

MUSICA DE TRADICIÓN ORAL Y ROMANTICISMO

MIGUEL MANZANO

*Ponencia en el II Congreso Nacional de la Sociedad Española de Musicología
(Granada, mayo de 1990)*

Uno de los interrogantes a los que los estudiosos de la música de tradición oral se vienen enfrentando desde hace casi un siglo es el que frecuentemente se ha formulado con una pregunta un tanto simple: ¿Hasta dónde se puede retroceder, con garantía documental, en el estudio de la tradición oral musical? Y a tal pregunta se suele dar una respuesta no menos simplificadora: puesto que las primeras recopilaciones de música popular tradicional no se remontan más allá de la segunda mitad del siglo XIX, es evidente que, de esa época para atrás, poco o nada sabemos con certeza acerca de la música de tradición oral.

Ante la aparente evidencia de esta respuesta, los folkloristas músicos se quedan, en general, un tanto desarmados, acudiendo a generalidades, vaguedades o hipótesis no comprobadas, para tratar de aclarar las numerosas cuestiones que plantea el origen y la evolución del repertorio de las músicas populares. Por lo que se refiere a la tradición oral musical española, sólo algún que otro especialista ha intentado remontarse hacia atrás, tratando de superar la barrera decimonónica. Ya son clásicos, o al menos de obligada referencia para cualquier estudioso del folklore musical, algunos trabajos de retrospectiva debidos a musicólogos tan eminentes como Marius Schneider, Manuel García Matos, Miguel Querol, y más recientemente Dionisio Preciado, en los que se trata de encontrar referencias documentales de música de tradición oral en composiciones de los siglos XVI y XVII, o en ejemplos musicales de obras teóricas de la misma época. Otros estudiosos, como Higinio Anglés o Francesc Baldelló, afirman encontrar en las *Cantigas* o en el repertorio gregoriano algunos tipos melódicos que aparecen en variantes muy cercanas, según ellos, en el repertorio vocal popular que se ha transmitido hasta hoy por tradición oral.¹

Pero, digámoslo abiertamente, esta búsqueda es tan apasionante para los que la han intentado como decepcionante para quienes tratamos de seguir los pasos de este rastreo en el pasado con un sentido crítico. Porque lo cierto es que, hablando en general, las melodías populares que estos buscadores afirman encontrar en las obras musicales históricas aparecen en ellas con unos trazos, más que populares, popularizantes, y con unos rasgos musicales mucho menos arcaizantes que aquellos que nos presenta

un amplísimo bloque del repertorio de tradición oral recogida en este siglo, todavía ayer mismo. Se impone, preciso es decirlo, una revisión a fondo de estos trabajos que, no por ser pioneros, han de ser indiscutibles en todas las conclusiones a las que los autores han llegado.

En el caso concreto de las Cantigas, esta revisión ya ha sido hecha en cuanto al aspecto que nos ocupa por Ismael Fernández de la Cuesta, y por el único método fiable: el análisis de los elementos musicales. El resultado de ese análisis permite concluir que el comportamiento melódico del repertorio musical de las Cantigas revela diferencias tan profundas respecto del de la música popular, que prácticamente resulta evidente que no existen relaciones temáticas entre ambos, salvo en algún caso muy excepcional, en el que quizá sea más bien la casualidad, y no la prestación, la causa de la semejanza.²

Pues bien, es esta misma metodología de análisis, este enfrentamiento directo con los hechos musicales, que son las melodías, la que, aplicada a los repertorios de música de tradición oral recopilados desde el final del siglo pasado, va permitiendo a los etnomusicólogos adentrarse con alguna seguridad en esa maraña intrincada y laberíntica que es el repertorio del folklore musical.

Con alguna seguridad, digo. Porque en el campo de la etnomusicología no nos enfrentamos con documentos escritos, o con datos de archivo, sino con unas músicas que desde hace siglos han vivido en la memoria de los intérpretes y cantores, se han ido transmitiendo por tradición oral, y en un momento dado han quedado congeladas, sin referencia documental en el pasado. Por ello la certeza de las conclusiones no puede venir en etnomusicología del estudio documental de las fuentes, ya que tales fuentes casi nunca existen, sino que hay que buscarla por un método de musicología comparada.

Y la comparación se establece en etnomusicología en un plano triple. Primero, dentro del mismo repertorio transcrito, cotejando las diversas variantes de un mismo tipo melódico, ya que éstas, aun cuando hayan sido recopiladas y transcritas en una misma época, pueden representar diversos estadios de un mismo documento musical muy alejados en el tiempo y en el espacio geográfico. Segundo, relacionando la música de tradición oral con la música escrita o de autor, para poder detectar las semejanzas o diferencias mutuas en los elementos musicales, las prestaciones entre ambos repertorios, y la forma concreta en que la tradición popular asimila la música llamada "cultura". Y tercero, cotejando el repertorio oral de un determinado ámbito geográfico, con el de otras culturas musicales más o menos alejadas en el espacio geográfico, o también en el tiempo, ya que,

como es sabido, hoy perviven todavía culturas musicales a las que podemos llamar primitivas.

Refiriéndonos ya concretamente a la música de tradición oral de una amplísima porción de la Península Ibérica, la que podríamos llamar "tierra adentro" para distinguirla de las tierras costeras, siempre sujetas a influencias musicales foráneas, el análisis comparativo entre los diversos repertorios de este ámbito geográfico y el cotejo con la música de autor escrita revela una serie de diferencias notables entre ambos. En la cultura musical oral aparecen una serie de elementos arcaizantes, que no se detectan en la música de autor. Enumero los más relevantes: sistemas melódicos modales, no tonales, en un porcentaje bastante alto, que en muchos repertorios supera el cincuenta por ciento; ámbitos melódicos restringidos que toman como base del desarrollo melódico el pentacordo o el hexacordo, y no la octava; cromatizaciones en determinados grados del sistema melódico, que obedecen a leyes bastante estables, pero que no pueden considerarse como modulaciones propiamente dichas; libertad en el decurso melódico, de ningún modo sujeto a la tiranía de los grados tonales, de sus acordes, o de las leyes cadenciales; "irregularidades" en las fórmulas rítmicas, que no se sujetan en muchos casos a un compás fijo, sino que siguen la dicción natural del texto con gran libertad y espontaneidad, etc., etc.

Esta serie de elementos musicales, junto con otros de menor relieve, conforman buena parte del repertorio de la música de tradición oral. Analizados en detalle y en bloque, y comparados con la música de autor, revelan que la formación, transmisión y conservación del repertorio musical en que aparecen tales características ha seguido un camino paralelo al de la música "cultura", de la que ha recibido escasas influencias a lo largo del tiempo. Se trata, en suma, de dos culturas musicales bastante diferentes, una denominada "cultura", la música escrita, y otra popular, folklore musical, música de transmisión oral, que, a pesar de haberse relacionado en determinados casos y momentos, ello es indudable, han tenido vida diferente, han coexistido en paralelo durante largas épocas.

