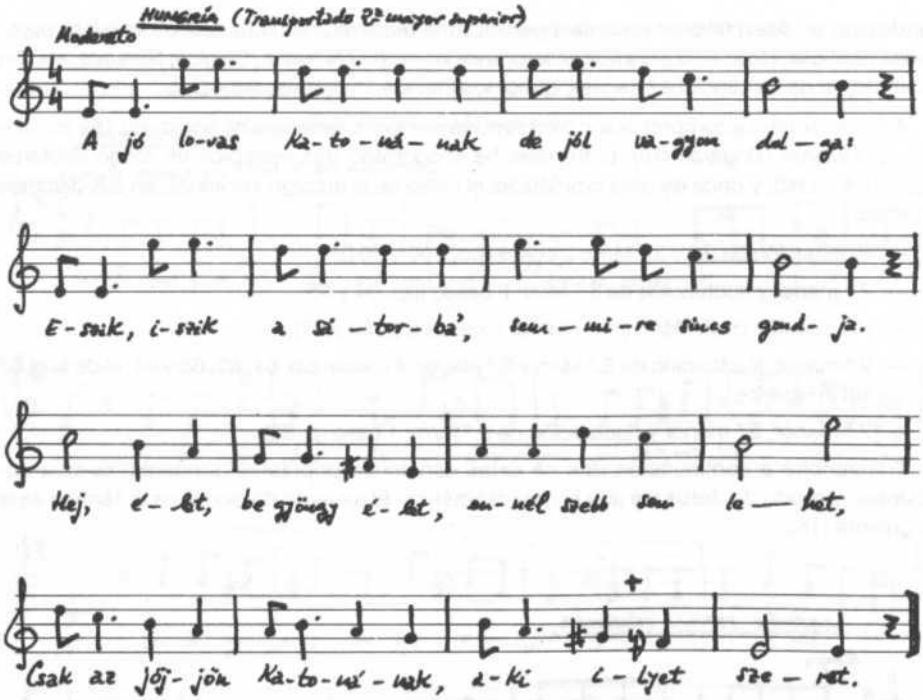
---

(14) *Op. cit.*, p. 178.

(15) Cf. *Tiszán innen, Dunán túl. 150 magyar népdal.* Editio Musica, Budapest, 1953.

(16) Cf. *op. cit.*, p. 91.

(17) Cf. *op. cit.*, p. 100.



Estos dos últimos ejemplos de música popular húngara, junto con los anteriormente analizados de música andalusí, cristiana medieval y sefardí, creo que son suficientes por el momento para justificar la afirmación de que el modo de *mi*, la escala arábigo-andaluza y, en general, las escalas cromáticas tienen su zona de expansión en torno al Mediterráneo.

3. LOS CUARTOS DE TONO O SONIDOS AMBIGUOS Y LAS NOTAS DE ADORNO

La influencia arábigo-andaluza y oriental es bastante evidente también en otros dos rasgos melódicos del folklore musical leonés, estrechamente vinculados al carácter cromático-mixto de sus escalas. Me refiero a la existencia de *cuartos de tono o sonidos ambiguos*, y a la abundancia de todo tipo de *notas de adorno* («caídas» o «caidillas» las llaman vulgarmente en Salamanca), sobre todo mordentes de una, dos, tres o cuatro notas, e incluso agrupaciones excepcionales de cinco o más notas de adorno. Particularmente nos interesará el análisis de los mordentes de una nota y de los semitrinos, a distancia de semitono cromático respecto de la nota que les sigue.

Estos tres son, a mi juicio, los rasgos melódicos de la música popular leonesa que más claramente revelan una herencia arábigo-andaluza, mediterránea y oriental: 1) el *cromatismo* de sus escalas; 2) la *ornamentación* de sus melodías (sobre todo con mordentes); 3) la *ambigüedad* de determinados sonidos que quedan fuera de la actual escala temperada (cuartos de tono).

Explicado ya el primero de estos rasgos, vamos a detenernos ahora brevemente en el análisis de los dos últimos citados. Aníbal Sánchez Fraile y Miguel Manzano transcriben *cuartos de tono,* en sus respectivos Cancioneros de Salamanca y Zamora, utilizando dobles alteraciones para representarlos gráficamente (♯♮ o ♭♮). En la entonación de estos cuartos de tono parece no existir acuerdo entre ambos musicólogos: mientras A. Sánchez Fraile dice que se trata de un cuarto de tono exacto, es decir, de una «entonación intermedia» entre ambas alteraciones, M. Manzano considera que se trata de «intervalos de 3/4 de tono (aproximadamente)». Esta aparente falta de acuerdo puede tener su fundamento en la misma ambigüedad de esos sonidos. Tampoco explican dichos autores este fenómeno suficientemente (18).

Después de analizar los ejemplos transcritos por Manzano y Sánchez Fraile, me atrevo a proponer, por mi parte, la siguiente interpretación de los sonidos ambiguos. Los cuartos de tono se encuentran en canciones elaboradas sobre escalas cromáticas y mixtas, y concretamente sobre aquellos grados de dichas escalas que son fluctuantes: *2.ª M/m, 3.ª M/m, 6.ª M/m y 7.ª M/m* (es decir, sensible/subtónica).

Aníbal Sánchez Fraile emplea en 18 ocasiones los cuartos de tono, sólo como alteraciones accidentales y únicamente sobre una nota de la escala cromática o mixta en cada caso. Con clara diferencia sobre los demás, el tercer grado de la escala es el más afectado por estas alteraciones de cuartos de tono. A continuación resumo los resultados de mi análisis del Cancionero de Sánchez Fraile, a este respecto:

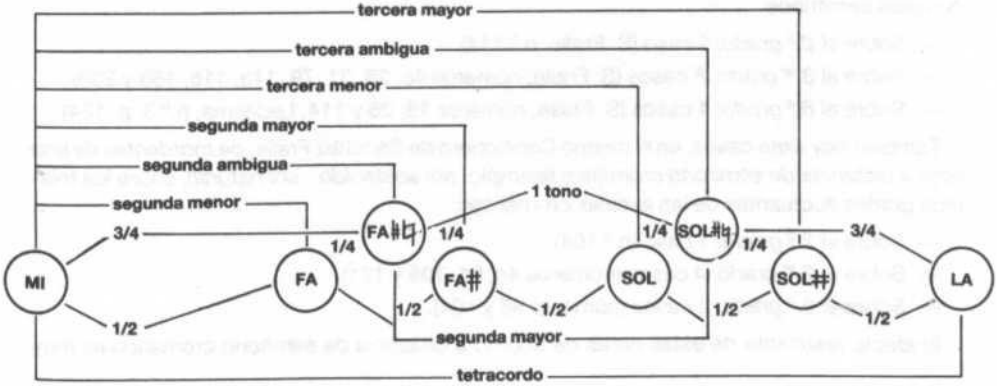
— Cuartos de tono sobre el *2.º grado:* 1 caso (n.º 6).

— Cuartos de tono sobre el *3.er grado:* 13 casos (números 5, 7, 38, 39, 40, 79, 89, 105, 113, 115, 118, 121 y 166).

— Cuartos de tono sobre el *6.º grado:* 2 casos (números 104 y 108).

— Cuartos de tono sobre el *7.º grado:* 2 casos (números 55 y 112).

(18) Ya en prensa este libro, Miguel Manzano me envía, junto con su interesante prólogo, una nota acerca de los sonidos ambiguos y un esquema, en los que expone claramente cuál es su postura sobre esta cuestión, coincidente en el fondo con la de Sánchez Fraile. Transcribo literalmente, por su interés, dicha nota así como el cuadro aclaratorio adjunto, agradeciendo a Miguel Manzano su valiosa y gentil aportación: «*No hay intervalos de 1/4 de tono,* como dice Sánchez Fraile, en un lapsus evidente, sino de 1/4 de tono "en más" del intervalo de 2.ª menor. Son una especie de *supersemitonos* o *tonos rebajados* (2.ª ambigua), *aproximadamente,* coma más o menos. Cuando dos notas seguidas van afectadas por la alteración-signo de ambigüedad (♯♮ o ♭♮), la distancia entre ambas es de 1 tono. *Nunca* aparece una nota natural seguida de otra con signo de ambigüedad, y ése sería el intervalo de 1/4 de tono».



Miguel Manzano hace más uso de estos sonidos ambiguos en su *Cancionero de folklore zamorano,* empleándolos en 31 ocasiones dentro de la armadura de la clave (aparte de otras muchas como alteraciones accidentales), y sobre varios grados de las escalas cromáticas o mixtas a la vez. Prescindiendo de las veces que utiliza Manzano cuartos de tono como alteraciones accidentales, éste es el resumen de las que aparecen en la armadura de la clave:

— Sobre el *2.º grado:* 4 casos (números 59, 236, 560 y 691).
— Sobre el *3.er grado:* 5 casos (números 96, 261, 262, 732 y 808).
— Sobre el *6.º grado:* 1 caso (n.º 17).
— Sobre el *7.º grado:* 1 caso (n.º 804).
— Sobre los grados *2.º y 3.º:* 14 casos (números 216, 257, 468, 512, 514, 540, 564, 568, 609, 630, 651, 689, 738 y 800).
— Sobre los grados *2.º y 6.º:* 1 caso (n.º 18).
— Sobre los grados *2.º, 3.º y 6.º:* 4 casos (números 1, 297, 309 y 817).
— Sobre los grados *3.º, 6.º y 7.º:* 1 caso (n.º 547).

Por tanto, en el Cancionero de Manzano los sonidos ambiguos o cuartos de tono aparecen sobre todo en las escalas cromáticas arábigo-andaluzas (con 2.ª y 3.ª M/m, o bien sólo con fluctuación de 2.ª M/m, o de 3.ª M/m, o en aquéllas en que también alterna el 6.º grado). La explicación, a mi entender, es bien sencilla y lógica: el mismo carácter modulante y ambiguo de estas escalas da pie fácilmente a la aparición de esas notas ambiguas en su entonación, sobre determinados grados débiles o «flojos» de la escala (grados modales). De ahí que nunca encontremos sonidos ambiguos sobre los grados 1.º, 4.º, 5.º y 8.º: en el primero y el último, por tratarse de la tónica; en el 4.º grado por ser la nota terminal del primer tetracordo, y en el 5.º por ser la nota inicial del segundo tetracordo, según ya explicamos en el capítulo anterior. Estos son grados fuertes o «firmes» de la escala, algo así como sus ejes o pilares básicos (grados tonales).

Un fenómeno paralelo al anterior, que también contribuye a aclararlo, es el de los *floreos a distancia de semitono cromático, en forma de semitrinos* (ejemplo: *sol sostenido - la - sol natural).* Estos se producen igualmente sobre los mismos grados fluctuantes de las escalas cromáticas, en especial sobre el tercer grado que justamente es el que alterna en la denominada «escala arábigo-andaluza».

Entre el Cancionero de Sánchez Fraile y el de Ledesma he encontrado 13 ejemplos de estos curiosos semitrinos:

— Sobre el *2.º grado:* 1 caso (S. Fraile, n.º 114).
— Sobre el *3.er grado:* 8 casos (S. Fraile, números 4c, 26, 31, 79, 113, 118, 166 y 239).
— Sobre el *6.º grado:* 4 casos (S. Fraile, números 18, 26 y 114. Ledesma, n.º 3, p. 124).

También hay siete casos, en el mismo Cancionero de Sánchez Fraile, de *mordentes de una nota a distancia de semitono cromático* (ejemplo: *sol sostenido - sol natural),* sobre los mismos grados fluctuantes de las escalas cromáticas:

— Sobre el *2.º grado:* 1 caso (n.º 104).
— Sobre el *3.er grado:* 4 casos (números 4c, 94, 105 y 121).
— Sobre el *6.º grado:* 2 casos (números 98 y 104).

El efecto resultante de estas notas de adorno a distancia de semitono cromático es muy

semejante al producido por los cuartos de tono: ambigüedad, indefinición e imprecisión en determinados grados no fundamentales de la escala cromática, justamente los grados fluctuantes.

Los sonidos ambiguos no son exclusivos del folklore musical zamorano y salmantino. Que nosotros sepamos, actualmente se encuentran también, dentro de nuestro entorno más cercano, en el *cante jondo* y en la *música andalusí* de algunos pueblos del norte de Africa, que conservan por tradición oral la música practicada en Al-Andalus durante la dominación árabe. Este hecho nos puede llevar a pensar, con cierta verosimilitud, que los dos fenómenos últimamente estudiados (los cuartos de tono y esas características notas de adorno) son una herencia más de la música arábigo-andaluza o andalusí, o tal vez de la oriental (¿india?, ¿persa?...) transmitida por los árabes o anterior a su invasión. Pero la comprobación rigurosa de estas hipótesis exigiría unos estudios comparativos que no estamos ahora en condiciones de realizar, por lo que dejamos sólo apuntada tal posibilidad, sin mayores precisiones por el momento.

CONCLUSIONES

Hasta aquí hemos demostrado, poniéndolo a prueba, el rendimiento del método de análisis melódico-rítmico propuesto en la introducción, no sólo para descubrir la estructura de la música popular leonesa, sino también para investigar en su génesis. Apliquemos ahora lo conseguido con el análisis estructural del folklore musical leonés al *estudio comparativo de siete variantes de un mismo tema popular, en las tres provincias del antiguo reino de León.* Con ello pretendo únicamente apuntar nuevos caminos de investigación, a la vez que comprobar cómo el análisis estructural realizado en las páginas anteriores es realmente básico para posteriores estudios, según ya decíamos en la introducción.

Hacemos el análisis comparativo sobre la *tabla de variantes* que figura en la página 161, a cuya observación remito continuamente al lector. En el *plano lingüístico,* hay una total coincidencia entre las siete variantes en cuanto a la forma métrica o estrófica utilizada, ya que en todos los casos es la seguidilla con estribillo. Esta estructura de seguidilla y estribillo se corresponde plenamente con la forma musical de la canción, advirtiéndose que en el estribillo es donde se produce la mayor variación, tanto métrica como melódicamente. Los estribillos, en efecto, unas veces constan de cuatro versos como las seguidillas (en las variantes 2, 3, 4 y 5), y otras se componen de tres (variante 7), siete (variante 1) o diez versos (variante 6).

Este tema popular, por su ritmo binario y estructura de seguidilla y estribillo, podría corresponder a un *baile al agudo o agudillo,* tal como figura en la variante 2, o bien al equivalente *charro* zamorano o *charrada asentada* salmantina (variantes 4 y 6), aunque en las otras variantes podría tratarse simplemente de una canción.

Como ya es habitual, todas las variantes se han transportado a la escala de *mi,* excepto la 4 y la 5 que ya estaban transcritas en dicha escala, para facilitar las comparaciones. La *variante 1,* de León (Cancionero de M. Fernández-Núñez, n.º 148), se basa en la escala cromática arábigo-andaluza, aunque la 2.ª menor en este caso está implícita. El n.º 4 del mismo Cancionero es otra variante en compás 4/4, con el *sol sostenido* en el compás 11.

La *variante 2,* de Zamora, está construida sobre la misma escala cromática arábigo-andaluza, con 2.ª menor y 3.ª M/m. Sobre esta tonada de baile compuso Antonio José su *Agudillo*

a cuatro voces iguales (1), habiéndosela comunicado muy posiblemente su amigo Inocencio Haedo, antiguo director de la Coral de Zamora.

También zamoranas son la *variante 3,* sobre la escala cromática con fluctuación de 2.ª, 3.ª y 6.ª M/m, y la *variante 4,* elaborada sobre la escala mayor del tercer tipo (6.ª y 7.ª menores) y con un ritmo binario sincopado, citadas ambas por Manzano en su Cancionero con los números 179 y 416.

La *variante 5* corresponde a Salamanca y aparece en el *Nuevo Cancionero Salmantino* de Sánchez Fraile (n.º 34). Su estructura melódica es la de una escala cromática con 2.ª mayor y oscilación de 3.ª M/m. Del mismo Cancionero (n.º 113) es la *variante 6,* sobre la escala cromática arábigo-andaluza, aunque la 2.ª menor está implícita, como en la variante 1. El ritmo es también binario en 2/4, pero reduciendo los valores de las figuras a la mitad. En esta versión aparece un cuarto de tono sobre el tercer grado, y dos floreos a distancia de semitono cromático sobre la misma nota.

Por último, la *variante 7,* también de Salamanca (Cancionero de Schindler, n.º 504), se basa en la misma escala arábigo-andaluza completa, con ritmo binario en compás de 4/4.

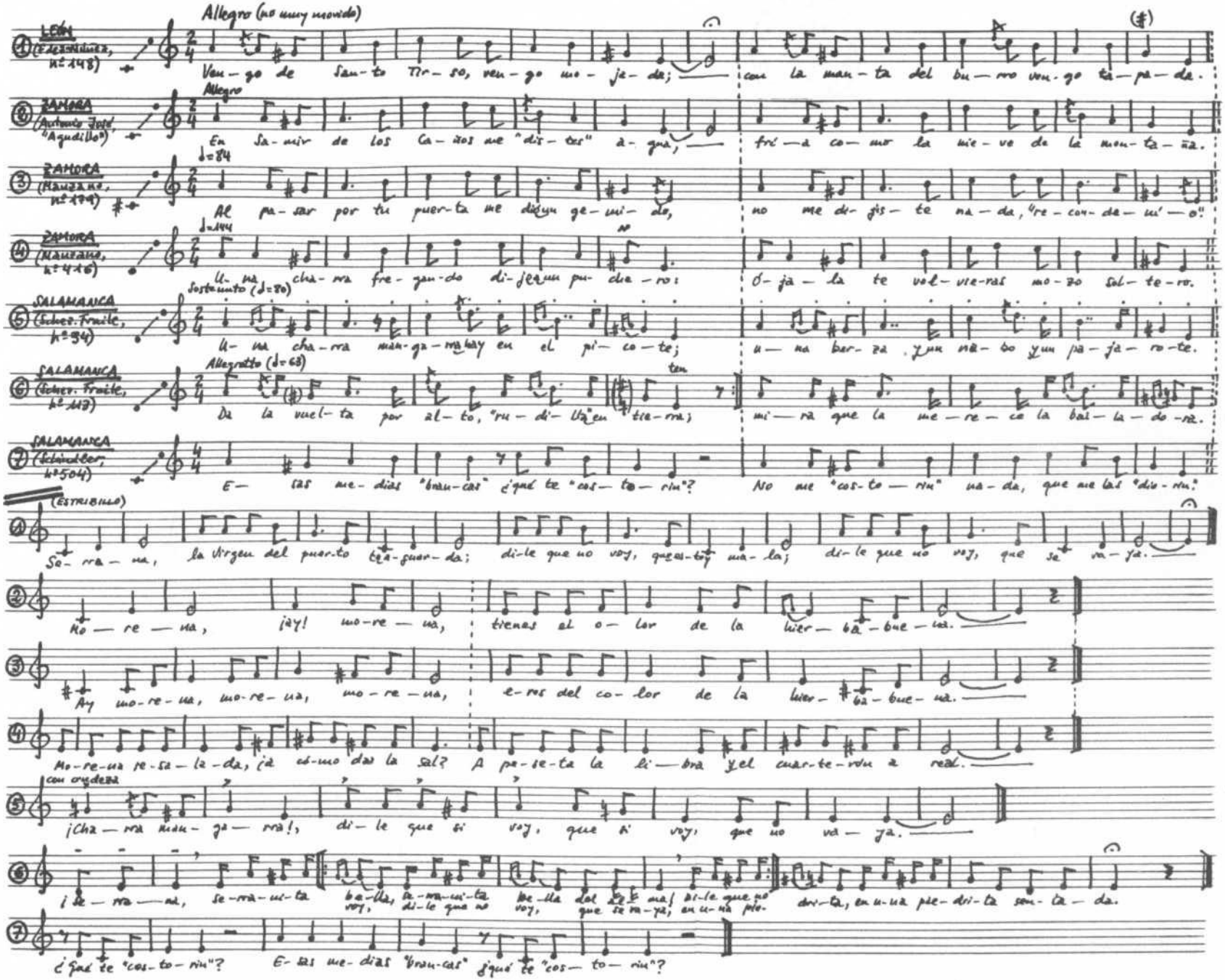
En resumen, *desde el punto de vista melódico,* cuatro variantes están construidas sobre la escala andaluza (con 2.ª menor y alternancia de 3.ª M/m, aunque en dos casos la segunda menor está implícita). Otras dos variantes se desenvuelven sobre dos tipos más de escalas cromáticas (con 2.ª mayor y 3.ª M/m, y con 2.ª, 3.ª y 6.ª M/m), y una variante se apoya en la escala mayor del tercer tipo, que también podría considerarse como una escala cromática en que quedan fijas la 2.ª y 3.ª mayor. *Rítmicamente,* siempre se mantiene el ritmo binario (en compás 2/4 ó 4/4), con alguna variante sincopada.

El paralelismo entre las siete variantes del mismo tema popular es perfecto en la *seguidilla:* en todos los casos hay dos frases musicales idénticas que se corresponden cada una de ellas con dos versos de la seguidilla (esquema estructural A a+b, A c+d, según el sistema utilizado por Israel J. Katz). El número de compases de la seguidilla se mantiene fijo en 10 u 11 de 2/4, o su equivalente en otros tipos de compás. Adviértase que al principio de cada frase aparece una tercera mayor siempre invariable *(sol sostenido),* mientras que al final fluctúan la tercera mayor y la menor *(sol sostenido / sol natural),* existiendo incluso un cuarto de tono y un floreo a distancia de semitono sobre este grado de la escala. Parece como si la mayor ambigüedad y oscilación, en los grados fluctuantes de las escalas cromáticas, tendiera a producirse sobre todo en las resoluciones o cadencias de las frases.

Ya dijimos que la estructura del *estribillo* es más variable, tanto musical como métricamente. El número de compases oscila entre 7 y 9, salvo las excepciones de las variantes 1 y 6. El paralelismo es mayor, en todos los sentidos, en los estribillos de las variantes 2, 3 y 4, tal como queda reflejado en la tabla de la página 161 con una línea punteada. Cuatro variantes descienden hasta el sexto grado inferior, fluctuando entre mayor y menor *(do sostenido / do natural),* llegando las tres variantes restantes sólo a la subtónica *(re).* En las cinco variantes en que aparece el segundo grado también fluctúa entre mayor y menor *(fa sostenido / fa natural).* El siguiente *esquema* muestra la evolución de los grados fluctuantes de las escalas cromáticas en las siete variantes, tanto en la seguidilla como en el estribillo:

(1) En *Cinco coros castellanos.* U. M. E., Madrid, 1933, pp. 31-33.

