

El contexto social del cancionero popular tradicional

*Texto seleccionado de la Introducción
al Cancionero Básico de Castilla y León*

MIGUEL MANZANO ALONSO

Conformado el repertorio popular tradicional a lo largo de varios siglos, a pesar de los constantes cambios, ha quedado integrado por una serie de géneros y especies que corresponden a las variadas funcionalidades que la canción ha venido cumpliendo, todas ellas relacionadas con el transcurso de cada día, con los ciclos de cada año y con cada una de las épocas de la vida del individuo. Una mirada amplia a la música tradicional de todo el territorio español demuestra que una buena parte de los elementos musicales y literarios de las canciones pertenece a un tronco común en el que los esquemas básicos, muy condicionados por los textos y por las funciones de las músicas, son muy semejantes en amplias zonas geográficas. Pero, a la vez, un análisis más atento y minucioso de esos mismos elementos permite detectar infinidad de rasgos específicos y detalles distintivos de la tradición que demuestran que ese tronco común se expande en múltiples ramas y que éstas, siguiendo la metáfora, generan brotes, flores y frutos que, conservando ciertas semejanzas básicas, son diferentes en las formas, coloridos y rasgos que cada colectivo ha ido aglutinando a lo largo del tiempo. De tal manera que cada uno de los géneros y especies del cancionero popular tradicional, siendo idéntico o muy parecido en su configuración formal, suena de modo tan distinto que es identificado con bastante facilidad y seguridad como perteneciente a la forma de cantar de un determinado espacio geográfico, llámese región, comunidad, provincia o comarca.

Dos estratos sociales y dos tipos de música, separados pero relacionados

El cantor popular, hemos dicho, es el que, inmerso en la corriente de la práctica musical en que ha nacido y crecido, ha inventado la mayor parte de las canciones que han llegado hasta nosotros, dentro del entorno social en el que su vida se ha desarrollado. Mirando al pasado, las aldeas y pueblos de dimensión media, entre 500 y 1.000 habitantes, e incluso numerosos núcleos de población de menor tamaño, han sido el hábitat normal de los cantores populares. Y aunque en su origen haya habido, como hemos afirmado, canciones inventadas por personas itinerantes que llevaban y traían músicas de un lugar para otro, a partir de cierta época, aproximadamente los cinco últimos siglos, el cancionero popular se ha ido formando y creciendo fundamentalmente en el ámbito rural.

() El Cancionero Básico de Castilla y León, compilado y estudiado por Miguel Manzano Alonso, ha sido patrocinado y editado por la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. Colección de Estudios de Etnología y Folklore, 2011.*

En esas agrupaciones que llamamos villas, pueblos o aldeas, donde la mayor parte del pueblo ha vivido desde que se fueron fundando estos núcleos de población, generalmente junto a lugares donde eran necesarios los trabajos manuales de todo tipo como medio de supervivencia o como servicio a las clases altas y acomodadas, y también a los monasterios de las grandes ordenes religiosas, encargadas de organizar la repoblación de los territorios reconquistados, es donde ha ido conformándose el repertorio de las canciones populares tradicionales.

Pero, además, también en las ciudades ha habido un componente de población que, si no se puede denominar rústico, sí podemos llamar popular, integrado por gentes de clases bajas dedicadas a todo tipo de trabajos para poder ganarse la vida. Hasta bien entrado el siglo XIX muy pocas ciudades del territorio español podían considerarse propiamente urbanas. Hacia el año 1.900 sólo Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, Málaga y Murcia contaban con más de 100.000 habitantes. Pero incluso estas "urbes", de dimensiones todavía medias, estaban conformadas por un centro de ciudad que podía denominarse ámbito urbano, rodeado de infinidad de suburbios a donde habían ido a parar gentes de todo tipo, la mayoría también de clases bajas, que buscaban subsistencia. En cuanto a Castilla y León, Valladolid, con 70.000 habitantes, era la única ciudad que se acercaba un poco a esta cifra por las mismas fechas. Las demás capitales de provincia andaban por entonces entre los 30.000 de Burgos y los 7.000 de Soria. Ciudades pequeñas, con un núcleo formado por monumentos religiosos (muchos) y civiles (menos), casas de todo tipo y tamaño habitadas por familias de variado abolengo y poder económico, y, alrededor, los barrios de la gente humilde, los suburbios. Estos datos fríos nos ayudan a concluir que, hacia la época que señalamos, la población de España y, en concreto, la de Castilla y León, era una amplísima mayoría de lo que podemos denominar gentes del pueblo llano y sencillo, la masa popular, rural en su mayoría, más un pequeño componente de habitantes de los barrios de las capitales de provincia. Es en ese hábitat donde ha nacido y crecido el inmenso repertorio de la música popular, conservado en la memoria y transmitido por tradición oral.