Y aunque no se puedan asignar tiempos y épocas determinadas a las melodías del repertorio popular, sí que se puede afirmar, a la vista de los hechos musicales, que en la música de tradición oral aparecen una serie de elementos arcaicos que la música de autor ha excluido, ha eliminado (ha superado, es la opinión más frecuente) hace ya varios siglos. Dicho de otro modo: aun cuando una tonada popular haya nacido sólo hace unas cuantas décadas, dato que quizá se pueda constatar documentalmente en algún caso, puede estar configurada sobre la base de elementos musicales

arcaicos, que se ha sustraído a la influencia de la música de autor vigente desde hace más de tres siglos.

Pues bien, fuera de algunos casos aislados, es en un momento concreto, que creemos que se puede datar con bastante aproximación hacia la segunda mitad del siglo XIX, cuando el repertorio de tradición oral en bloque comienza a recibir una serie de influencias directas de la música "culto", de autor, que dejan en ella una impronta cuyos rasgos se pueden percibir analizando ese repertorio comparativamente, tanto entre los diversos estilos musicales que lo forman, para percibir esta evolución, como entre lo popular y lo "culto", para detectar la influencia de éste sobre aquél.

Antes de ponerme a efectuar un análisis, que no puedo realizar aquí sino de forma resumida, quiero citar una serie de hechos que influyeron muy decisivamente en esta especie de mutación del repertorio tradicional. En el decurso del siglo XIX, y principalmente en su segunda mitad, la sociedad rural fue perdiendo su secular aislamiento, casi total en muchos núcleos de población apartados de las comunicaciones, por efecto de la movilidad de una serie de personas que iba y venía de las aldeas a las ciudades, de unos núcleos de población a otros, ejerciendo el papel de transmisores de modas, usos y costumbres novedosas y, en el caso que nos ocupa, de músicas foráneas, de estilo popular o popularizante, pero de hechura bastante diferente a la del repertorio tradicional más vetusto y secular, vigente todavía en los ambientes rurales.

La época a la que nos referimos es la de los músicos itinerantes, ciegos y copleros, que recorrían ciudades, villas y pueblos cantando un repertorio de nueva hechura que se yuxtaponía, y en ocasiones se sobreponía o sustituía al romancero tradicional, conservado en un estilo bastante uniforme desde siglos atrás. Es la época en que las sociedades urbanas en expansión y crecimiento ofrecen algunas oportunidades de trabajo, entre otras en el servicio doméstico: sirvientas que van a la ciudad, vuelven al pueblo con nuevas canciones aprendidas, que rápidamente pasan a formar parte del repertorio más rural. Es la época en que curas y maestros aprenden durante los cursos de su carrera un mínimo de repertorio musical de hechura culto, de contenido pedagógico, pero de estilo imitativo del popular, y lo enseñan en los pueblos y aldeas en que ejercen su profesión. Es la época en que los instrumentistas populares, a impulsos de las modas que van llegando del ambiente urbano, tratan de renovar su repertorio de tocatas, procurando ponerse al día para poder responder a las demandas de los nuevos gustos cambiantes. Es también la época en que las familias más pudientes del ámbito rural hacen frecuentes

escapadas a la ciudad, en la que menudean estancias breves, y en la que no pocas familias de las ciudades tienen su segunda casa, la casa para las vacaciones. Por este doble conducto de ida y vuelta llegan a la ciudad muchas piezas y géneros del repertorio tradicional y también llegan a los pueblos ciertas tonadillas y romanzas de zarzuela que se han puesto de moda en las ciudades, y que son los fragmentos más afortunados de un repertorio que, a su vez, se aumentó en parte del folklore tradicional. Gómez Amat resume muy certeramente este fenómeno de trasvase recíproco de cultura musical en estas palabras: "La zarzuela recibe la contribución del canto y la danza populares, y luego hace retornar al pueblo todo un tesoro de melodías y ritmos que éste acepta como suyos y asimila sin dificultad".³¹

Pero pasemos ya a considerar directamente la forma en que tiene lugar este fenómeno de mutación de la música de tradición oral durante la época que hemos señalado. Podemos agrupar los cambios obrados en el repertorio en dos grandes grupos. Por una parte, los que originan la sustitución de un bloque más o menos amplio del mismo por una serie de tonadas nuevas, foráneas, de características musicales y literarias diferentes a las del repertorio anterior en uso. Sustitución, he dicho, o por lo menos coexistencia, en los casos en que la aceptación del nuevo repertorio no supone el olvido del anterior. Por otra parte, los que afectan a las características musicales de la canción tradicional de un determinado ámbito geográfico influyendo en una progresiva transformación musical, casi siempre una tonalización de los tipos melódicos, en su mayoría modales, que integran el repertorio tradicional.

Los cambios *por sustitución* afectan en alguna medida a casi todas las secciones del cancionero popular, pero aparecen con mucha más frecuencia en algunos géneros. El género narrativo es, sin duda, uno de los que reciben en esta época mayor cantidad de materiales nuevos. Este hecho es constatable por la simple lectura de las músicas y los textos en los trabajos de recopilación. Sabido es que los romances tradicionales, tan estudiados por filólogos y lingüistas, tienen hasta seis o siete siglos de vivencia en la tradición, en determinados casos bien documentados. Más de un centenar de temas romancescos de todo tipo, muchos de ellos en decenas de variantes diferentes, vienen siendo recogidos directamente de la tradición oral desde las últimas décadas del pasado siglo.

La temática de estos cantos narrativos es de sobra conocida: se trata casi siempre de episodios, percances, conductas o sucesos protagonizados por personajes históricos o legendarios, siempre lejanos, que se convierten en símbolo, paradigma y ejemplo moral a imitar o rechazar. Las historias

de *Gerineldo* el paje, de *La Condesita* a la que estorban la boda, de *Don Bueso y su hermana cautiva*, de *La mala suegra*, de *La esposa fiel*, de *La doncella guerrera*, de *La Gallarda* devoradora de hombres, del *Conde Niño*, de *Santa Elena martirizada*, de *Blancaflor y Filomena*, de *Tamar*, del *Quintado y la aparición*, de *Delgadina*, de *La bastarda y el segador*, de *Albaniña* la esposa infiel, del *Prisionero*, de *La flor del agua*, y tantas otras, han ido pasando de boca en boca hasta nuestros días. Todas estas narraciones y muchas más han vivido en la memoria de las gentes, relatadas en largas hiladas de versos y cantadas, canturreadas muchas veces, al son de melopeas protomelódicas interminablemente repetidas. Y aunque esas músicas han ido transformándose al paso de los años, de los siglos, en no pocos casos han llegado hasta nosotros mostrando unos rasgos que denotan inconfundiblemente su antigüedad y arcaísmo.