TABLA DE VARIANTES DE UN TEMA POPULAR EN LAS TRES PROVINCIAS DEL ANTIGUO REINO DE LEON



SEGUIDILLA				ESTRIBILLO	
1.ª FRASE		2.ª FRASE			
Arranque	Resolución	Arranque	Resolución		
3.ª mayor	*3.ª M/m*	*3.ª mayor*	*3.ª M/m*	*6.ª M/m*	*2.ª M/m*
invariable	fluctuante	invariable	fluctuante	fluctuante	fluctuante
(sol ♯)	(4 sol ♯ 2 sol ♮ 1 sol ♯ ♮)	(sol ♯)	(4 sol ♮ 3 sol ♯)	(3 do ♮ 1 do ♯)	(3 fa ♯ 2 fa ♮)

En la fluctuación de la segunda mayor o menor no existe norma fija. Así, podemos comprobar que, de los casos en que la marcha melódica es ascendente *(fa-sol)*, en unos la segunda es mayor *(fa sostenido)* y en otros menor *(fa natural)*. Lo mismo sucede en las otras dos variantes en que la línea melódica es descendente *(fa-mi)*: en un caso se hace segunda mayor y en otro segunda menor.

* * *

Una de las conclusiones más interesantes que pueden extraerse de este simple análisis comparativo es la de la relativa *unidad*, desde un punto de vista etnomusicológico, de estas tres provincias del antiguo reino de León, si bien haya que admitir *diferencias* provinciales, comarcales, o incluso individuales, al nivel de cada cantor popular. Pero la existencia de un mismo tema con ligeras variantes, en las tres provincias, creo que nos autoriza a hablar de una cierta unidad en cuanto a folklore musical, teniendo además en cuenta que éste no es más que un ejemplo, no un caso aislado excepcional. ¿Puede decirse lo mismo respecto de otras regiones y provincias limítrofes, y particularmente de Castilla con respecto a León?

No voy a entrar ahora en el estudio de las mutuas influencias y relaciones, que sin duda han de existir, entre la música popular del antiguo reino de León y la de otras regiones colindantes: Galicia, Asturias y, sobre todo, la Alta Extremadura. Un estudio mínimamente serio de estas relaciones requeriría un análisis comparativo, literario y musical, de los Cancioneros leoneses y los de esas otras regiones, lo que rebasa ampliamente los límites y pretensiones de esta obra.

Me limitaré solamente a poner de manifiesto algunas de las *semejanzas y diferencias entre el folklore musical castellano y el leonés*, para concluir esta *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. ¿Se puede hablar con cierto sentido de «música popular castellano-leonesa»? ¿Existe alguna identidad regional, desde el punto de vista del folklore musical, en torno a la cuenca del Duero? Creo que éstas y otras parecidas preguntas sólo pueden plantearse y responderse ahora, como conclusión de nuestro estudio de ambos folklores.

Intuitivamente parece contestar a estas preguntas en sentido afirmativo Dámaso Ledesma, cuando en su Cancionero considera al folklore salmantino como «música popular cas-

tellana» (2). Nosotros responderemos más razonadamente, diciendo que entre el folklore musical castellano y el leonés existe indudablemente una estrecha relación ya que, como hemos ido comprobando a lo largo del libro, en ambos se repiten las mismas estructuras métricas, melódicas y rítmicas, y aun los mismos tipos de canciones y danzas. Además, entre las canciones leonesas hay variantes de otras recogidas en las seis provincias castellanas estudiadas en la primera parte de la obra (Burgos, Soria, Segovia, Avila, Valladolid y Palencia), e incluso en Santander. En definitiva, existe una fundamental *unidad* entre el folklore musical castellano y leonés.

Lo cual no ha de impedirnos destacar a la vez las *diferencias* que también existen entre ambos folklores. En efecto, en los Cancioneros del antiguo reino de León aparecen nuevos tipos de canciones y, sobre todo, de bailes típicos: el *corrido* leonés; el *charro,* el *brincao* y *La Rueda* de Zamora, aparte del *baile sanabrés;* los *fandangos* salmantinos, así como sus *charradas asentadas y picadas,* etc. O diferencias también a nivel melódico: mayor *ornamentación* en las melodías leonesas, a base de mordentes, floreos o melismas, en consonancia con el barroquismo de otras manifestaciones del arte popular charro, frente a una mayor sobriedad de la música popular castellana; más acentuado *cromatismo* en el folklore leonés, por el mayor empleo de las escalas cromáticas y mixtas de diferentes tipos, frente al predominio del diatonismo, por el frecuente uso de escalas diatónicas y modos gregorianos, en la canción popular castellana (3); o la misma existencia de *cuartos de tono* o sonidos ambiguos en el antiguo reino de León. Todo lo cual tal vez sea indicio de una mayor influencia arábigo-andaluza y oriental en el folklore musical leonés, según ya estudiamos en el capítulo quinto (4).

En definitiva, podemos hablar de una *unidad, dentro de la diversidad,* entre la música popular castellana y leonesa. Unidad que puede justificar, sin duda, el título de nuestro libro y su mismo contenido, pero diversidad que explica también el estudio independiente de ambos folklores, en diferentes partes de la obra. La misma diversidad que existe, por otro lado, dentro de una misma región, entre distintas provincias, comarcas, pueblos, o incluso individuos cantores.

Para finalizar, digamos que las características de la música popular castellana, que enunciábamos como conclusión de la primera parte, son, con mayor motivo, aplicables al folklore musical castellano y leonés: *abundancia* (unas 5.000 canciones recogidas), *belleza y lirismo* poético-musical, *arcaísmo* de sus estructuras métricas, melódicas y rítmicas, *riqueza* melódico-rítmica, y *variedad* de canciones y danzas.

---

(2) *Op. cit.*, p. 15.

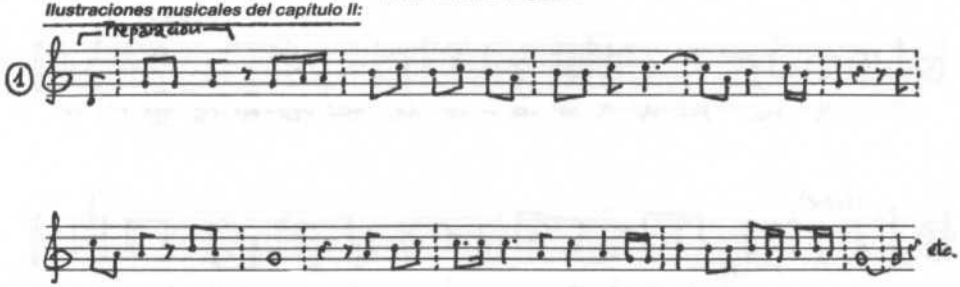
(3) Con objeto de verificar esta diferencia entre el folklore musical castellano y el leonés, he analizado las estructuras melódicas de la más antigua colección de cantos populares de Castilla: el *Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda, publicado en 1903. Considero que es una obra bastante representativa de toda la región, pues además incluye algunos ejemplos de otras provincias castellanas, como Valladolid, Palencia o Soria. El resultado es que, de 308 canciones de que consta este Cancionero, sólo 59 de ellas se basan en escalas cromáticas y mixtas, es decir, el 19,15% del total. Contrasta este porcentaje con el 37,96% de las tres provincias del antiguo reino de León. Todas las provincias y todos los grandes Cancioneros leoneses superan ampliamente el porcentaje del Cancionero de Olmeda, generalmente duplicándolo, como es el caso de las provincias de Zamora (41,86%) y Salamanca (38,74%). Más concretamente, el Cancionero de Ledesma —publicado cuatro años después del de Olmeda, y también muy representativo de su región— tiene un 43,31% de canciones construidas sobre escalas cromáticas y mixtas, lo que supone bastante más del doble de las que Olmeda incluye en su obra con estas mismas estructuras melódicas.

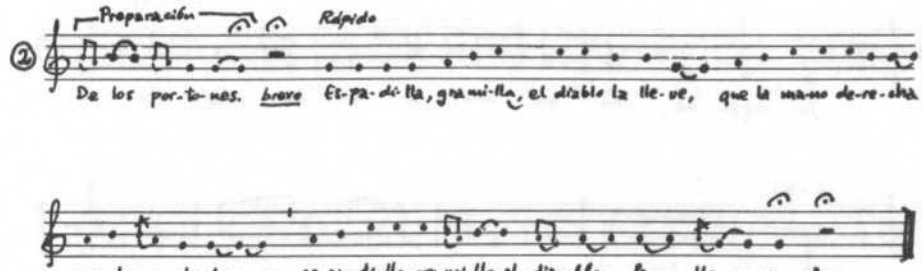
(4) Esta apreciación de carácter etnomusicológico puede tener una base histórica, si tenemos en cuenta que la población que fue habitando las tierras de Castilla y León, a partir del proceso de repoblación iniciado en el siglo IX, estaba constituida por pueblos del norte —de origen prerromano o romano-visigótico— y por mozárabes procedentes de Al-Andalus, principalmente en León. «La presencia de la mozarabía, tan fuerte en tierras leonesas», según afirma Julio Valdeón (cf. *Iniciación a la historia de Castilla y León.* Ed. Nuestra Cultura, Madrid, 1982, p. 15), juntamente con la de los cristianos nuevos convertidos y los mudéjares, sobre todo a partir del siglo XI, explicaría en parte, a mi juicio, la especial influencia arábigo-andaluza y oriental en la música popular del antiguo reino de León.

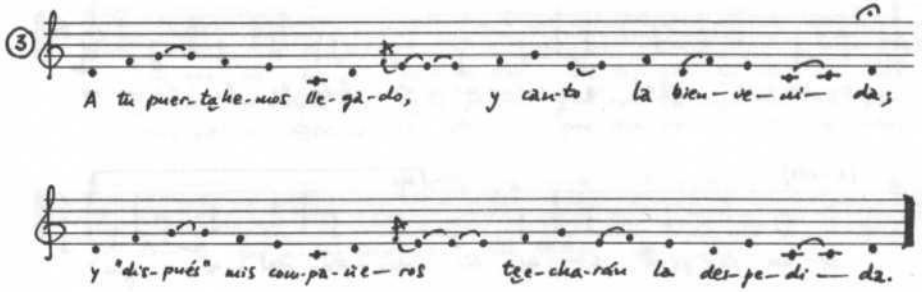
APENDICES

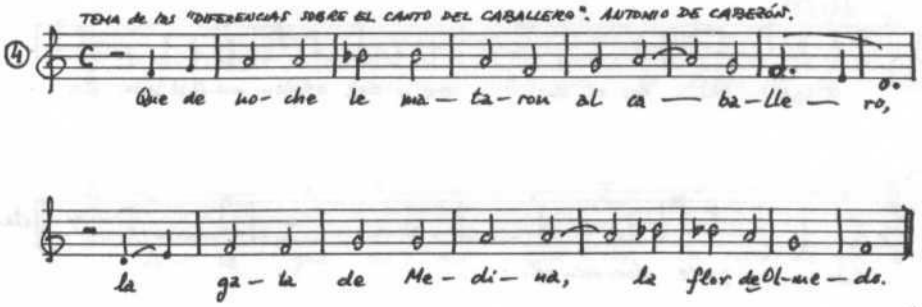
APENDICE I

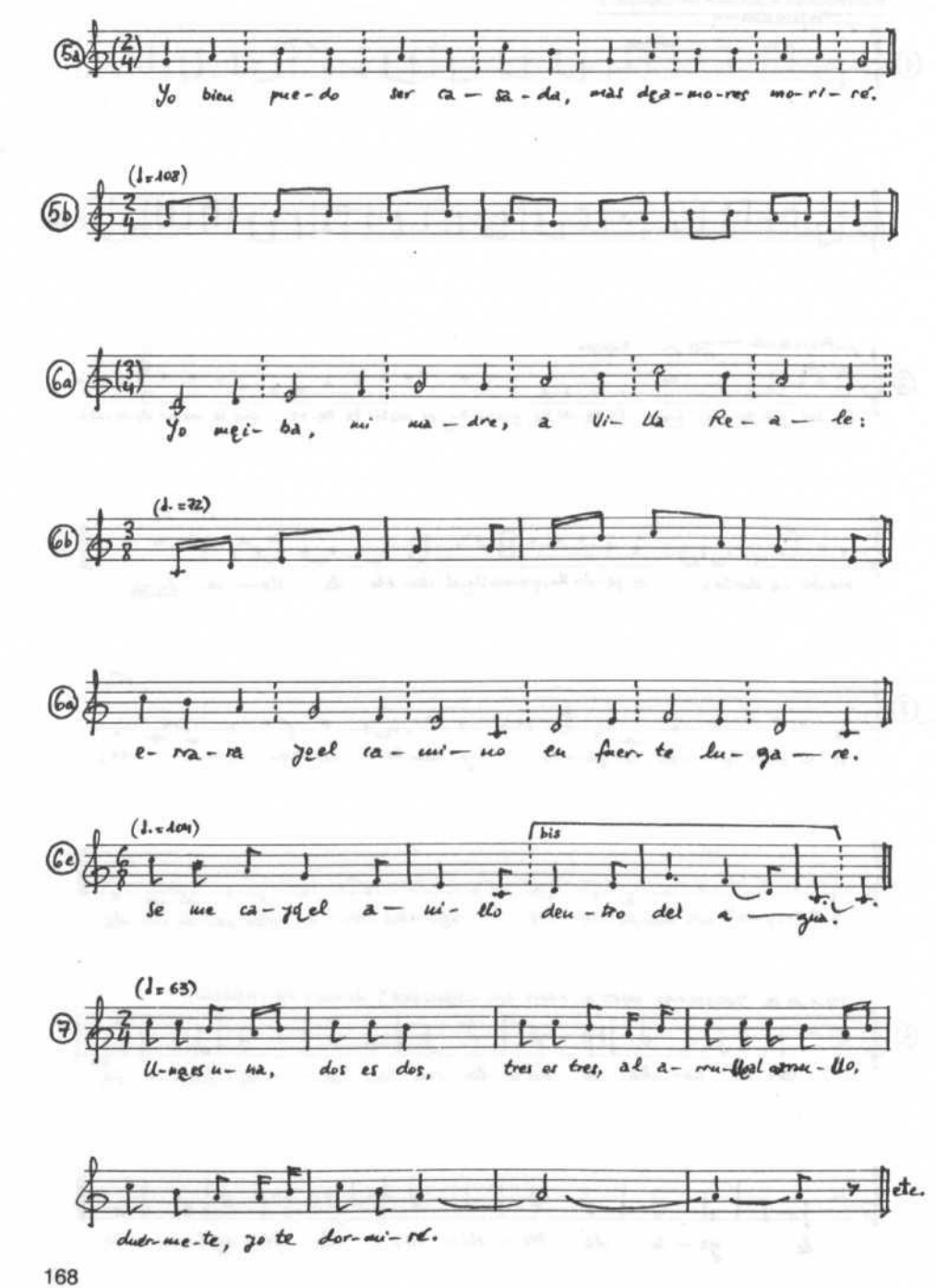
Ilustraciones musicales del capítulo II:










5a
Yo bien pue-do ser ca — sa - da, más dea-mo-res mo-ri- ré.
5b
(♩=108)
6a
Yo mei- ba, mi ma — dre, a Vi- lla Re — a — le:
6b
(♩.=72)
6a
e- ra - ra jeel ca - mi — no en fuer- te lu - ga — re.
6c
(♩.=104)
bis
Se me ca - jel a — mi - llo den - tro del a — gua.
7
(♩=63)
U-nes u- na, dos es dos, tres es tres, al a- mu-llal amu- llo,
etc.
duer-me-te, yo te dor-mi- ré.

(♩=65)

⑧ Al ni- ñi- to del rum rum: que tu pa-dres-tal car— bón, y tu

ma-dre la ca— rre-ta no te pue-de dar la te-ta.

(♩.=48)

⑨ Ra — bel: con es-te "a- ra- be- li- to", con es-te "a-ra- bel", con es-te "a-ra-be-

li-to" ga-no de co- mer, con es-te "a-ra-be- li- to" ga-no de co- mer.

(♪=152)

⑩ De que los li-nos en- ca-ñan, los tri-gos ya tie-nen flor.
Y ha man-da-do el rey de Es-pa-ña, y ha man-da-do e-char pre-gón:
Que de ca-da ca-sa den, que den un hi-jo va- rón.

⑪ Di— ce que no me quie-res, tu me has de que- rer;

tu has en- tre- bia- do el a- gua, tu la has de be— ber.

Di— ce que no me quie- res, tu me has de que- rer.

(♩.=72)

12

Qui-ta-te de-ahí, Del-ga-di-na, qui-ta de-ahí, pe-rra mal-va-da,

que el rey pa-dre lo sa-be la ca-be-za nos con-ta-ba.

(♩=100)

13

El a-ra-do can-ta-ré, de pie-zas le-i-

ré for-ma-do, y de la Pa-sión de Cris-to-

mis-te-rios i-ré for-ma-do.

(♩=138)

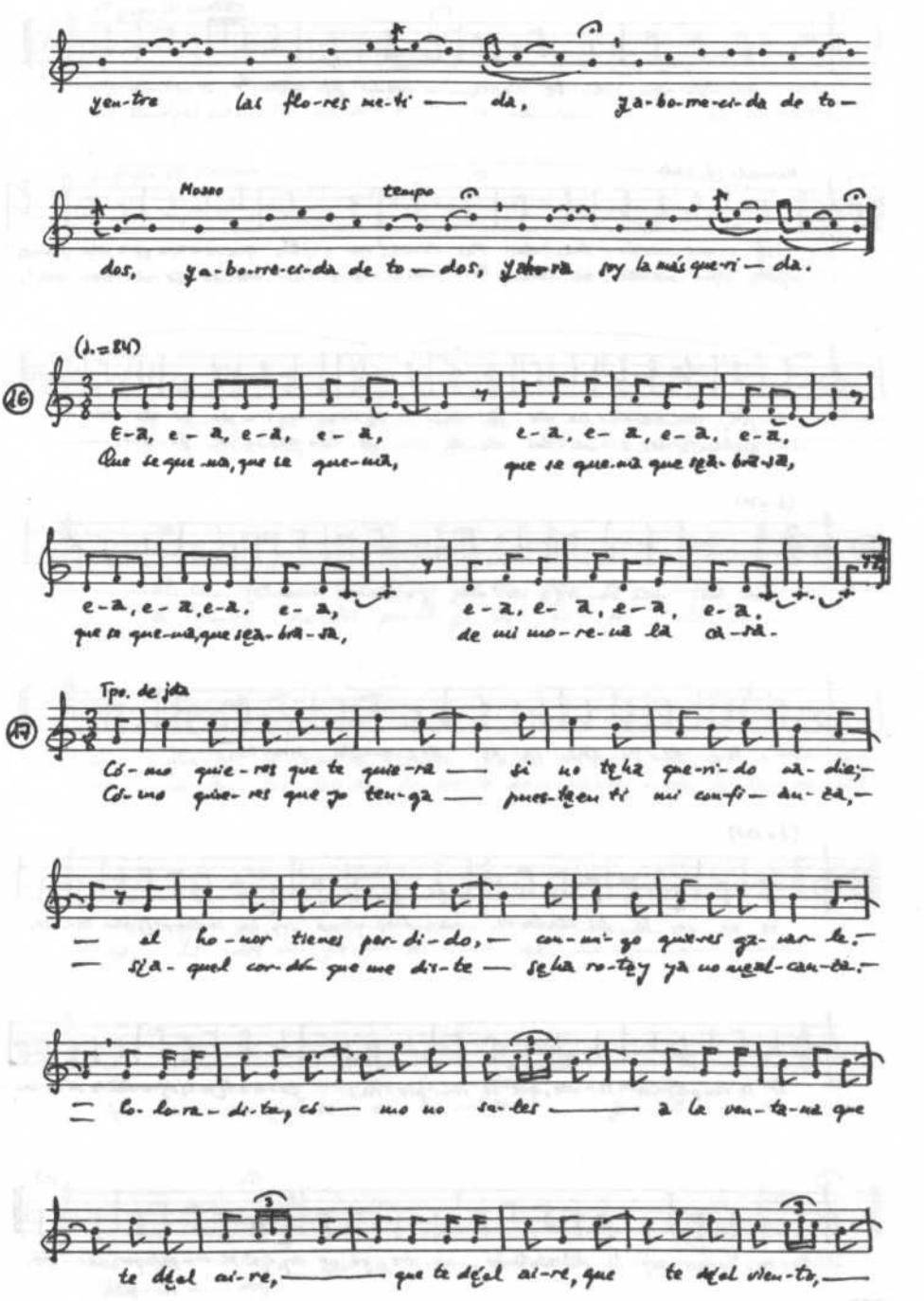
14

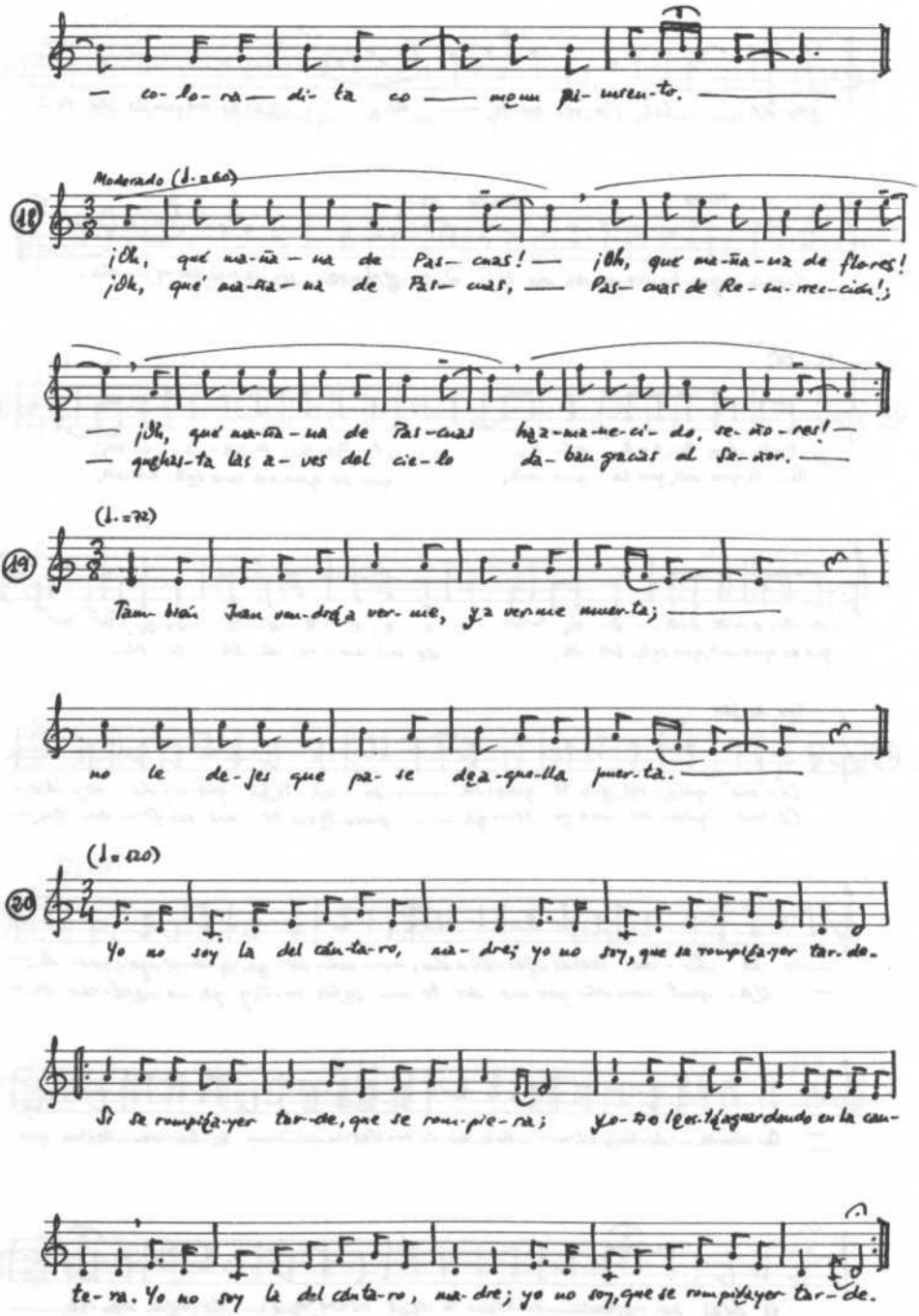
Jue-ves San-to, Jue-ves San-to, tres di-as an-tes de

