

¿MÚSICA DE RAÍZ POPULAR EN EL CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO?

MIGUEL MANZANO

*Ponencia en el Simposio Musical "EL CANCIONERO DE PALACIO"
Madrid, 14-16 de diciembre de 1990.*

En el breve escrito de presentación que prologa el primer volumen de la edición del CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO preparada por Higinio Anglés afirma nuestro renombrado musicólogo que en este célebre repertorio coral hay un "sustrato popular" formado por "melodías tradicionales típicamente hispanas.¹ Como ha ocurrido con otras afirmaciones parecidas de Anglés relativas a la presencia de temas populares en obras de música escrita, nadie se ha atrevido a poner en tela de juicio este aserto, avalado por su vasto conocimiento de la tradición musical hispana, en la doble vertiente de culta y popular. Muy al contrario, dando por supuesta la veracidad de la afirmación del investigador, los estudiosos del CMP aseguran a menudo, sin sentir siquiera la necesidad de probarlo documentalmente, que tal o cual melodía de la referida compilación está tomada del fondo popular tradicional. Expresiones como *composición de sabor popular, pieza de carácter eminentemente popular, cantar de profundo arraigo tradicional, melodía de factura popular* y otras semejantes son frecuentes, por poner un ejemplo entre otros muchos, en los comentarios que acompañan a la edición crítica de los textos del CMP, llevada a cabo por José Romeu Figueras en la edición de Anglés.²

Pero hay más. Algunos estudiosos, llevados por el afán de encontrar parentescos entre las músicas de autor de épocas pasadas y la música popular conservada por tradición oral hasta el presente siglo, han rastreado las páginas del CMP y aseguran haber hallado cierto número de casos en los que tal parentesco puede constatarse. Destaca entre todos estos trabajos, tanto por la cantidad de ejemplos como por el renombre del autor, el que Marius Schneider publicó en el Anuario Musical del I.E.M. bajo el sugerente título, formulado en interrogante: *¿Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio?*³ Con la amplia erudición y el rigor metódico que da impronta a sus trabajos, Marius Schneider transcribe las melodías y el bajo cifrado de 20 piezas del CMP y bajo cada una de ellas, en columna que permite compararlas, un cierto número de variantes melódicas que van desde tres hasta siete en algunos casos, tomados de recopilaciones de música de tradición oral. Las conclusiones que el autor saca de la comparación entre cada ejemplo le inducen a

afirmar que, en efecto, entre las fuentes temáticas del CMP, hay que conceder un lugar a la música popular de la época en que fue compuesta la compilación coral palatina.

La cita de este trabajo, que no es único al respecto, pero sí el más importante por su amplitud, era, pues, obligada al tratar el tema que se me ha invitado a desarrollar en este Simposio, cuyo título casi coincide con el que Schneider puso a su escrito. Sin embargo no he citado aquí el trabajo del renombrado etnomusicólogo para avalar el mío con un argumento de autoridad, como quien se dispone a completar la tarea que otro comenzó a realizar. Muy al contrario, comienzo por expresar, ya desde ahora, mis reservas, tanto en lo que se refiere a la metodología de la que él se sirvió para su investigación como, por consiguiente, respecto de las afirmaciones que extrae como consecuencia y resultado de su análisis comparativo.

Veamos primero cómo procede Schneider. Nuestro musicólogo basa su investigación sobre los siguientes puntos: primero: hay un sustrato popular en el CMP (Schneider parte de la impresión general de que en la lectura del fondo melódico del CMP, se perciben "elementos de música popular"); segundo: hagamos un rastreo comparativo en el CMP y en los cancioneros transcritos de la tradición oral popular, tratando de encontrar algunos tipos melódicos que nos permitan detectar algún parentesco, y concretar esta impresión general en algunos casos concretos; y tercero: los hemos hallado: he aquí 20 ejemplos de melodías contenidas en el CMP que han pervivido hasta hoy, en variantes melódicas, en la música de tradición oral. Y cuarto: la semejanza y el parentesco existen, son evidentes; pero hay que tener en cuenta que, como la música de tradición oral ha seguido; durante cinco siglos un proceso evolutivo, las similitudes entre los temas tal como aparecen en el CMP y tal como nos han llegado por tradición oral se han esfumado en gran medida, de tal manera que sólo se detectan si se conocen las leyes de ese proceso evolutivo.

A primera vista este itinerario lógico parece irrefutable. Pero analizado con detenimiento, contiene baches insalvables. Además no es, creemos, ni el único ni el mejor procedimiento para aclarar la cuestión a la que se intenta responder.

Nuestro razonamiento va a proceder justamente a la inversa del de Marius Schneider, y se va a apoyar sobre los siguientes puntos, enunciados también en forma esquemática: Primero: la lectura comparativa del CMP y de los repertorios de música transcritos de la tradición oral revela claramente que nos encontramos ante dos fondos de naturaleza y de características musicales completamente diferentes, el de la música culta,

de autor, y el de la música popular. En efecto, tomados en bloque, estos dos fondos difieren profundamente en el estilo del decurso melódico, en los sistemas melódicos, en la interválica, en las fórmulas rítmicas y en otra serie de aspectos estructurales. Segundo: a pesar de esta diferencia global, se perciben en algunas piezas del CMP, muy escasa en el conjunto, ciertos rasgos de semejanza con algunas piezas del repertorio musical de tradición oral que ha llegado hasta nosotros y que ha sido transcrito en las últimas décadas. Tercero: estas semejanzas afectan más bien a determinados y muy concretos sistemas de organización melódica y a determinados ritmos, de tal manera que configuran sonoridades globalmente semejantes, parecidas, casi idénticas a veces; pero en ningún caso, que sepamos, tales similitudes se manifiestan como variantes de un mismo tipo melódico en ambos repertorios. Cuarto: comparando las melodías de las piezas del CMP con las de una buena parte del repertorio de tradición oral, éstas revelan a menudo un arcaísmo mayor que el de aquéllas; dicho de otro modo: una parte del repertorio musical de tradición oral se ha conservado hasta hoy en una forma más arcaica que la que manifiestan las piezas que en el CMP aparecen con rasgos populares.

Expuesto así nuestro método de trabajo, pasemos a su desarrollo punto por punto.

1. DOS REPERTORIOS GLOBALMENTE DIFERENTES

Es evidente que para establecer las diferencias entre ambos repertorios no basta una impresión general, una captación global de la sonoridad, sino que hemos de basarnos sobre datos extraídos del análisis de los elementos musicales. Hagámoslo comparativamente de algunos de ellos.

El primero de los que acabamos de enumerar, el *estilo del decurso melódico*, revela diferencias profundas entre el repertorio del CMP y el cancionero tradicional. Al tratarse de un repertorio coral, las piezas del CMP siguen en su inmensa mayoría un estilo melódico condicionado por la modalidad de la pieza (dando a este término el sentido que en aquella época tenía), por las sucesiones acordales de carácter pretonal en un momento en que todavía no se puede hablar de armonía tonal ni de acordes tonales, y por las cláusulas propias de cada uno de los modos, sean finales, medias o de paso. Todos estos datos actúan en la mente de los compositores de obras polifónicas dando cauce a la inspiración, de manera tal, que la "secuencia de la solfa", en expresión del teórico Tomás de Santa María⁴, es decir, el decurso melódico del tiple ha de someterse a las leyes

generales de cada uno de los ocho modos, condicionando a la vez las leyes de la composición a voces, el canto de órgano, por emplear el término vigente en la época.