Voy a ilustrar este texto con algunas de esas melodías, para que sirvan como punto de referencia a los lectores. He aquí primero tres versiones melódicas diferentes del romance de *Don Bueso y su hermana cautiva*, en verso hexasilábico: (*Ejemplos 1, 2 y 3*)

Ahora una melodía del romance de *Gerineldo*: (*Ejemplo 4*)

Esta que sigue es la melodía denominada *tajaraste*, con que se cantan en la isla de la Gomera los romances del baile del tambor, en numerosas variantes: (*Ejemplo 5*)

El romance de *Santa Elena* se cantaba por tierras de León con esta melodía, entre otras: (*Ejemplo 6*)

La historia de *Delgadina*, a quien su padre rey requiere de amores, se cantaba de esta forma: (*Ejemplo 7*)

Y el romance del *Raptor pordiosero*, recogido también por tierras de León en vetusto metro hexasilábico, recibía este son. (*Ejemplo 8*)

Podríamos alargar mucho más la relación de ejemplos en los que aparecen rasgos musicales arcaicos, pero nos bastan los ya citados para poder comparar.

Vayamos ahora al repertorio de los cantos narrativos más recientes, que se difundieron en el ámbito rural a partir de la segunda mitad del siglo pasado, entrando a formar parte del repertorio popular, como consecuencia del trasiego e intercambio de culturas musicales al que antes nos hemos referido. Una simple lectura de los títulos de estas historias cantadas es ya muy reveladora: *El Corregidor y la Molinera*. *La Peregrina*. *Madre, Francisco no viene*. *El crimen de Mansilla*. *Los ladrones de Toledo*. *Enrique y Lola*. *Los dos mártires de amor*. *Pastora violada en el monte*. *Agustinita y Redondo*. *La criada y el señorito*. *En la estación de Alicante*. *Mata a su novio por haberla dejado encinta*. *Mata a su novia porque no se*

deja deshonrar. Juanito, atropellado por el tren. Redondo ya no es Redondo. Manolo y Josefa. Hijo abandonado que encuentra a su madre en confesión. Desengañado, se suicida por amor. Obligada a abandonar al novio, se suicida por amor. Abandonada encinta, mata a su novio. Las niñas devoradas por una gorrina. Olvida a su novio soldado. La mártir de amor. El novio fiel. Crimen en el Cristo del Otero. El padre incestuoso y el hijo parricida. Los carlistas en Villada. El fusilamiento de García y Galán. Padre herido que reconoce al hijo soldado. Moza rebelde que abandona el hogar. Adelaida. Amores prohibidos. Zagala requebrada. Rosita la cigarrera y Timoteo el barrendero. La pobre Adela. Rosita encamada.

La relación sería interminable, pero es más que suficiente la que hemos trasladado para caer en la cuenta de cómo los viejos y perennes temas simbólicos y paradigmáticos, concretados en personajes anónimos y lejanos tomados como arquetipos, y contados en un lenguaje sobrio, severo, casi objetivo, ceden el paso a otras historias, o mejor sucesos, cercanos, protagonizados por personas con nombres propios ordinarios, localizados en un punto geográfico determinado, narrados en un estilo y lenguaje que intenta impresionar, sobrecoger, contagiar al oyente. Con esa carga de sentimientos, la moraleja quedaba en la memoria, y además la copla se vendía, a céntimo, a real o a peseta, conforme avanzaba la devaluación.

He dicho historias contadas, con un lenguaje nuevo, muy diferente del de los viejos romances, que a los lingüistas y filólogos, más que a los musicólogos, les toca analizar. Pero también historias cantadas, y aquí entramos en el terreno al que queremos llegar.

Veamos las melodías con que se cantan algunas de estas historias, para poder compararlas con las que hemos transcrito anteriormente:

He aquí, para empezar, la melodía del estremecedor relato de *El novio que mató a su novia*: (Ejemplo 9)

La historia de *Enrique y Lola* se cantaba así: (Ejemplo 10)

La de *La mártir de amor*, a la que los padres encierran para evitar que se vea con su novio, sonaba de esta forma: (Ejemplo 11)

El encuentro del padre herido con el hijo soldado hacía estremecer al auditorio con esta sentida melodía: (Ejemplo 12)

La trágica muerte del ermitaño del Cristo del Otero, de Palencia, se cantaba a los sonos de esta tonada: (Ejemplo 13)

Y ésta es la melodía del suceso, ocurrido en Granada si la copla no miente, de *Los dos mártires de amor*: (Ejemplo 14)

Para terminar, dos ejemplos de los más tardíos, ya cercanos al paso doble tonadillero. El primero nos cuenta la historia novelesca de la madre

que abandona al hijo recién nacido y lo encuentra, décadas después, en el sacerdote al que va a confesar su pecado: (*Ejemplo 15*)

El segundo, con el que termina este bloque de ejemplos, relata la historia de Adelaida, que vaga, loca de amor, en busca de su amante Enrique, que la ha abandonado a causa de un malentendido:

(*Ejemplo 16*)

También en este apartado la relación sería interminable, pero con los ejemplos citados queda bien claro que este repertorio de historias nuevas ha traído también nuevas músicas. De las severas fórmulas romancescas, de rasgos arcaicos, de sobriedad casi protomelódica, hemos pasado a las melodías tonales, a las tonadas, no ya románticas, sino sentimentales, que pretenden contagiar al auditorio popular y lo consiguen. De aquellas austeras músicas que sirven como mero soporte a los canturreos del romancero hemos pasado a un mundo sonoro formado por melodías populares, sí, pero de hechura reciente, "cultas", muy diferente de una buena parte de las músicas del fondo de la tradición oral.

Pues bien, este mismo fenómeno de implantación de un nuevo repertorio que a partir de la segunda mitad del siglo XIX comienza a convivir en paralelo con el anterior y a sustituirlo en determinados casos, lo encontramos en la mayor parte de los géneros de la música de tradición oral. Aunque los límites de este trabajo no me permitan extenderme demasiado, sí quiero dedicar algunas líneas más a alguno de estos géneros, para que mi intento de demostración quede mejor documentado.

Hice antes alusión a los cambios que en el repertorio religioso se operaron en el siglo pasado, con la difusión de nuevos cánticos enseñados en las iglesias por los párrocos que los aprendían en los seminarios, y sobre todo por los misioneros de diversas Ordenes Religiosas que recorrían pueblos, aldeas y ciudades, predicando aquellas misiones que administraban en comprimidos de una semana los cuarenta días de ejercicios espirituales ignacianos. Si algún género de música tradicional sufrió cambios por sustitución, fue el religioso. Aquellas vetustas melodías que encajaban perfectamente en el resto del repertorio popular profano, del que se distinguían únicamente por un leve toque de severidad; aquéllas otras, tan numerosas, que recuerdan sonoridades gregorianas sin copiarlas puntualmente, fueron sustituidas por un repertorio foráneo, popularizante, pero culto. Aquel inagotable y añejo repertorio de ramos, loas, gozos y dolores, misterios, alabanzas, relojes de la Pasión, rosarios, letrillas, súplicas, misereres, alboradas y rogativas, calvarios y candelarias, letanías, devociones, padrenuestros y avemarías, salves y credos, aunque siguió cantándose en muchos lugares y ocasiones, fue sustituido en gran parte por

otro tipo de cánticos de carácter sensiblero, sentimental, romántico, y de contenido didáctico, piadoso (es decir, al servicio de la piedad individualista, de fervorín), y a veces agresivamente militante, acorde con las devociones recién instituidas de Cristo Rey, del Corazón de Jesús y de María, y de sus apostolados militantes.