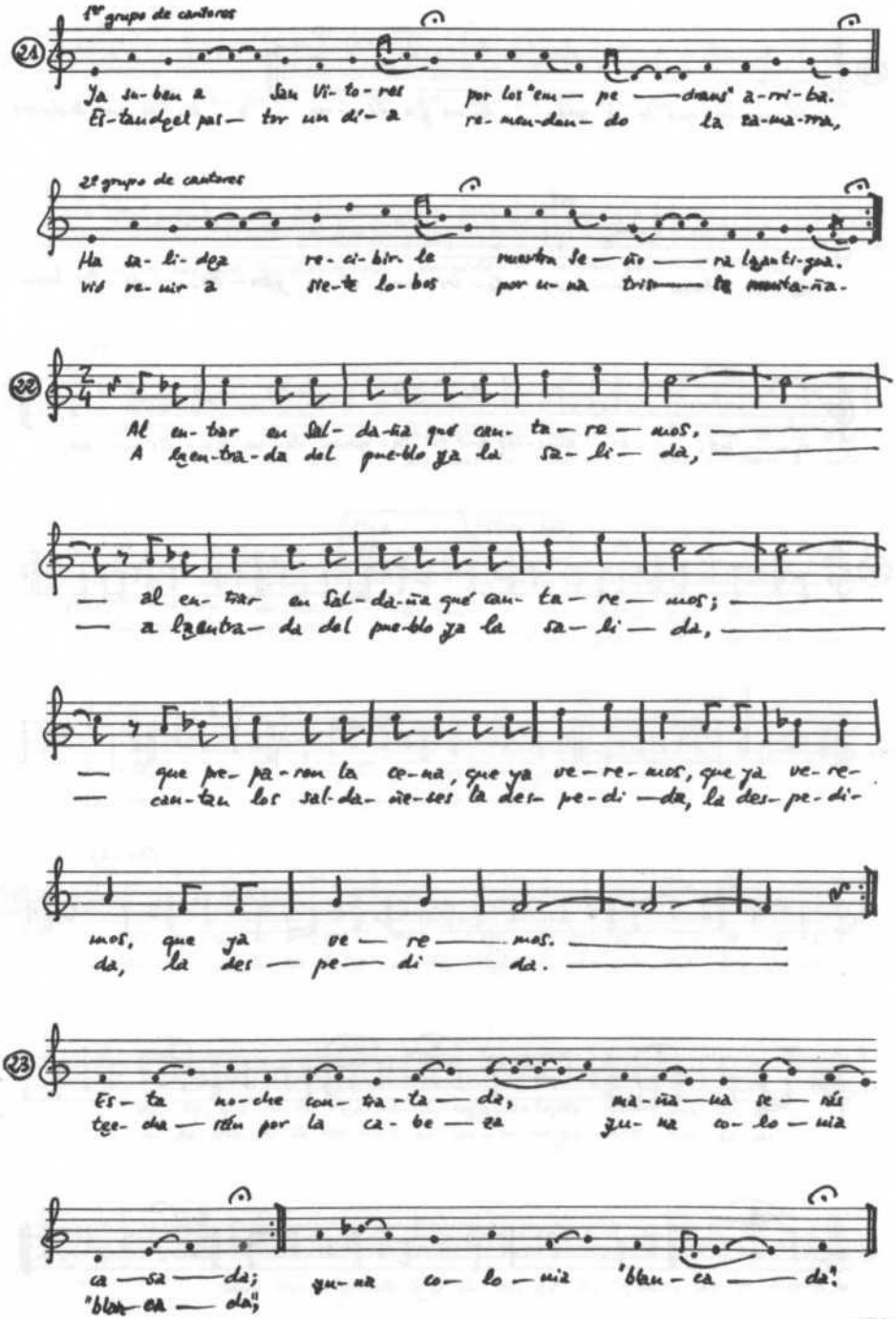
Pas-cua ma-nda-ba el rey de los cie-los a sus dis-cí-pu-los lla-ma.

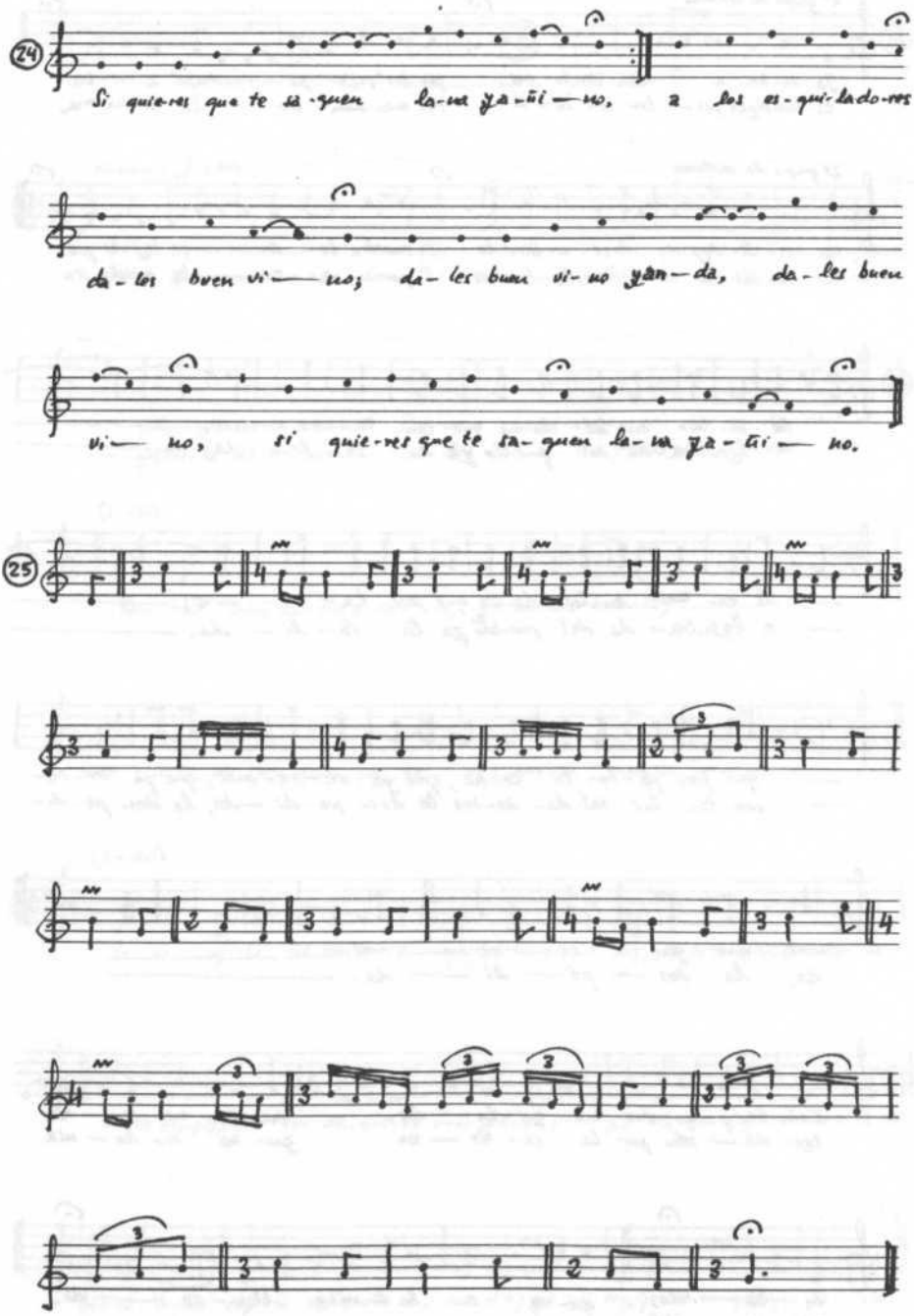
15

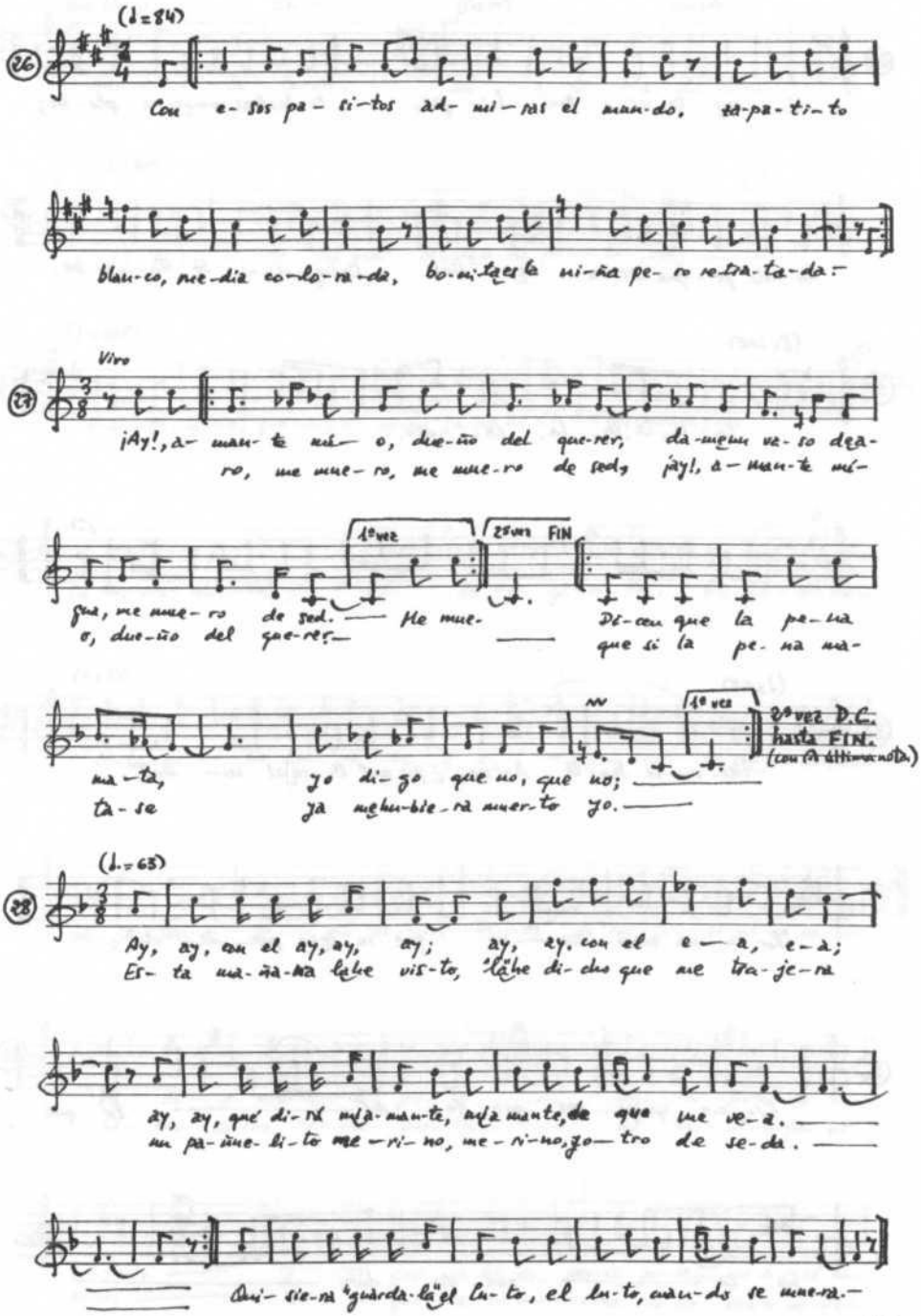
Sal al cam-pey me ve-rás, sal al campey me ve-rás,

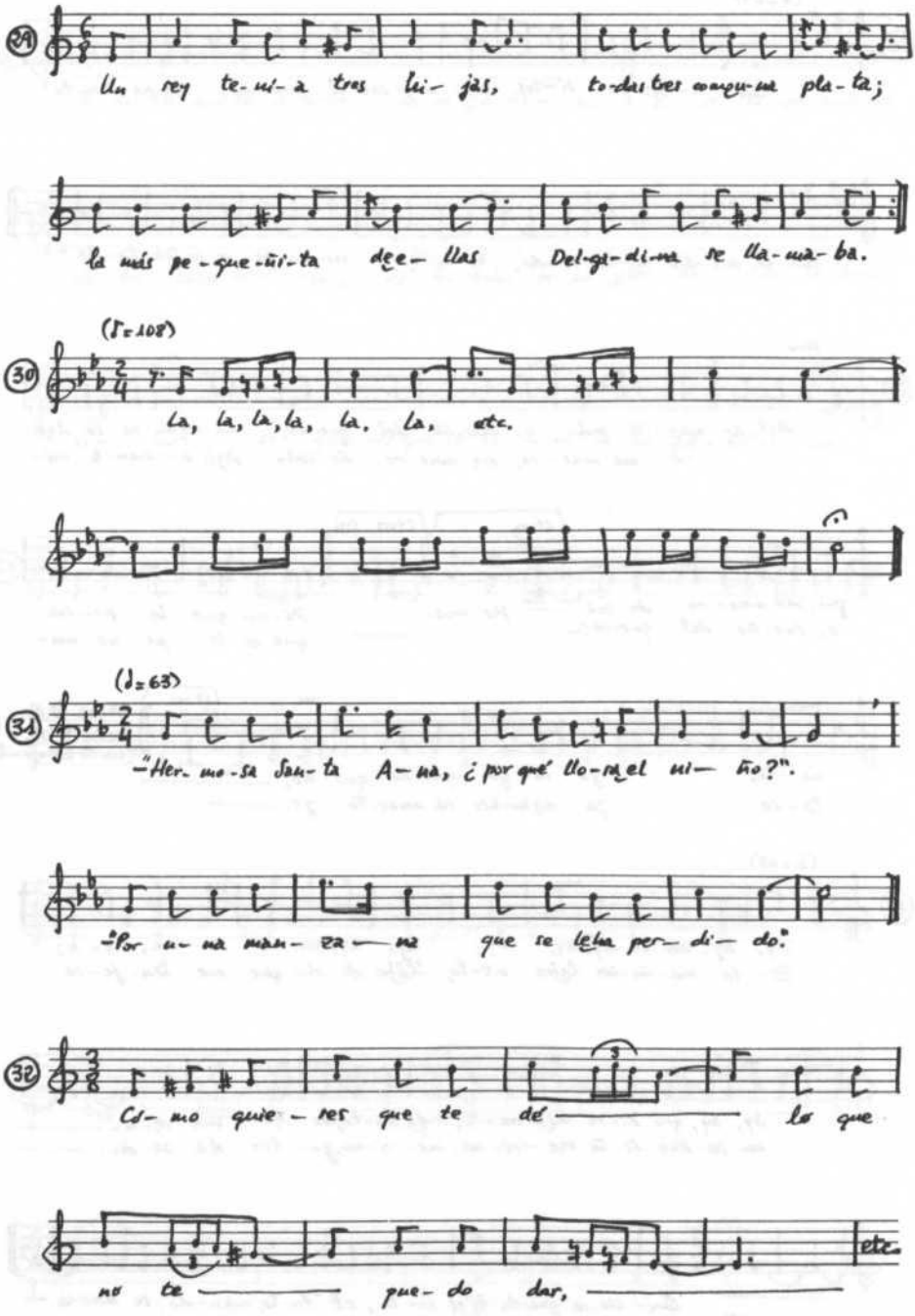

yen-tre las flo-res me-ti — da, ya-bo-me-ci-da de to-
Mosso
tempo
dos, ya-bo-rre-ci-da de to — dos, y ahora soy la más que-ri — da.
(♩.=84)
16
E-a, e-a, e-a, e-a,
Que te que-ra, que te que-ra,
e-a, e-a, e-a, e-a,
que te que-ra que te-a-bra-za,
e-a, e-a, e-a, e-a,
que te que-ra, que se-a-bra-za,
e-a, e-a, e-a, e-a.
de mi mo-re-na la ca-sa.
Tpo. de jota
17
Có-mo quie-res que te quie-ra — si no te-ha que-ri-do ca-da;-
Có-mo quie-res que yo ten-ga — pues-te en ti mi con-fi-an-za,-
— el ho-nor tienes per-di-do, — con-mi-go que-res ga-nar-le.-
— si a-quel con-de que me di-te — se-ha ro-to y ya no me al-can-za.-
— lo-lo-ra-di-ta, có — mo no sa-bes — a la ven-ta-na que
te de-al ai-re, — que te de-al ai-re, que te de-al ven-ta, —

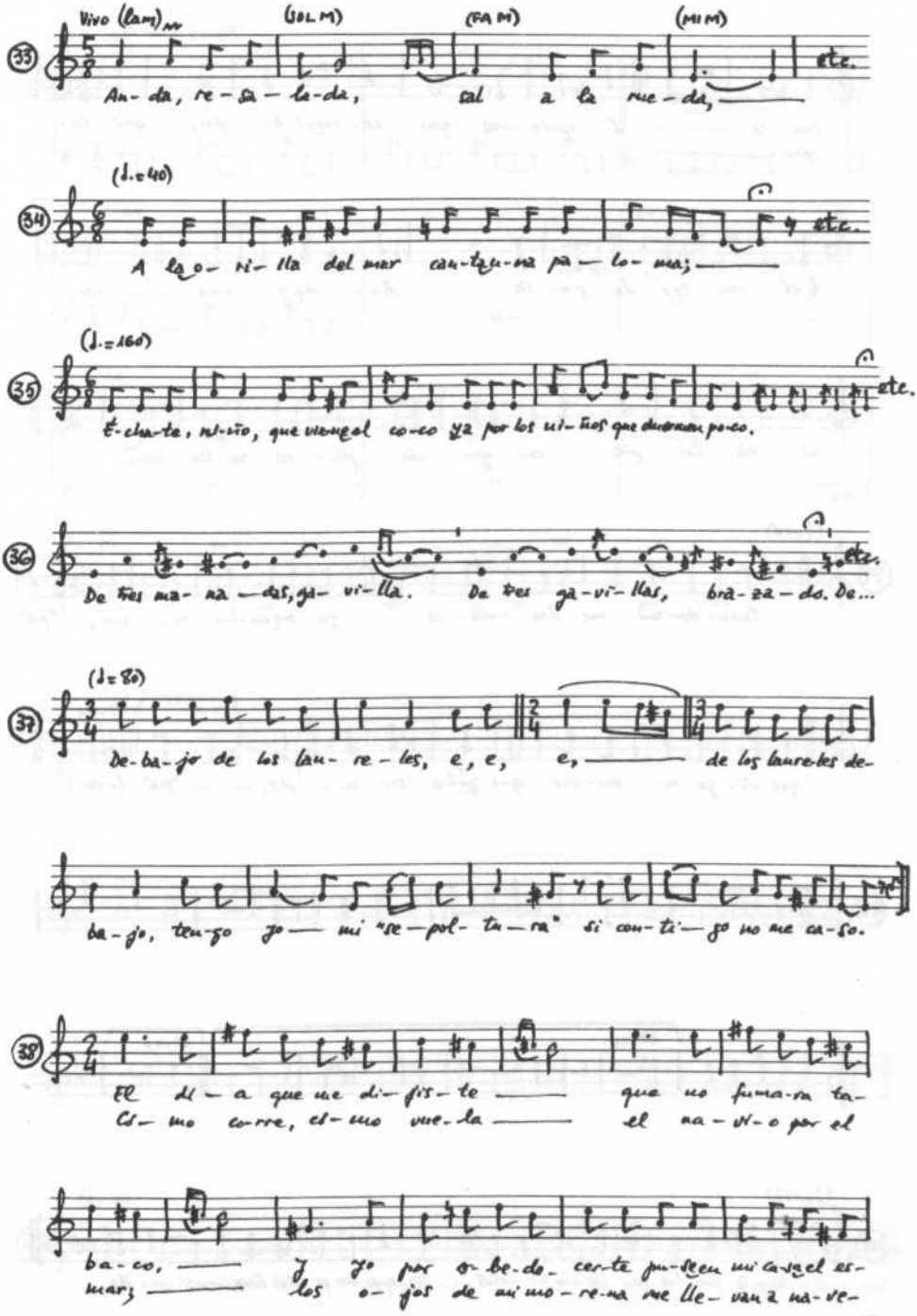

— co- lo- ra— di- ta co — mo un pi- mien- to. —
Moderado (♩.=60)
18
¡Oh, qué ma-ña — na de Pas— cuas! — ¡Oh, qué ma-ña-na de flores!
¡Oh, qué ma-ña — na de Pas— cuas, — Pas— cuas de Re- su- rrec- ción!;
— ¡Oh, qué ma-ña - na de Pas-cuas ha-za-ma-ne-ci- do, se- ño- res! —
— quehas-ta las a- ves del cie- lo da- ban gracias al Se- ñor. —
(♩.=72)
19
Tam- bién Juan van- drá ver- me, ya ver- me muer- ta; —
no le de- jes que pa- se de- ja- que- lla puer- ta. —
(♩=120)
20
Yo no soy la del cán- ta- ro, ma- dre; yo no soy, que se rompiéra ayer tar- de.
Si se rompiéra ayer tar- de, que se rom- pie- ra; yo- no le- ex- tráguardando en la can-
te- ra. Yo no soy la del cánta- ro, ma- dre; yo no soy, que se rompiéra ayer tar- de.