En el repertorio tradicional, por el contrario, el desarrollo melódico no está condicionado por ninguna de las normas vigentes en la composición polifónica. En primer lugar el término *modo* no tiene el mismo significado cuando lo aplicamos al análisis de los sistemas melódicos del canto popular. Trataré de aclarar después esta diferencia, porque ciertamente el modo, es decir, el sistema melódico y su sonido básico, también condiciona el desarrollo melódico de la canción de tradición oral, pero de un modo muy diferente a como ocurre en la polifonía. En segundo término, las sucesiones acordales en las que se mezclan sonoridades de lo que mucho tiempo después de la época de composición de las piezas de CMP se denominarán tonos mayor y menor relativos, así como las cláusulas en las que el *punto intenso* (grado inferior al del reposo melódico de cada cláusula alterado ascendentemente) preceptuado produce la sensación de una modulación a un tono vecino (valgan estos términos para entendernos, a pesar del anacronismo que suponen), condicionan también unas sucesiones arquetípicas en el decurso melódico que son completamente desconocidas en la música de tradición oral, aunque forzosamente, entre miles de casos, encontremos algunos en los que se den coincidencias puntuales en ciertos tramos del desarrollo melódico. Por el contrario, las canciones del repertorio popular tradicional, a excepción de las de hechura tonal, que son en general las más recientes, y no las más abundantes, no se someten en su desarrollo a ninguna sucesión armónica, ni modal ni tonal, que condicione el decurso de la melodía; ésta discurre libremente, generada por la tensión entre el sonido básico del sistema melódico y otro u otros que actúan como una especie de *cuerda recitativa*, más que en función de dominante o subdominante de un tono.

En cuanto al tercer elemento que hemos señalado, *las cláusulas*, éstas son, sin duda, el dato que más claramente señala la hechura culta de una obra. El diseño que la melodía debe adoptar como consecuencia de las leyes que rigen el mecanismo sonoro de la cláusula, tanto en el aspecto armónico (preparación, disonancia y consonancia final) como en el rítmico (valores de semibreve, mínima y final sobre determinados tiempos del compás y síncopas combinadas con acentuación normal) se desconoce por completo en la música de tradición oral. De tal manera, que se puede asegurar sin ningún riesgo de error que una melodía en la que aparecen los diseños arquetípicos de la cláusula en alguno de sus incisos, o bien no pertenece al repertorio tradicional, o bien, si ha sido tomada de él, está tratada con recursos y procedimientos de música “culta”, digámoslo así

para entendernos, que la alejan en gran medida del estilo melódico del canto popular tradicional.

Fijémonos ahora en el segundo rasgo diferenciador entre el repertorio popular y el de autor, los sistemas melódicos. En las obras del CMP el desarrollo melódico está condicionado por los ocho tonos o modos, cantados o tañidos, como enseña, unas décadas después de la época de nuestra compilación, fray Tomás de Santa María, “bien conforme a la propiedad y naturaleza que cada uno de ellos tiene”, es decir, con sus finales en Re, Mi, Fa y Sol, bien “accidentalmente, por otras muchas partes”⁵, es decir, transportados artificialmente a diferentes alturas. Hay que advertir antes de nada que en la época de composición del CMP el sentimiento modal derivado de los tonos gregorianos ya estaba muy debilitado, de tal manera que en la mayor parte de los casos no pasaba de ser un mero recurso compositivo, un esquema organizativo que el músico tomaba como punto de partida. La normativa de efectuar las cláusulas por punto intenso, por paso de sensible a tónica, como hoy diríamos, tonaliza los modos de Re y Sol (tonos primero-segundo y sexto-séptimo), notas básicas éstas a las que se llega por Do# y fF# respectivamente. Y como el modo de Fa (tonos 5º y 6º) ya es por entonces prácticamente un modo de sonoridad mayor tonal, aunque no reciba tal nombre, sólo queda el modo de Mi (tonos 3º y 4º) como única organización con un colorido netamente modal en la cláusula, al hacerse ésta por punto remiso, es decir por la sucesión natural re->mi y distancia de tono.

Muy diferente es el resultado que nos ofrece un análisis de los sistemas melódicos sobre los que se basa el canto popular de tradición oral. Dejando a un lado el bloque de hechura más reciente del repertorio tradicional, que se manifiesta en general como claramente tonal o en proceso de tonalización, y que supone menos de la mitad del mismo, si se toma globalmente, en la música de tradición oral encontramos los siete modos naturales, diatónicos o cromatizados, que tienen como base cualquiera de las siete notas o sonidos. Es cierto que la proporción es muy desigual, de manera que los modos de Si, de Re y de Fa son muy escasos, por razones bien comprensibles (la alergia al trítono se da por estas tierras en un grado casi igual en la música popular y en la culta), pero aparecen de vez en cuando en su estado natural, es decir, con el Si becuadro, duro, áspero en el contexto; jamás encontraremos estas sucesiones en la música de autor, porque están prohibidas, por incantables. En cuanto a los otros modos, abunda el de la con el VII grado natural, es decir, Sol como nota básica a la que se llega por Fa natural, por punto remiso, como dirían los maestros antiguos. Aparece también con frecuencia el modo de Do, es decir, una sucesión en la que este sonido no es la tónica de un modo

mayor, sino la base de un sistema melódico natural, en el que no se perciben las funciones subsidiarias de dominante y subdominante durante el decurso melódico. Y encontramos sobre todo, y en número abrumadoramente mayoritario, el modo de Mi en todas sus variantes: diatónico, con cromatizaciones incidentales en los grados III, II y VI, con amplitudes de ámbito que van desde tres hasta diez o doce sonidos, y con diferentes grados del sistema en función de cuerda recitativa. Los ejemplos de estos últimos sistemas melódicos aparecen por decenas y centenares en cualquier recopilación de música tradicional.

El mundo sonoro de la música popular de tradición oral aparece así con un colorido muy característico, ampliamente diferenciado del de la música de autor, cuyas sonoridades, a pesar de la libertad que da la inspiración creadora, está condicionada, en la época a la que nos estamos refiriendo, por las normas de escuela, por la técnica del canto de órgano, aprendido a fuerza de una severa disciplina didáctica. El mismo modo de mi, cuya presencia frecuente se ha apuntado a veces como uno de los rasgos del sustrato popular en el CMP, presenta unos rasgos sonoros muy diferentes en ambos repertorios, popular y culto, aparte de que no es exclusivo de la producción polifónica española. En la canción popular, pues, los modos se nos revelan como sucesiones sonoras que obran en la memoria o en la creatividad del intérprete, permitiéndole organizar el discurrir de la melodía con amplísima libertad, sólo condicionada por el dominio del sonido básico del sistema. El intérprete popular, cuando repite o improvisa, no piensa en acordes, no lo olvidemos. Si hubiera que crear un ámbito sonoro polifónico para las melodías modales del repertorio tradicional, los recursos a emplear diferirían enormemente de los que ponían en juego los polifonistas de la época del CMP.

Enumerábamos la *interválica* como uno de los puntos de nuestro análisis diferenciador entre ambos repertorios. Para no alargar demasiado este punto, hago referencia solamente a un detalle muy revelador: las cromatizaciones. En las composiciones del CMP las alteraciones de ciertas notas aparecen la mayoría de las veces como un recurso necesario para definir las cláusulas y encadenar las sucesiones acordales. Tal función "modulante" no aparece jamás en las cromatizaciones que afectan a las melodías del repertorio popular tradicional, sino que éstas son más bien un síntoma de inestabilidad en determinados grados de cada sistema melódico. Tales cromatizaciones obedecen a múltiples causas. En muchos casos son propias de un sistema melódico concreto, como es el caso de la cromatización ascendente en el III grado del modo de mi. En otros casos las cromatizaciones aparecen en ciertos diseños melódicos en los que una especie de alergia al tono o al semitono, según los casos, desplaza medio

tono hacia arriba o hacia abajo los dos sonidos intermedios de una sucesión de cuarta justa. Y finalmente, caso muy frecuente, las cromatizaciones en el repertorio tradicional son el resultado de la inestabilidad sonora que en la memoria de los intérpretes genera la convivencia simultánea de melodías entre las que pueden mediar varios siglos de distancia, dando lugar al curioso fenómeno de las sonoridades mixtas y ambiguas, por las que las melodías arcaicas del repertorio adquieren rasgos tonales, y las melodías más recientes se contaminan, por así decirlo, de sonoridades modales. Así pues, la cromatización ascendente o descendente de determinados sonidos de un sistema melódico tiene en el repertorio popular una funcionalidad y una sonoridad completamente diferente de la que percibimos en el repertorio del CMP o en otro cualquier repertorio de música de autor.

