

**ÍNDICE DEL TRAMO XI:
OTRO CAMBIO DE RUMBO DESPUÉS DE SEIS AÑOS**

1. El cambio de estilo de un grupo coral	p.2
2. Ludendo in rythmis modulatis' : una obra para dos pianos	p.5
Ludendo in rythmis modulatis: secuencia en cuatro episodios para dos pianos.....	p.7
3. 'De las cenizas del Miércoles a la Pascua Florida'	p.10
4. La 'Pastorada Leonesa', un nuevo e inesperado proyecto realizado en un tiempo récord	p.15
5. Un proyecto fallido: La serie de TVE La Vía de la Plata	p.21
6. El Misterio de Elche (abril de 2007)	p.23
7. El intercambio epistolar con Esteban Sanz (2007-2012)	p.25
8. Canciones para el carnaval de Ciudad Rodrigo (1890-1936)	p.30
A guisa de epílogo	p.30
Una palabra más, acerca de las músicas	p.32
9. Conferencia sobre Canto Gregoriano en Zaragoza	p.33
10. La décima cantada, un mundo sorprendente	p.35
Postludio y cadencia final sobre La Décima.....	p.41
11. La tradición musical popular en la comarca de Sayago, mi tierra natal	p.43
Sayago, tierra de canciones	p.44
Un ciclo de cuatro conciertos, que se llevó a cabo, y la edición de un disco, que no llegó a feliz término.....	p.50
12. Homenaje y memoria en mi LXXX cumpleaños	p.52
Una velada musical para no olvidar	p.53
13. El Cancionero Salmantino, de Dámaso Ledesma	p.55
Dámaso Ledesma cierra un ciclo.....	p.56
14. PRIORO, un pueblo, unas gentes, una ronda, y el encuentro con Marcelino Díez	p.60
¿Alollano en Prioro?	p.62
En camino hacia Prioro	p.63
15. Una nueva propuesta de publicación la edición un segundo volumen de 'Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral'	p.65
Justificación.....	p.66

TRAMO 11: Otro cambio de rumbo después de seis años.

Este (pen)último tramo de mi *vida de músico* ya me va a llevar hasta muy cerca del momento en que, si tengo salud y buen ánimo, alcance el día a día en que voy viviendo y lo que en cada uno me vaya ocurriendo como músico, digno de ser recordado y anotado. La redacción de este tramo y la del anterior se han prolongado en el tiempo más de lo que yo quisiera. Pero el motivo principal ha sido la abundancia, y a menudo la superposición de proyectos y de encargos que se me han ido acumulando durante la década del 2008 al 2018, tiempo, este segundo año, en que voy comenzando a escribir este tramo. En el que también recuerdo algunos hechos que por olvido omití, aunque sucedieron algo antes de las fechas en que este tramo comienza.

1. El cambio de estilo de un grupo coral

Dejar Alcorza no supuso dejar ALOLLANO, sino todo lo contrario: centrarme en un nuevo estilo de recuperar para la memoria y el disfrute de la gente de esta ancha y dispersa tierra de *Castilla y León*, arbitrariamente agrupada en una comunidad administrativa y política muy dispersa y bastante diversa en multitud de aspectos. En la cual se han recogido en trabajos de recopilación llevados a cabo por más de un centenar de músicos más de 12.000 canciones y toques instrumentales que han ido a parar a las páginas de más de otro centenar de publicaciones musicales de sus siete provincias. (Como he dejado dicho, sólo mis tres cancioneros, de Zamora, León y Burgos, contienen un total de 6.360 documentos musicales).

La ocupación que más tiempo me consumió durante el tiempo al que voy llegando en esta memoria de mi vida de músico fue la puesta en marcha y el sostenimiento de la actividad del grupo ALOLLANO, a la cual ya he comenzado a referirme en



las páginas finales del tramo anterior. Aunque ha tenido y sigue teniendo este nuevo conjunto coral e instrumental algunos aspectos que lo asemejan mucho al Grupo VOCES DE LA TIERRA, hay también notables diferencias entre ambos. Trataré de explicarlas con la mayor brevedad que pueda hacerlo.

Las diferencias se refieren en primer lugar al tipo de repertorio que interpreta ALOLLANO, que desde el comienzo hasta hoy mismo se ha centrado exclusivamente en la canción popular tradicional de Castilla y León. Mientras que VOCES DE LA TIERRA siempre incluía en sus conciertos dos partes bastante diferenciadas, una de las cuales ciertamente era también el repertorio de base popular tradicional de Zamora y otras nuevas canciones desconocidas en el campo de la música coral. Era por entonces (año 1975, como ya he recordado en el tramo cuarto) cuando comenzaban a sonar en renovados arreglos y con una base instrumental de apoyo melódico y rítmico y otros timbres dialogantes con las voces (todo ello algo nuevo y desconocido y sorprendente), canciones recogidas en el *Cancionero de Folklore zamorano*. Durante más de diez años tonadas como el *Arbolito florido*, *La Rueda*, *la Canción de cuna*, la suite *Del Monte y la Rivera* y la otra larga treintena, que fueron a parar a los dos



Primeros ensayos de Alollano

primeros discos LP, sonaron en todas las comarcas zamoranas y fueron llevadas a tierras de Francia, Alemania e Italia en viajes turístico-musicales del Grupo *Voces de la Tierra*, como ya he referido. Pero además de esta base de música tradicional, se escuchaba siempre en nuestros conciertos otra parte muy variada de nuestro repertorio integrada por algunas canciones de contenido que podríamos llamar humano-religioso (recuérdense los títulos: *El Mundo es mi Casa*, *Corales para una Noche de Paz*, *Semana Santa en Zamora...*), o simplemente social o poético, siempre a partir del valor de una bella melodía, como lo eran todas aquellas con que empezábamos a subir al escenario: *Canción para el camino*, *El fortín*, *Peoncito del mandiocal*, *Cuando no lloren los sauces*, el espiritual negro *Moisés*, *El Herido* y *El sudor* (con textos de Miguel Hernández y melodías de Álvaro Cifuentes), y tantas otras.

De forma muy distinta y en circunstancias bien distintas, y aquí apunto la segunda diferencia entre *Voces de la Tierra* y *Alollano*, el nuevo grupo coral-instrumental, aunque comenzó a reunirnos en un pequeño conjunto sin ninguna finalidad determinada, simplemente por el impulso de la afición a cantar a coro, que volvió a ser el elemento de cohesión, creció y se perfiló básicamente cuando se nos presentó, por pura suerte casual, la oportunidad de grabar una serie de discos para el sello *RTVE Música*, cuyo contenido habría de ser exclusivamente la canción tradicional, y además ampliada básicamente a todas las tierras de Castilla y León. Lo cual me exigió un trabajo de búsqueda selectiva de un repertorio integrado por 'lo mejor' de varios cancioneros de las nueve provincias de la Comunidad. Pero sobre todo había otras exigencias: por una parte, ampliar el programa con algunos de los géneros más valiosos musicalmente de las canciones populares tradicionales de estas tierras, y por otra, a que todas las provincias de la Comunidad estuviesen representadas en una proporción

parecida, para demostrar que la riqueza de nuestra tradición musical se extendía a toda su amplitud geográfica.

Estas eran las principales exigencias, y a ellas me tuve que atener para escoger el bloque de las cincuenta canciones que llenaron los 4 discos editados por *RTVE Música* bajo la denominación genérica *El tesoro de la música popular española*. Por otra parte, y esta era la exigencia que yo mismo me impuse, a la interpretación coral del nuevo Grupo Alollano, que combinaba coros unisonales con pasajes polifónicos, le fui añadiendo una base instrumental mucho más rica y variada que la que sonaba con *Voces de la Tierra*, a fin de que desde la primera escucha dejara claro que el conjunto instrumental no era un simple soporte rítmico y melódico para el conjunto, sino una especie de miniorquesta de cámara que pudiera alternar con y sostener a un coro integrado por una treintena de voces.



Grabación del CD "Al son del agua que corre"

Si se compara el conjunto instrumental básico que sonaba con *Voces de la Tierra*, un tanto ampliado en los discos grabados, con el que suena en nuestros conciertos (pues *Alollano* sigue cantando hoy, cuando estoy escribiendo esta crónica en 2015) y en nuestros discos, queda bien claro que mi trabajo de composición se ha ampliado en recursos tímbricos. Como ya he dejado indicado, en los discos grabados por el Grupo para el catálogo *RTVE Música* suena una base instrumental integrada, además de la base rítmica (percusión, guitarra y contrabajo acústico) por *vibráfono, guitarra acústica, acordeón, oboe, flauta, trombón, contrabajo y percusiones*, a la que se fueron añadiendo en los siguientes otra serie de instrumentos que iban contribuyendo a colorear la variedad del conjunto con nuevos timbres, como el *clavicémbalo, el laúd y la bandurria, el violoncello, el arpa, el piano, el corno inglés, el fagot, el banjo y la gaita de fole*. Con el mismo criterio de enriquecer la sonoridad, fui añadiendo también, sobre todo para las grabaciones en el estudio, algunos timbres especiales de percusión usados con frecuencia en la música popular tradicional, como pueden ser un *mortero, un almirez, un par de conchas frotadas* o un *pandero* de grandes dimensiones.



Alollano en Zamora y Carbajales.

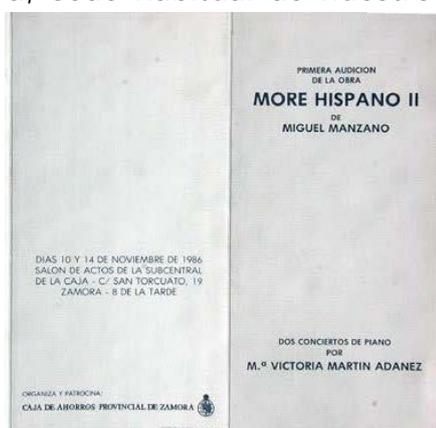
Los lectores interesados por conocer con detalle el contenido de los discos que el grupo Alollano grabó para el sello RTVE Música, encontrará todos los datos en los comentarios al *Catálogo de obras*, en el que llevan los núms. 40, 41, 42 y 44.



2. *'Ludendo in rythmis modulatis': una obra para dos pianos*

Lo primero a lo que me dedicué una vez que conseguí la libertad, todavía condicionada, de mis compromisos 'alcorzamusicalianos' fue atender a un proyecto que a comienzos de año 2006 me había propuesto Daniel Pérez, Director del Teatro Principal de Zamora, sede habitual de nuestros conciertos de estreno de los discos que fui grabando con el Grupo Alollano. Conocía yo a Daniel desde sus tiempos de estudiante de Letras por sus aficiones literarias y musicales y he seguido su trayectoria desde que fue nombrado gerente del Teatro Principal, en el que ha venido ejerciendo una actividad nada fácil, ya que le ha sido necesario combinar la atención a las iniciativas 'caseras' con la habilidad para atraer de fuera de Zamora espectáculos brillantes y siempre que puede estrenos de autores zamoranos. Uno de ellos me ofreció a mí cuando algún tiempo antes me había propuesto, como acabo de aclarar, una especie de ciclo semanal con obras mías, del que formó parte el 'reestreno' de mi obra para piano *More Hispano*, que interpretó mi compañero en el Conservatorio Superior, Alberto Rosado (catedrático de Conjunto Instrumental en el Conservatorio Superior de Salamanca) en una doble sesión con el teatro lleno (pues el estreno que interpretó María Victoria M. Adánez 20 años antes ya estaba casi olvidado). Y ahora (marzo de 2006) venía esta segunda propuesta, interesante de otra manera, pues consistía en la composición de una nueva obra para piano de duración larga, que sería la parte primera de un concierto en dos tiempos, para que en el segundo pudieran volver a sonar de nuevo varias piezas del *More Hispano*.

Daniel Pérez aceptó enseguida mi sugerencia y me recomendó presentarle cuanto antes el presupuesto de la composición y del estreno en concierto. Y no miento si digo que desde algún tiempo atrás venía yo dando vueltas a la idea de una obra para dos pianos que explotara, con la amplitud y posibilidades de un dúo pianístico, las sonoridades bastante desconocidas que encierran algunos documentos sonoros (canciones y toques rítmicos) que me habían impresionado cuando los



Sophia Hase y Eduardo Ponce

recogía y que me seguían revoloteando en la cabeza desde que un día, medio en serio medio en broma (esto pensaba yo), pero ellos iban en serio, me propusieron mis dos compañeros catedráticos de Piano en el Conservatorio Superior, Sophia Hase y Eduardo Ponce, que me animara a escribir(les) una obra para dos pianos. Los había escuchado interpretar una de Mozart y me habían hecho llegar otra con tres obras de Stravinsky, como para que ello me ayudara a decidirme. Yo se lo había agradecido, pues su reconocida calidad como intérpretes (y su también reconocida –y temida– calidad y exigencia como enseñantes) me honraba con semejante propuesta.

Lo que siguió vino rodado. Llamé a Daniel para comunicarle que el *Atlantis Piano Dúo* (éste era el nombre artístico de mis amigos pianistas), había recibido la noticia con satisfacción. Me pidió datos aproximados sobre el costo que podía tener la interpretación, y también grabación, de un disco (buena costumbre que él tenía siempre que podía hacerlo). Lo comuniqué a los pianistas diciéndoles que se entendieran directamente con él para los aspectos económicos. Debieron de llegar muy pronto a un acuerdo, pues así me lo dijo Daniel, que también me pidió que fijara una cantidad ‘razonable’ por mi trabajo de composición, asunto que resolví enseguida y también sin ningún obstáculo. Fijamos un plazo suficiente para que yo tuviera tiempo de trabajar sin prisa y sin pausa, de forma que el estreno pudiese hacerse hacia el final del año, y yo comencé mi trabajo, al que me dediqué asiduamente. A respetar los plazos nos ayudó esta vez la informática, pues yo ya dominaba la escritura con el programa *Encore*, que me permitía ir enviándoles sucesivamente cada una de las cuatro partes de la obra para que fueran estudiándola con tiempo.



Portada, primera y última página de la partitura

Con satisfacción iba yo comprobando que la obra les iba resultando muy atractiva, y también que comprendían, asimilaban y llegaban a dominar muy pronto cada uno de los cuatro tiempos, incluidos algunos pasajes algo complicados, sobre todo por algunas fórmulas rítmicas y algunas sonoridades modales deudoras de la música tradicional, de las que la obra está sembrada. Hasta que, cerca de la fecha fijada para el estreno, ya estaba en condiciones de ser interpretada tal como yo la había concebido.

Aquel último mes fue para mí un tiempo un tanto acelerado de idas y venidas, de avisos y advertencias, de fijaciones de fechas, horas y lugares. A estos avatares que suelen acompañar a cualquier estreno se añadía en este caso el hecho de que aprovechando el necesario alquiler de dos pianos de cola que tuvo que hacer el Teatro, se decidió por acuerdo de todos que la mejor forma de proceder era aprovechar los dos días siguientes al concierto para llevar a cabo una buena grabación de la obra en el propio teatro. Y así se hizo, añadiendo al estreno del *LUDENDO*, que tuvo lugar el día 17 de noviembre de 2006, la grabación de otras cinco piezas del *More Hispano* hasta completar el tiempo que permite un CD.



Portada y contraportada del disco Obras para Piano

Integro aquí el comentario que yo mismo hice al programa, en el que explico el proceso de composición de la obra, y dejo para la entrada de la página OTROS ESCRITOS EN PDF el valioso (y amistoso) comentario que escribió Antonio Gallego, que también pudo formar parte de la introducción literaria que forma parte del CD en que el Teatro Principal editó la obra.

Para información de los posibles lectores de estas líneas traslado también al catálogo de obras el comentario que redacté para el programa del concierto del estreno de esta obra.

LUDENDO IN RYTHMIS MODULATIS SECUENCIA EN CUATRO EPISODIOS PARA DOS PIANOS

La obra *Ludendo in rythmis modulatis* (Jugando con ritmos y modos) responde a un encargo que se me hizo en su día, de componer una obra para ser interpretada durante el presente año y ciclo de actos conmemorativos del *IV Centenario del Teatro Principal de Zamora*. Escribir una pieza conmemorativa siempre condiciona en algún modo la labor de componer música. Pero la conmemoración, al incluir la memoria, puede servir también de estímulo para las sugerencias temáticas y para los recursos evocadores. La única forma de salir dignamente de este desafío para quien elija este camino es soslayar las citas literales (la música proporciona inagotables recursos para lograrlo) y no buscar la adhesión sentimental de los que escuchan. Dicho de otro modo: se trata

de buscar únicamente la belleza de los sonidos, dejando que cada cual los perciba a partir de sus propias vivencias, recuerdos, y forma personal de escuchar y comprender la música, cualesquiera que sean sus preferencias.

En este marco un tanto difuso que es sugerir sin definir, mientras que se van haciendo guiños musicales a los cuatro últimos siglos de práctica y vida musical, popular y 'culta', de una ciudad como Zamora, con su cuatricentenario *Corral de comedias*→*Teatro* se puede situar una parte, mínima pero suficiente, del material temático que define vagamente la forma de escritura de esta obra, sólo encuadrable en el género al que por su eclecticismo temático se ha venido denominando *rapsódico*. Una advertencia importante: los temas, en música bien hecha, sólo se toman o se inventan para destruirlos creativamente. Que nadie espere disfrutar por el simple recuerdo.

La obra se desarrolla en cuatro partes: *I. Diapente versus diatessaron* (Quintas contra cuartas); *II. Apud Durium sonitus* (Rumores junto al Duero); *III. In sollemnitate* (Sonidos en la fiesta religiosa), y *IV: Koroï, komoi et ioca* (Canciones, comedias y diversiones). Los títulos no necesitan explicaciones, porque son más bien sugerencias. Como también lo es el que lleva la obra: *Ludendo*, porque el juego, *ludus*, significa en música, ya desde hace siglos, producir sonidos y jugar con ellos al interpretarlos. No es una obra descriptiva, pero en su decurso se escuchan a veces ráfagas de melodías y ritmos que evocan recuerdos, vivencias, nostalgias, lugares.

Para quienes no terminen de entender el porqué de estos latines, valdría una simple aclaración: estaban vigentes en la práctica musical de la época de fundación de nuestro *Corral de comedias*. Pero hay también en estos términos latinos significados más hondos que sin duda irán descubriendo quienes se decidan a repetir la escucha de la obra que, por fortuna, va a ser posible gracias a la grabación discográfica que van a ofrecer gratuitamente las instituciones que han patrocinado esta conmemoración cuatricentaria.

Por lo demás, componer hoy una obra con la intención de que la música tenga una respuesta en la zona de la persona a la que va dirigida es optar por una forma de escritura que será considerada ecléctica y antigua por la crítica, que hoy sirve a intereses muy variados, unos más ocultos que otros. Por ese lenguaje ecléctico y antiguo me he decidido, sabiendo a qué me arriesgo, al componer este *ludus*. Porque no puedo obrar contra mis principios estéticos, pues estoy convencido, por mi experiencia y la de muchos con los que hablo, de que si una obra de música o de cualquier arte, por falta de referencias, siquiera mínimas, rebota en el destinatario y no penetra en la zona en que el arte llama a la mente y hace vibrar el sentimiento, no es arte, pues no ha llegado a su destino, y se queda en elucubración personal, en soliloquio estéril.

Me queda dejar aquí constancia de mi agradecimiento a Daniel Pérez, Director del Teatro Principal de Zamora y organizador, con su equipo, de este evento conmemorativo, por la oportunidad que me dio al



**Dúo Atlantis y Miguel Manzano
tras el concierto en el teatro
Principal de Zamora**

hacerme una propuesta tan estimulante. Y al dúo pianístico ATLANTIS, integrado por HEIDI SOPHIA HASE & EDUARDO PONCE, Catedráticos de Piano del Conservatorio Superior de Salamanca, con los que conté desde el principio para la interpretación de esta obra, en la que transmiten el espléndido resultado de su trabajo minucioso, y de su talante animoso y jovial. MIGUEL MANZANO.

Ludendo in rythmis modulatis: (contenido y títulos)

- I. Diapente versus diatessaron (*Quintas contra cuartas*)
- II. Apud Durium sonitus (*Rumores junto al Duero*)
- III. In sollemnitate (*Sonidos en la fiesta religiosa*)
- IV. Koroi, komoi et ioca (*Canciones, comedias y diversiones*)

Pero además de este texto de presentación, las páginas informativas del disco contienen un precioso texto que Antonio Gallego escribió, en el que sitúa la estructura y la temática musical de la obra en el contexto de la historia del Teatro Principal desde su edificación y apertura como *Patio de Comedias* en el año 1606, hasta lo que hoy ha llegado a ser para la ciudad de Zamora, pasando por las representaciones de todo tipo que seguramente han ido teniendo durante cuatro siglos. He llevado el escrito de Antonio Gallego a la sección de *Escritos complementarios de este tramo 11*.

Por cierto, viene bien recordar aquí la leyenda urbana que corría de boca en boca y que yo escuché muy a menudo en mis primeros años de seminario: se relataba, siempre con cierto temor (recuerdo a mi abuelo paterno cuando me lo contaba), una profética amenaza que San Vicente Ferrer hizo en un sermón que predicó en Zamora, en la que predecía que en castigo por las comedias procaces e inmorales que en el Teatro Principal de Zamora (*corral o patio de comedias* en aquella época) se representaban, la torre de la iglesia de San Vicente se arruinaría sobre aquel indigno recinto durante una función, en un día de Viernes Santo, aplastando a todos los asistentes irreverentes. Torre que, por cierto, durante mucho tiempo ostentaba una grieta enorme, efecto de un rayo, que parecía como inclinarla un tanto hacia la izquierda, vista desde la contigua *Plaza del Fresco*, como perenne amenaza del cumplimiento de la profecía del Santo. Un alcalde, no se sabe bien si por miedoso o por incrédulo, ordenó la reparación de aquella herida vertical. ¿Seguirá siendo una amenaza tapada...? Seguro que si Antonio Gallego hubiera estado al corriente de esta leyenda amenazante habría hecho alusión a ella en su comentario.



Torre de San Vicente

Lo cierto es que para satisfacción mía él bordó una pieza literaria a propósito de las sucesivas etapas por las que ha ido pasando el Teatro Principal, relacionándolas con los sonidos pianísticos que yo fui inventando, que él había escuchado previamente, y que el *Atlantis Piano Dúo* bordó en una interpretación memorable. Que por fortuna podemos seguir escuchando en la edición discográfica que el Teatro hizo de la obra. Como también es cierto que aquel episodio musical hizo nacer una fuerte amistad entre

nuestras dos familias, padres y madres, hijos e hijas. Los lectores curiosos pueden leer la carta de Antonio Gallego en la sección a la que llevo los escritos complementarios a este capítulo.

La obra fue interpretada de nuevo por el *Atlantis Piano Dúo* en un concierto en La Coruña y tres años después de su estreno en el auditorio de la Fundación March de Madrid, donde fue grabada por RNE y emitida poco después por Radio 2. Yo habré repartido y enviado aproximadamente un centenar de discos, a colegas y amigos. Y el Teatro también la ha hecho llegar a centenares de personas de Zamora y a otras muchas relacionadas con la ciudad.

También he enviado por lo menos una decena de partituras a pianistas que me la han pedido, sin que me hayan llegado noticias de un nuevo estreno. Pero tengo que reconocer que interpretarla en concierto es muy complicado. Aparte de la dificultad de la obra en muchos pasajes, encontrar un dúo de pianistas que se comprometa a estudiarla y llevarla a un concierto es, además de difícil, muy costoso, al necesitar dos pianos de muy buena calidad y un tiempo para el estudio y ensayo conjunto del que los instrumentistas del que muy raramente disponen. Pero la grabación y la partitura, que yo he enviado a varios pianistas que me la han pedido, siempre serán un soporte para que pueda cobrar vida en cualquier momento. Entretanto, el disco la mantendrá siempre viva. Y quizás algún día se anime algún dúo de pianistas a interpretarla en concierto.



Dúo Atlantis y Miguel Manzano en la Fundación March de Madrid

3. 'De las cenizas del Miércoles a la Pascua Florida'

Así titulé una suite de 12 cánticos religiosos populares del ciclo de Pascua que quedó como resumen de un proyecto mucho más amplio para el que no encontré ni acogida ni medios para llevarlo a cabo. En el texto que redacté para razonar el interés musical y el despliegue de su contenido quedan aclaradas las razones y motivos que me impulsaron a ello. Las enuncio aquí brevemente por si interesaran a alguien que se topa con esta página, que encontrará el texto completo en la entrada *Nueva serie de escritos, artículos y conferencias*, con el título *Proyecto de conmemoración de cantos religiosos*.

La idea básica de este proyecto queda, creo yo, claramente expuesta en el citado texto, del que traslado un extracto que dice así:

¿Cuáles son los motivos que se podrían aducir para la recuperación de la canción religiosa popular tradicional? Ciertamente está fuera de lugar el puro divertimento, y tampoco es suficiente el puro esteticismo, pues las razones de tipo artístico quedan un tanto cortas. Y, por si fuera poco, el repertorio religioso ha perdido su función, porque globalmente considerado no cumple las normas litúrgicas. A pesar de ello, hay razones de mucho peso para que esa

recuperación de la memoria, por supuesto en un repertorio mínimo dentro de la tradición cantora popular, se lleve a cabo.

La primera y más importante es **la razón testimonial**: el viejo repertorio popular es un testimonio de creencias y de vivencias muy hondas de las gentes que nos precedieron, que condicionaron sus vidas.

La segunda razón es **de tipo histórico y antropológico**: el repertorio popular religioso tradicional aporta un número muy grande de datos que permiten conocer el pasado de las gentes de nuestra tierra, en lo que se refiere al ciclo festivo anual, a la forma en que las fiestas se celebraban, a las canciones y músicas que animaban las fiestas, a los cantores que las interpretaban, a las costumbres de tipo ritual en que se entonaban los cantos del repertorio popular.

La tercera, también muy importante, es **la lección de buen hacer, musical y literario**, que se hace patente en muchos cánticos religiosos tradicionales. La crisis que atraviesa el canto religioso hoy es sobre todo la falta de modelos válidos. La mayor parte de la producción de las tres últimas décadas es de una calidad artística (la música es arte) muy baja porque la ruptura con el pasado ha sido total: un olvido completo. Cantidad de referencias de la vida actual: anhelos, ilusiones, alegrías y tristezas, celebraciones festivas... quedan fuera del repertorio que se canta en las iglesias.

Dicho esto, hay que dejar muy claro un extremo: que se trata de una recuperación *de la memoria de las músicas*, no de las prácticas religiosas. Otra cosa muy diferente es que en ámbito de las prácticas litúrgicas y devocionales alguien estime conveniente y encuentre útil servirse de los cánticos que, creemos, pueden ser recuperados para unas finalidades acordes con la funcionalidad para la que fueron compuestas en su día.

Nuestro proyecto consiste en recuperar una selección de lo mejor, interpretarla en audiciones directas, generalmente en el ámbito apropiado de un templo, publicar la antología completa en edición discográfica, y posteriormente editar los textos y músicas en versiones corales con acompañamiento instrumental.

Confiado como estaba yo en que el proyecto podría ser realizado, comencé a escribir algunos arreglos y a estrenar algunas de las canciones en varios conciertos de Alollano que pudimos interpretar a modo experiencia en dos iglesias. Sometido el proyecto a la consideración de algunas entidades que podrían haber ayudado a llevarlo a cabo (entre ellas la jerarquía eclesiástica), como parecería normal, fue desestimado y quedó en la carpeta de la espera (*"Tú, inventor de los salmos en castellano, ¿nos vienes ahora con esto?"*). Así y todo, yo seguí escribiendo arreglos para Alollano reduciendo el repertorio a un primer concierto que abarcara las conmemoraciones más señaladas desde el Miércoles de Ceniza hasta el día del Corpus. Como soporte instrumental acompañante al coro a 4 (y a veces 5) voces, escribí la partitura para *órgano, clavicémbalo, flauta travesera, trío de trompas y contrabajo*. El conjunto sonaba con la severidad y calidad propias de un repertorio para ser interpretado en una iglesia. Con calma, alternando los ensayos de aquel repertorio con los previos a otros conciertos que seguíamos cantando, que fueron 14 desde el final de 2006



hasta septiembre de 2008, pudimos, por fin, estrenar el concierto, nada menos que en la Catedral de Zamora, en la que yo había ejercido como músico organista con empleo y sueldo durante 11 años (de 1957 a 1968)

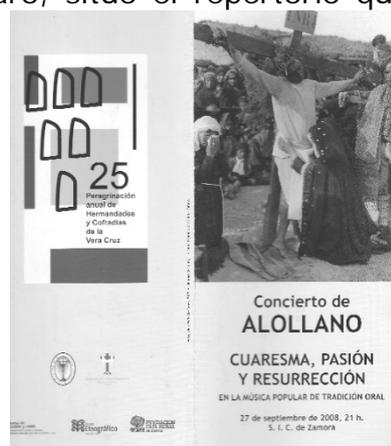
La circunstancia que hizo posible el estreno nos vino como llovida del cielo, porque de otro modo no hubiera sido tan fácil. Es el caso que en la prensa local y en 'radio cantimplora', como suelen denominarse los rumores que comienzan a difundirse de boca a oreja en una ciudad pequeña, empezó a correr la noticia de que se iba a celebrar en Zamora un acontecimiento muy relevante relacionado con la Semana Santa: nada menos que un *Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz*, que tendría lugar durante el mes de septiembre de 2008. Yo dejé pasar algún tiempo, breve, y en cuanto tuve ocasión me hice encontradizo con el Presidente de la Junta de Semana Santa, con el que desde mucho tiempo atrás venía manteniendo una relación cordial y discretamente amistosa. Después de los saludos, cuando encontré el momento, le pregunté si era cierto el rumor que corría sobre el Congreso, y me dijo que sí lo era, y que él, por supuesto, formaba parte del comité organizador. Y que el Congreso se iba a celebrar en la última semana de septiembre. A lo que yo, sin rodeos, le dije que tenía preparado con Alollano un concierto que vendría como anillo al dedo al acontecimiento que se estaba organizando. Le di algunos detalles y enseguida le interesó, manifestándome que haría lo posible por incluirlo en el programa de actos del Congreso, como remate y conclusión, pues el ciclo de ponencias y actos ya estaba pensado con detalle.



No tardó mucho en llamarme para concretar los datos de fecha, hora y aspectos económicos y administrativos. Por el tono de la información deduje que el concierto se había conseguido gracias a su gestión, y venciendo algunos reparos, algunos de ellos provenientes de una parte del clero catedralicio, colectivo en el que aún me quedaba algún amigo. Lo cual era muy explicable, como le hice saber. Afortunadamente disponía del tiempo suficiente, aunque un poco justo, para terminar y preparar el concierto. El problema más difícil de solucionar era encontrar un trío de trompas (imposible en Zamora por entonces), repartirles las partituras, y conseguir que asistieran a algún ensayo antes de los últimos que tendríamos que hacer en vísperas del concierto. Lo solucioné con la ayuda de Javier Gil, que me puso en contacto con un alumno del Conservatorio Superior de Salamanca que pudo reunir el conjunto. Le envié las partituras y un audio de las piezas en que tenían que intervenir, y el problema quedó solucionado. Los pude escuchar una vez en vísperas del concierto, antes del ensayo general final, y todo quedó a punto, pues era más necesario en este caso el conocimiento del contexto que la dificultad de las partituras.