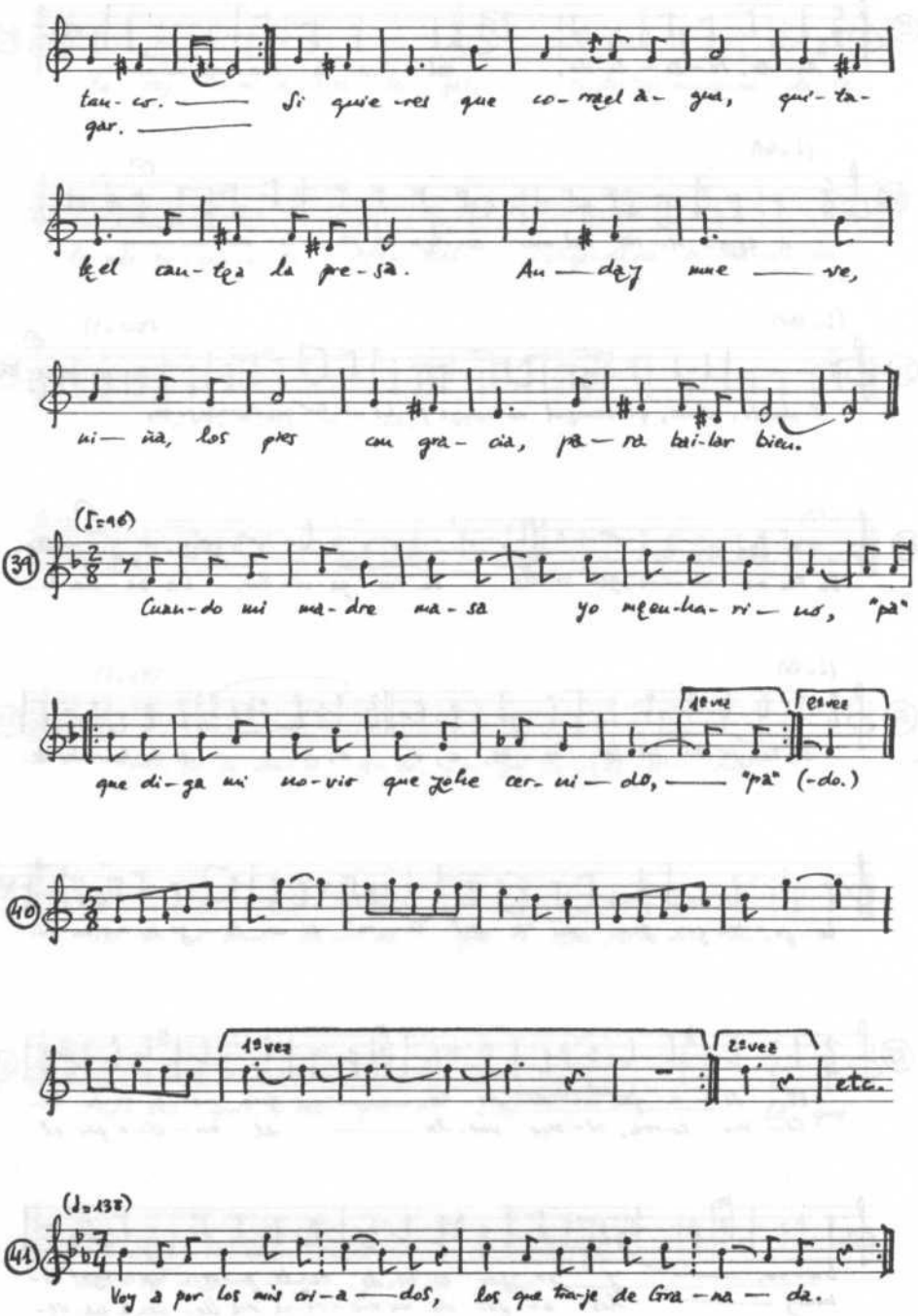

1er grupo de cantores
21
Ya su-ben a San Vi-to-rés por los "em— pe —drats" a-ri-ba.
El-tandgel pas— tor un di'- a re- men-dan- do la za-ma-ma,
2º grupo de cantores
Ha sa- li- dez re- ci- bir- le nuestra se— ño —ra lzanti-gua.
Vid re- mir a sie-te lo-bos por un-na tris— ta montá-ña.
22
Al en- trar en Sal- da-ña qué can- ta— re— mos, —
A lzen-tra-da del pue-blo ya la sa- li— da, —
— al en- trar en Sal-da-ña qué can- ta- re— mos; —
— a lzentra- da del pue-blo ya la sa- li— da, —
— que pe- pa-ren la ce-na, que ya ve— re- mos, que ya ve- re-
— can-tan los sal-da- ñe-ses la des- pe-di —da, la des- pe-di-
mos, que ya ve — re —mos. —
da, la des — pe— di — da. —
23
Es- ta no-che con- ta-ta — da, ma-ña—na se — rás
tze- da — rém por la ca- be — za zu- na co- lo — na
ca —sa —da; zu- na co- lo — na "blan- ca —da".
"blan- ca — da";

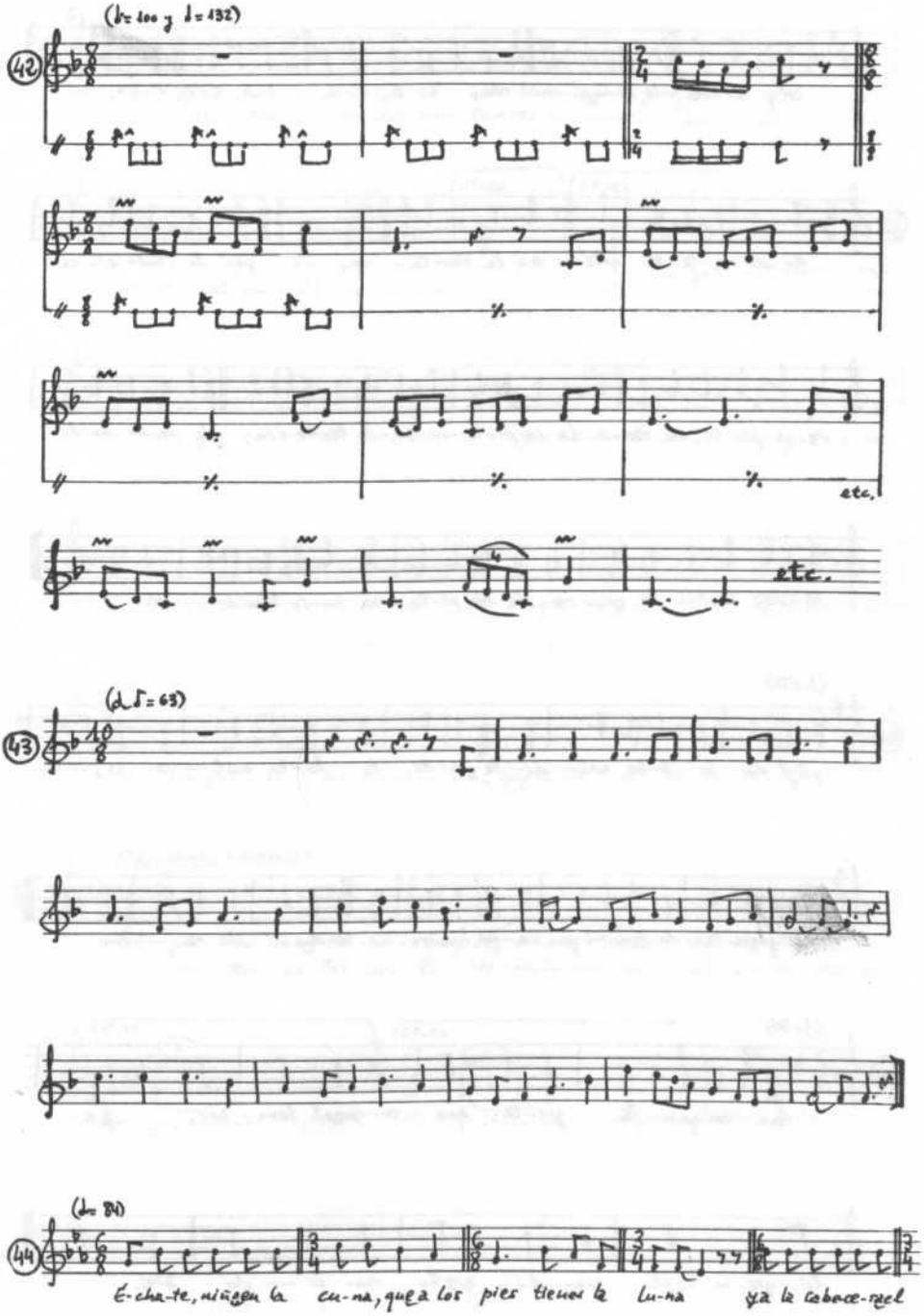

24
Si quie-res que te sa-quen la-ma ya-ti — no, a los es-qui-la-do-res
da-les buen vi — no; da-les buen vi-no yan-da, da-les buen
vi — no, si quie-res que te sa-quen la-ma ya-ti — no.
25

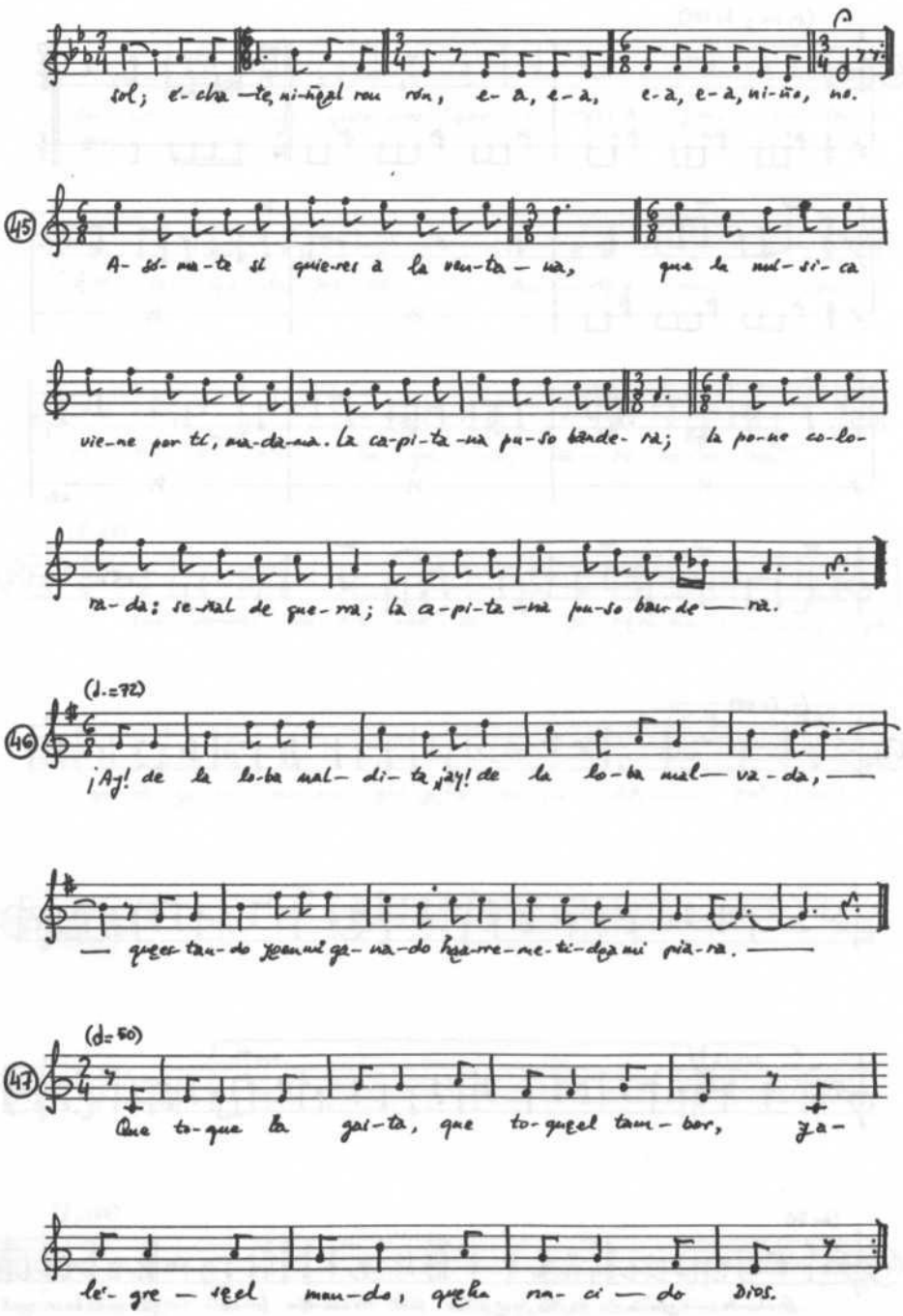

(♩=84)
26
Con e- sos pa- si-tos ad- mi-ras el mun-do, ta-pa-ti-to
blan-co, me-dia co-lo-ra-da, bo-ni-tas es la ni-ña pe- ro re-tra-ta-da:-
Vivo
27
¡Ay!, a- man- te mí- o, due-ño del que-rer, da-me un ve- so de ga-
ro, me mue- ro, me mue-ro de sed, ¡ay!, a- man-te mí-
1ª vez
2ª vez FIN
que, me mue- ro de sed. — He mue-
o, due-ño del que-rer.—
Di-con que la pe- na
que si la pe- na ma-
ma-ta,
ta- se
yo di- go que no, que no; —
ya me hun-bie- ra muer-to yo. —
1ª vez
2ª vez D.C. hasta FIN. (con la última nota)
(♩.=65)
28
Ay, ay, con el ay, ay, ay; ay, ay, con el e — a, e-a;
Es- ta ma- ña-na la he vis-to, la he di- cho que me tra- je- ra
ay, ay, qué di- rá mi a- man-te, mi a mante, de que me ve- a. —
un pa- ñue- li- to me- ri- no, me- ri-no, jo— tro de se- da. —
Qui- sie- ra guar-da- la el lu- to, el lu- to, cuan- do se mue- ra.—

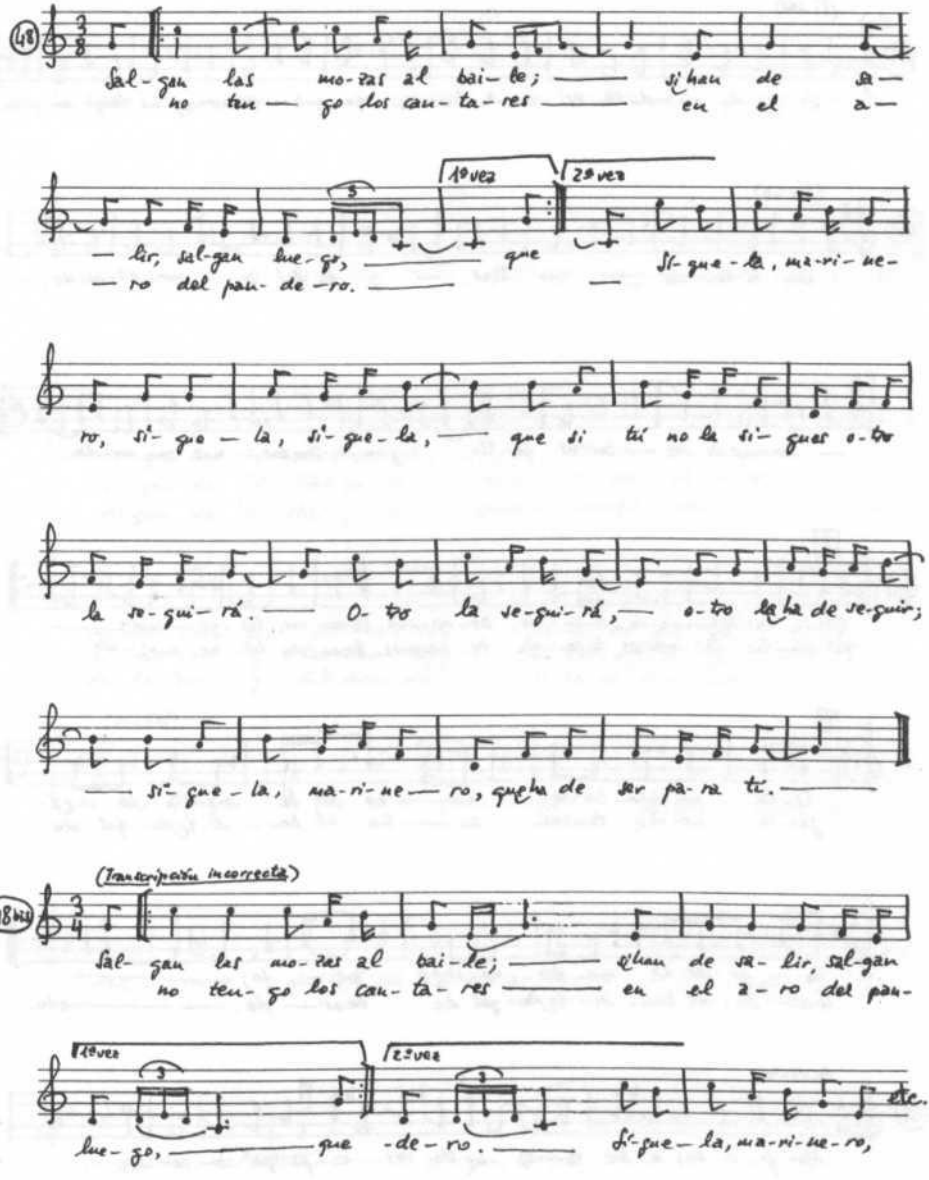

29
Un rey te-ní-a tres hi-jas, to-das tres con-gu-na pla-ta;
la más pe-que-ñi-ta de-ellas Del-ga-di-na se lla-ma-ba.
(♩=108)
30
La, la, la, la, la, la, etc.
(♩=63)
31
"Her-mo-sa San-ta A-na, ¿por qué lo-ma el ni-ño?".
"Por u-na man-za-na que se le ha per-di-do".
32
Co-mo quie-res que te dé lo que
no te pue-do dar, etc.


Vivo (Lam)
(SOL M)
(FA M)
(MI M)
33
An-da, re-sa-la-da, sal a la ve-da, etc.
(♩.=40)
34
A la o-ri-lla del mar can-ta-ra-na pa-lo-ma; etc.
(♩.=160)
35
E-chan-te, ni-ño, que vienen al co-co ya por los ni-ños que duermen po-co. etc.
36
De tres ma-na-das, ga-vi-lla. De tres ga-vi-llas, bra-za-do. De...
(♩=80)
37
De-ba-jo de los lau-re-les, e, e, e, de los laure-les de-
ba-jo, ten-go yo mi "se-pol-tu-ra" si con-ti-go no me ca-so.
38
El di-a que me di-fis-te que no fuma-ra ta-
Cu-mo co-rre, cu-mo vue-la el na-vi-o por el
ba-co, y yo por o-be-de-cer-te pu-se en mi ca-sa el es-
mar; los o-jos de mi mo-re-na me lle-van a na-ve-

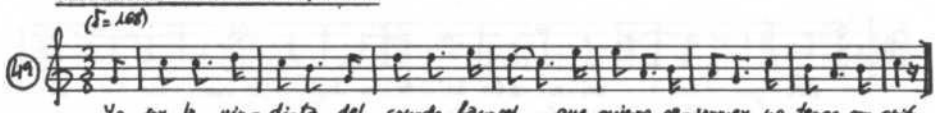

tan-es. Si quie-res que co-mel a-gua, qué-ta-
gar.
kel can-ta la pre-sa. An-day mue-ve,
ni-ña, los pies con gra-cia, pa-ra bai-lar bien.
(♩=96)
39
Cuan-do mi ma-dre ma-sa yo me en-ha-ri-no, "pa"
1ª vez
2ª vez
que di-ga mi no-vio que yo he cer-ni-do, "pa" (-do.)
40
1ª vez
2ª vez
etc.
(♩=138)
41
Voy a por los mis ci-a-dos, los que tra-je de Gra-na-da.

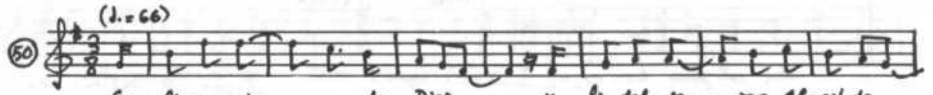

(♭= 100 y ♩= 132)
42
etc.
etc.
(♩♪= 63)
43
(♩= 184)
44
É-cha-te, niñgen la cu-na, que a los pies tienen la lu-na ya la cabace-ñel

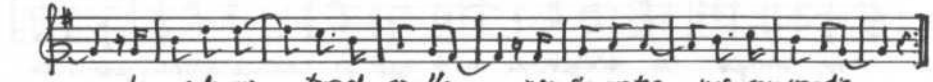

sol; é-cha-te, ni-ñeal rou rón, e-à, e-à, e-à, e-à, ni-ño, no.
45
A-só-ma-te si quie-res à la ven-ta-na, que la mul-si-ca
vie-ne por ti, ma-da-ma. La ca-pi-ta-na pu-so bande-ra; la po-ne co-lo-
ra-da: se-ñal de gue-ra; la ca-pi-ta-na pu-so ban-de-ra.
(♩.=72)
46
¡Ay! de la lo-ba mal-di-ta ¡ay! de la lo-ba mal-va-da,
que es tan-do yo en mi ga-na-do ha-rre-me-ti-do a mi pi-ra.
(♩=50)
47
Que to-que la gai-ta, que to-que el tam-bor, ya-
le-gre-se el mun-do, que ha na-ci-do Dios.