Finalmente habíamos señalado *el ritmo* como uno de los elementos diferenciadores entre las melodías del CMP. y las del repertorio tradicional. Aunque en el siguiente punto de nuestro esquema vamos a hacer algunas observaciones particulares acerca del ritmo en determinadas piezas, queremos hacer aquí dos aclaraciones de carácter general. La primera de ellas se refiere a la frecuencia de los esquemas rítmicos en ambos repertorios. Mientras que en el CMP el predominio del ritmo binario es absoluto, comprendiendo más de las tres cuartas partes del total,⁶ en el repertorio popular las proporciones entre las diversas fórmulas rítmicas son mucho más variadas y están mucho más equilibradas, como puede comprobarse leyendo cualquier repertorio. Pero además de este dato global, hay otros fenómenos rítmicos presentes en el repertorio popular que son muy poco frecuentes o están completamente ausentes en el del CMP. Tales son, por ejemplo, el ritmo binario compuesto, los polirritmos sucesivos, consecuencia de una entonación del texto de acuerdo con su acentuación natural, que se impone a un compás definido y constante; los ritmos libres, más o menos melismáticos y vocalizados, tan frecuentes en el repertorio popular; los ritmos silábicos, semejantes a una dicción ritmada de la palabra, y los ritmos aksak o de amalgama, mucho más frecuentes de lo que se cree en la tradición musical oral.

Podríamos extendernos más en este análisis diferenciador global, pero una explicación más amplia no añadiría mayor certeza a lo que hemos querido dejar claro en este primer punto de nuestra exposición: es evidente que una lectura desprejuiciada, es decir, sin condicionamientos de búsqueda, nos revela diferencias muy hondas entre dos culturas musicales, entre dos modos de hacer música: el que aparece en el CMP, y el que se muestra en la música de tradición oral, tal como ha sido recopilada y transcrita en el último siglo en los cancioneros de folklore musical.

2. LA BÚSQUEDA DEL SUSTRATO POPULAR EN EL CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO. REVISIÓN DE ALGUNOS PROCEDIMIENTOS

Para avanzar por un camino seguro en este segundo punto, hemos de comenzar aclarando una cuestión previa, de la que depende en gran medida la fiabilidad de las conclusiones que saquemos. Podemos formularla en los siguientes términos: si ambos repertorios, popular y culto, globalmente considerados, revelan diferencias profundas, ¿cuáles serán los datos que nos pueden proporcionar alguna pista segura para detectar en el CMP la presencia del sustrato popular musical? Como he dicho al comienzo, esta misma pregunta ya ha sido formulada y respondida de modo afirmativo por varios estudiosos del tema, aunque con resultados distintos. Por ello voy a comenzar por revisar algunos de los métodos que se han aplicado para realizar esta operación de rastreo, ya que en mi opinión no son completamente fiables y nos podrían llevar a conclusiones dudosas o falsas.

La primera pista y la más frecuentemente seguida ha sido, sin duda alguna, el texto de las composiciones. Los filólogos dan por segura la presencia de textos populares en el CMP. Romeu Figueras enumera hasta 60 piezas cuyo texto califica como popular, tradicional o propio de un canto folklórico, además de un buen número de refranes o estribillos, documentados también como pertenecientes al repertorio popular.⁷ A partir de estos datos seguros, es muy tentador dar el salto y deducir que, si los textos son populares, también las melodías lo serán. Más de un estudioso parece haber razonado de esta manera tan simple. Pero la falta de consistencia de esta conclusión es evidente, y está en contradicción con una práctica constante: tanto la musicalización de un texto del fondo popular como la música de estilo popularizante son procedimientos muy frecuentes.

Una lectura atenta de las piezas que han sido identificadas como populares o tradicionales por razón de su texto deja bien claro que el recurso compositivo al que acabamos de aludir fue usado con relativa frecuencia por los maestros representados en el CMP. De entre las 60 composiciones señaladas por Romeu Figueras, apenas una decena podrían clasificarse como populares, sobre la base de un análisis de la melodía. Nos ocuparemos de ellas más adelante. Fuera de esos casos, excepcionales en el conjunto, en este bloque de obras encontramos siempre alguno o varios de los procedimientos "cultos" a los que nos hemos referido. El estilo del decurso melódico, las cláusulas y sus obligadas síncopas y

cromatizaciones, el cambio de ritmo en algunos casos, junto a otros rasgos de la melodía, nos obligan a concluir que, aun cuando los textos sean populares, y en ciertos casos pudieran serlo las melodías, éstas experimentan un tratamiento que las aleja de la simplicidad y sencillez del estilo popular y las acerca en muchos detalles a la artificiosidad del estilo culto.

Aunque no nos detengamos a examinar todas las piezas citadas por Romeu, vamos a mostrar algunos casos que sirvan para ejemplificar los procedimientos a los que nos hemos referido, y para aplicar la metodología de análisis.

Bloque I

(Ejemplo A, núms. 1, 2, 3, 4 y 5)

Los ejemplos A1 y A2, el primero anónimo y el segundo de Alonso, nos muestran claramente cómo los textos catalogados como populares por los filólogos han sido musicalizados con melodías en las que aparecen rasgos que jamás encontramos en el canto popular.

El primero, *Unos ojos morenicos* (326), no carece de cierta sencillez en el decurso melódico, que hace pensar en un estilo popular. Pero en la interválica de la primera cláusula del diseño que incluye en la melodía de la voz primera una tercera disminuida impuesta por las normas vigentes (si bemol-la-sol sostenido), es totalmente extraño al repertorio popular.

El segundo, *Esta queda loca* (213), se aparta aún más del estilo popular: aparte de la cláusula "modulante", contiene una serie de vocalizaciones cuyo diseño se aleja mucho del que presentan los melismas propios de ciertos géneros de música popular.

En el ejemplo A3. *Al çedás, çedás* (371), se puede observar un caso curioso de empleo de un texto popular, el pregón de un vendedor de cedazos, a modo de refrán para una composición desenfadada, de hechura musical completamente culta. Sólo en sentido muy amplio se puede hablar aquí de sustrato popular, ya que no se trata más que de un uso onomatopéyico del grito del pregonero.

En el ejemplo A4, *Lo que demanda el romero, madre* (365), composición anónima cuya melodía recuerda de lejos la de ciertos toques de danzas de paloteos, observamos un clarísimo cambio de ritmo ternario a binario. Si el tema fue tomado del repertorio popular, sin duda fue

transformado rítmicamente. También en el canto popular aparecen con frecuencia pasajes sincopados, pero en un estilo y contexto muy diferentes de los que se observan en este ejemplo. Propongo una lectura ternaria que se acercaría mucho más al estilo popular, en el que el ritmo siempre es más claro y definido en melodías de danza.

El ejemplo A5, *Por las sierras de Madrid*, de Francisco de Peñalosa (311), nos ofrece otro curioso caso de un empleo simultáneo de cuatro melodías de canciones muy conocidas en la época, a las que se añaden un bajo y un tiple en contrapunto con el resto de las voces. Ya Felipe Pedrell, muy tempranamente, calificó esta obra como una "apoteosis musical de la canción". ¿Popular, o popularizante?, podríamos, preguntarnos. Porque está muy lejos de ser demostrado, creemos, que los temas escogidos por Peñalosa para este ingenioso crucigrama musical pertenezcan a la tradición popular. Romeu Figueras atribuye a la melodía del tercer tema, *Aquel pastorcito, madre*, una "factura popular"⁸, afirmación que creemos muy discutible, dado lo artificioso y complicado de su decurso melódico, sobre todo en la segunda semifrase. En cuanto al tema del contratenor, *Vuestros ojos son mis ojos*, Dionisio Preciado afirma y trata de demostrar que se trata de la melodía del n° 79 de las *Cantigas de Santa María*,⁹ en cuyo caso el origen popular sería también muy improbable. A mi juicio, el único de los cuatro temas en el que se respira un cierto aroma melódico popular es el del primer tenor, *Por las sierras de Madrid tengo de ir*, sin que ello se pueda tampoco demostrar claramente.

