

RELACION ENTRE TEXTO Y MELODIA EN LA MUSICA POPULAR DE TRADICION ORAL

(Trabajo publicado en la revista *Anthropos*, n° 166/167, mayo-agosto de 1955)

La relación entre la melodía y el texto en la música popular de tradición oral sugiere un buen número de puntos de reflexión, que en un trabajo breve como éste no pueden ser más que enunciados y comentados brevemente.

1. La relación de origen

La primera cuestión que se plantea al estudioso de este tema es la de aclarar si en la canción popular tradicional la melodía nace del texto, de forma que aquélla no es más que una dicción declamada y entonada del mismo, o si por el contrario las fórmulas melódicas con que se cantan los textos tienen autonomía como lenguaje musical, independientemente de los textos con que se entonan. Esta cuestión es mucho más clara de resolver cuando se trata de la música denominada *culta*. En efecto, se puede decir que en la música de autor el caso más frecuente ya desde hace casi diez siglos es *que el compositor invente una melodía para un texto preexistente*, bien perteneciente a un fondo conocido y usado, del dominio común (caso de las músicas litúrgicas y de determinadas composiciones poéticas que a lo largo del tiempo se han ido poniendo de moda como textos para ser musicalizados), bien compuesto por él mismo, en el caso (muy raro) de que el músico sea a la vez poeta, bien buscado en un fondo literario en el cual el músico trata de encontrar algo sugerente, que le inspire una música (caso de las series de canciones o *lied* que muchos músicos han compuesto escogiendo poemas sueltos o series de textos poéticos), bien escrito expresamente para ser musicalizado (caso de muchas óperas, oratorios, cantatas, zarzuelas y géneros de tipo dramático). En todos estos casos es evidente que había texto antes de que la melodía fuese inventada, y que ésta nació, por así decirlo, de una declamación musicalizada de ese texto, creada por un músico. Esta afirmación se puede sostener de una manera global y generalizadora, pero sería necesario añadirle muchos matices si se quisiese una exactitud mayor.

Lo que ocurre con los cantos populares tradicionales es totalmente diferente. *Se puede decir que en la mayor parte de los casos no se sabe si una melodía ha tenido vida musical antes que el texto con el que un cantor la entona en un momento determinado*. Muy al contrario de lo que ocurre con la música de autor, la mayor parte de las melodías del repertorio popular tradicional son fórmulas musicales que se cantan con textos de recambio: todos los textos valen para todas las fórmulas melódicas, y a la inversa. La razón de ello es que la inmensa mayoría de los textos poéticos de la música popular tradicional tienen idéntica mensura silábica y estrófica. Si se hiciese un recuento estadístico de las fórmulas de los textos se llegaría a la siguiente conclusión aproximada: un setenta por ciento son cuartetos octosilábicos (o bien pares de dísticos hexadecasilábicos con cesura 8+8, en el caso de los romances antiguos), un veinte por ciento seguidillas, y el resto, un diez por ciento, mensuras poéticas y fórmulas estróficas de las combinaciones más dispares. La posibilidad de recambio e intercambio entre textos y músicas no implica negar que cada melodía determinada ha sido creada para un texto determinado, lo cual seguramente es el caso normal. Lo que se quiere decir es que esa melodía, una vez creada, ha comenzado su rodaje y andadura por las

memorias de los cantores, yendo "de texto en texto" (y a la inversa), de manera que en la actualidad, escuchando a los intérpretes tradicionales o examinando los repertorios de música popular transcritos con músicas y textos, no se puede saber a ciencia cierta cuál fue originariamente el texto que dio origen a cada una de las fórmulas melódicas, porque todos los de la misma mensura valen para cantar todas las melodías inventadas para cantar la misma fórmula poética.

Pues bien, es precisamente esta intercambiabilidad entre mensuras poéticas y fórmulas musicales en la canción popular tradicional lo que origina, a veces una relación muy singular, y otras veces una serie de fricciones y desajustes que la música popular resuelve de manera muy particular. Vamos a enunciar y comentar sumariamente algunos de estos problemas de relación texto-música.