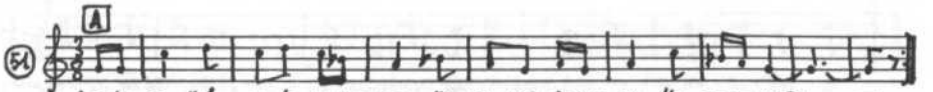

48
Sal-gan las mo-zas al bai-le; si han de sa-
no ten-go los can-ta-res en el a-
lir, sal-gan lue-go, que si-gue-la, ma-ri-ne-
ro del pan-de-ro.
1ª vez
2ª vez
ro, si-gue-la, si-gue-la, que si tú no la si-gues o-tro
la se-gui-rá. O-tro la se-gui-rá, o-tro la ha de se-guir;
si-gue-la, ma-ri-ne-ro, que ha de ser pa-ra tí.
(Transcripción incorrecta)
48bis
Sal-gan las mo-zas al bai-le; si han de sa-lir, sal-gan
no ten-go los can-ta-res en el a-ro del pan-
1ª vez
2ª vez
lue-go, que -de-ro. si-gue-la, ma-ri-ne-ro,
etc.

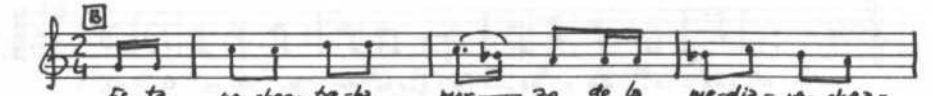
Ilustraciones musicales del capítulo III:

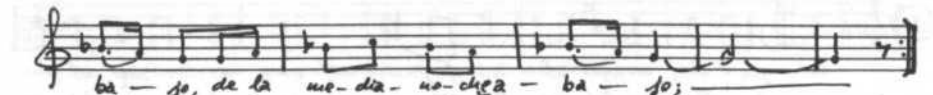


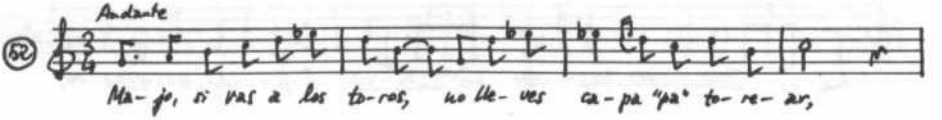


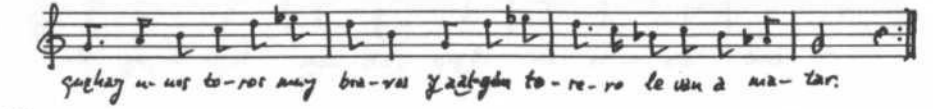


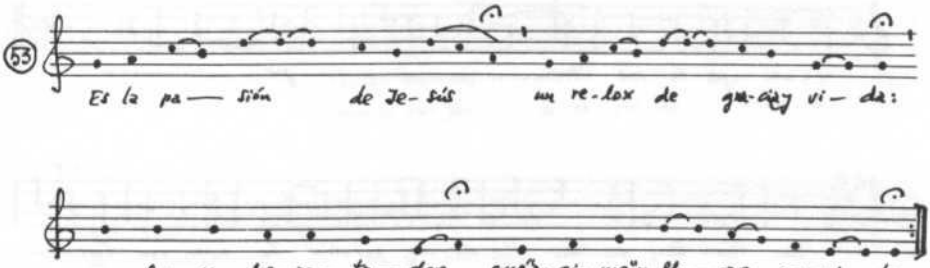


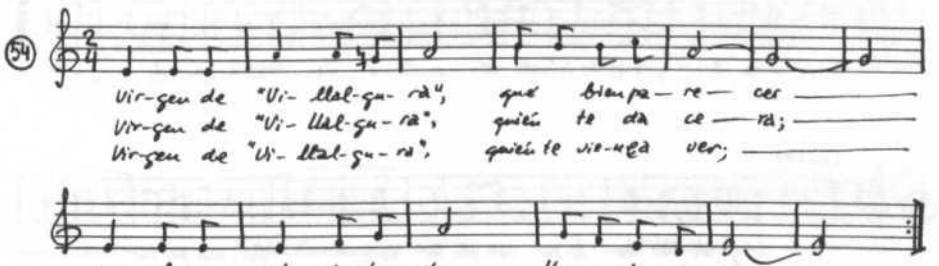


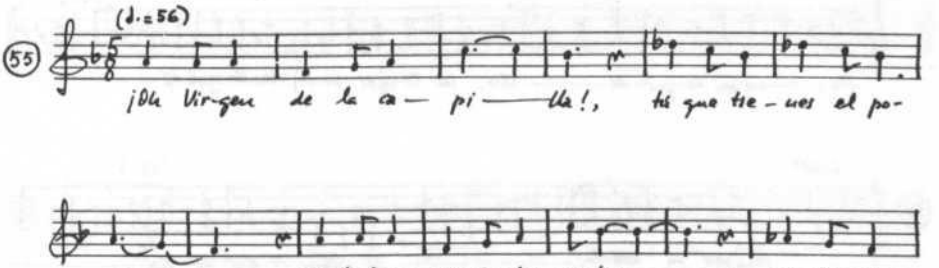


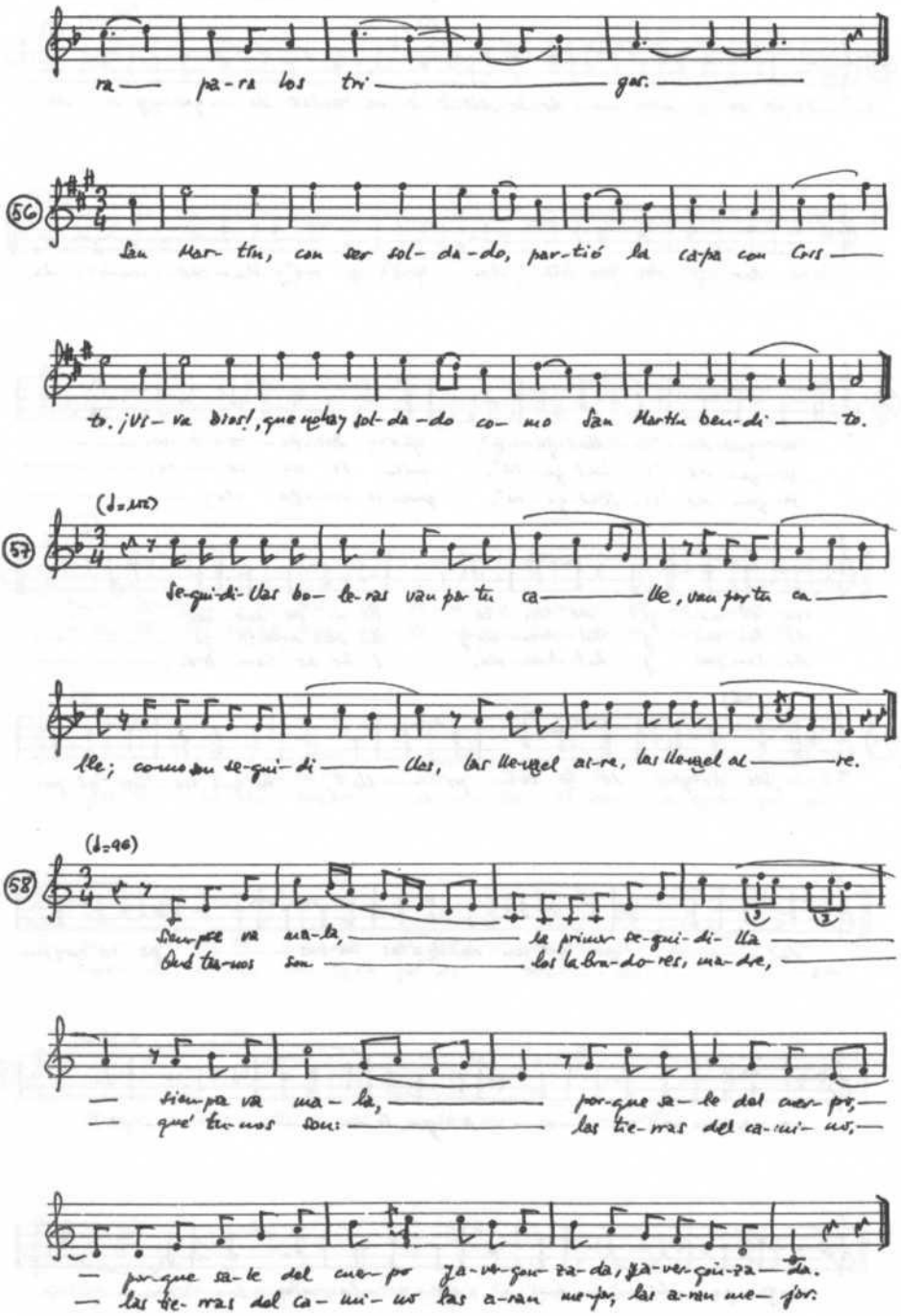


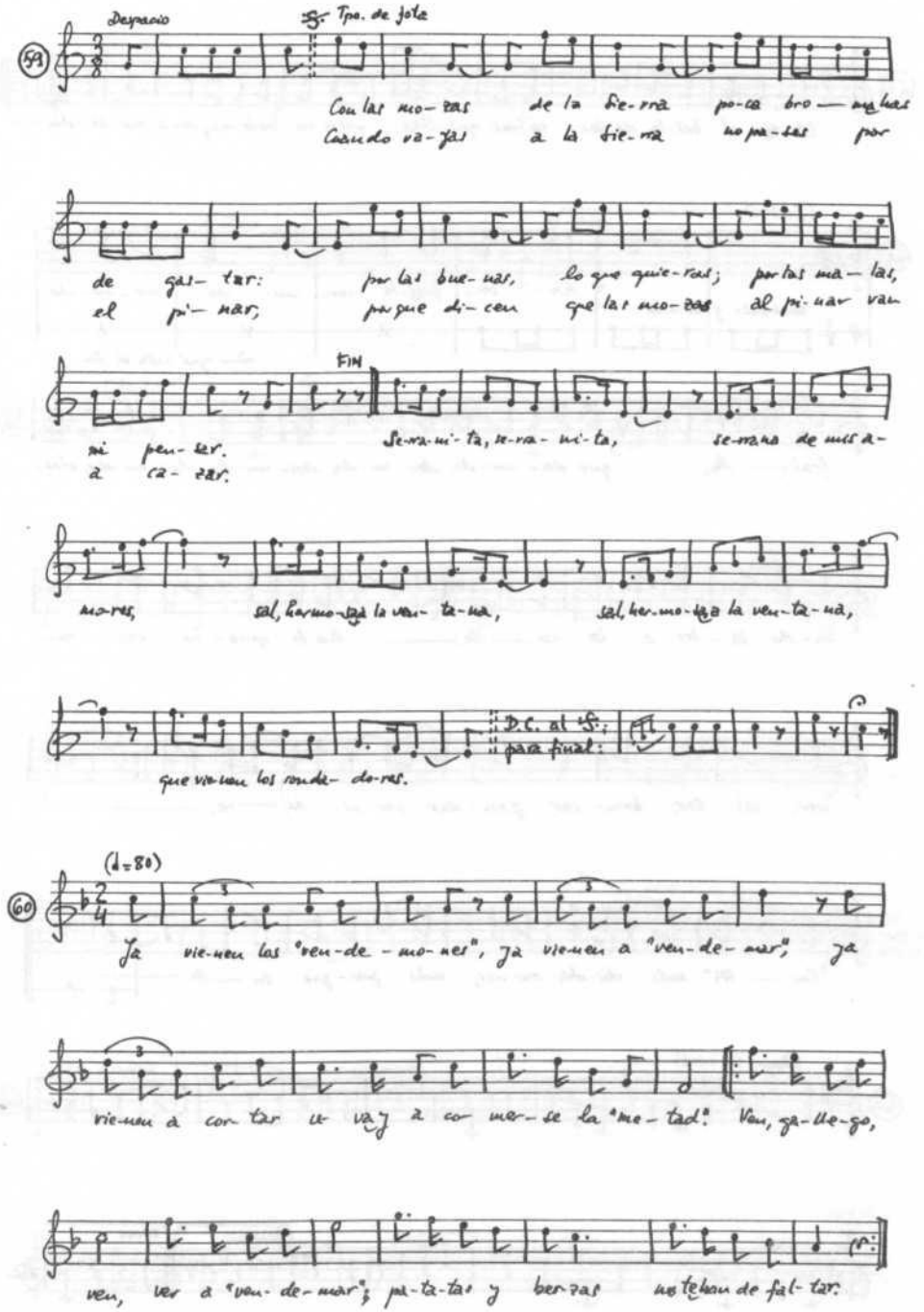


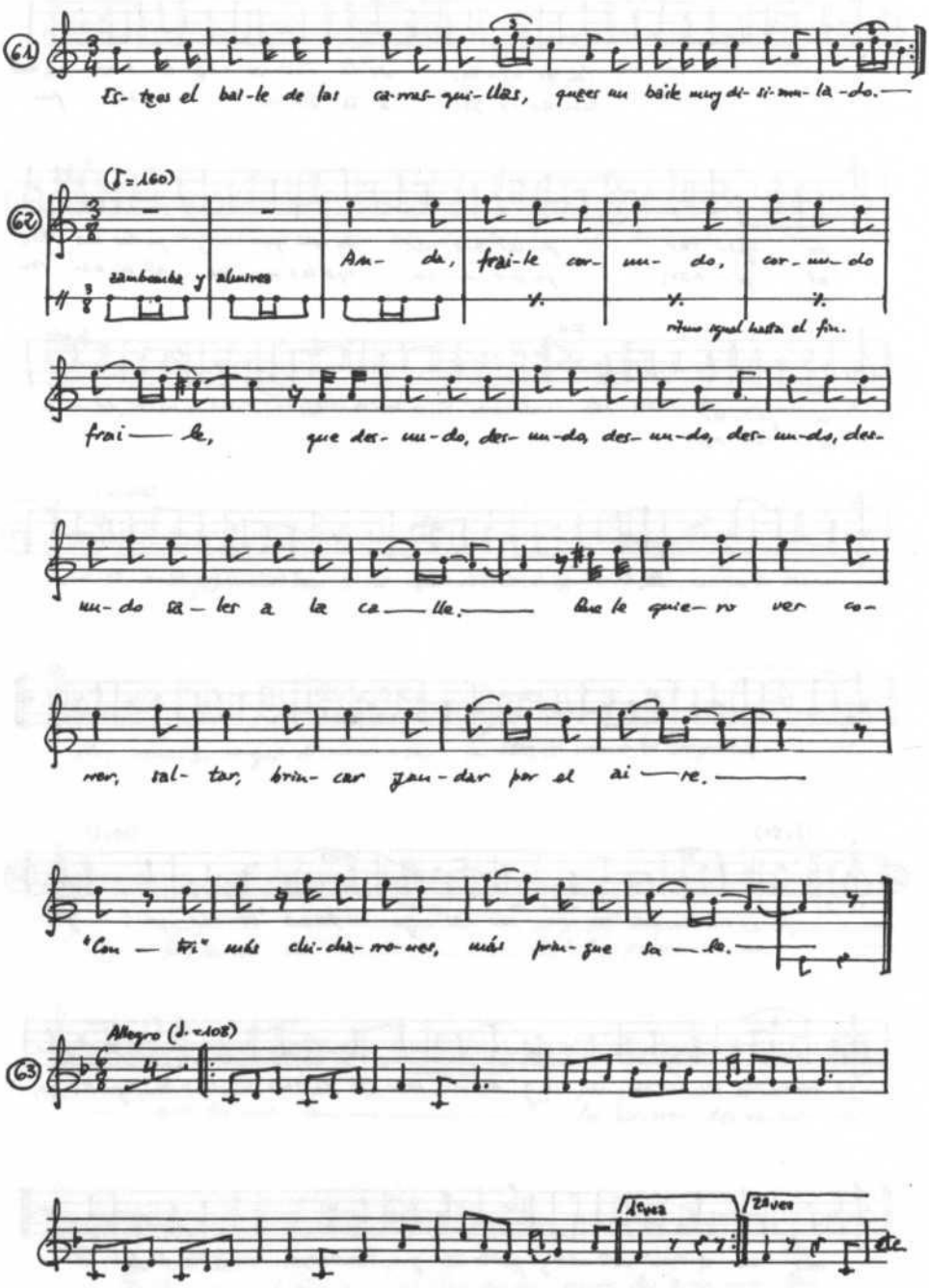

53
Es la pa — sión de Je-sús un re-lox de gra-cia y vi — da:
re- lox y des- per- ta — dor que'a- gi- nen llo — rar con- vi — da.

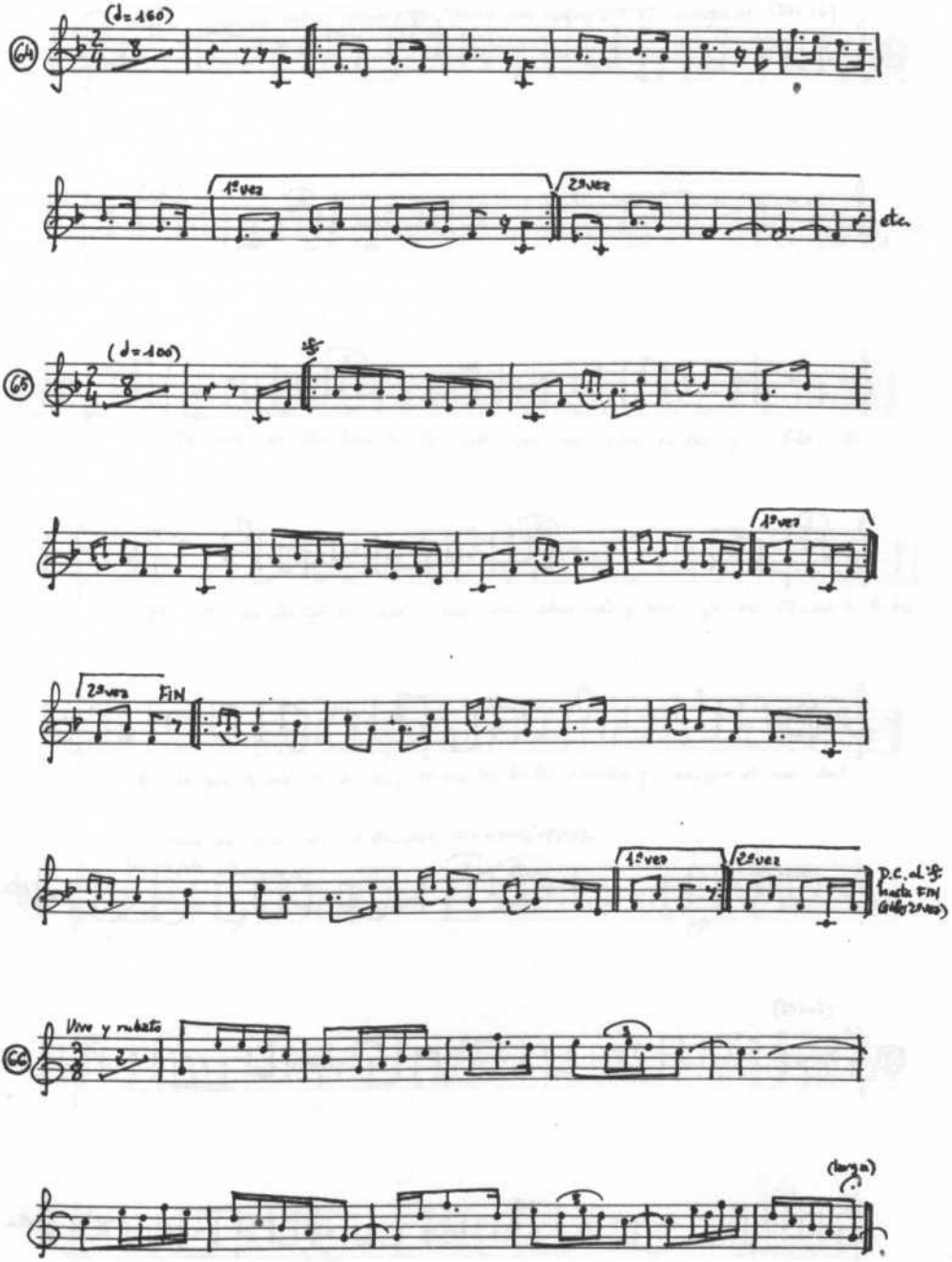

54
Vir-gen de "Vi- llal-gu- ra", qué bien pa — re — ces
Vir-gen de "Vi- llal-gu- ra", quién te da ce — ra;
Vir-gen de "Vi- llal-gu- ra", quién te vie-nea ver;
con el no- gal de- lan — te lle-no de ume- ces.
Ar- lan-zón y Val- duen- do y San Juan del Ri- te- ga.
Ar- lan-zón y Val- duen- do, I- be- as tam- bién.