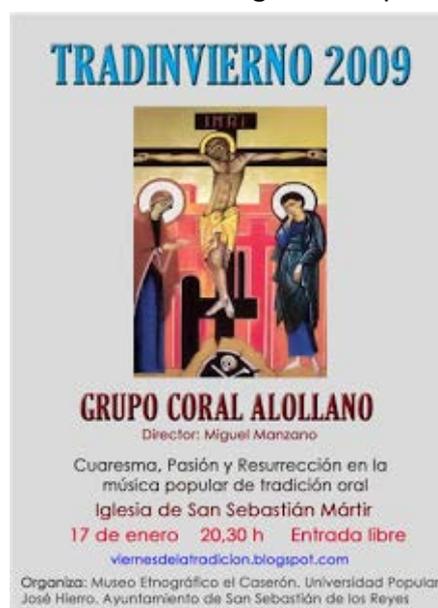
Llegado el día, 27 de septiembre de 2008, el Grupo Alollano y la base instrumental interpretaron el concierto bajo mi dirección. El lleno fue total. Una presentación a la vez concisa y brillante de José Andrés Casquero, Director del Archivo Provincial y uno de los colaboradores principales en la

organización del Congreso, puso al público asistente en antecedentes de lo que iba a escuchar. En un discurso breve y claro, situó el repertorio que íbamos a cantar en su tiempo y en su contexto, mostrando sus dotes de pedagogo de lo que es su especialidad, la historia, y sobre todo la de los últimos siglos de Zamora. Entre los asistentes estaban dos obispos, el de Zamora y el de Santander, además del Abad del Monasterio de Santo Toribio de Liébana, que alberga la reliquia que había sido trasladada a Zamora. El eco en la prensa local y en otros medios de Zamora y de Castilla y León fue muy amplio. Las felicitaciones que recibí al final del acto, además de agradarme, me sirvieron como testimonio de la añoranza con que se había escuchado el concierto, al tiempo que la necesidad, que varias personas notables me comentaron, de que las músicas litúrgicas y religiosas recuperaran una dignidad artística y una profundidad de contenido que habían perdido. Conservo una grabación completa, de sonido e imagen, de aquel concierto, que aun con varios defectos, da una idea de lo que fue aquel acontecimiento.



Programa del concierto con motivo del Congreso de Cofradías de la Vera Cruz

Aprovechando la repercusión de este concierto en los medios logramos, ya por iniciativa del propio grupo Alollano, llevarlo a algunos otros lugares y auditorios. El día 17 de enero de 2009 lo interpretábamos en la iglesia parroquial de Santa María de los Reyes (Alcobendas, Madrid), aprovechando una invitación que ya habíamos recibido hacía algún tiempo a través del concejal de Cultura del Ayuntamiento. Fue bastante sencillo conseguirlo del concejal, pero no lo fue tanto convencer al párroco, que desconfiaba de ciertos detalles del programa que no lograba encajar, debido a lo cual allí nos ocurrió un episodio que nunca olvidaremos. Cuando el párroco nos vio introducir en la iglesia el instrumental, su desconcierto fue muy ostensible, pues pensaba en un simple coro vocal, y fue en aumento a medida que iba viendo pasar ante sus ojos estrados, sillas, atriles, teclados, el clavicémbalo envuelto en su funda con aspecto de ataúd triangular... Pero cuando vio los dos timbales, que apenas pasaban por la puerta de la sacristía, el desconcierto se le volvió espanto, de forma que no las tuvo todas consigo, a pesar de que permanecía a su lado tratando de calmarlo... Hasta que, comenzado el concierto, fue comprobando que lo que iba escuchando, no sólo no ofendía los oídos de los santos y de los asistentes, sino que a éstos los fue metiendo cada vez más en la 'meditación piadosa' de los misterios de la Semana Santa. Tan transformado quedó su primer temor en virtud de la eficacia de



Cartel del concierto en San Sebastián de los Reyes

las músicas, que al final del concierto nos felicitó efusivamente delante de todo el público, prometiéndonos que en la primera ocasión que tuviera volvería a invitarnos a cantarlo. Cosa que no debe de haber conseguido, pues ocho años después todavía no nos ha llegado noticia alguna.

El siguiente concierto se celebró en la iglesia de San Blas, que en Salamanca sirve como auditorio para eventos no multitudinarios (para ello cuenta la ciudad con otros dos auditorios con entrada poco menos que 'inagotable', aparte de algunas iglesias con amplísima capacidad). Y todavía, dentro de aquel año 2009, cantamos de nuevo el mismo concierto en Zamora, en la iglesia de San Andrés, contigua al antiguo Seminario, en la que muchos años antes (en 1950) yo había 'debutado' como tiple 1º en el coro del internado, y años después había dirigido el coro del mismo internado durante otros 12 años. ¡Las vueltas que da el mundo!, como reza el título de uno de los discos de Alollano.



Programa del concierto en el Auditorio de San Blas en Salamanca

Pero **la mayor expansión del concierto 'De las cenizas de Miércoles a la Pascua Florida'** la pude conseguir yo mismo aprovechando el rebufo del *Premio Castilla y León* que poco antes me había concedido la Junta, al que ya he aludido en el tramo anterior. Armado de una confianza en mí mismo que resultó un impulso eficaz, conseguí una entrevista con los máximos responsables de la *Fundación Siglo*, me animé a pedirles la participación del Grupo Alollano con este concierto, cuyo contenido y cuya acogida pude exponerles en una memoria detallada, en la serie de actividades de música religiosa que se iban a programar durante la celebración del Año Santo Jacobeo en 2010. Yo proponía la celebración de 6 conciertos en otras tantas ciudades del Camino de Santiago (y de sus ramificaciones por Castilla y León).

Argumentaba yo mi propuesta con tres razones en un texto del que conservo copia: Primera, que así sonarían por una vez cánticos en castellano en un concierto de música religiosa (en el que suelen sonar sólo obras musicales polifónicas en latín, o en alemán, o en inglés, traídas acá por selectos coros, para públicos selectos, y en actos de 'alta cultura', como los denominan algunos patrocinadores). Segunda, que así se proporcionaría a la gente que sobrevive en el ámbito rural la ocasión escuchar lo que durante mucho tiempo sonó en los mismos recintos donde van a escucharse estos conciertos, y en la mayor parte de los templos del ámbito rural. Y tercera, porque además estas músicas sonarían durante el tiempo litúrgico del que forman parte, Cuaresma – Pascua – Semana Santa, como sonaron siempre. La idea convenció y se nos concedió el ciclo



de 6 conciertos en 6 núcleos de población muy señeros de los dos caminos que, cruzando tierras de Castilla y León, conducen a Compostela. Yo mismo me encargué de buscar los lugares y tratar con los rectores de los templos, que también acogieron la idea con mucho interés, dado el contenido del programa.

Allí quedaron las cosas aquel día, y yo sin una seguridad total de que mi propuesta fuese atendida. Pero por fortuna y por suerte me llegó de la *Fundación Siglo* una carta con fecha 11 de enero de 2010 en la cual se me detallaba y se me invitaba a firmar un contrato para interpretar seis conciertos conforme al programa detallado en mi propuesta, en otras tantas ciudades y villas situadas en el camino de Santiago y otros caminos secundarios de acceso. Que eran los siguientes:

Iglesia de Santa María, Puebla de Sanabria (6 de febrero)
Iglesia de los Carmelitas, Medina del Campo (20 de febrero)
Basílica de Nuestra Señora de la Encina, de Ponferrada (6 de marzo)
Santuario de la Virgen del Camino (13 de marzo)
Colegiata de Covarrubias (10 de abril)
Iglesia de San Miguel Arcángel, de Aguilar de Campoo.

La moral que recibió el Grupo Alollano y la seguridad que a mí me dio haber conseguido esta tournée de conciertos en cuanto a las posibilidades de autogestión del grupo sin ayuda de ninguna otra empresa mediadora, nos dio ánimo para continuar haciéndonos nuestro camino con nuestra propia iniciativa. Después de aquel acelerado ciclo, el concierto ha sonado a ritmo anual (lógico, dado su contenido) en varias iglesias de Zamora y en la Colegiata de Toro, y de nuevo en la Catedral, después de varios años, siempre con un público que lo ha seguido con la nostalgia de recuerdos ya antiguos y con la emoción que corresponde al grado de las vivencias 'cristianas' (que no religiosas) de cada cual.



Alollano en Ponferrada, dentro del ciclo de conciertos con motivo del

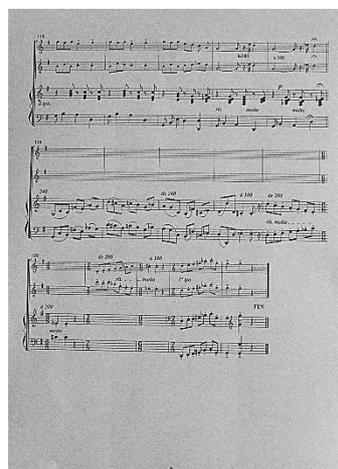
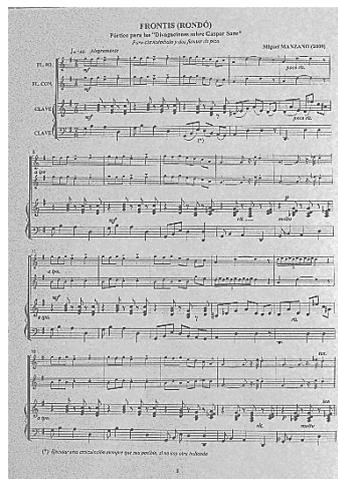
4. La 'Pastorada Leonesa', un nuevo e inesperado proyecto realizado en un tiempo récord

Lo escribo así porque así sucedieron las cosas, y así las voy a contar. Además de ello, creo no confundirme si afirmo que esta obra es el trabajo de mayor envergadura entre todos los que he realizado en mi profesión de músico en el ámbito de la recuperación (se entiende recogida de un documento musical -en realidad son en este caso 24 cantos diferentes- transcripciones musicales, arreglos vocales e instrumentales, grabación de dos discos compactos, edición discográfica e interpretaciones).

Solamente lo superaría el que lleva por título LUCERNARIO si algún día se llegara a publicar. En su lugar haré el comentario, pues escribo esta crónica con varios años de retraso con relación a los hechos que voy contando, como siempre sucede en esta crónica tardía de mi vida de músico. Los hechos sucedieron tal como los voy contando.

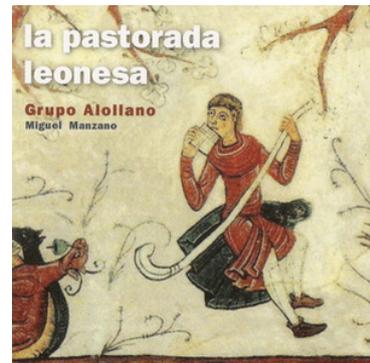
Aprovechando un período de cierta bonanza económica, el *Instituto Leonés de Cultura* organizó algunos ciclos de conciertos, en uno de los cuales tuvo mi hija Delia, clavecinista (con título superior, dato al que creo que todavía no he hecho alusión en esta mi *vida de músico*), la suerte de tomar parte como acompañante de un dúo de flautas de pico. Y fue en esta ocasión, en los saludos posteriores al concierto, cuando pude conocer y saludar al director, D. Jesús Félix Sánchez, que estaba bien al corriente, cómo no, de mis trabajos de recopilación y edición del *Cancionero Leonés*, finalizados en el año 1991. De lo que no estaba al corriente era de que en aquel concierto se iba a estrenar una obra que yo había compuesto precisamente para aquella ocasión, que en mi catálogo de obras lleva el número 45 y lleva por título **Frontis**, término equivalente a *pórtico*, *vestíbulo*, que en términos musicales equivale a *preludio*, es decir, una introducción desarrollada a partir del contenido y el estilo de una serie a la que precede. Ya que pensaba (y sigo pensando) en una suite de varios números, a imitación de la *Instrucción* para guitarra de Gaspar Sanz, que, como bien se sabe, contiene varios movimientos de danza popular. En el comentario a mi *Catálogo de obras* puede encontrarla quien se interese por la partitura de esta obra.

Armándome de lo que a mí me parecía una audacia, cualidad por la que no me distingo, lo saludé, comentamos brevemente el concierto, y le indiqué y expliqué discretamente que iba a escuchar una obra en el que se estrenaba una pieza para dos flautas de pico, clavicémbalo y violoncelo que yo había compuesto para la ocasión. Y después de este breve comentario fui directamente al grano y le planteé la oportunidad y la conveniencia de grabar con el *Grupo Alollano* la versión de la *Pastorada Leonesa* que yo había transcrito en el *Cancionero Leonés*, a mi juicio la que con mucha probabilidad es la más cercana a un posible original que se puede situar geográficamente haciendo un ejercicio de comparación entre todas las recogidas hasta el momento. Para mí (agradable) sorpresa, le vi interesado en el tema, y allí mismo ya quedamos en que yo le haría una visita para exponerle con detenimiento lo que podría ser una edición 'restaurada' de un documento tan importante en la tradición popular leonesa. Como final quedamos en una fecha aproximada para que yo le hiciera una visita, dejándole por escrito mi proyecto.



Dos páginas de Frontis

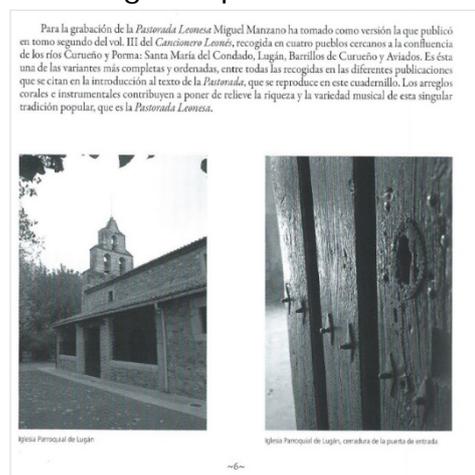
Así lo hice, y en muy poco tiempo pude presentar el texto del proyecto de recuperación. Con una actividad casi febril me dediqué exclusivamente durante un tiempo a la tarea de dar forma en un escrito resumido a todo lo que aprendí sobre esta conocida y recordada celebración navideña, la renombrada *Pastorada Leonesa*, cuando dediqué a su recopilación y estudio un tiempo para mí muy rico en el descubrimiento de nuevas variantes, y en una ordenación y estudio en que, en mi opinión (fundada en los hechos documentales) quedó restaurada la memoria y el texto de una de las variantes más cercanas a un hipotético texto original. Disponía de todos los documentos recogidos, de un estudio comparativo de todo lo hecho anteriormente, y sobre todo de cuatro variantes muy cercanas de la Pastorada. Pero era necesario un documento que convenciera a los responsables del *Instituto Leonés de Cultura* de que abordar en conjunto el estudio del documento y de su contexto, restaurar y ordenar el texto de las cuatro variantes, y documentar y ordenar los documentos musicales era la base sobre la que yo tenía que trabajar.



Carátula del CD "La Pastorada Leonesa"

Sólo así, con este trabajo previo, podía proponer la grabación discográfica de las músicas de la Pastorada en una versión que tuviera la garantía de acercarse a un posible original, formado por un núcleo muy sencillo que comprende el aspecto básico del pesebre, San José y La Virgen, y los pastores entrando por la puerta posterior del templo hasta llegar al 'Nacimiento' en vivo, situado en el presbiterio. Original que está en todas

las versiones y variantes, pero que ha ido creciendo con una serie de 'episodios cantados que alargan la ceremonia en la versión que yo encontré en los pueblos donde confluyen los ríos Porma y Curueño, recordada en sus músicas por Adela Viejo, en la variante de Lugán, para poderlo ofrecer a los leoneses. Versión, bien entendido, cuya finalidad primera era la escucha de unas músicas bellas, en una interpretación del Grupo Alollano en la que se respetarían las melodías recogidas de la tradición, en una versión coral en la que tenían que prevalecer los coros unisonales sobre algunas discretas y breves polifonías, con un soporte instrumental formado por la flauta y el oboe como protagonistas, con el acompañamiento armónico de un clavicémbalo, un órgano, un contrabajo, y una discreta percusión en los números en que fuera preciso, todo ello respetando básicamente la tradición popular que yo había recogido en seis variantes muy similares, procedentes seguramente de un único y primitivo original.



Página del folleto que acompaña al CD de "La Pastorada Leonesa"

Conservo toda la correspondencia que originó la aceptación previa de mi propuesta, condicionada a una exposición clara y convincente de mi proyecto de publicación. Proyecto del que presenté en el mes de junio del

año 2008 una memoria detallada de todas las tareas que me exigiría su realización, que básicamente eran la selección de los números musicales, 24 en total, la composición de los arreglos musicales en la forma que he expuesto, los ensayos previos de voces e instrumentos y la conjunción de ambos, la grabación sonora de los 24 números, a cargo del estudio *El Atril*, la edición de la obra, que incluiría dos discos CD y un folleto con los textos íntegros, la entrega de las partituras originales al *Instituto Leonés de Cultura*, y la presentación del disco en un concierto extraordinario interpretado en la parte vocal (coros unisonales y polifónicos) por el Grupo Alollano y un conjunto instrumental formado por flauta travesera, oboe, clavicémbalo, trombón, trompeta, órgano y percusiones. Al cabo unos dos meses aproximadamente recibí del director del ILE la noticia de que la propuesta de la edición de la Pastorada había sido aprobada de palabra y con seguridad sería aprobada también por el Consejo Rector. Y que él me adelantaba la noticia para que yo me pusiera a trabajar cuanto antes en las tareas que me iba a exigir el proyecto.

Con fecha 1 de diciembre de 2008 recibí del *Instituto Leonés de Cultura* la aprobación del proyecto de edición de la Pastorada Leonesa y me puse a trabajar a tiempo pleno en la composición de las partituras corales e instrumentales, y también en los ensayos necesarios para el aprendizaje de las mismas por parte del coro Alollano y del conjunto instrumental que tenía que intervenir en la grabación.

De la carta que le escribí al Director del ILE con fecha 16 de marzo de 2009 se deduce el ritmo de trabajo al que yo me movía después del compromiso adquirido:

Estimado Sr. Director y apreciado amigo:

Le escribo para su tranquilidad, comunicándole, en relación con el proyecto de la PASTORADA LEONESA, los siguientes datos, que también recibirá por correo ordinario:

1. Que yo estoy trabajando a toda la celeridad que puedo, de tal modo que de los 26 números musicales de la Pastorada ya llego, en la realización de la revisión de textos y músicas y en la composición de los arreglos corales e instrumentales, al nº 13, que lleva por título EL CANTO DE LOS ECOS, que a mi juicio es la pieza más original, más brillante y más sorprendente de toda la Pastorada. Y que por primera vez van a escuchar los leoneses, íntegra en textos y músicas, ya que sólo es completa la variante que yo recogí en Lugán, de labios de Adela Viejo, una de las memorias y oídos más prodigiosos que yo he encontrado en todas mis pesquisas musicales. Todas las demás, que son muy pocas, son fragmentarias y están muy corrompidas en texto y música.

2. Que mi trabajo es lento, pues requiere pensar en muchos aspectos musicales para que el tratamiento respete, refleje y ponga de relieve la gran riqueza de las músicas y los textos. Pero me da mucho ánimo haber llegado a estas alturas a la mitad del recorrido.

3. Que en mi pensamiento, como responsable musical del proyecto, el contenido musical de los textos tendrá como primera finalidad ofrecer a los leoneses su Pastorada rescatada, PARA QUE LA ESCUCHEN, LA APRENDAN (quienes tengan dotes musicales.) Y PARA QUE DISFRUTEN DE ESTAS BELLAS MÚSICAS. Sobre esa base se pensará posteriormente la forma de que los coros que dispongan de un conjunto instrumental la puedan dar, o en concierto o con representación incluida. Pero ahora estamos

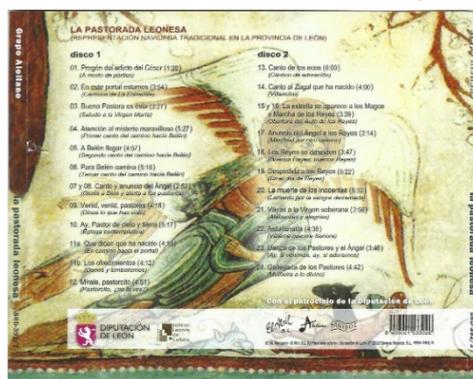
centrados en este primer aspecto del proyecto, que tiene que ser la base de todo lo que venga después.

3. Que el Grupo ALOLLANO me sigue los pasos muy de cerca, trabajando en continuos ensayos todo lo que voy realizando en músicas. El trabajo del coro lo hacemos sobre la base musical de los arreglos instrumentales, que hacemos sonar en soporte sonoro informático, a través de un módulo de sonidos que refleja con bastante aproximación los sonidos originales de los instrumentos (que después serán sustituidos por instrumentos verdaderos al grabar los discos).

4. Que tenemos pensado invitar a quienes Vd. estime conveniente, algún tiempo después de Semana Santa, a escuchar, con este soporte provisional que da una idea aproximada de lo que será después la grabación, una primicia de lo que tengamos preparado, para que se puedan hacer una idea de lo que va a ser el resultado de nuestro trabajo.

Sin otro particular, le envío un saludo cordial de parte mía y de todo el Grupo ALOLLANO. MIGUEL MANZANO. Director Musical.

El trabajo, como he dicho, fue intenso y continuado. La grabación de las partituras instrumentales se llevó a cabo en el Estudio El Atril, de Salamanca. Sobre el audio de la base instrumental, como habíamos venido haciendo en los discos anteriores, se llevó a cabo la grabación de la parte coral en otro 'estudio' que se preparó en el mismo local en el que habitualmente ensayábamos, debidamente insonorizado. La grabación pudo llevarse a cabo en dos jornadas completas, durante los días 16-18 del mes de julio de 2010. Las mezclas



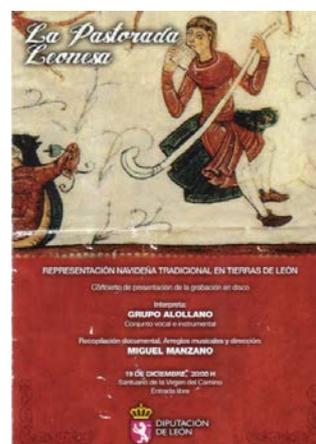
Contraportada del CD

y la preparación del master final nos llevaron todavía intensas jornadas de trabajo en el estudio El Atril. Rematadas estas tareas, yo seguí trabajando todavía 'a toda máquina' en preparar el folleto con el estudio introductorio y el texto íntegro de la Pastorada, que ocupa 55 páginas de apretado texto. Entregado el original al sello *Several Records*, la edición quedó lista en noviembre de 2010: un tiempo récord para una obra tan densa.

La presentación del disco tuvo lugar, por fin, en el Santuario de la Virgen del Camino, con asistencia de toda la plana mayor de la Diputación, incluida la de la Presidenta, D^a Isabel Carrasco, el 19 de diciembre de 2010. Asistió también el obispo de León, D. Julián López (que en sus años de estudiante había sido alumno mío en las clases de música en el seminario

(¡las vueltas que da el mundo!).

El éxito y la acogida que tuvo nuestra interpretación fue buena muestra de que habíamos conseguido ante los leoneses desplegar y comunicar toda la belleza musical de una ceremonia popular



navideña que siempre, hasta aquel día, se había grabado y se había interpretado en una forma muy fragmentaria y 'rudimentaria', que casi siempre oculta su verdadera belleza.

En el escrito LA PASTORADA LEONESA, CONFERENCIA, resumo en unas cuantas páginas todo lo principal que quiera conocer quien se interese por saber todo lo que sobre esta celebración navideña popular se ha hecho en relación con su estudio y recuperación musical. El texto de este escrito fue publicado en el primer número del boletín editado por la Asociación Cultural Ateneo de León, a cargo del *Instituto de Estudios Leoneses 'González de Lama'*. (León) (pp. 169-252).



Estreno de la Pastorada Leonesa en el Santuario de la Virgen del Camino

Desde que fue publicado el disco, la *Pastorada Leonesa* ha sido una de las obras más repetidamente interpretadas por el Grupo Alollano. En la misma Navidad del estreno fue 'reestrenada' el día 8 de enero de 2011, con un lleno de oyentes que llegó hasta la parte posterior de la Catedral de Zamora. Otras dos interpretaciones tuvieron lugar un año después, al final de 2011, una en la iglesia de San Andrés y otra en la iglesia parroquial de Muga de Sayago. Pero la más importante de todas fue la que Alollano interpretó durante tres días consecutivos, 21, 22 y 23 de diciembre de 2013, en el Teatro Principal de Zamora. En aquella ocasión la interpretación

fue también representación completa, músicas, textos y acción dramática, a cargo del zamorano Grupo '*Bajo Duero*', que añadió a la acción un repertorio de danzas expresamente 'inventado' en su desarrollo coreográfico (los movimientos de danza y los atuendos) por este Grupo, de larga trayectoria en Zamora. El éxito fue total, y el teatro se llenó en las tres funciones. Con este mismo Grupo '*Bajo Duero*' se repitió otra interpretación al año siguiente en la Colegiata de Toro, donde por falta de espacio hubo que prescindir de la representación dramática, pero se pudieron representar las danzas. Otro éxito más. La misma acogida tuvieron otros dos conciertos en la iglesia de San Juan (2014) y en la de San Torcuato (2015), ambas en la ciudad de Zamora, y siempre con una acogida emocionada.



Representación de la Pastorada en el Teatro Principal de Zamora. Alollano y Bajo Duero. 22 de diciembre de 2012

Si algún lector ha pasado por esta página y quiere escuchar la interpretación de la *Pastorada Leonesa* por el Grupo Alollano, no tiene más que teclear el título en *Youtube*. Allí encontrará una gran variedad de fragmentos de conciertos de Alollano, unos con el sonido de la grabación

discográfica e imágenes, otros con sonido directo, en los diferentes recintos donde el grupo la ha interpretado.

<https://www.youtube.com/watch?v=-8tb0dln7CI>.

Es especialmente interesante la que tuvo lugar en la Colegiata de Toro, en la cual se pueden ver las coreografías de las cuatro danzas que interpreta *Bajo Duero* en el transcurso del concierto de Alollano.

https://www.youtube.com/watch?v=d9_vO-EV50k.

Es de notar que la edición discográfica que patrocinó el *Instituto Leonés de Cultura* ha suscitado una nueva oleada de recuperaciones de la Pastorada en varios pueblos donde todavía se ha podido restaurar la memoria a partir de los testimonios de gente mayor que todavía la conservaba en su memoria.

5. Un proyecto fallido: La serie de TVE *La Vía de la Plata*

Sin que yo recuerde con detalle más que la fecha aproximada, pero sí que fue por el tiempo en que RTVE estaba experimentando el éxito de ventas de la serie de discos que con *Alollano* se estaba llevando a cabo, y justo en el período anterior a la interrupción del proyecto de edición de discos de RTVE (cuyo catálogo general debió de crecer desmesuradamente sin que las ventas siguieran de cerca a las ediciones –no precisamente los de Alollano, alguno de los cuales fue reeditado-, según nos manifestó confidencialmente alguien ‘de la casa’), me llegó por medio de dos personas que trabajaban en una sección cercana a la edición de discos, la propuesta de un proyecto de composición musical totalmente nuevo para mí. La información me llegó por uno de los colegas que llevaban la gestión del sello en la sección de edición de discos. No recuerdo su nombre, pero sí el proyecto que empezó a explicarme, que estaba comenzando a organizarse en sus detalles. Lo que sí estaba claro era el contenido, que me explicó a grandes rasgos el que me entrevistó.

Se trataba de grabar (imagen y sonido) una serie de unos 10 capítulos sobre el recorrido de lo que históricamente fue la *Vía de la Plata*, que comenzaba en Gijón y terminaría en Huelva. Para llevar a cabo el plan ya se habían redactado los guiones de imagen y sonido y se habían grabado y montado



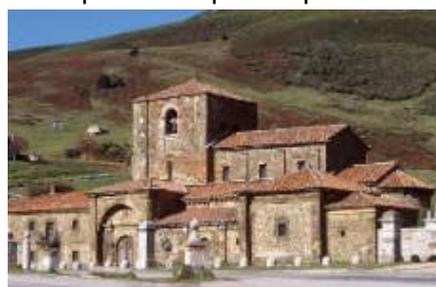
los dos primeros tramos: desde Gijón hasta el límite de Asturias y desde éste hasta la ciudad de Astorga. La persona que me entrevistó, de acuerdo con el productor, me propuso participar en el proyecto componiendo las músicas que acompañarían las imágenes rodadas, que ya incluían también los sonidos de ambiente que correspondían a ellas. Quedamos de acuerdo en que me enviaría aquellos dos primeros tramos para que fuera añadiendo los sonidos musicales, que en principio podrían ir sobre un soporte sonoro informático, y que podrían servir, si la calidad y los timbres eran buenos, como base sonora primera (siempre sirviendo y completando las imágenes rodadas), y en algún pasaje especial se podrían grabar con algún o algunos instrumentos.

El proyecto, que para mí era un nuevo desafío, me pareció muy interesante. Recibidos los dos tramos de imágenes ya rodadas, me tomé las cosas en serio, y los ‘visioné’ unas cuantas veces, anotando ideas para las ambientaciones musicales. Cada tramo tenía que comenzar con la imagen de una figura, una mujer relativamente joven, que tomaba un tren, o un autobús de línea, o haciendo auto-stop. La cosa no era nada fácil, pues además de un tema-guía que pudiese servir como ‘careta sonora’, había que ‘componer’ muy variadas ráfagas, y de diversa duración, para todo lo que se iba viendo: desde las ruinas de una probable ‘ciudad celta’ que está a medio descubrir en Gijón, casi con vistas al mar, pasando por un paraje en el que aparecían los ‘caballos salvajes’ a los que se veía espantados corriendo ante el paso del tren, la Colegiata de Santa María de Arbás, con una vista en silueta lejana y posterior visita al interior, el paso rápido de imágenes de paisajes muy diversos; la llegada a Astorga con vistas exteriores y visitas a los rincones más representativos, hasta la entrada en variados establecimientos de industrias locales: desde el rumor suave de un taller de tejer mantas hasta el semiestruendo de una fábrica de chocolates... Trabajé a fondo y con ahínco, inventando el tema-viaje con el que la protagonista esperaba el tren y subía hasta tomar asiento. Al cabo de un mes, aproximadamente, me fui a RTVE para mostrar el bloque del primer capítulo. Que fue ‘visionado’ en una cabina oscura, en la que estaban dos técnicos y la persona que me había ‘pre-contratado’.