La cita y comentario de estos cinco casos, aunque breve, puede servir como ejemplo de que es muy aventurado dar un salto desde el texto popular de una composición hasta la melodía, afirmando que también esta es popular porque lo sea el texto. El mismo Romeu Figueras, a pesar de las citas que identifican la popularidad de los temas literarios, matiza muy certeramente el resultado de su búsqueda con estas palabras: "Muchos de los poemas pertenecientes al género que viene llamándose tradicional, no son sino elaboraciones y adaptaciones cultas de motivos y maneras conocidos también por la poesía colectiva y huidiza que llamamos popular, donde aparecen con más fluidez, más espontaneidad y menos retoque y artificio"¹⁰.

Sabias palabras, que nos invitan a una reflexión pausada, antes de echar las campanas al vuelo ante lo que creemos un hallazgo espectacular e inédito.

Detengámonos ahora a examinar otro procedimiento que también ha sido empleado de vez en cuando para rastrear el sustrato popular en nuestra

compilación coral: la pervivencia de un texto del CMP en la tradición musical popular de hoy. Un caso que ha sido citado repetidamente es el de los núms. 329 y 350, *Aquel cavallero, madre*, cuyo texto muestra algunas coincidencias literales con una de las fórmulas nemotécnicas que sirven a los dulzaineros, tamborileros o maestros de danza para recordar un toque instrumental de danzas de paloteo. El tema a que nos referimos fue detectado por E. Martínez Torner y posteriormente por M. García Matos, cuyos trabajos respectivos cita Romeu Figueras en el estudio introductorio que venimos citando.¹¹ En su versión popular, el texto y la melodía han sido transcritos varias veces por Kurt Schindler en tierras de Soria y por García Matos en Hontoria del Pinar (Burgos) y en Casarejos (Soria), según la nota de Romeu. Yo mismo he transcrito muy recientemente otra variante más del mismo tema recogida por Luis Díaz, lo mismo que una de las de Schindler, en Sotillo del Rincón, provincia de Soria.¹² He aquí el tema en la versión del CMP y en la tradición popular:

(Ejemplo B, 1, 2 y 3)

La comparación entre las tres versiones deja fuera de dudas que se trata de tres tipos melódicos que nada tienen que ver entre sí. Si la prestación del CMP al repertorio popular es evidente en este caso (extremo que habría que documentar más ampliamente, para demostrar que no se trata de una mera coincidencia, sino de una verdadera prestación), es también claro que no existe parentesco musical alguno entre el tema popular y las versiones musicales corales.

Podríamos extender este análisis a otros casos de coincidencia en los textos entre la tradición oral musical y el repertorio del CMP, como el *Romance del prisionero* (85) u otros de los citados en el trabajo de M. Torner al que alude la nota de Romeu a la que acabamos de hacer referencia, pero siempre con el mismo resultado: el parentesco literario no garantiza esa relación musical que se detecta claramente entre las variantes de un mismo tipo melódico.

Revisemos ahora, para terminar este punto, el procedimiento que siguió Marius Schneider, en el artículo que hemos citado al comienzo, para detectar parentescos temáticos entre las obras del CMP y las melodías del repertorio popular tradicional. Tanto en este trabajo como en otros de musicología comparada, Schneider agrupa variantes de un mismo tipo melódico poniendo en juego unos criterios que, a nuestro juicio, no son completamente fiables, porque no tienen demasiado en cuenta la forma en que funcionan la memoria y la creatividad en los intérpretes de la música de tradición oral. Para Marius Schneider, las melodías muestran su

parentesco respecto de un mismo tipo cuando poseen un "incipit" idéntico o parecido, cuando el decurso melódico dibuja un perfil globalmente semejante, y cuando hay identidad o gran similitud en la fórmula rítmica. Este criterio, sobre el que se basan algunos de sus trabajos más importantes, creemos que no es completamente válido, porque no tiene en cuenta todos los rasgos definitorios de un tipo melódico.

En nuestra opinión, basada en el análisis comparativo de variantes musicales en un amplio fondo de recopilaciones de música de tradición oral,¹³ esos contornos definitorios son, preferentemente los que Schneider pone en juego, la identidad o similitud de la organización melódica, sea ésta modal o tonal, los reposos semicadenciales o cadenciales de cada inciso sobre grados idénticos o parejos en colorido sonoro, dentro del mismo sistema melódico, y una estructura de desarrollo melódico idéntica o muy semejante, que viene condicionada generalmente por una misma mensura poética en el texto literario. Cuando alguno o algunos de estos rasgos difieren, es muy difícil poder asegurar un parentesco con el mismo tipo melódico, aun cuando se detecte un parecido global, o cierta semejanza en algunos detalles.

Esta impresión es, precisamente, la que se percibe cuando se examina la ejemplificación que Schneider transcribe como resultado de su trabajo de búsqueda en el CMP. Analicemos algunos de los ejemplos que él propone.¹⁴

Bloque II

(Ejemplos 1a, 1b y 1c)

El número *1a* es el que en el CMP lleva el 141, *Dale si le das, moçuela de Carasa*, bien conocido a causa de su texto desenfadado y jocoso. Schneider transcribe como variante en *1b* la canción infantil *Que salga la dama, dama*, recogida en el *Cancionero Salmantino* de A. Sánchez Fraile.¹⁵ Es indudable que existe entre ambas melodías un cierto parecido, a causa de su naturaleza tonal mayor. Pero las diferencias en los elementos melódicos no permiten afirmar que se trate del mismo tipo. Obsérvese el reposo semicadencial de la primera semifrase, sobre el I grado en *La* y sobre el V en la canción salmantina, si se hubiese de realizar la armonía. Este solo detalle bastaría para afirmar que no estamos ante dos variantes del mismo tipo. Pero la segunda semifrase lo confirma mucho más, porque el decurso melódico, aun cuando abarque el mismo ámbito, difiere enormemente. Volveré más adelante a sacar a la palestra a esta

Moçuela de Carasa, indudablemente popular, pero para emparejarla con otros "tipos" diferentes.

(Ejemplos 2a, 2b y 2c)

El ejemplo 2a, el villancico anónimo *Mano a mano los dos amores* (66), cuya melodía tiene un colorido modal de Re, ya muy tonalizado por las cláusulas con punto intenso, aunque presenta también algunos rasgos arcaizantes, sobre todo en las sucesiones armónicas. Tiene, indudablemente, cierto aire popular, sobre todo a causa de la simplicidad de su ritmo (a excepción de la síncopa del primer compás) y la naturalidad de la línea melódica. Pero una lectura comparativa hace surgir muy serias dudas sobre su parentesco melódico con los ejemplos que Schneider propone como variantes. Con el 2b, evidentemente, no hay ninguno. El modo de Mi (en altura la) de éste último delata la diferencia entre ambos. La transposición que Schneider apunta para el segundo hemistiquio de la melodía carece de lógica, porque esta melodía del romance de *La dama y el pastor* tiene un contexto amplísimo en el cual la cadencia última del ejemplo asturiano que aporta Schneider, tonalizada por la cromatización del VII grado (sol#) es una excepción entre las demás variantes del tipo, abundantísimas en la tradición oral de toda la península Ibérica.¹⁶ Por otra parte, cuando en el repertorio popular se da una transposición de un tramo melódico, caso muy frecuente en otras culturas tradicionales y muy escaso en la española, ésta se da en una perfecta lógica sonora con el contexto, siempre dentro del mismo sistema melódico.

El resto de los ejemplos que Schneider aporta tiene mayor semejanza puntual con el decurso melódico del villancico palatino, pero posee también un colorido tonalizante mucho más marcado, coloreado por las cromatizaciones en el VII y III grado del sistema, tonal menor en este caso, que son muy características del repertorio popular, pero están ausentes en el ejemplo del CMP.

En los ejemplos siguientes volvemos a encontrar las mismas dudas acerca de los parentescos melódicos que propone Schneider:

(Ejemplos 4a, 4b, 4c y 4d)

La melodía del 4a, perteneciente al conocidísimo villancico *Oy comamos y bebamos*, de Juan del Encina (CMP, 174), ya casi en un modo menor tonal, a pesar de sus armonías arcaicas, no tiene parentesco melódico alguno con el 4b, en modo de Mi; tampoco con el 4c, en Do, más modal que tonal, ni con el 4d, de nuevo en modo de Mi, altura Sol, con un

ámbito de octava, mucho más amplio que la canción de Encina. De nuevo la transposición que propone Schneider carece de lógica melódica en el contexto.

