

***Del ESTUDIO MUSICOLÓGICO
DEL 'CANCIONERO SALMANTINO, SEGUNDA PARTE'
DE DÁMASO LEDESMA***

(La obra se presentó el 19 de julio en Ciudad Rodrigo y el 20 de julio en Salamanca)

Por MIGUEL MANZANO

Las coplas, un género con rasgos especiales en el cancionero salmantino

La acepción corriente del término *coplas* en el repertorio de la música popular tradicional se refiere a un canto narrativo estrófico que hace alusión a algún hecho, suceso o personaje, y que se canta, se cuenta y se difunde generalmente sin soporte escrito, pero siempre con soporte musical. En esta acepción se emplea el término en el lenguaje corriente para decir, por ejemplo, que a tal personaje *le sacaron coplas* (*Coplas de Petronila*, *Coplas de la Liria*, *Coplas de la tía Berrenda de Coca*, o “*En coplas se vio la Dolores*”, por citar el ejemplo más conocido); que un suceso determinado *se canta en coplas* (*Coplas del Cura de San Esteban*, de *Las mozas de Calvarrasa*), o que los ciegos pregonaban, “*¡A peseta la copla!*”, los pliegos sueltos que ellos mismos vendían después de cantarlos a la puerta del mercado de las ciudades o en cualquier plaza donde se pudiera congregar un grupo de gente.

En el lenguaje popular, el término *coplas* se alterna con el de *cantar* o *cantares* (siempre formando parte de la expresión *sacar cantares*) con un significado idéntico. Esta segunda denominación es frecuente en tierras de Salamanca, como lo demuestran, entre otros muchos, dos ejemplos bien claros que aparecen precisamente en los documentos 1 y 3 con que se abre el Cancionero Salmantino, a los que ya nos hemos referido al comienzo de esta introducción. Ledesma transcribe fielmente lo que está escuchando a Juana Francisca, de Campillo de Azaba:

Anda, Carmen, anda, Carmen,
no le echas la culpa a nadie:
quien te sacó los *cantares*
fue Quico el de Buenamadre.

Y a la vuelta de la página titula el tercer documento con la expresión *Cantares al Torrino*, usando seguramente la denominación corriente.

El asunto o argumento de las *coplas* (usaremos en adelante este término más generalizado) es, en general, un suceso ocurrido en la misma localidad en que éstas se cantan o en alguna bastante cercana. Por ello casi siempre aparecen como protagonistas de las historias los nombres propios o los apodos de las personas que han intervenido en los hechos relatados. Pero en otras ocasiones las coplas también se refieren a algún suceso de ámbito y repercusión más amplia. En este caso las coplas representan la visión particular y personal que un determinado coplero tiene acerca de ese suceso, como puede comprobarse en la que en este Cancionero Salmantino Segunda Parte lleva por título *Muerte de Espartero* (nº 47).

Las coplas cuyo contenido argumental se refiere a un hecho de ámbito local aparecen en contextos muy diferentes. En muchos casos responden a la intención de recordar y dejar constancia de una desgracia que ha conmocionado a un pueblo o a un contorno, como ocurre en los dos casos que hemos citado, o en *La Montaraza de Grandes*, una de las coplas salmantinas más renombradas, y también en varios ejemplos de este Cancionero Salmantino Segunda Parte, como son la *Tonada de la muerte del amo de Matilla* (nº 34) o *Muerte del Cura de Galisancho* (83). En otras ocasiones el hecho al que aluden las coplas

es un suceso gracioso, y se pretende hacer unos cantares que diviertan sin ofender, como sucede con las de *La Charrascona*, de la que Ledesma ofrece diferentes versiones y variantes en las dos partes del cancionero, o con *Los estudiantes del Cojo (de Continuos)*, que recoge en esta Segunda Parte (nº 24). Ocurre también muy a menudo que las coplas contienen una intención más o menos velada de sacar a la luz unos hechos que afecten, con fundamento o sin él, a la fama de una persona o de un grupo, y hasta de un pueblo entero. Este tipo de cantos incluye la burla, la sátira o la acusación, a veces difamatoria. El ejemplo más arquetípico de esta especie lo encontramos en la que quizá sea la copla más conocida de todo el repertorio salmantino, *La Clara*. Sacar coplas a alguien podía ser un medio de denuncia social, de venganza ruin o de difamación anónima. Andar en coplas o en cantares, según cuentan los informantes, trajo como consecuencia muy a menudo que la persona o personas aludidas tuvieran que abandonar el lugar de residencia porque las estrofas anónimas corrían de boca en boca para vergüenza de los protagonistas.