**La Campa Torres.
Ruinas celtas en
Gijón**

La impresión que me dio aquella sesión no fue mala, pero tampoco buena. Estaba allí el realizador que había hablado conmigo para hacerme la propuesta, y me dijo que le parecía un buen fondo musical en el que había muchas ideas aprovechables, pero que tenía que esperar a que el productor lo viera y diera la última palabra. Al terminar me entregó el vídeo del siguiente capítulo, que se centraba en León capital y sus alrededores, para la que se me ocurrieron, entre otros varios, dos temas que a mí me parecían muy apropiados: un sonido de volteo de campanas para una imagen aérea dando vueltas por encima de los tejados, siempre con la Catedral al fondo, y un paseo por la calle central, para el que utilicé la manoseada y malísima canción, que todo el mundo canta, ‘*Todos somos de León*’, de la que hice una versión en estilo de ‘jazz’ de taberna, que me parecía a mí divertidísima, festiva sin caer en lo burlesco.



**Colegiata de Santa María de
Arbás**

Con este bagaje musical llegaba yo de nuevo a RTVE para entregar el segundo audio en una sesión en la que ya estaba el productor. En su presencia el equipo de trabajo (tres personas) visionó mi nueva entrega, en un silencio casi total, fuera de alguna palabrilla, no sé si de ánimo o de ‘a ver si termina esto’. Más bien de lo segundo, pues terminado el visionado, ya con la luz encendida y viéndonos las caras, el productor me manifestó

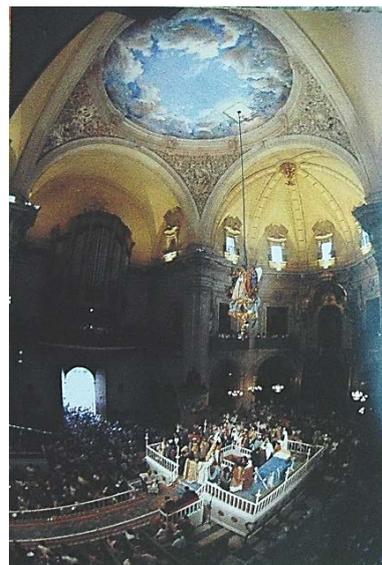
que yo había trabajado bien y con empeño, pero que él quería algo mucho más simple, más 'funcional', sonidos como más largos y estables, que no les complicaran demasiado el montaje. Y que bien, que me agradecía el esfuerzo, pero que no era eso lo que les valía para su proyecto. Dicho esto, se ausentó porque dijo tener prisa y debió de dejar a alguien que salió con él el encargo de que me pagaran el trabajo hecho (ni recuerdo lo que me llegó, no debió de ser gran cosa). El realizador también me despidió y quedó en la cabina, después de apretarme la mano. Y yo salí de RTVE, rabo entre piernas, a tomar el primer autobús hacia Zamora.

Y esta fue mi primera y única experiencia de un trabajo que me pareció estimulante, pero complicado. Cuando veo alguna serie en RTVE, en incluso alguna película, constato la poquísima importancia que tiene la música. La última experiencia la viví precisamente dos días antes de la fecha en que estoy escribiendo esto, cuando fui a ver la nueva película de J. L. Cuerda, en la que la música es... lo que debe ser: suena cuando tiene que sonar en la imagen que se ve. Aunque al final Joaquín Sabina acompañe a los que salen de la sala con su última canción, compuesta precisamente para eso: para abandonar el recinto después de haber asistido a la función.

6. El Misterio de Elche (abril de 2007)

Son incontables las ocasiones de iniciar, cultivar y en muchos casos hacer crecer las relaciones profesionales que con frecuencia ha generado esta mi *vida de músico*, como premio y recompensa añadida a ese trato más o menos amistoso que nace de la comunicación interprofesional en los amplios campos de la música, cuando no está contaminado por la competencia desleal, la envidia, o el desprecio, sino por el intercambio gozoso que siempre proporciona el conocimiento y el disfrute de las 'buenas músicas'.

En este contexto de relación amistosa entre colegas he de situar la que vengo teniendo desde hace ya largo tiempo con el organista *Miguel Bernal Ripoll* por el tiempo que anoto en el epígrafe (escribo esta página en el año 2019) del episodio al que alude. El colega y amigo al que me refiero es organista titulado superior, intérprete de frecuentes conciertos, (entre los cuales, para mi suerte, de vez en cuando suenan mis *Cinco glosas a una Loa*), musicólogo investigador de su especialidad, y actualmente, cuando escribo esto, titular de la cátedra de Órgano en el Conservatorio Superior de Madrid. Pues fue esta relación amistosa y profesional la que me dio la ocasión de presenciar uno de los acontecimientos musicales más singulares entre todos los muchos a los que he tenido la suerte de asistir: la celebración del renombrado *Misterio de Elche*. Que todo el mundo conoce de referencia, pero que no muchos músicos de oficio han tenido la oportunidad de presenciar desde un lugar privilegiado de la Basílica en que



**Representación del
Misterio de Elche**

tiene lugar esta celebración dramático-musical, en la ciudad que le da nombre. De su amistosa relación con mi amigo José Sierra durante los años de magisterio en el Conservatorio Superior de Madrid procede la mía, pues él le hizo llegar mi primera y principal obra para órgano *Cinco glosas a una loa*. Y fue precisamente de esta relación amistosa de la que surgió la invitación que nos hizo a ambos a asistir a la representación de *El Misterio de Elche*, en cuya organización colabora desde hace tiempo.

Para los dos invitados, junto con nuestras mujeres, fue esta asistencia un acontecimiento extraordinario. En primer lugar, por la atención y la generosidad con que fuimos tratados: la residencia en *El Huerto del Cura*, uno de los más renombrados recintos hoteleros en la ciudad de Elche. Pero sobre todo la asistencia a la doble ceremonia y jornada musical y espectacular del *Misteri* desde un lugar privilegiado, hacia el medio de la amplísima grada-balcón que se instala a ambos lados de la basílica, cómodamente sentados en el lugar de preferencia como 'invitados ilustres'. Desde allí pudimos contemplar todos los detalles de las ceremonias y ritos de la celebración, escuchar todos los cánticos con toda claridad, y gozar de la espectacularidad de las solemnes procesiones en las que toman parte los cantores, niños y adultos, y el 'suspense' de las bajadas y subidas de los personajes protagonistas del *Misteri*, colgados del grueso cable adornado que los alza desde el suelo hasta 'el cielo' que se abre para recibirlos en lo alto de la cúpula.

Y por si todo esto fuera poco, fuimos obsequiados, como musicólogos renombrados (así nos lo dijeron nuestros anfitriones), con todas las principales y más meritorias publicaciones de los investigadores que han estudiado la historia y las músicas, únicas en su género, de esta singularísima celebración, que acumula varios siglos, y con las publicaciones sonoras de la colección de músicas históricas de Radiotelevisión Española.

Materiales de estudio que, por mi parte, repasé en una primera lectura, y a las que he vuelto varias veces en los aspectos que más me han interesado para aclarar problemas que plantea una celebración en la que lo popular y lo ritual, lo antiguo y lo nuevo, lo fijo y lo inventado, se combinan en una forma única. Y en la que se puede estudiar 'in vivo' la forma en que la severidad de las melodías gregorianas, ya un tanto 'deterioradas' por la época en que comienza a representarse el *Misteri* se va convirtiendo por efecto de los floreos vocales en una protopolifonía en la que se mezcla el *cantus firmus* en valores largos con improvisaciones ornamentales que en algún tiempo debieron de fijarse por escrito 'para que no se corrompieran', lo cual no deja de ser algo contradictorio.



Los invitados, gracias a la intervención de nuestro amigo Miguel Bernal, pasamos dos jornadas musicales inolvidables durante las cuales hasta tuvimos ocasión de hacer una visita a la playa más cercana. Todo ello saturado en muchos momentos diferentes de la celebración con los atronadores estruendos de decenas de miles de bombas y cohetes que

forman parte integrante del 'paisaje sonoro' que circunda la celebración del Misteri.

(Puede descargarse guía de la representación y textos en el siguiente vínculo:

<https://www.misteridelx.com/media/files/descargas/representacion-guia-es.pdf>)

7. El intercambio epistolar con Esteban Sanz (2007-2012)

Durante el año 2007 y los siguientes dos años, tuve la suerte de conocer y colaborar con un gran profesional de la música, Esteban Sanz, que después de una preparación en la que había alcanzado los títulos de Piano Superior, Composición y Dirección Coral y Orquestal, había venido ejerciendo varias tareas musicales en Santander. Su amplio currículum queda resumido en la breve nota que da noticia del extraordinario trabajo que llevó a cabo durante más de tres años, a partir de 2007, el *Repertorio Coral Popular de Cantabria*. Dice así el texto:

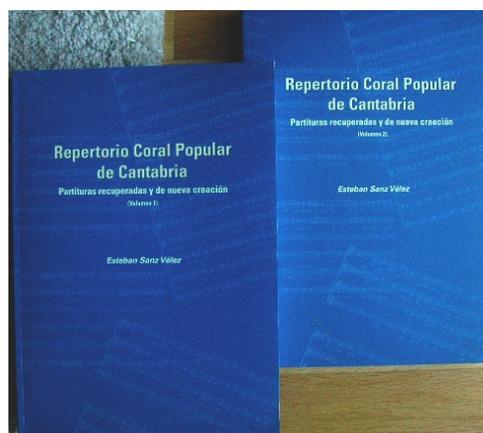
Esteban Sanz Vélez. Compositor, Director e investigador. Es autor de numerosas obras de creación y ha realizado diversos trabajos musicológicos, obteniendo en 1984 el Primer Premio 'Maestro Guerrero' de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero por un estudio sobre dicho músico. Director fundador del Coro lírico de Cantabria/Coro de las Temporadas Líricas del Palacio de Festivales de Santander, de 1996 hasta 2010. Es desde 2008 coordinador del CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LA MÚSICA EN CANTABRIA, perteneciente a la Fundación Botín.



Esteban Sanz Vélez

Cuando hacia el año 2007 comenzó a organizar el contenido y los comentarios del que sería su trabajo musicológico más importante, el REPERTORIO CORAL POPULAR DE CANTABRIA, que contiene un total de 118 obras corales de todo tipo relacionadas con la tradición coral cántabra, se puso en relación conmigo por medio de un amigo común, Jesús Carmona.

El trabajo que Esteban Sanz me solicitaba era aclarar documentalmente la 'cantabridad' vocablo que él mismo acuñó, es decir, la certeza de que un buen número de canciones que en las partituras corales y en los cancioneros de músicas tradicionales se venían



Repertorio coral popular de Cantabria

considerando como de origen cántabro, lo eran con certeza, o se les había atribuido sin garantía documental. Como mediador para solicitarme esta

colaboración ejerció el renombrado compositor y director de coros, también cántabro, Jesús Carmona, con el que yo ya venía manteniendo una frecuente relación profesional. Entre otros datos, él había incluido dos obras corales de mi autoría en un disco coral antológico interpretado por *Voces del Mar*, uno de los coros que él había fundado y dirigía.

Desde el primer momento aquel trabajo me pareció interesantísimo, a la vez que divertido y cómodo de llevar a cabo, pues para sus consultas y mis respuestas tuvimos a disposición la facilidad y la rapidez de internet. Como yo conservo hasta hoy la mayor parte de nuestro diálogo internáutico, me ha parecido interesante para los lectores (¿alguno habrá pasado por esta página que ahora escribo?), y a menudo ameno, pues la 'privacidad' permite de vez en cuando un lenguaje sin complejos de 'respeto jerárquico' a algunos antologistas y compositores que, no por ser renombrados y buenos profesionales, acertaron siempre en este terreno complicado de las nacencias y pertenencias geográficas de muchas canciones que pasan por haber sido creadas por un determinado compositor o antologista, sin serlo de verdad, o bien pertenecen a la tradición de un determinado lugar, en este caso Cantabria.

Fuera esta obra una idea suya propuesta a la Fundación Botín, que no puso límites a un proyecto integrador de estilos y edades (la edad de los autores abarca un siglo), el resultado fue espléndido. Difícilmente una comunidad autónoma de la España actual puede presentar, realizado a conciencia, un proyecto semejante a éste. Aparte de la riqueza y variedad musical coral que supone su contenido, la antología abarca un siglo entero de composiciones corales, la mayor parte de nueva creación, pero también, y ésta es una de las riquezas que contiene, una amplia serie de canciones que desde las primeras décadas del siglo pasado se vienen considerando como pertenecientes a la tradición cantora de Cantabria, sin que haya completa certeza de la 'nacimiento cántabra', por así decirlo, que avale tal atribución geográfica. Para despejar esta razonable duda metódica pedía Esteban mi ayuda, sin duda empujado por mi amigo Jesús Carmona. A esta página traigo algunas de aquellas consultas para que valgan de ejemplo a la vez minucioso y divertido.

1. Estimado amigo Esteban: Sobre el asunto del arbolito y sus tres hojas te traslado lo que escribo en los comentarios a la segunda sección del primer volumen del Cancionero de Burgos. Digo así:

87. Tres hojitas, madre (Inesita, Inés). Tonada tan zarandeada por la refolklorización, que resulta difícil seguir su trayectoria en las recopilaciones. Aparece por vez primera en la de José Hurtado, *Cien cantos populares asturianos* (1890), con el nº 40, y poco después en la de Martínez Torner (nº 276), sin el estribillo *Inés, Inés...* Córdoba y Oña, citando la obra de Hurtado, la recoge como canción infantil (Cor, I, nº 177, p. 174). Pero ya antes la había recogido Kurt Schindler por tierras de Ávila en dos variantes, una idéntica a la asturiana (Schind, nº 77), y otra formando parte de un *canto de aguinaldo* (ibid., nº 52). De las variantes asturianas debió de pasar a las antologías de refrito. (Yo la he encontrado -esto te lo añado ahora, después de leer tu email- en una obra de Rafael Benedito, con el nº 31, también como asturiana, y en un cancionero titulado *Canciones populares*, publicado en edición privada en Madrid (1983) a partir de la memoria y los recuerdos de los antiguos miembros de la Institución Libre de Enseñanza residentes en Méjico, y otra vez como canción asturiana, y de ellas a la memoria colectiva de toda una generación). De esta difusión, muy probablemente, procede la que hemos recogido aquí (me refiero al *Cancionero de Burgos*, doc. nº 87, recogido en Lerma).

De vez en cuando se la mezcla y confunde con la tonada *A los árboles altos*, a causa de la semejanza inicial entre ambas, La melodía es tonal y parece tardía, pero inspirada y graciosa en su sencillez. De ahí que esté tan popularizada. Esto es lo que escribo en el *Cancionero de Burgos*.

Pero reflexionando un poco más, pienso que podría pertenecer al repertorio infantil, que en su parte más reciente es igual o casi igual en todas partes, está muy bien hecha para que la canten los niños, y desde luego es 'de autor', y urbano. La armonización de que me hablas, si está bien hecha, puede ser de Rafael Benedito o de Martínez Torner, pues los dos trabajaban muy bien. No puedo decirte más. Pero creo que no cometerías ningún error si la incluyes indicando que la tonada está muy difundida y que la mayor parte de las variantes se han recogido 'en las tierras norteñas', también en Santander. No dices una mentira ni una inexactitud. Esta es mi opinión.

Sigo dando vueltas al tema que me has propuesto, de componer alguna obra coral para la obra que estás preparando, y tengo algunos temas apuntados. Estoy en la duda de decidirme por un carácter lírico y nostálgico o por un tema rítmico desenfadado y alegre.
MIGUEL MANZANO.

2. Respuesta esquemática para que no te remuerda la conciencia de quitarme tiempo. (La verdad es que estas propuestas tuyas me sirven 'de laxante', como decía un político paleta a otro que lo llevó a ver el Lago de Sanabria, del que quedó tan impresionado que...)

1. Lo primero, me alegro mucho de tu nuevo cargo, que desde luego es muy estimulante. A ver si le puedes dedicar tiempo y dejar otras cosas que te gustan menos. Sería lo ideal, pues en la vida, a partir de cierta edad, mi idea (y mi práctica) es ir a menos, a menos cosas y más gratificantes, porque no podemos abarcar todo. Ya me contarás detalles: cuál es punto de partida, de qué medios dispones. Si merece la pena el 'cum quibus', etc.

2. Claro que me confundí: De la Huerga fue maestro de Capilla de Covadonga. Se me cruzaron los nombres Cantabria y Covadonga. Ya me enteré por un amigo que tiene ese libro, que yo perdí, de que no aparece allí tal villancico.

3. Con **Caminito de Avilés**, ni te molestes, es mi consejo. Creo que es un caso bastante claro desde que la recogiera Torner en su cancionero. Yo creo que en todos los demás lugares se conoce como consecuencia de la primera refolklorización. Ahora bien, precisamente la estrofa *Caminito de Avilés* puede ofrecer dudas sobre si es o no es un apaño posterior, precisamente de A. Martínez, tan dado a cambiar los textos de las canciones para que fueran aptos para todos los públicos, sobre todo para seminarios y noviciados. Pero tampoco sería muy extraño que se hubiera extendido hasta Cantabria (¡o que haya nacido allí, por qué no!), aunque eso habría que demostrarlo. Por otra parte, si la incluyes como cántabra sin explicar el motivo, que puede ser el de que la has encontrado en la antología que citas y con la armonización del maestro polaco, lo cual podría justificar la inclusión, te puedes ganar las iras de los asturianos cabales. Allá tú, como dicen en la TV.

4. Todavía no he terminado la grabación. Es muy complicada, como ya te explicaré con calma. Saludos muy cordiales. **M. MANZANO.**

3. Amigo Esteban: no te tengo olvidado, sino aparcado. Y ahora mismo, que tengo un rato algo tranquilo, te escribo sobre el asunto pendiente.

1. MOLINERA. Ya te decía en la anterior que don Sixto transcribe una *Molinera* en el libro 3, nº 23, p. 69, como estribillo de un canto de romería (!) que, desde luego, yo siempre tuve como cántabro, aunque se le conocía más por el título *Desde que vino la moda...* Pero claro, ésta va en tono mayor y con una estrofa diferente. Como también otra que yo recogí en Zamora, con idéntico estribillo que el recogido por el Rvdo. Córdova, pero con estrofa diferente (nº 202, p. 139). Y mucho antes (década 1940) la recogió mi maestro A. Sánchez Fraile, y también en tono mayor y con diferente estrofa en menor, que no coincide con la que apaña el sátrapa. Y el caso es que a mí me suena mucho el estribillo en menor, y creo haberlo cantado en algún tiempo, y recuerdo haberlo oído cantar a mi padre. Pero no lo encuentro por ningún cancionero. También aparece copiada puntualmente en las *Mil y una canciones españolas*, de la Sección Femenina (p. 124), pero cambiando molinera por molinero, para que fuera apta para todas la-s niñas de la SF que la tuvieran que cantar en el fuego de campamento. En cuanto a la estrofa que transcribe el sátrapa, puede muy bien estar apañada por él mismo, pues no hay quien se la coma. Como seguramente lo de la vega de Pas se le debe a él, pues es un ripio como una casa. Como eso de "Corazón me lo decía..." En todo caso podría ser "El corazón me decía..." En fin, que yo creo que el folkloreófago Hidalgo Montoya ha echado a perder la tonada original, sea la que fuere.

2. ESTUDIANTES MONTAÑESES. No me aparece por ningún cancionero, pero ¡oh sorpresa!, la encuentro en el del otro sátrapa, el jesuita Antonio Martínez, del que ya hemos hablado, que literalmente la traslada, no sé de dónde, encabezando la sección C) SANTANDER (LA MONTAÑA) de su *Antología musical de cantos populares españoles* (de 1930) con ese título (nº 89, p. 87). Sorprendentemente, el estribillo es calcado a una canción que pasa por zamorana, en la que lo que le sienta muy bien no es la borrachera, sino la escarapela. Así que en este caso está claro que un ladrón ha robado a otro. Por cierto, también transcribe este Rvdo. Padre la misma molinera de D. Sixto, pero también cambiando la molinera por el molinero. Está claro que ya desde entonces estos píos varones sabían muy bien que las molineras eran unas grandes pecadoras, que pasaban por la piedra a todo el que pillaban, porque trabajaban sobre todo de noche.

3. En cuanto a **CAMPANILLAS DE PLATA** y **ESQUILONES DE PLATA** es, con toda seguridad, una canción de arada de tierras de Zamora y Salamanca. Yo la he oído cantar toda mi vida y la he recogido, aunque con una melodía que no es idéntica a ésta. Sin embargo, sí es muy parecida, casi idéntica, la que Córdova transcribe en el tomo 2 con el título el título *Si yo juera güey* (nº 85, p. 98), que parece una adaptación de un texto de cuarteta octosilábica a la melodía de un texto de seguidilla, la de las campanillas.

Esto es todo lo que he podido sacar, como ves, no demasiado. En resumen, muy poco ADN cántabro, me parece a mí. Y pienso que con esas melodías no se pueden hacer armonizaciones un poco ambiciosas, porque casi no te lo permiten las músicas y las horrosas adaptaciones. ¿O sí? Ya me dirás. **M. MANZANO.**

CUANDO SALES AL CAMPO (*Me escribe ahora Esteban*)

Gracias Miguel, por lo interesantísimos datos y por la rapidez. ¡No se puede pedir más!

Oye, ¿cómo narices se hace para, sin pasar hoja por hoja mil cancioneros cada vez que se busca algo, ir a encontrar la relación musical de un canto que empieza "*La rosa va por agua*" partiendo de otro que empieza "*Cuando sales al campo*"??? ¿Es sólo memoria prodigiosa y por tanto conocimiento previo profundísimo o hay algún truco que los mortales podamos aprender?

Con la lectura de tu correo he repasado enteros los Córdova IV y II, hoja a hoja, canto a canto, arsenales de coplas incluidos, sin resultado. Más tarde atacaré el III y ya puestos, aunque no lo veo muy probable el I, a ver si hay suerte.

Es verdad que como canto el de Olmeda resulta mucho más puro. Lo cual, como también vienes a decir, ni quita ni pone nada a la pieza de Padrós que, insisto, a mí me parece delicadísima y me encanta.

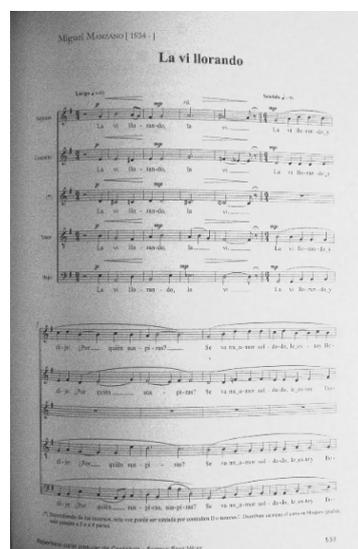
Cuando dices que Padrós (o alguien anterior, pero al que supongo que supones "culto") haya podido hacer una adaptación de la música, ¿te refieres a que haya modificado ritmo para adaptarla a un texto de su cosecha, o de cosecha de alguien anterior, pero texto escrito, por tanto, texto no exactamente popular?

Y termino con una breve muestra del rigor y la profesionalidad con que procedió Esteban Sanz en la confección de una antología que, sin duda alguna, es definitiva para el repertorio coral de las músicas populares de Cantabria, que en aquel momento ya tenían más de un siglo de arreglos corales de varios compositores.

SOBRE LA PROPUESTA DE QUE YO ESCRIBA UN ARREGLO CORAL PARA INCLUIRLO EN LA ANTOLOGÍA QUE ESTÁ PREPARANDO. (*Escribió Esteban*)

De "*la vi llorando*" te diré antes de nada que tienes libertad absoluta para lo que te pida el cuerpo. Dicho eso, añadiré que, en general, a efectos prácticos, no querría repetir títulos, pero tampoco soy radical y pienso saltarme mi propia norma todo lo que haga falta. Sí te diré que tengo, así a ojo, al menos seis versiones, contando la que ya publiqué de GARCÍA del DIESTRO en la Antología de 2003. En el Repertorio creo que voy a meter, pero casi "obligado" por las circunstancias, una de Guridi, original para voz y piano, si me decido a hacer el arreglo para 4 vm., y digo obligado porque con Guridi no tengo mucha elección pues tiene muy poca cosa cántabra y siendo un autor de ese peso me interesa mucho incluir "lo que sea" y aunque sea con un arreglo. Por el momento ¿Me puedes mandar una copia de la tuya original del *More hispano* y reflexiono un poquito más? (Insisto en que si a ti es lo que te apetece, no hay más que hablar. Pero como antólogo agradezco mucho, ante un Guridi fallecido y un Manzano felicísimamente vivísimo, que este último se acomode y me dé la opción de elegir con la mente puesta no tanto en la calidad de su obra, que la doy por segura, como en que la publicación, en su conjunto, quede lo más redonda posible). (Y qué coño, en último caso, podrían ir de Manzano las 2 piezas prometidas y un extra con la adaptación de "la vi" del original de *More Hispano* ya que esta no le supone trabajo) (jja, ja, ja!).

Un abrazo. ESTEBAN.



Primera hoja de la partitura de "La vi llorando"

FINAL OBLIGADO:

Después de aquellas dudas, quedaron publicadas en el *Repertorio Coral de Cantabria* dos armonizaciones corales del LA VI LLORANDO: una de Jesús Mari Sagarra (p. 619) y otra de Miguel Manzano (p. 533).

Y toda esta historia, que nos mantuvo en permanente intercambio internáutico y telefónico a Esteban y a mí durante más de dos años, terminó, '*como no podía ser de otra manera*' (imito en esta frase a los malos periodistas y locutores y hasta a algunos buenos, que nos tienen

hartos con ese ridículo e incorrecto latiguillo), con un viaje de Esteban Sanz y Jesús Carmona –‘culpable’, éste, de todo nuestro intercambio emailiano- , con un viaje de ellos dos a nuestra casa en Morales del Vino (Zamora), en la que cayeron cuatro o cinco latas de superanchoas de la mejor firma como aperitivo de un banquete que Encarna, mi mujer, nos había preparado con todo esmero. (Las anchoas vinieron de Cantabria con los visitantes, claro).

Digno final para tan ‘trabajosa’ búsqueda, en la que todos los comensales y cocinera nos habíamos empeñado, cada cual en lo que mejor sabía hacer.

8. Canciones para el carnaval de Ciudad Rodrigo (1890-1936)

A GUISA DE EPÍLOGO

Con el título “Si nos quieren escuchar...”, se publicaba por estas fechas hace tres años (año 2006), con el patrocinio de la Diputación Provincial de Salamanca, que también patrocina esta obra, un CD que recogía canciones pertenecientes a los repertorios de la Comparsa Peñarandina que sale por las calles a pedir los aguinaldos navideños, y de la *Rondalla III Columnas* que anima el Carnaval de Ciudad Rodrigo.

En el texto de presentación del disco, y por lo que se refiere a Ciudad Rodrigo, se me pidió una breve crónica referida a un importantísimo y excepcional trabajo de rastreo relacionado con las músicas con que las murgas animan las fiestas mirobrigenses en los carnavales. Petición a la que accedí, como es natural. Traslado aquí el breve discurso que allí pronuncié.

“La *Rondalla III Columnas* de Ciudad Rodrigo –decía– tiene una larga historia que comienza en el año 1890 con la primera ronda carnavalera de “Los Becuadros”, conjunto músico vocal documentado como pionero de todos los que hasta hoy han animado la ciudad durante las fiestas. Pero

tiene además, y esto es lo sorprendente, un cronista que ha rescatado esa historia paso a paso y página a página. Los cuatro tomos, aún inéditos, de la larga trayectoria de la *Rondalla III Columnas* son una verdadera labor de investigación documental realizada por Joaquín Fiz, por sobrenombre Tito, personaje conocidísimo y muy apreciado en Ciudad Rodrigo. Pero se trata de



Rondalla III columnas

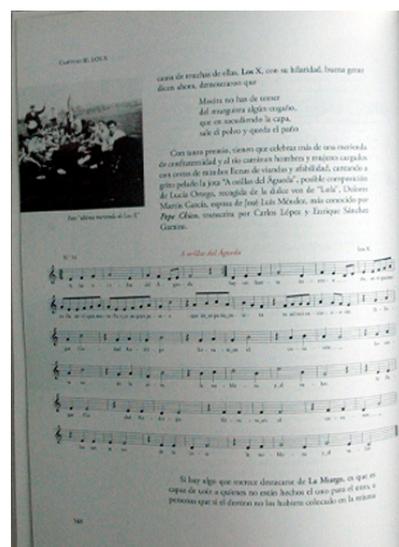
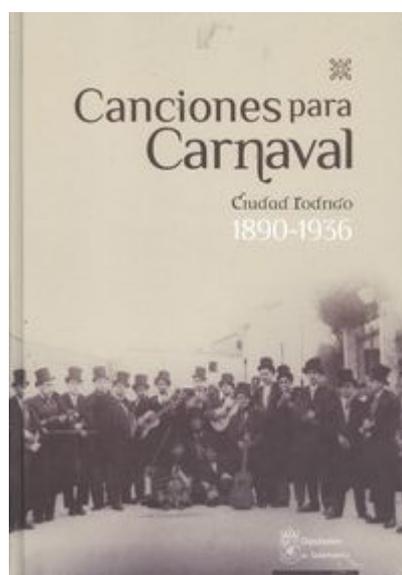
un rescate, no sólo del inagotable archivo de coplas inventadas durante más de un siglo, sino también del contexto humano, social, costumbrista, político, religioso, económico y artístico de Ciudad Rodrigo.”

El presente tomo es el primero de esa crónica. Se publica con el título “**Canciones para Carnaval, Ciudad Rodrigo 1890-1936**”, y es fruto de una búsqueda, en todo tipo de fuentes, de la trayectoria de los conjuntos que con voces y acompañamientos de instrumentos han animado y

ambientado las fiestas de la ciudad durante medio siglo. El autor de esta singular crónica, con un empeño tenaz y constante, ha seguido año a año la pista de estos cantores urbanos que en sus coplas han ido reflejando los acontecimientos de todo tipo que han marcado la vida de la ciudad. El rastreo, minucioso y documentado, ha dejado bien claro el listado de los grupos, sus denominaciones, los nombres o apodos de sus miembros activos, y las sucesivas etiquetas que se fueron colgando a medida que la nómina de sus componentes se renovaba como consecuencia de las vicisitudes que todo grupo humano atraviesa al paso del tiempo.

Como queda claro en las páginas de esta inédita (hasta ahora) crónica, “*Los Becuadros*” fue el primer nombre que aquel grupo tomó, impulsado por un personaje singular, el Trejo (Eustaquio Jiménez de la Torre y Trejo), que fue durante más de dos décadas el que dio cohesión humana e impulso musical y literario a los cantores murgueros. Salvo breves interrupciones, Los Becuadros actuaron desde 1890 nada menos que hasta 1918. Convivieron a veces con otros grupos que aparecen de manera fugaz, y durante todo el tiempo que cubre este primer tomo fueron adoptando otras denominaciones, bajo las cuales siempre quedaba una parte significativa de los componentes de la anterior etapa. El itinerario, difícil de recomponer después de tanto tiempo, queda claro en el trabajo del cronista y en el índice de este libro. Los Becuadros surgen en 1890 y cubren tres décadas. Después de dos años de transición se transforman en *El Doctorado*, que pasa por las denominaciones *Murga de Viejos* y *Murga Universal*, llegando hasta 1927. La tercera etapa pertenece a *Los Equis*, que comienzan cantando Los Cuplés del Verraco en 1929 y perduran hasta 1933. Y a partir de 1934 el conjunto va tomando sucesivamente las denominaciones *Tinto con Gas*, *La Murga del 34*, *La A.C.A.* y *Los Tranquilos*, terminando su trayectoria en 1936 con el sobrenombre *Los Calderones*, que al igual que la inicial, *Los Becuadros*, incluye una humorística connotación musical no exenta de cierta sorna.