(Ejemplo 5a, 5b y 5c)

En el ejemplo 5a, en clarísimo modo de Mi, sucede lo contrario: el ejemplo 5b es un claro modo menor tonal.

Podríamos extender nuestro análisis al resto de los ejemplos, pero con los mismos o parecidos resultados, ya que Schneider aplica siempre los mismos criterios para la detección de las variantes de un tipo melódico.

3. A la búsqueda del rastro popular en el Cancionero Musical de Palacio

Descartados, pues, los procedimientos que hemos revisado, no nos queda otro camino que el de abordar la lectura del repertorio palatino desechando cualquier hipótesis previa que condicione nuestra búsqueda. Sólo así podremos obtener algún resultado fiable.

Ya hemos dejado dicho más atrás que un conocimiento claro de las características de la canción popular de tradición oral permite distinguir con bastante seguridad lo que es música popular de lo que es música escrita, de autor. Aplicando, pues, los criterios que dejábamos expuestos al examinar los elementos musicales de ambos repertorios comparativamente, distinguimos en el CMP los siguientes grupos de obras:

A) *Composiciones cultas*: son la inmensa mayoría de las obras, ya que en ellas aparecen con toda claridad las características de la música "cult", de escuela, es decir, los procedimientos compositivos vigentes en la época de la compilación.

B) *Composiciones de estilo popular*: son unas cuantas obras, muy pocas, que con mucha probabilidad pertenecen, dadas sus características literarias y musicales, a la música popular de la época.

C) *Composiciones popularizantes*: una serie de obras cuyos rasgos melódicos permiten afirmar que pueden haber sido tomadas del repertorio popular, aun, cuando presenten ciertos retoques exigidos por la técnica polifónica.

D) *Composiciones de autor*, imitativas del estilo de la canción popular. Analicemos algunos ejemplos de cada uno de los tres grupos últimos.

I. OBRAS DE ESTILO POPULAR

En este grupo, que comprende unas 12 obras, se detecta el estilo del repertorio popular, en unos casos por el contenido del texto, en otros por la hechura de la melodía, cuya sonoridad tiene un amplio contexto en la tradición oral musical, y en otros casos por ambos motivos. Señalaremos algunos paralelismos y coincidencias, pero nunca como variantes cercanas de un mismo tipo melódico.

1. *De Monçón venía el mozo* (CMP, 34)

El ámbito melódico de una cuarta en disposición interválica tono-tono-semitono es muy frecuente en el repertorio popular tradicional. Hay ejemplos a centenares de esta sonoridad vetusta, sobre todo en el género narrativo. Apuntamos uno a modo de término comparativo: el romance de *La loba parda* (1b), en una variante difundida por gran parte del cuadrante NO de la Península.

2. *Muchos van de amor heridos* (CMP, 92) (Ejemplos 2a, 2b y 2c)

Ejemplo de otro ámbito melódico de cuarta en disposición interválica semitono-tono-semitono, también frecuentísimo en el género narrativo del repertorio popular. Anotamos dos ejemplos semejantes en sonoridad.¹⁷ Nótese que el primer intervalo es inestable (semitono o tono), por ser el paso del VII grado (subtónica o sensible) al I del sistema melódico.

3. *No pueden dormir mis ojos* (CMP, 114) (Ejemplos 3a y 3b)

Otro ejemplo más en que ocurre el mismo fenómeno sonoro que en el anterior. Del ejemplo 3b hemos recogido múltiples variantes en los cancioneros de Zamora y de León.

4. *Ved, comadres, qué dolencia* (CMP, 122) (Ejemplos 4a y 4b)

Ámbito de 5 o 6 notas, que amplifica un sonido hacia arriba y otro hacia abajo la sonoridad que se percibe en el ejemplo *la*. Hay melodías a

centenares en el repertorio popular, tanto de esta sonoridad como de una estructura semejante de desarrollo melódico, incluido el breve ostinato de rebote sobre la nota básica del sistema. Apuntamos un ejemplo de tierras de León, para que se pueda apreciar esta semejanza.¹⁸

5. Dale, si le das (CMP, 141)
(Ejemplos 5a y 5b)

Sin duda alguna, ésta es la obra más claramente popular en todo el CMP. Pero no sólo porque el texto lo demuestre, sino sobre todo porque su sonoridad y su estructura de desarrollo melódico tienen un contexto amplísimo, principalmente en el repertorio norteño de bailes en ritmo binario, al estilo del ejemplo que transcribimos en 5b. Aunque la semejanza en el decurso melódico no es puntual, el ámbito y el colorido son muy semejantes.¹⁹

6. Quien tal árbol pone (CMP, 187)
(Ejemplos 6a y 6b)

Vuelve en este ejemplo el mismo núcleo sonoro de cuarta disminuida, que ya percibíamos en los ejemplos 1 y 2, ampliado hacia arriba en un sonido más. Los ejemplos paralelos son también abundantísimos en el repertorio popular. Para establecer la comparación hemos tomado uno de tierras de Zamora.²⁰

8. D' aquel fraire ñaco (CMP, 255)
(Ejemplo 8)

De nuevo se percibe en este ejemplo la sonoridad de los ejemplos 1 y 4, un poco más afirmada en el colorido del modo mayor tonal, del que ya está a un paso esta obra, con amplísimo contexto popular, que no es necesario citar expresamente.

9. Dindirindin, dindirindín (CMP, 359)
(Ejemplo 9)

La sonoridad, la estructura de desarrollo melódico, de 4 versos más una respuesta breve, la ausencia de cláusulas, revelan la hechura popular de esta pieza, tan mercedamente interpretada con frecuencia.

Podríamos completar la enumeración de este primer bloque con algunas otras obras en las que también se percibe el estilo popular, aunque surjan dudas sobre algún detalle. Son éstas las tres piezas jocosas tituladas

Jançu, Janto (248), *Calabaca, No sé, buen amor* (251) y *El cervel mi fa, Nocte y die* (258); y por último la titulada *Sol, sol, gi, gi* (63), calificada por Romeu, no sin cierta contradicción, como popular estudiantil.²¹

II. COMPOSICIONES POPULARIZANTES

Como ya hemos indicado, son obras que en el conjunto del repertorio del CMP se distinguen por la simplicidad y sencillez de su línea melódica, que las asemeja al estilo del canto popular, y por una hechura coral de tipo homofónico en la que los finales de cada inciso no son tan artificiosos como las cláusulas. Pero a la vez, estas obras contienen algunos detalles en los que se adivina la mano de un autor que sigue los procedimientos de escuela. Examinemos algunos ejemplos.

1. *Tir' allá, que no puedo* (CMP, 6)

La homofonía coral y la ausencia de cláusulas confieren a esta obra un aire sencillo y simple, cercano al popular. Sin embargo la semicadencia al *la* en el segundo inciso carece de contexto en el repertorio popular.

2. *Rodrigo Martines* (CMP, 12)

Obra de hechura muy semejante a un canto popular, por la simplicidad de la línea melódica, la interválica, la estructura de desarrollo melódico ABAC y la alternancia rítmica de troqueo y yambo, que aparece de vez en cuando en cantos narrativos. No obstante, la sucesión arquetípica de acordes de su armonía la acerca también muchísimo a procedimientos muy empleados en obras polifónicas, tanto vocales como instrumentales.

3. *Nuestro bien y gran consuelo* (CMP, 14)

La estructura de esta obra, así como la sencillez de su melodía, son idénticas a los del género religioso popular denominado gozos o goigs, tan difundido, sobre todo por Levante. Hay que notar, sin embargo, que los gozos, aunque muy popularizados, son más bien composiciones cultas o semicultas.

4. *Gritos davan en aquella sierra* (CMP. 15)

Melodía sencilla, de aire popular, excepto en la cláusula, cuyas cromatizaciones rarísima vez se realizan en esta forma en la canción popular. Ciertamente, hay también cromatizaciones complicadas en las

tonadas del repertorio tradicional, pero siguen una lógica sonora distinta a la que aquí se percibe, más artificiosa.