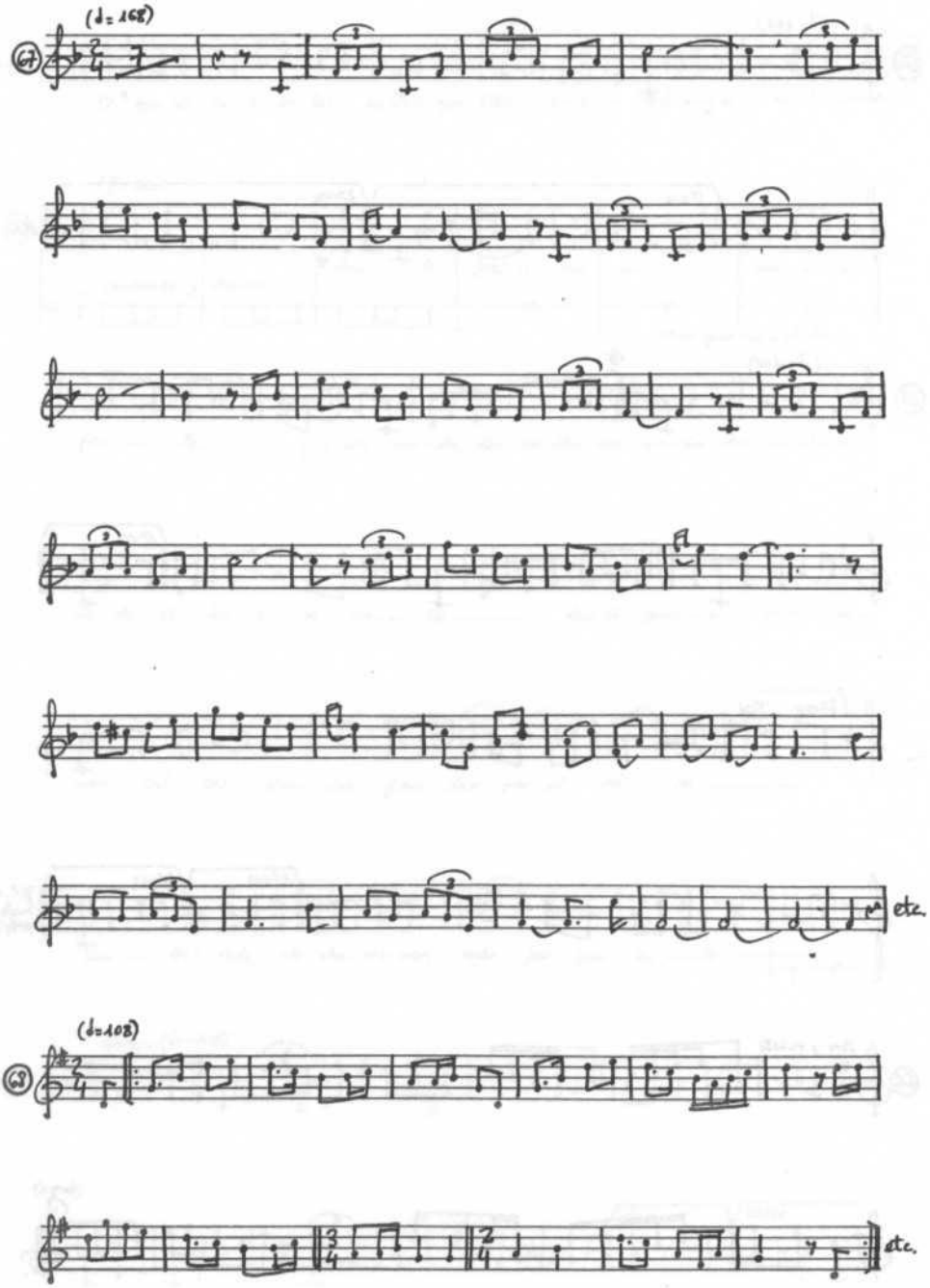

(♩.=56)
55
¡Oh Vir-gen de la ca — pi — lla!, tú que tie- nes el po-
der, quí- tael can- da- dez las nu- bes pa- ra que em-
pie- cez llo - ver. A- gua, se- ño — ra,
a- gua pa- di — nos; dé- nos- lo, gran se- ño


ra — pa-ra los tri — gar. —
56
San Mar- tin, con ser sol- da-do, par-tió la ca-pa con Cris —
to. ¡Vi- va Dios!, que no hay sol-da-do co- mo San Martin ben-di — to.
(♩=110)
57
se-gui-di-llas bo- te-ras van por tu ca — lle, van por tu ca —
lle; como su se-gui- di — llas, las llen-gel ai-re, las llen-gel al — re.
(♩=96)
58
Siempre va ma-la, — la primer se-gui-di- lla —
Qué tu-nos son — los la-bra-do-res, ma-de, —
— siempre va ma- la, — por-que sa- le del cuer-po, —
— que' tu-nos son: — las tie- rras del ca-mi- no, —
— por-que sa-le del cuer-po ya-ver-gon-za-da, ya-ver-gon-za — da.
— las tie- rras del ca- mi- no las a-ran me-jor, las a-ran me- jor.

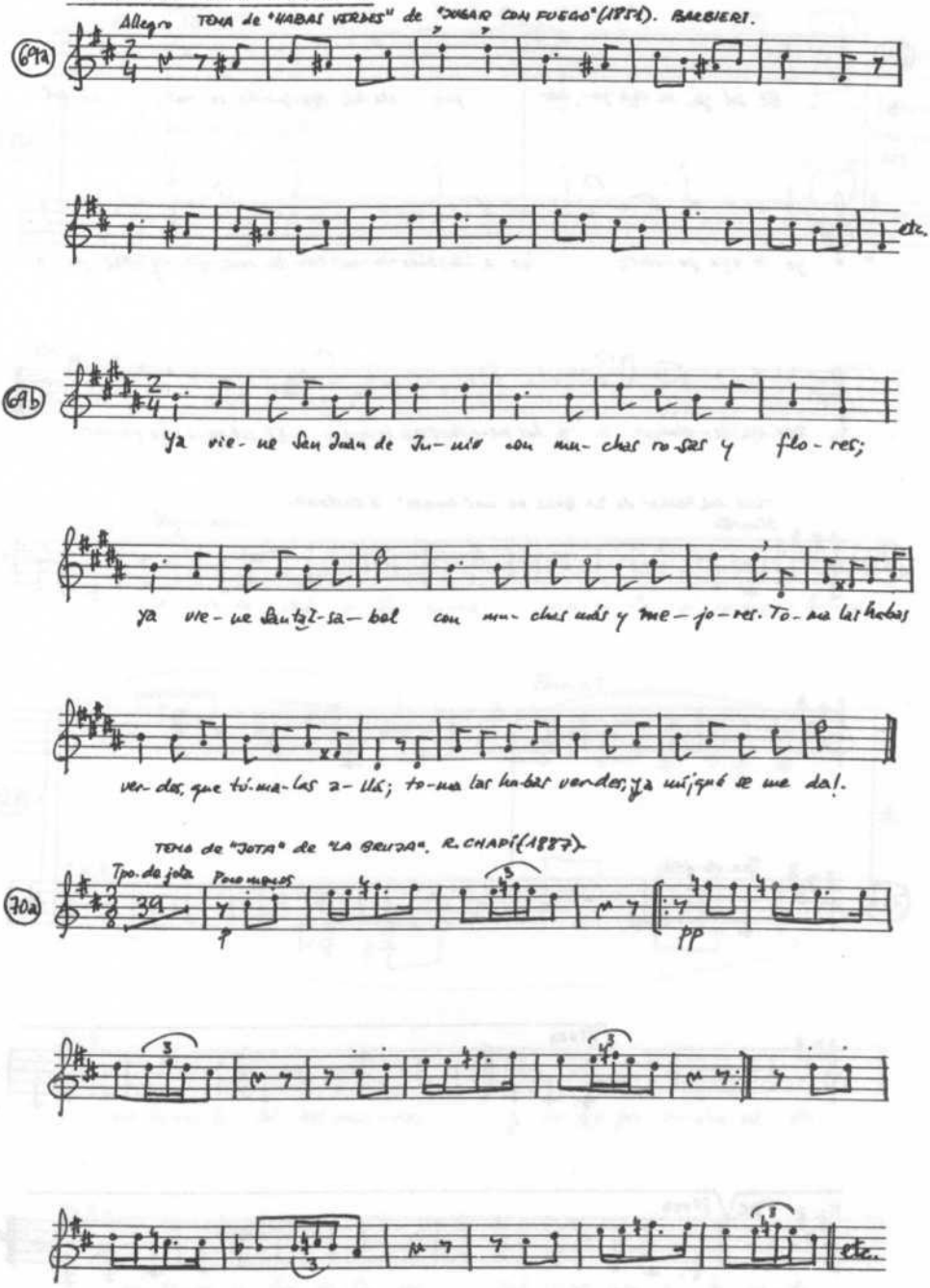

Despacio
Tpo. de Jota
59
Con las mo-zas de la tie-rra po-ca bro-mas
Cuando va-yas a la tie-rra no pa-tas por
de gas-tar: por las bue-nas, lo que quie-ras; por las ma-las,
el pi-nar, porque di-cen que las mo-zas al pi-nar van
mi pen-ser.
a ca-zar.
FIN
Se-ra-mi-ta, se-ra-mi-ta, se-rana de mis a-
mo-res, sal, hermo-sa la ven-ta-na, sal, her-mo-sa la ven-ta-na,
D.C. al ⊹ para final
que vie-nen los ronda-do-res.
(♩=80)
60
Ya vie-nen las "ven-de-mo-nes", ya vie-nen a "ven-de-mar", ya
vie-nen a con-tar u-vas a co-mer-se la "me-tad". Ven, ga-lle-go,
ven, ver a "ven-de-mar"; pa-ta-tas y ber-zas no te han de fal-tar.

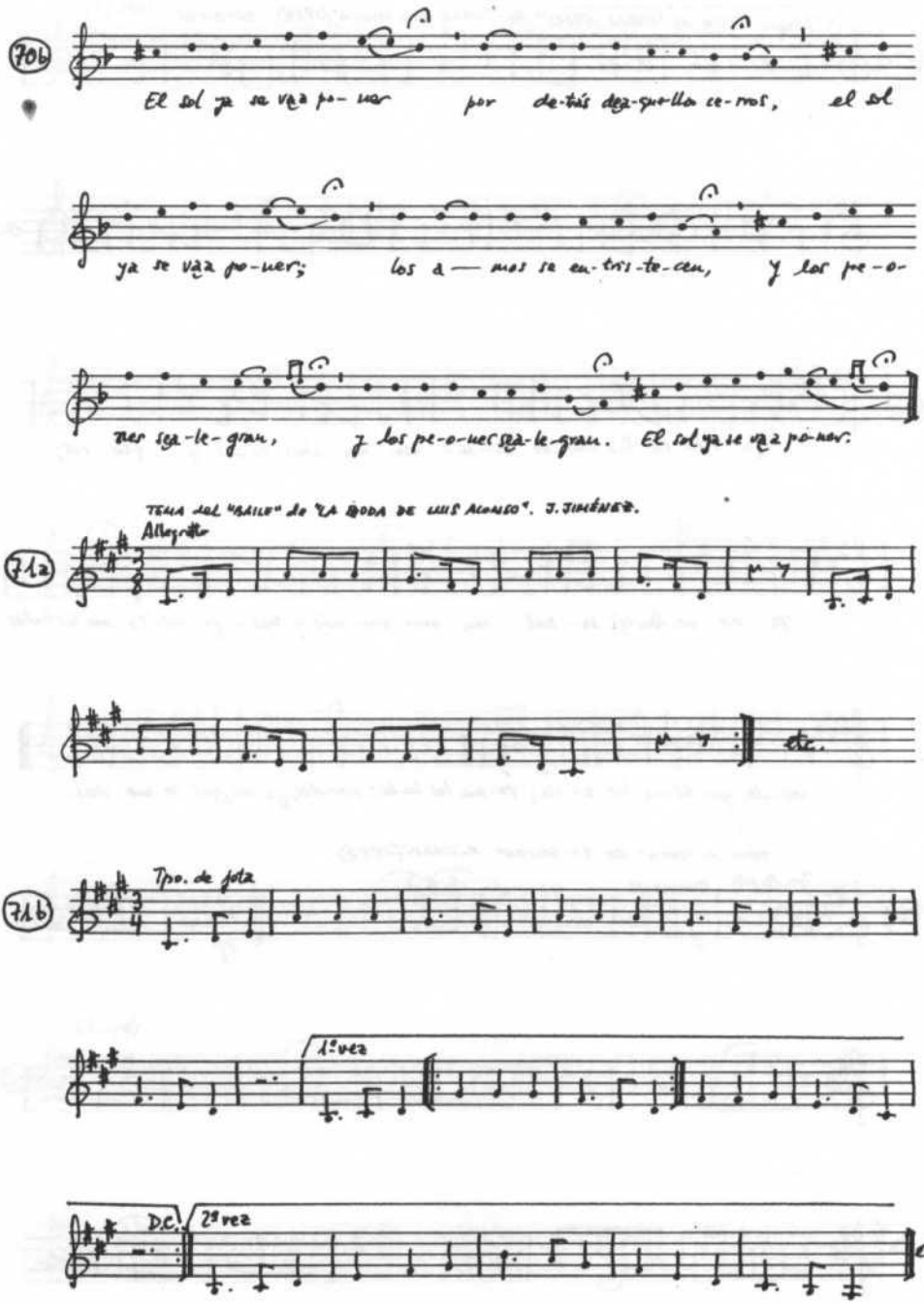

61
Es- tres el bai-le de las ca-ma-qui-llas, quieres un baile muy di- si-mu- la -do.—
62
(♩=160)
zambomba y almireces
Am- da, frai-le cor- un- do, cor- un- do
ritmo igual hasta el fin.
frai — le, que des- un-do, des- un-da, des- un-da, des- un-da, des-
un- do sa- ler a la ca — lle. — Que le quie- ro ver ca-
ner, sal- tar, brin- car jun- dar por el ai — re. —
"Con — ti" más chi-cha- ro- nes, más pan- gue sa — la. —
63
Allegro (♩.=108)
1ª vez
2ª vez
dc.


64
(♩= 160)
1ª vez
2ª vez
etc.
65
(♩= 100)
1ª vez
2ª vez
FIN
1ª vez
2ª vez
D.C. al 𝄋
hasta FIN
(Gdo/2ª vez)
66
Vive y rubato
(larga)


(♩= 168)
67
etc.
(♩=108)
68
etc.

Ilustraciones musicales del capítulo IV:




70b
El sol ya se va a po- ner por de-trás de-quella ce-rros, el sol
ya se va a po-ner; los a — mos se en-tris-te-cen, y los pe-o-
ner sea-le-gran, y los pe-o-ner sea-le-gran. El sol ya se va a po-ner.
TEMA DEL "BAILE" DE "LA BODA DE LUIS ALONSO". J. JIMÉNEZ.
71a
Allegretto
etc.
71b
Tpo. de jota
1ª vez
D.C.
2ª vez
etc.

TEMA DE "PIEZAS ESPAÑOLAS" para piano: III. MONTAÑESA (SEVILLANAS). M. de FALLA (1908).

72a

f sempre marcato

faltan 4 compases.

(Este pentagrama se ha transportado 8ª baja)

72b

Sal a bai-lar, mo-re-ni-ta, — sal a bai-lar, re-se-la-da, —

72c

Allegro assai

la ca-sa del se-ñor cu-ra mu-ca la ve co-mer-lo-ra,

72a

Poco rit

etc.

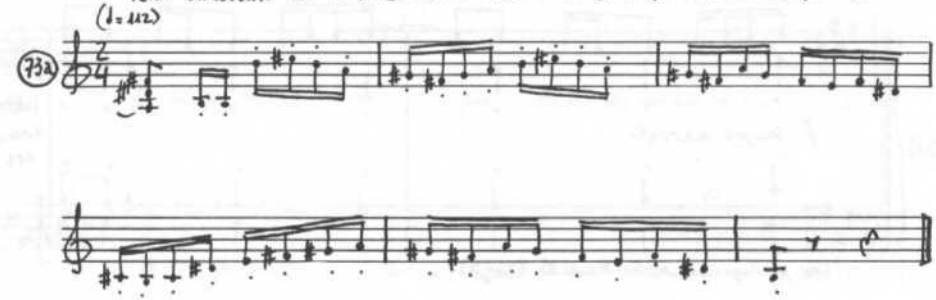
72b

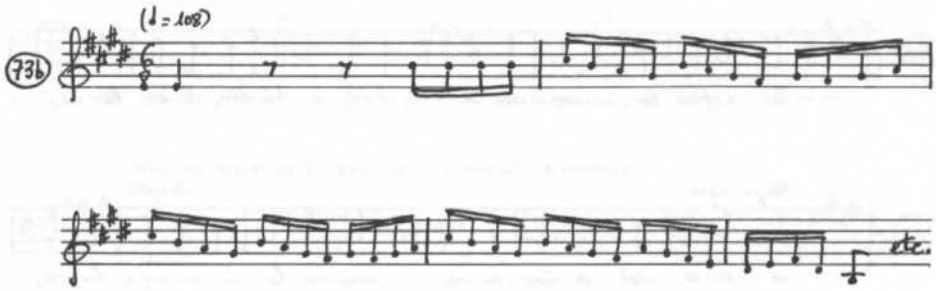
que lle-vas la sal del mun-do, y no tea pro-ve-cha na-da.

72c

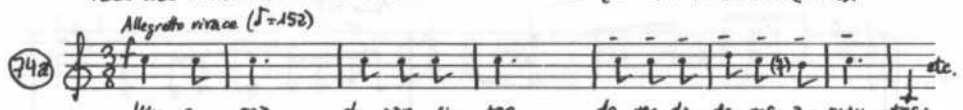
ven-ta-na so-bre ven-ta-na y el co-me-dor a la mo-da.

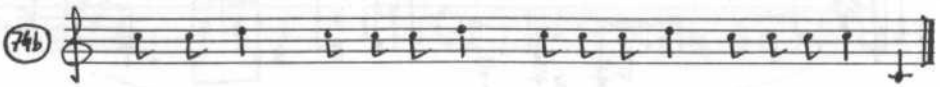
TEMA ORQUESTAL DE "EL SOMBRERO DE TRES PICOS" (nº 41). M. de FALLA (1919).



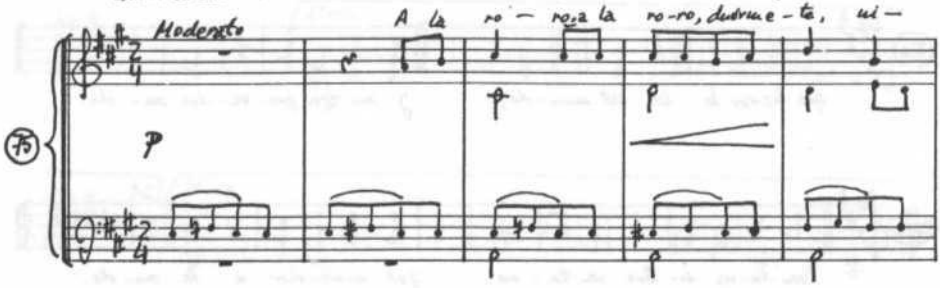


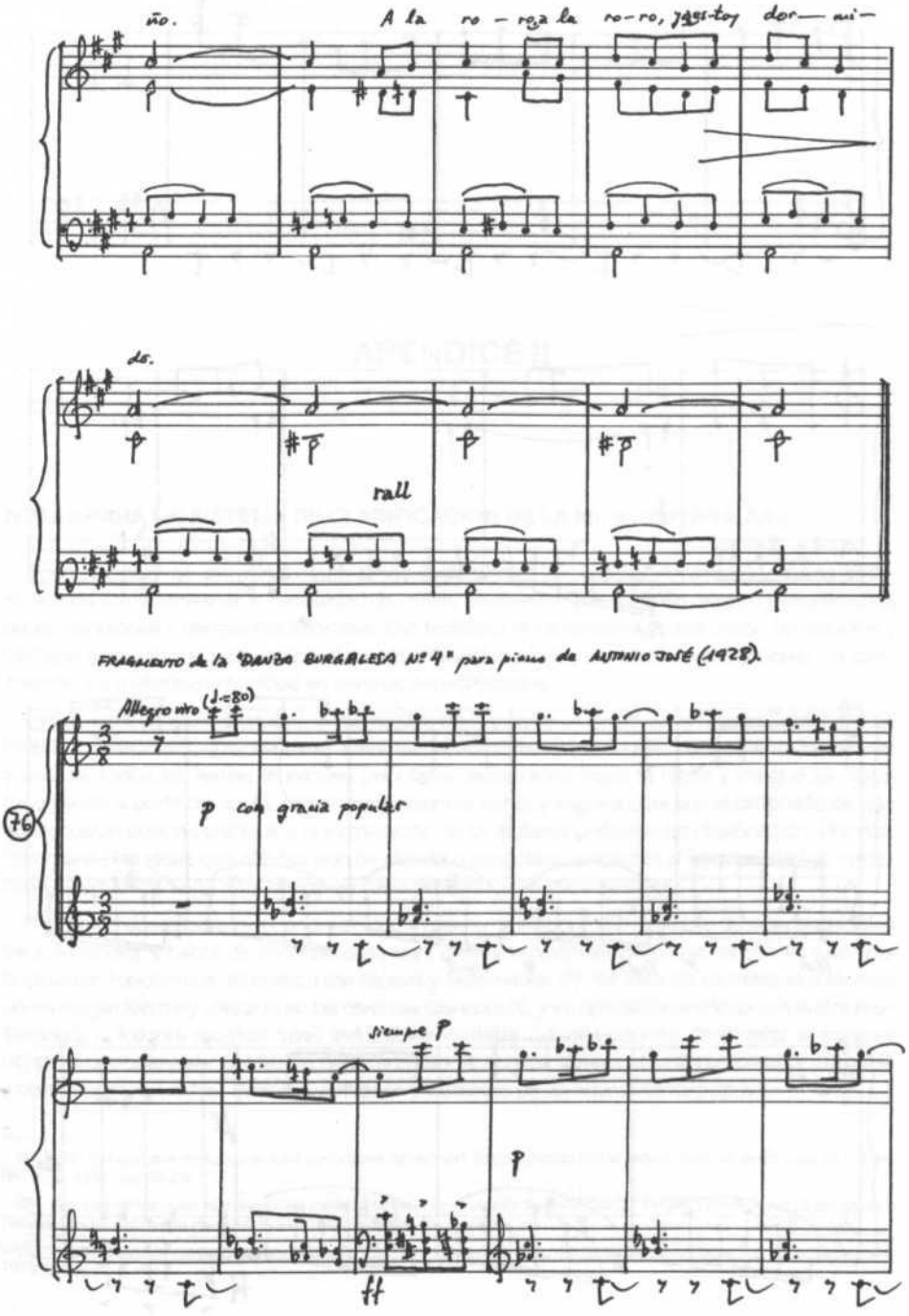
TEMA del TRUJAMÁN de "EL RETABLO DE MAESE PEDRO" (nº 67). M. de FALLA (1923).

