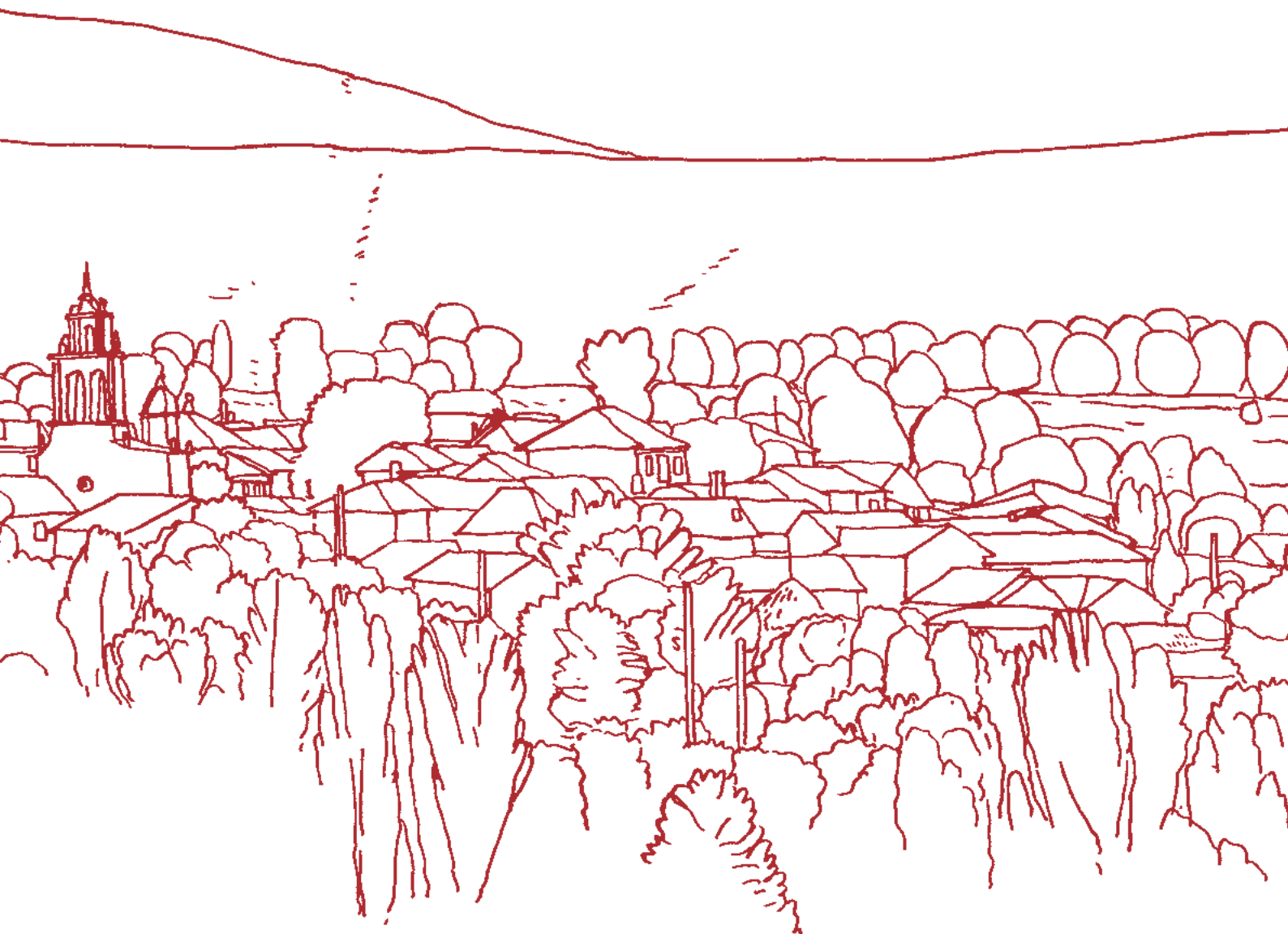


CANCIONERO DE FOLKLORE MUSICAL ZAMORANO

I • Parte teórica

MIGUEL MANZANO ALONSO



Museo Etnográfico de Castilla y León

CANCIONERO
DE
FOLKLORE MUSICAL
ZAMORANO

I • Parte teórica

MIGUEL MANZANO ALONSO

ÍNDICE DEL CONTENIDO del PRIMER TOMO

Edición
Museo Etnográfico de Castilla y León

Textos
Miguel Manzano Alonso
José Luis Alonso Hernández

Coordinación editorial
Emilio Ruiz Trueba

Corrección de textos
Eva Belén Carro Carbajal

Revisión musical
Delia Manzano Martín

Ilustración de cubierta
Juan Manuel Báez Mezquita

Maquetación y diseño
Luis Vincent

Impresión
la tipo. Servicios gráficos

ISBN de este tomo: 978-84-92572-63-2
ISBN O. C.: 978-84-92572-99-1
Depósito legal: ZA 54-2021

PROYECTO TERMUS • TERRITORIOS MUSICALES	9
PRESENTACIÓN DEL MUSEO ETNOGRÁFICO DE CASTILLA Y LEÓN.....	11
PRÓLOGO A UNA REEDICIÓN.....	13
ESTUDIO INTRODUCTORIO SOBRE LOS ASPECTOS MUSICALES	
NOCIONES GENERALES	21
LAS MELODÍAS	25
1. Nociones previas.....	25
Modos griegos y escalas modales gregorianas	26
El denominado <i>modo hispano-árabigo</i>	29
Los sonidos ambiguos.....	30
2. Clasificación modal y tonal de las melodías.....	33
Hacia el análisis musical	34
1. MI modal plagal diatónico (dominante LA)	35
2. MI modal auténtico diatónico (dominante SI).....	36
3. MI modal auténtico diatónico (dominante DO).....	36
4. MI modal cromático plagal (dominante LA).....	37
5. MI modal cromático auténtico (dominante SI).....	39
6. MI modal cromático con tendencia al Mi menor tonal.....	40
7. MI modal, casos especiales.....	40
8. Modo menor diatónico (LA modal).....	41
9. Modo menor tonal	42
10. Modo mayor tonal y modal.....	43
11. Modo de Fa (FA modal)	45
12. SOL modal diatónico	46
13. RE modal	47
14. SI modal	48
15. Melodías circulares.....	48
16. Melodías inclasificables.....	49
17. Melodías decadentes.....	49
18. Conclusiones	50
3. Las variantes melódicas.....	52
4. La forma musical	55
Clasificación a partir de la estructura.....	56
- Tipo rondó	56
- Tipo copla	57
- Tipo circular	57
- Tipo suite	58
- Tipo centón o potpourrí	58
- Tipo sonsonete	58

Clasificación a partir del carácter	58
-Tipo rondeño	59
-Tipo tonada.....	60
5. La función	61
<i>Addendum final</i>	62

REPERTORIO MUSICAL Y COMENTARIOS

SECCIÓN PRIMERA: TONADAS DE RONDA	67
Introducción	67
Comentarios a la sección primera (por orden numérico)	73
SECCIÓN SEGUNDA: TONADAS DIVERSAS AUTÓCTONAS	89
Introducción	89
Comentarios a la sección segunda (por orden numérico)	90
SECCIÓN TERCERA: TONADAS DE BAILE Y DANZA	109
1. LA JOTA	113
I. Primer acercamiento	113
1. Un género autóctono.....	113
2. Las melodías.....	114
3. El ritmo y el aire	114
4. Relación entre melodía y texto	116
II. La estructura musical de la jota	117
1. Solo copla	117
2. Copla y «remoquete».....	117
3. Copla y estribillo corto.....	118
4. Copla y estribillo normal	118
5. Copla ampliada por repetición de versos.....	119
6. Las mensuras poéticas de los estribillos	121
III. La jota en otros cancioneros y recopilaciones	124
1. León	124
2. Salamanca	125
3. Segovia.....	126
4. Burgos	127
5. Santander.....	128
6. Galicia	128
7. Asturias	129
8. Extremadura.....	130
9. La jota en Aragón.....	131
10. La jota en Zamora	133
IV. Variantes y semejanzas	133
V. Final: conclusiones	136

2. EL BAILE LLANO	142
Análisis musical	142
1. El ritmo.....	142
2. La estructura	143
3. La melodía.....	143
4. Clasificación modal	143
3. EL BAILE SANABRÉS	144
4. LA JOTA CORRIDA	146
5. OTROS BAILES DIVERSOS	147

SECCIÓN CUARTA: TONADAS DE TRABAJOS Y FAENAS	149
---	-----

SECCIÓN QUINTA: TONADAS DE COSTUMBRES DIVERSAS DURANTE EL AÑO	151
--	-----

SECCIÓN SEXTA: TONADAS DE BODAS	153
--	-----

SECCIÓN SÉPTIMA: CANCIONES DE CUNA	155
---	-----

SECCIÓN OCTAVA: ROMANCES TRADICIONALES	157
---	-----

SECCIÓN NOVENA: ROMANCES LOCALES (COPLAS)	159
--	-----

SECCIÓN DÉCIMA: CÁNTICOS RELIGIOSOS	161
--	-----

I. La misa en latín	161
II. Cánticos de Navidad, Año Nuevo y Reyes	163
III. Cánticos del tiempo de Cuaresma	169
IV. Cánticos de Semana Santa	170
V. Loas, logas, loyas y cantos del ramo	172
VI. Fiestas y devociones varias	173

SECCIÓN UNDÉCIMA: TRABALENGUAS, SONSONETES INFANTILES Y OTROS	175
--	-----

SECCION DUODÉCIMA: GÉNEROS DECADENTES, TARDÍOS Y ASIMILADOS	177
--	-----

ESTUDIO INTRODUCTORIO SOBRE LOS ASPECTOS LINGÜÍSTICOS

Nota biográfica	182
------------------------------	-----

Notas de lectura: el análisis de las variantes literarias como base fiable de investigación	183
--	-----

El proyecto «TERMUS - Territorios Musicales» presentado al programa INTERREG V-A - POCTEP en colaboración entre la Dirección Regional de Cultura del Norte / Museo de la Tierra de Miranda y la Fundación Siglo para el Turismo y Artes de Castilla y León / Museo Etnográfico de Castilla y León tiene como objetivo la recuperación, conservación y puesta en valor del Patrimonio Material e Inmaterial relacionado con la música tradicional y popular en la Tierra de Miranda (Portugal) y en la provincia castellano-leonesa de Zamora (España), a través de la recogida y difusión sistemática de testimonios orales que conservan la memoria sonora de este territorio y su diversidad cultural.

El patrimonio inmaterial es uno de los ámbitos privilegiados de colaboración transfronteriza, reforzado por la presencia, a ambos lados de la frontera, de instituciones museológicas –el Museo de la Tierra de Miranda y el Museo Etnográfico de Castilla y León– que se dedican específicamente a la conservación y difusión de las prácticas tradicionales de sus territorios, con especial atención

a la música, cuyas manifestaciones no están separadas por ninguna frontera física.

La colaboración entre la Dirección Regional de Cultura del Norte y varias entidades de Castilla y León, en materia de Patrimonio y Promoción Cultural, se remonta a hace más de 15 años y ha hecho posible el desarrollo de fructíferas acciones de cooperación, plasmadas en la solicitud conjunta de fondos comunitarios¹ con el fin de conservar, poner en valor y difundir el patrimonio histórico de ambos países.

La importancia de valorar el patrimonio cultural para la identidad y el desarrollo sostenible de los territorios es actualmente objeto de consenso. Si este reconocimiento era ya mayoritario desde hace tiempo por parte de las entidades municipales, supramunicipales y regionales, el crecimiento que la actividad turística ha experimentado en los últimos años ha contribuido a hacer incuestionable la importancia del patrimonio cultural, en sus diversas manifestaciones –arquitectónico, gastronómico, etnográfico, festivo,

¹ La Dirección Regional de Cultura del Norte (hasta 2007 la Dirección Regional de Oporto del IPPAR) y la Dirección General de Patrimonio y Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León han desarrollado las siguientes aplicaciones conjuntas entre 2005 y 2021: «PAT - Técnica y práctica de la restauración del Patrimonio Histórico en un territorio común» y «PATHIS - Patrimonio Histórico y Territorio» (INTERREG III-A 2006-2010); «TFVD - Territorios Fronterizos y Valle del Duero» y «VIACOMPAT - Vías de comunicación para el Patrimonio» (INTERREG IV-A 2011-2016); «HISTCAPE - Patrimonio histórico y paisaje relacionado» (INTERREGC IV-C Europa 2012-2015); «RENERTH-2 - Metodología para la recuperación energética de edificios patrimoniales» y «PATCOM - Patrimonio en común» (INTERREG V-A - 2016-2021). También se hace referencia al proyecto «Románico Atlántico», que se basa en un protocolo conjunto entre el Ministerio de Cultura, la Junta de Castilla y León y la Fundación Iberdrola con el objetivo de preservar y poner en valor el patrimonio románico de los dos países.

PRESENTACIÓN DEL MUSEO ETNOGRÁFICO DE CASTILLA Y LEÓN

etc.–, para aumentar el atractivo de cada región. Sabemos hoy que lo que aumenta el interés para los visitantes extranjeros lo conforman la identidad específica y las diferencias que cada territorio puede presentar.

El patrimonio cultural, material e inmaterial, incluso el que no tiene un valor artístico o monumental de alcance nacional, constituye un factor de diferenciación con relación a los territorios vecinos y se revela como valor económico, insospechado hace unos años.

La cooperación transfronteriza en el ámbito cultural constituye, hoy en día, una práctica habitual entre entidades de ambos lados de la frontera, que permite el intercambio de experiencias y conocimientos, mejorando la capacidad de las instituciones y la eficacia de sus colaboradores. Es una vía de sentido único, el de la colaboración reforzada, que no tiene vuelta atrás.

Miguel Areosa Rodrigues
Porto, 08.06.2021

Esta nueva edición, que tienes entre tus manos, del *Cancionero de Folklore Zamorano* de Miguel Manzano Alonso se ha hecho realidad gracias al proyecto *TERMUS-Territorios musicales*, auspiciado por el programa INTERREG V-A España-Portugal (POCTEP), que ha financiado esta aventura de cooperación transfronteriza entre el Museo Etnográfico de Castilla y León, con sede en la ciudad de Zamora, y el *Museu da Terra de Miranda*, en la vecina ciudad de *Miranda do Douro*.

Han pasado casi cuarenta años desde la primera edición de este cancionero, que fue uno de los trabajos pioneros en el campo de la etnomusicología centrada en la canción popular tradicional dentro del panorama español. Este trabajo precisó de una intensa labor previa por parte de Miguel, quien durante los albores de la democracia peinó el territorio rural de la provincia de Zamora, grabando a cientos de cantoras y cantores, para pasar a abordar las transcripciones y la ordenación de las más de mil canciones que compiló. Pero esta nueva edición no consiste en una mera reedición, ya que el maestro Manzano ha querido aportar un profundo estudio introductorio sobre los aspectos musicales del cancionero, que no pudo ver la luz en la edición original y que ahora ha sido actualizado y completado por su infatigable autor.

Hay veces que se juntan astros y personas para que las cosas adquieran pleno sentido. Del otro lado de la frontera en 1984, el Padre Antonio María Mourinho sacaba a luz el *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*. Gracias al equipo portugués del proyecto Termus por percatarse de esta bonita coincidencia, que dota de más sentido si cabe la reedición de la obra de Manzano, al hacerla coincidir con la de su homólogo portugués, que de manera sincrónica trabajó en el estudio y registro de este patrimonio inmaterial formado por la música popular de tradición oral del otro lado de La Raya.

Como no podía ser de otra manera, gracias a la irrupción de la cibercultura, este cancionero adquiere una nueva dimensión, al pasar a ser accesible de manera universal a través de su versión digital, que podrá ser disfrutada por todos los estudiosos e interesados que quieran bucear en sus páginas y sonoridades.

Gracias a Delia Manzano Martín, Eva Belén Carro Carbajal, Celina Pinto, Luis Vincent, Miguel Areosa Rodrigues, Emilio Ruiz Trueba y a todas las personas que nos han ayudado de un modo u otro en la materialización de esta compleja nueva edición del *Cancionero de Folklore Zamorano*.

Pepe Calvo

I

Para justificar las razones que me han impulsado a llevar a cabo esta nueva edición de mi *Cancionero de Folklore Zamorano*, me parece oportuno redactar algunas consideraciones que dejen en claro a los lectores varios aspectos que creo importante precisar.

Lo primero que quiero manifestar es que durante los quince años, aproximadamente, que han pasado desde que la primera edición de 1982 quedó agotada, me han ido llegando informaciones y datos de que ha ido creciendo el número de personas interesadas en adquirir el *Cancionero*. Así me lo han asegurado varios libros que se interesaron por la primera, pero sobre todo estudiosos de la música tradicional que me vienen instando a prepararla. Y aunque la explicación es sencilla, pues un libro que exige saber leer música tiene siempre una difusión lenta, la referencia geográfica que conlleva el título y la alusión a la música tradicional que del título se deriva, parecen haber crecido últimamente.

La segunda consideración es más bien personal: la preparación de esta nueva edición no me ha exigido un trabajo minucioso y cansado. La primera sí fue para mí un tiempo de trabajo intenso: cientos de horas de transcripción de las grabaciones recogidas directamente de cantoras y cantores del ámbito rural, posterior caligrafía musical y ordenación del largo millar de documentos que contiene la obra, entonados por 358 cantoras y cantores de 127 pueblos y la tarea de inventar, ordenar y redactar las páginas que iba llenado con una teoría que en gran parte fui formulando al analizar y ordenar los documentos recogidos en Zamora. Y años después, los más de 5.000 documentos transcritos, clasificados,

estudiados y comentados en las introducciones teóricas a los cancioneros de León y de Burgos, que después de este de Zamora he compilado y editado.

Pero si es cierto que estos trabajos introductorios entre sí se complementan y completan, al ser muy diferentes los repertorios de las tres provincias, también es verdad que en la introducción general y en los comentarios que iba preparando para la primera edición del de Zamora dejé ya redactadas muchas páginas, a mi juicio muy valiosas, por novedosas en el campo de la *etnomusicología* (este término aún no había entrado en el vocabulario usual de los recopiladores y los estudiosos de la música popular tradicional), que quedaron en la carpeta, pero me valieron en gran parte para aplicar a los nuevos fondos documentales recogidos en los cancioneros de León y de Burgos la metodología de análisis que en las de este primero había formulado y aplicado. Y son estas páginas que quedaron inéditas las que ahora van a poder ver la luz, completando así lo que debió ser el *Cancionero de Folklore Zamorano* íntegro, que por las prisas con que tuve que preparar la edición, por causas que no procede explicar aquí, quedaron desprovistas de la base de estudio que les proporcionaba el «cuerpo de doctrina» teórico que iba a añadir un valor considerable al repertorio musical recogido en el libro. Aquel trabajo introductorio lo tenía bastante avanzado en su planteamiento básico y en un despliegue esquemático de la obra, pues durante los miles de horas que me consumió la autografía musical de los 1035 documentos musicales y literarios que atesora, su ordenación por secciones y el diseño de las páginas de cada una de ellas, mi cabeza estaba en ebullición, y en mi caletre

iba progresando el conocimiento de la tradición musical que había recogido.