2. Anisorritmia

La anisorritmia o falta de adecuación entre las acentuaciones del texto y del ritmo de la melodía es la primera y principal consecuencia de la facilidad de intercambio entre textos y melodías, a la que acabamos de referirnos. En efecto, es muy raro que en una canción popular tradicional se dé un acuerdo y simetría perfecta (isorritmia) entre los acentos musicales y los del texto. La causa de tal desajuste, refiriéndonos, por ejemplo, a los versos octosilábicos (y el ejemplo valdría para cualquier otra mensura), son sus diferentes posibilidades de acentuación, ya que un octosílabo puede tener desde dos hasta cuatro sílabas acentuadas, y por otra parte los acentos pueden recaer en cualquiera de las sílabas del verso, a excepción de la última. Combinando una y otra posibilidad, los modelos tónicos se multiplican, y exigirían, al ser musicalizados, soluciones rítmicas diferentes para cada fórmula melódica o, lo que es más complicado, para cada tramo o inciso de la melodía. Estas soluciones se pueden encontrar si hay una preparación técnica, o si hay un instinto musical extraordinario, que en el caso de los cantores tradicionales sólo se da excepcionalmente. Encontrar un intérprete capaz de cantar sobre la marcha una misma fórmula melódica en las diferentes variantes rítmicas que exige el texto a causa de la diferente caída de los acentos en cada uno de los versos es muy raro, pero no imposible. Lamentablemente, los músicos no acostumbran a dar testimonio de este excepcional fenómeno en los trabajos de recopilación de música popular tradicional, sino que unifican las fórmulas musicales transcribiendo una sola variante, al igual que hacen la mayoría de los intérpretes.¹ Y es precisamente esa unificación de las fórmulas, junto con la posibilidad del intercambio, lo que genera la anisorritmia. Tratar de encontrar, rastreando en el fondo de la música popular tradicional transcrito y grabado documentalmente, cuál puede haber sido el texto que haya servido a un cantor-intérprete-creador-transmisor para inventar una melodía

¹ Por mi parte he comenzado a dar fe de este fenómeno excepcional cada vez que lo he encontrado, desde que me he dado cuenta de su importancia. El lector interesado puede encontrar algunos ejemplos en el *Cancionero Leonés*, de donde tomo la siguiente referencia: "Normalmente, cada cantor da una versión única de la melodía, cantando la misma fórmula desde el principio hasta el fin -de romance-, después de que la memoria ya se ha estabilizado, cosa que suele ocurrir pasados los primeros tanteos. Pero en algunas ocasiones nos hemos encontrado con intérpretes que *cantan en variantes* sin atenerse a una fórmula melódica estable. En estos casos hemos transcrito las variantes tal cual nos han sido entonadas, para dejar constancia de este curioso fenómeno. Véanse, para comprobarlo, los núms. 653 (Gerineldo), 688 (La loba parda), 739 (Conde Claros), 766 El traidor Marquitos), 771 d (El arriero), 780 (La hermana despiadada y 801b (Enrique y Lola)". (Miguel MANZANO ALONSO: *Cancionero Leonés*, vol. II, tomo 2o, p. 62, León, Diputación Provincial, 1991).

determinada, sería una ardua tarea, que a menudo llevaría a callejones sin salida.

Tarea ardua, pero a la vez inútil. Porque la anisorritmia se ha convertido en un fenómeno tan normal en la canción popular tradicional, que se puede afirmar sin duda alguna que ha llegado a formar parte de su estética.² De tal manera es esto verdad, que en ciertos casos las soluciones correctas desde el punto de vista de la isorritmia dan una impresión rara, como si estuvieran desprovistas de la gracia espontánea que es propia de las soluciones "incorrectas". Tal ocurre, por ejemplo, con algunos bailes en ritmo binario propios de la tradición popular de tierras de León y del Norte de Castilla, cuando se cantan con texto de seguidilla. En los cantos que animan esta especie de bailes, el intérprete procede de una forma que parece intencionadamente anisorrítmica, de modo que casi siempre los versos segundo y cuarto, pero a veces también el primero y tercero, todos ellos con sílaba final átona, reciben el acento más relevante del inciso o frase musical, el último.

Ejemplo 1

Aunque no tengo gracia canto sin ella,
que aunque quiera comprarla no hay quien la venda. A-
quí que hay uvas, toda la
noche anduve a las más maduras, consi- di-ran-
do si ven-drá el a- mor, si ha- brá ve- ni- do,
to- da la no-che en ve- la, mo- re- no mí- o.

Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, n° 551.

² Puedo afirmar que estoy tan inmerso en la sonoridad de las canciones populares tradicionales desde que las vengo escuchando, estudiando y cantando, que ya no me doy cuenta de este fenómeno, que para la mayoría de los músicos profesionales es algo bárbaro y tosco. Lo cual no impide en absoluto que en mi trabajo de composición deba someterme a las normas de la isorritmia, tratando a la vez de que no se deteriore por ello la naturalidad y fluidez de la melodía.

Y no es que en el repertorio popular se desconozcan las soluciones isorrítmicas a la seguidilla, ya que también se encuentran, tanto en los bailes a los que nos estamos refiriendo como, sobre todo, en las canciones de tipo rondeño, donde la melodía no es tan esclava de la fórmula rítmica como lo es en el caso de una tonada para el baile. Pero las formulas anisorrítmicas son tan frecuentes en los bailes en ritmo binario, que parecen como formar parte de un estilo propio del género, de tal modo que las soluciones isorrítmicas aparecen en el conjunto como desvaídas y sin gracia, como "demasiado correctas":

Ejemplo 2

Ra - món del al - ma mí - a, Ra - món que - ri - do, quién te la - vó el pa - ñue - lo, no
te lo di - go; - no te lo di - go, no te lo di - go, - Ra -
món del al - ma mí - a, Ra - món que - ri - do.