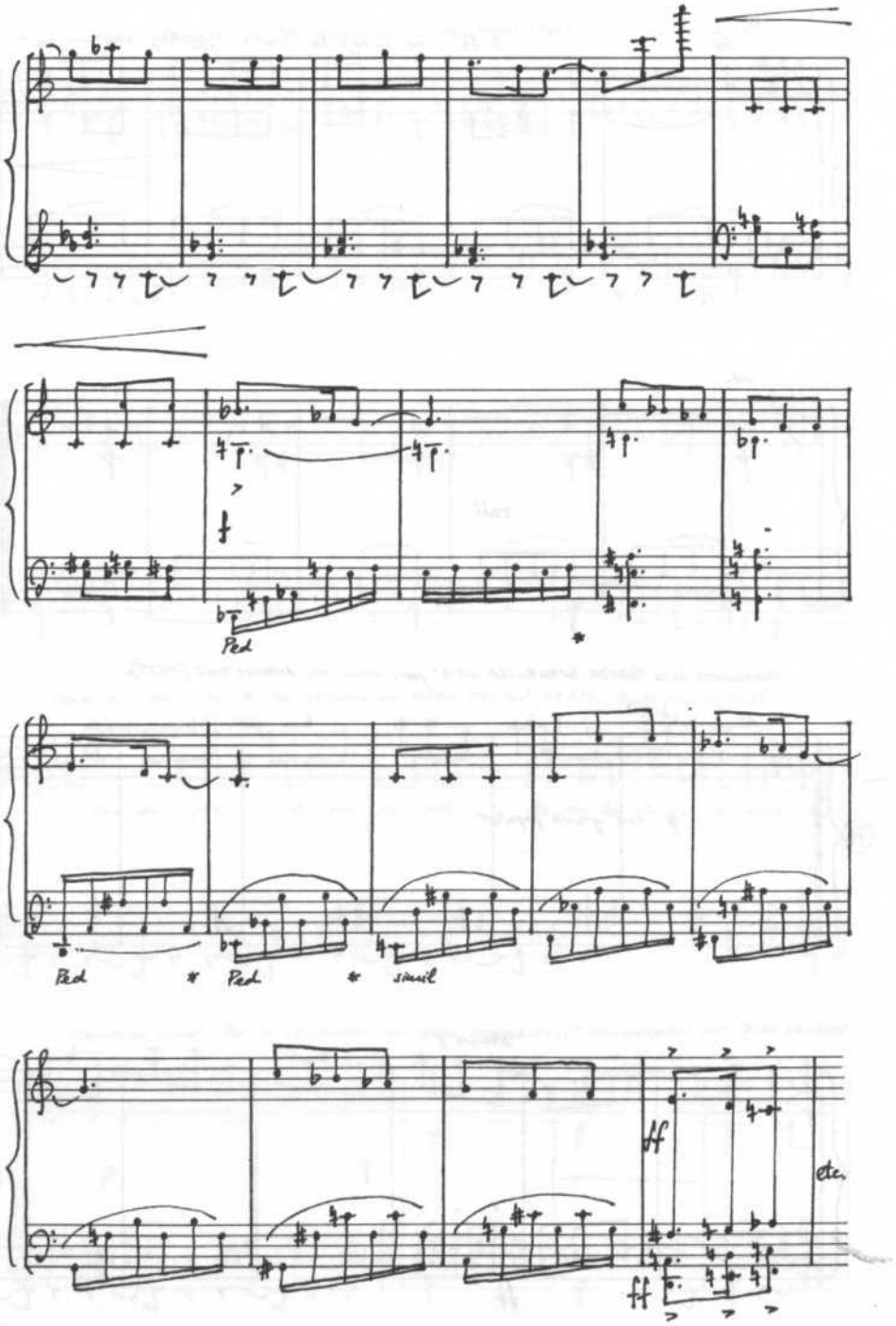




"CANTO DE CUNA". De las "CANCIONES POPULARES BURGALESAS" armonizadas por J.Mª BROBIDE.




ño.
A la ro - roz la ro-ro, yaste-toy dor— mi—
do.
rall
FRAGMENTO de la "DANZA BURGALESA Nº 4" para piano de ANTONIO JOSÉ (1928).
Allegro vivo (♩=80)
76
p con gracia popular
siempre p
p
ff


f
Ped
*
Ped
*
Ped
*
sempre
ff
etc.
ff

APENDICE II

NOTAS PARA UN SISTEMA DE CLASIFICACION DE LA MUSICA POPULAR (1)

Todos los que, de una u otra manera, nos dedicamos a la investigación sobre la música popular somos conscientes de la necesidad de utilizar un sistema unificado de registro y clasificación de las canciones y danzas tradicionales. Ello facilitaría notablemente la realización de estudios y trabajos en equipo, el intercambio de análisis llevados a cabo por otros investigadores y la consulta de los materiales reunidos en centros especializados.

Consciente de esa necesidad, y con motivo de la puesta en marcha del Centro Castellano de Estudios Folklóricos, uno de cuyos objetivos primordiales habrá de ser precisamente inventariar y analizar todos los temas musicales populares recopilados hasta la fecha y los que se vayan recogiendo a partir de ahora, brindo las presentes notas y sugerencias con el propósito de que su discusión pueda contribuir a la formulación de tal sistema unificado de clasificación. Por ello, muchas de las ideas que ofrezco son de directa e inmediata aplicación al folklore musical castellano, y requerirían una adaptación en caso de aplicarse a otros pueblos.

El sistema que expondré a continuación se basa en la elaboración de fichas de unas especiales características, y habrá de servir de base para una triple clasificación de las canciones y danzas populares: toponímica, alfabética (de títulos) y sistemática (2). Se trata de un método o técnica de investigación muy utilizado en las diversas ciencias (3), y su aplicación al campo de la etnomusicología o folklore musical tiene indudables ventajas, ya que permite inventariar el material objeto de estudio para, sobre esa base, emprender nuevas investigaciones de campo, y análisis y comparaciones de las distintas versiones y variantes de un mismo tema popular.

---

(1) Este trabajo, que reproduzco aquí con alguna corrección, fue publicado con el mismo título en la «Revista de Folklore», n.º 2, 1981, pp. 22-26.

(2) Algunas de las ideas que desarrollo están inspiradas en el trabajo de FRANCISCO PUJOL *Clasificación de las canciones populares*, publicado en el volumen I (1946) del «Anuario Musical», pp. 19-29.

(3) Véase, a este respecto, la obra de DAVID ROMANO *Elementos y técnica del trabajo científico*. Ed. Teide, Barcelona, 1978 (3.ª ed.).

1. DESCRIPCION DE LAS FICHAS

Las fichas, de cartulina blanca un poco gruesa que permita su frecuente utilización y consulta, serán de formato grande con el fin de recoger el mayor número posible de datos, referentes tanto a la letra como a la música de las canciones, y para no tener que volver a consultar la fuente de donde proceden a cada paso. El modelo que propongo es de 124 x 200 mm.

El anverso de la ficha, sin pautas horizontales —únicamente hay una línea divisoria vertical a 5 cm. del margen izquierdo—, llevará impresos los datos que habrá de rellenar el investigador, mientras que en el reverso aparecerán los pentagramas (siete u ocho) para la notación musical. Veamos y comentemos a continuación un modelo de ficha por las dos caras. Los datos que figuran en ella corresponden a la primera pieza que recoge el Cancionero de F. Olmeda (4).

Localidad:	*Título:* AQUI TE TRAIGO LA RONDA, *Clase:* RONDA, 3. 2/1
PROV. BURGOS	prima de mi corazón.
Informante:	Aquí te traigo la ronda
?	y con ella vengo yo.
Edad: ?	*Estructura métrica:* cuarteta octosílaba
Natural de:	*Estructura melódica:* pentacordo sol-re (tetrardus auténtico)
?	*Estructura rítmica:* ritmo binario (compás cuaternario)
Fecha: 1903 ?	*Esquema estructural:* A a+b
Recopilador:	B a+c
F. Olmeda	*Observaciones:* finaliza con relincho o relinchido.
Pág. y n.º del Cancionero o Archivo:	
p. 29, n.º 1.	

Anverso de la ficha modelo, que debe tener 124 x 200 mm.

En la parte superior del anverso de la ficha, con letras mayúsculas, habrán de destacarse los datos que servirán para confeccionar tres ficheros que correspondan a la triple clasificación antes mencionada: toponímica, alfabética y sistemática. Ello quiere decir que cada ficha habrá de hacerse por triplicado, lo cual, si bien supone un mayor gasto de tiempo y dinero, facilita en gran manera el estudio y la utilización del material.

En el margen izquierdo, separado del resto por una línea vertical, figurarán los datos relativos a la *fuente* de donde se ha tomado la ficha: *localidad* en que se ha recogido el tema popu-

(4) *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos.* Sevilla, 1903 (2.ª ed. Burgos, 1975), p. 29.

lar, nombre del *informante, edad, lugar de nacimiento, fecha* de recopilación, nombre del *recopilador* y *página y número del Cancionero o Archivo* donde aparece el tema (5). Habrá de consignarse el mayor número de datos posible, aunque en muchos casos, como sucede en el ejemplo propuesto, desconozcamos algunos de ellos. No es necesario escribir los datos completos del Cancionero (título, editorial, lugar y fecha de edición, etc.) ya que se consignarán en las fichas bibliográficas correspondientes.

El resto del anverso se dedica a la *descripción y análisis* del tema. El ángulo superior derecho de la ficha se reserva para especificar la *clase* a la que pertenece la canción o la danza, seguida de un número que sirve para identificarla, a modo de registro. En el siguiente apartado explicaré la clasificación que propongo como base, así como el significado de esta numeración.

En el centro de la ficha figura, en primer lugar, el *título* del tema que, salvo casos especiales (por ejemplo, «La Tarara», «La Jerigonza», «Habas verdes», etc.), será el primer verso de la canción, escribiéndose debajo los restantes versos de la primera estrofa, al menos. En las danzas sin título definido tal vez sea lo más conveniente consignar la clase de danza y el lugar donde se recogió (ejemplo: «Danza de palos de Navas del Pinar»).

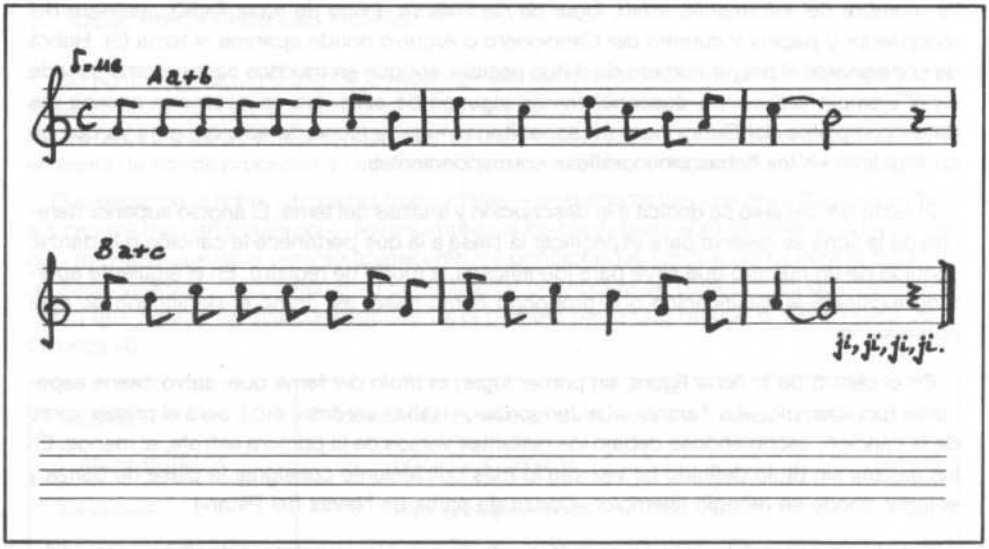
Debajo se anotará la *estructura métrica* de la canción: cuarteta octosílaba, seguidilla, romance, villancico, cuarteta hexasílaba, terceto octosílabo, etc., con o sin estribillo. La *estructura melódica:* segunda o tercera —mayor o menor—, tetracordo, pentacordo o hexacordo, modo gregoriano correspondiente, escala diatónica del tipo que sea, escala cromática, escala mixta, etc. La *estructura rítmica:* ritmo libre, binario, ternario, ritmos «aksak» o «cojos», etc., indicando también el compás entre paréntesis. Y el *esquema estructural* métrico-musical, siguiendo el método empleado por Israel J. Katz: las frases musicales distintas se simbolizan con letras mayúsculas, mientras que las letras minúsculas sirven para designar versos diferentes (6). Así, en el ejemplo que figura en el modelo propuesto, tenemos dos frases musicales, A y B, de tres compases cada una, y a cada frase musical le corresponden dos versos octosílabos de la copla. (Adviértase que los versos impares son iguales, por lo que se utiliza una misma letra minúscula para representarles).

Por último, en la parte inferior del anverso reservamos un espacio para *observaciones* de muy diferente carácter: para remitir a otras fichas en las que aparezcan otras versiones o variantes del mismo tema —las referencias pueden hacerse utilizando la numeración que figura en el ángulo superior derecho—, para explicar mejor el uso de la canción y las condiciones en que se interpreta, para aludir a alguna obra de música culta inspirada en ese tema, para hacer constar la duplicación de la misma ficha en otro lugar, etc. Evidentemente este apartado se irá completando según se avance en la confección del fichero.

---

(5) En la sección *Canciones y Cuentos* de la «Revista de Folklore» JOAQUIN DIAZ propone estas mismas señas de identidad de cada tema tradicional (véase el número 0, diciembre 1980).

(6) JOAQUIN DIAZ ha utilizado este sistema de transcripción en varias de sus obras. Véanse, por ejemplo, *Romances tradicionales, vol. II* (Valladolid, 1979) y *Temas del Romancero en Castilla y León* (Valladolid, 1980).



Reverso de la ficha modelo, que debe tener 124 x 200 mm.

El reverso de la ficha se reserva a la transcripción musical del tema popular. Lo ideal es copiar el tema íntegramente, o al menos las dos primeras frases musicales. Conviene escribir una frase en cada pentagrama, señalando en cada caso su esquema estructural, así como las indicaciones metronómicas y todos los detalles que figuran en el original. Para facilitar los estudios comparativos puede ser muy útil transportar todos los temas, de modo que finalicen en la nota *sol,* indicando al comienzo entre paréntesis la nota inicial que figura en el tono original. En nuestro ejemplo no la hemos escrito, puesto que no ha sido necesario transportar la canción.

En algún caso concreto puede ocurrir que no sepamos cumplimentar algunos de los apartados (la clase de canción o danza, la estructura métrica, melódica o rítmica, etc.). En tal caso es preferible no rellenar ese apartado y dejar esa ficha sin clasificar de momento, hasta salir de dudas, porque una ficha mal clasificada o cumplimentada es inservible.

2. CLASIFICACION TOPONIMICA, ALFABETICA Y SISTEMATICA DE LAS FICHAS

Cada ficha, realizada por triplicado, será archivada en tres diferentes ficheros: toponímico, alfabético y sistemático. En el *fichero toponímico* las fichas estarán clasificadas por orden alfabético de localidades donde se han recogido los temas, dentro de un ámbito comarcal, provincial, regional o nacional. En el ejemplo que presentamos Olmeda no consigna el lugar de procedencia de la canción, por lo que únicamente podemos considerarla de la *provincia de Burgos.*

En el *fichero alfabético* registraremos las fichas por orden alfabético de títulos de los temas, sin tener en cuenta los artículos. Por ejemplo, en la canción del modelo, la ficha habrá de clasificarse en la letra A. Si la canción tuviere un título propio distinto del primer verso, tal vez conviniera duplicar las fichas, haciéndolo constar en las *observaciones,* e incluir una de ellas en la letra correspondiente al título real, y la otra en la letra inicial del primer verso. Así siempre sería fácil localizar ese tema, aun sin recordar uno de los dos títulos.

La ordenación del *fichero sistemático* es la que más problemas nos ofrece, puesto que debemos partir de una clasificación preestablecida. A pesar de las limitaciones que presenta la clasificación que propongo — por ser incompleta, sobre todo en cuanto a subclases, y aplicable en sentido estricto únicamente a la región castellana—, ofrece la ventaja de ajustarse al carácter funcional de la música popular. Además, como todas estas notas, la considero un punto de partida, un esquema básico perfeccionable en la práctica, a medida que la confección y el uso de las fichas vayan aconsejándonos discriminar más unas clases o subclases de otras. Por ello, las limitaciones que antes señalaba creo que son claramente superables a la larga.

Teniendo especialmente presentes las clasificaciones realizadas por Federico Olmeda, Felipe Pedrell y Manuel García Matos, propongo la *tabla de clasificación de la música popular castellana* que reproduje en la página 64 de la primera parte de esta obra.

De acuerdo con esta tabla, cada clase de canciones y de danzas lleva un número, del 1 al 37. Este número habrá de figurar en la ficha detrás de la clase de que se trate. Pero, aparte de esto, creo conveniente matizar aún más la división, estableciendo una clasificación decimal para las subclases que vayan surgiendo. Así, en el modelo de ficha que reproducíamos antes, por tratarse de una canción de ronda, escribíamos detrás el número 3; pero, como esta clase de canciones se puede subdividir en otras varias —por ejemplo: 3.1. pasacalles; 3.2. de ronda propiamente dichas; 3.3. despedidas de quintos; 3.4. enramadas, etc.—, la numeración completa que figuraba era 3.2/1. Esta última cifra no indica más que el número de orden de las fichas reunidas, dentro de cada clase y subclase. De este modo, siguiendo una clasificación decimal, podemos identificar perfectamente cada tema consignado en cada ficha.

Esta clasificación decimal, por otra parte, es cómoda para ir añadiendo las subdivisiones necesarias según se vayan precisando. Así: 2.1. canciones de corro; 2.2. canciones de comba, etc.; 4.1. canciones de la víspera de boda; 4.2. de despedida de solteros; 4.3. antes de la ceremonia; 4.4. después de la ceremonia; 4.5 en el banquete, etc.; 5.1. pregones; 5.2. de oficios (5.2.1. de molineros; 5.2.2. de hilanderas; 5.2.3. de esquiladores...); 5.3 de faenas agrícolas (5.3.1. de arada; 5.3.2. de siembra; 5.3.3. de siega...), etc., etc.

Excepcionalmente, tal vez convenga hacer dos fichas de clasificación sistemática para colocarlas en clases distintas, siempre haciéndolo constar en las *observaciones,* con el fin de localizar algún tema más fácilmente. Tal sería el caso de la canción «Me casó mi madre», que podría figurar como canción infantil de corro (2.1.) y como romancillo infantil (11.7., por ejemplo). De hecho en distintos Cancioneros se presentará de las dos maneras (7).

---

(7) Así, mientras Agapito Marazuela, Antonio José y Kurt Schindler la presentan como canción de corro en sus respectivos Cancioneros, Joaquín Díaz la incluye entre los romances tradicionales.

Para concluir, insisto en que el objetivo que persigue toda esta técnica metodológica es conocer un poco más el complicado y apasionante mundo del folklore musical. Si, puesta a prueba esta técnica, a pesar de sus limitaciones, arbitrariedades y simplificaciones, da resultado y nos ayuda a conseguir tal objetivo, habrá cumplido la misión auxiliar y metodológica que le hemos asignado. Pero esto es cuestión de discutirlo y comprobarlo en la práctica.

APENDICE III

CUADRO DE CLASIFICACION DE LOS INSTRUMENTOS DE LA MUSICA POPULAR CASTELLANA Y LEONESA (*)

1. IDIOFONOS	*entrechocados:*	castañuelas, crótalos, tejoletas, palillos de pino o encina, nuez, palos de acebo (de paloteos), platillos...
	percutidos con baqueta, macillo, etc.:	triángulo, yerros o yerrillos, almirez o mortero, carraca, matraca, huesera, botella con estrías...
	sacudidos:	cascabeles, sonajas, esquilas o cencerros...
2. MEMBRANOFONOS	*percutidos:*	tamboril, tambor, caja, pandero, pandera, pandereta...
	frotados:	zambomba...
3. CORDOFONOS	*punteados:*	guitarra, bandurria, mandolina, laúd...
	frotados:	rabel, violín (de ciego)...
4. AEROFONOS	*de boquilla:*	cornetas de basureros y alguaciles, clarines de maceros...
	de bisel:	pito o flauta o gaita salamanquina (de tres agujeros o «chirola», y de ensayo, incluso con llaves); flautillas o chiflas de castaño, de caña de trigo o de cebada (pepitaña); flauta de Pan o silbato o pito de afiladores, paragüeros, castradores, etc. ...
	de lengueta doble:	dulzaina (con o sin llaves) o gaita zamorana o dulzaina peñarandina; gaita gallega (el roncón tiene lengüeta sencilla)...

(*) Utilizo el sistema de clasificación ideado por el musicólogo alemán CURT SACHS (1881-1959), uno de los creadores de la etnomusicología, según el criterio del elemento generador de la vibración sonora. Es conveniente consultar, a este respecto, el interesante ensayo del P. DONOSTIA y JUAN TOMAS *Instrumentos de música popular española*, publicado en «Anuario Musical», vol. II, 1947, pp. 105-152.

APENDICE IV

BIBLIOGRAFIA

A) CANCIONEROS

ANTONIO JOSE, *Colección de cantos populares burgaleses. (Nuevo Cancionero Burgalés).* Unión Musical Española, Madrid, 1980.

Venancio BLANCO, *Las mil y una canciones populares de la región leonesa* (3 vol.). Astorga, 1910-32-34.

Angel CARRIL, *Canciones y romances de Salamanca.* Librería Cervantes, Salamanca, 1982.

Sixto CORDOVA Y OÑA, *Cancionero infantil español.* Santander, 1948.

Joaquín DIAZ, *Cancionero de Palencia* (2 vol.).Institución «Tello Téllez de Meneses» de la Diputación Provincial, Palencia, 1982-83.

— *Cien temas infantiles* (2 vol.). Centro Castellano de Estudios Folklóricos, Valladolid, 1981-82.

Joaquín DIAZ, José Delfín VAL, Luis DIAZ VIANA, *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid.* (Han aparecido los volúmenes I y II sobre *Romances tradicionales,* III sobre *Dulzaineros y tamborileros,* y IV y V con un *Cancionero musical).* Institución Cultural Simancas de la Diputación Provincial, Valladolid, 1978-1982.