Al mismo tiempo, la música denominada "culta", inventada por músicos de oficio, tenía y ha mantenido hasta hace poco más de medio siglo su propio hábitat: las catedrales, los monasterios, los palacios, las mansiones de la nobleza y de los clérigos poderosos, las casonas de las familias con poder económico y hasta las casas de familias bien acomodadas en las que quedaba algún tiempo libre para un acercamiento a la música "culta". Todavía en esos ámbitos sirvieron como músicos de oficio compositores tan notables Bach, Haydn y el Mozart de la primera época, hasta que se cansó de servir a un obispo y comenzó a vivir por libre.

Miguel de Cervantes deja en el Quijote un claro testimonio de algunos de estos diferentes estratos de la práctica musical. La "alta música" se escucha en el palacio de los duques que acogen una temporada a la pareja de viajeros, cuyas andanzas ya conocían por haber leído la primera parte del Quijote. En varias ocasiones suenan allí músicas de instrumentos, unos de guerra, con sonido estruendoso, y otros que hacen sonar dulces músicas cuando el momento lo requiere; unos y otros tañidos por profesionales al servicio de los señores. Y no puede faltar, pues es de uso común, un poeta-músico que sirve a los duques a domicilio, componiendo y cantando

endechas para cualquier momento y ocasión. Este fue el oficio y ocupación durante varias décadas, de Juan del Encina, al que se puede poner como ejemplo de una profesión muy extendida. Ya en la primera parte de la novela cervantina habíamos encontrado estudiantes vestidos de pastores que se iban a vivir al bosque para llorar allí sus quejas de enamorados, escribiendo poemas y entonando para sus damas, al son de flautas y vihuelas, canciones de ingratitudes, desvelos, requiebros y ausencias. El hidalgo Alonso de Quijano, personaje acomodado de clase media alta, aunque ya un tanto vergonzante por haber dilapidado su herencia comprando libros, ha disfrutado de mucho tiempo libre para leerlos y, en un momento dado, es capaz de pulsar un laúd y cantar una endecha que él mismo ha compuesto para responder a la esquiva Altisidora, que le había entonado un poema al son de los acordes del arpa. Evidentemente, hay que añadir a estas músicas, de las que disfrutaban las clases poderosas, otras que no aparecen en el Quijote porque no vienen al caso con el argumento de la obra: las que se componían para las catedrales, las iglesias bien dotadas y los monasterios, centros de grandísima importancia en lo que se refiere al origen y desarrollo de la música de autor, muy unida en estos centros de culto religioso al nacimiento de la música coral polifónica, a la música de órgano y al desarrollo de la música instrumental. Mientras, en otro ámbito y en otro ambiente descrito en el Quijote, un personaje "de pueblo", Camacho, ricachón inculto, ha preferido ambientar su boda contratando cantores, danzantes y tamborileros que interpretan músicas rústicas durante el festejo nupcial.

Ya hemos respondido ampliamente en el segundo capítulo de esta introducción a la cuestión de si estos dos estilos y tipos de música han estado aislados el uno del otro o ha habido intercambio e interinfluencia entre ambos. La respuesta a esta pregunta la hemos argumentado analizando y comparando las dos vetas de cultura musical. Comparación de la que se deduce que en el repertorio popular tradicional hay, además muchos restos de músicas viejas, un fondo muy amplio de canciones que están a medio camino entre la música popular y la de autor y que se han incorporado recientemente al fondo popular.