Fuente: Sixto CORDOVA Y OÑA, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, tomo IV, nº 109, p. 133. Santander, 1955.

En resumen, el fenómeno de la anisorrítmia, cuya causa evidente es la constante transmigración e intercambio de textos y melodías, ha llegado a convertirse, de puro habitual, en una especie de rasgo, y hasta recurso estético, que en modo alguno puede calificarse como una incorrección o barbarismo musical.

3. Isorrítmia

El repertorio de las músicas tradicionales populares se nos presenta, pues, como un rico y variado fondo de textos y melodías que los intérpretes conservan en la memoria y combinan entre sí en las maneras más dispares, y a menudo en una forma un tanto forzada, según las necesidades y ocurrencias de cada momento, tal como acabamos de ver. Pero no todo es anisorrítmia en el repertorio popular tradicional. Vamos a citar y ejemplificar algunas excepciones muy frecuentes, en las que texto y música aparecen claramente de acuerdo y en una perfecta isorrítmia.

Los estribillos. La estructura compuesta de estrofa y estribillo es una de las más frecuentes en el repertorio popular. Pues bien, así como el fenómeno de la anisorrítmia es habitual entre el texto y la melodía de la estrofa, en la cual se producen los intercambios entre ambos elementos, en el estribillo es la adecuación y acuerdo entre ambos lo más frecuente. La causa de este fenómeno de regularidad es la singularidad de la métrica de la mayor parte de los estribillos, que hace intransferibles las melodías de unos textos a otros. Puede decirse que cuanto más singular es el texto de un estribillo,

cuanto menos repetida es su mensura silábica y su fórmula poética, mayor adecuación hay entre el texto y la melodía. Entre miles de ejemplos, he aquí uno bien gracioso:

Ejemplo 3

y te fuistes a hablar con el no-vio y de-jastes el pie en el hor-no,
 y cuando vi uiste ya estaba quemado, otra vez, uore-ua, tendré suis cuidado;
 y lae - cha-be, laechebe, laeche - b2 u-uas flores que lae couso la - ba,
 y lae - cha-be, laechebe, laeche' u-uas flores que la couso - lo.

Fuente: M. MANZANO: *Cancionero de folklore musical zamorano*, núm. 317, p. 198.

Los cantos de ritmo libre. En este tipo de cantos la melodía no está sometida a una fórmula de compás fija, sino que organiza los valores de tiempo y la estructura rítmica sobre la dicción natural del texto. Como resultado de ello, la adecuación entre ambos es total. Además, las diferentes acentuaciones de los versos no complican la isorritmia, porque se van adaptando sobre la marcha a la fórmula melódica, simplemente con decir cantando, e introduciendo, cuando es necesario, ligeros cambios en los valores de tiempo. He aquí un ejemplo:

Ejemplo 4

Andante (*Acarreo del grano a los trojes*)

A la puer - ta del a - mo Di - go y re - di - go:
 Si no sa - ca la bo - ta, No me - to el tri - go;
 No me - to el tri - go, No me - to el tri - go. A
 la puer - ta del a - mo, Di - go y re - di - go.

Fuente: M. García Matos: *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, vol II, n° 403, p. 57.

Los cantos melismáticos. Este tipo de cantos, con largas vocalizaciones, está todavía menos sometido a compás fijo. La fórmula melódica tiene en ellos una autonomía, con relación al texto, mucho mayor que la que tiene en los cantos rítmicos, ya que su principal elemento es el recinto sonoro creado por el decurso melódico. Este decurso no se apoya en acentos musicales, sino en inflexiones de la voz sobre determinados sonidos, los más relevantes dentro del ámbito en que se mueve la melodía. La unión con el texto se produce de una forma a la vez muy natural y muy sutil, que sólo los buenos cantores, bien dotados y con experiencia, son capaces de interpretar con soltura. Un ejemplo:

Ejemplo 5

Andante

'Nho - ra gñe - na a es - tos se - ño -
res a la ta - lla ya la me - sa
ven - go a ver es - tos a - mo -
res que han ve - ni - do de lu i - gle - sia
de la i - gle - sia a es - tos a - mo -
res. 'Nho - ra gñe - na a estos se - ño - res.

Fuente: M. GARCIA MATOS: *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, I.E.M. del CSIC, Barcelona, 1982, n° 217, p. 112.