Una lectura atenta de los cancioneros populares permite tipificar dos especies diferentes de coplas. Por una parte están las que cantaban y vendían los ciegos, que generalmente narran el suceso del argumento en una forma lineal y ordenada en estrofas sucesivas, casi siempre cuartetos octosilábicos. Y por otra las coplas locales, redactadas por alguien capaz de inventar versos, generalmente sobre una melodía preexistente en el repertorio popular, para la que casi siempre (pues también aparece alguna copla que cuenta una historia en forma ordenada a la sucesión de los hechos) se iban inventando cantares sueltos que no seguían un orden cronológico ni el hilo seguido del suceso, sino que trazaban pinceladas sueltas que se podían cantar en cualquier orden, y a las que se podían seguir añadiendo otras. Este dato es difícil de comprobar en las dos partes del cancionero salmantino, dado que habitualmente Ledesma no recoge más que la primera o las dos primeras estrofas, porque le interesan sobre todo las melodías. Pero afortunadamente disponemos en esta segunda parte del suplemento del *Apéndice de textos* aportado por José Ramón Cid y Pilar Magadán, en el que queda claro en unos cuantos ejemplos este sentido cerrado y este desorden, sólo aparente, de cada una de las estrofas del texto de las coplas.¹

Todas las que aparecen en las dos partes del Cancionero Salmantino pertenecen a este segundo estilo, que se manifiesta como propio de la tradición popular de las tierras de Salamanca. Pero además de ello, la copla adopta en la tradición salmantina una estructura en dos partes: la cuarteta octosilábica, que narra un episodio, y otra cuarteta de contraste en diferente mensura, generalmente otros cuatro hexasílabos o heptasílabos emparejados (o si se prefiere dos dodecasílabos o tetradecasílabos con cesura) que, además de emplear una melodía diferente de aquella con que se canta la estrofa, como es lógico, suelen servir como de comentario o complemento a lo que se acaba de contar en la cuarteta. He aquí dos ejemplos de los más conocidos entre los que Ledesma recogió en el Cancionero Salmantino:

Los mocitos de La Maya
en los papeles pusieron
que iban a matar el toro
José Manuel y el Moreno.
*Que tiene que venir, la tenemos que ver,
una niña muy guapa, hija de un Coronel.*

La Montaraza de Grandes,

¹ Citamos los títulos y números cuyos textos aparecen completados en el Apéndice. Son los siguientes: 5. *Muerte de Cachucha*; 20. *Preciosa variante de "El toro de Aldeadávila" (Riberana)*; 24. *Los estudiantes del Cojo*; 25. [*El mellizo en Villavieja*]; 27. *Variante de otra Charrascona*; [39ª] 12ª. [*Ya suenan los cascabeles*]; [48ª] 6ª. *Canción de Manojos y Barreña*; [78ª] 2ª. [*Y el desafío lo hicieron*].

que Rosalía se llama,
mandó matar al marido
por vivir engorronada.
*A la Montaraza dicen que la maten,
que si no, se muere de pena en la cárcel.*

Pero una lectura más detenida de ambas partes del cancionero permite constatar que no son estas combinaciones métricas las únicas que aparecen en la segunda parte de cada una de las estrofas de la copla, sino que la imaginación popular ha encontrado una gran variedad de fórmulas que sorprenden por su originalidad. Véanse algunos ejemplos:

*Muerta la dejan aquellos villanos,
muerta la dejan entre aquellos llanos.*
(*Josefa y su hermano*, CS, p. 19: par de endecasílabos)

*Que anda, la Charrascona está mala,
que vuelve, la Charrascona se muere.*
(*La Charrascona*, CS 2ª Parte, nº 27: muletilla trisílaba + octosílabo)

*Eran disculpas que ella ponía,
de que el Mellizo no la quería.*
(*Al Mellizo de Villavieja*, CS, p. 26: doble decasílabo con cesura)

*Ay Guindilla, Guindilla, Guindilla,
que ya no te quiere
la de la toquilla.*
(Variante de *La Clara*, CS, p. 38: decasílabo + dodecasílabo con cesura)

Estos ejemplos no agotan las fórmulas, que a veces, incluso afectan a la mensura de las estrofas, como es el caso de la más que célebre copla *El pobre del tío Vicente* (CS, p. 25), otra de las canciones salmantinas más conocidas y cantadas.

Todavía hay que considerar un tercer aspecto en un buen número de textos de la copla salmantina: la hondura de un dramatismo concentrado en breves expresiones que sugieren mucho más de lo que dicen, y comunican al oyente la gravedad que encierran los sucesos narrados, el dolor, el temor y el desamparo en que quedan los protagonistas, la crueldad de unos hechos que impresionaron por la frialdad con que fueron perpetrados. Ya la copla que abre el Cancionero Salmantino, a la que nos hemos referido varias veces, termina con aquella descarnada cuarteta: *Por la raya a Sanchobuena / toda la gente lloraba / al ver a aquel inocente / con la cabeza cortada*. Y la tercera remata con esa expresión que hace temblar a los que escuchan, ante el ajuste de cuentas que se ve venir: *El destal tenía guardado, pero pronto apareció*. A cada vuelta de página se topa el lector estas expresiones que intentan y consiguen suscitar los más variados sentimientos.