5. *So ell enzina, enzina* (CMP, 20)

Melodía de aire muy popular, para un texto que se asemeja mucho a ciertos *ostinato* verbales que son frecuentes en el repertorio tradicional. Se percibe, no obstante, cierto artificio en las vocalizaciones del tiple. La sucesión mi-fa, tan definida, tampoco es muy frecuente en el repertorio popular.

5. *Tres morillas m' enamoran* (CMP, 24)

Aunque esta melodía tiene cierto aroma popular innegable (¿lo tiene, o nos parece que lo tiene, al sernos tan familiar?), es raro encontrar en el repertorio tradicional una interválica tan rebuscada como la del primer inciso, y una cadencia ascendente (términos un tanto contradictorios) en el modo de *mi*.

7. *Minho amor, dexiste ay* (CMP, 61)

Aire melódico muy popular, al que sería fácil encontrarle un contexto en el repertorio tradicional. Las cláusulas, no obstante, así como la sucesión acordal, revelan cierto artificio y complejidad.

8. *Aquí viene la flor, señores* (CMP, 75)

Sonoridad también muy popular, con un contexto amplio, incluida la alternancia de VII grado natural y cromatizado. Sólo la cláusula final revela una mano culta.

Para no alargar demasiado este comentario, que sería repetitivo e insistente, termino con una relación de otras obras que se pueden clasificar dentro de este mismo grupo. Son las siguientes: *No pueden dormir mis ojos* (114), *Que bien me lo veo* (139), *Fonte frida* (142), *Ya cantan los gallos* (155), *Sola me dexaste* (223), *Meu naranjedo non ten fruta* (310), *O castillo de montanges* (326), *Cutegón e Singel* (357) y *Otro tal misacantano* (357). De todas estas obras pueden hacerse observaciones y comentarios semejantes a los que hemos hecho a las otras de esta sección.

III. COMPOSICIONES DE AUTOR IMITATIVAS DEL ESTILO POPULAR

Aunque es seguro que algunas de las obras que hemos citado anteriormente podrían incluirse aquí, nos referimos en este apartado más bien a las composiciones cuya autoría está bien documentada en cuanto a texto y música, pero revelan una hechura diferente a la del resto del repertorio de Palacio, y más cercana a un estilo popular.

Los ejemplos más conocidos, y comúnmente considerados como obras imitativas del estilo popular son, sobre todo, ciertas composiciones de Juan del Encina, como las tituladas *Cucú, cucú* (94), *Oi comamos y bebamos* (174), *Si avrá en este baldrés* (179), *Pedro, i bien te quiero* (278) y *Dacá, bailemos, Carrillo* (282). Estas obras y algunas más, con evidentes referencias a lo popular en texto y melodía, también han contribuido a difundir la idea de la existencia del sustrato popular en el CMP. Pero este tema está muy lejos de ser medido en sus justos límites. No podemos abordar aquí su estudio, ya que plantea un problema que exigiría ser formulado, tanto para la búsqueda de datos como para el análisis comparativo, con una metodología diferente de la que hemos seguido en nuestro trabajo.

4. Final obligado, a modo de conclusión

El resultado de nuestro rastreo por las páginas del CMP ha dejado claro que ese sustrato popular objeto de nuestra búsqueda es muy escaso: apenas son 30 las obras, entre un total de 458, en las que aparecen ciertos rasgos musicales que nos permiten relacionarlas en mayor o menor medida con la canción popular de tradición oral tal como ha llegado a nuestros días. Pero además, en la mayor parte de estas obras esa semejanza global con el estilo de la canción popular queda modificada por una serie de rasgos que originan serias dudas sobre un parentesco claro y evidente entre los tipos melódicos tal como aparecen en la compilación coral y tal como los encontramos en las recopilaciones actuales de la música de tradición oral.

Esta conclusión nos sugiere, entre otras, dos reflexiones con las que vamos a concluir este trabajo. La primera de ellas se refiere al estilo coral del repertorio de CMP. Cuando Higinio Anglés escribe la expresión *sustrato popular*, lo hace en un contexto muy significativo. En efecto, después de haber afirmado que en el repertorio de Palacio "la música hispánica se presenta ya con características nacionales que la distinguen de las obras europeas" nuestro musicólogo continúa escribiendo así: "De la música conservada se deduce, asimismo, que a pesar de que nuestros compositores conocían el estilo de la escuela franconeerlandesa,

preferieron seguir con su tipismo nacional (subrayamos), el cual tendía siempre al expresivismo dramático, valiéndose de formas musicales simplicísimas (...) el compositor sabe encontrar efectos de emotividad sorprendente con acordes naturales, aparentemente arcaicos, que acompañan una melodía tradicional típicamente hispánica (volvemos a subrayar). El *sustrato popular* (aquí está la famosa expresión, que también subrayamos) que rezuman tantos villancicos y romances castellanos de la presente colección, unido a la simplicidad de formas contrapuntísticas, es lo que forma contraste con el repertorio profano de la canción amorosa de las Cortes de Borgoña y Francia”.²²

A la vista del resultado de nuestro sondeo, creemos que esta teoría de Inglés necesita una revisión muy a fondo. Porque si es cierto que el estilo y la técnica de la composición oral de la época del CMP es en España tan distinta de la europea, tema que queda fuera del objetivo de nuestro trabajo, una cosa es segura: que tal diferencia es muy difícil que se deba a la presencia del sustrato popular. Búsquenla los estudiosos avanzando en otras direcciones, porque la que sugiere Inglés quizá les lleve muy poco lejos. Porque entre el repertorio musical del CMP y la música de tradición oral que ha llegado a nuestros días no hay parecido global: sólo algunas coincidencias esporádicas y puntuales, no más de las que en otra época cualquiera se han dado entre música de autor y música popular de tradición oral.

La segunda reflexión que queremos hacer, ya para terminar, se refiere a la manera de enfocar la búsqueda de raíces populares en obras musicales del pasado. Hay una cuestión previa que es necesario aclarar: si los repertorios de música popular transcritos de la tradición oral sólo datan en nuestro país de un siglo para acá, ¿cómo estamos seguros de que nos sirven para establecer las comparaciones que nos aclaren los parentescos y las prestaciones temáticas con unas músicas escritas cuatro o cinco siglos antes? ¿Cómo se puede salvar este bache de tiempo? M. Schneider, que reconoce esta dificultad, pretende salvarla con una teoría ingeniosa. He aquí sus palabras al final del trabajo que venimos citando desde el principio de éste nuestro: "Parece probable -dice- que los compositores del *Cancionero de Palacio* se sirvieron a veces de motivos de música popular. El material de la música popular actual no nos suministra concordancias completas, pero sí muchas fórmulas melódicas o rítmicas que podrían arraigar en unas canciones más antiguas conocidas también por los compositores del XVI. En este caso, las discrepancias se explicarían por la evolución histórica que sufrió la canción popular". La hipótesis es sugerente, pero no convence, porque deja abierto el mismo interrogante al que pretende responder. Porque ¿cómo detectaremos los pasos de esa

evolución, si sólo nos consta el estado en que ha llegado hasta nosotros? ¿Dónde está el otro término de comparación, es decir, el canto popular tal como se practicaba hace cinco siglos?