Las estructuras arquetípicas protomusicales. Se aplica esta denominación a un tipo de fórmulas en las que un texto prevalece sobre una melodía en estadio elemental, de ámbito casi siempre muy reducido, sirviendo de soporte sonoro a un recitado rítmico de la palabra, que toma la iniciativa sobre la entonación que recibe. El repertorio de estas fórmulas es amplísimo en la música de tradición oral, y comprende un sinnúmero de sonsonetes, cantilenas, trabalenguas y recitativos que animaban los juegos y pasatiempos con que los mayores entretenían a los niños o con que éstos jugaban en grupo, extendiéndose también a parcelas muy determinadas del repertorio adulto. Estas

fórmulas protomusicales atestiguan un estadio elemental y arcaizante del lenguaje musical que revela caracteres muy peculiares del ritmo de un idioma, así como del modo en que se organiza espontáneamente el lenguaje musical propio del mismo en el caso, por ejemplo, de gritos, aclamaciones y consignas colectivas que se emiten rítmicamente en manifestaciones, huelgas, acontecimientos deportivos, etc.³

Evidentemente, en este tipo de fórmulas texto y música se traban en una forma perfecta, hasta el punto de que muy a menudo aquél está formado por frases que no tienen sentido de discurso, sino que se suceden en forma de retahíla para ir rellenando los sucesivos incisos de la fórmula musical (¡que a su vez ha sido generada por la rítmica de un texto determinado!). Mayor compenetración entre ambos elementos no se puede dar. Vaya un ejemplo, que quizá algunos recuerden por haberlo canturreado en la infancia:

Pin, pin, la zorra ma-ta- quín ron- pló la sa- ba- ne- ja; sa- ba- ne- ja
 real, pi-de pa la sal, sal no- nu- da, pi-de pa la cu- ba; cu- ba de ba- rro, pi-de pal ca-
 ba- llo; ca- ba- llo no- ris- co, pi- de pal o- bis- po; o- bis- po de Ro- ra, tapa e- sa co-
 ro- ra, que no te la co- ma la cu- ca ra- bo- ra.

Transcripción: M. MANZANO

Aún pueden encontrarse algunos otros casos de perfecta adecuación entre melodía y texto, como los cantos de texto acumulativo, los rellenos silábicos para fórmulas instrumentales, pero los cuatro señalados son los más frecuentes y relevantes en el repertorio tradicional.

4. El contenido del texto y el carácter de la melodía

Al igual que sucede con el ritmo, entre la melodía y el texto de las canciones populares tradicionales, y por la misma razón de la constante transmigración e intercambio de letras y músicas, puede haber acuerdo o discordancia entre el contenido del texto y el carácter de la melodía. Es evidente que, en el momento de la invención, las melodías de carácter lírico tienen que haber sido creadas para textos de contenido lírico. Los diversos sentimientos que puede expresar un texto y los estados de ánimo

³ En la *Revista de Musicología* de la SEDM (vol IX, 1986, nº 2, pp. 357 y ss.) se publicó un trabajo bastante amplio, y con abundante ejemplificación, que dediqué a este tema, bajo el título "Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional". (El trabajo está incluido en este libro.)

que puede suscitar en una persona sensible (tristeza, melancolía, nostalgia, pasión amorosa, celos, añoranza, alegría, exaltación, serenidad, etc.) inspiran, sin duda alguna, melodías de carácter muy diferente. No se cantan en la misma forma la alegría y la tristeza, la serenidad y la zozobra, la añoranza y la presencia, la melancolía y la exaltación. Aunque formadas con los mismos sonidos, las melodías sugieren por sí mismas muy diferentes estados de ánimo: los que sugirieron, seguramente, a quienes las crearon, los textos para los que fueron hechas, sobre todo si la canción brotó como forma de expresión de lo que un intérprete-creador quería comunicar en un momento determinado.

En el repertorio popular tradicional hay un bloque muy numeroso de canciones de contenido lírico que reciben diferentes denominaciones (rondas, rondeñas, tonadas, albas, alalás, etc.) y conforman en cada ámbito geográfico el tipo de canción que llega a las cotas más altas de perfección a causa de la hondura, la inspiración, el lirismo y la musicalidad de los textos y las melodías. Estos cantos líricos son gratuitos, no funcionales. Se entonan por necesidad, no por diversión. Se cantan por sí mismos, no con una funcionalidad determinada. No acompañan usos, costumbres, ritos o trabajos, sino que brotan de lo hondo cuando el cantor siente necesidad de expresar lo que lleva dentro. Y los buenos intérpretes, los que están dotados de gran instinto musical y lo han desarrollado y perfeccionado después de años de escucha y de práctica, conocen e interpretan a la perfección ese estilo más hondo de canción. Raramente se escucha a uno de estos intérpretes un texto inadecuado al carácter de la melodía con que lo entona.