Una última reflexión para terminar este epígrafe. A pesar de las grandes diferencias sociales entre ricos y pobres, nobles y plebeyos, y ciudadanos y villanos, ambos bloques sociales siempre han tenido que convivir porque se necesitaban mutuamente. Pero en este contacto, por lo que se refiere a la música, no sólo ha habido influencia de la culta en la popular, sino también a la inversa. Precisamente en el momento histórico en que los instrumentos musicales comienzan a hacerse independientes de las voces, a las que siempre acompañaban, las primeras experiencias creativas de música instrumental se hacen tomando como tema, además de obras muy conocidas de compositores, un buen número de canciones y danzas populares, sobre las que los músicos más renombrados de tecla y vihuela inventaban y escribían variaciones o "diferencias". Entre las muchas que en España se pusieron de moda en el siglo XVII se hicieron célebres las que tomaban la melodía de la canción *Guárdame las vacas, Carrillejo*, que se hizo famosísima con el título de *Las vacas*. Otro tanto ocurrió con *El villano*, tema popular tomado de las danzas de paloteo, que precisamente ha llegado vivo hasta hoy mismo (**nº 235**). Títulos como *Folías, Española, Canarios, Paradeta, Pasacalle, Jácaras, Marionas, Marizápalos. La miñona de Cataluña y La minina de Portugal*, que el renombrado maestro

Gaspar Sanz publicó en variaciones musicales en su *Instrucción de música sobre la guitarra española*, publicado en 1674, son muestras inequívocas de una relación en la que la escritura musical "culta" es deudora de la música popular, la de "los villanos", como se solía calificar a menudo a la gente del pueblo.

Concluyendo: la deuda musical siempre ha sido mutua entre nobles y plebeyos. Y este trasiego, hablando en general, ha sido beneficioso para ambas vetas de la cultura musical.

La diferente fuerza difusora de las canciones

En cualquier repertorio que recoja músicas populares de tradición oral se pueden distinguir diferentes bloques en razón de la importancia y la representatividad que tengan respecto del ámbito geográfico al que se refiere una recopilación.

Para empezar, hay un cierto número de canciones conocidas por la mayor parte de las personas del espacio geográfico representado en el título de un cancionero, que las conocen o por cantarlas a menudo o, al menos, por haberlas oído frecuentemente. Dada la lentitud con que en épocas pasadas ocurrían los cambios en las costumbres, también musicales, hay que suponer que este bloque de canciones, que la mayor parte de la gente de una comarca, provincia o región cantaba y conocía, conforma el fondo cancionístico más representativo de cada colectivo, una especie de herencia nacida, conservada, aumentada y cultivada en cada lugar. Al igual que hay una memoria individual, que es el soporte de las músicas que no se escriben, se puede hablar también, en música tradicional, de una memoria colectiva, en la que se conserva un determinado número de canciones que todo el mundo conoce y canta en un determinado ámbito. En general, este bloque de canciones es el más representativo de los rasgos musicales peculiares de cada grupo humano, con las excepciones a las que nos referiremos más adelante. Pero por circunstancias muy diversas, a veces por pura casualidad, una determinada canción, que en un momento dado llegó a una zona concreta procedente de otro lugar (algún forastero o extranjero la trajo, algún "nativo" que emigró y volvió a su tierra la enseñó, alguien de paso por un lugar fue escuchado e invitado a enseñar a algún oyente interesado por aprender lo que escuchaba; a veces los informantes dan detalles sobre estos "sucesos musicales") acabó por adquirir carta de naturaleza en el colectivo al que llegó, aunque su perfil musical no tuviera gran similitud con el estilo de cantar del grupo, que terminó por aceptarla. Los casos en que esto sucede son bastante frecuentes, como hemos comentado al explicar los cambios por sustitución en el capítulo segundo.

Otro bloque, que suele ser el más numeroso del repertorio, está integrado por canciones que no tienen gran difusión y son conocidas por muy pocas personas, a veces por una sola que la ha mantenido en la memoria. Quienes se dedican a recopilar y transcribir músicas populares saben bien que se pueden encontrar en cualquier momento con sorprendentes hallazgos musicales, con verdaderas obras de arte, inventadas por no se sabe quién, que han quedado como escondidas en la memoria de muy pocas personas. Por qué intrincado itinerario llegaron hasta donde fueron descubiertas, nunca se podrá saber. A lo sumo, a veces, si uno pregunta, se encuentra con una respuesta sencilla: "lo cantaba