Pero este mero recorrido del índice no da una idea, ni siquiera aproximada, del arduo trabajo que ha supuesto la compilación de esta obra. Sus páginas, divertidas unas veces, otras veces críticas, dolidas de vez en cuando, y siempre testimoniales de todo lo que ocurrió en Ciudad Rodrigo durante más de cuatro décadas, meten de lleno al lector en la vida de las gentes de la ciudad a lo largo de las hondas transformaciones sociales, políticas, económicas, religiosas y de todo tipo, que removieron a menudo los cimientos sobre los que la villa mirobrigense había venido sustentándose



**Portada y página de
“Canciones de carnaval”**

desde siglos atrás. Estamos ante una verdadera historia, no sólo ante una crónica alegre, desenfadada y descomprometida.

Porque la historia de un colectivo cívico, sean cuales fueren las dimensiones geográficas que abarca, no es sólo la de los acontecimientos más significativos y la de sus personajes más socialmente relevantes, sino también la de las gentes anónimas que apenas han tenido tiempo más que de ir solucionando los problemas que les planteaba su diaria supervivencia. El historiador, cualquiera que sea su especialidad y el objeto de su investigación, suele trabajar a partir de las fuentes escritas, descifrando documentos de todo tipo, o consultando las hemerotecas desde que se inventaron las publicaciones periódicas. Pero las fuentes de información con que ha de contar quien quiera tratar de reconstruir la vida del pueblo anónimo, de todas esas gentes que pasaron por el mundo sin pena ni gloria, y que sin embargo han formado la base humana sobre la que se sustentaba la sociedad, son mucho más difíciles de encontrar, porque requieren otros métodos de búsqueda y obligan a completar la información que proporcionan las fuentes escritas, acudiendo también a otras diferentes de las que habitualmente maneja el historiador convencional. De ahí el atractivo que han tenido, y siguen conservando, títulos como *"La vida diaria en la antigua Roma"* o *"Vida cotidiana en la edad Media"*, por poner sólo dos ejemplos de un largo listado de ensayos en los que un estudioso intenta y consigue un acercamiento a la existencia de las personas anónimas, a las preocupaciones, las costumbres, las alegrías y desgracias de las gentes de una época y de un lugar.

Con todas las diferencias que se quiera en el procedimiento y en el estilo, estamos con esta obra ante una veta muy importante, aunque bastante desconocida, de la historia de la ciudad mirobrigense. Indudablemente, la historia de Ciudad Rodrigo durante el siglo XX, lo que suele entenderse bajo este término, ya se ha escrito repetidas veces y por sucesivos estudiosos y especialistas que han ido aportando cada vez más datos. Pero queda claro al leer las páginas de este libro que esa 'gran historia' necesitaba este complemento, que podría con toda propiedad llevar como título *"La vida diaria en Ciudad Rodrigo desde finales del siglo XIX hasta 1936"*. Complemento que no sólo incluye la búsqueda de los testimonios que se han conservado por tradición oral, sino también, en muchos casos, en pequeños archivos familiares, de esos que un buen día aparecen en una vieja caja o en el fondo de un baúl. O quizá en una hemeroteca familiar que se ha descubierto por casualidad entre los enseres de una de esas personas que tenían la manía de guardar todo, de no tirar nada. Además de indagar en todas estas fuentes, el cronista que ha escrito esta obra bucea en más de una treintena de títulos de publicaciones periódicas locales, desde *"La voz de la Frontera"* hasta *"Tierra Charra"*. Este itinerario, aparte de ser gratificante, demuestra la amplitud de las labores de cata que ha llevado a cabo el recopilador para compilar y ordenar estas páginas. No estamos, evidentemente, ante un simple encuestador que ha extraído datos de la vida diaria, sino ante un verdadero indagador con un estilo muy propio y personal, que agota el tema del que se ha propuesto dar fe: la vida de la ciudad de Ciudad Rodrigo mirada desde "la otra orilla", desde aquella en que se colocan los murguistas carnavalescos cuando componen los textos y músicas para las grandes fiestas, cada vez que se acercan.

Una palabra más, acerca de las músicas, que afortunadamente no son en este libro un complemento ilustrativo, sino que forman parte del valor testimonial que ha presidido el trabajo del cronista. Las 62 transcripciones musicales esparcidas a lo largo de las páginas tienen, al igual que los textos, un gran valor documental, porque son una muestra suficiente para tipificar un nuevo repertorio y una nueva estética en la canción popular: la que se fue imponiendo en las ciudades y núcleos de población de un tamaño considerable, como lo fue Ciudad Rodrigo en medio del entorno de pueblos y aldeas de las que siempre ha sido centro de atracción insustituible. Trasladamos aquí las palabras con que en el comentario al CD que citábamos al comienzo de este escrito, describíamos este nuevo estilo de músicas:

“Las nuevas modas y los nuevos aires musicales suscitaron por todas partes el deseo de ponerse al día y dejar lo viejo. Y es este escenario el que genera y alimenta una actividad creativa en cientos individuos y colectivos. Actividad que se apoya en la memoria que retiene los nuevos aires, las nuevas músicas que llegan del ámbito urbano. Y creatividad que a partir de este caldo de cultivo inventa en dos órdenes: por una parte textos nuevos para músicas nuevas ya asimiladas, y cuando surge algún talento natural, también nuevas músicas inventadas, imitadoras de las que vienen de fuera. [...] Llegaban los nuevos ritmos. En primer lugar y sobre todos los demás el pasodoble, el más universalmente aceptado, quizá porque hundía sus raíces musicales en las sonoridades de las viejas músicas tradicionales; el vals, que transportaba los aires musicales de Europa y los abrazos de las parejas en voltereta; la habanera y el tango, que de ultramar venían con los ‘indianos’; y pocos años más tarde boleros, mambos, foxtrots, congas, rumbas y demás sonos procedentes de las Américas descolonizadas. Todo un mundo nuevo de ritmos que producía ensueño, liberación, ilusión de estar a la última moda.”

Poco importaba que en la mayoría de los casos los intérpretes de las nuevas músicas fuesen conjuntos de aficionados que tocaban instrumentos de viento o de pulso y púa, y voces normales, no profesionalizadas. En el caso de las murgas carnavalescas está bien claro que las músicas eran inventadas en su mayoría, dentro de los estilos que señalamos, que habían sido asimilados de oído. De ahí la alusión satírica a los músicos profesionales, críticos con estas nuevas músicas, que conllevan las denominaciones ‘Los Becuadros’ y ‘Los Calderones’. En cuanto a los textos, no hay duda alguna de su autoría más o menos anónima dentro de los propios grupos, como lo demuestran los temas vinculados directamente a los personajes y sucesos más relevantes de cada año: los temas que más dieron que hablar al vecindario desfilaban por el repertorio de los cantores, y ahí han quedado, en las páginas de esta crónica, recuperados y ordenados por el autor. Un autor que arriesga a menudo juicios y opiniones personales, porque a la vez que está reconstruyendo una historia todavía viva en los continuadores, habla desde dentro de ella.

MIGUEL MANZANO
(Enero de 2009)

9. Conferencia sobre Canto Gregoriano en Zaragoza

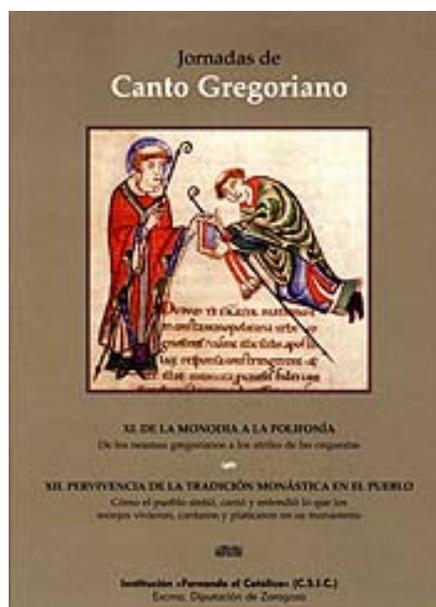
Invitado yo desde hacía tiempo a tomar parte por segunda vez como 'conferenciante' en la cita anual que mi amigo y colega Pedro Calahorra venía preparando cada año como responsable del grupo de *Amigos del Canto Gregoriano* en Zaragoza, llegó un momento en que ya no pude aplazar más tiempo la nueva invitación a intervenir en aquel ciclo. Me decía Pedro que el colectivo iba a ser aproximadamente el mismo de la vez anterior, pero un tanto mermado, dado que seguía estando formado básicamente por 'supervivientes' de la asociación, más algunos nuevos miembros que se habían agregado, y algunas otras personas que se enteraran del acto cuando se difundiera la noticia de la charla. No tuve más remedio que acceder a la petición de mi amigo, y fijamos la fecha, día y hora, para mi intervención.

Pensando cómo salir del paso con algo original, preparé un esquema con el texto semidesarrollado de una charla en dos partes. En la primera expliqué a grandes pasos, a modo de introducción el itinerario



histórico de la presencia del canto en la misa, fácil de entender en sus comienzos, ya que su vinculación con las músicas de las sinagogas, donde comenzó a celebrarse, es un hecho histórico que aparece en los libros del Nuevo Testamento. Por supuesto, como una práctica, aunque no existan testimonios propiamente musicales. Los cuales comienzan a aparecer como referencia desde los primeros siglos. Relacionar estas referencias con los cánticos en las sinagogas es fácil como hipótesis, pero indemostrable documentalmente. Lo que ya es más fácil y seguro es relacionar de algún modo las prácticas musicales, ya que los puntos de partida tienen que ser las fórmulas más vetustas de recitativos salmódicos con las breves aclamaciones de la asamblea (*Aleluya, Amén...* etc.).

Pero mi propósito principal en aquella charla era extenderme muy brevemente sobre todos estos prolegómenos para llegar al objetivo que me había propuesto, que era analizar musicalmente las huellas del canto gregoriano, muy simplificadas y transformadas, en la práctica concreta del canto litúrgico, todavía en latín, que estuvo vigente hasta la aplicación de las prácticas musicales que emanaron del concilio Vaticano II.



Publicación que reúne las actas de las Jornadas de Canto Gregoriano

Toda mi infancia y la mayor parte de los años en que viví en el internado del seminario estuvieron inmersas en los últimos años del canto gregoriano. Pero en lo que yo centré mi atención fue más bien en el repertorio que siguió cantándose en las parroquias, sobre todo rurales, durante aquella última etapa, que siguió inalterable hasta que se introdujeron los textos litúrgicos en lenguas vivas. Durante todo aquel tiempo siguieron cantándose los 'viejos latines' que los sacristanes conservaban en su memoria, tanto en la liturgia diaria, en la que predominaba el canto de la misa de difuntos (principal soporte económico del clero, el 'pie de altar', como se lo venía denominando) como, excepcionalmente, en la celebración solemne en que venía cantándose en las grandes fiestas, tres o cuatro veces al año.

La interpretación de aquella misa solemne corría a cargo de un coro de hombres, conducido generalmente por el sacristán, o por un cantor muy destacado en cada lugar, que lo conservaba en la memoria. De aquella misa, en su triple rango de *festiva*, *dominical* y *diaria*, pude yo todavía recoger y transcribir el último estadio en que permanecían en la memoria de viejos cantores de mi pueblo natal aquellas fórmulas, en mi *Cancionero de Folklore Zamorano* (núms. 903, 904 y 905, págs. 513-526); en el *Cancionero Leonés* (vol. III(II) pp. 421-474) y en el *Cancionero de Burgos* (vol. VI, núms. doc. 2700-2720, pp. 769 y ss.). Leyendo (entonando, mejor, que era lo que yo iba haciendo) comparativamente todas estas transcripciones, se percibe la forma en que la memoria de aquellos cantores retuvo unos 'sones melódicos' que casi en su totalidad procedían de una fórmula, o corriente o lenta y muy adornada, acorde con la solemnidad de cada fiesta, de entonar las melodías tardogregorianas de la denominada *Misa de Angelis*, así como las fórmulas de canto solemne de la epístola, que siempre entonaba el sacristán, como 'maestro de capilla' de aquellas liturgias rústicas, todavía en latín.

Como yo llevaba ejemplos y los iba cantando, o por lo menos iniciando, el interés de mi charla discurrió por un camino más divertido, que animó a algunos de los asistentes a comentar y hasta entonar algunos fragmentos que también recordaban.

La conferencia-charla terminó así con un diálogo abierto y animado.

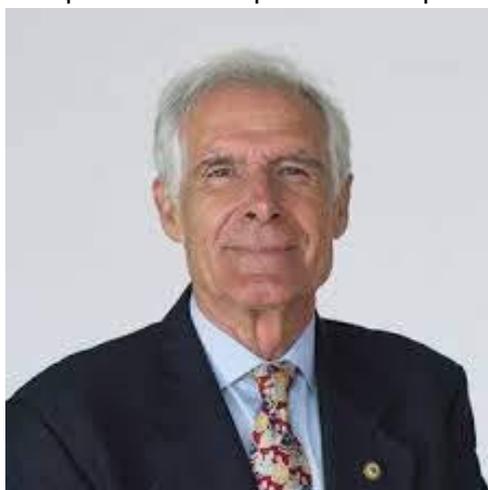
10. La décima cantada, un mundo sorprendente.

Tengo que confesar, para comenzar este nuevo paso de mi itinerario, que mi interés por las músicas de Hispanoamérica no pasaba de la mera atención a un repertorio muy conocido, que a veces ofrecía algún conjunto o solista con un arreglo vocal o instrumental, o ambas cosas, que sonaba a nuevo o ingenioso, junto con la memorización de una docena de canciones, desde aquel melifluido vals lento '*Dicen que subir, subir,- por el río 'Madalena'*', hasta el terrible corrido mexicano '*Mi papá gasta cuchillo,- yo también gasto puñal'*', que yo aprendí y cantaba todavía en mis años de estudiante. Sólo Atahualpa Yupanki por una parte y por otra los grandes de la canción con un contenido de protesta, a la vez que valor poético (Violeta Parra era otro de los ejemplos más paradigmáticos) me y nos fueron

interesando, hasta el punto de ser un repertorio de referencia en cualquier reunión clandestina, o semi-, en los años finales de los 60 y primera década de la democracia, hasta que comenzamos a componer aquí algunas canciones 'de protesta' que me da vergüenza recordar, por lo malas que eran las letras, que fueron sustituyendo a las que nos habían llegado de Argentina, Chile y Uruguay sobre todo.

Por otra parte, en cuanto a cantores de renombre en Hispanoamérica, sólo la musicóloga Isabel Aretz nos había ilustrado sobre los géneros del repertorio popular tradicional en su obra *El Folklore Musical Argentino*, publicada muy tempranamente (1952), dándonos una primera noticia del riquísimo y variado repertorio popular tradicional. En el cual aparecen varias alusiones a *la décima como especie de canción popular*, pero sin relevancia especial.

Fue Maximiano Trapero el primer investigador que me dio noticia sobre *la décima*, cuyo interés musical él había percibido. A partir de aquello comenzó por los años 80 una relación profesional y amistosa entre ambos, al coincidir con el que él ya tenía mi interés y empeño en recoger los 243 temas narrativos que llenan el III volumen de mi *Cancionero Leonés*, junto a las 150 páginas de estudio y comentario teórico. Que por cierto mereció una reseña muy laudatoria por su parte en la *Revista de Musicología* (XIV, 3, 1951, pp. 671-676), como demuestra el título con el que la encabeza: *El "Romancero del Cancionero Leonés de Miguel Manzano es, en todos los sentidos de la expresión, una obra magna."* (Expresión que traslado, junto con el texto, a la pág. 44 del **Tramo VII** de mi *Vida de músico*). Fue a partir de esta nota, que le agradecí ya no recuerdo en qué forma, como comenzó una relación, primero profesional, con algunos intercambios de nuestros trabajos, y muy pronto amistosa, que seguimos cultivando con una frecuente comunicación escrita (Internet, ¡qué enorme ventaja para quienes tantos folios hemos llenado –y seguimos llenando cuando no hay más remedio-) con múltiples colaboraciones solicitadas y correspondidas por ambas partes, y con algunas visitas, incluso en Canarias una vez, donde él ejerció como Catedrático hasta convertirse en jubilado activo, que no para, y alguna vez en su pueblo natal leonés, Gusendos de los Oteros.



Maximiano Trapero

Vuelvo a lo que voy contando, que me he distraído voluntariamente. Después de nuestros primeros intercambios hemos seguido comunicándonos la noticia y la materialidad de nuestros principales trabajos, cada uno en su campo. Que precisamente han coincidido en una colaboración en la que se mezclan a la vez los aspectos literarios con los musicales, como es el caso de los estudios sobre *la décima*, género que sobrevive en la práctica en toda Iberoamérica, y al que Trapero ha dedicado una serie de encuentros y congresos de estudio en los que siempre intervienen grupos de cantores e instrumentistas que la mantienen viva, sobre todo al otro lado del Océano, pero también en Canarias, donde no se

ha perdido la práctica viva de este género de cantos tradicionales tan singular, tan creativo y tan difundido.

Después de una amplia dedicación a este tema, Maximiano Trapero ha llegado a convertirse en uno de los especialistas más cualificados y mejores conocedores del mundo de *la décima*. A él se debe la organización y celebración del *Simposio Internacional sobre la Décima*, celebrado en Las Palmas de Gran Canaria del 17 al 22 de febrero de diciembre de 1992, que reunió a 19 de los mejores conocedores del mundo y práctica de la décima. Entre todas las ponencias que contiene el libro me interesaron sobremanera la de María Teresa Linares Savio y la de Jesús Mario Rodríguez, que con abundancia de transcripciones musicales (9 y 12 respectivamente) hacen entender 'en sonidos' lo que los textos explican en palabras. Paralelamente a las *Actas* redacta y edita también M. Trapero *El libro de la Décima*, que recoge en sus páginas un Prólogo redactado por Samuel G. Armistead, un amplio estudio de 100 páginas escrito por él mismo, y una amplísima antología de textos que recoge, íntegras, las 459 décimas interpretadas por todos los grupos que asistieron al Festival.

Y ya al final de siglo, en 1998, con el patrocinio político y universitario de Gran Canaria, es el mismo M. Trapero el que, junto con Eladio Santana y Carmen Márquez, organiza en Las Palmas de Gran Canaria el VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso improvisado, que tiene lugar del 6 al 11 de octubre de aquel año. Como resultado del cual se edita dos años después el doble volumen, I de Estudios y II de Textos, que acoge el contenido de aquel gran evento.

Pero todavía no había abandonado M. Trapero su interés por esta singularísima parcela del mundo de la poesía improvisada y cantada, sino que volvió a comprometer a un amplio equipo de especialistas que completaran aspectos de estudio sobre la décima que todavía pueden enriquecer, extender y ampliar características importantes sobre el texto y la música de *la décima*. Y es para esa tarea para la que solicitó mi aportación, que consistiría en la transcripción de un repertorio de 15 interpretaciones musicales de las *décimas* que, a modo de ejemplos sonoros, pensaba incluir en un CD que acompañaría al libro que había proyectado y tenía ya a punto de edición, y un estudio y comentario teórico sobre las diferentes formas y estilos del canto y acompañamiento instrumental del repertorio transcrito. Fruto de aquella petición fue la transcripción musical que me pedía, precedida de un largo comentario que ocupa 20 páginas de texto, las 15 transcripciones musicales de otras tantas interpretaciones, y un epílogo, que es lo único que traslado aquí, como complemento a este epígrafe, ya que la parte principal de mi comentario se puede leer en la sección de *escritos complementarios* al presente capítulo.

Pero antes de ese epílogo traslado aquí el texto que conservo en mi correspondencia de internet, referido al trabajo que Trapero me encomendaba como complemento al libro que preparaba, en el que le hago algunos comentarios previos a mi envío. Lo traslado porque creo que podría tener interés para alguno de los lectores que por casualidad se pierda por estas páginas de mi página web. Traslado los 4 textos internáuticos que le fui escribiendo a Trapero.

(1) *Amigo Max:*

Después de haber leído a fondo tu tratado sobre la poesía improvisada, que tengo que releer, y después de haber escuchado y reescuchado el disco que lleva anexo (ya me están contagiando los neologismos de los decimeros), y también la antología que corresponde al encuentro de 1998, voy transcribiendo algunos ejemplos. Unos completos, para que se perciba la estructura íntegra, y otros en lo más característico que los singulariza como especies diversas. En cuando tenga el material, me pondré a analizarlo y a sacar conclusiones seguras, pues los comentarios por encima no son más que brindis al sol.

*Mi problema podría ser, y por eso te escribo, que voy a tener poco espacio con los diez folios, pues cuatro o cinco ejemplos van a llenar dos páginas completas o casi, y otros una página entera. Espero que si me paso un poco no sea mucho el problema, porque los ejemplos son necesarios, no para cantar por ellos, que para eso nunca se hacen las transcripciones de las décimas cantadas, sino para detectar los rasgos definitorios de cada especie, lo que tienen en común, y la riqueza que cada tierra o país ha sabido dar a un género que se ha difundido y diversificado en no mucho tiempo. En una palabra, que para hacer lo que tú has hecho con los textos yo necesito expandirme un poco más, y necesito el permiso de Paolo. Espero que me lo dé. Y ya que te escribo, termino con una duda (no hamletiana, sino cartesiana, chiste malo): en el texto del **son** que va en cursiva de la página 193, el de la nubería (¡qué hallazgo, esta palabra! Y cómo nos dan ejemplo estos cantores de una imaginación de la que, creo yo, carecemos por aquí, donde ser correctos nos impide acuñar palabras que creemos incorrectas, y serían en muchos casos ocurrencias valiosas, ¿no crees?), veo que transcribes 'yo vi de una nubería', y me pregunto si otra alternativa no sería 'yo vide una nubería', con la e paragógica a la que te refieres en la p. 117 de tu estudio, también supervivencia arcaica por nuestra tierra, donde los abuelísimos de hoy todavía dicen vide por vi. Bueno, me he entretenido con este excursus, para que te sonrías, por lo menos hacia un lado.*

*Aquí te dejo, que me está esperando Berto Valderrama para sacarle la música a **El punto del navegante**: ¡qué bello invento melódico, y qué hondo lirismo! Y estamos, sin embargo, en las antípodas de las rondeñas de nuestra tierra, otro mundo de sonoridades también hondas y bellas.*

Bueno, que no te quiero desvelar de tu siesta. A ver si me solucionas el problema de espacio. Hasta la próxima. Miguel M.

(2) Amigo Max:

Estoy pensando que sería bueno disponer de los dos volúmenes teóricos referidos al VI Encuentro..., primero porque debo citarlos en mi trabajo como obra consultada, y además porque alguno de los textos de las músicas que he transcrito, de las que vienen en la antología de otros 2 cd que me enviaste en su día no los termino de entender bien, porque el cantor se aleja del micro en algunos momentos. Aunque no son muchos, convendría que quedaran completos.

Bueno, estoy viendo que el mundo de la décima es tan amplio, que lo único que en tan poco tiempo he podido hacer es un primer acercamiento. Por ello quiero hacerlo bien, porque aunque el punto de partida sean una docena de transcripciones, creo que se pueden hilvanar unos puntos de análisis musical que

demuestren la gran variedad que sólo se descubre cuando se puede comparar lo que está escrito. Como tú hiciste con los textos.

Este acercamiento, empero (¡toma construcción clásica!), me está dejando cada vez más clara una idea que siempre me rondó en mi cabeza: que la canción hispanoamericana nació, en lo que tiene de repertorio español emigrado (casi todo, ya que de lo nativo quedaron sólo modos de cantar y riqueza rítmica sobrevenida de África por la vía de Centroamérica y Cuba, y quizá un poco de Canarias), la canción hispanoamericana, digo, no nació de la canción popular tradicional española de vieja raíz, la que se cantaba sobre todo por nuestras tierras (las del cuadrante Noroeste peninsular), que conservó su inmensa variedad de sonoridades modales y sus singularidades rítmicas, sino más bien de la que fue llevada por los músicos de Iglesia y Corte, acompañada ya con instrumentos que nunca usaron las clases populares rústicas, y casi completamente 'tonalizada'.

Y al lado de esta evidencia, que se deduce por comparación, está la otra, semejante a la del lenguaje: nuestras viejas canciones tan hondas, tan ricas, tan variadas, tan bellamente arcaicas, se mueren en su hábitat y son tan maltratadas por nuestros 'cantantes folk' (como se autodenominan estos depauperadores de nuestro tesoro musical tradicional, que desconocen lo mejor), que pierden sus mejores valores. Mientras que la tradición hispanoamericana y la décima son un buen ejemplo, cobran cada vez más pujanza y se reinventan constantemente. Esta idea tengo que dejarla en mi trabajo bien enunciada, porque creo que es muy importante.

Aquí te dejo, y espero que te quede algún ejemplar de las Actas. Si no, ya te diré los textos que necesito. Un abrazo. Miguel M.

(3) Amigo Max:

Ahí va, por fin el trabajo. Me ha llevado mucho más tiempo del que pensaba, porque desconocía (casi) todo sobre el tema. Además, se me han presentado otros asuntos, unos previstos y otros no. Al final he podido terminar. Espero que valga y que cumpla lo que le corresponde en el conjunto de los trabajos. Te envío el texto teórico en Word. Te pido consejo sobre el final, por el motivo que te indico. En 15 archivos PDF te envío los originales de las transcripciones. Seguramente se me ha escapado alguna errata. Tú que tienes ojos de corrector me las indicarás, pues son muy fáciles de corregir; pero las correcciones las tengo que pasar yo a los originales. No se tarda nada. Si no me caben todos adjuntos a esta carta, te los enviaré repartidos en dos o tres, lo que me pida la máquina.

Un abrazo. MIGUEL MANZANO.

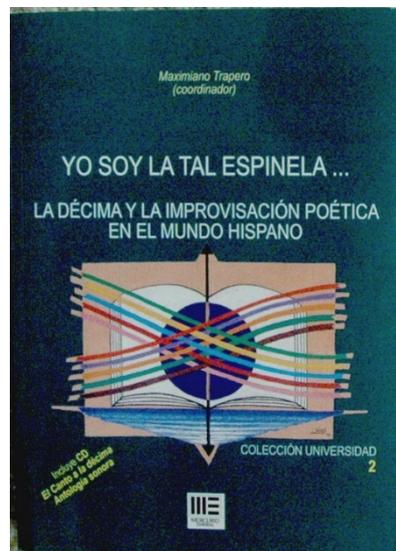
(4) Amigo Max:

Con el sol de la mañana ya me he aclarado. Te envié dos copias del n°5 y no te envié el n° 4: SALUDO DEL GRUPO DE PUERTO RICO. Te lo adjunto, pero lo que voy a hacer es revisar y corregir todos y volver a enviártelos, ya para la imprenta, introduciendo tus correcciones y las mías. Y lo mismo en el texto teórico, en el que estoy mejorando algunas expresiones, para que quede limpio, pues lo escribí muy deprisa. Además, voy a transcribir el de Santos Rubio, que llevará el n° 156, pasando el Huapango al 16, por ser un final arrebatador, 'a toda pastilla'. MM.

He trasladado las páginas anteriores que escribí a M. Trapero. No transcribí sus respuestas porque fueron telefónicas y directas, con mucho diálogo y aclaraciones por ambas partes. El libro, un ejemplar precioso, de formato 21 x 14, como puede verse en la fotografía que traslado a esta página. Y conteniendo adjunto el CD cuya foto también traslado. Escuchar esta selectísima y variada colección de Espinelas es un placer, algo inédito dentro del género de la Décima Cantada. Las páginas musicales, en cuya caligrafía me esmeré, no son un mero complemento musical: contienen un amplio comentario musicológico que creo aporta aspectos novedosos a los que se han venido haciendo a la Décima Cantada, siempre un tanto provisionales o complementarios.

Mi aportación a esta interesantísima publicación se divide en dos partes: un amplio estudio que hace el número X, titulado *La décima cantada: Un mundo sorprendente de música y poesía popular*, 16 páginas musicales que incluyen las transcripciones y amplios comentarios sobre cada uno de los 15 ejemplos que suenan en el disco, mi conferencia, que traslado al bloque de *Escritos complementarios* a este tramo de mi *Vida de músico*, y el *Postludio y cadencia final*, que traslado a continuación para cerrar este apartado del Tramo XI.

El texto completo de cada partitura transcrita hay que escucharlo en el disco que va anejo al libro. Traslado las partituras de las transcripciones melódicas con las indicaciones de la armonía y el ritmo al suplemento musical que va al final de este tramo.



Portada del libro 'Yo soy la tal espinela'.

LISTADO DE TÍTULOS E INTÉRPRETES

1. Décima guajira cubana: Punto cubano I (Cuba)
Grupo de Cuba (Jesusito y Omar)
2. Saludo del Grupo de Tijarafe: Punto cubano II
La Palma, Canarias
3. Saludo del Grupo de Mazo: Punto cubano III
La Palma, Canarias
4. Saludo del Grupo de Puerto Rico
Grupo típico boricano, zona de Comerío
5. Homenaje a la décima. Punto cubano V
Raúl Herrera y Virgilio Soto, del Grupo de Cuba
6. El punto del navegante (Isla de Margarita, Venezuela)
Beto de Valderrama y su Grupo
7. Gaita margariteña (Venezuela)
Beto de Valderrama y su Grupo
8. Décimas de pie forzado (Grupo de Puerto Rico)
Roberto Silva y Grupo Típico Boricua

9. Décimas con glosa: “Seis milonga”
Roberto Silva y Grupo de Puerto Rico
10. Payada argentina en estilo de milonga rioplatense
Marta Suint y Luis Barrionuevo, Grupo de Argentina
11. Décimas en tono “de despedimiento” (Chile)
Cantor Santiago Morales, del Grupo de Chile
12. Fulía de tamburitos (Décimas recitadas con estribillo cantado)
Cecilia Todd y Rafael Salazar, de Venezuela
13. “La embarazada del viento” Historia en décimas
Composición de Constantino Ramones. Canta Cecilia Todd
14. Tonada triste o española. Punto libre cubano
Canta Raúl Herrero, acompañado de Fernando “El Murguita”
15. Décimas “a lo pueta” (Chile)
Interpretación de Santos Rubio acompañándose con el guitarrón
16. Huapango Arribeño y décimas con glosa (México)
Los Leones de la Sierra y Xichú, Grupo de México

Postludio y cadencia final sobre La Décima

El acercamiento al mundo de la décima, que he debido llevar a cabo para preparar este trabajo, me ha afianzado en algunas convicciones que ya tenía, me ha dejado en claro ciertos aspectos que para mí eran confusos por desconocimiento, y también me ha abierto nuevos interrogantes cuya respuesta no me atrevo a formular todavía por falta de datos.