No me resisto a poner algunos ejemplos musicales para ilustrar lo que acabo de decir. He aquí, primero, algunos ejemplos del viejo repertorio religioso. Los tomé del género denominado *loa, loya* o *ramo* por el Noroeste peninsular, similar al de los gozos levantinos y catalanes: (*Ejemplos 17 al 22*)

Este último cántico, corruptela creativa del tono IV gregoriano originó cientos de variantes de cantos de Cuaresma y Pasión⁴.

Veamos ahora, comparándolos con los anteriores, algunos cánticos del nuevo repertorio decimonónico. Los tomo de un librito editado en Palencia en 1911, que recoge la reciente producción de las últimas décadas del pasado siglo.⁵ Entre más de un centenar, selecciono sólo algunos de los que lograron mayor popularidad.

He aquí un canto de *Llamada a misión*: (*Ejemplo 23*)

Dos cantos de penitencia: (*Ejemplos 24 y 25*)

Un canto de comunión (*Ejemplo 26*)

Otro al Corazón de Jesús: (*Ejemplo 27*)

Dos cánticos a la Virgen: (*Ejemplos 28 y 29*)

Y para terminar, uno que se hizo popularísimo: el *Himno al Padre Hoyos*: (*Ejemplo 30*)

Me he fijado sólo en dos géneros, el narrativo y el religioso. Pero la lectura atenta de los cancioneros tradicionales revela que este tipo de canción foránea, de nueva hechura, tan diferente de la tradicional en contenido y estilo, aunque a menudo trate de imitarla, afecta a todos los géneros del repertorio popular. Por la época a la que nos estamos refiriendo aparecen nuevas canciones de tipo rondeño, de carácter sentimental, sensiblero, a menudo cursi, muy diferentes de las antiguas rondas, llenas de un lirismo sobrio y contenido, elegantes en texto y música; en el campo de los bailes, el vals gana terreno a la jota y el pasodoble se va imponiendo a los antiguos bailes llanos y corridos; además, cada región o país va quedando simbolizado en un baile (muñeira o bolero, seguidilla, jota o sardana) cuya práctica casi exclusiva acaba por causar el olvido de los amplísimos y variadísimos repertorios tradicionales de danzas y bailes. La canción escolar didáctica invade el repertorio infantil, que se va unificando y va perdiendo los rasgos autóctonos de cada

tierra. Hasta el vetusto repertorio de cantos de laboreo se amplía con algunas canciones de nueva hechura en las que aparece una visión romántica, falsa, de los momentos más duros de la vida rural. He aquí un ejemplo de éstas últimas: (*Ejemplo 31*)

Evidentemente, no es la verdadera leñadora la que aquí canta, sino alguien que no conoce el oficio más que de oídas.

En fin, el repertorio popular entero se amplía con una abundante aportación de cantos de nueva hechura que conviven con las viejas tonadas lugareñas, y a menudo las van sustituyendo.

Pero además de estos cambios por sustitución, a los que me he venido refiriendo hasta ahora, y en gran parte como consecuencia de ellos, se dan también en el repertorio tradicional otra serie de cambios que podemos denominar por transformación, que afectan ya más directamente a la naturaleza musical del mismo. Se trata de una serie de nuevos rasgos musicales que van apareciendo en las tonadas que integran el repertorio antiguo. Este proceso evolutivo, al que antes he llamado tonalización progresiva, tampoco se puede analizar en rigor diacrónicamente, porque no disponemos para ello de datos documentales. La lectura de los cancioneros publicados desde hace cien años, aun cuando la hagamos en un orden cronológico de aparición, no nos ayuda a aclarar la manera en que este proceso se realiza. Muy al contrario, puede confundirnos, ya que en las primeras recopilaciones ya aparecen muchas tonadas de naturaleza tonal, cuya melodía, o al menos la variante en que han sido recogidas, revela una hechura más bien reciente, mientras que cancioneros recopilados muy recientemente contienen un gran número de documentos con rasgos melódicos muy arcaicos. De lo cual se deduce claramente que en la memoria de los intérpretes se conservan, hoy todavía, tonadas pertenecientes a épocas de la tradición oral muy distantes en el tiempo. Sólo un análisis comparativo de las melodías, como ya dijimos, permite establecer con alguna aproximación los sucesivos estadios por los que va pasando una melodía transmitida oralmente.

Los pasos de esta evolución aparecen con bastante claridad analizando casos concretos de tipos melódicos de los que es posible reunir un cierto número de variantes, disponiéndolas en un orden que revele el diacronismo de la evolución, según la lógica que aparece de forma global en un repertorio amplio. Voy a fijarme muy brevemente en dos ejemplos que ilustren lo que acabo de decir.

El primero de ellos es una *canción del banquete de boda*, de la que aparecen múltiples variantes por toda la Submeseta Norte de la península. Un buen número de estas variantes son cantadas, hoy todavía, conforme a un sistema melódico de mi diatónico, de trazos bien arcaicos: (*Ejemplo 32*)

En otro bloque de variantes también muy numeroso se detecta una inestabilidad que afecta al II grado del sistema, Fa, nota que aparece cromatizada o natural, con una alternancia irregular, y a veces también en entonación ambigua. He aquí un ejemplo: (*Ejemplo 33*)

En otro grupo de variantes entonadas por otros intérpretes aparece ya el sonido mi como la nota básica de una escala establemente menor, pero todavía diatónica, con el segundo grado, Fa, cromatizado siempre ascendentemente, pero con el VII grado natural, no en el papel de sensible, sino de subtónica: (*Ejemplo 34*)

Y por fin, en otra serie de casos, el sonido re, ya cromatizado, además del Fa sostenido estable, asume claramente el papel de sensible, originando un sistema melódico tonal menor con base en el sonido mi: (*Ejemplo 35*)

Este fenómeno de alternancia de funciones modales y tonales sobre el sonido Mi ha sido detectado y estudiado hace tiempo en algunos trabajos de E. Martínez Torner y M. García Matos.