Con el manuscrito ya terminado y ordenado, hacia mediados del año 1979, comencé, como dejo dicho, a redactar el *estudio musical* del mismo (por entonces todavía no se hablaba apenas de *etnomusicología* en España), que incluiría un prólogo general, un comentario por secciones y un texto teórico que situara mi obra en el contexto de todos los trabajos ya realizados y editados por los especialistas que habían publicado el largo centenar de cancioneros de todas las entonces todavía «regiones» de España, sobre todo las que integran el cuadrante noroeste de la península Ibérica.

Tuve además la suerte de que un amigo, José Luis Alonso Hernández, de profesión filólogo, autor de trabajos muy valorados en su gremio, como el *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, y especializado en el campo que este título indica, al conocer el contenido lingüístico de mi obra, lo encontraba muy interesante, y se ofreció a escribir un amplio comentario sobre los aspectos léxicos que él dominaba. Y cumpliendo su palabra, se dedicó a fondo a estudiar los textos de este cancionero de Zamora, encontrando en muchas estrofas de las canciones variantes y semejanzas con el lenguaje de las clases marginales, tal como aparece en las obras por él estudiadas en la obra *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro (Universidad de Salamanca, 1977)*, y a redactar una colaboración que ocupa 60 páginas, que habría añadido un nuevo interés a este cancionero.

Pero por causas ocasionales que apunto brevemente en la cuarta página de la primera edición, bajo el título *Breve obertura necesaria*, me vi obligado a editar cuanto antes aquel «cancionero musical» ya completamente maquetado en las autografías musicales, para el que redacté las 25 páginas imprescindibles para una introducción mínima al original musical: *Presentación, Preludio para lectores curiosos, Itinerario, pueblos y personas que me ayudaron, Relación de pueblos visitados y de intérpretes, Notas para la lectura musical, Ordenación de las tonadas por secciones, e Índice de tonadas recogidas en cada*

pueblo. Provisto de esta elemental y sumaria introducción, el *Cancionero de Folklore Zamorano* entró en las máquinas de la Editorial Alpuerto, sin duda la más prestigiosa en la edición de libros de temas musicológicos en Madrid por los años 80 del pasado siglo, con un catálogo amplísimo en la rama de edición de libros históricos de música española, además de la *Revista de Musicología*, que editaba para la *Sociedad Española de Musicología*.

Editado el volumen, de 636 páginas, con el título *Cancionero de Folklore Zamorano*, ya podía yo volver con más calma a la redacción de los textos introductorios y de los comentarios al contenido, sección por sección y tonada por tonada, pues mi intención era llevar a un segundo tomo todos los trabajos introductorios a cada sección y un comentario completo de los documentos musicales transcritos.

Pero este segundo intento también quedó aplazado por dos veces, la primera para recopilar y editar el *Cancionero Leonés* (6 volúmenes, 2.162 tonadas, entre 1985 y 1991), respondiendo a un estimulante concurso convocado por la Diputación de León y ganado, junto con Ángel Barja, y la segunda, respondiendo a otra convocatoria de la Diputación de Burgos, no menos tentadora, para transcribir, estudiar y editar el *Cancionero Popular de Burgos*, recopilado por Gonzalo Pérez y un equipo de 5 personas. La transcripción, ordenación, estudio musicológico y edición de esta enciclopédica obra (7 volúmenes, 3.113 documentos) me consumió de nuevo otros 10 años, entre 1995 y 2006).

Después de toda esta secuencia de hechos, huelga decir que ya no me quedaron más ganas de pensar en mi primer cancionero zamorano, y menos en una reedición. Nada más lejos de mi intención. ¿En qué puede pensar un jubilado más que en recordar lo que ha hecho, en mirar alrededor, en entretenerse, sin obligaciones, en lo que más le agrada, y en descansar viendo cómo trabajan los que están en edad de ello?

Pero por una de esas casualidades que tiene la vida, como reza el tópico, un buen día, mediado

el año 2018, surgió durante una charla amistosa un comentario acerca del *Cancionero de folklore zamorano*, en la que alguien muy metido en actividades relacionadas con la música popular de tradición oral, que lo conocía bien, lamentaba que un libro que él consideraba un tesoro estuviese agotado desde hacía tanto tiempo. En el curso de aquella conversación soltó una pregunta que me dirigió de sopetón: «¿No se podría pensar en una reedición? Conozco a mucha gente que desearía tener esta obra». Lo primero que me provocó *aquella pregunta* fue una media sonrisa, mitad de sentimiento y mitad de añoranza, porque me suscitó el recuerdo de unos años en que todo mi tiempo libre lo dediqué, con pasión y con ilusión, a la recopilación, transcripción, autografía musical y edición apresurada del aquel grueso volumen de 635 páginas que contiene 1.085 canciones, que quedaron desprovistas del necesario estudio, a menos de medio elaborar a causa de las prisas, como ya he explicado. Como la respuesta que explicara todo lo que estoy aclarando en este prólogo no se podía articular en un momento, me quedé pensativo mirando a mi interlocutor, al que traté de aclarar que yo no podía pensar en tal proyecto. Sus últimas palabras después de aquel encuentro fueron: «Pues si algún día cambias de opinión y te animas a reeditar, avísame y hablamos. Desde luego una reedición no tendría fines comerciales, sino de difusión de nuestras músicas tradicionales, sin que los aspectos económicos de una reedición te quitaran el sueño».

Como es obvio, en mi entorno familiar se comentó este asunto y después de un largo intercambio de opiniones llegamos a la conclusión de que al menos se podía empezar a hablar sobre el tema con quien me lo había propuesto, pero sobre todo comprometiendo además a alguna institución o asociación y a un grupo de personas interesadas en el proyecto. La obra se podría reeditar, pensábamos, siempre que no nos supusiera gasto alguno, que la edición no tuviera preferentemente fines comerciales, sino sobre todo «culturales», y que la pudieran adquirir las personas a las que interesara, que podrían llegar a varios

centenares, según la persona que me había hecho la propuesta.

II

Aclarados estos aspectos de tipo práctico, me puse a repasar mis viejos cuadernos, en los que conservo todos los textos que desde hace ya casi cuarenta años no había vuelto a ver. Conservo todos los borradores con los esquemas de los textos introductorios, y con los aspectos que me proponía desarrollar indicados también en forma esquemática. Y conservo también, lo que es para mí muy importante, cerca de dos centenares de páginas que no son borradores, sino textos ya redactados para servir de introducción teórica a lo que tenía que haber sido el cancionero completo, además de una introducción parcial y un comentario, una por una, de todas las tonadas de las tres primeras secciones. Estos escritos no solo tienen el «valor histórico» de ser pioneros en varios aspectos, sino que además son hoy todavía válidos, porque forman el primer «cuerpo de doctrina» elaborado en España, por decirlo con esta expresión un tanto ampulosa, que aborda la canción popular tradicional para tratar de captar lo que tiene de diferente de las otras músicas que se practican en la sociedad de hoy.

III

Los aspectos que en este primer trabajo pude dejar redactados de forma casi definitiva (aunque después los haya perfilado y completado en los estudios introductorios de los cancioneros de León y de Burgos) son los siguientes:

1. Un texto teórico inicial que trata de situar la tradición popular musical dentro del contexto general de las músicas de los cuatro últimos siglos.
2. Una amplia exposición teórica y analítica sobre la música modal, seguida de la clasificación modal de cada una de las 1085 tonadas recogidas en el cancionero.
3. Una exposición sumaria acerca de algunos aspectos teóricos del fondo musical recogido en el cancionero.

4. Un comentario, también una por una, de las tonadas de los tres primeros apartados (*canciones de ronda, tonadas diversas autóctonas y tonadas de baile y danza*). No tuve tiempo de completarlo por las causas arriba indicadas.

5. Una relación de las variantes y semejanzas de las melodías que llenan cada uno de esos mismos apartados, en las 20 principales recopilaciones y cancioneros de todo el cuadrante Noroeste de la Península, que cito en su lugar.

6. Un amplísimo estudio sobre ciertos aspectos del léxico del cancionero, redactado por el Dr. José Luis Alonso Hernández, especialista cualificado en el léxico de las clases marginales del Siglo de Oro.

Todos estos textos son los que quiero aportar a esta segunda edición, porque creo que todavía siguen teniendo el mismo valor que tenían cuando fueron redactados. Pues no conozco ningún cancionero de los que se han venido editando en las cuatro últimas décadas que aborde sistemáticamente los aspectos que quedaron inéditos en la primera edición de este libro.

IV

Cuando estaba dando vueltas en mi cabeza a la forma de llevar a cabo este proyecto de reedición, me llegó la gratificante noticia de que la Dirección del Museo Etnográfico de Castilla y León en Zamora, estaba interesada en este proyecto de reedición, que yo iba comentando con diferentes personas, y que la citada Institución consideraba interesante una nueva edición del Cancionero en el contexto de las publicaciones que se estaban proyectando con motivo de la ayuda que podía venir de los fondos INTERREG del año 2021. Y fue precisamente esta oferta la que me impulsó a completar la redacción, casi terminada, del estudio introductorio y los comentarios que tenía preparados para la primera edición. Por supuesto, sin dudar ni un momento de las enormes ventajas para la difusión de un trabajo de investigación como este que puede tener el patrocinio

del Museo Etnográfico como soporte de la edición y la difusión de este *Cancionero del Folklore Zamorano*.

Con un «esfuerzo» suplementario aceleré el trabajo que hace más de treinta años había dejado interrumpido y lo entregué para su segunda edición, ahora ya completa, del **CANCIONERO DE FOLKLORE ZAMORANO**.

Miguel Manzano Alonso

**ESTUDIO INTRODUCTORIO SOBRE
LOS ASPECTOS MUSICALES**

No es tarea fácil el análisis musical de un fondo de documentos sonoros integrado por ejemplos tan diversos como los que contiene esta obra. Puede llamarse con bastante propiedad material musical *de aluvión* el conjunto de canciones que contiene este *Cancionero de Folklore Zamorano*. En sus páginas abundan las tonadas que suenan a antiguas, incluso alguna arcaica, las melodías de colorido y matices locales o regionales, con el estilo inconfundible de lo secularmente arraigado en la memoria de la gente de los pueblos y aldeas, pero mezcladas con otras que indudablemente son de ayer mismo, producto de lo advenedizo que suelen traer las últimas modas musicales hasta el ámbito rural desde que los discos, la radio y últimamente la televisión han invadido todas las capas sociales. En las páginas de este volumen, lo mismo que en cualquier otra publicación semejante, están presentes sin duda alguna varios siglos de músicas populares. En él pueden aparecer (y pueden «escuchar» quienes saben leer las músicas), desde algunos restos de los sonos ancestrales de los antiguos pobladores de nuestras tierras, y desde los ecos del canto gregoriano, hasta las tonadillas y los cuplés que desde la ciudad fueron viajando de memoria en memoria hasta las aldeas más escondidas, casi en nuestros días.

Hay en este libro tonadas sin duda originales de las que, a pesar de ser muestras de una forma «tradicional» de cantar por estas latitudes del país hispano, no se encuentra rastro en ninguna otra recopilación folklórica. Pero hay también cientos de ellas, como podrá comprobar quien se detenga a leer y a examinar las variantes y semejanzas que he detectado en otros cancioneros y he lle-

vado a los comentarios a cada tonada de este, que son melodías peregrinas, traídas y llevadas mil veces de un lugar a otro, y de las que también ha quedado constancia en otros cancioneros anteriores. Podemos encontrar en este cancionero verdaderas joyas de inspiración musical, pero al lado de tonadas rutinarias y anodinas, de esas que llamamos «vulgares». Y todo este conjunto, este cancionero tomado en su totalidad, se nos muestra como un revuelto conglomerado, como un repertorio multicolor, mil veces reformado o deformado, mil veces creado y re-creado por los cantores, cuyas memorias han sido unas veces fidelísimo y otras infiel archivo en el que todo este inventario de músicas se ha conservado.

Para proceder con todo el rigor posible al análisis musicológico de este vasto material, he consultado a fondo todos los escritos que he encontrado a propósito de este tema en las obras de recopilación de músicas tradicionales y en las publicaciones del *Anuario Musical del I. E. de Musicología*, redactadas por los especialistas estudiosos de la música popular tradicional. A lo largo de estas páginas los iré citando para orientación de quienes se interesen por este aspecto. Esta lectura me ha ayudado en mi labor de reflexión, unas veces porque me ha aportado datos, otras porque me ha confirmado en mis conclusiones y opiniones, y a menudo también porque me ha librado de emitir juicios demasiado precipitados, que ya son tópicos en el campo de la investigación del folklore musical.

Un estudio objetivo del hecho musical debe hacerse sin ideas preconcebidas. Hay que escuchar a los cantores populares, hay que abrir los libros y leer atentamente, pidiendo explicaciones

a los propios textos musicales, porque las leyes de comportamiento de la música cuyo soporte es únicamente la memoria de las cantoras y cantores son una cuestión de hechos y no de teorías, pues cualquier nuevo dato puede destruir las hipótesis que se han formulado ignorándolo. La necesaria labor de análisis y síntesis no debe perder nunca de vista este principio, si se la quiere objetiva.

Por otra parte no hay que olvidar que las músicas han nacido de la imaginación y son el resultado de un acto creativo, aunque esté sometido a influencias, inconscientes o conscientes, y proceda de fuerzas vitales que obedecen a leyes inexorables, condicionadas a menudo por circunstancias externas a la voluntad. Por ello no pueden ser suficientes para la interpretación de un hecho musical los métodos antropológicos e históricos, aunque estos puedan contribuir a aclarar algunos puntos oscuros. Las leyes o constantes que un estudioso formula como resultado de la investigación son puramente experimentales, y tienen tantas excepciones cuantas permite la libertad creadora del «artista» que imagina o interpreta, que son inagotables en la práctica.

A lo dicho hay que añadir que para cualquier tipo de trabajo de investigación hay que tomar como punto de partida previo los logros de esfuerzos de estudiosos que anteriormente han trabajado en el mismo campo: ello permite avanzar sin perder tiempo en descubrir lo ya descubierto e impide caer en el frecuente error de creerse pionero.

Guiado por estas premisas, una vez recopiladas, seleccionadas, transcritas y clasificadas en secciones las 1085 canciones que se salvaron en la última selección que llevé a cabo después de la transcripción musical, mi trabajo se ha centrado en los siguientes aspectos:

1. Clasificación y ordenación de las melodías por secciones. Ya expondré más adelante los criterios que me han guiado a llevarlas a cabo en la forma que lo hago.

2. Detección y estudio de las variantes melódicas de este cancionero encontradas tras el rastreo de cerca de una treintena de obras de recopilación (generalmente denominadas *cancioneros*), preferentemente las que corresponden a las regiones y provincias del cuadrante Noroeste de la península Ibérica. El resultado de este trabajo queda expuesto en la introducción a cada una de las secciones de este libro bajo el epígrafe *Variantes y semejanzas*. Dado el precario estado de la musicología comparada en el campo del folklore musical tradicional, creo que esta aportación puede ser bastante útil a más de un estudioso, quizá más como método de trabajo que como cúmulo de resultados concretos, dados los límites territoriales a los que he ceñido mi estudio.

3. Estudio de los diferentes géneros musicales que sirven de base, al menos parcialmente, a la clasificación de las melodías. Por su particular importancia dentro de esta colección, he extendido alguno de estos estudios hasta unos límites que superan ampliamente los de una simple introducción.

4. Comentario por orden numérico acerca de las particularidades de gran parte de las melodías, desde el aspecto analítico. Como he advertido, este comentario se extiende solamente a los 509 documentos que llenan las tres primeras secciones del cancionero, que abarcan la mitad de su contenido y a otras 85 canciones de la última sección del cancionero, cánticos religiosos.

5. Análisis musicológico de las melodías. Considero este análisis, que expongo al comienzo de esta introducción, como parte principalísima de la misma, y como una aportación al estudio de la tradición musical oral que creo valiosa por ser casi totalmente inédita en los cancioneros populares recogidos y transcritos a partir de la tradición viva. Después de largas vacilaciones y reflexiones, creo haber encontrado un principio de análisis de las melodías a partir de ellas mismas, ciertamente, pero enmarcándolas en el entorno sonoro, en el «hábitat musical», por así decirlo,

que les dio nacimiento y las conformó, que no es otro que las antiguas escalas modales secularmente arraigadas en nuestro país, modificadas, al paso del tiempo, por corrientes e influencias posteriores. Sin más explicaciones, remito al lector a las páginas que siguen, que pueden justificar lo que acabo de afirmar, mucho mejor que las aclaraciones que yo pueda hacer aquí.

6. Estudio lingüístico del Dr. José Luis Alonso.

1. NOCIONES PREVIAS

Una lectura, aunque sea rápida, de las melodías contenidas en este libro, nos sitúa ante la evidencia de que nos encontramos con un tipo de música diferente de aquella en la que nuestro oído musical ha sido «educado». A pesar de que los sonidos de la escala, naturales o alterados, son los mismos, se percibe un colorido extraño en un gran número de tonadas de la música popular tradicional.

Hoy ya es de dominio bastante común la idea de que la música popular de tradición oral, generalmente llamada *música folklórica* o simplemente *folklore*, está «compuesta» con «materiales musicales» diferentes de los de la música tonal. El tono mayor y menor, definitivamente establecidos desde los tiempos del barroco, han sido el «material» casi único de toda la producción musical del clasicismo, del romanticismo, y de gran parte de la música que hasta nuestros días se ha sustraído a las corrientes renovadoras del lenguaje musical. Pero coincidiendo en el tiempo con esta música elaborada, ha pervivido en la tradición popular de occidente la música *modal*, compuesta (o mejor, inventada) e interpretada sobre la base de las antiguas escalas modales, vigentes en la antigüedad y gran parte del medievo, tanto en la tradición popular y en la música eclesiástica como en la música «culta», que nació de ella por «reflexión creativa», y que poco a poco se fue desprendiendo e independizando de ella, tanto por la creación de la polifonía como por las teorías que se iban elaborando para apoyar la práctica compositiva.

Esto que hoy comienza a ser una evidencia gracias al estudio, la reflexión y el análisis de los documentos recogidos de la tradición oral popular, es algo que escapaba todavía a la gran mayoría de los pioneros de la recopilación folklórica. Una prueba de ello es que estos pioneros eluden en general el análisis musical del material que han logrado reunir. Únicamente Eduardo Martínez Torner¹ y Manuel García Matos² intentan abordarlo más o menos sistemáticamente, mientras que Federico Olmeda³ hace alusiones de pasada en los comentarios que redacta.