Luis DIAZ VIANA, *Romancero tradicional soriano* (2 vol.). Diputación Provincial, Soria, 1983.

A. DIEGUEZ AYERBE y F. FERNANDEZ LUAÑA, *Cancionero berciano.* Instituto de Estudios Bercianos, Ponferrada, 1977.

Manuel FERNANDEZ-NUÑEZ, *Cantos populares leoneses, 1.ª serie (Canciones bañezanas).* Madrid, 1909.

— *Folklore Leonés.* Ed. Nebrija, León, 1980 (reedic. de la 1.ª, Madrid, 1931).

Bonifacio GIL, *Cancionero taurino.* Librería para bibliófilos, Madrid, 1964.

P. E. GONZALEZ PASTRANA, *La montaña de León. Cien canciones leonesas.* Madrid, 1929.

Juan HIDALGO, *Cancionero de las dos Castillas.* Ed. A. Carmona, Madrid.

Dámaso LEDESMA, *Folk-lore o Cancionero salmantino.* Imprenta Provincial, Salamanca, 1972 (reedic. de la 1.ª, Madrid, 1907).

Miguel MANZANO, *Cancionero de folklore musical zamorano.* Ed. Alpuerto, Madrid, 1982.

Agapito MARAZUELA, *Cancionero Segoviano.* Segovia, 1964. (Existe reedición).

Eduardo MARTINEZ TORNER, *Cancionero musical.* Instituto-Escuela, Madrid, 1928.

— *El folklore en la escuela.* Losada, Buenos Aires, 1965 (2.ª ed.).

Federico OLMEDA, *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos.* Sevilla, 1903 (2.ª ed. Burgos, 1975).

Felipe PEDRELL, *Cancionero musical popular español* (4 tomos). Valls, 1917-1922 (3.ª ed. Boileau, Barcelona, 1958).

Justo del RIO, *Danzas típicas burgalesas.* Burgos, 1959 (2.ª ed. 1975).

Aníbal SANCHEZ FRAILE, *Nuevo Cancionero Salmantino. Colección de canciones y temas folklóricos inéditos.* Imprenta Provincial, Salamanca,1943. Agotado.

Kurt SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal (Música y poesía popular de España y Portugal).* Hispanic Institute in the United States, New York, 1941. Agotado.

SECCION FEMENINA DE F. E. T. y de las JONS, *Mil canciones españolas* (2 vol.). Ed. Almena, Madrid, 1966.

SEMINARIO MENENDEZ PIDAL, *Romancero tradicional* (11 vol.). Gredos, Madrid, 1967-1980.

VARIOS, *Folklore y costumbres de España* (3 vol.). A. Martín, Barcelona, 1932.

Rogelio VILLAR, *Canciones leonesas.*

* * *

B) REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIODICAS

Higinio ANGLES, *Relations of Spanish Folk Song to the Gregorian Chant,* en «Journal of International Folk Music Council», 16 (1964), pp. 54-56.

Samuel G. ARMISTEAD e Israel J. KATZ, *El Romancero tradicional en la provincia de Soria,* en «Celtiberia», n.º 58 (1979), pp. 163-172.

Gonzalo CASTRILLO HERNANDEZ, *Estudio sobre la psicología del canto natural castellano: Palencia y sus regiones folklóricas,* en «Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses» de la Diputación Provincial de Palencia, n.º 8 (1952). Agotado.

Josep CRIVILLE, *Sistemas, modos y escalas en la música tradicional española. (Notas para un estudio),* en «Revista de Folklore», n.º 6 (1981), pp. 3-10.

Joaquín DIAZ, *Temas del Romancero en Castilla y León,* en «Cuadernos de trabajo» del Ayuntamiento de Valladolid, n.º 3 (mayo-junio 1980).

P. DONOSTIA, *El modo de mi en la canción española. (Notas breves para un estudio),* en «Anuario Musical», vol. I (1946), pp. 153-179.

P. DONOSTIA y Juan TOMAS, *Instrumentos de música popular española,* en «Anuario Musical», vol. II (1947), pp. 105-152.

Ismael FERNANDEZ DE LA CUESTA, *Los cantos monódicos en el «Misterio de Elche»,* en «Revista de Musicología», vol. IV, n.º 1 (1981), pp. 41-49.

Reynaldo FERNANDEZ MANZANO, *Pinceladas sobre la historia de la música de Al-Andalus en los siglos VIII-XIV,* en «Ritmo», n.º 503 (julio-agosto 1980), pp. 17-22.

Manuel GARCIA MATOS, *Folklore en Falla,* en «Música» II, 3-4, Madrid (enero-junio 1953).

— *El folklore en «La vida breve» de Manuel de Falla,* en «Anuario Musical», vol. XXVI (1971), pp. 173-197.

— *Instrumentos musicales folklóricos de España,* en «Anuario Musical», vol. XIV (1959), pp. 77-89.

— *Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado «De musica libri septem»,* en «Anuario Musical», vol. XVIII (1963), pp. 67 ss.

— *Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical,* en «Anuario Musical», vol. XV (1960), pp. 101-121, y vol. XVI (1961), pp. 27-54.

Bonifacio GIL, *La jerigonza en la actual tradición,* en «Anuario Musical», vol. XIII (1958), pp. 129-158.

— *Panorama de la canción popular burgalesa,* en «Anuario Musical», vol. XVIII (1963), pp. 85 ss.

Andrés MORO GALLEGO, *Música popular saldañesa,* en «Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses» de la Diputación Provincial de Palencia, n.º 9 (extraordinario, 1953), pp. 217-362.

Miguel Angel PALACIOS, *Antonio José. Sinfonía castellana, con preludio y cuatro tiempos,* en «Ritmo» (noviembre 1979), pp. 51-59.

Francisco PUJOL, *Clasificación de las músicas populares,* en «Anuario Musical», vol. I (1946), pp. 19 ss.

Marius SCHNEIDER, *A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval,* en «Anuario Musical», vol. I (1946), pp. 31-139.

— *¿Existen elementos de música popular en el «Cancionero Musical de Palacio»?,* en «Anuario Musical», vol. VIII (1953), pp. 177 ss.

— *Tipología musical y literaria de la canción de cuna en España,* en «Anuario Musical», vol. III (1948), pp. 3-58.

Lothar SIEMENS, *A propósito de dos nuevas versiones del n.º 6 de la «Pastorada»,* en «Revista de Musicología», vol. VI (1983), pp. 491-495.

Juan TOMAS, *Las variantes en la canción popular,* en «Anuario Musical», vol. XIV (1959), pp. 195-205.

Gabriel M.ª de VERGARA Y MARTIN, *Segovia y sus cantos populares,* en «Cultura segoviana», n.º 2 (1932), pp. 26-29.

«ANUARIO MUSICAL», Instituto Español de Musicología del CSIC, Barcelona, 1946-1980 (35 volúmenes publicados).

«REVISTA DE DIALECTOLOGIA Y TRADICIONES POPULARES», Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945-1983.

«REVISTA DE FOLKLORE», Valladolid, 1980-1983 (hasta la fecha se han publicado 36 números).

«REVISTA DE MUSICOLOGIA», Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1978-1983 (6 vol. aparecidos).

«NARRIA», Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1976-1983.

* * *

C) ESTUDIOS SOBRE FOLKLORE Y OBRAS VARIAS

Jesús BARRIUSO, Fernando GARCIA ROMERO, Miguel Angel PALACIOS, *Antonio José, músico de Castilla.* Unión Musical Española, Madrid, 1980.

Luis BONILLA, *Tradiciones y leyendas de Castilla.* Escelicer, Madrid, 1956.

Dom Eugène CARDINE, *Première année de chant grégorien.* Institut Pontifical de Musique Sacrée, Roma, 1975.

Julio CARO BAROJA, *El Carnaval (Análisis histórico-cultural).* Taurus, Madrid, 1979 (2.ª ed.).

— *Ensayos sobre la cultura popular española.* Ed. Dosbe, Madrid, 1979.

— *La estación de amor (Fiestas populares de Mayo a San Juan).* Taurus, Madrid, 1979.

Paulo de CARVALHO-NETO, *La influencia del folklore en Antonio Machado.* Ed. Demófilo, Madrid, 1975.

Gonzalo CASTRILLO HERNANDEZ, *El canto popular castellano.* Imprenta de la Federación Católico-Agraria, Palencia, 1925. Agotado.

Josep CRIVILLE, *Historia de la música española (7. El folklore musical).* Alianza Ed., Madrid, 1983.

Gilbert CHASE, *The music of Spain.* Dover, New York, 1941.

Joaquín DIAZ, *Palabras ocultas en la canción folklórica.* Taurus, Madrid, 1971.

Joaquín DIAZ y José M.ª IÑIGO, *Música pop y música folk.* Planeta, Barcelona.

Joaquín DIAZ y J. L. ALONSO PONGA, *Autos de Navidad en León y Castilla.* Santiago García Ed., León, 1983.

Manuel de FALLA, *Escritos sobre música y músicos.* Espasa Calpe, Madrid, 1972 (3.ª ed.).

Ismael FERNANDEZ DE LA CUESTA, *Historia de la música española (1. Desde los orígenes hasta el «ars nova»).* Alianza Música, Madrid, 1983.

Federico GARCIA LORCA, *Prosa.* Alianza Ed., Madrid, 1972 (2.ª ed.).

Domingo HERGUETA, *Folklore burgalés.* Diputación Provincial, Burgos, 1934. Agotado.

Christiane LE BORDAYS, *La música española.* Edaf, Madrid, 1978.

Eduardo LOPEZ-CHAVARRI, *Folklore musical español.* Unión Musical Española, Madrid, 1955.

— *Música popular española.* Labor, Barcelona, 1927.

Antonio MACHADO, *Juan de Mairena.* Espasa Calpe, Madrid, 1973.

— *Poesías completas.* Espasa Calpe, Madrid, 1974 (15.ª ed.).

Pilar MAGADAN, *Notas sobre la canción popular salmantina.* Imprenta Varona, Salamanca, 1982.

Gervasio MANRIQUE, *Castilla: sus danzas y canciones.* Impr. Bermejo, Madrid, 1946.

Eduardo MARTINEZ TORNER, *Lírica hispánica.* Castalia, Madrid, 1966.

Ulrich MICHELS, *Atlas de música.* Alianza Ed., Madrid, 1982.

Tomás NAVARRO TOMAS, *Arte del verso.* Colección Málaga, México, 1968 (4.ª ed.).

— *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva.* Ed. Guadarrama, Madrid, 1973 (3.ª ed.).

Felipe PEDRELL, *Lírica nacionalizada.* Librería Ollendorf, París, s/f. (Contiene: «Estudio sobre una fuente de folklore musical castellano del siglo XVI», pp. 211-263).

Dionisio PRECIADO, *Folklore español. Música, danza y ballet.* Studium, Madrid, 1969.

Antonio QUILIS, *Métrica española.* Ed. Alcalá, Madrid, 1969.

David ROMANO, *Elementos y técnica del trabajo científico.* Ed. Teide, Barcelona, 1978 (3.ª ed.).

J. SANCHEZ ROMERO, *Castilla: la copla, el baile y el refrán.* Prensa Española, Madrid, 1972.

Samuel RUBIO, *La polifonía clásica.* Biblioteca «La Ciudad de Dios», El Escorial, 1956 (2.ª ed. 1974).

Francisco SALINAS, *Siete libros sobre la música* (versión castellana de Ismael Fernández de la Cuesta). Ed. Alpuerto, Madrid, 1983.

Dom Gregorio M. SUÑOL, *Método completo de canto gregoriano.* Abadía de Montserrat, 1959 (10.ª ed.).

M. TRAPERO y L. SIEMENS, *La Pastorada Leonesa: Una pervivencia del teatro medieval.* Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1982.

Joaquín TURINA, *La música andaluza.* Ed. Alfar, Sevilla, 1982.

Gabriel M.ª de VERGARA Y MARTIN, *Cantos populares recogidos en diferentes regiones de Castilla la Vieja.* Madrid, 1912.

Catálogo de obras que forman el Archivo Sinfónico de la Sociedad General de Autores de España. Madrid, 1972 (y Apéndice 1.º).

APENDICE V

DISCOGRAFIA

A) «MAGNA ANTOLOGIA DEL FOLKLORE MUSICAL DE ESPAÑA»

Interpretada por el pueblo español.
Realizador: Profesor Manuel GARCIA MATOS.
Bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música (UNESCO).
Hispavox, Madrid, 1979.
17 Lps., 330 temas, más de 10 horas de grabación.
20 temas populares castellanos (10 de Avila, 5 de Segovia, 4 de Burgos y 1 de Soria), y 27 temas leoneses (11 de Zamora, 11 de Salamanca y 5 de León).
Incluye libro explicativo de 90 páginas.

B) SELLO «SERANO» DE MOVIEPLAY

Dedicado a la música autóctona y peculiar de Castilla y León.
Producido por Joaquín Díaz (1).

Hasta el momento han aparecido los siguientes discos:

— *Dulzaina y órgano (Música religiosa popular).*
Joaquín González, dulzaina. Pedro Aizpurúa, órgano.

— *Música en la corte de Castilla. Siglos XV y XVI.*
Cancionero de Segovia / Cancionero de Palacio.
Coro de Cámara del Conservatorio de Valladolid. Director: Pedro Aizpurúa.

— *Mitos, ritos y creencias.*
Joaquín Díaz (acompañado de zanfona, rabel, tejoletas, guitarra, etc.).

---

(1) Debo manifestar mi agradecimiento a Joaquín Díaz por haberme facilitado la relación completa de esta serie, así como otros datos bibliográficos y discográficos y diversas sugerencias.

Advierto que esta discografía es, sin duda, incompleta y meramente indicativa de una producción bastante más abundante. Pido por ello disculpas al lector y a los intérpretes o grupos no incluidos en esta relación o insuficientemente representados.

— *El calendario del pueblo. Vol. II.*
Joaquín Díaz, Candeal, Facundo Blanco, Raíces, María Salgado, Celestino Martín, Joaquín González.

— *Instrumentos populares de Castilla y León.* 2 vol.
Vol. I: Rabel, gaita, dulzaina, palillos, flauta y tamboril, tocados por intérpretes del campo.

Vol. II: Pito de llaves, pito de caña, dulzaina, caja , etc., grabado también en el campo.

— *Romances de ciego.*
Joaquín Díaz.

— *Música castellana en Juan del Enzina.*
Coral de Cámara de San Esteban (Burgos). Director: Juan José Rodríguez Villarroel.

— *De boca en boca.*
Raíces.

— *Canciones de boda.*
María Salgado, Candeal, Elena Casuso, Francisco Callejo, Sonia Lafuente, Joaquín Díaz.

— *Romances en torno a la trébede.*
Interpretados por gente del pueblo.

— *Candeal.*
Candeal.

— *Canciones de amor y de trabajo.*
María Salgado.

— *25 cuentos tradicionales.*
Joaquín Díaz.

— *Canciones de Palencia.*
Joaquín Díaz.

— *Dos misas tradicionales (Misa de Pastores / Misa de Simeón).*
Coro de la iglesia de San Nicolás de Bari (Burgos). Director: Juan José Rodríguez Villarroel.

— *Romances del Renacimiento.*
Coral de Cámara San Esteban. Director: Juan José Rodríguez Villarroel.

C) SELLO «SONIFOLK» (CANTES DEL PUEBLO)

Dedicado al folklore tradicional interpretado por el propio pueblo.
Hasta la fecha ha producido las siguientes grabaciones de la región castellano-leonesa:

— *5 discos* con folklore tradicional de diferentes localidades de la provincia de *Avila* (Candeleda, Piedralaves, Mijares, Pedro Bernardo y El Arenal).

— *2 discos* con canciones populares de *Palencia.*

— *1 disco* con temas populares de *Segovia.*

D) OTROS DISCOS DE CANTANTES Y GRUPOS DE MUSICA POPULAR CASTELLANA Y LEONESA

Joaquín Díaz: 25 discos (4 de ellos en colaboración) en «Movieplay».

Nuevo Mester de Juglaría: 11 discos en «Philips».

Hadit: 2 discos en «Philips».

Ismael: 1 disco en BAM (París) y otro en «Movieplay».

Cigarra: 1 disco en «Columbia».

Orégano: 1 disco en «Guimbarda» (CFE).

Agapito Marazuela, Trovadores de Castilla, Yesca, Voces de la tierra, Candeal, Raíces, María Salgado, Joaquín González, etc., con diferentes grabaciones cada uno de ellos.

INDICES

I. INDICE DE ILUSTRACIONES

Páginas

II. INDICE BIBLIOGRAFICO DEL APENDICE I

(Ilustraciones musicales)

1. M. SCHNEIDER, *A propósito del influjo árabe...*, n.º 15, p. 75.
2. F. OLMEDA, *Cancionero popular de Burgos*, n.º 69, p. 59.
3. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 3, p. 29.
4. F. PEDRELL, *Cancionero musical popular español*, vol. III, p. 61.

5a. F. SALINAS, *De musica libri septem.*

5b. M. GARCIA MATOS, *Pervivencia en la tradición actual...*, p. 4.

6a. F. SALINAS, *op. cit.*

6b. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 268, p. 177.

6c. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 16, p. 35.

7. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 31, p. 42.
8. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 36, p. 44.
9. A. MARAZUELA, *Cancionero Segoviano*, n.º 131, p. 109.
10. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 68, p. 59.
11. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 51, p. 51.
12. J. DIAZ y otros, *Romances tradicionales (II)*, p. 263.
13. A. MARAZUELA, *op. cit.*, n.º 113, p. 98.
14. J. DIAZ y otros, *op. cit.*, p. 263.
15. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 55, p. 52.
16. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 27, p. 41.
17. A. MORO, *Música popular saldañesa*, p. 243.
18. J. SARMIENTO, *Romance de Pascuas* recogido en Quintanar de la Sierra (inédito).
19. J. DIAZ y otros, *op. cit.*, p. 274.
20. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 18, p. 35.

21. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 60, p. 56.
22. A. MORO, *op. cit.*, p. 262.
23. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 72, p. 62.
24. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 64, p. 57.
25. ANTONIO JOSE, *Colección de cantos populares burgaleses*, n.º 91, p. 110.
26. A. MARAZUELA, *op. cit.*, n.º 35, p. 56.
27. ANTONIO JOSE, *op. cit.*, n.º 117, p. 138.
28. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 14, p. 34.
29. ANTONIO JOSE, *op. cit.*, n.º 21, p. 61.
30. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 39, p. 45.
31. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 34, p. 43.
32. ANTONIO JOSE, *op. cit.*, n.º 50, p. 80.
33. ANTONIO JOSE, *op. cit.*, n.º 125, p. 143.
34. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 126, p. 93.
35. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 24, p. 40.
36. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 42, p. 48.
37. A. MARAZUELA, *op. cit.*, n.º 130, p. 108.
38. ANTONIO JOSE, *op. cit.*, n.º 13, p. 55.
39. A. MARAZUELA, *op. cit.*, n.º 109, p. 96.
40. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 245, p. 162.
41. J. DIAZ y otros, *op. cit.*, p. 237.
42. A. MARAZUELA, *op. cit.*, n.º 295, p. 216.
43. A. MARAZUELA, *op. cit.*, n.º 297, p. 219.
44. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 28, p. 41.
45. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 22, p. 37.
46. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 32, p. 43.
47. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 112, p. 88.
48. ANTONIO JOSE, *op. cit.*, n.º 79, p. 101.

48 bis: transcripción incorrecta del n.º 48.

49. A. MARAZUELA, *op. cit.*, n.º 198, p. 141.
50. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 131, p. 94.
51. J. SARMIENTO, *Marzas* de Pineda Trasmonte (Burgos); inédito.
52. K. SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, n.º 29.
53. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 117, p. 90.
54. ANTONIO JOSE, *op. cit.*, n.º 19, p. 60.
55. A. MARAZUELA, *op. cit.*, n.º 75, p. 80.
56. K. SCHINDLER, *op. cit.*, n.º 178.
57. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 220, p. 147.

58. A. MARAZUELA, *op. cit.*, n.º 120, p. 102.
59. J. del RIO, *Danzas típicas burgalesas,* p. 185.
60. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 122, p. 91.
61. ANTONIO JOSE, *op. cit.*, n.º 55, p. 83.
62. A. MARAZUELA, *op. cit.*, n.º 116, p. 99.
63. A. MARAZUELA, *op. cit.*, n.º 289, p. 206.
64. A. MARAZUELA, *op. cit.*, n.º 292, p. 212.
65. A. MARAZUELA, *op. cit.*, n.º 294, pp. 215-216.
66. ANTONIO JOSE, *op. cit.*, n.º 80, p. 103.
67. A. MARAZUELA, *op. cit.*, n.º 333, p. 261.
68. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 268, pp. 176-177.

69a. F. A. BARBIERI: Tema de «Habas verdes» de *Jugar con fuego* (1851).
69b. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 162, p. 115.
70a. R. CHAPI: Tema de «Jota» de *La bruja* (1887).
70b. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 43, p. 48.
71a. J. JIMENEZ: Tema del «Baile» de *La boda de Luis Alonso.*
71b. J. del RIO, *op. cit.*, p. 47.
72a. M. de FALLA: Tema de *Piezas españolas* para piano *(III. Montañesa),* 1908.
72b. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 145, p. 109.
72c. J. HURTADO, *Cien cantos populares asturianos,* n.º 27, pp. 22-23.
73a. M. de FALLA: Tema de *El sombrero de tres picos,* n.º 41 (1919).
73b. F. OLMEDA, *op. cit.*, n.º 270, p. 179.
74a. M. de FALLA: Tema del trujamán de *El Retablo de Maese Pedro,* n.º 67 (1923).
74b. J. DIAZ y otros, *op. cit.*, p. 214.

75. J. M. BEOBIDE: *Canto de cuna* (De «Canciones populares burgalesas»).
76. ANTONIO JOSE: Fragmento de la *Danza burgalesa n.º 4* para piano (1928).

III. INDICE GENERAL

Páginas

Coedición de:
Junta de Castilla y León
(Consejería de Educación y Cultura)
Excmo. Ayuntamiento de Segovia

MIGUEL A.
PALACIOS

A LA MUSICA POPULAR CASTELLANA Y LEONESA