Veamos todavía un segundo y último ejemplo, ahora en modo de Sol. Se trata de una tonada de baile que se conoce por todo el Noroeste de la provincia de León. También existen decenas de variantes transcritas, algunas desde hace seis décadas, de esta canción. He aquí tres de estas variantes, recogidas en nuestro *Cancionero Leonés*: (*Ejemplos 36, 37 y 38*)

El proceso de tonalización se ha obrado en este caso como consecuencia de una vacilación que afecta al VII grado del sistema melódico originario, hasta convertirlo, de nota subtónica de un modo de sol, en sensible de un modo mayor en altura sol.⁶

Semejantes procesos evolutivos podríamos detectar si nos detuviéramos a analizar otros tipos melódicos. Del análisis comparativo del repertorio oral se pueden deducir una serie de constantes de evolución que no podemos detenernos a considerar aquí. Los antiguos sistemas melódicos modales, tan ampliamente presentes en una buena parte de la tradición oral, tal como ha llegado hasta nosotros, aparecen a menudo afectados por vacilaciones de entonación que afectan a determinados grados, dando ello origen, unas veces a melodías completamente tonalizadas, y otras veces a tipos melódicos en los que este proceso no está

íntegramente realizado. Y curiosamente, las ambigüedades melódicas que resultan de este fenómeno originan tonadas de una rara belleza que a menudo representan la cultura musical de un determinado colectivo o de una zona geográfica específica.

El análisis de este interesantísimo fenómeno permite, creemos, atribuir esta serie de cambios evolutivos al encuentro entre dos culturas musicales, una popular, de tradición oral, y otra popularizante, formada por elementos musicales de origen "culto", de música de autor. Sin duda este contacto entre culturas musicales distintas se ha dado siempre en alguna medida a lo largo del tiempo, en una forma más o menos esporádica y directa, causando una serie de cambios en el repertorio de la música de tradición oral. Pero es a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando esa influencia de la música "culto" sobre la tradicional se ejerce en la mayor parte de las tierras de nuestro país en una forma más amplia y más continua, debido a las circunstancias que hemos apuntado. Y el hecho de que la difusión del nuevo repertorio "de autor" alcanzase por entonces una rapidez y extensión mucho mayor que en épocas pasadas, es la causa de que en la tradición oral musical aparezcan simultáneamente etapas diferentes de una evolución que de ordinario, en otras culturas musicales y en otros momentos de la historia, ha sido muchísimo más lenta y gradual.

Hay un testigo de excepción que conoció muy de cerca el cambio al que nos hemos venido refiriendo a lo largo de esta exposición: Federico Olmeda. Este insigne músico castellano publicó su *Cancionero popular de Burgos* en el año 1902. Lo había recopilado, según su propio testimonio, en las últimas décadas del siglo pasado. Esta obra, aparte de la enorme riqueza documental que contiene, es también interesantísima por los datos informativos de tipo etnológico y por el esfuerzo de ordenación, selección y estudio musical que el autor realiza a partir del material recopilado. Pues bien, si hay una constante en las páginas que Olmeda escribe, es la voz de alarma ante el rápido cambio, que él entiende como un deterioro, que las tradiciones musicales populares están sufriendo en el momento en que él recopila y transcribe su cancionero.

En la última sección del libro, que Olmeda redacta a modo de conclusión, hay un epígrafe titulado *Conservación de las canciones populares*, que, aunque referido más directamente a la música instrumental, contiene referencias hacia el folklore musical, con alusiones directas al tema que estamos tratando. He aquí lo que escribe Federico Olmeda:

"No he de concluir sin hacer alguna reflexión encaminada a la conservación práctica de estas canciones, pues por mi parte no las he recogido para que publicadas vayan a ocupar un puesto reservado e inamovible en las bibliotecas. (...)

Para fomentar y conservar estas canciones populares, nada mejor que divulgarlas obras de esta especie. (...) Esto influiría en el mismo desarrollo de las aptitudes musicales de los pueblos; pero además se debe procurar que no sustituyan a las costumbres antiguas, sobre todo por lo que se refiere a los bailes, por las modernas, y que por lo tanto sean las cantoras con su clásico pandero o pandereta las que toquen y canten para esos bailes. (...)

Modernamente se hace uso de los acordeones y de las guitarras y de las gaitas para los usos de la música popular. Es indudable que el acordeón y la guitarra pueden producir en el pueblo el único bien de formar el principio popular del conjunto armónico. A cambio de este pequeño servicio producen estos instrumentos muchos males, los cuales se condensan en uno solo, que consiste en matar de pleno el arte popular tradicional, pues con el uso de ellos no se ejercitan muchísimas canciones populares, como las rondas, las ruedas, los agudillos y otras muchas. Las dulzainas, que hasta poco ha, han servido de excelente auxiliar de la música puramente popular si se contuvieran en sus propios límites de instrumento popular, hacen una campaña contraproducente y algo censurable.

Creen los gaiteros, con buena fe por supuesto, que es un gran mérito tañer en su dulzaina los pasacalles, habaneras, jotas y piezas por este estilo de las zarzuelas, en las funciones populares, sin considerar el mal que entraña, primero para ellos mismos, segundo para las piezas que tocan y tercero para la música popular.

Es un gran mal para ellos mismos, porque con eso demuestran que desconocen la naturaleza de los instrumentos que tocan, los cuales por su construcción no son aptos para tocar esas piezas (...). Es un gran mal para la música que tocan, porque como no fue hecha para esos instrumentos, (...) la echan a perder. (...) Es un gran mal para la música popular, porque llevados los gaiteros del pugilato de la moda, abandonan las tonadas populares de gaita y enseñan a los pueblos canciones artísticas en condiciones pésimas y que no son a propósito para ellos, lo que da por resultado que olvidan lo que poseen de antiguo y fruto del mismo pueblo por aprender las nuevas".⁷

Indudablemente estas palabras de Federico Olmeda contienen unas apreciaciones estéticas en cuya consideración no vamos a detenernos, ya que nos llevarían muy lejos del objetivo que aquí nos hemos propuesto. Pero sí merece la pena destacar que es

precisamente la época en que las corrientes del romanticismo musical entran en España, aunque de forma esporádica, la misma en que la música popular de tradición oral entra en un rápido proceso de transformación que en cierto modo emborrona sus rasgos más genuinos y originales. Porque no es ajeno a este proceso el hecho de que las primeras recopilaciones de música popular, llevadas a cabo en las últimas décadas del siglo XIX, sean precisamente, salvo excepciones muy raras, las menos rigurosas desde el punto de vista documental. Sus autores, en general, o escogían para sus colecciones las tonadas que les parecían más acordes con las normas musicales en que ellos habían sido formados, eliminando las que les resultaban más extrañas, o bien retocaban a menudo los materiales con las adaptaciones, arreglos y correcciones que las convertían en obras aptas para sonar en la velada zarzuelera o en el salón burgués. No sin razón clamaba Pedrell contra estas manipulaciones, afirmando que estaban hechas "por músicos incultos y desvalidos en achaques de música, (...) que no sentían ni la música en general, ni el hechizo de la deleitosa monodia popular."⁸

Cabe preguntarse entonces si los compositores españoles que por entonces y después tomaron el folklore musical como referencia temática lo conocían o pudieron conocerlo bien, dada la pobreza del material del que disponían. A excepción, claro está, de Manuel de Falla, cuyo conocimiento y contacto con las fuentes orales le permitió tomarlas directamente o intuir lo más genuino y sugerente de las obras de recopilación.