Los otros autores no hacen sino transcribir las canciones que han recogido, caligrafiando las partituras de las melodías recogidas, ordenándolas en secciones, y entregando el material, ordenado y presentado sin indicación alguna, o con introducciones que incluyen algunas reflexiones teóricas redactadas en una forma más o menos arbitraria.

1 E. M. TORNER, *Cancionero de la lírica popular asturiana*, capítulos III y IV de la introducción a esta obra.

2 Manuel GARCÍA MATOS, *Lírica popular de la Alta Extremadura*, p. 16 y ss.

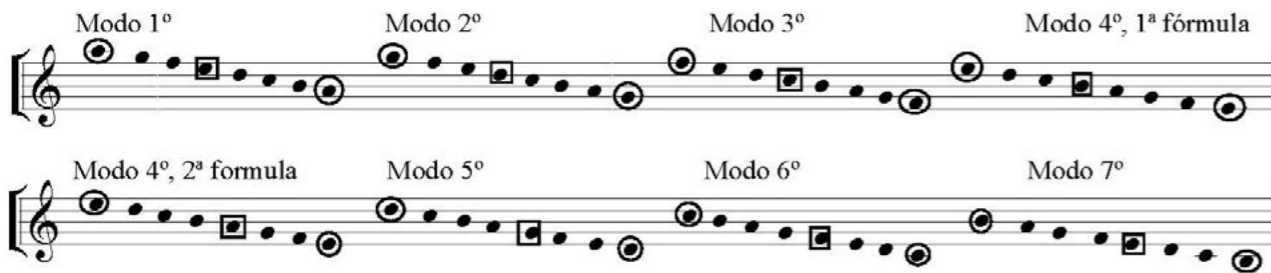
3 F. OLMEDA, *Folklore de Burgos*. Ver, p. e., la página 27.

Este desconocimiento se hace todavía más patente en las armonizaciones que algunos de ellos elaboran, en muchas de las cuales se pierde por completo el colorido sonoro de las melodías⁴.

Modos griegos y escalas modales gregorianas

Los dos sistemas de música modal que más se conocen entre los teóricos de la investigación histórica de la música son el de los *modos griegos* y el del *canto gregoriano*. El sistema griego se conoce con todo detalle, pero solo en la teoría. No se conserva ninguna melodía griega con claridad, a pesar de algunos intentos de reconstrucción que se han hecho. En cambio, el sistema tonal gregoriano se conoce con todo detalle en la teoría y sobre todo en la práctica, ya que el canto gregoriano se ha venido interpretando ininterrumpidamente durante siglos. Hecho que necesariamente influyó en unos sucesivos cambios que desde mediados del siglo XIX fueron considerados como corrupciones, siendo restaurado en su primitiva sonoridad (así se ha afirmado, sea cierto o no lo sea) por los monjes de Solesmes, como es de dominio común⁵.

Los griegos distinguían siete modos, coincidentes con las siete notas de la que hoy denominamos escala natural, que transportaban por medio de alteraciones descendentes, a la altura necesaria para la ejecución. En esquema, estos modos eran los siguientes:



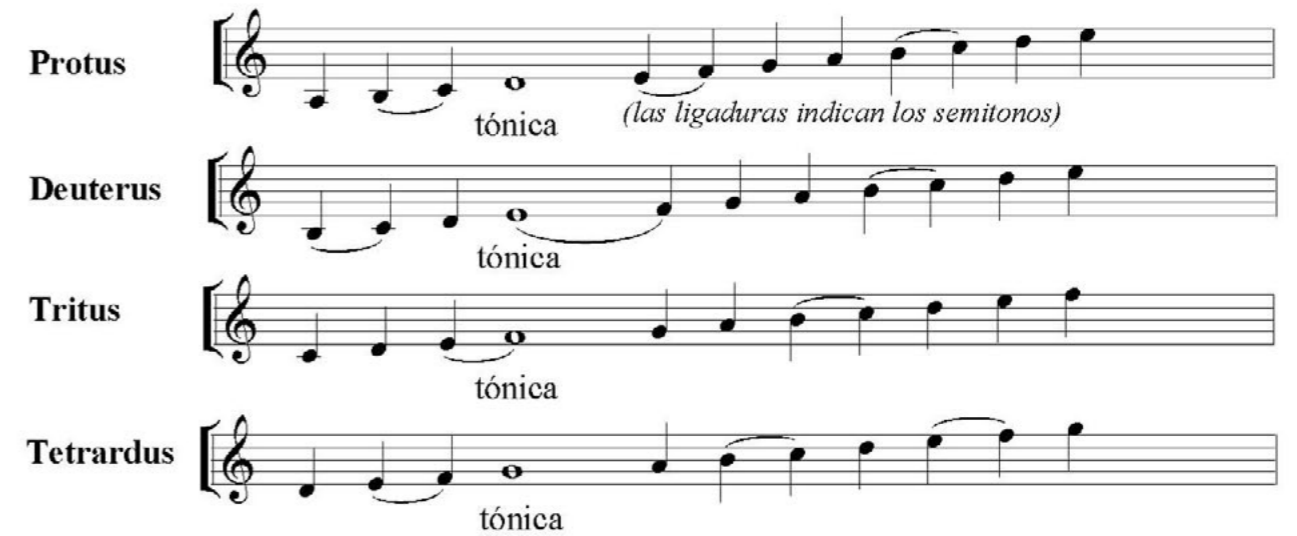
Se sabe que el *dorio* o *modo de mi* era el más primitivo, y como el origen de toda música, y que los demás fueron estableciéndose en la práctica por derivación de dicho modo.

Los modos gregorianos se establecían, según los antiguos tratadistas medievales y antiguos que teorizaban sobre prácticas musicales griegas ya desaparecidas, a partir de las notas *re*, *mi*, *fa*, *sol*, y no tenían un nombre especial, sino que para su denominación se usaba la terminología griega: *protus* (*re*), *deuterus* (*mi*), *tritus* (*fa*) y *tetrardus* (*sol*).

He aquí los cuatro modos en forma esquemática:

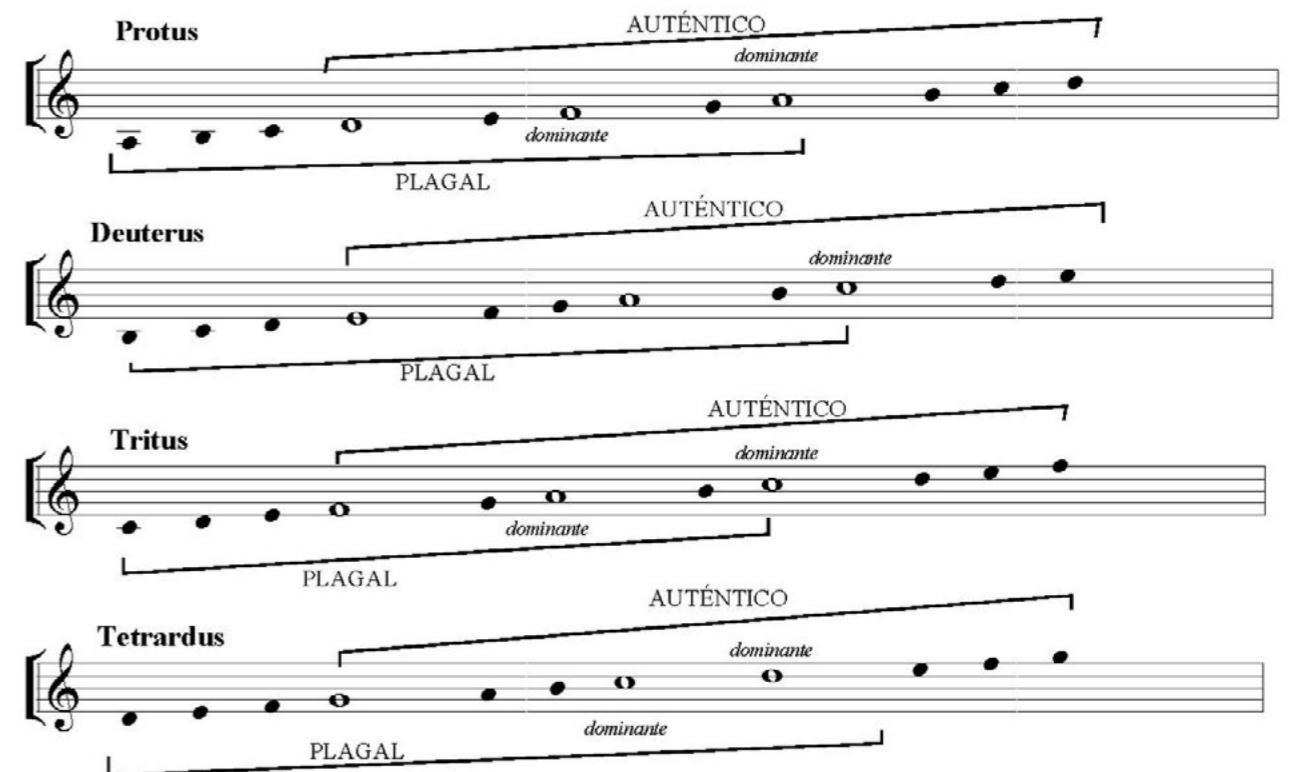
⁴ A pesar de que una melodía lleva en sí los gérmenes de la armonía que le sería acorde con su sonoridad, es evidente que si se desconoce su configuración modal, la realización de un arreglo armónico la va a desnaturalizar.

⁵ Los tres grandes teóricos del canto gregoriano fueron en sus comienzos los monjes solesmenses Dom MOCQUEREAU (*Le nombre musical grégorien*), Dom FERRETTI (*Esthétique gregorienne*) y Mr. POTIRON (*Analyse modale du chant gregorien*). Puede verse un buen resumen de las teorías modales de M. Potiron en Tomás de MANZÁRRAGA: *Modalidad gregoriana* (Madrid, 1960).



Según la nota dominante, cada uno de los cuatro modos se dividía en dos distintos, uno *auténtico* y otro *plagal*. Los modos auténticos se desarrollan en la parte aguda de cada una de las escalas, y son más brillantes y ágiles si se les compara con los plagales, siempre más austeros y recogidos.

He aquí en esquema los ocho modos resultantes:



Esta teoría fue la base de la clasificación del repertorio gregoriano en ocho modos, cuatro auténticos (1º, 3º, 5º y 7º) y otros cuatro plagales, con las mismas tónicas básicas (2º, 4º, 6º y 8º), pero diferentes dominantes, La, La (en lugar de Si, para evitar el tritono), Do y Re. Sin embargo, una lectura atenta del repertorio gregoriano evidencia lo artificioso de tal teoría, que deja sin explicación un buen número de problemas musicológicos, por lo que los estudiosos han buscado otras soluciones a los mismos apartándose de la tradicional nomenclatura modal, aplicada quasi dogmáticamente al repertorio gregoriano por los monjes de Solesmes, a los que fue encomendada la restauración y clasificación del repertorio gregoriano.

La modalidad quedaba, pues, establecida en teoría, en mayor o menor medida. Pero la modalidad es sobre todo un colorido, un carácter sonoro, una forma especial de sonar un todo melódico singularizado, una pieza, un cántico. La modalidad se siente, se percibe al escuchar una melodía como una especie de recinto sonoro en que se va desarrollando. Y en este colorido tienen suma importancia varios elementos a partir de la situación de los semitonos en el conjunto de la melodía, que proporcionan a cada modo su propia forma de sonar, y lo hacen diferente de los otros. Esto es tan cierto, que mientras no se escuche el semitono o los semitonos característicos de un modo, no se lo puede identificar.

Un ejemplo aclarará lo que acabo de afirmar. Tomando como base la nota *sol*, he aquí tres escalas modales diferentes, con los semitonos que caracterizan a cada una:

Mayor modal o Modo de DO
(en altura SOL)

SOL modal

FA modal (en altura SOL)

El modo de Do tiene en común con el de Sol el semitono 3º-4º grado. Mientras no se escuche el otro semitono en que ambos se diferencian, la modalidad de la melodía no está aclarada, es todavía confusa o ambigua. El modo de Do tiene en común con el de Fa el semitono entre los grados 7º-8º. Por consiguiente, en cada melodía cuya modalidad se quiere examinar hay que tener en cuenta la situación de los dos semitonos, pues es este el elemento que contribuye a caracterizar y definir un modo, junto con su nota básica, que suele coincidir con la más grave de la sucesión. Por supuesto, siempre teniendo en cuenta la *armadura* en la que cada melodía a examinar está escrita o transcrita. Téngase en cuenta que la finalidad de la armadura en las transcripciones de este cancionero no indica la tonalidad de las tonadas, sino la «tesitura o altura» en la que cada melodía puede ser cantada cómodamente por una voz normal.

El segundo elemento que contribuye a caracterizar y definir un modo es su nota dominante. Entre ambas notas, *tónica* y *dominante* (empleamos estos términos, no en el significado que tienen cuando se trata de música tonal, sino en el sentido de «segundo sonido en importancia» dentro de una determinada melodía, a no ser que se trate de una tonada de ámbito estrecho, que no supere los cuatro sonidos). Hay que tener en cuenta que en toda creación musical las melodías se construyen sobre la base de las tensiones y resoluciones de cada tramo melódico, hasta que llega un reposo semicadencial o cadencial. Y es solo por la lectura (vocal o solo mental) como se puede percibir en la totalidad de cada frase melódica su naturaleza, modal o tonal. Como hemos dicho, de la situación de la nota dominante en el conjunto de las que integran una melodía desarrollada, depende el carácter, brillante o severo, amplio o austero, de cualquier melodía, que recibe respectivamente los nombres de modo *auténtico* o modo *plagal*. Los modos auténticos se suelen desarrollar en toda la amplitud de cada una de las escalas, y suelen ser más brillantes y ágiles, si se los compara con los plagales, siempre más austeros y recogidos.

Hay que añadir todavía que la «forma de sonar» propia de cada modo está también caracterizada por el ámbito de la melodía, por sus contornos, por sus giros melódicos, por sus cadencias y por sus modulaciones características. La percepción de la música modal es, por ello, una cuestión de experiencia. Sus matices son captados inmediatamente por quien la ha adquirido por su escucha frecuente, pero suelen pasar desapercibidos a los oídos educados en la música tonal (es decir, a casi todos los músicos profesionales de hoy). Para percibir y captar (y disfrutar de) la música modal es necesaria una cierta reeducación del oído musical, la cual se consigue, no solo ni principalmente por una preparación teórica, sino sobre todo, esta supuesta, por la práctica continua de la lectura, escucha e interpretación de esa música.

El denominado *modo hispano-arábigo*

La escala impropriamente llamada *hispano-arábigo*, llamada también por algunos estudiosos *escala arábigo-andaluza*, aunque tiene algo de común con el *modo de Mi* griego y con el *deuterus* gregoriano, tiene un colorido sonoro muy diferente, debido a las alteraciones accidentales (por llamarlas de algún modo, ya que le son propias a este sistema), que con frecuencia afectan a los grados II y III, y sobre todo a este último, lo cual da lugar a un sinfín de variantes en los desarrollos melódicos y en las fórmulas cadenciales.

La forma más frecuente que adopta esta serie o escala de Mi es esta:

Las alteraciones en los grados II y III se dan en toda la serie posible de combinaciones sin ninguna norma fija, tanto en la escala ascendente como en la descendente. La alteración en el VI grado suele incidir en las frases en que la melodía modula tomando como *tónica* (sonido básico) la nota La, en las cuales la nota Re agudo pasa a ocupar el lugar de *dominante* (entiéndase como *dominante* el segundo sonido en importancia en un tramo melódico determinado). Aunque la dominante de esta escala suele ser el La, también son frecuentes los casos en que es el Si, y hasta el Do, al igual que sucede en el *deuterus auténtico* gregoriano.

Respecto de esta escala se han admitido una serie de afirmaciones tópicas que se han repetido y han ido pasando de unos escritos teóricos a otros, sin que se hayan aducido pruebas reales (hechos musicales) que las avalen⁶.

Se ha dado como seguro, y aun hoy todavía lo afirman muchos, que esta sonoridad modal, traída por los árabes, ha influido profundamente en la música tradicional de Andalucía, donde los ejemplos más típicos de la escala denominada *arábigo-andaluza* serían las distintas especies o palos del cante flamenco. El contagio se habría ejercido con una debilidad creciente hacia el norte de la Península, de forma que todas las melodías en las que esta escala modal aparece tendrían este colorido sonoro por influencia de la música árabe.

⁶ Un buen ejemplo de estas teorías, expuestas con todo detalle, puede leerse en el primer trabajo de recopilación de música popular de M. GARCÍA MATOS, *Lírica popular de la Alta Extremadura*, p. 24 y ss. El autor se apoya, entre otras opiniones, en las teorías de J. RIBERA (*La Música de las Cantigas*), rebatidas por Marius SCHNEIDER en el trabajo que citamos en la nota siguiente.

Esta serie de afirmaciones constituye uno de los claros ejemplos de cómo se intenta aportar datos para probar teorías preestablecidas, en lugar de sacar conclusiones (si ello es posible) de los hechos (musicales) que se tienen ante los ojos. El trabajo de M. Schneider, *A propósito del influjo árabe*⁷, es definitivo para desbaratar tópicos y arrojar luz sobre el problema al que nos referimos. Con una erudición aplastante y una aportación exhaustiva de pruebas (más de 300 ejemplos musicales), M. Schneider deja claro de una vez para siempre que la música propiamente árabe no se introdujo nunca en España. «Lo que trajeron los musulmanes a Al-Andalus fue música iránica. Incluso el «cante jondo», por extenderse hasta la India no islamizada, no puede ser un elemento de origen árabe».

Resume el autor su extenso trabajo en un último párrafo que reproducimos literalmente:

Así reducidos los elementos españoles a sus paralelas musicotécnicas, todo el influjo propiamente árabe se limita a un caso: la saeta. Las otras semejanzas entre música árabe y española son elementos mediterráneos comunes que nunca son explicables por la aportación árabe, ya que estos en la Edad Media representaban, musicalmente, la parte más retrasada y más especializada de las raíces mediterráneas. Ahora bien, cuanto más especializada es una cultura musical, tanto menor es su poderío de expansión. Los elementos comunes entre música española, árabe persa e india tienen que remontarse a una época mucho anterior a la musulmana. Afirmamos rotundamente –concluye– que los pocos portadores verdaderamente árabes de la cultura musical islamoárabe en España fueron «viajantes», pero no «creadores».

Schneider pone en juego en su estudio métodos de tipo etnológico que, a nuestro entender, no explican siempre suficientemente el fenómeno musicológico, que no depende solo del índice cefálico, sino, supuesto este, de la libertad creativa, aun sometida a ciertas leyes biológicas. Pero sus conclusiones, extraídas sobre todo de la comparación entre los ejemplos musicales que aporta al estudio, son contundentes, y nos obligan a ser sumamente cautos en las afirmaciones tajantes acerca del origen de las músicas de tradición oral.