En un trabajo parecido al de Schneider, M. García Matos, que también buscó paralelismos entre las obras citadas por Francisco de Salinas en su *De música libri septem* y las melodías de la tradición popular actual, ante lo escaso del resultado de su búsqueda, formula la misma hipótesis, llegando a hablar de la *biología de la canción popular* como la causa de que la semejanza entre los tipos melódicos de ambos repertorios aparezca tan borrosa y difuminada.²³

Según estos investigadores, la canción popular se nos muestra en estos repertorios cultos en una forma más arcaica que aquella en que ha llegado a nosotros: de ahí que las semejanzas no se perciban con claridad. A nuestro juicio, sin embargo, lo que ocurre es precisamente lo contrario. Porque una lectura pausada, analítica, de los cancioneros de música tradicional revela que hay un número de tonadas, muy significativo dentro del conjunto, en las que aparecen elementos melódicos más arcaicos que aquéllos que configuran las melodías que en los repertorios cultos se consideran como populares. Tales son, por ejemplo, ciertos sistemas melódicos modales que desaparecieron muy tempranamente de la música culta; ciertas sonoridades configuradas por ámbitos melódicos muy estrechos, afectados a la vez por cromatizaciones muy características; ciertos fenómenos de entonación que generan intervalos ambiguos, a medio camino entre el mayor y el menor; ciertas fórmulas melódicas circulares, sin principio ni fin lógicos, inconcebibles en la música escrita; ciertas estructuras de desarrollo melódico que se sustraen a lo que se considera como lenguaje musical normal, formado por incisos, semifrases, frases y períodos; ciertas formas de relación entre texto y música que configuran una estética muy especial; y sobre todo, un predominio clarísimo de los sistemas modales sobre los tonales, dentro del repertorio tradicional popular de la península Ibérica tomada globalmente, que demuestran con toda evidencia que estamos ante dos culturas musicales paralelas entre las que, ciertamente, ha habido relaciones a lo largo del tiempo, pero no de dependencia, sino de influencia. Influencia que precisamente ha ejercido, no la música popular sobre la de autor, sino ésta sobre aquella, y en un doble sentido: como sustrato sonoro que ha dado origen a melodías en las que se percibe ya claramente el predominio de los tonos mayor y menor, y como elemento alterador de los viejos sistemas de organización melódica que, al ser ‘contaminados’ por los nuevos, generan sonoridades mixtas e inestables, muy características de la música popular de tradición oral, y que sin embargo no encontramos en la música de autor.

Evidentemente, no estoy tratando de asignar una edad o una época concreta a las melodías del repertorio popular tradicional, intento casi siempre imposible. Pero lo que sí me atrevo a afirmar es que un determinado canto popular tradicional, aun cuando haya sido compuesto (si es que puede aplicarse este término a la actividad creativa de un intérprete de música de tradición oral) en una época relativamente reciente, está configurado musicalmente de acuerdo con unas sonoridades, con unos sistemas de organizar los sonidos, que desaparecieron ya hace varios siglos como procedimiento compositivo en la música de autor, pero que han seguido vigentes, en uso, hasta hoy mismo en la práctica musical de tradición oral. Como también se puede asegurar que una porción bastante amplia de ese mismo repertorio popular es de hechura relativamente reciente, porque así lo revelan sus rasgos melódicos.

Y con esto estamos en el nudo de la cuestión que nos hemos planteado respecto de la relación entre el CMP y la música popular. Porque ese pequeño bloque de obras en las que hemos detectado rasgos populares contiene sonoridades más acordes con las que en los cancioneros populares aparecen con hechura más reciente, que con aquéllas otras en las que encontramos sistemas melódicos más arcaicos. Dicho de otro modo: hay en el repertorio popular tradicional un bloque muy amplio de melodías que parece haber quedado anclado al pasado, resistente al paso de los siglos, y ese bloque no tiene apenas nada que ver con el que en el CMP recuerda un estilo popular.

En conclusión: seguimos sin saber a ciencia cierta cómo cantaba el pueblo hace quinientos años. Pero en caso de que podamos ir descifrándolo, en una paciente y lenta marcha hacia atrás, en el *Cancionero Musical de Palacio* vamos a encontrar muy pocas claves para aclararlo.

NOTAS

1. Las referencias al *Cancionero Musical de Palacio* y la numeración de los ejemplos que citamos a lo largo de nuestra exposición se refieren a la edición de HIGINIO ANGLES, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vols. II y III, Barcelona, 1947-1951.

2. O. o, vol. IV-1 y IV-2, introducción y estudio de los textos del *Cancionero Musical de Palacio*, por JOSE ROMEU FIGUERAS, Barcelona, 1965, passim.

3. MARIUS SCHNEIDER: "¿Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio?", en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol. VIII, 1953, p. 177 y ss.

4. TOMAS DE SANTA MARIA, *Arte de tañer fantasía*, primera parte, capítulo XXIII: De los ocho tonos generales, folio 62 recto, y passim,

5. TOMAS DE SANTA MARIA, o. c, capítulos XXIV y XXV.

6. En este punto concreto relativo al ritmo, en el que hemos hecho un cómputo a partir de las transcripciones realizadas por H. Anglés, nuestra afirmación de la uniformidad rítmica predominante en el repertorio del CMP fue contradicha por M. MORAIS, quien en una ponencia posterior, dentro del mismo simposio, bajo el título "La cuestión métrico-rítmica en la interpretación del CMP" expuso ampliamente una novedosa y sugerente teoría rítmica, que a su vez fue fuertemente contestada por varios asistentes. En todo caso, el elemento rítmico es sólo uno de los cuatro elementos diferenciales que aquí señalamos. Y el contraste que señalamos entre ambos repertorios, popular y culto, es más que evidente en este punto, por novedosas que sean las grafías con que se quieran transcribir unos signos de compaseo en uso en la época, cuyo significado está más que claro en todos los tratadistas. Esta cuestión es, pues, liminar en la argumentación que estamos manejando aquí.

7. J. ROMEU FIGUERAS, o. c, vol. IV-1, pp. 87-94.

8. ROMEU FIGUERAS, o. c, vol. IV-2, p. 413.

9. D. PRECIADO: "Pervivencia de una melodía de las Cantigas en el "Cancionero Musical de Palacio", en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*, vol. I, pp. 95 y ss.

10. J. ROMEU FIGUERAS, o. c, vol. IV-1, p. 88.

11. J. ROMEU FIGUERAS, o. c, vol IV-1, nota 31 en p. 101.

12. Véase *Cancionero popular de Castilla y León* (transcripciones musicales y estudio musicológico de M. MANZANO), tomo II, p. 134.

13. En los seis tomos de nuestro *Cancionero Leonés* (León, Diputación provincial, 1988-1991), que recoge un fondo de 2162 documentos musicales, damos el resultado de un chequeo de variantes de tipos melódicos en más de 40 obras de recopilación de música de tradición oral (véanse especialmente las introducciones al tomo primero de cada uno de los volúmenes I y II).

14. Conservamos la referencia numérica de la ejemplificación de Schneider, que agrupa cada tipo y sus variantes bajo una sigla que comprende números consecutivos para cada letra.

15. A. SANCHEZ FRAILE, *Nuevo cancionero salmantino*, Salamanca, 1941, p. 110.

16. Véase la relación de variantes y el estudio comparativo entre las mismas que hemos hecho en el *Cancionero Leonés*, vol. 1, tomo 1, p. 304 y ss.

17. M. MANZANO, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núms. 725 y 794.

18. M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, vol. 1, tomo 1, núm. 267b.
19. M. MANZANO, o. c, vol. I, tomo 2, núm. 584.
20. M. MANZANO, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núm. 991.
21. J. ROMEU FIGUERAS, o.c, vol. IV-2, p. 278.
22. H. ANCLES, o. c, Vol 1, pp 13 y 14.
24. M. GARCIA MATOS: "Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado "De música libri septem", en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol XVIII, 1963, p. 67 y ss.

¿MUSICA DE RAIZ POPULAR
EN EL CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO?

EJEMPLOS MUSICALES

Bloque I: Algunas melodías catalogadas como populares
Ejemplo A, núms 1, 2, 3, 4 y 5

A1. Unos ojos morencos (CMP, 326)

Andantino

U-nos o-jos mo-re-ni-cos Que por mi des-
di- chaz vi, Me ha-zen ba- vir
sin mi.

A2 Esta queda loca (CMP, 213)

Allegro

Es-ta que da lo-ca ca-be la ro-
pa, ca-be la bol-sa del
bald.

A3. Al çedás, çedás (CMP, 371)

A. de Toro

Al çe dás, çe dás! To-mad es-te de-lan-te-ro.

A4. Lo que demanda al romero (CMP, 365)

Andantino

lo que de man-da el ro-me-ro, ma- dre,
lo que de man-da el ro-mo-ro, ma- dre,
lo que de man-da, no se lo dan.
lo que de man-da no se lo dan.