Cuando en las historias de la música del pasado inmediato que hoy se escriben, todavía con muy poca perspectiva, se culpa al folklore de que la música española haya cogido el tren europeo "tarde, mal y -en muchos casos- nunca", creemos que se está haciendo una gran injusticia a nuestra música popular de tradición oral. Porque está demostrado con creces, en casos de grandes compositores, que la búsqueda en las raíces de una cultura musical tradicional, no sólo no esteriliza la capacidad creativa, sino que puede llevar a un compositor hasta las más altas cumbres del arte musical de vanguardia.

En cualquier caso, aunque éste no sea ya el momento del folklore en el campo de la creatividad musical, donde ciertamente soplan otros vientos, el campo de la música es muy vasto, y la tarea del etnomusicólogo está bien clara. Porque un conocimiento cada vez más amplio y profundo de la música de tradición oral, como de cualquier música histórica, sólo

puede proporcionar beneficios y ayudas a un músico, cualquiera que sea su tarea, dedicación o especialidad.

NOTAS

1. Nos referimos a los siguientes trabajos: "¿Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio?", por MARIUS SCHNEIDER, en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol. VIII, 1953; "Pervivencia en la canción actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado "De Música libri septem", por M. GARCIA MATOS, en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol. XVIII, 1963; "La canción popular en los organistas españoles del S. XVI", por M. QUEROL GAVALDA, en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol. XXI, 1966; y "Canto tradicional y polifonía en el primer Renacimiento español", por DIONISIO PRECIADO, en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*, vol. 1, pp. 171 y ss. Para la opinión de H. ANCLES hay que consultar, *passim*, el tomo III de su obra *La música de Las Cantigas...* En cuanto a F. BALDELLO, véase su estudio "Elements gregorians dins la cançó popular catalana" en el vol. II de *Materials de l'obra del cançonner popular de Catalunya*, Barcelona, 1928.

2. FERNANDEZ DE LA CUESTA: "Los elementos melódicos en las Cantigas de Santa María", *Revista de Musicología de la SEDM*, vol. VII, 1984, núm. 1, pp. 30 y ss.

3. CARLOS GOMEZ AMAT, *Historia de la música española*, 5, Alianza Música, Madrid, 1984, p. 132.

4. *Colección de cánticos religiosos populares en música impresa*, Palencia, 1911.

5. En el último tomo del *Cancionero Leonés* (vol III, tomo II), núms. 1376 a 1376ap, hemos transcrito y ordenado con un criterio evolutivo un total de 43 variantes melódicas de este mismo tipo.

6. Los ejemplos musicales que ilustran el texto están tomados del *Cancionero Leonés* de MIGUEL MANZANO (León, 1988-1991), del *Cancionero de folklore musical zamorano*, del mismo autor (Madrid, 1982), del *Romancero de la isla de la Gomera*, de MAXIMIANO TRAPERO y LOTHAR SIEMENS (La Gomera, 1987) y de la obra citada en la nota nº 4. Las referencias de números, páginas y títulos acompañan a cada ejemplo. El ejemplo núm. 31, recogido por Ángel Barja en la comarca leonesa de Riaño, es un fragmento de un cuplé de Agustín Bódalo, popularizado por Raquel Meller.

7. FEDERICO OLMEDA, *Cancionero popular de Burgos*, Burgos, 1902; reedición facsímil, Burgos, 1975.

8. FELIPE PEDRELL, *Cancionero musical popular español*, tomo I, p. 32.

MUSICA DE TRADICION ORAL Y ROMANTICISMO

EJEMPLOS MUSICALES

674 Don Bueso y la hermana cautiva (I)

Ejemplo 1

San Martín del Agostado

♩ = 76

814

Ma-dru-ga don Bue-so, na-fa-ni-tas fri-as, en bus-ca de a-

no-res a la no-re-ri-a.

(Cancionero Leonés)

675a Don Bueso y la hermana cautiva (II)

Ejemplo 2

Llasmazeres

♩ = 168

815

La hi-ja del rey la llevan cau-ti-vá y la rei-na

no-ra se la en-tre-ga-ri-en.

(Cancionero Leonés)

676a Don Bueso y la hermana cautiva (IV)

Ejemplo 3

La Acisa de las Arrinodas

♩ = 100

817

Ca-mi-na don Bue-so, na-fa-ni-ta fri-a, a

bus-car a no-res a la no-re-ri-a.

(Cancionero Leonés)

662 Gerineldo + La condesita (V)

Ejemplo 4

San Martín de la Felenosa

♩ = 104 (recitando)

796

Ge-ri-nel-do, Ge-ri-nel-do, si fue-ras ge-lán pu-li-do,

dí-cho-sa fue-ra la da-ma que se ca-sa-ra con-ti-go.

dí-cho-sa fue-ra la da-ma que se ca-sa-ra con-ti-go.

(Cancionero Leonés)

Ejemplo 5

II, $\text{♩} = 60$

34: Yo no he visto, Madre mía, pro-cesión más di-ver-ti-a...

(Romancero de la isla de la Gomera)

722 Santa Elena (I)

Ejemplo 6

$\text{♩} = 104$ Corporales

898 En ca-sa del rey mi pa-dre un trai-dor pi-dió po-ten, sa-da: mi pa-dre, co-noe-ra no-ble, al no-men-to se la des-ba.

(Cancionero Leonés)

745 Delgadina (II)

Ejemplo 7

$\text{♩} = 48$ Corporales

929 Del-ga-di-na, Del-ga-di-na, tú has de ser mi no-so-ra-da, No lo quie-re el Rey del cie-lo ni la Vir-gen so-be-ra-na.

(Cancionero Leonés)

757 El raptor pordiosero (I)

Ejemplo 8

$\text{♩} = 104$ Val de San Lorenzo (les.)

946 U-na vie-ja, vie-ja, te-ní-au-na hi-ja, en-tre sie-te lla-ves la tien-re co-gí-da.

(Cancionero Leonés)

799 b El novio que mató a su novia (II)

Ejemplo 9

♩ = 84 Nocedo de Curueño

1017

Pon- gan al- go de a-ten- ción a lo que voy
 a ex- pli- car: lo que le pasó a u- na jo- ven, lo que
 le pasó a u- na jo- ven por sa- ber muy bien bai- lar.