Cualquier compilación de músicas de tradición oral, y esta también, es un conglomerado de datos, un buen número de los cuales tienen explicación en la antigua música modal, otros en la tonal, otros en la fusión progresiva de ambos sistemas, y un cierto número de ellos continúan siendo inexplicables a partir de los datos de que hoy disponemos.

Los sonidos ambiguos

Antes de establecer la clasificación modal y tonal de las melodías que llenan las páginas de este cancionero, voy a hacer todavía un comentario acerca de un sorprendente fenómeno que he encontrado con frecuencia al escuchar a los cantores y cantoras y al tratar de escribir lo que me han cantado.

En determinadas ocasiones los intérpretes cantan ciertos grados de la escala o sistema melódico que conforma la sonoridad de las melodías con una entonación que aparece como imprecisa o desajustada a los sonidos a los que nuestro oído musical está habituado, que son los que distan un tono o un semitono. Pero tal desajuste, que al comienzo de mis entrevistas recopilatorias me parecía a mí como una especie de desafinación, muy pronto comenzó a mostrarse como una constante, pues solo aparecía en determinados pasajes melódicos afectando sobre todo a determinados grados de la escala, y solo en determinadas canciones que formaban parte de un repertorio amplio comunicado por un cantor o cantora, que por otra parte demostraban con su canto poseer un oído musical finísimo, perfectamente ajustado, en

7 M. SCHNEIDER: «A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval», *Anuario musical del Instituto Español de Musicología*, vol. 1, 1946, p. 31 y ss: p. 55; p. 60.

otras canciones, o en otros pasajes de la misma canción en que «desentonaban», por así decirlo, cuando llegaba el mismo pasaje de la siguiente estrofa.

De este comportamiento, desconcertante para quien comienza a recoger un repertorio de canciones de tradición oral, ya tenía yo noticia, afortunadamente, por lo que A. Sánchez Fraile describe y explica en su *Cancionero Salmantino*⁸. Esta indefinición sonora, por otra parte muy precisa, puede afectar al segundo y tercer grado de la escala modal de *Mi*, a veces solo al segundo, y algunas veces, también al tercero, sexto y séptimo de la escala. Los sonidos así entonados, si hemos de hablar con precisión, quedan a media altura entre las dos notas de una tercera menor, es decir, a tres cuartos de tono de distancia entre ambas.

De esta especial entonación, muy frecuente también por estas tierras, solo he encontrado la referencia que he citado, de Sánchez Fraile. Cada vez que esto ocurre, al igual que mi maestro, hago uso en la transcripción de una doble alteración seguida de un paréntesis, antes de la nota correspondiente a esa entonación «ambigua entre el tono y el semitono», como dejo explicado en el gráfico siguiente:

El ángulo significa una entonación ambigua, 3/4 de tono de distancia entre ambas notas



El colorido que semejante entonación proporciona a la melodía es una modalidad confusa, o mejor mixta, más cercana al intervalo menor que al mayor en la sensación auditiva, aunque a veces el cantor parece querer dejarla como indecisa a propio intento, de forma que es imposible determinar si se trata, por ejemplo, de la escala modal de *Mi* o de la escala tonal menor, al quedar en la ambigüedad la entonación del grado superior a la nota de reposo.

Dejo ya dicho que los cantores y cantoras entonan estos grados ambiguos solo en determinadas ocasiones. Ello indica que este fenómeno sonoro no se debe a un descuido, a una falta de oído musical o a un error o duda, sino que se trata de una actitud reflexiva y totalmente precisa. Basta para probarlo constatar que la mayoría (por no decir todos) de los comunicadores que han cantado algunas melodías con grados ambiguos han entonado también otras canciones, o incluso otros fragmentos de la misma canción, con perfecta afinación de tonos y semitonos. Se da, incluso, el caso sorprendente de que precisamente algunos de estos intérpretes son los que han dado muestras de mayor amplitud de repertorio y de oído más fino, como, entre otros, *Argimiro Crespo*, de Codesal, *Teresa Vara*, de Ferreruela de Tábara y *Manuela Lorenzo*, de Castronuevo de los Arcos. (El lector interesado en este punto podrá encontrar los repertorios por ellos cantados en el Índice de pueblos e intérpretes). A estos y a otros muchos cantores debe este cancionero un apreciable número de tonadas, y solo en contadas ocasiones entonan los sonidos ambiguos con absoluta precisión.

En algún momento, a lo largo de mi trabajo de recopilación, creí encontrar la respuesta al interrogante musical que plantea este sorprendente fenómeno en el contagio sonoro que podrían haber ejercido sobre la voz ciertos instrumentos (flauta de pico de tres orificios y gaita de fole), que por algunas comarcas de Zamora abundaron, sobrevivían todavía en algunos lugares y comarcas, que a veces están afinados conforme a las escalas de notas ambiguas. Pero pronto deseché esta hipótesis por insostenible, ya que no

8 A. SÁNCHEZ FRAILE: *Cancionero Salmantino* (Salamanca, 1941. *Notas del autor*, p. XIX). Es evidente el lapsus del autor cuando explica que se trata de una entonación «intermedia entre la que indican ambos signos, equivalente, por tanto, a un cuarto de tono», que quiere decir, sin duda, un cuarto de tono en más o en menos del semitono que alteran el bemol y el sostenido.

hay razón ninguna para que este contagio se dé solo en algunos casos y en algunos tipos determinados de tonadas. Es más, he podido constatar cómo, en el caso de la flauta, también el instrumentista ejecuta sobre un mismo instrumento, tanto los sonidos «normales» como los ambiguos, unas veces con mayor o menor presión de aire y otras tapando medio orificio de los correspondientes a los sonidos neutros o ambiguos.

Este fenómeno, un tanto sorprendente para quien comienza a entrar en el mundo de los sonidos de las músicas tradicionales, aparece con la suficiente frecuencia como para permitir considerarlo como una de las peculiaridades de la música tradicional de estas tierras. Normalmente, tomado en bloque el repertorio cantado es claramente tonal o modal, con una entonación precisa. Pero en ocasiones la fluctuante imprecisión (por otra parte bien precisa) de los sonidos ambiguos contagia las melodías de un especial «deje», como suele decirse, que carga de una cierta melancolía y añoranza determinadas tonadas o pasajes melódicos. Por otra parte la ausencia de testimonios gráficos de este fenómeno en la generalidad de las recopilaciones de música popular de estas tierras (es únicamente A. Sánchez Fraile quien deja testimonio del mismo en su *Cancionero Salmantino*), induce a pensar que los autores de los cancioneros lo han considerado más bien como una imperfección de entonación en los cantores a los que han recogido sus repertorios.

En esta recopilación, la aparición de esta entonación, que además ha quedado grabada por los aparatos que hoy reproducen los sonidos, es un hecho comprobable por la simple escucha. Y es tan frecuente, que rara es la página en que no aparece alguna vez, como el lector puede constatar.

2. CLASIFICACIÓN TONAL Y MODAL DE LAS MELODÍAS

Comencemos por recordar y resumir lo que vamos dejando dicho. Desde el punto de vista musical, una melodía se caracteriza *por el modo*, que es como decir por su forma de sonar, por su decurso sonoro, que es lo que la singulariza y la hace diferente de otros miles de melodías. Y este modo o colorido modal depende de la sucesión característica de los grados de que está formada (escala modal o tonal), de la relación de interdependencia sonora entre esos grados (función modal), y de los contornos musicales que le son propios (fórmulas tonales o modales). Aunque la escala no sea sino uno de los elementos de la música modal, es sin duda el modo más sencillo de clasificar los tonos y los modos. En el sistema diatónico, único empleado en la música griega (al menos por lo que conocemos de la teoría, ya que hasta el presente no se ha podido fijar con exactitud ninguna pieza de música griega) y en el repertorio gregoriano, **los modos se diversifican en siete**, según el lugar que ocupan los dos semitonos en la escala de siete grados. Cada uno de los siete modos se designa por el nombre de la nota que le sirve de fundamental y de reposo final, a partir de la cual se forma cada escala, siguiendo el orden, ascendente o descendente, de los siete sonidos que la forman.

Dejamos dicho también que además de esas siete escalas modales, se detectan en la música popular tradicional de nuestra tierra indicios muy insistentes de otras escalas también modales en las que, sin embargo, algunos de los grados o notas aparecen afectados por unas modificaciones o alteraciones que en cierto modo les son propias, y que constituyen por lo tanto modelos o sucesiones diferentes de las siete escalas modales que tenemos por arquetípicas. Hay que añadir, por último, que cada uno de estos modos puede comportar ciertas variantes: según la tesitura a la que se abre (modos *auténticos* o desplegados y modos *plagales* o comprimidos), según los grados que «utilice» (modos con todos los grados explícitos o con grados elípticos, que no aparecen), y según las diferentes funciones de sus grados (por ejemplo *Mi modal* con dominante *Si* o con dominante *La*).

Tenemos que aclarar también, antes de comenzar a establecer la clasificación, que la mayoría de las melodías de las canciones no están transcritas en el cancionero, ni podrían cantarse cómodamente casi nunca en las alturas que indican los nombres de los modos que vamos analizando, sino en la altura que conviene a la entonación más cómoda para la voz de los lectores normales.

Poniendo como ejemplo el modo de *Mi modal plagal diatónico con dominante La*, con el que comenzamos la clasificación, si leemos las del primer bloque, veremos que la primera, que lleva en el cancionero el nº 40, lleva una armadura de *tres bemoles*, con la cual el sonido que en la interválica de la canción equivale al *Mi*, va escrito en altura *Sol*, altura que es más acorde con el carácter lírico y la sonoridad de dicha melodía, sin que el lector se ahogue ni para arriba ni para abajo cuando entona, aunque lo haga solo mentalmente.

(Nota al paso: Me supongo que la mayoría de los lectores serán buenos solfistas, y tendrán en cuenta que la finalidad de las armaduras no es otra que subir o bajar la entonación de cada melodía para que pueda ser cantada en una emisión de voz cómoda para la mayoría de los lectores. En todo caso, y sabiendo que por desgracia hay muchos que se tienen y a quienes se considera músicos no saben cómo suena lo que están leyendo, siempre tendrán a mano un teclado para que les «traduzca» las melodías a los sonidos correspondientes).

Pensando, pues, que la mayoría de los lectores que van a pasar por estas páginas, lo que intentan y necesitan es saber cómo suena lo que tienen escrito en cada una, lo que hay que advertirles es que, si no están muy seguros, busquen la ayuda de un teclado hasta que se vayan acostumbrando a la entonación, mental o también vocal a la vez, de las canciones transcritas. Es más, que se animen también a llegar a leer cantando, cada melodía con su texto, para llegar a captar y comprender lo que hay bajo la escritura

musical, que es, nada menos que el contenido estético (la belleza de la mayor parte de las melodías de este cancionero) y también las emociones que cada música y texto pueden comunicar a quienes leen las músicas como si fueran textos literarios, captando todo el contenido que contienen.

Hacia el análisis musical

Admitido, pues, que los «hechos musicales» (las melodías) que encontramos en los cancioneros que recogen tradiciones musicales vivas y las ofrecen, transcritas en signos musicales legibles, ¿cómo proceder al análisis que nos aclare la «naturaleza musical» del largo millar de tonadas que aparecen en este grueso volumen recogido en tierras de Zamora? ¿Qué nos dice una lectura atenta de las melodías que contiene?

Sirvámolos como método del viejo principio que orientaba a los antiguos teóricos en la clasificación de las melodías: «In fine iudicabis», que es tanto como afirmar: *la nota final* indica, en general, el modo, o escala, o sucesión ordenada de sonidos que sirve de base a la hechura de esa melodía. Aunque este principio admita excepciones, la experiencia demuestra que este procedimiento es válido en general, y lo vamos a poner en práctica en la totalidad de los 16 bloques en que hemos dividido el repertorio íntegro de esta recopilación.

En cada uno de ellos seguimos el mismo orden, a saber:

- *título del sistema*, que toma de su primera nota, y número de orden
- *características* (modal, tonal o mixto)
- *amplitud*: auténtico (amplio) o plagal (reducido)
- *sonoridad*: diatónico o cromático (con algún grado alterado accidentalmente)
- *transcripción del perfil modal* en un pentagrama
- *relación de ejemplos de dicho sistema* que aparecen en la totalidad del cancionero
- *destacado en negrita el número* (en el cancionero) de los más arquetípicos
- *comentario* del bloque correspondiente

Espero que estas explicaciones orienten suficientemente a los lectores y los animen a emprender una lectura reposada de cada una de las variantes de cada uno de los sistemas, en la seguridad de que a medida que vayan avanzando, además del placer estético que a un verdadero músico le proporciona cualquier lectura musical, en la de las tonadas de este cancionero le espera a menudo la sorpresa de disfrutar de bellísimas tonadas, escondidas, como es lógico, entre otras muchas que no pasan de discretas o correctas.

A ello espero ayudarles con los comentarios que siguen a cada una de las secciones, con los que no pretendo sino prestar una orientación que ayude a ejercer un juicio, que pretende ser lo más objetivo posible, sobre eso que llamamos inspiración musical, que he ido encontrando en cada tonada. En la seguridad de que el que vaya hallando cada lector podrá o no coincidir con el que yo le sugiero en los comentarios que siguen a cada bloque de ejemplos.

1. MI MODAL PLAGAL DIATÓNICO (dominante LA)



Repertorio: núms. 40, **56**, 57, 127, 131, 133, 161, 235, 248, 252, **276**, 376, 378, 411, 414, 417, 419, 441, 447, **466 II**, **466 III**, **471 I**, 516, **517**, **524**, **534**, **535**, **538**, **541**, **546**, 552, **554**, 581, 592, **606**, **610**, **612**, 614, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686 (solo la estrofa), 987, 688, 719, 721, 734, 736, **749**, 752, **754**, **758**, 760, **761**, 765, **802**, **808**, 870, 902, 909, **958**, **971**, 979, **985**, **989**, 1041, 1042, 1045 y 1047.

La frecuencia de este sistema, como se ve, es bastante numerosa (un total de 73 ejemplos), lo cual es indicativo de que esta fórmula modal tiene una presencia importante en el total de las 1035 tonadas transcritas. Tanto en este bloque como en los siguientes, descarto las melodías que no tienen el colorido modal del modo de Mi, a pesar de que este sonido sea el del reposo final. (Véanse, entre otras, los números 74, 75, 113, 181, 231, 305, 496, 497, 628, 670 y 776, que clasifico más adelante en otro apartado).

No se puede afirmar categóricamente que esta escala sea ascendente o descendente, aunque en algún caso aislado esté claro. Más bien se trata de una fórmula ondulante en la que el movimiento de la melodía se desenvuelve alrededor del tetracordo fundamental (Mi-La-Mi). Los grados que en la fórmula musical van entre paréntesis aparecen con menor frecuencia, algunos (Re y Do graves) en tres casos solamente. Hay una tensión constante entre el Mi y el La, nota esta última que el oído tiende a percibir como tónica de un modo menor, si no sabe sustraerse a la influencia de la música tonal, pues la tensión se resuelve invariablemente con el reposo final en el Mi, nota modal y fundamental de la escala.

Los ejemplos más puros y auténticos, los de sonoridad más arcaica, son los que no sobrepasan, o apenas, el tetracordo fundamental, y suelen ser melodías de gran simplicidad, sencillez y elegancia. Como hemos dicho, van destacados en negrita para orientación del lector. Entre ellos se encuentran algunas de las más antiguas tonadas de aguinaldos, nanas y canciones de boda, que vienen sirviendo de fondo sonoro a costumbres y ritos ancestrales.

La escala posee un colorido muy próximo al *deuterus* gregoriano (y muy probablemente al *modo dórico griego*, del que no tenemos ejemplos).

2. MI MODAL AUTÉNTICO DIATÓNICO (dominante SI)



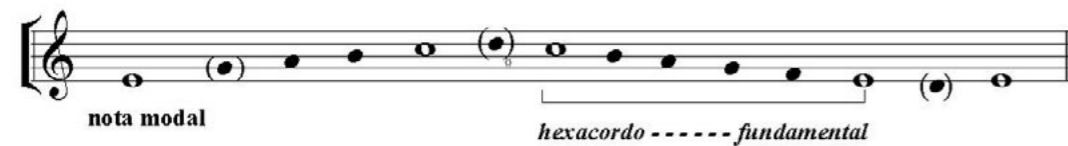
Repertorio: núms. 207, **253, 264**, 279, **292**, 326, 347, **354, 433**, 566, 466-V, **471-II, 471-III**, 566, **774**, 974 y **1015**.

Aunque la nota modal básica del sistema es también aquí el MI, las melodías compuestas sobre la base de esta escala difieren notablemente de las del apartado anterior. El sentido del movimiento melódico es aquí siempre descendente, excepto en un caso. El desarrollo normal va indicado en el esquema: las tonadas arrancan casi siempre de la nota Si, ascendiendo hasta el Mi y volviendo a un reposo semicadencial en Si, para descender al final hasta la nota modal.

No tengo en cuenta el Fa agudo de la tonada n° 466-IV, variante del n° 253, al igual que la n° 354, porque tal nota tiene un carácter pasajero, que pasa bastante desapercibido, como fuera de la intención cantora del intérprete.

Comparada con la anterior, esta tiene mayor amplitud, y es apta para expresar el lirismo en un modo más desbordante, menos concisa que el modo plagal. La tensión entre las notas Mi-Si del pentacordo fundamental confiere también a las tonadas un carácter más seguro y afirmativo. Califico como tetracordo modulante a la cuarta superior, porque las frases construidas sobre la base Si-Mi agudo-Si tienen el mismo colorido que las que toman la base Mi-La agudo-Mi, del apartado anterior, de forma que si se toman aisladamente, unas y otras son idénticas desde el punto de vista de la modalidad. La escala completa no se establece mientras no suena el segundo semitono característico del modo auténtico. Esta estructura y el uso de este recurso revela un gran talento innato en los anónimos creadores de estas tonadas.

3. MI MODAL AUTÉNTICO DIATÓNICO (dominante DO)



Repertorio: núms. 233, 241, **260, 365**, 466-V, 469-V, 795, 964.

He aquí cinco melodías en las que se percibe un colorido modal diferente del de las del bloque anterior. Aquí el hexacordo fundamental y la relación MiDo-Mi es el núcleo que perfila la modalidad. La curva melódica del esquema refleja el movimiento gradual que, casi invariablemente aparece en las tonadas aquí agrupadas.