siempre mi madre", "me lo enseñó mi abuela", "lo aprendí una vez que estuve en casa de una prima", "lo cantaron unas que vinieron a una boda", o algo parecido. Estamos aquí, indudablemente, ante el fenómeno de la tradición oral, que ha venido conservando y transmitiendo por mil caminos lo que un cantor anónimo (no el pueblo como colectivo, repetimos) inventó en un momento en que tuvo la suerte de que la práctica diaria del canto le ayudó a activar su imaginación creadora. Con mucha frecuencia este tipo de tonadas están entre las más bellas y representativas de la forma de cantar de un colectivo y de las páginas de una recopilación. Y aunque muy raramente, a veces ocurre que una de estas joyas escondidas, de cuyo origen nadie sabe nada, aparece en algún otro lugar muy distante, sin que se encuentre rastro alguno de ella en otros repertorios recogidos en el espacio geográfico intermedio. En este caso la sorpresa de quien se encuentra con el documento es todavía mayor, porque la tradición oral suele funcionar de otra manera, dejando mucho más claro el rastro de las canciones en una zona en la que abundan las variantes melódicas, que se suelen ir esfumando, en parecido y en frecuencia, a medida que uno se va alejando (por las vías de la lectura de los cancioneros, claro está, y por la geografía que trazan) del punto geográfico aproximado en el que debió de nacer la canción. De esta manera en muchos casos uno puede llegar a afirmar sin mucho riesgo de equivocarse: esta canción es norteña; esta otra es de la raya de Portugal; este ritmo de baile sólo aparece en Burgos, Palencia, Segovia y Valladolid; este otro sólo se practica en Salamanca y en el norte de Cáceres, etc.

Las únicas tonadas que aparecen con difusión muy amplia, tanto en un ámbito geográfico preciso como en un espacio mucho mayor, son las que han entrado en los repertorios como efecto de lo que podemos llamar "cambios por sustitución". La razón de este fenómeno suele ser el hecho de que han sido traídas a todos los lugares por agentes externos a las comunidades y a los grupos humanos: curas, maestros y otros "especialistas" que las aprendían en centros de formación provinciales, regionales o hasta nacionales en una versión única, y después las difundían por todos los lugares; o, en otros casos, por ciegos y copleiros itinerantes que las cantaban en versión única para diferentes públicos que los escuchaban y las aprendían. Este bloque suele aparecer en las recopilaciones en una cantidad mucho menor, debido a un proceso selectivo por parte de los recopiladores, que lamentablemente nos ha privado de él, al haberse dejado llevar de un criterio equivocado acerca de lo que es la música popular de tradición oral.

Hay que lamentar que esta postura se haya seguido manteniendo por parte de los recopiladores casi hasta nuestros días, habiendo afectado sobre todo a una parte de la música de tradición oral que siempre ha sido considerada por los músicos que la han recogido como de baja calidad musical y como poco representativa de los valores étnicos de un grupo. Porque además de que esta sección del repertorio representa de igual manera que otras lo que la gente ha cantado (juicio estético aparte), suele ser especialmente interesante en el aspecto etnomusicológico para captar y analizar la forma en que funciona la memoria como soporte de las melodías y el modo en que se producen las variantes melódicas sobre un tipo, que en estos casos sí es único, porque ha sido creado por un músico imitando el estilo popular o, al menos, el estilo de una parte del repertorio tradicional. Además, este tipo de canciones es, por una parte, un material

representativo del último estadio de la tradición oral popular y, por otra, proporciona al estudioso una ejemplificación insustituible para captarla en la forma viva y cambiante en que casi siempre se manifiesta, y no en esa especie de congelación a la que inevitablemente la reduce la consignación de variantes aisladas. Congelación relativa, entiéndasenos bien, pues cualquier música perteneciente al repertorio popular tradicional, aun cuando sea una variante o una versión única, siempre tiene en los cancioneros un contexto amplísimo de melodías en el que se la puede ubicar, para poder comprenderla y situarla en toda su amplitud musical, literaria, etnográfica y antropológica. Con la condición de que se lean y estudien las recopilaciones, porque quienes se acercan a los cantores populares sin conocimiento del contexto o quienes no conocen más que lo que se canta en su pueblo, en su comarca o en su provincia, acaban pensando que el lugar donde se cantan las canciones es también el lugar donde han nacido.