De la escucha de estas músicas se extrae una primera consecuencia muy clara: que tienen muy poco o nada en común con el viejo repertorio de las canciones que las gentes del pueblo español seguramente cantaban en el tiempo de la llegada a las Américas y en gran parte han seguido cantando en muchos lugares hasta bien mediado el siglo XX. Si se leen comparativamente con el repertorio decimero y con la canción comúnmente denominada latinoamericana los grandes cancioneros recogidos directamente de la tradición oral española, que contienen varias decenas de miles de documentos musicales, muchos de los cuales muestran la vetustez de algunos de sus rasgos musicales, se da uno cuenta de que tienen muy poco en común. No lo tienen en los sistemas que sirven de base a las melodías, muchos de los cuales son por estas tierras de naturaleza modal, y no pueden acompañarse con instrumentos de cuerda, con los que suelen actuar en una rondalla, para entendernos. En todo el cuadrante noroeste de España, en una buena parte de las tierras del centro peninsular, y en gran parte en las del sur, ha sido la voz humana sola, sostenida únicamente por un instrumento de percusión tocado por la misma cantora o cantor, la que ha animado los bailes de diversión caseros, de vecindad y hasta de plaza. Como también ha sido la voz sola la que ha cantado el inmenso tesoro del romancero panhispánico (que también emigró en esta forma de voz sola). Igual sucede con las canciones de trabajo, con las que acompañan ceremonias y ritos y con el repertorio rondeño, que tantas veces rozan cumbres de expresión muy honda, musical y literaria. Y otro tanto con el

riquísimo repertorio religioso popular, del que emigró una parte mínima y sólo de la época más reciente. En cuanto a las rondallas, que hemos citado, son también en las tierras peninsulares formaciones muy recientes, cuyo uso no se remonta más allá de principios del siglo XIX, y siempre para acompañar el tipo de jota también más reciente, y algunas especies de fandango. Y en cuanto a la guitarra, siempre fue de uso muy restringido en el ámbito popular. Todavía a comienzos del siglo XX era casi imposible adquirir una guitarra un laúd o una bandurria en una buena parte del ámbito rural. La única excepción a este hecho comprobable son las Islas Canarias, donde además de subsistir restos de viejísimas tradiciones de voz sola o voz y percusión, los conjuntos de instrumentos forman parte integrante de los principales géneros de la canción popular tradicional.

Y algo parecido sucede con los textos de las canciones. La décima, que se ha revelado con el tiempo como una fórmula poética dinámica, capaz de suscitar la creatividad literaria y musical en quien llega a dominarla, agoniza pronto en la tierra en que se inventó, donde acabó propagándose la cuarteta octosílabo, y después la seguidilla, como fórmulas poéticas generalmente aceptadas, mientras que la décima se desconoce en ese ámbito. Pero se conserva en las Islas Canarias y ha llegado a ser en Hispanoamérica una de las fórmulas omnipresentes en todos los territorios como texto de cierto tipo de canciones populares, sobre todo las repentizadas, como lo confirman las actuaciones en los dos Encuentros-Festivales celebrados en Las Palmas de Gran Canaria, y también los encuentros en varios países de allá. En cuanto al repertorio religioso, si algunos cantos se compusieron por las tierras colonizadas en lengua española, fue siempre a imitación de los que integraban el repertorio de aquí, la inmensa mayoría de creación reciente, tardobarrocos los más antiguos.

¿Qué música emigró, entonces, de España a América? A esta pregunta sí que hay respuesta bien documentada, tanto en testimonios como en archivos. Dado que la conquista se llevó a cabo junto con la "evangelización" y la "conversión de infieles", detrás de cada conquistador iba un obispo, un padre prior o un misionero que rápidamente construía una catedral o un templo, y tenía que pedir a las iglesias de España cantores, maestros de capilla y músicos, sobre todo de cuerda y viento en las variedades que en el templo se permitían (todas), para interpretar las músicas que correspondían a la solemnidad que se quería dar a los cultos, imitativa de la que era usual en las tierras de los colonizadores. Y evidentemente, esas músicas no eran las que el pueblo cantaba, ni por aquí ni por allá. Eran sobre todo piezas litúrgicas en latín y cánticos religiosos seguramente compuestos en las colonias para las devociones y cultos, aunque algunos, pocos, hayan emigrado de aquí. Así que la consecuencia de este trasiego de músicos, que tuvo lugar desde el siglo XVI para adelante en todas las tierras colonizadas, es clara: el repertorio popular hispanoamericano, hablando en general, es 'de importación', y elimina desde el principio, en músicas y palabras, lo que de canciones autóctonas había en cada pueblo (además de eliminar una buena parte de las poblaciones nativas como consecuencia de epidemias y maltratos, según declara Fray Bartolomé de la Casas en su denostada *Historia de la destrucción de las Indias*). Por ello ya desde el principio en las iglesias se cantan mayormente latines acompañados por armonías realizadas con

instrumentos de cuerda y algunos de viento, y aparecen también los órganos, contruidos a partir de modelos que emigraron junto con los músicos. Músicas, todas estas, que nada tienen que ver con lo que los nativos habían venido cantando durante siglos o milenios, pues son cánticos polifónicos o monofónicos acompañados con armonías ya desde el comienzo muy cercanas a las tonalidades mayores y menores.

En cuanto a los emigrantes a América que no eran marinos ni militares ni mandatarios ni clero (un 70 por ciento, según los estudiosos), es muy improbable que llevaran allá sus repertorios rurales, de los que no ha quedado ni rastro musical en lo que hoy se canta en Hispanoamérica, ni tampoco en los repertorios transcritos, fuera de algunas cuartetas y seguidillas estróficas, algunos estribillos y una representación del romancero. Los emigrantes, durante mucho tiempo, no cruzaban el mar precisamente para divertirse cantando, aunque lo hicieran cuando tenían tiempo. Y si algo cantaban, nada sabemos de ello, porque nada o casi nada ha llegado hasta nuestros días.

Pero una vez que los instrumentos de cuerda de la familia de la guitarra pasaron al uso popular y al repertorio no religioso de campesinos y servidores, la aparición de un nuevo estilo de cantar debió de ser bastante rápida, al estar los nativos dotados de un gran sentido de la música y del ritmo. Por ello, aunque en ciertas tonadas hayan quedado restos arcaicos, testimonio de cantos que parecen antiquísimos, los recién inventados suenan ya en lengua española y como música tonal, al estar acompañados con acordes tonales y con instrumentos derivados en su mayor parte de las vihuelas, mandolinas y guitarras que de aquí emigraron para acompañar las músicas de iglesia. No parece que haya habido, musicalmente hablando, una época intermedia en la que se produjera una especie de mezcla de sonoridades como efecto de una fusión de repertorios. Abundan los testimonios documentales acerca de la opinión que la mayor parte de los mandatarios religiosos y políticos tenían acerca de las músicas y los bailes de los aborígenes. Aunque a veces admiraran sus cualidades musicales, siempre les parecían, en el fondo, músicas bárbaras, no aptas para sonar en la iglesia ni en las reuniones y fiestas sociales.

Así lo ha comprendido y así lo explica magistralmente Maximiano Trapero en el estudio introductorio que titula *Para una poética de la Décima*, en la obra que transcribe y estudia los textos de los cantores que participaron en el *Festival de Decimistas celebrado en diciembre de 1992 en Las Palmas de Gran Canaria*.¹ Como ya hemos anotado, las cien páginas de este trabajo son imprescindibles para todo el que quiera entrar en ese mundo tan vivo, pero tan desconocido por estas tierras, de la poesía improvisada en el mundo hispánico.

La escucha de las grabaciones, de la que hemos dejado referencia en el complemento musical y documental, y la lectura de los textos de los dos festivales nos introducen en un mundo con el que hasta ahora no había sido posible tomar contacto, dado el carácter fugaz y pasajero de la poesía cantada improvisada. Pensamos que las publicaciones de que nos hemos servido para este trabajo están abriendo las puertas a un conocimiento amplio de la gran riqueza, musical y literaria, que en sí lleva este género

¹ He aquí los datos de esta publicación, a los que ya hemos hecho referencia al comienzo de nuestro trabajo: **Trapero, MAXIMIANO. *El libro de la Décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico. Las Palmas de Gran Canaria, 1996, pp. 35-137.***

tan vivo, tan original y tan creativo de la música popular: la décima cantada, todo un mundo de música y poesía que sorprende y encanta por su riqueza y vitalidad.

Miguel MANZANO

11. La tradición musical popular en la comarca de Sayago, mi tierra natal.

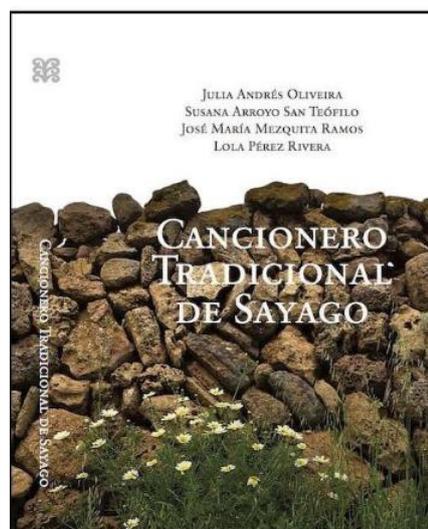
Tengo que confesar, para comenzar este nuevo epígrafe, que mi interés por las músicas populares de mi tierra natal, la comarca de Sayago en la provincia de Zamora, siempre lo tuve en mi intención, en la tarea de recopilación del cancionero de la provincia de Zamora entera, y en la transcripción del abundante repertorio musical recogido en esta comarca. Resultado de ello son las numerosas canciones que están diseminadas por todas las secciones de mi *Cancionero de folklore zamorano* (1982) y los comentarios con que he ilustrado cada una de las tonadas en la reedición de esta obra.

Pero aparte de ello, voy a ofrecer aquí a los posibles lectores del mismo una visión general de las canciones de mi comarca natal, presentes en todas las recopilaciones anteriores a este cancionero en su presente reedición. Y si en los comentarios me excedo un poco de lo que sería una pura recensión de una publicación impresa, creo que los posibles lectores (¿pasará alguno por estas páginas?) me perdonarán este 'abuso bibliográfico'. *Pues preparé el escrito que sigue para una conferencia que pronuncié en la presentación del último cancionero de esta mi tierra natal, recogido en sonidos por Juan Antonio Panero, transcrito en signos musicales por el equipo integrado por Julia Andrés Oliveira, Susana Arroyo San Teófilo, José María Mezquita Ramos y Lola Pérez Rivera, y publicado en 2015, con el título **Cancionero tradicional de Sayago** por el Museo Etnográfico de Zamora, que me concedió la palabra para introducir la sesión en que tuvo lugar su presentación.*

Traslado aquí lo que dije en aquel acto.

Sayago, tierra de canciones

Que Sayago fue tierra de canciones es evidente si se hace un recuento de todas las que han ido a parar a las páginas de las colecciones publicadas: 29 en el *Cancionero de Haedo*, recogidas por las primeras décadas del siglo pasado; 202 que yo recogí en el *Cancionero de folklore Zamorano*, editado en 1982; 35 en el *Cancionero analítico de Moralina de Sayago*, publicado por Luis M^a Martín Negro en el año 2000, y 316 en la antología sonora *Canciones tradicionales de Sayago*, recogida y publicada por Juan Antonio Panero en 2008. Esta última colección es a la vez la



contenida en este último cancionero transcrito, estudiado y publicado por el equipo de expertos en etnomusicología que firma la presente publicación. La suma de documentos musicales recogidos en las tierras de Sayago alcanza la cifra de 582, que aunque no representen por un igual todos los géneros y especies del repertorio popular tradicional, sí lo ejemplifican por completo. Téngase en cuenta que he comenzado diciendo que Sayago fue tierra de canciones. Lo cual implica que ya no lo es, o al menos que, aunque la última recolección sea la más numerosa, no quiere ello decir que la tradición haya ido a más andando los años, sino que el criterio de recopilación ha sido diferente en este último libro, que como explicaré, ha obedecido al criterio de 'recoger los restos', lo cual facilita que se pueda hacer una comparación entre lo que en cada época ha sido la práctica cantora en los momentos a los que corresponde cada una de las colecciones.

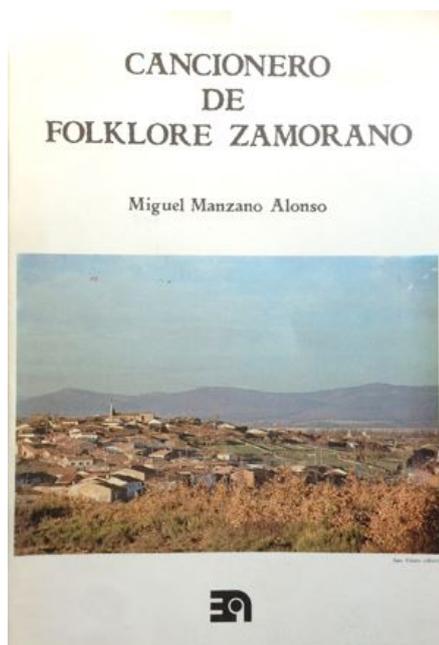
La primera recopilación, por orden cronológico, de canciones de Sayago es la que contiene el *Cancionero de Haedo*, recogida por las primeras décadas del siglo pasado, aunque publicada en 1987. Las 29 canciones que contiene representan, aunque mínimamente, los principales géneros del repertorio de Sayago: canciones de boda, de baile (el charro y la jota), de trabajo, sobre todo de arada, líricas, de diversión, de quintos y alguna del repertorio infantil. También cubren mínimamente la geografía de la comarca: Bermillo de Sayago (4), Fermoselle (2), Fresno de Sayago (3), Peñausende (2), Roelos (3) Villadepera (4) y otras 5 sin referencia. La recopilación del Maestro no tenía como finalidad reunir materiales para publicar un cancionero, sino tomar apuntes musicales de tonadas populares para componer con ellos el repertorio de la masa coral que él había fundado, en el estilo predominante en los coros de la época, dentro del cual la Real Coral cosechó muchos éxitos dentro y fuera de Zamora. Pero su cancionero tiene un valor testimonial muy grande, pues refleja el estado de la



Maestro Haedo y la Real Coral Zamora

tradición musical popular en una época, primeras décadas del siglo pasado, en la que en provincias como Zamora apenas se había experimentado la 're población de la memoria musical de la gente con las canciones 'modernas' que comenzaban a difundirse por medio de los gramófonos, la radio y la influencia de los espectáculos musicales en las capitales de provincia. En general Haedo se conformaba con transcribir la melodía del estribillo y la de la estrofa con un solo texto, pues estos apuntes le bastaban para su propósito. Ello no obstante, el valor documental, sobre todo el musical, es innegable. Por el Maestro Haedo se comenzó a saber en la ciudad de Zamora cómo y qué se cantaba en los pueblos de la provincia. Y también se empezó a alimentar la memoria colectiva de los ciudadanos de Zamora con un repertorio muy singular, desconocido, lleno de sorpresas sonoras de alto valor melódico.

La segunda recopilación de canciones de Sayago la llevé a cabo yo mismo entre los años 1972 y 1978, y forma parte del *Cancionero de Folklore Zamorano*, editado en 1982. En esta obra está representado Sayago con 202 canciones, una cifra modesta, pero ya suficiente para dar una idea bastante aproximada acerca las especies de tonadas y de las sonoridades básicas de la tradición cantora sayaguesa. Las canciones fueron recogidas en Almeida (8), Argañín (15), Argusino (13), Bermillo (14), Cabañas (12), Carbellino (3), Fadón (1), Fariza (19), Fermoselle (10), Fresno (12), Luelmo (8), Monumenta (5), Moraleja (11), Muga de Sayago (21) Peñausende (8), Tamame (8), Villamor de Cadozos (18) y Villamor de la Ladre (2). La distribución de pueblos cubre con bastante regularidad la geografía. Y por otra parte, en el conjunto recogido están representados todos los géneros de la canción tradicional en un número



proporcional a su incidencia, incluidos algunos géneros que solían estar ausentes en los cancioneros populares, como son las coplas de ciego y las canciones religiosas de todo el ciclo litúrgico, algunas todavía en latín. En cuanto a los informantes, alternan en una proporción justa los individuales y los grupos. Entre los primeros hay que destacar como excepcional a **Marina Martín**, de Muga de Sayago, memoria prodigiosa, oído finísimo y capacidad de combinar voz y percusión con una habilidad extraordinaria. Después de que yo la entrevistara como cantora hacia el año 1970, con ayuda de **José Luis Gutiérrez**, el Cura de La Muga, –con el que compartí variadas actividades musicales (a su iniciativa y empuje se deben las primeras obras de mi catálogo)–, ha sido reiteradamente visitada, o mejor, ‘acosada’ por

sucesivos buscadores y encuestadores. Al mismo nivel de memoria, gracia y buen oído se eleva también **Teresa Chapado**, abuela de mi mujer, cuyo amplio y variado repertorio revela los rasgos de estilo de la canción fronteriza con tierras salmantinas, al ser ella nacida y mucho tiempo residente en varios pueblos de la aldea en que nació, Moraleja de Sayago. También **Isabel Fuentes** en mi pueblo natal, Villamor de Cadozos, fue una informante a la



Villamor de Cadozos

que el cancionero debe una parte importante, sobre todo del repertorio de coplas locales. Por otra parte en este cancionero están representadas las cuatro formas más practicadas en la interpretación del repertorio popular: las canciones a solo, como son ciertas rondeñas y algunos cantos de trabajo; las dialogadas entre dos solistas o entre un solista y un colectivo; las canciones corales colectivas, y las que cantadas por un solista o un

grupo, presentan una estructura circular en la que se enlaza melódicamente el final de la canción con el comienzo hasta que finaliza el texto. En cuanto a la diversidad de sonoridades, en este repertorio sayagués están presentes todas las variedades de sistemas melódicos antiguos, los que denominamos *modales*, por no estar sujetos al comportamiento que adoptaron la inmensa mayoría de las músicas de autor a partir del siglo XVII, que denominados *tono mayor* y *tono menor*, también presentes en esta recopilación.

Entre las varias personas que me ayudaron en mi labor de búsqueda de la tradición cantora de mi tierra natal tengo que destacar sobre todo a mi tío Ricardo Alonso, el hermano menor de mi madre, que por los años en que emprendí la recopilación del Cancionero de Zamora (década de 1970) trabajaba como oficial y corresponsal de banca. Conocía a toda la gente de Sayago y me abrió multitud de puertas poniéndome en contacto con numerosos cantores y cantoras, a la vez que participando él mismo en la entonación de un buen número de canciones.



Luelmo de Sayago

Como también, entre otras varias personas que me abrieron puertas, tengo que citar a Manuel Morillo y a Manuel Carrascal, que ejercían como párrocos en Luelmo de Sayago y Fermoselle respectivamente. Ambos fueron alumnos míos durante mis años de prefecto y profesor de música en el Seminario de Zamora y me buscaron, uno y otro, cantores y cantoras en sus respectivas parroquias. Y ya que he citado a Manuel Morillo, tengo que destacar dos detalles que recuerdo todavía muy vivamente. El primero, poder conocer a *El Ciego de Monumenta* (pueblo del cual él estaba encargado), que me cantó unas cuantas coplas y me describió con detalle su oficio de ciego coplero inventor de canciones y cantor de melodías, algunas de las cuales pasaron al Cancionero como ejemplos de aquel género tan especial. Y también, en Luelmo, una sesión inolvidable para la cual pudo reunir M. Morillo a una veintena de personas que, reunidas alrededor de una gran mesa en la panadería del pueblo, cantaron el amplio repertorio de todo tipo de canciones que se acostumbraba a cantar en las reuniones de corrobla familiar y amistosa, varias de las cuales pasaron al *Cancionero de Zamora*.

Estamos, pues, ante un repertorio que, sin pretensión de ser exhaustivo (ninguna recopilación de música popular tradicional puede pretender serlo) representa con suficiencia los hábitos musicales del colectivo que acostumbramos a denominar comarca, como parte integrante de la geografía de una provincia. Indudablemente el accidente geográfico que denominamos *Arribes*, esos márgenes abismales que delimitan Sayago como un ámbito configurado por la confluencia de los ríos Duero y Tormes, que trazan la forma de una V en su recorrido hasta la confluencia, y que han hecho de esta tierra un espacio en que los usos y costumbres, también las musicales, han conservado ciertos rasgos singulares, además de los

comunes a casi todas las tierras limítrofes con Portugal, que han pervivido hasta bien entrado el último cuarto del siglo XX.

Pasando por alto el *Cancionero analítico de Moralina de Sayago*, cuya finalidad lo sitúa claramente en el intento que desvela su título, merece una consideración especial la última recopilación de canciones populares de Sayago, llevada a cabo por Juan Antonio Panero, sayagués de nacimiento, maestro nacional y después profesor de EGB en su pueblo natal, Almeida de Sayago, uno de los núcleos de población más numerosos y más dinámicos de su entorno hasta que la despoblación lo ha dejado en lo que hoy es. Juan Antonio Panero, con el que he llegado a tener una relación cordial, aunque tardía, es lo que se suele entender por un sabio, cuando se habla de saberes globales referidos a un ámbito geográfico determinado. Su larga lista de publicaciones cuyo contenido está relacionado con la tierra sayaguesa lo sitúa en el alto nivel que le corresponde por su empeño en ser el testigo fiel del presente y el estudioso minucioso del pasado de la tierra en que nació (y yo también, pues mi pueblo natal, Villamor de Cadozos dista apenas 4 km. de Almeida) y en la que sigue viviendo una jubilación sorprendentemente dinámica. Como ya dejo escrito al comienzo de esta nota, el contenido musical de este nuevo cancionero de Sayago es la transcripción en signos musicales, realizada por un grupo de etnomusicólogos formados en el Conservatorio Superior de Salamanca, de todo el contenido de la antología sonora que Panero publicó en el año 2008 con el título *Canciones Tradicionales de Sayago*.

Comenzaba yo afirmando al principio de estas páginas previas que este trabajo de Juan Antonio Panero lo ha llevado a cabo con la intención de 'recoger los restos' de esa tradición. Si ya esa intención es en sí una garantía por el trabajo que comporta (una encuesta exhaustiva en cuanto a lugares y en cuanto a cantoras y cantores), el resultado, 316 documentos, es a la vez una muestra de tres aspectos relevantes del repertorio popular que acoge. El primero es la demostración de que hay tonadas que han resistido, impávidas e invariables, la fórmula musical idéntica a aquella con que se cantaban hace cerca de un siglo. La segunda, que hay otras que han seguido el camino evolutivo en que han cambiado algunos de sus rasgos musicales, por efecto del paso del tiempo, que en la memoria tiene su influencia. Y el tercero, que además de los restos de aquel antiguo y centenario repertorio que poblaba la memoria de las gentes de antaño, en la memoria de la generación que siguió a aquella, y que hoy ha alcanzado entre 65 y 80 años, también se alojaron otras tonadas que fueron llegando en alas de los soportes del sonido y de la imagen que comenzaron por los gramófonos, siguieron con la radio, continuaron por la tele en blanco y negro y en color, y siguen, en nuestros días, con el sonido y la imagen, ya en relieve, en las grandes pantallas de plasma. Que algún día dejen de sonar al vivo las bellas canciones que nuestros abuelos cantaron tantas veces, parece inevitable. De ahí la importancia de las grabaciones, con o sin imagen, que permiten su conservación. Y de ahí, también, la importancia de la escritura musical, objeto de este cancionero, que permite por una parte conocer cómo funcionaba la memoria como soporte de la música, y por otra indagar, por medio del análisis, en las constantes que regían esa memoria de los cantores y cantoras que crearon, recrearon, transformaron y

multiplicaron las tonadas que animaban cada momento de la vida de las gentes del ámbito rural.

Para ir terminando esta página previa de presentación creo que es de recibo citar una obra muy singular publicada por el antropólogo peruano **José María Arguedas**, que con ayuda de una beca de la Unesco pudo estudiar a fondo y desde dentro la vida y costumbres, de dos poblaciones tan importantes como Bermillo y La Muga. El valor testimonial del amplio estudio (350 páginas) que lleva por título *Las Comunidades de España y del Perú*, publicado por la Universidad Nacional de San Marcos, de Lima (Perú) en



Bermillo de Sayago

1968, refleja con fidelidad todas las experiencias que un decenio antes pudo vivir este extraordinario personaje en el contacto directo con los vecinos de ambos pueblos durante los meses que duró su estancia como becario. Aunque el objeto directo de su estudio era el régimen de explotación de los amplios espacios que eran propiedad de todos los vecinos de cada pueblo, Arguedas aprovechó su estancia en los dos pueblos citados para tomar nota muy detallada de la vida y costumbres del vecindario en todos sus aspectos, entre los cuales estaban las músicas tradicionales. Por el hecho de contener gran cantidad de aspectos testimoniales que expresan opiniones muy críticas y valoraciones sociales muy crudas, expresadas por los propios encuestados, sobre todo en Bermillo y Muga, esta publicación es muy poco conocida, pues sufrió fuertes dificultades de difusión, muy semejantes a lo que se entiende por censura en el campo de las publicaciones impresas.

Por lo que se refiere a Bermillo, entre las frecuentes alusiones que hace a costumbres relacionadas con prácticas cantoras, son especialmente interesantes varios pasajes. En uno de ellos describe las **costumbres cantoras de las niñas**, que animaban con un variado repertorio de canciones sus juegos y entretenimientos: el corro, la comba y los soniquetes de sorteo. En las pp. 117 y ss. del libro, en el epígrafe que titula *Las niñas y el folklore* (o. c., p. 115 y ss.) transcribe Herguedas literalmente, del dictado de las niñas cantoras, 17 canciones de corro, 13 del juego de la comba, 7 del de la pelota (rebotando en



Concierto de Alollano en Peñausende

el suelo o sujeta a la mano con una goma) y otras 7 de echar a suertes. En otros pasajes relata con todo detalle la fiesta del Ofertorio, relatando las costumbres que se conservan por tradición oral, y con una descripción muy gráfica de la que llaman *danza del ramo*. Otro tanto hace con la *Romería a la Ermita de Gracia*, haciendo alusión a la *gran misa solemne* tradicionalmente cantada por un coro de hombres (páginas 234 y 236).

Descripciones también muy detalladas escribe Arguedas de algunas costumbres musicales de Muga de Sayago. En ellas relata minuciosamente los desarrollos rituales de las romerías y costumbres de la *Fiesta del Rosario*, de la *Fiesta de San Roque* con el *paseo de "Pepe Grillo"* y de la *Fiesta de la Virgen en la Ermita de Fernandiel* (p. 312 y ss.). Pero sin duda la aportación más interesante es la descripción de las *Danzas de los Palos*, que aunque ya desaparecidas, son relatadas en su desarrollo por un 'viejo labrador' que todavía las conservaba en la memoria, a pesar de que hacía ya 40 años que no se bailaban. A la descripción de los pasos de la danza añade Arguedas el texto de 10 de los textos con los que se recordaban y ensayaban las melodías que el tamborilero interpretaba en el momento del baile (p. 217 y ss.)

Y termino ya, ahora sí, esta página previa con una muy breve referencia personal. De mi pueblo natal, Villamor de Cadozos, apenas guardo recuerdos musicales, ya que nunca viví allí, ni tampoco pasé largas temporadas de vacaciones o estancias. Tan sólo, ya en mis años de estudiante (hacia 1950), pude escuchar la *Misa Solemne* que un grupo de hombres cantaba en la Ermita de Gracia el día de la fiesta, (en latín, por supuesto), 8 de septiembre. La 'dirigía' el Sr. Pepe Mata, amigo de juventud de mi padre, que se ponía en medio del grupo de hombres que la cantaban, haciendo con la mano algunos gestos al comienzo de cada frase. Este documento valiosísimo lo pude transcribir muchos años después, para su edición en el *Cancionero de Folklore Zamorano*, (nº 903, pp. 513-522), de la interpretación que en casa del mismo Pepe Mata, y con la presencia (cantora) de mi padre, de algunas de sus primas y del Sr. Saturnino Esteban "El Colchonero", oriundo de Cantalapiedra, que cantó '*El Incarnatus*' en una de las más bellas versiones entre todas las que he grabado después en León y en Burgos, pues esta *Misa Solemne* estuvo difundida por un ámbito geográfico amplísimo. También tendría que adscribir al mismo Villamor la primera canción que aprendí de labios de mi abuelo paterno, hacia mis cinco años de edad, '*Estaba el señor Don Gato*', que es a la vez mi primer recuerdo musical, que conservo íntegro en la memoria, tal como él nos lo enseñó a mi hermana pequeña, Amalia, y a mí. Y supongo yo, tal como él la aprendería de pequeño en su pueblo. Mi padre, como 'maestro nacional', había aprendido música con el mismo Maestro Arabaolaza que 30 años después también lo fue mío. Desde joven tocaba el laúd, que muchas veces le escuché en mi infancia, pero interpretando un repertorio de pasodobles, valeses, mazurkas y otros ritmos que no formaban parte del repertorio popular rústico. Nunca le escuche a mi padre, sin embargo, alguna canción popular de su pueblo.

The image shows a page of a vocal score titled "Del olor de la hierbabuena". The score is written for a mixed choir and includes parts for "TODOS" (All), "TENORES" (Tenors), and "MUJERES" (Women). The lyrics are in Spanish and describe the fragrance of the herb. The score includes musical notation with notes, rests, and lyrics. There are two circled numbers, 1 and 2, indicating specific parts of the score. The title "Ay morena" is written at the bottom right of the score.

Partitura vocal de "Del olor de la hierbabuena"

Del pueblo natal de mi madre, Bermillo de Sayago, tampoco tengo muchos recuerdos propiamente musicales. Pero sí muchas referencias y

noticias descriptivas del papel que el canto popular y las músicas del tamborilero tenían en las festividades en la fiesta grande del pueblo que se celebraba el día de la Asunción, el 15 de agosto. Cuando yo tenía 8 años nació mi hermana pequeña, y yo pude escuchar a mi madre canciones que ella entonaba para ayudarla a dormir. Aparte de alguna nana, se me quedó desde entonces en la memoria la tonada rondeña *Del olor de la hierbabuena*, que mi madre repetía a menudo, sin duda por su ritmo de vaivén y la nostalgia de que va cargada. Es muy probable que yo mismo también la escuchara de sus labios para la misma función soporífera, pero no puedo asegurarlo. En conclusión, tengo que afirmar que no conocí en detalle el repertorio popular tradicional de mi tierra natal, Sayago, hasta que no me puse a llevar a cabo la colección que llevé al *Cancionero de Folklore Zamorano*, que edité en el año 1972.

El libro que contiene los documentos recogidos por Juan Antonio Panero puede considerarse, por consiguiente, como una continuación, y probablemente como una conclusión definitiva de la tradición cantora sayaguesa. De ahí su excepcional mérito e importancia. (Abril de 2015)

Un ciclo de cuatro conciertos, que se llevó a cabo, y la edición de un disco, que no llegó a feliz término.

Porque Sayago fue siempre una tierra muy cantora, como queda demostrado, y porque es mi tierra natal, siempre tuve la idea de reunir en una grabación discográfica una selección entresacada de un poco de lo mejor de esa tradición cantora, que además abarcara en lo posible la variedad del repertorio. En el que no podían faltar **las rondas**, tanto la de carácter lírico (*La serranilla*) como la que tira a picaresca (*Ermitaño, si vas a la ermita...*, *En el jardín de la hierbabuena*); ni los dos principales **ritmos de baile**, que son: **el charro**, (tanto la variedad más antigua así llamada, que aparece en su primitiva vetustez, y que siempre incluye algún texto con doble sentido (*que pícame un espino,- que arresgúñame una zarza;- que cálzame, marido,- que no puedo estar descalza...*); y **la jota**, tanto la de hondura lírica: *‘Los amantes y la luna son en todo semejantes...’*, como la picaresca, del que consigue el besito después de saltar las tapias en hora tardía sin que se entere la madre...