El lector que se interese por este tema puede apreciar la diferencia de colorido modal de las ocho melodías de este apartado y las que llevan los núms. 274, 280, 287, 290, 291, 310, 322, 331, 350, 38, 526 y 830. Una lectura atenta y una comparación entre ambos grupos revela que se trata en este caso de la escala tonal de Do, delatada por la tensión Sol – Do – Sol, que al final viene a reposar sobre el III grado de la escala mayor. Por otra parte, de la lectura de muchas de estas últimas melodías se desprende que en la mente del «inventor» subyace el esquema del acorde sobre la tónica, y también el de 7ª de dominante sobre Sol, detalles estos que vienen a excluir estas tonadas del grupo, modal, que en este bloque nos ocupa.

Esta fórmula modal connota siempre una especie de ingenuidad y sencillez, como si la emoción y el lirismo de las melodías quisiera voluntariamente quedar dentro de los límites de la discreción.

4. MI MODAL CROMÁTICO PLAGAL (dominante LA)

Advertencia: el ángulo encima de una nota significa una entonación ambigua aproximadamente de $\frac{3}{4}$ de tono, según queda explicado en el texto teórico.

FÓRMULA REDUCIDA



FÓRMULA AMPLIA



FÓRMULAS CADENCIALES MÁS FRECUENTES



Repertorio: núms. **32, 37, 39**, 45, 46, 47, 58, 59, 65, 69,72, **83**, 86, **97**, 99 (estribillo en menor tonal), 10, 104, 110, 111, **120**, 123, 129, 132, 137, 138, **139**, 141, 147, **148**, 174, 179, 186, 195, 197,198, 199, **204**, 212, **215, 216, 224**, 226, 227, **237, 239**, 257, **266**, 281, 284, 289, **295**, 297, 300, 304, 307, 309, 311, 316, 333, 336, 337, 340, 345, **360**, 366, 369, 370, 385, 393, 394, 395, 400, 401, **402**, **403**, 404, 407, 408, 409, 416, 420, **421**, 443, 444, **445**, 446, 448, **476**, 484, **498**, 501, **511, 512, 513, 514, 515**, 518, 519, 525, **537**, 539, **540**, 543, 545, 551, 568, **571, 573**, 575, 595, 597, **599**, 604, 605, **607, 609**, 611, 619, 620, **630**, **651**, 660, **666, 678**, 679, **689, 737, 738**, 740, 743, **744, 746, 750, 751, 753, 755, 756, 762**, 764, 771, 773, 784, 790, **798, 819**, 821, **822, 823, 827**, 829, 832, 834, 836, 837, 839, 843, 844, 849, 868, 880, 881, 882, 884, **889**, 894, 895, 904 (Credo), 914, 920, 936, 977, 1044.

Las 172 tonadas agrupadas en este apartado y en los dos siguientes constituyen, sin duda alguna, el núcleo más característico de la música tradicional de estas tierras. Se trata de melodías compuestas sobre la base de la escala de Mi cromático, ampliamente presente en la tradición cantora popular del Noroeste de la península Ibérica, en las regiones centrales, en Extremadura y en Andalucía, normalmente denominada *modo hispano-arábigo* o *escala arábigo-andaluza*, sobre la que ya hemos disertado más arriba. El número de ejemplos de esta escala que aparecen en esta recopilación (172) demuestra la importancia de esta secuencia de sonidos como «material sonoro de invención en nuestra música popular tradicional».

Respecto de las características de esta escala modal, habría que repetir aquí algo de lo que ya he expuesto en los dos apartados anteriores. Se trata aquí también de una fórmula ondulante cuyos esquemas obedecen a estereotipos que se repiten como fondo y se diversifican en infinidad de variantes: un arranque desde la nota básica modal hacia la dominante, una cumbre melódica y una fórmula cadencial que suele adoptar un movimiento semejante a alguno de los módulos que reproducimos esquemáticamente. Los dos esquemas que proponemos corresponden a dos desarrollos melódicos diferentes, uno más reducido y austero y el otro más amplio y brillante.

A pesar de esta indudable semejanza entre el modo de Mi diatónico y el cromático, no parece probable, si se examinan los ejemplos, la teoría de que el primero haya preexistido en melodías de influencia griega o gregoriana, siendo después contagiada por los cromatismos de origen arábigo-oriental. De nuevo hay que recordar aquí el trabajo de M. Schneider ya citado, para desvanecer algunas afirmaciones gratuitas. Parece lo más probable que ambos sistemas hayan coexistido y se hayan interinfluido y fundido a veces, como parecen demostrarlo algunos ejemplos en los que resulta difícil discernir de cuál de ellos se trata. Léanse comparativamente, como prueba de lo que afirmo los núms. 141, 498, 540, 571, 573, 599 y 746, en los que se percibe el colorido sonoro de Mi diatónico, pero teñido a la vez por cromatismos pasajeros que lo contagian de una sonoridad muy diferente.

Respecto a los grados ambiguos hay que decir que también estos aparecen con la frecuencia suficiente como para deducir que se trata del modo de *Mi cromático*. Cuando los grados ambiguos son el 2º, 3º y 6º, suele percibirse muy bien un colorido tonal tendente hacia el modo menor, sobre todo si la melodía se desarrolla bajo el dominio del 5º grado. Véanse para comprobarlo los núms. 1, 125, 261 y 262, que excluyo por esa razón de este apartado. Lo mismo ocurre cuando se trata solo del 2º grado ambiguo, si la melodía también insiste en la dominancia del 5º grado, como puede comprobarse en el nº 3. Sin embargo, cuando los grados ambiguos son solo el 2º y el 3º, el colorido sonoro se acerca más al *Mi modal cromático con dominante La*; es más, la modalidad queda incluso más clara y definida por estos deslizamientos melódicos hacia los grados ambiguos, en los que parece como si el cantor intentara dejar un sello e impronta de la música que él siente como más profundamente arraigada en su memoria. Los ejemplos

9 Véase sobre este particular *El modo de Mi en la canción popular española*, por J. A. de DONOSTIA, en *Anuario Musical*, vol. I, 1946, pp. 153 y ss.

son aquí más numerosos. Examínense, entre otros, si se quiere comprobar lo que digo, los núms. 63, 64, 293, 309, 394, 395, 403, 540, 609, 651, 678, 689, 738, 744, 750, 798, 823 y 977.

La lectura atenta de todos estos documentos nos revela una vez más que la modalidad es una especie de colorido sonoro integrado, no solo por la materialidad de los sonidos examinados en su aspecto físico, sino ante todo por la estrecha relación entre ellos, que da como resultado melodías cuyos arranques, modulaciones, desarrollos, reposos y cadencias llevan un sello característico que las hace, en bloque, emparentar profundamente y formar una sola familia modal, aunque algunos de sus miembros lleven unos rasgos un tanto extraños a ella. (Haciendo un chiste malo, se podría decir que estas cosas ocurren hasta en las mejores familias: siempre hay algún miembro que se sale de la foto familiar por algún rasgo propio).

Este modo de Mi cromático posee un colorido inconfundible, y está sin duda alguna en las raíces del canto popular, llegando a identificarse simplemente con lo español, como demuestra su empleo tópico para referirse a nuestro país, tanto en pasodobles del estilo *España cañí* y *Suspiros de España*, que indudablemente son creaciones maestras, como en cencerradas al estilo de *El Porompompero* y subproductos parecidos, que han alcanzado la popularidad precisamente porque aprovechan las fórmulas tonales, fraseos y cadencias de la escala modal de Mi, así como su tradicional y también tópico ropaje armónico. Pero pasando por encima de estos lugares comunes, hay que reconocer la belleza e inspiración de un buen número de tonadas que los creadores populares han inventado dentro de la tradición sobre la base de esta escala modal. Léanse, tanto en esta sección como en todas las demás, las señaladas en negrita y las subrayadas, que hemos ido seleccionando para ayudar a los lectores a degustar las que nos parecen más auténticas o excepcionales, por su sonoridad, por su belleza, por su sencillez, por su valor representativo de este «material de construcción melódica» que denominamos «modo de Mi», el más arraigado en la tradición musical popular de todo el cuadrante noroeste de la antigua Iberia.

5. MI MODAL CROMÁTICO AUTÉNTICO (dominante SI)



Repertorio: núms. **13, 41**, 52, **63, 64**, 76, **121, 134**, 150, 177, **208**, 222, 286, 317, 343, 372, 390, 392, **406**, 410, 426, 432, **434**, 438, 439, 442, 449, **510**, 536, **550, 561**, 563, 564, **593, 598**, 658, 783, 872, 877.

Comparado con el plagal, este modo auténtico da una sensación de mayor amplitud, por efecto del pentacordo que lo caracteriza. Aunque las semicadencias y reposos en el La son frecuentes, la tensión Mi-Si es el centro de apoyo del movimiento melódico, que origina ejemplos de singular belleza. Las cadencias son semejantes a las del apartado anterior.

6. MI MODAL CROMÁTICO con tendencia al MI MENOR TONAL



Es idéntico al anterior, pero con el -FA natural, sostenido o neutro, pues los ejemplos tienden a tonalizarse en Mi menor

Repertorio: núms. 3, 4, 10, 14,18, 19, 28, 201, 210, 230, 236, 242, 254, 263, 296, 327, 355, 459-V, 461-I, 461-II, 461-III, 463-III, 469-II, **587**, 591, 599, **600**, 690, 691, 715, 729, 775, 855, **874**.

Agrupo aquí otras 34 tonadas en cuyo desarrollo melódico se percibe también el colorido del **Mi modal cromatizado**, pero con tendencia a la fusión con el **Mi menor tonal**. El esquema melódico, desarrollo y reposos cadenciales de este bloque de melodías no difiere sobremanera, como acabo de afirmar, de los demás ejemplos de las clasificadas, en el grupo de *Mi modal cromático* vistas hasta aquí. En estas tonadas se da el curioso fenómeno, al que ya me he referido anteriormente, de que el cantor parece que intenta producir la ambigüedad sonora, bien alternando la entonación del II grado mayor con la del menor, bien dejándolo en el sonido intermedio entre ambos, sobre todo en la cadencia final. La tonada que lleva el nº 600 es el ejemplo más claro de esta especie de indefinición sonora, que origina un colorido modal muy característico de la música de estas tierras.

En este bloque de ejemplos se evidencia más que en ningún otro hasta qué punto nuestra música tradicional es un conglomerado de materiales muy distanciados en el tiempo y sin embargo sabiamente asimilados para conformar el lenguaje sonoro propio y característico de una tierra.

7. MI MODAL, casos especiales

No es un esquema fijo. Hay que leer cada ejemplo para ver cómo funciona.

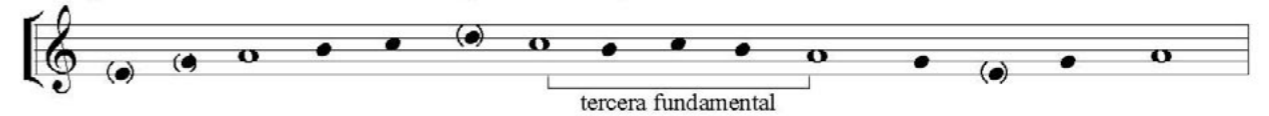
Repertorio: núms. 2, 49, 50, **130**, **294**, 431, 456, 500, 508, **544**, 641, 745, 858, 863, 938.

Agrupo en este apartado una serie de tonadas en escala modal de Mi que por alguna característica especial no encajan plenamente en ninguno de los precedentes esquemas. Son dignos de notar por sus rasgos especiales los destacados en negrita. No faltan aquí algunas melodías decadentes, cuya sonoridad revela un lenguaje, modal o tonal, lleno de tópicos.

Para más detalles sobre cada una remito al lector al comentario por orden numérico que encabeza cada sección del cancionero en su totalidad.

8. MODO MENOR DIATÓNICO (LA modal)

A) FÓRMULA PLAGAL: La modal (dominante Do)



B) FÓRMULA AUTÉNTICA (dominante Mi) Amplitud variable a partir de una octava, en la zona grave, en la aguda, o en ambas.



Repertorio

A) Con el 7º grado explícito

Núms. **49**, **228**, **357**, **555**, **558**, **616**, **618**, **627**, **635**, **637**, **647**, **676**, **686** (estribillo), **692**, 693, 695, 704, **724**, **733**, **794**, **796**, 804, **805**, 873, **921**, 955, **959**, **960**, 965, **991**, 993, **1005 II**, **1034**.

B) Con el 7º grado elíptico

Núms. 71, **124**, 368, **672**, 675, **677**, **732**, **800**, 986 I, **1032**, **1040**, **244**, 907, 920, 1005 III.

Agrupo las melodías de este apartado en dos bloques diferentes, según que el VII grado esté expreso o elíptico. Este VII grado es, como se sabe, el que da a la escala menor su carácter modal, por contraposición al modo menor tonal, en el que el VII grado, casi siempre alterado cuando le sigue la octava, está dotado de la «innata» atracción del semitono sensible-octava. Aquí el colorido es muy diferente, y el movimiento melódico procede con la mayor naturalidad y libertad, con «ingenuidad», diríamos. En tres casos (núms. 695, 965 y 933) se puede percibir cierta «contaminación tonal», diríamos, pero las cadencias finales revelan claramente el diatonismo modal.

También se distinguen claramente las melodías de carácter *plagal*, que hemos subrayado, de las del modo *auténtico*. Los esquemas dan una idea aproximada de ello, pero es necesario leer las melodías si se quieren percibir estos detalles. El modo plagal se desarrolla en torno a la tercera La-Do-La. Con la sobriedad que lo caracteriza, mientras que el auténtico lo hace alrededor del núcleo La-Mi-La, lo cual le presta un carácter sonoro muy diferente.

El arcaísmo de la mayor parte de las melodías plagales está bien patente a primera lectura (o escucha). Si en algún caso pudiese sospecharse la influencia del canto gregoriano, podría ser en este grupo de tonadas, la mayor parte de las cuales pertenecen al apartado de música religiosa. Algunas de ellas recuerdan casi puntualmente melodías del modo II gregoriano.

9. MODO MENOR TONAL



Repertorio

A) Fórmula plagal

Núms. 108, 182, 183, 298, **319, 324**, 344, 363, 381, 422, 459-V, 460-I, 461-IV, 462-I, 462-II, 462-IV, 462-V, 469-I, 471-III, 494, 626, 629, **705, 706**, 714, 725, 801, 815, 876, **904** (Kyrie, Gloria), 924, 963, 968, 969, 972, 974, 975, 976, 1009, 1011, 1013, 1025, 1026, 1031.

B) Fórmula auténtica

Núms. **1, 5, 6, 7, 8**, 11, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 35, 36, 38, 42, 43, 44. 51, **53**, 61, 62, **63, 64**, 67, 70, 71, 80, 81, 88, **89**, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 102, 105, 109, 112, 135, 136, **143**, 144, 149, 156, 162, 169, 171, 172, 173, **180, 187**, 200, 221. 223, 232, 238, 245, 246, 249 250, 251, 259, 261, 262, 265, 275, 277, 278, 293, 308, 312, 318, **320**, 342, 352, 353, 356, **362**, 71, 382, 386, 388, 396, 397, 399, 415, 413, 415, 425, **430**, 437, 450, 451, 452, 453, 453, **455, 460-II**, 463-I, 463-II, 464-I, 464-II, 464-V, **465-I-II-III-IV-V**, **467-I-II-III-IV-V**, **468-I-II-III-IV-V**, 469-III, 473, 474, 479, **486**, 487, 489, 503, 504, **522, 547, 548, 556**, 557, **559, 560, 562**, 565, **567**, 577, 580, **583**, 584, 586, 608, 617, **639**, 642, 643, 644, **652**, 669, **696**, 697, 698, 699, 713, 718, 731-II, 739, 742, 748, **772**, 769, 680, **789, 791**, 806, 807, **811**, 812, 814, **817, 818, 824, 825, 826, 828**, 831, 833, 840, **841**, 846, 847, 848, 862, 866, 867, 869, 878, 879, 883, 885, **886**, 890, 891, 892, **893**, 899, 900, 903 (Credo), 906, **911**, 925, 930, 937, 940, 941, 948, 950, 951, **954**, 956, **961**, 970, 973, 980, 983, 984, 990, 998, 1004-V, 1006, 1019, 1020, **1023**, 1029, 1033, 1048.

Integran este apartado un importante número de tonadas entre las que se encuentran algunos de los ejemplos más valiosos por su calidad musical de este cancionero zamorano. Léanse los números destacados en negrita para comprobarlo. La mayor parte de las tonadas de este bloque son claramente tonales, aunque con giros y cadencias muy característicos, con los que el lector (y más el que además ha sido oyente y transcriptor) se familiariza muy pronto. Hay melodías inspiradísimas en todos los apartados, abundando especialmente en las secciones de rondas, *tonadas diversas autóctonas* y *canciones religiosas*. En la sección de *coplas*, muy arraigada en nuestra tradición, se encuentran también muy bellos ejemplares, junto a otros ejemplos más decadentes y tardíos.

Al igual que en los demás apartados, señalo con el subrayado los casos en que los grados ambiguos colorean las melodías con el especial matiz de la sonoridad propia de nuestro folklore. Como en otros apartados, agrupo bajo dos esquemas diferentes las melodías que se ciñen al ámbito plagal, más austero, centrado en la tercera La-Do, y las que se abren a mayor amplitud alrededor de la quinta La-Mi. Estas son especialmente aptas para que el cantor se explaye en un lirismo hondo y sincero, aunque no falte también algún ejemplo que roce lo prosaico. La escala plagal, por su carácter severo, abunda, como puede comprobarse, en el bloque de canticos religiosos, donde se encuentran bellísimos ejemplares.

Por el número de tonadas de este apartado puede apreciarse la importancia del modo menor tonal en la formación del estilo de canto tradicional por nuestras tierras. Puede decirse sin riesgo de error que este modo menor está profundamente enlazado y entrelazado con las escalas modales de Mi, de forma tal que en muchos ejemplos no es fácil discernir si se trata de una u otra escala, ya que los propios intérpretes parecería que quieren fundirlos inconsciente o voluntariamente. El gran estudioso de la lírica popular, don Manuel García Matos, acuña la expresión «alternancia modulante de tónicas homónimas», logrando con esta especie de circunloquio acercarse a una definición-descripción de este comportamiento melódico.

10. MODO MAYOR tonal y modal



Repertorio

A) Melodías tonales

Núms. 79, 203, 140, 153, 176, 188, 189, **191**, 202, 205, 211, 234, 270, 273, 228, 306, 321, 325, 328, 330, 335, 338, 341, 348, 351, 387, 428, 436. 440, 457, **458, 460-I**, 461-5, 471-V, 477, 485, 490, 491, 499, 507, **542**, 578, 590, 601, **640**, 646, 64, 662, 711, 747, **782**, 896, 901, 903 (Kyrie, Gloria, Agnus Dei), 923, 932, 933, 934, 939, 944, 947, 952, 953, 986-III, 1001, 1014, 1015, 1028, 1030, 1043, **1049**, 1051.

B) Melodías diatónicas

Núms. **285**, 313, **582, 769, 792**, 741, 768, **905** (Gloria, Credo, Agnus Dei), **908, 935**.