(Cancionero Leonés)

801 a Enrique y Lola (I)

Ejemplo 10

♩ = 76 Villaviciosa de la Ribera

1021

E- ran dos her- na- nos huér- fa- nos na- ci- dos en Bar- ce-
 lo- na; el ni- ño se lla- ma En- ri- que, la ni- ña se lla- ma
 Lo- la. (FIN) En- ri- que fue a tra- ba- jar, a
 tra- ba- jar a Lo- bre- ro: tra- ba- ja por al- tos
 nan- dos y ga- ña mu- cho di- ne- ro.

(Cancionero Leonés)

824 La mártir de amor

Ejemplo 11

♩ = 84 Calzada de la Valdería

1052

El au- di- to- rio, se- ño- res, pres- ten un po- co si-
 len- cio, que yo les voy a ex- pli- car
 es- te sa- gra- do mis- te- rio.

(Cancionero Leonés)

Ejemplo 12

837 a Padre herido grave que reconoce al hijo soldado

San Feliz de las Lavanderas

1066 $\text{♩} = 52$

Es-tan-do en la pla-ya un dí-a con han-bre y con mu-cha
 sed, vi-nie-ron do-ce ar-ti-lle-ros por
 a-gua pa-ra be-ber.

(Cancionero Leonés)

Ejemplo 13

826 Crimen en el Cristo del Otero

Adrados de Boñar

1054 $\text{♩} = 120$ (como recitando)

(fz) En la pro-vin-cia Pa-len-cia, que es ca-pi-tal, hay por
 cier-to, fue-ra de la po-bla-ción, me-dia le-gua, más o
 me-nos.

(Cancionero Leonés)

Ejemplo 14

803 b Los dos mártires de amor (II)

Padregal

1025 $\text{♩} = 80$

En las tie-ras gra-na-di-nas un ma-tri-monio ha-bi-
 ta-be, due-ño de mu-chas ha-cien-das, se-gún la le-tra de-
 cia-ra. Es-tos te-nían u-na hi-ja que Flo-ren-ti-na se
 lla-na, que sa-cri-fi-có su vi-da por un hon-bre que ella a-
 na-ba.

(Cancionero Leonés)

Ejemplo 15

816 b Hijo abandonado que encuentra a su madre en confesión (II)

Adrados de Ordás

1044 $\text{♩} = 126$

U-na en-can-ta-do-ra jo-ven nan-te ní-a re-la-ción
 con un no-zo pos-ti-ne-ro que ado-ra-ba con pa-sión;
 e-lla, muy a-pu-ra-da, al ver
 que encin-te que-dó, tra-ta-ron de ca-sa-niento,
 pe-ro a-quel in-fa-ne hu-yó.

(Cancionero Leonés)

Ejemplo 16

844 Adelaida (III)

Calzada de la Valdoria

1077 $\text{♩} = 116$

¿Dón-de vas, dón-de vas, A-de-lai-da, dón-de
 vas, dón-de vas por a-hí? Voy en bus-ca de mi-a-nan-te En-
 ri-que, que se ha vuel-to lo-co llo-ran-do por mí; voy en
 bus-ca de mi-a-nan-te En-ri-que, que se ha vuel-to
 lo-co llo-ran-do por mí.

(Cancionero Leonés)

Ejemplo 17

Loa a Santa Marta

Santa Marta de Tera

1003

Oh san- ta Mar- ta ben- di- ta, da-nos a- llen- tos y gra- cias pa- ra
 po- der re- la- tar tu vi- da pe- no- sa y lan- ga.

(Cancionero zamorano)

Ejemplo 18

Otra loa al mismo patrono (SAN PEDRO)

Melgar de Tera

1002

Oh dís- ci- pu- lo a- ma- do de Je- sús Ro- den- tor nues- tro, tú
 fuis- tes el de- fan- sor de nues- tro juu- til- de Ma- es- tro. Que por vues- tro gran- de a-
 mor tu- vis- teis a- tre- vi- en- to de con- tar con vuestra es- pa- da la o-
 re- ja de aquel per- ver- so.

(Cancionero zamorano)

Ejemplo 19

II. LOYA CANTADA

1005

Pues sois ma- dro de Dios hom- bre, pla- do- sa, dulce y be- ni- gna,
 ro- gad por los pe- ca- do- res, oh dul- ce Vir- gen Ma- rí- a.

(Cancionero zamorano)

Ejemplo 20

Loa del ramo a la Virgen de la Encarnación

987 *J. 164* *Willardocierros*

En-tra- nos en es- ta ten- plo lle- nas de te- men- sa- a- le- grí- a pa- ra
 can- ta- nos el ra- no, sa- gra- da Vir- gen Ma- rí- a. (Cancionero zamorano)

Detailed description: This musical score is for a song in 5/8 time. It features a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a repeat sign. The lyrics are written below the notes. The piece concludes with a double bar line and the word 'FIN' above it.

Ejemplo 21

El ramo de la Santa Cruz

977 *J. 58* *Navaló:*

Que- re- mos for- nar la cruz del hu- mil- de Sal- ve-
 dor por- que en e- lla con su san- gre del in- fier- no
 nos li- bró, del in- fier- no nos li- bró. (Cancionero zamorano)

Detailed description: This musical score is for a song in 3/8 time. It features a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece begins with a repeat sign. The lyrics are written below the notes. The piece concludes with a double bar line.

Ejemplo 22

El "Miserere"

958 *d. 12* *Concepción de Sayago, Alba y Aliste*

Ten, al Dios, al Bien, al amor, al- se- rí- con- dia de af,
 ya me ves pos- tra- do a qui con pe- ni-
 ten- ta do- lor. (Cancionero zamorano)

Detailed description: This musical score is for a song in 2/4 time. It features a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#). The piece is marked with a tempo of 'd. 12'. It includes several dynamic markings: 'A', 'B', 'C', and 'D'. The lyrics are written below the notes. The piece concludes with a double bar line.

N.º 2 

Coro. A mi sión es llama-rran-tes o-ve-jas, vues-tra tier-ra Na-dro, la Pas-to-ra ex-cel-sa. *Estr.* Di-vi-na Pas-to-ra, dul-ce a-ma-da pre-n-da, di-ri-je los pa-sos de es-tas tus o-ve-jas, de es-tas tus o-ve-jas.

(Cancionero popular religioso: ejemplos 23 al 30)

N.º 3 

Muy despacio

Coro. Per-dón ¡oh Dios mi-ol per-dón, in-dul-gen-cia, per-dón y clo-men-cia, per-dón y pie-dad. *Estr.* Pe-qué, ya mi al-ma su cul-pa con-fie-sa, mil ve-ces me pe-sa de tan-ta mal-dad; de tan-ta mal-dad.