Como tampoco esa especie de **protopasodoble** Tengo de hacer una bata con que los tamborileros, que ya escuchan la radio, van actualizando su repertorio, forzando las melodías tonales que asimilan a entrar en el vetusto sistema sonoro de las notas ambiguas de la flauta. Como tampoco podía faltar el hondo lirismo de los **cantos de**

The image shows a page of a musical score titled "El baile charro". At the top, it says "Melodías tradicionales de Sayago" and "Adaptación y arreglo de Miguel MANZANO". The score is written for voice and piano. It includes a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The tempo is marked "Allegretto" with a metronome marking of quarter note = 112. The score is divided into sections for "1. MUJERES" and "2. HOMBRES". The lyrics are in Spanish and include phrases like "To-ma-se la ta-mo-da al-ha-ba-bu-e-na, to-ma-se to-ta-mo-da el-ha-ba-bu-e-na, y dá-se-la a la-es-ve", "Ten-go a-na pri-ma-la pri-ma, ten-go a-na pri-ma-la pri-ma, que ha-gie-re-tan-to y", "que no se-a tan ce-lo-so. An-dá-y di-le-a tu-ma-da, di-le-a tu-ma-da", and "que la ve-a le Pa-dre San-to. Co-mo vi-vo en fre-ta del cam-pa-na". The score ends with a double bar line and a fermata.

Partitura vocal de "El Baile Charro"

trabajo '¿Dónde vas a dar agua...?', '¡Arriba segadores..., que arriba está la fuente del agua fría!' O el otro, más conocido: 'Vengo de moler, morena, de los molinos de arriba...' Ni tampoco el riquísimo repertorio de los *cantos de boda*, que solemnizan y acompañan la **ceremonia en la iglesia**, desde el rito de la bendición del padre a la novia a las puertas de la casa hasta el variadísimo repertorio de los *cánticos del banquete de bodas*, que mezclan la alegría de la que encuentra compañero con el saboreo de los extraordinarios de la comida del banquete. Ni, para ir terminando, el pícaro humor del '**valseado**' que se conoce como *Las pulgas: ¡Oste aquí, pulga, oste aquí, diablo! ¡Toda la noche picando y picando!* Y como para acabar, tampoco podía faltar la célebre, famosa y conocida canción de toros **La Coronela** de Fermoselle, límite y frontera de Sayago: 'A las cinco se encierran los toros: *Vida mía, no vas a llegar...*'

Este es, en detalle, el variadísimo repertorio que yo presenté a ADERISA, (Asociación para el Desarrollo de Sayago) para su publicación en un disco grabado por el Grupo Alollano, junto con una ruta de cuatro conciertos, que tuvieron lugar, los tres primeros en Almeida, Bermillo y Peñausende (imponente este último, cantado desde el alto de la peña en que está edificada la iglesia del pueblo, en una noche oscurísima, circunstancias que comunicaron lirismo y nostalgia a nuestras voces;



Concierto de Alollano en Almeida

y el último en La Muga, conde sonó la *Pastorada Leonesa*, que habíamos estrenado y grabado poco tiempo antes.

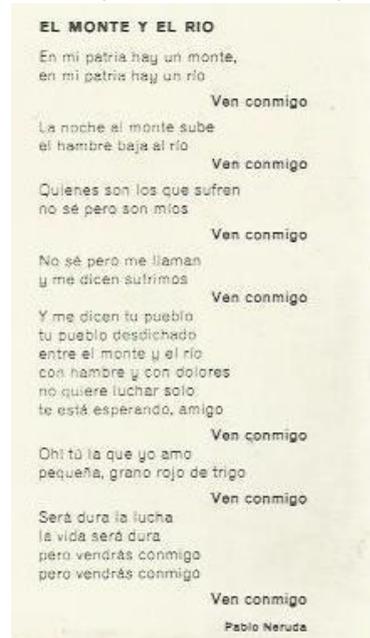
Pues bien, la lástima fue que los dineros tocaron fondo (eso, al menos, nos aseguró quien los administraba), y el proyecto último, que era la grabación de un disco con las canciones, quedó aplazado 'sine die' hasta hoy mismo, cuando estoy escribiendo esta crónica (13 de mayo de 2020), y cuando las partituras están esperando desde hace ya cuatro años en el estudio de grabación. Malos tiempos para ciertos proyectos, aunque sobren para otros que den más brillo y renombre a quien los promueve. Y como es bien comprensible, yo no he querido volver a presentar, ya después de 5 años, un proyecto de edición que, por las noticias que me llegan, muy difícilmente encontraría acogida económica. Mientras tanto, casi todas las canciones de Sayago han ido sonando muchas veces en la mayor parte de los conciertos que con el Grupo Alollano hemos venido cantando desde hace varios años.

12. Homenaje y memoria en mi LXXX cumpleaños

No se me podrá olvidar la sorpresa, una de las más grandes en mi vida de músico, cómo me quedé 'de piedra', (la expresión en sentido figurado que se le suele dar vale en este caso) cuando un día 13 de febrero del año 2014, al disponernos Encarna y yo a asistir al ensayo semanal que los componentes de Alollano hacemos en el Colegio Corazón de María, saliendo, como de costumbre, 20 minutos antes de la hora de comienzo, las 9 de la tarde (que, como es costumbre en los colectivos cantores, sólo respetan aproximadamente la mitad de los componentes, mientras que otros tenemos que hacerlo, como es mi caso).

Pues bien, cuando yo me disponía a abrir la puerta para salir, veo que se me había adelantado Encarna, y abriendo el amplio ventanal que da al jardín, contemplan mis ojos lo que nunca habría podido imaginar: el Grupo entero Alollano, en formación de cantar un concierto, con el conjunto instrumental de costumbre, teclados, guitarra, flauta, contrabajo y percusiones varias, comienza a entonar nada menos la canción *Ven conmigo*, con el texto del poema *El monte y el río*, de Pablo Neruda, y con la melodía y las armonías de la versión que yo dediqué a Encarna. Y que a la vez fue el primero de los inventos musicales que comencé a componer para la denominada *canción protesta*, que por entonces (año 1969, mi año de residencia como cura de Sanzoles, 'desterrado' por mi obispo por haber renunciado a mi beneficio de organista de la Catedral de Zamora) comenzaba a ser un género cultivado por varios 'cantautores'. La melodía y arreglos que suenan en el disco grabado por la firma EP las escuchaba yo ahora en una fecha cumpleañosera y en aquel escenario inimaginable: Encarna y yo mirando por el ventanal abierto al Grupo completo, voces e instrumentos, con las luces de casa apagadas y los focos alumbrándonos, de frente a nosotros y lateralmente a los cantores e instrumentistas. Con aquella sorpresa inimaginable para mí llegaron, después de las músicas, los abrazos y besos, las felicitaciones, las alegrías de la amistad y camaradería que el Grupo Alollano había ido fraguando y afianzando.

La velada continuó con algunas otras canciones (creo recordar que, entre otras sonó *'El día de San Jamás'*, el renombrado texto de Bertold Brecht cuya publicación 'dejó pelos en la gatera' de la censura, todavía franquista, que también había prohibido la publicación de la *Doctrina y teoría de Galileo*, del mismo Brecht, y los *'Sarcasmos para el pueblo'*, con textos de Víctor Chamorro y músicas mías. Pero terminada la sorpresa musical, que me emocionó por lo que suponía de reconocimiento y de amistad de Alollano y de afecto de Encarna y de mis tres hijos, Diana, Darío y Delia, la velada siguió con una cena opípara, variadísima y sabrosísima, en cuya preparación habían intervenido por una parte los de Alollano y por otra toda mi familia, incluidas mis dos nietas y el nieto, que a su manera, contribuyeron a dar ambiente a aquella inesperada fiesta, sin que yo me



hubiera enterado ni por asomo: así supieron guardar un secreto más de cuarenta personas, entre ellas las más próximas a mí. Sorprendente.

El recorrido por lo mejor de nuestro repertorio sonó aquel anochecer hasta una hora tardía. Las despedidas fueron afectuosas y también se alargaron, aunque algunos cantores y cantoras fueron abandonando la reunión festiva, empujados por las variadas obligaciones y compromisos de un grupo tan diverso en relaciones familiares y compromisos diferentes. Cuando por fin nos quedamos solos los de nuestra familia, terminamos también con despedidas emotivas. Por mi parte, las alegrías, grandes y profundas, se mezclaron con las nostalgias del tiempo que pasa y no perdona.



Por decirlo con dos palabras: las alegrías de un octogenario siempre van mezcladas con las nostalgias de los recuerdos que se van tiñendo de nostalgia.

Al día siguiente, antes de que se borraran las impresiones tan agradables, cariñosas y amistosas de la fiesta, redacté la siguiente carta de agradecimiento, que leí a ALOLLANO al final del ensayo del siguiente viernes.

UNA VELADA MUSICAL PARA NO OLVIDAR

Amigas y amigos, amigos y amigas de ALOLLANO:

Aunque os resulte difícil creerlo, fue ayer cuando por primera vez en mi larga vida de músico he recibido un reconocimiento agradecido por mi dedicación a difundir la bondad y el beneficio que la música comunica a quienes la hacen sonar en instrumentos y voces y en quienes la escuchan. Os lo cuento en forma resumida.

La primera etapa, en la que ejercí como encargado de música y como enseñante en el Seminario, duró nada menos que 14 años, y terminó, no con un reconocimiento, sino con una patada episcopal en el trasero. Las causas no fueron musicales, sino 'conciliares', pero allí no hubo ni homenaje ni reconocimiento.

La segunda, simultánea en parte con la anterior, en la que ejercí como organista de la catedral de Zamora, también por mandato episcopal, terminó con mi renuncia al cargo, también por causas no relacionadas con la música. Como es lógico, tampoco en esta ocasión hubo reconocimiento, sino todo lo contrario.

La tercera etapa duró desde el comienzo de Voces de la Tierra hasta la 'gran desbandada' a los 12 años, más o menos, después de una trayectoria brillante en la que yo me entregué a fondo a un proyecto en el que todos disfrutamos mucho. Di un portazo por dignidad cuando algunos quisieron adueñarse del colectivo y someternos a todos, a mí incluido (nunca he explicado este episodio, pero algún día lo haré para que todo el mundo se entere bien de lo que pasó). ¡Como para homenajes y reconocimientos estaba la cosa!

A este final tipo 'rosario de la aurora', siguió, como era lógico, mi despido laboral de la Obra Social de la Caja, que en aquel momento comenzaba a remodelarse para fundirse, como se sabe, y no admitió una propuesta de reconversión de mis trabajos musicales. Tampoco aquí hubo reconocimiento alguno, sino despido y formación en fila en la cola del paro.

En cuanto a mis 12 años como enseñante en el Conservatorio Superior de Salamanca, donde sí hubo un reconocimiento fue en el tribunal que me juzgó en mi oposición a Catedrático de Etnomusicología y Folklore, que pudo comprobar que mis conocimientos de la materia que iba a explicar, la música popular de tradición oral, me hacían apto para tal enseñanza. Sí hubo entonces una especie de reconocimiento a nivel del Centro, pero ya se sabe, cosa de unos pocos.

Ante esta trayectoria, a veces me he preguntado, ¿qué pudo moverme a iniciar otro episodio de dedicación musical? ¿Quién me mandaba a mí meterme de nuevo en líos? La respuesta es muy clara y la dije al comienzo: la voluntad de difundir la bondad y el beneficio que la música comunica a quienes la hacen sonar en voces e instrumentos.

Y aquí entráis vosotros. Y ayer me habéis dado una de las mayores alegrías en mi profesión de músico. Lo de ayer es mucho más que los aplausos: es el 'reconocimiento', diferente de los aplausos que tantas veces recibimos cuando cantamos un concierto.

De sobra sé yo lo que para vosotros supone Alollano. Pero una cosa es que yo lo sepa y otra que me lo hayáis dicho en la forma en que ayer lo hicisteis. Todo lo que ayer sucedió, en la música y en nuestro rato de encuentro amistoso, tiene para mí una importancia muy grande. Es muy sencillo y puede parecer petulante, pero os tengo que decir que os agradezco que hayáis pensado en mí al preparar todo lo que, en música, en canción, en alegría, en disfrute, en regalos, sucedió ayer. No me avergüenza deciros una frase que os puede parecer un poco ridícula, pero es verdadera por mi parte. Cuando escojo cada una de las nuevas canciones y cuando preparo los arreglos estoy a lo mío, es cierto, a hacer bien mi oficio. Pero además, me lo podéis creer, siempre pienso que os va a gustar cantarlo, que vais a disfrutar cantando, que vais, vamos a comunicar a quienes nos escuchan la emoción de la belleza musical que brota del conjunto que somos: voces, instrumentos y yo moviendo los brazos y haciendo gestos (aunque algunos/as miráis más para el cuaderno que para mí, chiste malo, ya lo sé).



Pero sucedió que además acertasteis en lo que cantasteis ayer, El 'Ven conmigo' a Encarna y a mí nos recuerda el comienzo de nuestra relación, ese momento que nadie olvida. Y 'El día de San Jamás', con todo lo que os ha supuesto recordarlo y reaprenderlo, fue un regalo sorprendente. Fueron estas dos, y otra más, las primeras 'canciones protesta' que escribí, saliendo de las músicas religiosas al campo de la canción testimonial. ¡Tendremos que meternos con ellas!, ¿no es así?

Y bueno, lo del Ermitaño fue otra sorpresa para mí, porque yo pensaba que os gustaba sobre todo por lo de 'meter los dedos en el agua bendita,' ¡que también tiene su gracia!, y su importancia, pero he comprobado que también habéis captado la extraordinaria belleza de esa ronda, y la fuerza que cobra el arreglo con la melodía que se me ocurrió para los bajos, que ha sido uno de los aciertos que he tenido en mi trayectoria, ya muy larga, de arreglista.

Bueno, que todo estuvo en su punto y no pudo salir mejor. Y que a mí, como os he dicho al comienzo, me habéis demostrado que es el amor a la música y la afición a cantar y a comunicar con el público lo que os mueve a formar parte del Grupo. Recibir un reconocimiento por lo que uno hace, sobre todo cuando lo hace porque quiere, sin que nadie lo obligue, es una de las cosas buenas que a uno le pueden suceder en la vida. Y aunque yo he disfrutado de muchos reconocimientos de tú a tú o en un pequeño grupo, o por carta, no es lo mismo. Durante estos últimos 12 años habéis sido los principales destinatarios de mis tareas musicales, y es muy de agradecer que

me hagáis saber, en la manera que lo habéis hecho, que lo que yo hago en música os hace más felices.

Y bueno, lo del teléfono último berrido también os lo agradezco mucho, aunque me toque asistir a clases de informática para párvulos. Ya os iré dando la vara a algunos de vosotros.

Pero no termina todo ahí, hoy al mediodía estaba yo sentado ante el ordenador y oigo que llega Celia gritando: "¡Abuelito!, mira lo que te traigo: lo he pintado yo en la guardie y me ha ayudado Mercedes un poco." Y me trajo como regalo el cuadro que os adjunto a esta carta, que voy a colgar en lugar preferente. ¡No faltaba más!

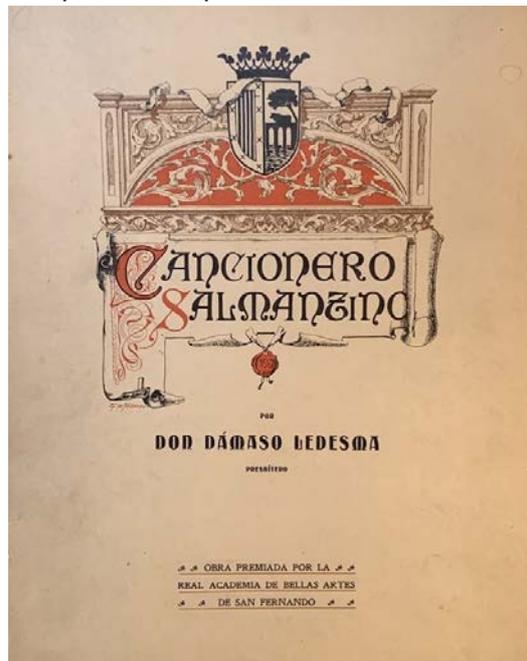
¡Besos y abrazos para todo Alollano y los amigos incondicionales que también estaban presentes ayer!

Mañana terminaremos, después de un ensayo corto, de celebrar lo que ayer comenzamos.

Miguel Manzano.

13. El Cancionero Salmantino, de Dámaso Ledesma

Como el lector de esta página web puede suponer, se trata de la reedición de un cancionero pionero en la forma de recopilarlo, de editarlo, de comentarlo, y de abrir la oportunidad de que uno de los primeros cancioneros populares recogidos directamente de cantores e instrumentistas (tamborileros) de Salamanca, tierra muy rica en tradiciones musicales populares, de las cuales muchas sobreviven todavía, pueda estar al alcance del creciente número de estudiosos e investigadores de este tipo de músicas, cada vez más escaso en una tradición que se va extinguiendo paulatinamente. La edición, primera y única, se llevó a cabo en Madrid en la primera década del siglo XX. Reproduzco aquí la cubierta exterior en cartulina, que presenta un elaborado pórtico bicolor rojo-negro, propio de un libro de contenido musical de alto valor simbólico.



Se trata pues, de la reedición de una de las obras más renombradas del comienzo de la recopilación directa de músicas tradicionales vivas, tanto canciones como toques instrumentales, en este caso de flauta y tamboril.

En el escrito que sigue, con el título *Dámaso Ledesma cierra un ciclo*, contamos aquí los episodios que nos llevaron a tres estudiosos de la música tradicional (*Pilar Magadán, Francisco Rodilla y Miguel Manzano*) que nos veíamos por entonces con cierta frecuencia coincidiendo en eventos relacionados con la música popular tradicional, conseguir la reedición de una obra de recopilación que inauguró, a comienzos del siglo XX, una nueva forma de acercamiento a la tradición musical popular cuando todavía estaba viva y activa, sin señales de debilitamiento. Los tres estudiosos de la obra

de Dámaso Ledesma que aparecen en la presentación de esta reedición habían estado durante mucho tiempo dando vueltas a una idea que de entrada parecía casi imposible. Pero que gracias a una insistencia reiterada ante las instituciones que podían ayudar e impulsar la reedición en una forma institucional, patrocinada íntegramente por el *Centro de Estudios Mirobrigenses* decidieran, por fin, dar el paso que los impulsores de la idea veníamos recomendando insistentemente.



Ciudad Rodrigo

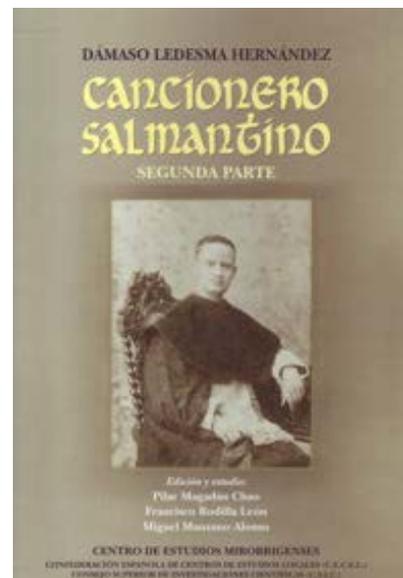
Como en la página previa al volumen en que se edita este *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma (*Segunda Parte*) se apuntan estas razones con claridad en un breve texto, lo reproduzco aquí para que los (posibles) lectores conozcan las razones en que fundamentábamos nuestra petición.

Escribimos lo siguiente:

DÁMASO LEDESMA CIERRA UN CICLO

Manos inquietas, ojos expectantes y ávidos oídos estaban hace mucho tiempo esperando lo que ahora vemos y tocamos, lo que ahora podemos leer y cantar, y estudiar, y comparar, y analizar, y disfrutar relejendo y volviendo a cantar. Ya ve la luz, por fin, esta segunda parte, del Cancionero Salmantino de Dámaso Ledesma, tan esperada desde hace 70 años, tan escondida, tan fragmentariamente desvelada, tantos años guardada y retenida en una copia del original por unos que aseguran no haber podido encontrar ayuda para sacarlo a la luz, y en el propio original, manuscrito de mano del autor, por otros que esperaron la ocasión de especular con su valor material y terminaron vendiéndolo en esa especie de feria marginal y soterrada del libro que llaman 'librerías de viejo' quienes, a su vez, son profesionales de aumentar los valores de lo que compran a dos y venden a cinco, como les dicta su oficio, en el que a nadie engañan.

Mas a pesar de las peripecias que ha sufrido el manuscrito original de este libro que ahora editamos, de las cuales se da detalle paso a paso en la introducción a su contenido musical, si ponderamos fríamente las ventajas e inconvenientes que se habrían derivado de cada una de las vicisitudes por las que ha atravesado, no parece exagerado afirmar, como ya lo hace Francisco Rodilla en la parcela del estudio introductorio que le ha correspondido, que al final del trayecto ha ido a parar al mejor de los destinos: la Biblioteca Nacional de España en su departamento de Música y Audiovisuales. Allí, mejor que en ningún otro lugar, es donde está asegurado por profesionales del cuidado y uso de los libros y

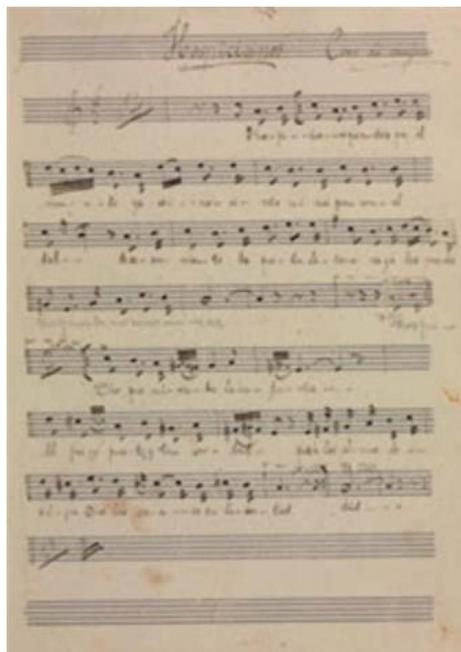


documentos, y allí, con más ventajas que en ningún otro recinto, es donde puede ser examinado y consultado y comparado por cualquier estudioso que quiera obtener datos o profundizar en reflexiones sobre el amplísimo surtido de temas que ofrece este verdadero yacimiento de tonadas de tradición popular. E incluso a partir de allí ha podido ser reproducido, con la autorización generosa y desprendida de su actual poseedor, o mejor, custodio de este bien ya público, en una edición que lo pone a disposición de estudiosos, curiosos y amantes de lo salmantino sin ánimo de lucro, libre de la avidez de poseedores que ya le sacaron todo lo que pudieron, y emancipado de la custodia exclusiva de quienes aseguran que se han visto obligados a tenerlo y retenerlo, no se acaba de comprender cómo ni por qué, en un anaquel o en un cajón bien cerrado.

El tortuoso itinerario que el contenido de este libro ha seguido durante cien años, desde que el original manuscrito ya estaba dispuesto por su autor, Dámaso Ledesma, para ser enviado a un concurso que con mucha probabilidad habría dado lugar a una nueva publicación después de su primer Cancionero Salmantino, es relatado y descrito puntualmente por Pilar Magadán en las páginas que sirven de introducción primera a esta edición. En la segunda es descifrado como un complicado jeroglífico por Francisco Rodilla, que deja en las suyas completamente clara, ordenada y diáfana la grafía musical y la historia del manuscrito de este Cancionero Salmantino, Segunda Parte, ordena su contenido conforme al plan que su autor dejó bien claro en el primero, y cataloga y clasifica también el contexto musical

formado por la abultada cantidad de creaciones que Dámaso Ledesma compuso a partir del inagotable manantial de canciones que fueron a parar al primer cancionero y a esta segunda parte del mismo. Y por fin, en este trabajo compartido que estudia y presenta a los lectores la primera edición de la segunda parte del Cancionero Salmantino de Dámaso Ledesma, le ha correspondido a Miguel Manzano la parcela en que estudia la figura del autor como recopilador pionero, sitúa la obra del maestro mirobrigense en el contexto de todas las posteriores obras de recopilación realizadas en la tierra salmantina entre las dos entregas de esta magna obra separadas por un siglo en su publicación, y redacta un primero y todavía resumido comentario, que por suerte le ha obligado al placentero entretenimiento de leer una por una las tonadas que contiene y resaltar lo que en cada una de ellas, o al menos en las que aparecen como más relevantes dentro de un conjunto de alta calidad musical, le ha parecido más interesante apuntar para orientación y acicate de los lectores.

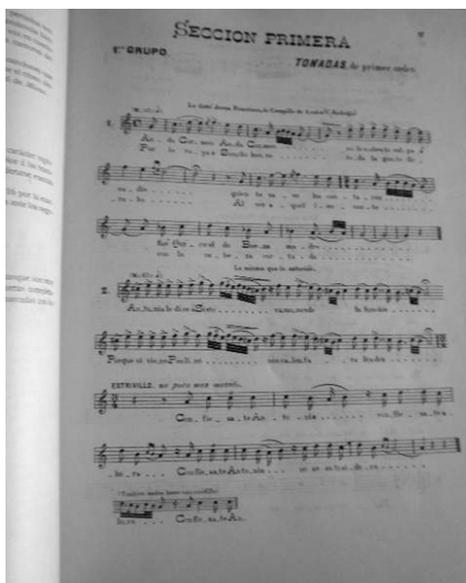
He aquí, pues, dada a la estampa una novísima y a la vez vetusta recopilación de canciones populares salmantinas que, también después de algunas idas y venidas, después de algunas desconfiadas ponderaciones y, por qué no decirlo, un punto suspicaces, y por lo tanto también vergonzosas renunciadas a patrocinar su edición, ha tenido la suerte de ser aceptada, emprendida, planificada y apoyada en lo económico por una institución



Partitura manuscrita de Dámaso Ledesma, incluida en su Cancionero Salmantino: Los hospicianos

cultural, el Centro de Estudios Mirobrigenses, que gracias a una postura receptiva, abierta y generosa, va a tener desde ahora el honor de ser la que ha dado a la luz uno de los cancioneros más singulares entre el largo centenar de los que se han publicado en el país hispano: el único que ha sido recogido y transcrito hace cien años por el mismo maestro que también un siglo antes recogió y publicó el primero: el Cancionero Salmantino, Segunda Parte, de Dámaso Ledesma.

Pero si la publicación de esta obra honra a la institución que la ha emprendido, no es honor más pequeño el que nos ha tocado en suerte a los tres estudiosos a quienes nos ha sido encomendada la grata tarea de redactar una introducción tripartita en la que nos hemos distribuido los aspectos que a cada uno de nosotros encajaba mejor en el contexto de nuestros habituales trabajos y dedicaciones, y de acuerdo con lo que era necesario e imprescindible dejar claro para los lectores, en el conjunto de lo que exige esta publicación, que consideramos como un verdadero acontecimiento editorial en el campo de la música popular tradicional. Esa gran suerte consiste en que este trabajo compartido y repartido nos ha permitido acercarnos mucho más de lo que ya habíamos hecho repasando asiduamente, por disfrute de músicos o por afición de estudiosos, a los cantos y toques populares del primer Cancionero Salmantino, a una figura señera, nada menos que uno de los más ilustres y renombrados mirobrigenses: el músico, organista, maestro de capilla, compositor, director de coros y orquestas, recopilador y especialista en música popular tradicional, don Dámaso Ledesma Hernández.



Página del Cancionero Salmantino:

Porque gracias a esta encomienda hemos podido profundizar mucho más en cada uno de los variados aspectos de uno de los músicos más relevantes entre los que han trabajado y se han afanado en el campo de la canción popular tradicional hispana recopilada, ordenada y editada durante el siglo XX: el de la vida y profesión, el del trabajo de recopilador y editor de músicas tradicionales, el de especialista en llevar a signos musicales los cantos y toques que sólo estaban en la memoria de las gentes del pueblo salmantino, y finalmente el creador de composiciones musicales arraigadas en las sonoridades de las músicas por él recogidas. En los albores, ya un tanto lejanos, de aquel siglo, laboreó con denuedo el maestro Ledesma dejando una de las obras más conocidas, leídas, repasadas, estudiadas, citadas y aprendidas, al menos en parte, por musicólogos folkloristas (no queremos decir etnomusicólogos por no empobrecer su figura con el contenido que hoy se da a este término y a esta ocupación, que se entretiene más con todo lo que en la música no es música que con la propia música), por lingüistas y filólogos, por poetas y escritores (hay que recordar siempre que el Cancionero Salmantino ocupaba un espacio en la mesilla de García Lorca, quien dio muchas señales de que lo había leído y cantado con detenimiento) y por estudiosos de todo nivel condición, nacencia y pelaje, de la tradición oral musical.

Tanto la institución que ha acogido la idea y ha tenido el empeño de llevar hasta el final este proyecto, como los tres invitados a tomar parte en él, estudiosos y ya conocedores del primer Cancionero Salmantino publicado

hace cien años, hemos tenido el convencimiento, desde el primer momento en que nos pusimos manos a la obra, de sacar adelante la edición de este segundo, de que estábamos ante una tarea importantísima y excepcional. Porque Dámaso Ledesma ya pasó a la historia, queremos decir, ya forma parte de la historia, por lo excepcional de la tarea que llevó a cabo. Y acercarse a la vida y obra de una figura tan relevante no puede más que redundar en beneficio, en satisfacción, en alegría por haber tenido la suerte de colaborar en que la parcela de su obra que todavía no se conocía, salga ahora al gran público de los amantes de lo salmantino y a las manos y ojos de quienes esperaban encontrarse un día con estas páginas ocultas y ocultadas, que guardan tantos tesoros musicales. Con éstas y también con otras muchas del mismo archivo salvado, que contienen su inmenso trabajo creativo, el de toda una vida sacando a la luz, con un trabajo profesional de armonizador, arreglista y orquestador de lo más selecto de un repertorio tradicional, el salmantino, que él conocía como nadie, pues esperamos que, después de esta primera y principal entrega, también sigan viendo la luz en una edición que será el necesario complemento de esta publicación. Porque al igual que las de este libro, han ido a parar, por fortuna, al mismo lugar en que mejor van a estar a disposición de quienes quieran verlas con su propios ojos y tocarlas de primera mano.

Antes de redactar el último párrafo de este escrito, sus tres firmantes, aprovechando el impulso con que esperamos va a salir este libro a un colectivo numeroso de lectores, tenemos el atrevimiento de hacer una llamada pública a quien corresponda, para advertir que en este momento en que sale a la luz esta segunda parte del Cancionero Salmantino, el primero está agotado hace tiempo. Y lo hacemos porque sabemos que, a todos aquellos que desde hace años lo están esperando y pidiendo, habrá que añadir ahora los que a partir de la lectura de este escrito van a tener noticia de que el anterior y primero es un tesoro por ahora inaccesible. ¿Acaso no es razonable lo que pedimos? ¿Acaso no es fácil además?