C) Melodías con algunos grados menores

Núms. 31, 54, 84, 154, 155, 156, 164, 175, 214, 220, **225**, 229, 247, 267, 271, 303, 346, 358, 359, 367, 397, 423, 506, 523, **527, 528, 529, 530, 531**, 655, 667, 781, 793, 851, 860, 943, 967, 460-V, 462-III, 463-IV, 464-V.

D) Melodías con reposo final en el III grado

Núms. 74, 75, 113, 168, 181, 231, 231, 274, 280, 287, 290, 292, 302, 310, 322, 331, 339, 349, 350, 384, 398, 496, 497, 526, 670, 776, 813, 838, 850, 854, 887, 945, 949.

E) Melodías clasificables también en modal de FA

Núms. 73, 114, 165, 178, 243, 255, 374, 424, 427, 475, 480, 635, 664, 700, 701, 702, 701, 809, 916, 999, 1012, 1917, 1022, 1035.

Clasifico las melodías de este bloque en varios apartados, para mejor facilitar su examen al lector que sienta alguna curiosidad por este aspecto de las melodías que denominamos *sonoridad*, en mi opinión uno de los más interesantes.

En primer lugar agrupo las que no presentan ningún problema de identificación en cuanto a su sonoridad tonal. Sus características son bastante definidas: uso melódico de intervalos tonales, sobre todo el de tónica y el de 7ª de dominante (véanse como referencia los núms. 188, 189 y 190), insistencia en la sensible, que los modos diatónicos más bien rehúyen; en una palabra: hechura que supone en el inventor de la melodía un esquema mental tonal, más que modal.

Un pequeño grupo de melodías que califico después como diatónicas presentan caracteres más antiguos (arcaicos no es aquí un término adecuado, por su connotación de algo vetusto), y parecen ejemplares más puros de la que podríamos llamar *escala modal de Do*, diferente en su comportamiento de la tonalidad mayor.

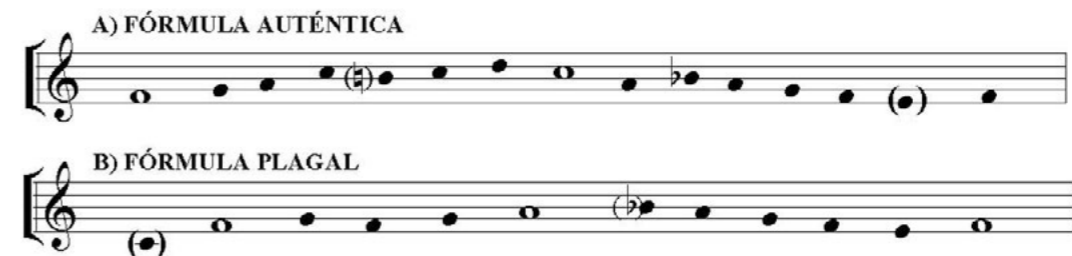
El tercer grupo contiene en su desarrollo melódico algunos grados menores accidentales e incidentales, resultando de ello un colorido característico por la indecisión modal, en la cual reside la mayor belleza sonora de estas tonadas.

En el apartado D) agrupo y separo las melodías cuyo reposo final es el tercer grado, a pesar de que la base de composición es también la escala mayor. Comparadas con las del grupo de *Mi modal diatónico* se percibe la gran diferencia de comportamiento melódico entre unas y otras, que influye en el colorido sonoro.

Y agrupo en el último apartado las melodías que ofrecen dudas en cuanto a su inclusión en esta tonalidad o en la escala modal de Fa.

La presencia del modo mayor en nuestro cancionero no es tan relevante a primera lectura, ni siquiera en cantidad, en este cancionero. Al contrario, queda bien patente que la música tradicional practicada en el ámbito geográfico que abarca este cancionero, toda la provincia de Zamora, se ha surtido en su mayoría de otras fuentes muy diferentes. Podría incluso hablarse en bastantes casos de una cierta contaminación en los ejemplos más tardíos, por un estilo de cantar preexistente en la práctica popular, que «deforma» (o mejor, «re-crea») a su manera lo que le llega por influencias foráneas (o por una parcela social a la que no se puede denominar «el pueblo»).

11. MODO DE FA (FA modal)



Repertorio

A: Auténtico

29, 30, 122L 128, 158, 209, 219, 301, 375, 377 463-V, 470-I, 470-II, 470-III, 470-IV, 470-V, 482, **520, 521, 668, 726, 727, 728**, 766, 786, 787, 788, 797, 9122, 927, 928, 929, 931, **996**, 1000, 1017, 1018.

B: Plagal

33, 34, 66, 166, **282**, 459-I, 459-II, 459-III, 460-III, 570, 625, 636, **708, 709, 710, 716, 717, 723, 730, 767, 799**, 803, 918, 926, 957, 981, 995, 1004-III, 1005-I, **1007, 1008, 1027**, 1038.

Para apreciar las diferencias entre la escala modal de Do y la de Fa hay que despojarse completamente de toda la influencia que la música tonal ha ejercido sobre nuestro oído musical desde hace más de cinco siglos. Ello es debido a que la única diferencia real entre ambos modos es el primer semitono de la escala, que en el tono de Do se encuentra entre el 3º y 4º grado (Mi-Fa), mientras que en el modo de Fa está entre el grado 4º y el 5º. (Si-Do). El Si natural debió de desaparecer muy tempranamente a causa de la dureza del tritono, que produce una especie de alergia en el oído (no en vano se le califica como *diabolus in musica*) y siempre tiende a «suavizarse» con esa especie de «vaselina sonora» que es el Si bemol.

Tan solo hemos encontrado en este cancionero tres vestigios del modo de Fa en su «estado primitivo», por así decirlo: el nº 482, por ser una melodía circular cuyo último reposo en el Fa es dudoso; el nº 1007, variante del nº 1008, del que parece más bien una corruptela, y el nº 1008, quizás el más cercano al auténtico modo de Fa, a pesar de que el Si becuadro no pasa de ser una nota de segunda importancia en el contexto de la frase.

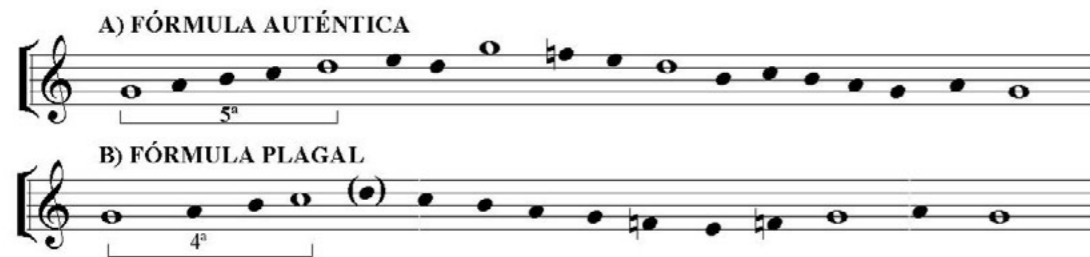
La otra nota distintiva del modo de Fa, que consiste en evitar el semitono Mi-Fa en la cadencia, «propter subiectam semitoni imperfectionem», como explicaba Guido d'Arezzo, también desaparece tempranamente, como demuestra el examen de los viejos repertorios gregorianos. «Los textos de los antiguos –escribe el otro gran teórico del canto gregoriano, Dom Mocquereau,– son abundantes y claros sobre esta teoría, a la cual se han conformado por entero las melodías gregorianas auténticas». (Citado por T. de Manzárraga en *Modalidad Gregoriana*, p. 166). De acuerdo con este principio, el célebre teórico propone someter a revisión ciertas melodías del s. X y XI, a su juicio mal transcritas en las modernas ediciones de libros de canto gregoriano.

Nos quedan, pues, como únicos recursos para distinguir la escala diatónica de Fa, los otros elementos característicos de su sonoridad modal, que son diferentes de los del modo mayor tonal, y no simples transposiciones del mismo. En efecto, las melodías en Fa son más recogidas, menos amplias, ceñidas apenas a un hexacordo, tanto en la forma auténtica como en la plagal (véanse los gráficos). En particular, el modo plagal se distingue por su simplicidad, por el movimiento gradual, sin saltos, de la melodía, por la serenidad y solemnidad, la firmeza y el aplomo que proporciona la tercera mayor Fa-La que forma su

núcleo, y por la situación de la nota modal hacia la mitad del desarrollo melódico, que aletea suavemente por encima y debajo de ella hasta llegar al reposo final con un movimiento natural y sencillo. Analícese como ejemplo en nº 1038 para captar esta serenidad que caracteriza el modo de Fa plagal, del que hay abundantes ejemplos en nuestro cancionero,

A pesar de todo lo dicho, agrupo las melodías de este sistema con cierta cautela y reserva, y he relegado a otro bloque, como «claramente dudosas», valga la aparente contradicción, las que dejo seleccionadas en el grupo anterior, letra E, porque me parece que sus rasgos modales no están suficientemente definidos como para incluirlas en el bloque siguiente. Siempre podrá decir alguien, sin que sea un error, que es un modo o tono de Do de ámbito reducido a pocas notas.

12. SOL MODAL DIATÓNICO



Repertorio

A) Con el 7º grado explícito

82, 118, 142, 145, 163, 170, 185, 192, 206, 256, 299, 314, 329, 332, 334, 361, 364, 373, 379, 383, 435, 492, 493, 502, 532, 533, 572, 585, 596, 623, 624, 632, 633, 650, 657, 665, 720, 735, 852, 856, 857, 905 (Gloria), 910 (primera parte), 942, 986-II, 987, 1004-I, 1039.

B) Con el VII grado elíptico

24, 87, 106, 412, 418, 509, 553, 574, 588, 589, 648, 730, 859, 1005.

C) Con algunos grados menores accidentales

85, 130, 146, 544, (el ejemplo más claro), 663, 853, 875.

Al contrario que en la escala de *Fa modal*, en esta de *Sol* no hay problema alguno de identificación siempre que aparece el 7º grado natural, que da su colorido modal a esta escala, cuyo primer tetracordo (con distancias de tono-tono-semitono) es idéntico al del modo de *Do tonal* y *modal*. Los esquemas auténtico y plagal difieren por la altura de la curva melódica dentro de la extensión de la escala. En el modo auténtico el Fa aparece arriba, junto a la octava superior de la nota modal; en el plagal, por el contrario, aparece esta nota característica por debajo de la nota de reposo, como puede verse en los esquemas.

El carácter del modo de Sol es afirmativo, contundente, lleno de serena y tranquila belleza en las melodías plagales. Los auténticos son casi siempre ejemplos muy inspirados, en los que la tonada parece como si campeará sin límite alguno por el ámbito de los sonidos naturales. Estos matices se perciben también

en las tonadas que agrupamos en el epígrafe *Ejemplos con el 7º grado implícito*, por lo cual no dudamos en incluirlas en el apartado correspondiente a la escala de *Sol modal*.

Existe un cierto parecido entre la escala de Sol y la de *Mi cromático* en cuanto al colorido modal, la situación de las tónicas y dominantes, las frases de reposo y los movimientos cadenciales: algo así como la relación que existe entre una escala mayor y otra menor sobre una misma nota. Por ello no sobra repetir aquí lo que ya hemos dejado escrito: no es que estas melodías estén en tonalidad mayor y reposen en la nota dominante sino que es la *escala modal de Sol* la que sirve de base a su desarrollo. No es extraño por esta razón que en algunos casos exista una cierta fusión entre el Sol modal y el Mi cromatizado, cuyos grados se entremezclan a veces en una forma ingeniosa que da lugar a bellos ejemplares. Véanse para comprobarlos las melodías del grupo C.

13. RE MODAL



Repertorio: Núms. 68, **159**, 160, **603**, 621, 835, 982, 1002, **1024**.

De esta antiquísima escala modal apenas queda algún vestigio en nuestro Cancionero. Sus dos sonidos más característicos son el *Do natural*, subtónica (no sensible), y el *Si natural*, que dan todo su colorido modal al Re y lo distinguen profundamente de las escalas modales de Mi y de La. Estas dos notas debieron de desaparecer muy tempranamente, el Do natural a causa de las influencias cromáticas de la escala menor tonal, y mucho antes el Si, por la reacción contra el tritono Fa – Si.

A pesar de ello, nos quedan dos ejemplos auténticos de este modo de Re: el nº 159, melodía bellísima, inspirada, arcaica, y el nº 1024, que casi lo iguala. (Atención al lector: no olvidar el *Mi becuadro*, que forma parte del sistema, y tener en cuenta que la nota modal básica es Sol en la altura en que hemos transcrito el modo de Re).

El resto de los ejemplos no es tan puro: el nº 68 está contaminado por la escala tonal menor en las alteraciones de la sensible y del tercer grado; lo mismo sucede en la melodía nº 160; el nº 621 lleva el Si bemol y le falta el 7º grado grave explícito, que también falta en los núms. 835 y 982. Por último el nº 1002 queda confuso entre el Re y La modales por la ausencia del característico 6º grado en el desarrollo melódico.

14. SI MODAL



Repertorio: núms. 264, **380**, 569, 576, **673**, **712**, **946**.

La escala modal de Si, idéntica a la de Mi en el tetracordo inferior, se diferencia de ella en el V grado, a un semitono del IV. Su estructura proporciona a las melodías un especial acento de añoranza y nostalgia, a consecuencia de la 5ª disminuida, que constituye su núcleo. Su sonoridad resulta extraña, un tanto exótica y con resonancias arcaicas.

Tampoco de esta antiquísima escala modal quedan en esta recopilación más que unos pocos y raros ejemplos. De las siete melodías que agrupo aquí, las más auténticas son la nº 712 y la 946, en las que aparecen con claridad los rasgos de este sistema. La estrofa del nº 264 es una buena muestra de cómo la 5ª disminuida Si-Fa-Si es el soporte (o el esqueleto) melódico de este modo de Si. El nº 380 añade al anterior el valor de ser una especie de sonsonete rítmico primitivo, con resonancias infantiles. Los núms. 569 y 576 son también buenos ejemplos, aunque esté solo implícito el 5º grado, cuya presencia parece que se está adivinando detrás de los giros melódicos. Y el nº 613 es también un ejemplo válido, a pesar de las influencias posteriores que cromatizan incidentalmente algunos grados.

15. MELODÍAS CIRCULARES

Repertorio: núms. 482, 629, 631, 638, 785, 794, 911, 917, 978, 988.

Las melodías que agrupo en este apartado presentan unas características que me parece acertado calificar con el apelativo de *circulares*. Se trata de una configuración según la cual la línea melódica está dividida en dos hemistiquios que se exigen mutuamente como respuesta recíproca: el primero exige al segundo, y este nuevamente al primero, en una sucesión alternante ininterrumpida hasta su final. Aunque de alguna manera hay que terminar lo que se ha comenzado, es el texto el que termina, y con él, forzosamente, esa especie de sonsonete recitativo que no tiene final «lógico» según las leyes de la construcción melódica, que siempre termina en una cadencia con sentido de final, cosa que aquí no sucede.

A excepción de dos o tres casos, las melodías circulares aparecen en nuestro cancionero como soporte canturreado de textos de tipo romanesco. Con alguna frecuencia, al menos en tres o cuatro casos de los diez que he documentado, la fórmula se mueve entre las notas de una tercera menor (Si – La – Sol sostenido), como una especie de canturreo semitonado. Estos datos permiten sospechar una especie de arcaísmo, ya que se trata de recitativos muy simples, profundamente ligados a la métrica y acentuación del verso octosilábico, mensura métrica casi exclusiva de nuestro romancero. Parece, pues, que se trata de vestigios de fórmulas músico rítmicas que servían de soporte a estas narraciones que poblaron la memoria de las cantoras y cantores rústicos.

16. MELODÍAS INCLASIFICABLES

Repertorio: núms. 60, 126, 130, 15, 167, 472, 527, 528, 529, 731, 634, 731, 785, 871, 917, 962, 978, 988, 997, 1003, 1039, 1045, 1050, 1052.

Si ya venimos constatando a lo largo de este análisis musical cómo la inspiración del autor o intérprete no conoce fronteras y campea con libertad, incluso teniendo como base esquemas más o menos establecidos, esto se hace aquí más evidente que en cualquiera de los otros apartados. Abundan en este las melodías circulares (ver más adelante), los recitativos romancescos, los semitonados y sonsonetes que parecen como balbuceos musicales, y algunas melodías con extrañas modulaciones polimodales.

Las melodías de este apartado no encajan perfectamente en ninguno de los esquemas modales o tonales. Todas ellas merecen por ello una lectura atenta, ya que son ejemplares únicos, muchos de ellos arcaicos, dentro del acervo de nuestra música tradicional. Remito de nuevo al lector al comentario numérico en que analizo las particularidades de cada tonada. Solo así podrá captar las peculiares bellezas y singularidades de cada ejemplo.

17. MELODÍAS DECADENTES

(Leer en el cancionero cualesquiera de los números citados, si se quiere captar qué quiero indicar con el término decadentes).

Repertorio: núms. 184, 193, 194, 196, 217, 218, 495, 579, 645, 653, 654, 671, 1054, 1056, 1057, 1058, 1059, 1060, 1065, 1066, 1067, 1071, 1072, 1075, 1076.

Para que de nada falte, he aquí un último apartado integrado por lo que podríamos calificar como *subproductos* de la lírica popular. Además de la mayor parte de las melodías que he relegado al último capítulo del Cancionero bajo el título *Géneros tardíos, decadentes y asimilados*, integran este bloque algunas otras tonadas de baratillo que salpican esta colección. Hay de todo en este saldo: el tardío *baile agarrao* que remeda tópicamente al pasodoble, los dúos asimilados de aires norteños, las coplas grotescas, los coreos gamberriles, las murgas ripiosas, los cantos de orgía (quizás, mejor, de borrachera), los lirismos cursis, las tonadillas tardías...

Estas salpicaduras nos demuestran que, aunque la calidad de la tonada tradicional supera en general una dignidad musical media, y no pocas veces llega a un profundo lirismo, también decae de cuando en vez hasta el fondo de la mediocridad y el mal gusto.

18. CONCLUSIONES

La agrupación de las melodías según la naturaleza sonora realizada en este apartado arroja el siguiente resultado numérico:

MI MODAL (todas las variantes).....	363
LA MODAL Y TONAL.....	327
DO MODAL Y TONAL.....	182
FA MODAL.....	72
SOL MODAL.....	69
RE MODAL.....	9
SI MODAL.....	7
INCLASIFICABLES.....	24
CIRCULARES.....	7
DECADENTES.....	25

Las conclusiones generales que se pueden extraer de este análisis son en resumen, las siguientes:

1. En la música tradicional de las tierras de la provincia de Zamora prevalece la música de sonoridad modal sobre la tonal. Solamente las melodías agrupadas en la fórmula auténtica del modo menor tonal y las de los apartados A y D del modo mayor pueden considerarse como claramente tonales. El resto de los documentos pertenecen a las músicas de sonoridad modal.