Pero no todos los cantores tradicionales poseen ese instinto y musicalidad, que les hace interpretar textos y músicas en perfecta adecuación. Esta falta de sentido musical se refleja incidentalmente en las recopilaciones de música popular tradicional, donde de vez en cuando aparece, por ejemplo, un texto dramático que ha sido cantado con una melodía de estilo ligero, divertido, apto para el baile o el jolgorio. O bien una melodía de carácter lírico, que rezuma añoranza y tristeza, lleva un texto cuyo contenido nada tiene que ver con ella. El primer caso es bastante frecuente, sobre todo en las tonadas de baile. El segundo lo es mucho menos, pero también aparece de vez en cuando en las tonadas de carácter lírico.

Para dejar bien claro este punto es necesario añadir dos precisiones. La primera de ellas se refiere a las *fórmulas melódicas de los romances y cantos narrativos*. Tomando un bloque amplio de estas fórmulas y estudiándolas comparativamente, se detecta una gran diferencia de estilos musicales: narrativo severo, narrativo melódico, narrativo lírico y libre. El primero y el segundo se suelen dar en los romances más antiguos, que se cantan con fórmulas arcaicas semirrecitativas cuyas melodías son como asépticas, por así decirlo, respecto de los hechos y los estados de ánimo de los personajes que van apareciendo en la narración. Evidentemente, en este tipo de fórmulas ni hay acuerdo ni desacuerdo entre texto y música. Es el oyente el que pone de su parte el sentimiento y el estado de ánimo al escuchar una historia cantada en la que la melodía es un mero soporte para una dicción clara y declamada, pero no dramatizada, del texto⁴.

La segunda precisión tiene que ver algo con la primera, y se refiere a la *música occidental* en general, y sobre todo a la de los últimos siglos. Tomada de forma global, la cultura musical occidental ha generado, quizá con mayor profusión que otras culturas, unos estilos melódicos que a quienes estamos inmersos en ella nos sugieren por sí mismos, independientemente del texto, pero mucho más si se trata de palabra cantada, estados de ánimo y sentimientos variados y contrastados. Este curioso fenómeno, que no ha sido estudiado en profundidad, no se sabe muy bien si tiene un

fundamento físico (la naturaleza de los intervalos musicales) o solamente psicológico (a puro repetir un fenómeno, se crea una asociación). Por poner el ejemplo más conocido: si el modo mayor suena alegre y el modo menor suena triste, y si un ritmo vivo expresa alegría y un ritmo lento expresa calma, melancolía, dolor, etc. (o por ir algo más lejos, si la música es capaz de curar o poner enfermo a alguien, lo que parece demostrado con hechos) es algo que no está claro todavía si sucede por asociación o por una causa física.⁴ Lo cierto es que en Occidente los estilos melódicos han sido generados por la música vocal, por la palabra cantada (ya desde el *canto gregoriano*, en el que cada uno de los ocho modos tenía connotaciones objetivas -así se afirmaba- con determinados estados del ánimo), llegando después a adquirir independencia en la música puramente instrumental.⁵

Para no alejarnos del tema, damos fin a este punto recordando que la música popular tradicional de estas latitudes ha sido contagiada por los estilos melódicos en uso en la música de autor. Por eso encontramos en ella las mismas relaciones entre estos estilos y los estados de ánimo más o menos definidos por la costumbre, el uso o la asociación.

5. Estructura del texto y estructura musical

También en el aspecto de la estructura aparecen en el repertorio popular tradicional ejemplos de perfecto acuerdo y otros de una falta de adecuación más o menos acusada.⁶

Entendiendo por *frase musical* un tramo melódico cerrado, concluso, y por *inciso* cualquier fragmento de ese tramo que carece de sentido final, aunque tenga cierto carácter suspensivo, decimos que en la música popular encontramos unas veces acuerdo entre las frase musical y la del texto, mientras que otras veces se da entre ambos una discordancia manifiesta. Volviendo a la cuarteta octosilábica, que es la mensura estrófica más corriente, encontramos una casuística muy parecida a la que hemos señalado respecto de la acentuación. Los casos de adecuación total son muy raros, y sólo aparecen cuando el sentido de cada uno de los elementos de la frase literaria coincide con cada inciso de la frase musical, participando ambos del mismo carácter conclusivo o suspensivo. Abundan, en cambio los casos de inadecuación de algún tramo o fragmento del texto con otro de la melodía, sobre todo cuando las inflexiones y cortes de los elementos del texto no se corresponden con las de los incisos de la melodía con que se cantan, o también cuando el sentido final de un tramo del texto no coincide con el carácter conclusivo o suspensivo del inciso melódico

⁴ El ejemplo que siempre se aporta para avalar esta incertidumbre es el del célebre estudio de F. Chopin titulado *Tristeza*, que está escrito en modo mayor. ¿Es verdad que suena triste? ¿Cómo le sonará a quien no conoce el título? ¿Como nos sonaría si no llevara tal título?