Y para terminar, ahora sí, sólo nos queda manifestar, en nombre propio y en nombre de todas las personas que han hecho posible esta edición, en especial los miembros de la Junta Directiva del Centro de Estudios Mirobrigenses, que deseamos para este Cancionero Salmantino, Segunda Parte, en cuya salida a la luz hemos tenido la suerte de colaborar, una trayectoria tan segura en el itinerario hacia su difusión y conocimiento, tan amplia en destinatarios de verdad interesados en conocer los tesoros musicales que contiene y ofrece tan larga en el tiempo, y tan larga en la vida de un libro, hoy amenazada por la superproducción, como ha sido, es y seguro que seguirá siendo la del ya centenario Cancionero Salmantino de Don Dámaso Ledesma Hernández.

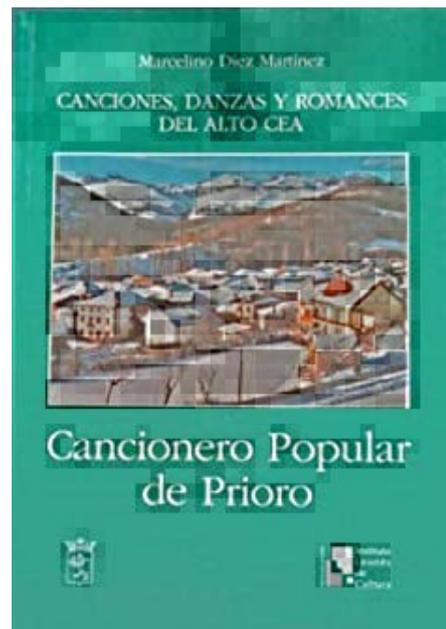
Ciudad Rodrigo, septiembre de 2009

*PILAR MAGADÁN CHAO
FRANCISCO RODILLA LEÓN
MIGUEL MANZANO ALONSO*

14. PRIORO, un pueblo, unas gentes, una ronda, y el encuentro con un colega convertido en amigo, MARCELINO DÍEZ.

Por los primeros días del mes de mayo del año 2.000 recibía yo un paquete postal ya esperado, enviado por un músico que me lo había anunciado, director de coros, compositor y profesor, nacido en Prioro, renombrado y conocido pueblo situado en el noreste del comienzo de la zona montañosa de León. Su nombre, Marcelino Díez, me sonaba de alguna alusión que alguien me había hecho sobre él, pero de nada lo conocía, ni en persona ni en sus actividades musicales. Por ello no me sorprendió la llegada del paquete postal que contenía el libro al que su llamada había aludido. Cuando con manos un tanto inseguras a causa de la curiosidad abrí el paquete, aparece un precioso libro de tamaño 24x16 con una bien diseñada cubierta en la que prevalece una amplia foto en color de un pueblo cubierto de nieve y a la vez bien soleado, que da prestancia al diseño. Debajo de la foto, su título en bien visible cuerpo y tipo: **Cancionero Popular de Prioro**; y en la parte superior el nombre de su autor, **Marcelino Díez Martínez**, y el subtítulo que previene y a la vez detalla su contenido y la procedencia geográfica: *Canciones, Danzas y Romances del alto Cea*.

La impresión que me llevé al ver la bien diseñada cubierta en color verde azulado de aquel tomo de 396 páginas y al hacer ese primer pasahojas con que los aficionados a los libros tratamos de hacernos la primera idea global del que nos ha caído en las manos, me dejó lleno de sorpresa y de curiosidad, pues el libro tenía muy buen aspecto, pero el nombre de su autor no me sonaba más que de la primera llamada de teléfono que me hizo antes de enviármelo. Y no menos el detalle de su contenido, relacionado con un pueblo de la montaña oriental de León, de nombre *Prioro*. Hasta allí, e incluso un poco más al Noreste de la provincia leonesa, me había acercado yo alguna vez en mis correrías en busca de canciones para el *Cancionero Leonés*, pero únicamente para que también figuraran en el mapa y en el listado final algunos de los pueblos más 'fronterizos' del Este y Noroeste de León, pues tan numerosa fue la recogida de más fácil acceso para mí (todas las comarcas que rodean la capital en un radio aproximado de unos 80 kilómetros), que el resultado final, 2162 documentos musicales repartidos en 6 volúmenes, fue más que suficiente y representativo de lo que se considera folklore leonés, ya que los plazos de la beca no me permitieron detenerme mucho más. En una carta que venía dentro del libro aparecía arriba el nombre de su autor, *Marcelino Díez* junto con el subtítulo que detalla su contenido: *Canciones, Danzas y Romances del Alto Cea*, y bajo la foto el título: **CANCIONERO POPULAR DE PRIORO**, con la anotación de la entidad que patrocinaba la edición, el *Instituto Leonés de Cultura*.



***Cancionero Popular de Prioro
de Marcelino Díez***

Con la agitación que siempre produce el interés por conocer el contenido de un libro repasé los créditos e inmediatamente deslicé el pulgar sobre el corte exterior para provocar ese vuelahojas que los lectores ávidos de melodías nuevas solemos hacer, para captar la primera y rápida imagen de lo que me iban a ofrecer las casi 400 páginas del libro. Acción que hizo saltar del interior una carta en que el autor me obsequiaba con el resultado de su trabajo, *“en el que se mezcla –me escribía- el afecto con que lo he hecho, por ser yo natural de allí, y otros condicionantes que lo hacen especialmente entrañable, y el afán de que sea un trabajo metódico y objetivo”*.

Después de dos párrafos de cortesía concluye el autor con una alusión a su pueblo y con un detalle que transcribo literalmente: *“Tengo la seguridad –escribe Marcelino Díez- de que si conociese el ambiente musical de Prioro, especialmente en el verano, le encantaría. Allí es habitual salir a ‘echar la ronda’, una ronda muy peculiar en que van jóvenes y viejos nostálgicos y niños, en la que a veces se juntan más de 100 personas... cantando extraordinariamente bien’. Como apunto en el libro, allí se pueden experimentar vivencias musicales impresionantes. A la vista de cuanto allí ocurre se llega a la conclusión de que el folklore popular no está tan muerto como parece, y que todavía tiene poder para interesar a mucha gente’*. Y termina con una invitación que se me quedó bien en la memoria: *“Si tiene ocasión de acercarse por Prioro en los últimos días de julio o primera quincena de agosto, no dude en hacerlos. Allí será recibido con mucho gusto. Le agradezco su interés por mi trabajo y le envío un afectuoso saludo.”*

No hay ni que decir que inmediatamente devoré literalmente el libro. Aproximadamente la mitad de las canciones las conocía, al ser variantes cercanas de otras que ya me sonaban, o por haberlas cantado muchas veces desde pequeño y en mis años de seminario, o por su amplia difusión en tierras leonesas por las que yo ya había ido haciendo recogidas de tradición musical. Pero otras muchas me resultaron nuevas, formando todo el repertorio un tesoro en el que aparecía en toda su belleza musical y su emotividad y nostalgia la canción tradicional popular leonesa, pero además cantada en su mayor parte por el colectivo amplio de un pueblo en el que la afición a cantar está muy arraigada.

Pero lo mejor del encuentro musical que generó este conocimiento mutuo de una de nuestras aficiones musicales (hay otras varias) fue que entreabrió una puerta que después se ha ido abriendo al conocimiento y disfrute de una relación profesional y amistosa que ha ido creciendo con el tiempo. Pues nuestra profesión y nuestras aficiones, que nos hemos ido comunicando en animados diálogos, tienen mucho en común, a pesar de que nuestros campos de trabajo y nuestras tareas musicales nos han llevado a otros campos diferentes en el aspecto musical, a causa del ámbito en que hemos trabajado. Aparte de esta ‘inmersión’ en la canción popular tradicional, que siempre ha sido la base de nuestra relación profesional y amistosa, he conocido en el currículo de Marcelino una trayectoria musical bastante parecida a la mía, aunque en su caso con titulaciones y estudios musicales más académicos que los míos, dada mi condición de autodidacta por necesidad, sobre todo en el campo de la música popular de tradición

oral, que poco a poco se ha ido 'transformando' en 'etnomusicología', término que, como se suele decir, 'farda' mucho más que el de 'folklorista'.

En su primera etapa Marcelino también ha fundado y dirigido varios coros, ha ejercido como enseñante en la Universidad, y ha redactado su tesis doctoral sobre *La música de Cádiz y su proyección urbana en el s. XVIII*. Con motivo de su reciente recepción en la Academia de B. A. de Cádiz, una nota de prensa pone de relieve esta especial obra de investigación:

*'El musicólogo leonés **Marcelino Díez** fue recibido ayer como académico de número de la **Real Academia de Bellas Artes de Cádiz** con un discurso de ingreso que versó sobre Un Te Deum por la Constitución de 1812. Su discurso de contestación corrió a cargo de Fernando Sánchez García, secretario perpetuo de la entidad, mientras que el acto, que se celebró en la **Diputación Provincial**, fue clausurado por la presidenta de la Academia, Rosario Martínez.'*

Pero aparte de este aspecto de sus tareas como investigador y musicólogo, Marcelino Díez es una persona a la que caracterizan dos cualidades que no es fácil encontrar reunidas: la seguridad de su sabiduría musical en los campos a los que dedica su actividad, y la sencillez y llaneza de su trato. El amor a la tierra donde nació y vivió las primeras décadas de su vida, aparte de ser un fundamento afectivo muy fuerte, junto con su profesión de músico y su aprecio de las músicas populares tradicionales, han asegurado la pervivencia de su amor al pueblo en que nació, y al que vuelve en cuanto tiene ocasión.

¿Alollano en Prioro...?

Y volviendo a la música popular y a mi trayectoria profesional, de la que va tratando esta mi *Vida de Músico*, es éste el momento de contar el episodio extraordinario que para el Grupo Alollano y para mí mismo supuso una experiencia nueva, inédita, sorprendente al que dio ocasión esta relación con Marcelino Díez. Es el caso que un buen día, con ocasión de un ensayo semanal con Alollano, se me ocurrió llevar el *Cancionero de Prioro* y entonar unas cuantas tonadas que no eran sino variantes melódicas cercanas a varias de las de nuestro repertorio. Al leerles a los cantores la carta que adjuntó al libro, cuyo último párrafo, que ya contiene la sugerencia e invitación a conocer y a tomar parte en la ronda de Prioro, debió de ser el que más se le quedó en la memoria a algunos. Como el libro de Marcelino y su carta corrieron aquel día de mano en mano, todos los cantores y cantoras se enteraron de quién era el tal Marcelino, y de que nos invitaba a visitar su pueblo, Prioro, y a participar en la ronda. Pues bien, un día cualquiera, antes de terminar el 'curso' (nuestro coro Alollano sigue el ritmo académico y escolar para sus ensayos) alguien tomó la palabra hablando en nombre propio y de otros y otras, haciéndome de sopetón esta pregunta: *'¿Y por qué no organizamos en estas vacaciones un viaje a Prioro para acompañar a los rondadores?'* La pregunta quedó en el aire: nadie dijo que sí abiertamente, pero nadie tampoco dijo claramente que no. Allí quedó el interrogante, flotando en el recinto del local.

Y fue a la siguiente semana, hacia el comienzo del mes de mayo, cuando al final del ensayo alguien pidió la palabra, creo que fue Ángel Benito, para hacer al coro la propuesta de que el grupo Alollano asistiera a la ronda de Prioro el próximo verano. Después de varias intervenciones, unas animando y algunas dudando por diversas causas, se decidió pensarlo

durante la semana y concretar los detalles de lo que terminamos calificando como 'una excursión musical'. Sobre esta base, que se decidió por mayoría casi total, excepto alguna duda y ninguna negativa, concretamos el plan del viaje. El día del siguiente ensayo, después de escuchar las variadas opiniones, se decidió hacer el viaje a Prioro en autobús el día 14 de agosto, llevar cada uno la comida y volver a Zamora después de la ronda nocturna, aunque fuera tarde. Merecía la pena, era la opinión más común.

En camino hacia Prioro

La mayor parte de los coralistas, acompañados del o de la consorte o de algún familiar, hasta completar el aforo del autobús, nos habíamos apuntado al viaje, que pagaría Alollano. Cada uno llevaría su(s) bocata(s) para la comida, y así la caja de Alollano, aunque no estaba muy boyante, sí aguantaba lo suficiente para pagar los gastos del desplazamiento en autobús. Así lo decidimos y lo hicimos. No recuerdo la hora de salida, pero sí que llegamos al pueblo hacia media mañana.

Lo primero que hicimos fue, después de saludar a Marcelino, que ya nos estaba esperando a la entrada del pueblo en el lugar convenido, subir directamente hasta la ermita de la *Virgen del Pando* (nombre del puerto por el que se pasa al valle contiguo situado más al norte. El autobús nos acercó hasta donde pudo llevarlo nuestro conductor habitual Jose (que no José), que después de tantos viajes ya era considerado como un miembro más del coro, excepto para cantar. Entramos a la ermita, cantamos una Salve, curioseamos los alrededores, y buscamos las sombras de los árboles para comer el bocata y algunos dar una cabezada.

Después de disfrutar de las vistas imponentes desde la altura, bajamos al pueblo, curioseamos calles, rincones, tabernas y bares, y a la hora conveniente fuimos invitados a una cena típica y cantamos, preparando nuestras voces para la ronda. Que a la hora conveniente, cuando cayó la oscuridad, se puso en marcha a partir de un punto de encuentro y que fue creciendo en asistentes a medida que avanzaba, hasta hacerse multitudinaria. Se cantó el repertorio de costumbre en el pueblo, que previamente nos habíamos aprendido, y las calles se llenaron del sonido de un centenar largo de participantes. La ronda fue emocionante, para no olvidar. ¡Las canciones,



Alollano participando en la Ronda de Prioro

cantadas y escuchadas en la tierra donde habían nacido! Estábamos viviendo intensamente la tradición de un pueblo muy cantor, que permanecía viva, a la cual nos uníamos los que habíamos aprendido por el repertorio que Marcelino había recogido. Detalle que sorprendió a algunos paisanos que nos miraban con extrañeza, como preguntándose dónde y cómo habíamos aprendido 'sus canciones'. Aunque la respuesta la tenían

clara mirando a los que con una linterna en la mano y mirando a un cuaderno cantaban con seguridad. Por fin, por una vez, Alollano vivía en la realidad lo que tantas veces cantaba sobre un tablado y casi siempre en un local cerrado.

Después de emotivas despedidas, caímos como fardos en los asientos del autobús. Y la mayor parte como troncos en cuanto el motor nos empezó a arrullar. ¡Gran día para Alollano, premiado con la vivencia real de lo que sólo había estado en la memoria y en la voz de los conciertos!

Al año siguiente, 2011, acercándose las fechas, se volvió a considerar una nueva visita a Prioro. Después de dejar el plazo necesario para que los cantores lo pensaran, se decidió volver, pero esta vez con algunas diferencias, de las cuales la principal era viajar para hacer noche cerca de Prioro y tomarnos dos días de tiempo. Yo propuse al Grupo invitar a acompañarnos a Maximiano Trapero, filólogo de profesión, Catedrático en la Universidad de Canarias, pero leonés de nacimiento, que estaba pasando sus meses de vacaciones en su pueblo natal, Gusendos de los Oteros (cerca de Valencia de Don Juan, que aceptó encantado nuestra invitación (también era amigo de Marcelino). Salimos a media mañana, pasamos a recoger por el camino a Maximiano en su pueblo (por cierto, un despiste mío como ayudante del conductor nos causó un rodeo de 40 km de propina, menos mal que Ángel no me cobró el precio del error). Reservamos un hotelito en Puente Almuhey, cerca de Prioro, para poder asistir con calma a la ronda sin las prisas del año anterior. Y además, y éste fue un



detalle muy decisivo, Alollano obsequiaría a los de Prioro con un recital de nuestras canciones (que incluyera, claro, algunas de las suyas). Llegados a la hora conveniente, comimos, reposamos un rato, y escuchamos una charla amena e instructiva de Trapero, que tocó temas del romancero y de la música popular tradicional y que conocía nuestros discos y alabó nuestro trabajo. En ciertos momentos la lección de Trapero permitía intervenciones de Marcelino o mías, pues él nos interpelaba para que colaboráramos con algunos comentarios.

A continuación, después de un de un breve descanso, ofrecimos un recital de nuestras canciones a la gente de Prioro, en el propio local que el grupo escolar viejo tenía en uso para el servicio vecinal. Allí, con los espectadores desde casi debajo de nuestros pies hasta el final del recinto (lo que era una clase grande de las escuelas antiguas), cantamos para la gente de Prioro una selección de lo mejor de nuestro repertorio, que encantó a la gente, que en ciertos momentos, sobre todo en los estribillos, se unían a nuestras voces, detalle que nos ilusionaba y emocionaba, pues nunca nos había ocurrido nada igual en nuestros conciertos. Llevamos

nuestro 'sonido ortopédico', con el que ensayamos, que nos sirvió para dar a la gente una idea de nuestro estilo. Las canciones llegaron, interesaron y emocionaron.

Al igual que el año anterior, tomamos parte en la ronda colectiva, pues para ello habíamos venido, aunque no exclusivamente. Terminada la ronda y apurado todo el aguardiente, después de largas y afectuosas despedidas, tomamos el autobús para regresar a Puentre Almuhey, donde habíamos reservado el hotel. A la mañana siguiente volvimos para atrás, para pasar el día en Acebedo, invitados por un amigo de Marcelino, Enrique Martínez, con el que habíamos hecho muy buena relación el año anterior.

Por la mañana pudimos asistir a una misa que se celebraba para 'reconsagrar' una ermita restaurada. Allí nos encontramos con la sorpresa de que habían invitado al Obispo de León, D. Julián (toresano de origen, había sido mi discípulo en clases de música en el seminario de Zamora en el curso 1963-1964).

Alollano formó parte de la procesión de subida a la ermita, y Delia Manzano pudo ejercer como 'organista' en el teclado, con el que acompañó los cánticos y la 'misa de Angelis' en latín. Con aquel obispo, en aquella ocasión, -no sé si también en otras- retrocedieron cincuenta años las músicas de iglesia, pero aquella 'ceremonia' nos sirvió a muchos de nosotros como recuerdo de tiempos pasados.

La organización del festejo, que corrió a cargo de Enrique Martínez, el amigo de Marcelino que aquel día empezó a serlo también de Alollano, nos invitó a la comida y después a pasar allí la tarde, que aprovechamos para cantarles en la ermita nuestra versión de la *Pastorada Leonesa*, que interesó mucho a Maximiano, y a mí me dio ocasión a hablar con él 'largo y tendido', pues también él había publicado un estudio de todas las variantes de La Pastorada que había recogido en la comarca de Los Oteros, su tierra natal. Por allí pasamos la tarde, los que quisimos tomamos parte en un paseo ascendente que nos ayudó a contemplar el paisaje del valle desde un alto. Al volver cantamos la ronda en Acebedo, tomamos un aguardiente comunitario y regresamos a Zamora, después de dejar a Maximiano en su pueblo.

Que 'La Montaña' conforma un tipo de personas diferentes de las de las llanuras, constatábamos y comentábamos que es un hecho evidente. Largas jornadas fueron aquellas dos, llenas de variadísimas impresiones de una tierra y unas gentes 'con estilo'.

EL GRUPO ALOLLANO EN ACEBEDO

Miguel Manzano Alonso. Director de ALOLLANO.

El día 7 de agosto de 2011 quedará marcado por mucho tiempo en el recuerdo y en la historia de ALOLLANO. Por tercer año consecutivo el Grupo se desplazó a Prioro para tomar parte en la ronda colectiva, uniendo sus voces a las de los cantores y cantoras que han logrado hacer de este acto una celebración única en su forma y estilo. Cuatro horas antes, y también por tercera vez, Alollano había ofrecido un recital de sus canciones a un numeroso y apretado grupo de asistentes, que llenaron hasta rebosar el aula-auditorio de las Escuelas. Y al igual que en el pasado año, el público, que ya va conociendo el repertorio de Alollano, se unió al Grupo entonando la mayor parte de los estribillos de las canciones. Para nosotros, los de Alollano, esta es una experiencia única, que sólo se puede llevar a cabo cuando



Miguel Manzano dirigiendo al coro en la iglesia de Acebedo. Foto: Enrique M.

Alollano en Acebedo, noticia de la Gacetilla Local de la Montaña de Riaño. N°39

Por ello todavía hubo un tercer viaje para cantar la ronda, pero ya muy diferente, dedicando el primer día a visitar Riaño y sus alrededores. Por allí pasamos el primer día completo, comimos en un restaurante e hicimos noche en Riaño. Al día siguiente volvimos a dar una vuelta por Acevedo, y llegada la hora volvimos por tercera vez a cantar la ronda en Prioro y después de amistosas despedidas regresamos a nuestra Zamora, a donde llegábamos bien entrada la noche.

14. Una nueva propuesta de publicación aceptada por CIOFF ESPAÑA: la edición un segundo volumen de *ESCRITOS DISPERSOS SOBRE MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL*.

Como mi relación con CIOFF ESPAÑA siempre discurrió por cauces correctos y amistosos, desde el concurso convocado por dicha entidad, que gané con la presentación del proyecto del estudio sobre *La Jota como género musical*, en el ya lejano año 1992, y seguía fomentándose con mi asistencia durante 10 años seguidos a la reunión del Jurado que calificaba los Premios CIOFF anuales del concurso permanente, mi propuesta de edición de una obra que agrupara un importante número de los trabajos que vengo realizando en el campo teórico que corresponde a la práctica de las músicas populares de tradición oral encontró acogida en cuanto fue posible desde el punto de vista económico, pues un volumen de más de 900 páginas con abundancia de ejemplos musicales no es nada fácil de diseñar y es complicado de financiar. Para ambas cosas ha sido imprescindible la acogida de CIOFF España a mi proyecto de edición, sin la que un tomo de estas características no hubiera sido posible. Que vuelva a constar aquí mi agradecimiento sincero a CIOFF España y a su Presidente, Rafael Maldonado, que acogió desde el primer momento la publicación que le propuse.

Pero a este reconocimiento tengo que agradecer otro nuevo: una segunda respuesta positiva a mi nueva propuesta de edición de un segundo volumen de *ESCRITOS DISPERSOS*, que también ha recibido acogida inmediata en el nuevo Presidente, Rafael Cantero.

Por cierto, la edición de los *Escritos...* mereció una reseña muy positiva y laudatoria por parte de Emilio Rey García, Catedrático de Etnomusicología en el Real Conservatorio de Madrid (hoy ya jubilado, cuando escribo estas líneas (en julio de 2020)). Por esta razón lo llevo al suplemento de este tomo 11 de mi *Vida de Músico* (recuerdo mi *web* a los posibles lectores que no accedan mediante ella, sino por el propio volumen de los *Escritos Dispersos II*: www.miguelmanzano.com

Traslado aquí como información interesante, creo yo, el escrito que se me pidió por parte de CIOFF para justificar la concesión de la edición de aquellos *ESCRITOS DISPERSOS*´. El mismo texto sigue valiendo para éste.

JUSTIFICACIÓN

Al reunir en un libro estos escritos, dispersos unos en revistas y publicaciones varias y otros, inéditos, leídos en congresos o en reuniones de

estudio para las que se me ha pedido una colaboración en la parcela a la que me dedico preferentemente, intento que puedan llegar por la edición a lectores interesados por un conocimiento más hondo de la música popular de tradición oral.

Aunque nunca han sido muchos los profesionales de la música que sienten alguna curiosidad por una cultura y práctica que vienen considerando, al menos de hecho, como una especie de música culta venida a menos, hay razones para pensar que los tiempos van cambiando. Porque entre los que ejercen el oficio de músicos es cada vez mayor el número de los que, además de interpretar, enseñar o componer, también dedican algún tiempo a ampliar el contexto de saberes teóricos y a profundizar en el conocimiento de lo que a diario practican. Mi experiencia docente en un conservatorio superior me ha convencido de que cualquier esfuerzo por ahondar por medio del análisis en la naturaleza de la cultura musical tradicional, tan diferente en muchos aspectos de aquella otra en la que hemos sido iniciados y educados, es muy provechoso para cualquiera que se prepara para músico profesional, aunque la música popular no entre directamente en el campo de sus tareas. Y entre los musicólogos, dedicados hoy en nuestro país preferentemente a trabajos históricos, biográficos y de catalogación, necesarios en muchos casos, aunque previos y externos al hecho musical, es previsible que empiece a crecer el número de los que, superada esta primera etapa, emprendan también estudios de contenido más directamente musical. A unos y a otros espero que les pueda venir bien adentrarse en alguno de los variados temas monográficos que contiene este libro.

En cuanto a los etnomusicólogos, que serían los destinatarios más directos de estos escritos, me cabe también la esperanza de que alguno se interese por el contenido de este libro. Y lo afirmo a pesar de que hoy se aborda el estudio de la cultura musical tradicional preferentemente como un medio de conocimiento del entorno en el que esa música se produce, del hombre como ser viviente capaz de hacer música, del significado social y cultural que tiene esa práctica musical, y del modo en que los cambios sociales operan mutaciones en el lenguaje musical. Entiendo yo que este enfoque no debería ser excluyente de los aspectos musicales, sino integrador, y complementarias las tareas y esfuerzos de quienes trabajamos en distintas parcelas de un campo tan amplio. Para mí es claro que el musicólogo tiene que decir su palabra y debe contribuir en razón de su preparación al conocimiento de una cultura en la que los sonidos musicales pueden y deben ser estudiados como un complejo código cuyas leyes y constantes sólo se pueden entender completamente cuando se consideran y perciben como tales sonidos.

En todo caso, y sea cual fuere el número de lectores a los que llegue, es claro que este libro se sitúa en un campo del trabajo musicológico en el que la indigencia se percibe palmariamente en nuestro país, y nos viene impulsando a los que en él nos movemos a buscar y leer con avidez cualquier escrito sobre folklore musical, por breve que sea, que cae en nuestras manos.

A esta experiencia de escasez y a esta esperanza de servicio, a la que se une CIOFF España (Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y de Artes Tradicionales, Comité Español) en su servicio de publicaciones, que ha acogido este proyecto, más que a una actitud pretenciosa por mi parte, responde la publicación de estas incursiones temáticas en el campo de la música popular de tradición oral. Acogida que, dicho sea con aire festivo, me ha dado la oportunidad de publicar esta especie de automiscelánea, que puede dispensar a algunos de mis conocidos de rebuscar en el cajón de escritos pendientes un trabajo ya olvidado, o a completar otro inconcluso, para cumplir con el compromiso, siempre un

tanto forzado, de contribuir a esa especie de cajón de-sastre que suelen ser los calepinos que llevan ese nombre.

ADDENDUM. Preparado el original de estos escritos desde hace algún tiempo para una edición que no llegó a feliz término, la oportunidad de publicación que recientemente me ha ofrecido el CIOFF me ha permitido añadir algunos escritos más, que he considerado especialmente interesantes para cierto tipo de lectores. Tanto en los primeros como en éstos últimos he preferido conservar el diseño correspondiente a cada época, en cuanto al formato de los epígrafes y de las notas a pie de página, antes que unificarlos conforme al último criterio. Pues estos detalles, como las modas, van cambiando con el tiempo, pero no siempre para ganar en claridad y sencillez, como podrá comprobar el lector atento a estos detalles.

MIGUEL MANZANO ALONSO
(Mayo de 2010)

Nuevo ADDENDUM:

Dado que los motivos siguen siendo los mismos, pues en esta última década he continuado redactando escritos teóricos ocasionales relacionados con mis actividades musicales (las que he descrito en este tramo 11), no considero necesario volver a presentar las razones que me movieron a hacerlos la vez anterior, ni tampoco las que ha considerado CIOFF ESPAÑA para aceptar la publicación de esta nueva serie.

Como también lo es mi agradecimiento, por idénticos motivos.
MIGUEL MANZANO

ALOLLANO

EL TESORO DEL CANCIONERO POPULAR TRADICIONAL



GRUPO VOCAL E INSTRUMENTAL DE CASTILLA Y LEÓN | DIRECTOR: MIGUEL MANZANO

ALOLLANO

A lo largo de los últimos años, a partir de la publicación del primer CD en 2002, el grupo vocal e instrumental Alollano se ha ido configurando como un conjunto de voces e instrumentos con un perfil bien definido, tanto en la conjunción de voces como en la cohesión técnica y funcional con los músicos e instrumentos. Plural en procedencias, edades, vocaciones y talentos, el conjunto logra una notable homogeneidad para cumplir el objetivo que se ha propuesto: interpretar y reproducir por un nutrido conjunto de voces unisonales, con algunos guiños corales y unos arreglos instrumentales discretos, pero muy cuidados, lo que colectivamente ha sido cantado durante cientos de años por nuestros mayores en la corriente viva de la tradición popular. Los cuatro discos interpretados por el Grupo Alollano para el sello RTVE Música, *La tonada del cardo (2002)*, *Las vueltas que da el mundo (2003)*, *Del olor de la hierbabuena (2004)* y *Al son del agua que corre (2006)*, y la amplia repercusión que han despertado sus actuaciones en directo son muestra de la buena acogida que está teniendo la labor del grupo en la recuperación de la música popular de tradición oral para la memoria colectiva.

Junto a éste repertorio de música tradicional de carácter festivo, el grupo Alollano ha venido interpretando desde el año 2008 un programa de canciones correspondientes al ciclo litúrgico Cuaresma – Semana Santa – Pascua de Resurrección, denominado **DE LAS CENIZAS DEL MIÉRCOLES A LA PASCUA FLORIDA**, que abarca cánticos pertenecientes al repertorio musical que se ha venido cantando a lo largo de varios siglos, sobre todo en el ámbito rural, durante el tiempo litúrgico que el título señala.

Este repertorio no es la mera reposición musical de obras en latín y en estilo polifónico que en siglos pasados sonaron en los templos, destinadas a músicos de oficio e interpretadas en su mayor parte por las capillas de músicos de las catedrales, colegiatas y monasterios, sino que recoge lo más granado y a la vez más difundido del cancionero popular tradicional religioso de Castilla y León durante el tiempo litúrgico que señala su denominación. Los asistentes a los conciertos de Alollano han podido admirar y a la vez disfrutar de la hondura y calidad literaria y musical de una selección de los cánticos más bellos que el pueblo ha venido entonando, en ciertos casos desde hace varios siglos, en unas fechas de tradiciones tan arraigadas en el ámbito popular como son las que transcurren entre el miércoles de Ceniza y el domingo de Pascua de Resurrección.

La forma de presentación musical de este repertorio, siempre en el estilo de interpretación que Miguel Manzano prepara para el grupo Alollano, se caracteriza por el respeto a los documentos recogidos de la tradición viva, el predominio del canto colectivo al unísono, y en este caso la incorporación de un conjunto instrumental de estilo severo, integrado por oboe, flauta travesera, flauta de pico, trío de trompa y trombones, órgano, clavicémbalo y timbales, que presta un marco tímbrico y armónico apropiado para un repertorio tan singular.

Este repertorio se encuentra preparado para formar parte de un futuro Cd, que asegure la pervivencia de estos cantos que han formado parte de la vida de nuestros ancestros.