2. La *escala modal de Mi* prevalece sobre todas, siguiéndole en importancia la escala de *La modal y tonal*. El *modo mayor* (escala de Do, casi siempre con un comportamiento tonal) tiene solo una presencia relativa en el conjunto, y las demás escalas tienen la que indica su frecuencia.

3. El *modo de Mi cromatizado* está en estrecha relación con la escala menor tonal, de tal manera que ambas se funden a veces, dando origen a un estilo melódico peculiarísimo con giros, cadencias, adornos reposos y modulaciones muy características, que constituyen una de las notas de identidad de la música popular de nuestras tierras. En esta relación entre ambas escalas parece, a partir del análisis de algunos ejemplos, que ciertas melodías originalmente diatónicas se han ido cromatizando y tonalizando progresivamente hasta llegar a adquirir plenamente la tonalidad menor.

Entre otros muchos, hay dos ejemplos especialmente claros y relevantes de este fenómeno. Uno es la canción del *Banquete de bodas* (núms. 680-704) y otro es el canto petitorio *Aguinaldos* (núms. 604-719). En la primera he situado las tonadas por el orden aproximado de evolución modal-tonal, con todas las salvedades para los casos dudosos. Y en el caso de la *tonadilla de aguinaldos* (núms. 604-619), en que no lo he hecho por tratar de poner los textos en un cierto orden, el lector puede ordenarlas sin mucha dificultad.

4. El fenómeno de la transformación modal-tonal al que aludimos queda a veces en un estado intermedio en que las melodías no se definen claramente como modales ni como tonales, sino que tienen rasgos comunes a ambas sonoridades. La ambigüedad resultante de ello es también una característica

de nuestra música tradicional. En el apartado 6, que he etiquetado como *Mi modal cromatizado con tendencia al Mi menor tonal*, pueden encontrarse numerosos ejemplos de este comportamiento.

5. La escasez de ejemplos de escalas modales de Re, Si y Fa diatónicas, así como la aparición de un cierto número de tonadas no clasificables al completo en ninguno de los bloques que hemos establecido después de un análisis pormenorizado de todo el repertorio recogido y transcrito en este cancionero, parece demostrar que hay vestigios de arcaísmo en nuestra música tradicional, cuyas fuentes solo pueden identificarse a base de un trabajo de musicología comparada que abarque un radio muy amplio, a fin de poder establecer datos fidedignos.

6. Y para terminar: afirmaciones no probadas documentalmente que atribuyen orígenes concretos o legendarios a determinadas melodías por el hecho de ser ejemplos raros no son más que suposiciones desprovistas de valor científico, aunque algunas de ellas hayan sido emitidas por (etno)musicólogos renombrados.

3. LAS VARIANTES MELÓDICAS

Aunque sea evidente que toda melodía original, en la medida que lo es, ha de tener un inventor, no es menos cierto que fuera de algunos textos muy tardíos cuyo origen o autor se conoce, la mayor parte, o mejor, la casi totalidad de la música popular de tradición oral es anónima. Para los textos que contienen alusiones a personajes, sucesos o datos locales, es fácil establecer la relación con un lugar determinado, pero no así para la melodía, a no ser que conste explícitamente por algún testigo o testigos, y no se haya encontrado semejante o variante alguna de la misma. Y aun así, habría que cerciorarse muy bien de tal autoría, ya que la ignorancia de otros datos puede afirmar como seguro lo que no es en modo alguno cierto.

Como uno de los ejemplos más sorprendentes en relación con lo que acabo de afirmar, puede citarse el de la conocidísima (en Zamora) canción denominada *El tío Babú* (n° 144 de este cancionero, comentado en la página correspondiente de la sección primera). Esta tonada contiene varias alusiones toponímicas a algunos pagos del término de Toro (*Vardales, Valdelespino, Marialba, El Caño, Los Cinco Pilares*) y también a un personaje, real o imaginario, por sobrenombre *El Tío Babú*, del que algunos toresanos mayores afirman haber sido conocido por sus abuelos. Pero estos datos solo atestiguan el origen toresano del texto, ya que un examen de la melodía nos demuestra que esta procede de un refundido de tonadas, cuyo estribillo es una de las numerosas variantes de la difundidísima copla que en Salamanca llaman *La Montaraza*, que se canta, también en varias versiones, por varias comarcas de Salamanca. El texto de esta copla, que alude a un suceso de principios del siglo xx ha sido, con mucha probabilidad, aplicado también a una melodía preexistente, una de cuyas innumeradas variantes es el estribillo de *El Tío Babú*, que es muy conocida fuera de la tierra toresana

Ejemplos como este abundan en este cancionero zamorano, y en la inmensa mayoría de las recopilaciones de músicas populares tradicionales. Por esta razón, al ir yo constatando, a medida que avanzaba mi trabajo de «búsqueda y captura» de canciones, esta frecuencia de semejanzas melódicas entre gran número de tonadas, me decidí a efectuar un rastreo sistemático de todos los cancioneros y trabajos de recopilación de que he podido disponer (unos 30 cancioneros). El resultado de este rastreo lo he ido llevando al comentario de las tonadas por orden numérico, que también traslado a esta reedición. Del cual se deduce, previa lectura, que aproximadamente unas 300 melodías de las que contiene este cancionero de Zamora aparecen también, en variantes más o menos cercanas, en esos otros 26 que he ido citando en los comentarios a cada tonada.

Como consecuencia de este rastreo se llega a la conclusión de que hay ciertas melodías que se revelan como especialmente «peregrinas», pues aparecen en numerosas variantes, más o menos cercanas, en otras comarcas, regiones y provincias, como puede comprobar cualquier lector atento. Las transformaciones a que las someten la iniciativa creadora o los fallos de memoria de los cantores son muy singulares, de tal manera que a veces resulta difícil pronunciarse con certeza acerca de cuál será la melodía original y cuáles las variantes de la que puede parecer primer «original». Solo resulta relativamente fácil llegar a una conclusión segura cuando se trata de melodías de línea muy simple, cuyas variantes aparecen más floreadas o adornadas, o cuando son trasladadas de un estilo modal arcaico a escalas tonales que por lógica tienen que ser posteriores.

De todo lo dicho se deduce también que es muy aventurado, y por consiguiente poco científico, atribuir con seguridad el origen de una melodía a una región, provincia, comarca o población (a no ser que se cuente con datos fidedignos), ya que puede uno encontrar otros nuevos testimonios o datos que le obliguen a rectificar afirmaciones demasiado tajantes. Muchas tonadas que aparecen adscritas a un ámbito geográfico determinado en colecciones antológicas compiladas por el procedimiento del «refrito» por autores que se limitan a copiar, sin citar ni siquiera las fuentes, han ido pasando así de unos cancioneros

a otros solo lo son por el hecho de que en la más antigua antología fueron atribuidas a una determinada provincia o región. Pero ello no indica que sean, en efecto, tonadas «nacidas» en el lugar que las antologías les atribuyen.

Valga como un ejemplo entre decenas de ellos, por ser muy característica, la canción titulada *Cam-purriana*, que García Matos cataloga como característica del folklore de Santander, calificándola como «sugestiva muestra de uno de los más típicos ejemplos del Cancionero Cántabro» (3), y que yo transcribo aquí en dos versiones, en forma de ronda (n° 39) y como tonada de jota (n° 237). ¿Cómo podemos saber si el tal ermitaño, al que alude el estribillo, «nació» en la montaña cántabra, o entre los peñascales de Sayago, o en los pinares de Aliste, en tierras zamoranas? Ni la textura melódica, casi idéntica en los tres casos, ni menos el aire del movimiento melódico, distinto en la ronda y en el baile, ni algún otro dato, como podrían ser los variados textos de las estrofas, nos revela nada especial en los tres casos que permita asegurar una «partida de nacimiento» segura a un ermitaño, ejerciendo como tal en los cientos de ermitas desparramadas por todas partes.

Más bien parece evidente que la música tradicional de estas tierras, y me refiero a las del cuadrante noroccidental tomado sin rigor de fronteras (pues habría que añadir por lo menos el norte de Extremadura y el Noroeste de Castilla-La Mancha, como puede constatarse repasando el estudio de variantes que incluyo más adelante, en los comentarios al repertorio), ha sido creada, sí, por cantores nacidos y formados como tales por la práctica dentro de la tradición –con algunas aportaciones de músicos profesionales que conocían muy bien la tradición musical de su tierra natal, sin duda–. Y por lo tanto, hay que concluir que es el resultado de un trasiego, de un intercambio, de un constante ir y venir de tonadas comunicadas, difundidas y repetidas en numerosas variantes, todas ellas (o por precisar más: «casi todas ellas») muestras de un peculiar estilo configurado por características comunes y colorido sonoro semejante. Como también aparece con evidencia clara, después de una lectura comparativa, que no existe apenas semejanza entre la tradición musical de nuestras tierras y la de lugares como el País Vasco, Alicante o Cataluña. Estamos ante mundos musicales tan diferentes, que no hay ni rastro de mutua influencia, incluso cuando se trata de estilos tan específicos como los cantos de labores de estilo melismático, tonadas de baile y danza o canciones de cuna.

Aunque el estudio comparativo que hemos llevado a cabo en este libro es de proporciones modestas, creemos que como método es válido para llegar a conclusiones sobre el parentesco melódico entre las tonadas; en este estudio hemos seguido casi exclusivamente una comparación melódica, dejando a un lado las semejanzas en los textos, que normalmente no comportan una semejanza musical, ni siquiera en los textos de tipo romanesco, muchos de los cuales vienen transcritos en los romances en múltiples versiones melódicas entre las que no se perciben semejanzas.

Puede comprobarse lo que decimos leyendo los 18 ejemplos musicales que transcribe Tomás Parés («Las variantes en la canción popular», en *Anuario musical*, vol. XIV, pp. 95 y ss.), como variantes del romance de *La mora bella* (n° 766 de este cancionero). A pesar de tratarse del mismo texto en versiones diferentes, no existe parentesco melódico más que en los núms. 4, 5 y 8. El resto de los ejemplos aportados no pertenecen al mismo tipo (o invento) melódico, a pesar de que el autor afirma encontrar semejanzas en otras varias, que no recuerdan ni de lejos a la que se toma como modelo.

Por ello, a pesar de que no faltan casos en que las variantes literarias comportan también variantes melódicas, es evidente para nosotros que el análisis comparativo de las mismas se ha de hacer a partir de la semejanza melódica, puesto que una buena parte de las tonadas populares no tienen texto propio, salvo las que por razón de su estructura constan de estribillo y copla, sino estrofas poéticas intercambiables y aplicables a un sinfín de melodías.

Aclaremos finalmente que para el análisis de las variantes melódicas hemos seguido el criterio de dar mayor importancia a la línea melódica que al componente rítmico, en contra del criterio de M. Schneider. Consideramos que una vez establecido un determinado tipo, los cantores lo reproducen con fidelidad en lo que recuerdan y re-crean o reinventan los fragmentos en que la memoria les flaquea o les falla. El criterio de Schneider, que podría aplicarse con más certeza en un estadio más cercano a la creación de un determinado tipo, en el que el soporte rítmico tendrá, sin duda, una importancia fundamental. Pero en un posterior estadio, una tonada ya creada y más o menos fijada en su contorno melódico, se suele reinterpretar memorísticamente, ya que lo que un intérprete recuerda es precisamente la melodía, introduciendo las variantes sobre todo melódicas que le dicte su instinto creativo musical, cuando la memoria le falla o cuando quiere imprimir un sello personal a su interpretación.

En conclusión, en este cancionero damos a la cita de variantes la gran importancia que creemos que tiene, tanto para testificar la forma en que cada cantor o cantora las tiene en su memoria, como también para constatar el funcionamiento de la memoria como soporte, que al no ser casi nunca completamente fiel, nos permite constatar que hay diferentes tipos de cantores: los que repiten puntualmente lo que aprendieron, y los que inventan al paso cuando no recuerdan bien, unos mejorando el posible original y otros, casi siempre, deteriorándolo. En cuanto a la ordenación de esas variantes, siempre procedemos desde lo que después de un examen comparativo parece más simple y sencillo, hasta lo más adornado y complicado, a menudo también deteriorado.

4. LA FORMA MUSICAL

Aunque pueda parecer un tanto pretencioso tratar de formas o de géneros musicales cuando nos referimos a la tradición oral popular, creemos que, por analogía con lo que entendemos por este término, hablar de *formas musicales* es la mejor manera de explicar los «hechos musicales» que un buscador y estudioso de la tradición popular cancionística va encontrando (cada vez menos) en su búsqueda de esta tradición donde puede encontrarla más fácilmente: en el ámbito rural.

Quienes tenían afición a cantar, una afición que en muchos casos era una verdadera pasión por la música, tienen que haber sido, en su inmensa mayoría (con esta expresión damos por supuesto que habrá también canciones «de autor», inventadas por algún profesional o algún cantor dotado de imaginación musical), los inventores de las canciones del repertorio popular de tradición oral que se ha venido recogiendo ya desde hace más de un siglo. Por supuesto, no todos, ni probablemente muchos, pero sí algunos: los más aficionados, los mejor dotados y más conocidos en cada lugar o comarca.

El talento creativo, en música, no va unido indisolublemente al oficio de compositor de músicas cuya práctica se apoya en los estudios. Al igual que un compositor adapta las ideas que su inspiración le dicta a esquemas musicales preestablecidos, o inventa otros nuevos cuando los que conoce no le sirven, hay que suponer que también los anónimos creadores de las tonadas del repertorio tradicional han procedido del mismo modo, cuando no les valía, o cuando ya les parecía escaso y repetitivo lo que por tradición habían asimilado. O en otros casos, porque con la práctica de cantar y aprender de memoria las canciones que por tradición se cantaban en el pueblo, o en otros pueblos vecinos, o en otros encuentros festivos en cualquier lugar, habían escuchado y habían aprendido de memoria, se decidieron en un momento dado a «inventar» una nueva melodía.

Un cantor popular, con la memoria llena de canciones, con talento creativo, es capaz de llegar a crear, dentro de esa misma corriente de práctica musical en la que él está inmerso. Aunque no sepa leer ni escribir música, como será el caso más frecuente, un cantor con capacidad creativa puede inventar una melodía. Y tendrá sus recursos, diferentes de la escritura propiamente musical, para memorizarla. Y ello sin tener en cuenta que hay memorias «prodigiosas» capaces de retener lo escuchado una o muy pocas veces. Se tratará seguramente de «trucos» de los que los protagonistas no hablan, por modestia o por precaución. Yo he conocido por lo menos a tres de estos cantores creativos, dos hombres y una mujer, cuyos nombres no voy a citar aquí, por respeto a ellos. Uno de ellos me lo confesó en privado y con un poco de vergüenza, y de los otros llegué a la conclusión porque otras personas que los conocían me lo afirmaron.

ADDENDUM

Ahora bien, al pensar en esos inventores de melodías y textos, hay que tener el cuidado de no aplicar a su labor los mismos criterios que se aplican a la música de autor, a la canción escrita, compuesta, porque la creatividad no funciona en los dos casos de la misma manera. Un compositor crea activando su imaginación, «piensa» una melodía y la fija por escrito, a partir de una o varias ocurrencias musicales que surgen en su mente por efecto de las influencias que ha recibido, a las cuales no puede sustraerse. Pero el creador de una tonada popular ha asimilado antes de tal modo los rasgos más característicos de la forma de cantar del colectivo en que ha vivido y cantado siempre, por medio de la escucha y la práctica asidua (unidas a sus dotes personales, a su capacidad de imaginación, también condicionada por las impresiones), que ha adquirido, casi inconscientemente, la capacidad de crear nuevas melodías. Y de esa capacidad puede surgir, y de hecho surge en cualquier momento propicio, ante una

circunstancia que active la imaginación, una nueva realización musical, concreta y diferente, aun cuando integrada en el estilo y en la forma peculiar de expresión musical y de estilo particular que en la práctica ha vivido el cantor inventor.

Y a partir de ese momento de la invención, una nueva tonada ha cobrado vida y ha comenzado su existencia, integrándose en ese caudal musical que es la memoria y la práctica individual del que la creó, y de la interpretación de los que la escucharon, la aprendieron y la siguieron repitiendo, con una fidelidad más o menos puntual, según la capacidad de retentiva que tengan.

(Miguel MANZANO en *Cancionero popular de Castilla y León*, vol. 1, p. 48).

En cuanto a los diferentes géneros de canción, su estructura, su estilo, sus textos, sus diferentes estilos venían condicionados por la funcionalidad de cada momento, de cada ocasión, de cada rito, de cada fiesta, de cada lugar y rincón donde tenía que sonar cada canción. La creatividad de los inventores de canciones tiene que haber estado ligada al desarrollo del ciclo vital. Y por ello es precisamente ese ciclo, anual y vital, el que aparece en la distribución del repertorio recogido en las 12 secciones en que han sido clasificadas las canciones recogidas: *de ronda, de ocasiones diversas, de baile y danza, etc.*

En cuanto al estilo, la mayor parte, casi la totalidad del repertorio contenido en este volumen puede agruparse bajo la calificación de *canción popular tradicional*. Lo cual quiere indicar que son piezas breves con el texto en verso y con melodías caracterizadas, en general, por su sencillez y por su especial colorido. Sin embargo una lectura atenta de los cancioneros populares, como lo es este, permite descubrir, dentro de esa calificación global, una serie de subgéneros o tipos perfectamente diferenciables a partir de criterios estrictamente musicales. Tal diferenciación puede hacerse bien a partir de la estructura, bien a partir del carácter musical.

Clasificación a partir de la estructura

A) Tipo RONDÓ (B–A, C–A, D–A, ... etc. O bien: A–B, A–C, A–D, etc., comenzando por el estribillo, mucho menos frecuente).

En el primer caso la canción comienza por la primera estrofa, a la que sigue el estribillo; a continuación la segunda estrofa, seguida del mismo estribillo, y así hasta agotar todos los textos de estrofa. El número de estrofas no es constante, excepto en los cantos narrativos. Dependía de la circunstancias, de la memoria de los cantores, de las diversas ocasiones, funcionalidades, o de la longitud del texto en los casos en que se trata de un texto ritual, que exige ser cantado íntegro.

Es esta la estructura más frecuente en las canciones de ronda, en muchas tonadas autóctonas, en casi todos los cantos de baile, en buena parte de las canciones de boda y en los cantos religiosos (salvo los narrativos o algunos rituales que han de cantarse íntegros y siempre en el mismo orden).

Casi siempre el estribillo constituye el elemento diferenciador de cada tonada, siendo las estrofas intercambiables en cuanto al texto, por tratarse de cuartetos octosilábicos de texto con sentido completo y cerrado. Raras veces el estribillo musical lleva diferente texto en las sucesivas vueltas a la estrofa. (Pueden verse como raros ejemplos los núms. 906 y 909, cuya forma literaria está organizada en bloques cuyo formato literario se diferencia en una mensura silábica diferente y un contenido como de inicio y complemento).