⁵ Abordar el estudio de la relación entre texto y música en el canto gregoriano, en la polifonía religiosa, en la estética barroca (según la cual el lenguaje de los sonidos tenía un amplísimo código de figuras retóricas tomado del que regía el lenguaje hablado) o en la canción romántica sería escribir todo un tratado. Simplemente hemos sugerido aquí lo necesario para hacer una aclaración.

⁶ Para no extenderme en explicaciones complementarias, empleo aquí la terminología convencional que ha estado en uso hasta hace poco tiempo en el análisis musical, tomada de la del lenguaje, en la que se emplean los términos *período*, *frase musical*, *inciso*, *sentido afirmativo y negativo*, a pesar de la evidente diferencia entre el lenguaje hablado o escrito y el así llamado *lenguaje musical* (el uso de este término inadecuado denota ya cierta falta de rigor)

correspondiente.

Hay que tener en cuenta, no obstante, que esa falta de adecuación incidental entre texto y melodía queda tan velada por esa especie de nuevo sentido global que gana un texto cantado, que el conjunto palabra-melodía adquiere una diferente lógica de comunicación, por así decirlo, en la que desaparecen, o al menos no se perciben, los desajustes entre ambos elementos de la canción.

Analicemos este fenómeno en algunos ejemplos de los más repetidos en el repertorio popular tradicional. Un caso bastante frecuente es el de la estructura de *estribillo imbricado en la estrofa*, en la cual el último verso de la cuarteta octosilábica de la estrofa, que cierra y concluye la frase literaria, no se canta con un inciso musical conclusivo, como exigiría la lógica a la que se somete un compositor, sino que se une melódicamente con la primera frase, no conclusiva sino suspensiva, del texto; y precisamente en ese momento en que se comienza a decir algo que queda en suspenso, es cuando llega la cadencia musical conclusiva. Este encabalgamiento mutuo entre texto y música no sólo no es un disparate lógico, sino que es un recurso estético, muy antiguo por cierto (ya aparece en muchos de los villancicos "cultos" del *Cancionero de Palacio*), que denota un ingenio y gracia en la forma de trabar texto y música que ha desaparecido por completo en la música de autor, mientras que pervive en el repertorio popular tradicional. Para quienes lean música, he aquí un ejemplo de tonada de jota con estribillo imbricado en la estrofa, en el que se puede seguir el análisis que acabamos de hacer.

Ejemplo 7

Co- lo- ra- di- na gua- pi- na _____ yo no lo qui- sie- ra
ser; _____ la man- za- na co- lo- ra- da _____
to- dos la quieren co- mer, Ya vie- nen los mo- ros por a- que- llos
al- tos _____ con los fu- si- les al hom- bro, _____
la ba- yo- neta en la ma- no, la flor de los mo- zos nos la van lle-
van- do. _____

Otro caso muy frecuente, y en cierto modo semejante al del estribillo imbricado en la estrofa es el de la *muletilla* o *bordón* que se añade a alguno de los versos de una cuarteta, a modo de exclamación, con un sentido admirativo, evocador, suplicatorio, interrogante u otro cualquiera, sin ninguna unión "lógica" con el sentido del verso al que va unido. En estos casos, indefectiblemente, la frase musical experimenta una especie de estiramiento, quedando el sentido conclusivo de la melodía al final del texto de la muletilla añadida, y no al final del verso, como parecería lo natural. He aquí un ejemplo.

Ejemplo 8

En Monterrubio está el árbol yole, ramito de flo-res, en Zarzuela está la
 hoja y en Villacastín la flor, yolé, ramito de flo-res,
 de los mozos y las mozas.

Fuente: A. MARAZUELA, *Cancionero segoviano*, n° 234)

Y un tercer caso, el más frecuente de todos, es la *repetición de algún verso* de la estrofa o del estribillo. La incongruencia que tiene en el lenguaje literario la repetición idéntica e inmediata de una frase ya dicha desaparece por completo cuando este fenómeno se da en la canción. Y no sólo en el caso del estribillo, que también aparece en la poesía versificada, sino también, y sobre todo, en el caso de uno o varios versos de la cuarteta que se repiten al cantar, y en cada caso con un sentido diferente, suspensivo o conclusivo, y con diferente inciso melódico. De entre todas las variadísimas fórmulas de repetición de versos, el más característico y sugerente, a la vez que el más difundido en la canción tradicional popular es aquél en que se comienza el canto por el segundo verso de una cuarteta, entonado con el segundo inciso de la fórmula melódica, para continuar luego con regularidad, finalizando con una fórmula parecida hasta un total de siete incisos. Es la conocida forma de cantar la jota denominada aragonesa. El comienzo por el segundo verso de la cuarteta, sobre todo cuando ésta es de contenido jocoso o picante, crea una especial relación oculta entre el cantor y quienes lo escuchan. Al empezar el canto con una expresión que carece de sentido, por ser el segundo tramo de una frase cuyo comienzo se omite para decirlo acto seguido, el cantor provoca una especie de complicidad con los oyentes. Quienes no conocen la copla se preguntan: "¿por dónde saldrá éste?", mientras que aquéllos que la saben mueven la cabeza y se miran como diciendo: "ya sé por dónde vas, ya te veo venir".