Pero si el texto de las coplas salmantinas maravilla por su variedad de fórmulas y por su capacidad de comunicar sentimientos, las melodías impresionan por la hondura lírica que consiguen comunicar en unas cuantas notas. Ya nos hemos referido varias veces a la que abre el Cancionero Salmantino, y de nuevo hay que citarla aquí como ejemplo de una melodía perfecta en su hechura y en su capacidad de describir un hecho dramático con final desgraciado. Una lectura detenida nos hace descubrir esta inspiración, así la podemos llamar, de los inventores de las músicas del repertorio coplero. La amplia difusión que desde muy pronto alcanzaron coplas como *Los mocitos de la Maya*, *La Clara*, *La Montaraza*, *La Chana*, *La Charrascon* y *El pobre del tío Vicente*, todas ellas llevadas a las antologías tempranas de canción popular española, no se debe sólo al contenido de las historias que

cuentan, sino también a la inspiración, la sencillez y la rotundidad de unas melodías que se quedan en la memoria desde la primera vez que se escuchan, y que hacen disfrutar de la buena música a quienes las aprenden y entonan.

Que la copla es un género reiteradamente presente en la música popular de las tierras de Salamanca es un hecho bien comprobado. Si se repasa con una lectura pausada el amplio repertorio de coplas que Ledesma recoge en el Cancionero Salmantino, nada menos que 33 en la *sección primera*, (primer grupo, nn. 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 16, 17, 19, 24, 29, 32, 34, 36, 37, 43, 44, 45, 48, 49, 60, 62, 67; segundo grupo, nn. 6, 7, 13, 15, 16, 30; tercer grupo, nn. 10, 14 y 21), parece obvio concluir que este género de canción popular tuvo siempre una gran relevancia en la tradición salmantina.² Y sobre todo que a este género coplero, presente en la tradición musical popular de todas las tierras, y casi siempre en unas formas que se acercan mucho a un estilo fácil, que a menudo roza lo populachero, el pueblo salmantino supo darle una hondura musical y una hechura poética que lo ha llevado a una categoría inusual.

Una última cuestión todavía sobre las melodías de las coplas: ¿son inventadas para cada caso, o se reutilizan otras preexistentes en el repertorio de la canción lírica? La respuesta es fácil de encontrar leyendo atentamente el arsenal de coplas que recogió Ledesma. De los 33 ejemplos que hemos citado, sólo dos de ellos aparecen en una doble variante, como copla y como canción. Una es titulada *La Vicenta* (nº 7, p. 49), que tiene su variante como canción aunque conserva el mismo estribillo, en la que lleva el nº 29 (p. 29, *Si quieres que yo te quiera*). Y la otra es la recogida en *La Bádima* (*Ya los suben, ya los suben*), que toma la melodía de una canción de trilla (nº 1, p. 128). Hay un tercer ejemplo que sólo aparece como copla, pero está cantado con una melodía que es variante muy cercana de la tonada *Ramo verde*, muy cantada por tierras de Zamora y León. Es la que lleva por título *Comenencias*, recogida en *Escurial de la Sierra* (nº 16, p. 52). Esta lectura analítica demuestra que las melodías de la copla salmantina son autóctonas, inventadas dentro de la tradición local, y que no están tomadas de prestado de otros géneros del repertorio. Lo cual no es obstáculo para que una lectura comparativa revele ciertos rasgos de estilo que aparecen con cierta frecuencia, como inicios en salto de cuarta, reposos en el grado III cromatizado de un modo de Mi, similitudes en algunas cadencias, y pocos más.

Resumiendo y concluyendo: tomadas en su conjunto, estas coplas y otras muchas, la mayor parte de las recogidas por Ledesma o presentes en otras recopilaciones, hay que incluirlas, por sus rasgos melódicos y por el estilo y contenido de los textos, dentro del género lírico, al que generalmente se denomina rondeño. Analizando este amplio repertorio se puede concluir que las gentes de las tierras de Salamanca hicieron uso de las coplas, no sólo para la función que de suyo tiene el género, contar historias locales, sino también, y sobre todo, para dar rienda suelta a los sentimientos y para cantar con hondura, desde lo más profundo del sentimiento, unas melodías profundamente arraigadas en las formas de canto lírico de la tradición salmantina.

La intuición del maestro Ledesma al abrir su cancionero con tres de estas coplas dio en el clavo de la hondura musical y poética de la canción salmantina. Pues se trata, en efecto, de *tonadas de primerísimo orden*.

² Para corroborar este aserto no esta de más afirmar que en las *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca aparecen*, recogidas por A. Sánchez Fraile, además de 8 nuevas variantes de *Cachucha*, *La Charrascona*, *La Montaraza* y *La Chana*, otras 33 coplas inéditas en la obra del maestro Ledesma (núms. 167–200, págs. 235–265).