N.º 4

Coro. A- man- te Je- sús mi- o, ¡oh cuánto os a- fen-
 di! Per- do- na mies- tra- vi- o y ten pie- dad de mí: y
 ten pie- dad de mí. *Estr.* Quien al mi- rar- te ex- á- ni- mo
 pen- dien- te de u- na cruz, por nues- tras cul- pas vic- ti- ma es- pi- rar, buen Je-
 sús; De com- pa- sión y lás- ti- ma no sien- te el po- cho he- ri- do,
 ha- bien- do te o- fen- di- do con ne- gra in- gra- ti- tud.

N.º 39

Muy despacio. A- la- ha- do sea el San- tí- si- mo Sa- cra-
 men- to del al- tar, y por si- glos in- fi- ni- tos en- sal-
 za- da su Dei- dad; y por si- glos in- fi- ni- tos on- sal-
 za- da su Dei- dad.

Ejemplo 27

N.º 40

Coro. Co-ra-zon San-to, tú rei-na-rás,
tú nues-tro en can-to siem-pre se-rás. *Estr.* Ve-nid cris-tia-nos
a-cá en el sue-lo, co-mo en el cie-lo, se ve a-do-rar.
Tam-bién no-so-tros a-do-ra-re-mos y en-sal-za-re-mos
al Dios de paz, y en-sal-za-re-mos al Dios de paz.

Ejemplo 28

N.º 62

Coro. ¡Oh Ma-ri-a! Ma-dre mi-a, ¡oh con-sue-lo del mor-
tal! An-ja-rad-me y qui-ad-me á la pa-tria co-les-tial.
Ex. Con el An-gel de Ma-ri-a las gran-de-zas ce-le-brad; trans-por-
ta-dos de-a-le-gri-a sus fi-ne-zas pu-llí-cad.

Ejemplo 29

N.º 63

Coro. No choy di-a-lec-ta mi-a lin-nos
can-ta con ar-dor á la be-lla pu-ra es-
tre-lla cas-ta Ma-dre del a-mor. *Estr.* Oh Se-ño-ra,
del pas-to-ra de los va-lles del E-den; go-zo
san-to, dul-ce en-can-to de los o-jos que to-ven.

HIMNO AL P. HOYOS S. J.

N.º 126

Quién dió á la Es- pa- ña la nue- va a-
 le- gre- de los a- mo- res del Sal- va- dor? Quién fué el pri-
 me- ro que i- zó la en- se- ña en- san- gre- ta- da del Co- ra-
 zón? Fué el Pa- dre Ho- yos que en San Am- bro- sio del mis- mo
 Cris- to la re- ci- bió.

Número 126

1. ¿Quién dió á la España la nueva alegría
 De los amores del Salvador?
 ¿Quién fué el primero que izó la enseña,
 Ensangrentada del Corazón?
 Fué el Padre Hoyos, que en San Ambrosio
 Del mismo Cristo la recibió.
2. Jesús le dice: «Soy de Bernardo»,
 Bernardo dice: «Soy de Jesús»;
 Mas solo quiero que me regales
 Con las espinas y con la cruz;
 Pues por la herida me estás diciendo
 Que de ese modo me amaste Tú».
3. «Contra este exceso de amor al hombre
 Todo el infierno vendrá á luchar:
 No temas, Hoyos, estoy contigo;
 La España á Cristo conquistarás».
 Esto á Bernardo dijo el Arcángel
 De los ejércitos de Jehová.
4. «Tu pecho abierto, á Jesús dice,
 Ha medio siglo que vé el francés,
 ¿Por qué mi patria, tu amada España,
 Se halla privada de tanto bien?»
 «Con mayor gloria, Jesús responde,
 En esta España yo reinaré».

1529

Montaña de Riaño

Yo soy la le-ña-do-ra que
del mon-te he ve-ni-do sal-tan-do por las
pe-ñas es-ta le ña he co-gi-do.
Co-mo la trai-go del mon-te huela a ro-se-roy to-
mi-llo, es un per-fu-mo can-pes-tre que se re-
cuer-da ca-ri-ño.

(Cancionero Leonés)

682

Que vivan y vivan

Morenada de los Infanzones

Re-vo-la-ba la pa-lo-ra por en-ci-sa de u-ra-en-ci-
na y en su len-gua-je de-cí-a: vi-va la se-ñá na-
del-ra. Que vi-ven y vi-ven los se-ñe-res no-vios, que vi-ven y
vi-ven y vi-va-mos tu-dos.

(Cancionero zamorano)

La manzana

Ejemplo 33

Mayalde

688 *♩.92*

To-na, ni-ña, esta man- za- ra, re- pá- te- la por la me-
 sa, da- le de e-lla a tu ma- ri- do, que a- sí lo man- da la j- gle-
 sia. A la ga- la de la ro- sa be- lla, a la ga- la del ga- lán que la lle- va,
 a la ga- la de la be- lla ro- sa, a la ga- la del ga- lán que la go- za.
 Te vuel- ve a de- cir que lle- vas que lle- vas la flor del jar- dín. Te vuel- ve a can-
 tar que lle- vas, que lle- vas la flor del lu- gar.

(Cancionero zamorano)

A la gala de la rosa bella

Ejemplo 34

Peñausende

692 *♩.108*

To-na, ni- ña, es- ta man- za- ra, re- pá- te- la por la me- sa,
 da a tu ma- ri- do el pri- me- ro, que a- sí lo man- da la j-
 gle- sia. A la ga- la de la ro- sa be- lla, a la ga- la del ga- lán que la
 ga- la de la be- lla ro- sa, a la ga- la del ga- lán que la
 lle- va. A la go- za.

(Cancionero zamorano)

Despidete, dama hermosa

Cartajosa de Duero

697 *♩. 108*

Des- pí- de- te, da- ma her- mo- sa, de la ca- sa de tus
 pa- dres, que ha de ser la úl- ti- ma vez que sol- te- ra de a-lla
 sa- les. A la ga- la de la ro- sa be- lla, a la ga- la del ga- lán que la
 ga- la de la be- lla ro- sa, a la ga- la del ga- lán que la
 lle- va. A la go- za.

(Cancionero zamorano)

549 (Aunque voy pa la braña)

645 *♩. 108*

Aun- que voy pa la bra- ña no lle-vo
 pe- na, por- que lle-vo pa- tes pa- ra le
 ce- na. A- diós, a- man- te, a- diós, a- diós, a- diós, a-
 man- te, que yo se voy.

(Cancionero Leonés)

Ejemplo 37

649

Aun- que voy pa la bra-ña no lle-vo
pe- na. _____ por- que llevo el in- ten- to de ser bra-
ña- ra. A-diós, a- man- te, e-diós, a- diós, a- diós, a-
man- te del co-ra- zón. _____

(Cancionero Leonés)

Ejemplo 38

652

Aun- que voy pa la bra-ña no lle-vo
pe- na. _____ por- que lle- vo con- ni- go la mio mo-
re- na. A-diós, a- man- te, e-diós, a- diós, a- diós, a-
man- te, que yo se voy. _____

(Cancionero Leonés)