Por consiguiente, el análisis comparado de las estructuras literaria y musical de la canción popular tradicional nos vuelve a demostrar cómo en la mayoría de los casos el desacuerdo entre ambas es sólo aparente, ya que se emplea intencionadamente como recurso estético. Sólo en casos excepcionales aparece una falta de adecuación clarísima entre la estructura de la frase literaria y la de la melodía. Pero no merece la pena detenerse a considerarlos, ya que resulta evidente el error de quien ha aplicado tal texto a tal melodía.

6. La diversidad de soluciones rítmicas para una misma mensura poética

Aunque decir melodía implica que se habla de una sucesión sonidos y de una fórmula rítmica que organiza en el tiempo el molde mensural en que esos sonidos se emiten uno tras otro, ambos elementos se pueden considerar separadamente al analizarlos. Ya hemos hecho varias alusiones de pasada a la diversidad de invenciones melódicas que una misma fórmula de verso y estrofa presenta en la música popular tradicional, aspecto que tiene mucho que ver con el carácter de la melodía. Si nos fijamos únicamente en el decurso de los sonidos, es tan evidente, que la variedad de invenciones es prácticamente inagotable, de tal manera que nadie la pone en discusión.

Pero no sucede así con el elemento rítmico, cuya variedad de soluciones sólo se comprueba cuando se analiza un repertorio. Volviendo a la cuarteta octosilábica, encontramos en el repertorio popular tradicional tres tipos de ritmos: el ternario simple, el binario y el binario compuesto, a los que hay que añadir los polirritmos sucesivos (cambios constantes de compás binario a ternario y viceversa), el ritmo Ubre y el estilo melismático. En cada uno de los tres primeros hay que distinguir de nuevo las soluciones que aplican la misma fórmula rítmica a cada uno de los cuatro incisos melódicos que corresponden a los cuatro versos, y las que corresponden a las fórmulas que unen tramos de dos o más versos del texto en un mismo tramo o inciso de la melodía. Agrupadas así las diferentes soluciones y puestas en columna, se vuelve a comprobar cómo en cada una de ellas las ocho sílabas del verso se organizan en tal diversidad de soluciones, que la mayor parte de las tonadas muestran una estructura rítmica singular, no compartida con ninguna otra.

Transcribo a continuación, como ejemplo ilustrativo de la variedad de soluciones rítmicas, el análisis que realicé del material documental contenido en el *Cancionero popular de Castilla y León*.⁷ Para no alargar el ejemplo, he seleccionado únicamente los esquemas referidos a las tonadas cuya estrofa está compuesta de cuartetas octosilábicas.

⁷ Cancionero popular de Castilla y León (varios autores transcripción musical y estudio musicológico de M. MANZANO), Centro de Cultura Tradicional de la Diputación Provincial, Salamanca, 1989, pp. 79-82.

Ejemplo 9

CUARTETAS OCTOSILABICAS

A) Fórmulas ternarias

De incisos sueltos (un verso).

NUMERO	<i>Valores simples</i>	TONADAS
1		26 (final)
2		105
3		6
4		89

Valores divididos

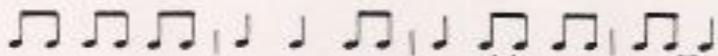
5		5 (estrofa), 34
6		17
7		7-1
8		37a, 23
9		47
10		23

De incisos unidos (dos versos).

Valores simples

11		51
12		14
13		16

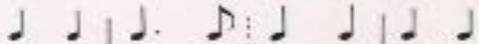
Valores divididos

14  39

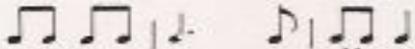
B) Fórmulas binarias

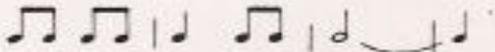
De incisos sueltos.

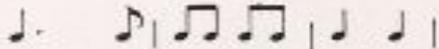
Valores simples

15  64

Valores divididos

16  42

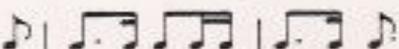
17  19, 62

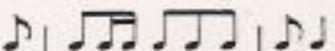
18  40, 90

19  19b

20  28

21  65

22  29a

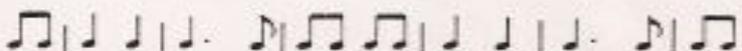
23  22

24  88

25  4, 66-1.º, 68, 82-IV, 101

26  99

De incisos unidos

27  80

C) Fórmulas binario-compuestas

De incisos sueltos.