A 5

311. Por las sierras de Madrid

Peñalosa

f. 217^v

Por las sierras de Ma - drid¹⁾

[1. Contra] E. nemi - ga le soy, ma - dre,

(sic)

[1. Tenor] Por las sierras de Ma - drid Ten - go d'ir,

[2. Tenor] A - quel pas - tor - el - co, ma - dre,

[2. Contra] Vuestros son mis o - jos, Y - sa - bel,

[Bassus] Lo que ban - tar va - ri - (s) llin -

to

[A] a - quel ca - va - lle - ro yo;

Que mal mie - do e de mo - rir

Que no vie - ne, Al - go tie - ne en el cam -

Vaes - tros son mis o - jos Y mi co - ra -

go - is Ma - gna - ll - a De - 1¹⁾

Mal e - ne - mi - ga le soy.
Soy che - qui - ta y
po Que le doe le.
con tan - bién.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a vocal line with lyrics in Spanish. The third staff is a piano accompaniment line. The fourth staff is a bass clef line. The fifth and sixth staves are also bass clef lines, likely for a second voice or a different instrument. The lyrics are: "Mal e - ne - mi - ga le soy. Soy che - qui - ta y po Que le doe le. con tan - bién." The music is written in a style typical of 19th-century vocal music.

Ejemplo B, núms. 1, 2 y 3

B.1 Aquel caballero, madre (CMP, n.º 329) *Unánime*

Aquel ca-va-llero, madre, Que des mo-tes
me fa-blo'. Más que mi le quie-ro go.

B.2 Aquel caballero, madre (CMP. 350) *Unánime*

A - quel ca-va-llero, ma - dre, si mo -
ri - ra, con tan ta ma la vi da co mo a'?

B.3 Tema de lezo de paloteo (Sotillo del Rincón, - Soris)

A - quel ca-ba-llero, madre, que de mí se-ña-vo-ro, ma.
biéndole da-dos si, ¿co-mo lo di-ré que no, lo di-ré que no?

Bloque II: Melodías que M. Schneider califica como variantes melódicas

Ejemplos 1a, 1b y 1c

1a CMP 141. Canión
1b Solamanea, c. infantil. J. 96
1c CMP

Bloque III: Obras de estilo popular

Ejemplos 1 al 9

1a De Mouçón veníe el moço (CMP, 34)

Andante

De Mou. çon ve. ni. del mo. ço Mo. ço ve. ni. e
de Mou. çon.

1b La loba parca (variante difundida por todo el N.O. peninsular)

Es. tax. do y en mi cho. zue. la re. men. dan. do
mi za. ma. rra.

2a. Muchos van de amor heridos (CMP, 92)

Andante

Mu. chos van dea. mor he. ri. dos Y yo tam. bién.
Sin o. sar de. cir de quien.

2b. Loa de boda (Soubria - ZAMORA)

Buenas tardes se tuor no oio. Toda nuestra com. pla. ni. a

2c. La difunta preiteada (San Pedro de Coque - ZAMORA)

A. lle. a mi. bién Barce lo. na, en Barce lo uca. lí. a. ri. ba.

3a. No pueden dormir mis ojos (CMP, 114)

Escobar

Handwritten musical score for 'No pueden dormir mis ojos' by Escobar. It consists of two staves. The first staff is in 3/2 time and contains the melody with lyrics: 'No pue- den dor- mir mis o- jos, No'. The second staff continues the melody with lyrics: 'pue- den dor- mir.' The key signature has one flat (Bb).

3b. Jesús, que triunfante entro' (Disfundido por el N.O. pmius.)

Handwritten musical score for 'Jesús, que triunfante entro' by N.O. pmius. It consists of two staves. The first staff is in 5/8 time and contains the melody with lyrics: 'Je- sús, que tri- um- fan- te en- tro' do min-'. The second staff continues the melody with lyrics: 'goen Je- ru- sa- lén,'. The key signature has two flats (Bb, Eb).

4a. Ved, comadres, que dolencia (CMP, 122) Millán

Handwritten musical score for 'Ved, comadres, que dolencia' by Millán. It consists of three staves. The first staff is in common time (C) and contains the melody with lyrics: 'Ved, co- ma- dres que do len- cia'. The second staff continues the melody with lyrics: 'So- por- to con gran pa- cien- cia. A- gu.'. The third staff continues the melody with lyrics: 'na no pue- den dar tar. Que me quie- ro des- ma- yar.' The key signature has one sharp (F#).

4b. Las tres comadres (Llanuzares - LEÓN.)

Handwritten musical score for 'Las tres comadres' by Llanuzares - LEÓN. It consists of three staves. The first staff is in 2/4 time and contains the melody with lyrics: 'Se jun- ta- ron tres co- ma- dres, le ce- ran- di- lla- je.'. The second staff continues the melody with lyrics: 'to- das de un ba- rrio las tres, ce- ran- di- lla- yan.'. The third staff continues the melody with lyrics: 'dar, ce- ran- di- lla ser.' The key signature has one sharp (F#).

5a. Dale, si le das (CMP, 141)

Andantino

Dale si le das, Mo - que - la de Ca - ra - sa;
Dale si le das, Que me lia - men en ca - sa.

5b Carpinterillo curioso (Campobarmoso - LEON)

¿Cómo quieres que te quiera, Si no te pue - do que rer,
si los padres que tú tie - ves, li - cen - cia, se ño - res,
a mí no me pue dan ver?

6a. Quien tal árbol pone (CMP, 187)

Troze

Quien tal ár - bol po - ue,
Re - són as que llo - re.

6b Los a la Virgen de Gracia (Senabria - ZAMORA)

(#)

Ante dea traran el tem plo, ra - mos pi -
diendo li - cen - cia. (Ver, además, 2a,b,c y 3a,b)

7. La tricotez Samartin la vea (CMP, 247) (Alouco)

La tri-co-te-a, Sa-mar-tin la ve-a;
 A-bres un poc AR e-guay se-ña-lo.
 2. La bo-ta seu-brá tu-le-tá, la sa-ñal d'un cha-pi-re'...

8. D'aquel fraire floco (CMP, 255)

D'a-quel frai-re flo-co ce-tri-no, Guar.
 doos, duatras d'elques un ma-lig-no. Ni Be-
 de-xa mo-ço ni ca-sa-de.
 a-ta. mon-jauco rra-da.

9. Dindirin, dindirin. *Andantino*

Din-di-rin din-di-rin din-di-rin da-ña, Din-di-rin
 din. Ju-me la-veuntel mai-ti. Ma-ti-menta per la
 pra-tá; En-con-tre' le ruy-se-ñor
 Que can-ta-va so la-ra-ma, Din-di-rin din.

Bloque IV: Composiciones popularizantes

Ejemplos del 1 al 8

Tir' élle, que no puedo (CMP, 6) *Alonso*

Ti-riz-lé que non quie-ro, Mo-zue-lo Ro-dri-go,
Ti-riz-lé, que non quie-ro, Mo-zue-lo Ro-dri-go.

Rodrigo Martines (CMP, 12) *Andantino*

Ro-dri-go Mar-ti-nes A las du-se-res,
He! Pan san do que ran va-cas, Sil-va-va-las,
He!

Nuestro bien y gran consuelo (CMP, 14) *Andantino*

Nue-stro bien y gran con-sue-lo
E-ras tu, Rey na del cia-lo.

Gritos davan en aquella sierra (CMP, 15) *Alonso*

Gri-tos da-van en aquella sierra; Ay, ma-dre,
quie-ro m'ir e-lla.

So ell enziua, enziua (CMP, 20)

Anónimo

So ell en-zí-ua, en-zí-ua, So ell en-zí-ua.
Yo uei-tá, mi madre (etc.)

Tras morillas mienamorán (CMP, 24)

Anónimo

Tres mo-ri-las m'e-na-mo-rán en d'e-én.
A-xáy Fá-hi may Me-ríón

Mi no amor, dexiste ay (CMP, 61)

Anónimo

Mi no amor, de-xis-tas ay! Ven noz
Ver co-mo vos váy. Mi no amor, tan
sa-mi. do, (etc.)

Aquí riue la flor, señoras (CMP, 75)

Anónimo

A-quí riue la flor, se-ño-ras, A
quí via-ue la flor. - -
etc