Desde principios de 2009, ALOLLANO incorpora también a su repertorio **LA PASTORADA LEONESA** : representación

Dramática navideña protagonizada por los pastores que ofrecen una cordera en Nochebuena, y por un grupo de actores que representan a los personajes protagonistas de la Navidad: el Pregonero del César de Roma, San José, la Virgen María, el niño Jesús, los ángeles, un grupo de pastores y pastoras que actúan cantando, bailando y tocando instrumentos, los Reyes Magos, Herodes y su Consejero. Está formada por diálogos declamados, partes cantadas y actuaciones de los personajes que intervienen, y era presenciada por todo el pueblo que asistía a la representación. Tenía lugar en las cuatro horas anteriores a las 12 de la noche del 24 de diciembre, para terminar con la celebración de la Misa del Gallo. Dicho trabajo vio la luz a finales de 2010.

La **PASTORADA LEONESA** comprende 24 números musicales de muy diversa hechura y estilo musical y literario. Contiene elementos musicales muy antiguos, y también otros bastante recientes, de la época barroca, en los que aparece la influencia de los villancicos cantados y representados en las Catedrales. Su estilo musical, salvo la más bella de sus piezas, algo complicada, es popular. Se retiene fácilmente en la memoria, y parece compuesta expresamente para actores del propio pueblo.

La Pastorada Leonesa fue grabada en un doble CD en el año 2010, estrenándose ese mismo año en el Santuario de la Virgen del Camino en León, interpretándose desde esas fechas todos los años en distintos escenarios, destacando su presentación en formato de cantos- teatro- danza en el Teatro Principal de Zamora en el año 2012 junto a la Asociación etnográfica “Bajo Duero” de Zamora.

Pendiente quedan otros proyectos como la edición de un nuevo Cd que llevará por título: **“LO MEJOR DEL CANCIONERO DE SAYAGO”**, con piezas tan significativas como las ‘Canciones de Boda’, que incluye los momentos de la boda tradicional en Sayago. Se trata de un Disco CD y libreto con introducción y textos Selección, arreglos musicales y dirección de MIGUEL MANZANO

¿QUÉ ES LO NUEVO EN EL GRUPO 'ALOLLANO' EN LA PRESENTACIÓN DE LAS CANCIONES TRADICIONALES?

Texto de Miguel Manzano

1. Un repertorio que recupera lo mejor de la canción popular tradicional.

En el repertorio tradicional popular hay de todo. No por ser popular una canción tiene un valor de arte (popular) en la música y en el texto. Hay canciones tradicionales que alcanzan cotas muy altas de calidad. Las hay bonitas, sin más. Las hay repetitivas y facilonas. Las hay que tienen un gran valor documental por su arcaísmo, pero no valen para la diversión. Y las hay también vulgares, triviales, populacheras, que son una deformación deteriorada de la música popular tradicional, y no supone una gran pérdida que se olviden. El repertorio de Alollano recupera El tesoro de la música popular tradicional, lo que en el repertorio tradicional merece ser rescatado y nunca debe ser olvidado. En un tiempo en que la música popular tradicional está agonizando, hay un bloque de canciones que nunca debe morir. Hay que rescatarlas para la memoria colectiva, después de haber sido cuidadosamente seleccionadas.

2. La fuerza del canto colectivo.

La canción tradicional siempre fue una actividad común, de grupo. Siempre hubo, desde luego, cantores individuales, que entonaban ciertos géneros de canción que piden una voz bien dotada y excepcional. A estos cantores se les respetaba y se les invitaba a cantar, porque se reconocían sus dotes y se les consideraba como representantes de la tradición. Pero el canto individual nunca anulaba al canto colectivo. La estructura de la mayor parte de las canciones tradicionales está formada por

estrofas, propias de una o varias voces solistas, y por un estribillo que se canta colectivamente. Las interpretaciones de Alollano respetan y recuerdan esta forma tradicional, tan olvidada en las recuperaciones de estilo folk, e invitan a que la gente aficionada siga cantando colectivamente.

3. Un repertorio para ser aprendido por la gente.

La diferencia entre Alollano y otros grupos es muy marcada en este aspecto. Para que un repertorio de canciones pueda entrar en la memoria colectiva de los que tienen afición a cantar, hay que escoger entre los millares de canciones que lo integran las que sean más aptas para el canto colectivo, para que la gente se divierta y disfrute cantando y expresando sus sentimientos. Tienen que ser canciones a la vez fáciles de retener, bellas, divertidas, hondas, dinámicas. Pero además tienen que ser presentadas, en el texto, en la música y en los arreglos instrumentales y vocales en una forma que invite a cantar con lo que se oye, y no sólo a quedarse escuchando. El repertorio de Alollano está cuidadosamente escogido para que los que escuchan se lleguen a animar algún día a cantar.

4. Un repertorio que trasciende las fronteras administrativas

En un tiempo en que cada colectivo quiere buscar sus raíces y afirmar sus diferencias con los demás grupos, la canción tradicional se presenta a menudo como un “producto cultural” propio y exclusivo de ese colectivo. Pero en música tradicional esta postura parte de un error de perspectiva. Primero, porque a pesar de que la mayor parte de las canciones no aparecen más que una versión y en un lugar determinado, siempre tienen unos rasgos musicales que las asemejan profundamente con otras muchas. Y segundo, porque leyendo los cancioneros tradicionales se puede constatar que hay un gran número de canciones que aparecen en variantes y versiones muy parecidas

en un ámbito geográfico amplísimo que comprende la mayor parte de la Península Ibérica (a veces incluido Portugal, y a pesar del idioma). Estas canciones son los arquetipos que están en la memoria colectiva y nos suenan a todos, aunque no las hayamos oído nunca en una forma determinada, como si las conociésemos. El grupo Alollano, respetando, cómo no, el quehacer de tantos grupos como tratan de que se recupere la memoria colectiva de cada lugar, de cada colectivo y de cada comunidad, quiere ofrecer preferentemente las canciones más conocidas en un ámbito geográfico amplio. Casi siempre estas canciones son las más bellas, las de mayor hondura musical, las más sencillas de retener. Y son, por lo tanto, las joyas más valiosas del tesoro de la música popular tradicional, como reza en el título genérico de la antología que contiene el álbum La tonada del cardo.

5. Unos arreglos musicales esmerados.

Es ésta otra de las novedades que presentan las canciones del grupo Alollano. En los arreglos musicales, se combina la sencillez, exenta de ostentaciones inútiles y de fusiones disparatadas, con la calidad del tratamiento de las voces y los instrumentos. La paleta instrumental es sobria, pero variada. En ella suenan, en grabación muy cuidada, el oboe, la flauta de pico y la flauta travesera, el bajo y contrabajo, la guitarra acústica española, el trombón, el acordeón, el piano de salón, el violoncelo, el laúd, la mandolina, y un conjunto de instrumentos rítmicos muy sobrio, apoyado en la base de un tambor de tipo tamboril tradicional.

El tratamiento armónico es el que pide cada canción. Si la sonoridad es modal, antigua, se la respeta en una forma simple y sobria, sin cometer disparates, pues la labor de restauración es siempre delicada y puede dañar la sustancia de una melodía vetusta. Y si es tonal y moderna, se huye de lo tópico y lo vulgar. No se puede seguir presentando las canciones tradicionales con una armonía pobre y reiterativa de tres acordes, imitando la canción country americana, porque tales arreglos, por llamarlos de alguna manera, empobrecen las melodías y los

ritmos. Si la armonía tonal es rudimentaria y pobre, deteriora las melodías y deja clara la falta de oficio, y a veces la ignorancia del que la hace. La armonía tonal tiene que realizarse con, imaginación, tiene que sacar a flote los valores musicales que ya tienen las melodías, que se merecen un tratamiento digno y bien trabajado.

Las canciones siempre se presentan en las primeras estrofas a una sola voz, tanto en las estrofas como en los estribillos. Así el documento originario muestra todos sus valores. Se evitan los solistas en las estrofas para que la interpretación no tenga protagonismos personales y las voces de tres o cuatro cantoras o cantores se mezclen. Y se cantan colectivamente los estribillos, para destacar el contraste y para mostrar la fuerza comunicativa del canto colectivo, tan diferente del volumen que se consigue con decibelios, que muchas veces, más que comunicar, aturde.

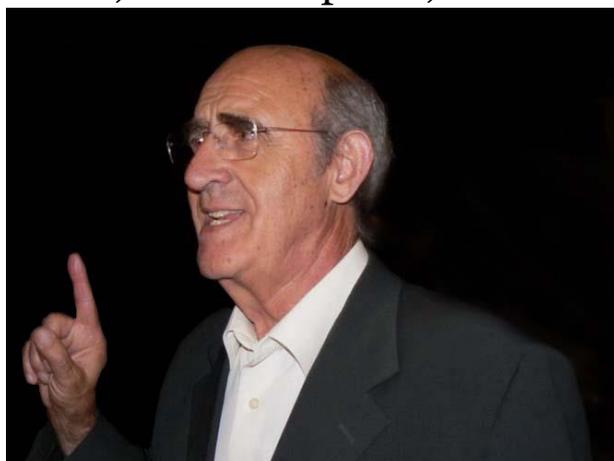
La polifonía aparece sólo al final, y no es más que un guiño (como para demostrar la riqueza de las melodías, que permitirían un tratamiento complicado si se quisiese hacerlo) y a la vez un recuerdo y un homenaje a tantos coros como han cantado y siguen cantando el repertorio tradicional, teniendo que suplir con tatatás, rinrinrins, plomplomploms y otras onomatopeyas el sonido de los instrumentos y el ritmo de las tonadas.

El grupo Alollano quiere sobre todo divertir a quien escuche, porque la canción tradicional ha sido sobre todo eso, divertimento, desde que hace mucho tiempo perdió gran parte de sus funciones. Las bellas melodías no tienen por qué desaparecer, aunque ya no se escuchan en los momentos, ocasiones y lugares para los que nacieron. Alollano quiere, como queda dicho, que la gente se anime a volver a cantar, porque la música, sobre todo la que cantamos, se nos ha dado como medio de comunicación y como ayuda para soportar la vida.

MIGUEL MANZANO

Premio Castilla y León de Conservación y Restauración del
Patrimonio 2007

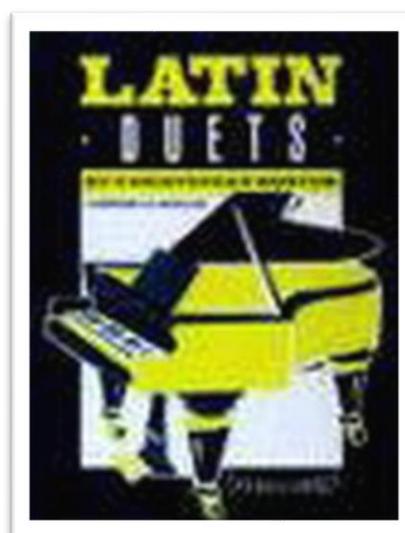
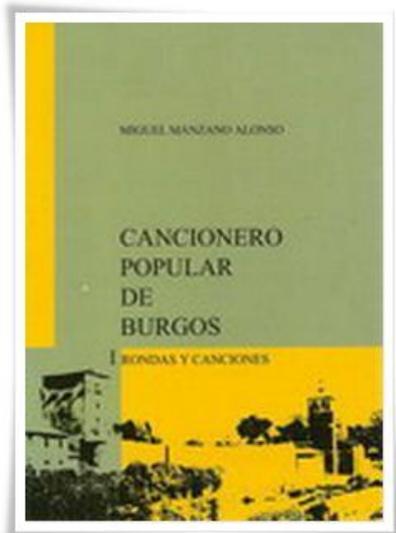
Fundador y director del grupo Alollano, Miguel Manzano dedica desde hace más de tres décadas la mayor parte de su actividad a la realización de trabajos de investigación y de composición relacionados con la música popular de tradición oral. La recopilación, transcripción, estudio musicológico y edición de obras que recogen amplios fondos de la tradición oral musical le han proporcionado un amplísimo conocimiento de la música popular tradicional.



Las obras Cancionero de folklore musical zamorano (Zamora, 1982), Cancionero popular de Castilla y León (Salamanca, 1989), Cancionero Leonés (León, Diputación Provincial, 1988-1991) y Cancionero popular de Burgos (Burgos, 2002-2006), así como otros trabajos monográficos, unos ya publicados y otros en proceso de edición, reúnen más de 7000 documentos musicales recogidos y transcritos directamente de la tradición oral de las tierras de Castilla y León. La preparación de estos trabajos ha impulsado a Miguel Manzano a ejercitar una amplia reflexión acerca de las numerosas y apasionantes cuestiones que suscita la música de tradición oral.

La obra de piano Spanish Preludes (Londres, 1990), la obra para órgano Cinco glosas a una loa, estrenada por Luis Dalda en la catedral de Valladolid (1994), la obra para dos pianos Ludendo in rhythmis modulatis, estrenada en 2006, y un

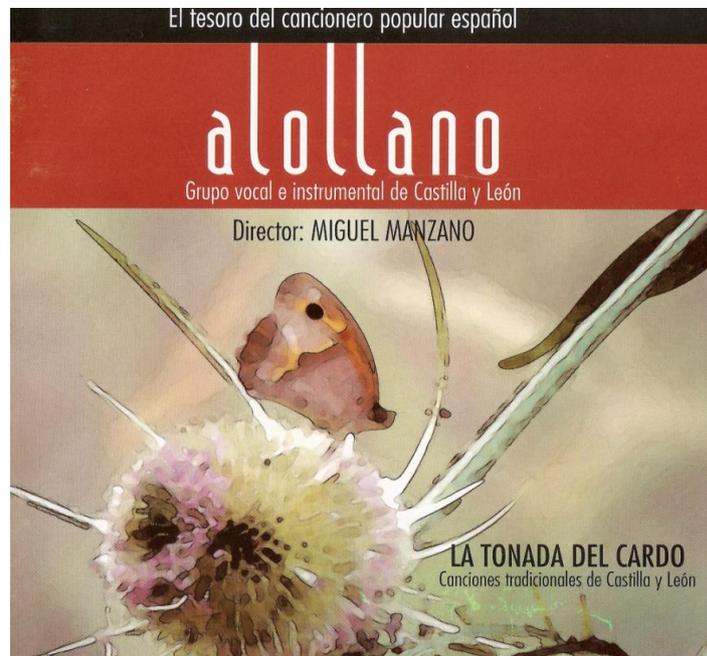
amplio repertorio de obras para coro de voces mixtas y conjunto instrumental, han recogido algunas de sus experiencias de composición a partir de las sonoridades más arcaicas de las músicas de tradición oral.



Desde 1989 hasta 2001, Miguel Manzano ejerció como Catedrático de Etnomusicología en el Conservatorio Superior de Salamanca, donde impartió los conocimientos que le ha proporcionado su larga trayectoria de estudioso de las músicas de tradición oral. Entre sus proyectos actuales relacionados con la actividad coral destaca una amplia antología de la música popular de Castilla y León, publicada por el sello RTVE Música con el título genérico 'El tesoro del cancionero popular español', con arreglos vocales e instrumentales del propio Miguel Manzano, y con la interpretación del Grupo Alollano.

Por "su ingente aportación al estudio de la cultura tradicional de los pueblos de Castilla y León, rescatando su patrimonio inmaterial e intangible" le ha sido otorgado el Premio Castilla y León de Conservación y Restauración del Patrimonio 2007.

LA TONADA DEL CARDO

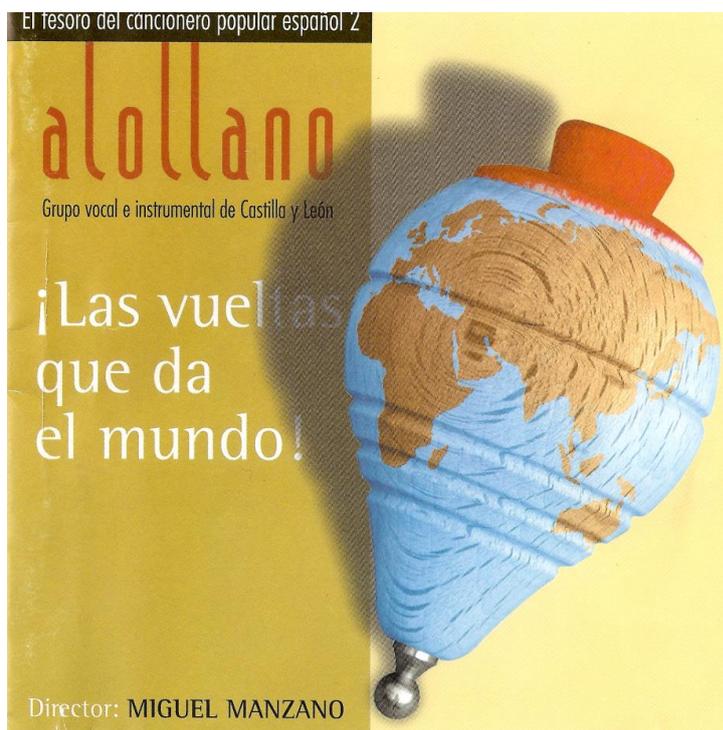


La tonada del cardo es el primer CD de la colección “El tesoro del cancionero popular español” del sello rtve. Con él, el grupo Alollano da inicio a su trabajo de recuperación para la memoria colectiva de las canciones más bellas y representativas de la música tradicional de Castilla y León.

La primera etapa de este trabajo en curso es ofrecer, dentro de una amplísima antología, una primera selección de canciones que comprenda la mayor parte de los géneros del cancionero popular, en la medida y proporción que han tenido en la tradición viva.

Se pretende renovar la presentación de las canciones de tal forma que todos los estilos de la tradición entren fácilmente en la memoria para ser aprendidos y cantados por quienes escuchen. De este modo la música adquiere rostro en cada persona y se incorpora a su peripecia, entrando a formar parte de una larguísima trayectoria humana de hombres y mujeres de las tierras de Castilla y León.

LAS VUELTAS QUE DA EL MUNDO



El título de este segundo CD del grupo Alollano - “¡Las vueltas que da el mundo!” - nos invita a un pensamiento: el mundo sigue girando y no podemos apeararnos de él. En tan sólo un año han ocurrido cosas atroces en este mundo que da vueltas: guerras, violencia, delincuencia, paro, hambre.

Aunque menos visible y haciendo menos ruido, también en este mundo habrá habido mucha gente que ha inventado en este año cosas positivas, que ha hecho buen arte y buena literatura, que ha creado empleo, que ha vivido la solidaridad poniendo algo de sí mismo y de lo que tiene a disposición de todos.

Nosotros hemos querido aportar lo que de más hondo hay en los cantos que hemos heredado de nuestros mayores: un amor a vivir, un hueco para el perdón y la ironía, un homenaje al trabajo y a la tierra, una resignación honesta ante la adversidad cuando es irremediable. Y una afirmación llena de tenacidad para la esperanza de mejores tiempos.

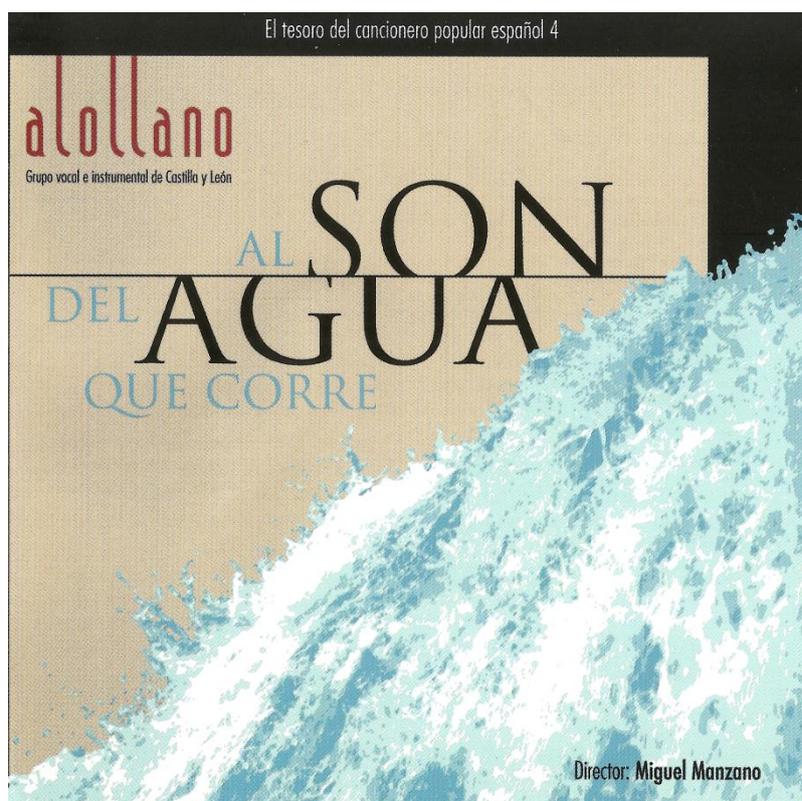
DEL OLOR DE LA HIERBABUENA



Estamos ante el tercer Cd de la colección el tesoro del cancionero popular español, ¿más de lo mismo?: Sí y no, podríamos decir. Porque oyendo este nuevo álbum es imposible no sorprenderse por la belleza intacta de armonías y ritmos o por el decisivo protagonismo de nuevos instrumentos o por la genialidad fresca y honda de su poesía. Es rabiosamente nuevo y, sin embargo, tiene la antigüedad de la memoria y la sabiduría alojadas en la tradición durante siglos.

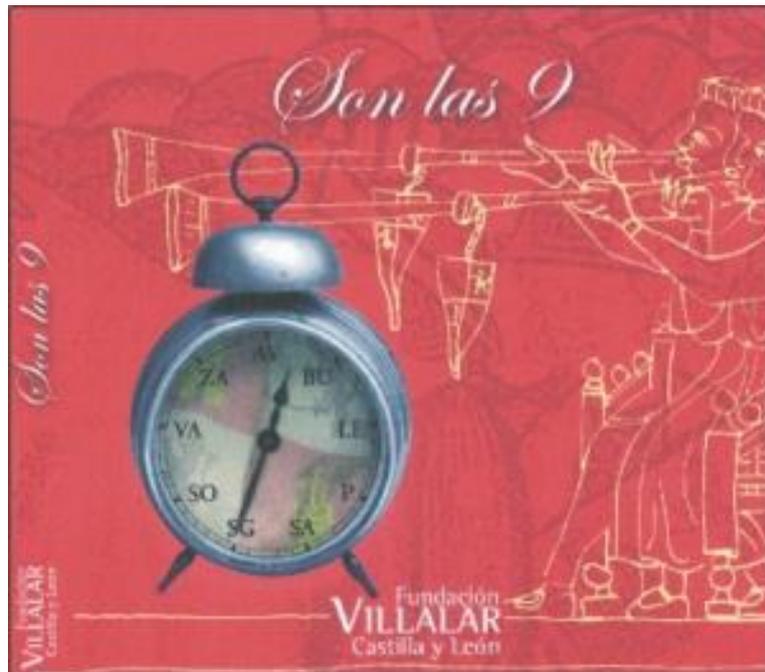
Qué paciente labor de destrozo y de negligencia se ha ejercido durante años sobre el tesoro de nuestro cancionero para que hayamos corrido el riesgo de identificar su contenido con lo más tópico, repetitivo y casi casposo de algunas de sus piezas.

AL SON DEL AGUA QUE CORRE



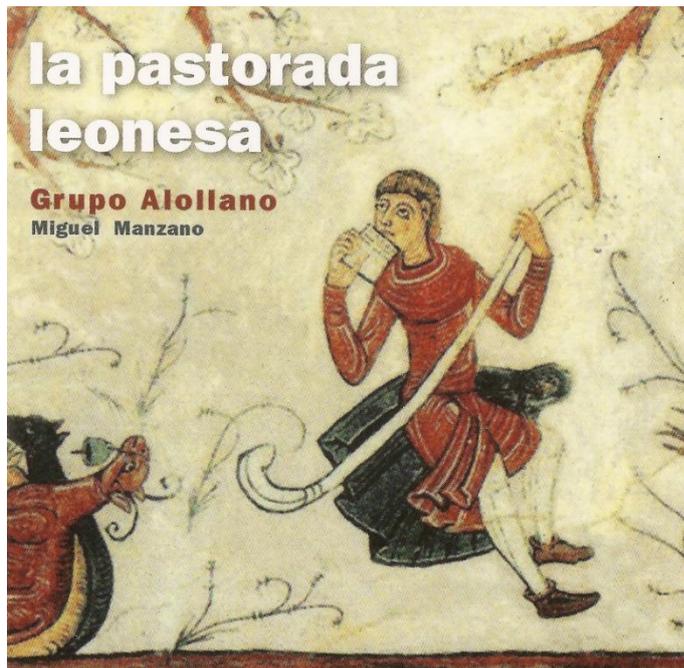
Al son del agua que corre, cuarto CD de la colección tiene al agua como identidad y realidad inequívoca. Para el musicólogo y etnógrafo zamorano, Miguel Manzano “el agua aparece en las canciones como argumento o motivo, causa o impedimento, calmante o inquietante, remedio o peligro, camino o frontera, castigo divino o remedio que los dioses envían a los humanos”. Pero sobre todo para Manzano “es la fuerza regeneradora y vital del agua lo que aparece con mayor fuerza sobre cualquier otra presencia en el repertorio popular”. “En un tiempo en que el agua tiene ya la dramática valoración de “bien escaso”, en una sociedad con tantas clases y formas de “sed”, en el ancho tejido de la convivencia, estas coplas tienen la hermosa misión no sólo de refrescar la memoria, sino también las emociones y la vida”

SON LAS NUEVE



Son las Nueve es un libro-CD editado por la FUNDACIÓN VILLALAR de Castilla y León en el que aparecen algunas de las canciones a nuestro juicio más representativas de nuestra comunidad. Nueve provincias, nueve canciones, espejos de la memoria colectiva. La voz común del pueblo celebrando el devenir de lo cotidiano: el amor tímido y hasta escondido, la noche sobre el pastor que se aleja de su tierra, la holganza y la fiesta y cómo no, la religiosidad empapando el discurrir de la vida.

LA PASTORADA LEONESA

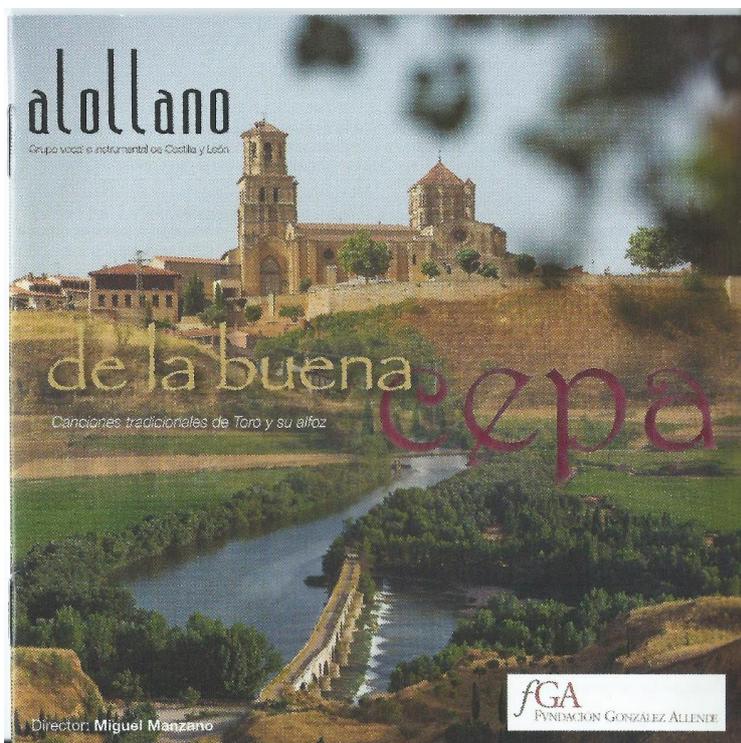


La Pastorada Leonesa es una representación navideña que tuvo lugar durante varios siglos en buena parte de la zona sureste de la provincia de León, protagonizada, representada y cantada por la gente de cada uno de los pueblos donde se celebraba. Recogida y estudiada por varios investigadores etnógrafos, filólogos y músicos, esta tradición popular, algunas de cuyas raíces podrían remontarse al medievo, fue perdiendo vigencia durante las décadas centrales del pasado siglo. Actualmente sólo perviven algunos restos dispersos de esta representación, que tuvo su época de mayor vigencia hacia las décadas finales del siglo XIX.

Los textos y las melodías de la grabación contienen la versión que Miguel Manzano todavía pudo recoger en el año 1985 de boca de algunas personas mayores en los valles de los ríos Porma y Curueño, e incluyó en el último tomo del Cancionero Leonés, publicado también por la Diputación de León.

DE LA BUENA CEPA

CANCIONES TRADICIONALES DE TORO Y SU ALFOZ



Bajo este título se presenta una selección de músicas populares de Toro y su Alfoz, que Miguel Manzano considera de mayor calidad, con un valor no solo musicológico sino etnográfico, Se incluyen piezas tan conocidas como “El Tío Babú” o “El rosario de bolas y bolos”, ya en el repertorio del grupo desde hace años, y otras menos conocidas como “Las jotas toresanas” o la “Sanjuaniega” que de seguro volverán a reincorporarse a nuestra memoria rescatadas de un injusto olvido. Dicha grabación ha sido posible gracias al patrocinio de la Fundación González Allende de Toro.

FICHA TÉCNICA

Dirección, recopilación y arreglos musicales: MIGUEL MANZANO

Conjunto instrumental integrado por:

JESÚS F. MAÍLLO (piano y teclados); DELIA MANZANO (clavicémbalo y teclados); ANA ROBLES (Teclados); MANUEL BALLESTEROS y FRANCISCO JUAN (guitarras); ALICIA R. ILLA (flautas); LUIS CRESPO (bajo y contrabajo); JOSELU P. AMARO (percusión).

Grupo vocal compuesto por 34voces:

SOPRANOS

María Teresa de la Fuente
M^a Mar Martín Cabañas
Conchi Rodríguez García
Lourdes Lorenzo Toves
María J. González Iglesias
Ana María Amaro
Tati Calvo Morillo
Mabel L. Lago Russo
Ana Robles

CONTRALTOS

Patricia San José
Pilar Martínez Barrigós
María Jesús Gallego Matilla
Mercedes Lozano de Lera
Valentina Vecino Domínguez
Encarna Martín
Diana Manzano
Lorena Prieto Granados
Alicia R. Illa

TENORES

José Luis Ramos Amigo
José Luis Piedra Pascual
Ángel Benito Herrero
Miguel Martín Santillana
Aristides Martínez Hidalgo
Eduardo Daniel Cacia
Ángel Pedrero
Ángel Redondo

BAJOS

Cesar Pérez Gallego
José Colino Andrés
José Luis Baladrón Arévalo
Jesús Ángel Salvador Antón
Manuel González Peláez
Faustino Galende Llamas
Ramón Jaime Alba
Luis José Martín Moreno

Sonido: Pedro Galende

Contactos:

Tfn.: 639 411 631 y 628 942 603
e-mail: mimanz@gmail.com
www.alollano.com