28		11, 25, 36, 43, 55
29		74
30		54 (fandango)
31		18
32		24, 56, 59, 69, 78, 79
33		8, 20
34		91, 92
35		12, 15
36		85-1
37		58
38		27, 38, 41a
39		57

De incisos unidos.

40		52
41		60
42		37b

D) Ritmo mixto

43		41b
44		48
45		49

A pesar de la brevedad a la que he tenido que ceñirme en estas páginas, creo que ha quedado claro que el tema de la relación entre el texto y la melodía en las músicas populares de tradición oral sugiere amplios y variados puntos de reflexión, que sólo pueden ser abordados dentro de una perspectiva global, que incluya los aspectos musicales y los literarios. La simple lectura de los textos no permite descubrir todos los valores estéticos de las canciones populares, que a pesar de su breve desarrollo llegan en muchas ocasiones a ser obras maestras en su género. Texto y música parecen en muchos casos haber nacido juntos, por lo que tan limitado se halla para comprender y disfrutar de estas canciones, o para estudiarlas, quien sólo lee los textos como el que se limita a tararear las melodías. Es necesario hacer una lectura completa, hay que leer cantando, o cantar leyendo, para descubrir lo que hay en esas tonadas, hechas para más de un día.

Quizá la ausencia de esta lectura completa y simultánea explique el escaso interés que tienen las antologías y cancioneros que sólo recogen textos de canciones populares tradicionales. Colecciones de textos como las que lograron reunir N. Alonso Cortés, Alberto Sevilla, Antonio Puig Campillo, Mariano D. Berrueta, y antes que todos ellos F. Rodríguez Marín,⁹ cuyo afán coleccionista todos han imitado después en alguna medida, no son, a pesar de llamarse *cancioneros*, más que amplísimos muestrarios de cuartetos octosilábicos y seguidillas que, además de aparecer despojados de las músicas con las que se cantan, no contienen apenas ninguna de las otras variadísimas muestras de mensura poética en las que los cantores tradicionales han vertido su ingenio inagotable. Es evidente que limitarse a estudiar como "literatura oral" unos textos que nunca vivieron separados de las músicas con que siempre se han cantado no conducirá más que a un conocimiento parcial de la realidad que se quiere aclarar por medio de la investigación. Esta sólo avanzará por un camino seguro cuando se lleve a cabo de forma conjunta, con las aportaciones que la filología y la etnomusicología pueden proporcionar, cada una desde su perspectiva propia.

Esta tarea conjunta se podría plantear, indudablemente, para los trabajos de recopilación que hoy se siguen haciendo, con mucha más abundancia que en décadas pasadas, a pesar de que la tradición musical popular está ya en la mayor parte de los lugares en una situación agónica, por causas bien conocidas. Pero también se podría orientar hacia el estudio del enorme caudal documental que en forma de transcripciones de melodías y textos llena las páginas de centenares de cancioneros editados desde hace un siglo, y de otras colecciones documentales aún inéditas, que obran en archivos donde pueden ser estudiadas y consultadas. De este modo, el fruto del esfuerzo y del trabajo de muchos recopiladores de música popular tradicional sería una importante fuente para el estudio de un tiempo histórico muy rico en creatividad, en lugar de ser considerado inútil, por formar parte de un pasado irrepetible, como apunta cierta tendencia dentro del campo de la etnomusicología que, olvidando o excluyendo el valor que de por sí tiene la canción popular tradicional en cuanto melodía y texto, únicamente se sirve de ella como de un medio de conocimiento del individuo y de la sociedad en que esa música se produce.

Lo más deseable, pues, sería que los trabajos de recopilación y de estudio de la música

⁹ Narciso ALONSO CORTES: *Cantares de Castilla*, Valladolid, 1906, reedición, Valladolid, 1982; Alberto SEVILLA: *Cancionero popular murciano*, Murcia, 1921; Mariano D. BERRUETA: *Del Cancionero Leonés*, León, 1941; Antonio PUIG CAMPILLO: *Cancionero popular de Cartagena*, 1953; Francisco RODRIGUEZ MARIN: *Cantos populares españoles*. En esta relación habría que incluir también un buen número de obras denominadas *cancioneros* y *romanceros*, que transcriben sólo textos, o en los que aparecen sólo unas cuantas melodías, más a título ilustrativo que documental.

popular tradicional se hiciesen conjuntamente, en equipos interdisciplinarios, o al menos con criterios globales, que enfoquen la búsqueda y la encuesta, la grabación documental, la transcripción íntegra de los documentos y su posterior estudio hacia la captación de todos los elementos que conforman la canción popular tradicional, en especial la melodía y el texto. Los frutos de esta colaboración, hasta hoy tan escasamente logrados, no tardarían en aparecer.