Con frecuencia la isorritmia entre el texto y la música queda tan violentada, que se convierte en una verdadera heterorritmia, muy característica, por otra parte, de la canción popular tradicional. Y habría

que añadir una afirmación un tanto tajante a propósito de este hecho: a pesar de que los músicos que van «de culto» (casi todos) consideran esta falta de adecuación entre la acentuación del texto y la de la melodía como una especie de incorrección, mi opinión, después de haber escuchado a varios centenares de cantores en más de un millar de canciones, mi opinión, digo, y mi impresión es que, después de todo, este fenómeno es muy a menudo un elemento más de esa estética «rústica», ya que solo los cantores de las músicas populares tradicionales pueden cantar con naturalidad (y así lo hacen) las varias estrofas que, después de hurgar en la memoria, van intercalando entre las repeticiones del estribillo.

Para terminar: el tipo rondó da lugar a una serie de subtipos en los que se introducen ingeniosas modificaciones accidentales de la estructura fundamental, que estudiaremos en su lugar.

B) Tipo COPLA (A – A – A – A ... etc).

Una misma fórmula melódica sirve como base cantable a sucesivos textos de la misma mensura métrica. Este tipo se adapta a tonadas de estilo narrativo o romanesco y a buen número de tonadas que carecen de estribillo. En la mayor parte de los casos la fórmula musical corresponde a los dos primeros versos de una cuarteta y se repite en los dos siguientes. Cuando la estructura musical se extiende a cuatro versos suele repetirse el segundo período de la frase, que corresponde musicalmente a la respuesta, para adaptarlo a un texto cuyo sentido concluye en el 6º verso, y no en el 4º. Esto ocurre sobre todo en los romances, y los cantores amplían la fórmula musical para adaptarla instintivamente al sentido gramatical del texto que van cantando. También esta estructura básica, que se denomina *copla*, es sometida a un buen número de modificaciones ingeniosas, que estudiaremos en su lugar correspondiente.

Merecen particular mención las fórmulas con «remoquete», que se dan con bastante frecuencia en los casos en que se quiere estirar la amplitud de una tonada breve, y también cuando la fórmula musical se dilata por medio de un fragmento repetible para dar cabida a un texto más amplio. Véase como ejemplo la tonada que lleva el nº 958.

C) Tipo CIRCULAR

Reservamos este calificativo para un grupo de melodías que presentan unas características que se pueden calificar con este término. Dichas melodías adoptan una configuración según la cual la línea melódica está dividida en dos hemistiquios que se exigen mutuamente como respuesta recíproca: el primero exige al segundo y este de nuevo al primero, en una sucesión ininterrumpida. Y como de alguna manera hay que terminar, es el texto el que acaba, y con él, forzosamente, esa especie de soniquete repetitivo que no tiene final lógico, cualquiera que sea el último reposo.

Hemos hallado esta estructura circular en las tonadas que llevan los núms. 482, 629, 631, 638, 785, 794, 911, 917, 078 y 988.

A excepción de dos o tres casos, las melodías circulares aparecen en nuestro cancionero como soporte musical de textos de tipo romanesco o narrativo. Con alguna frecuencia, al menos en tres o cuatro de los casos que citamos, la fórmula se mueve entre las notas de una tercera menor (Si – La – Sol #) como una especie de monótono canturreo semitonado. Este detalle hace sospechar cierta antigüedad, ya que se trata de fórmulas muy simples, profundamente ligadas a la métrica y acentuación del verso octosilábico, mensura poética casi exclusiva de los romances.

Parece, pues, que se trata de vestigios de fórmulas músico-rítmicas que servían de soporte a las narraciones romancescas.

D) Tipo SUITE

Los 13 *Bailes sanabreses* que transcribo en los núms. 459 - 471 presentan una ingeniosa estructura en la que se alternan los ritmos de *baile llano* y *jota*, formando un todo musical ingenioso que permite a los bailadores alternar los movimientos y los ritmos de los dos géneros más presentes en la tradición geográfica de esa comarca zamorana (como de la mayor parte de las regiones españolas). En su lugar analizaremos con más detalle estos sorprendentes ejemplos, únicos en su género, difundidos por las tierras sanabresas.

Una lectura detenida permite, además, concluir, que no se trata de melodías repetitivas en su decurso, sino muy variadas en sonoridades tonales y modales.

E) Tipo CENTÓN o POTPOURRI

Aunque no es muy frecuente en este cancionero (y sí lo es en los de otras tierras), hay que dejar también constancia de este género, casi siempre un tanto decadente (supone un conocimiento y memorización previa de tonadas diferentes y una posterior soldadura entre dos o más), aunque exitoso a causa de lo que se piensa que es un hallazgo o una riqueza y originalidad propia de un espacio geográfico determinado.

Véanse como ejemplos los núms. 128, 144, 152, 200 y 661, en los que aparece este recurso, ya consagrado por la memoria colectiva.

Permítaseme añadir, con un cierto toque de humor, que se le puede reconocer a algunos ejemplos de este género, muy difundidos y coreados, la utilidad que vienen demostrando para animar a los colectivos que viajan de excursión en un autobús. Ninguno de ellos, por supuesto, ha llegado a las páginas de este cancionero. Entre otras razones, porque nadie me cantó ejemplo alguno de este «subgénero».

F) Tipo SONSONETE

Esta estructura aparece en ciertos recitativos muy elementales, casi siempre semitonados rítmicamente sobre uno o dos sonidos contiguos o cercanos, en los cuales prevalece el texto, mientras que la melodía se reduce a simples inflexiones que marcan los acentos y las cadencias. En estos casos queda la melodía reducida a sus elementos más simples, moviéndose en intervalos de segunda mayor o menor, o a lo sumo tercera menor, como incorporada a la métrica y acentuación del lenguaje hablado, y con cierto carácter primitivo, como un soniquete infantil.

Léanse los núms. 634, 1045 y 1052 como ejemplos de este tipo, y los núms. 1041, 1042 y 1044 como géneros de sonsonete retornado, fórmula ingeniosa que permite recitar un texto ampliándolo a partir del final por frases de relleno con «efecto retroactivo».

Clasificación a partir del carácter

Establecer géneros y tipos de canción a partir del carácter musical es más complicado que hacerlo a partir de la estructura de una tonada, ya que el carácter de una obra es algo más difícilmente perceptible que un esquema o género al que un autor adapta un invento musical determinado. No obstante esta dificultad aparente, un estudio a fondo de la canción popular tradicional nos permite descubrir una serie de tipos que han venido sirviendo de base, más o menos reflexivamente, a los anónimos creadores de las tradiciones musicales, en medio de las cuales nacieron y pusieron en juego sus dotes de cantores, y en no pocos casos de inventores, como hemos dicho.

Del mismo modo que en una composición poética se puede percibir su carácter o contenido épico, dramático, elegíaco, lírico u otro cualquiera, prescindiendo de su estructura formal o de su métrica, así también, dentro del repertorio de la canción tradicional aparecen, si se examinan comparativamente los ejemplos, una serie de tipos creados dentro de las tradiciones musicales de un espacio geográfico determinado para diferentes momentos y usos, y se pueden descubrir y catalogar una serie de diferentes modelos musicales a los que los creadores y los cantores intérpretes se han venido adaptando espontáneamente, sea en la ejecución, o en la invención de algún ejemplo nuevo y original, en todo o en parte.

A) Tipo RONDEÑO

Tonadas de estilo melódico, de aire lento, profundamente líricas, llenas a veces de un dramatismo desgarrador, o de un gozo intenso, severas y concisas en su desarrollo melódico, creadas e interpretadas originariamente para ser cantadas colectivamente en un recorrido nocturno de los mozos por las calles del pueblo. Pero aprendidas también, la mayor parte de ellas por las mujeres, que también las memorizaron, sin duda por escucharlas muchas veces, pero también por cantarlas a menudo en rondas mixtas. Amores y amoríos, gozos, celos, requiebros, quejas, desprecios, olvidos, lamentos, promesas, burlas hirientes..., son la temática más frecuente de los textos de las estrofas y estribillos de las tonadas de ronda.

La primera sección de este cancionero contiene solo las que los propios cantores y cantoras denominaron expresamente como tales, a veces con evidente error, que siempre tiene alguna explicación. En ella aparecen los ejemplos más genuinos del género. Una lectura reposada permitirá a los interesados por este tipo de tonadas percibir los variadísimos matices que las canciones rondeñas ofrecen, y también, cómo no, los variados niveles de belleza e inspiración, casi siempre dentro de una calidad que sobrepasa la mediocridad.

En lugar de apuntar números y títulos, prefiero en este apartado que los posibles lectores «pongan nota de calidad» a las canciones. Yo lo hago en los comentarios, tonada por tonada, que suceden a esta introducción, en los cuales, aunque pretendo ser objetivo, necesariamente habré dejado algunas apreciaciones muy personales, que podrán no ser compartidas por los lectores. Ya afirma sabiamente el refrán que «de gustos no hay nada escrito» (cosa que no siempre es cierta, pues si el «buen gusto» se ha adquirido y refinado con larga experiencia y reflexión estética, el juicio es válido por ser objetivo). Al repasar ahora esta primera sección que reúne las canciones líricas, no puedo menos de recordar las primeras sesiones de grabación, en las que tenía que comenzar explicando lo que yo buscaba, la atención, siempre un poco envuelta en cierta desconfianza ante un desconocido que venía, magnetófono en mano, pidiendo que le cantaran alguna canción de las antiguas, las que habían aprendido de los mayores y cantado muchas veces.

A menudo me venía a la memoria aquella estrofa de Atahualpa Yupanki en las *Coplas del payador perseguido*, que sin duda es fruto de su experiencia, cuando cuenta: «Por ahí se allegaba un maestro / de esos puebleros letraos; / juntaba copla y verseo / que iban después a un libraco, / y el hombre forraba el saco / con lo que otros han cantao». Que esto sería verdad, como también lo ha sido y lo sigue siendo por estas tierras desde que aparecieron los autodenominados *Grupos folk*, no hay más que abrir los oídos para comprobarlo. Por eso a mí me daba cierta vergüenza lo que iba haciendo, a pesar de que mi intención estaba muy lejos de aquella postura. Así lo dejo explicado en el *Preludio para lectores curiosos* que escribí para la primera edición de este cancionero.

Pero vuelvo ya a lo que venía diciendo, después de esta digresión. Una vez que el cantor o la cantora se animaba a comenzar, yo me quedaba a menudo literalmente maravillado de que tesoros musicales (y a menudo también poéticos) estuviesen vivos en sus memorias. Y me animaba y felicitaba de haber tomado la decisión de acercarme a un mundo de músicas para mí desconocido, a pesar de que yo creía haber

estado muy cerca de él. Nunca había pensado que tal cantidad de tesoros musicales y poéticos quedaran todavía vivos en la memoria de tantas gentes. Lo cual se explica en parte, sin duda, por el hecho de que yo pasé toda mi primera juventud en un internado, como aspirante a cura.

Termino como comencé este apartado: canción de *ronda* o *rondeña* equivale, en música popular tradicional, a *canción lírica*. Casi siempre. Y este tipo de canción ha influido en una buena porción de canciones con otras funciones, como puede percibirse con una lectura detenida de este cancionero.

B) Tipo TONADA

Muy cercano a la canción del tipo rondeño he incluido en la sección segunda las canciones que agrupo bajo el epígrafe *Tonadas diversas autóctonas*. Esta segunda sección agrupa un bloque de 112 canciones (del nº 112 al nº 230) sin un uso o función especial o definida, susceptibles de expresar cualquier sentimiento y de adaptarse a cualquier momento en que alguien quiere expresarse o desahogarse cantando, individual o colectivamente.

El carácter de la tonada es menos definido que el de la ronda, y abarca una amplia gama de estilos, temas, motivos y matices. Una lectura atenta de la segunda sección de este cancionero deja clara esta gran amplitud onomástica: en la práctica popular se cantó todo tipo de temas en un variadísimo catálogo de tipos melódicos. Aunque algunos títulos de las tonadas son de sobra conocidos en la tradición cantora, la mayor parte de ellos se nombran simplemente por las palabras con que comienza la primera estrofa, o con el principio del estribillo, como por ejemplo *Con una sevillana*, *La tonada del cardo*, *La primera entrada*, *Los mandamientos de amor*, *La bata*, *La gallinita*, y un largo etc. Finalmente, algunas tonadas tienen «nombre propio», por aludir a algún personaje más o menos conocido en un entorno, como *Ronda de Manuel el Clavitero*, *El Tío Babú*, etc.

5. LA FUNCIÓN

Dada la importancia trascendental que la funcionalidad ha tenido en la creación del cancionero popular, al ser en gran medida la fuente y a la vez el contexto de las músicas tradicionales, el criterio más claro y accesible para que cualquier lector se oriente en la lectura y en la búsqueda de cualquier canción dentro de un repertorio como este es la ordenación que tenga en cuenta *la función de cada canción*. Cosa muy diferente son los comentarios de todo tipo, y sobre todo los musicales, que tienen que obedecer a criterios diferentes, fundados ante todo en la «naturaleza musical» (sonoridad y ritmo, estructura, ámbito melódico, etc.), ya que tratan de aclarar aspectos interesantísimos de las canciones en su aspecto puramente musical, y a menudo también anecdótico, basado en los comentarios que las mismas cantoras y cantores añadían.

En este cancionero, que tiene la ventaja de haber sido recogido y editado con posterioridad a algunos de los cancioneros cuyos autores han sido grandes estudiosos de la música popular tradicional del cuadrante noroeste peninsular (vuelvo a citar los principales entre otros muchos en orden cronológico: Federico Olmeda, Casto Sampedro, Manuel Fernández Núñez, Dámaso Ledesma, Eduardo Martínez Torner, Agapito Marazuela y Manuel García Matos), la clasificación ha sido realizada a partir de la función de las canciones recogidas. No porque consideremos que este es el principal aspecto o el más seguro para la ordenación del repertorio recogido en un ámbito melódico, sino porque es, quizás el más sencillo para orientar a los lectores y a los estudiosos. Siguiendo este criterio, las canciones, agrupadas en bloques a partir de su función, han sido ordenadas en la siguiente secuencia:

- I. TONADAS DE RONDA
 - La ronda como costumbre con soporte musical
 - La ronda como género musical
 - Los intérpretes de la ronda
- II. TONADAS DIVERSAS AUTÓCTONAS
 - Razón de la clasificación en este apartado
 - Características de las tonadas «para cantar en cualquier momento»
- III. TONADAS DE BAILE Y DANZA
 - La frecuencia del baile con soporte cantado como práctica
 - Los tipos de baile:
 - La jota
 - El baile llano
 - El baile sanabrés
 - La jota corrida
 - Otros bailes diversos

Y aquí terminaba el desarrollo del estudio musicológico, que tendría que haber abarcado todas las siguientes secciones en que ya habían quedado clasificadas y ordenadas, a saber:

- IV. TONADAS DE ACOMPAÑAR TRABAJOS Y FAENAS
- V. TONADAS DE CANCIONES DIVERSAS EN EL CICLO DEL AÑO
- VI. CANCIONES DE BODA
- VII. CANCIONES DE CUNA
- VIII. ROMANCES TRADICIONALES

- IX. ROMANCES LOCALES
- X. TONADAS RELIGIOSAS
- XI. RECITATIVOS, TRABALENGUAS Y JUEGOS DE PALABRAS
- XII. GÉNEROS DECADENTES, TARDÍOS Y ASIMILADOS

ADDENDUM FINAL

Mi proyecto inicial era continuar redactando el estudio introductorio a cada una de las secciones del cancionero. Pero por las causas que he apuntado al comienzo, la edición se precipitó y me vi obligado a improvisar el sumario escrito preliminar que proporcionara al libro unas páginas cuyo contenido orientara mínimamente a los lectores sobre la colección de canciones que iban a encontrar en el libro, cuyo volumen y peso excedía con mucho los tamaños del largo centenar de recopilaciones de todas las tierras, comarcas y regiones de nuestro país, tal como dejo explicado en la página 4 del prólogo.

Al pensar en una segunda edición, a la que me decidieron las circunstancias que he explicado en las páginas de presentación, me he visto obligado a reordenar los materiales que la van a integrar, dispuestos en la siguiente forma:

1. El CACIONERO DE FOLKLORE MUSICAL ZAMORANO, tal como fue editado la primera vez, incluidos los escritos imprescindibles para orientar mínimamente a los lectores que hicieran uso del mismo.

2. Los escritos introductorios que tenía ya preparados y concluidos para formar parte de la edición completa. Tales escritos son los que ocupan las páginas iniciales, hasta esta misma página. Entre ellos, considero importantísimo y básico el que contiene la clasificación modal de todas las melodías del cancionero, que ocupa las páginas 25-51 de esta edición.

3. La introducción a la sección primera, que va a continuación de esta página.

4. La sección que sigue, con el título COMENTARIOS POR ORDEN NUMÉRICO, que incluye lo que su título indica y ocupa. Considero esta sección, así como las otras dos que preceden a las siguientes dos secciones, a saber TONADAS DE RONDA, TONADAS DIVERSAS AUTÓCTONAS y TONADAS DE BAILE Y DANZA, como la parte más interesante para los lectores (por supuesto, una vez que hayan leído el estudio introductorio que ocupa las páginas anteriores a esta).

Estas tres secciones comprenden un estudio de variantes de cada tonada, en el que queda constancia de las que he encontrado a cada una de ellas en los 20 cancioneros y recopilaciones que aparecen en la BIBLIOGRAFÍA. A esta relación de variantes añado, en la mayor parte de ellas, mi comentario personal, que incluye todo tipo de datos analíticos, y en muchos casos un comentario estético. Sé muy bien que un comentario estético es algo comprometido, y que mis afirmaciones (o negaciones) serán discutibles para algunos lectores. Pero el lector de un cancionero popular de tradición oral no se encuentra simplemente con documentos que hay que clasificar y analizar, sino que además se enfrenta a una «obra de arte», ciertamente de cortas dimensiones, pero muy singular, que en muchos casos alcanza cotas artísticas muy altas, aunque en otros muchos no pase de una realización vulgar, prosaica o incluso zafia.

5. El resto de las secciones desde la IV hasta la XII, quedaron sin el comentario y sin el rastreo de variantes, que no pude llevar a cabo a causa de la edición prematura que me vi obligado a hacer.

6. Para que estas 9 secciones no queden del todo desprovistas de presentación, he redactado para esta edición un brevísimo comentario, que ayude mínimamente a los lectores a orientarse en lo que pueden encontrar en cada una de ellas. El comentario antecede a cada una de las 9 secciones citadas.

7. Estudio lingüístico del Dr. José Luis Alonso.

**REPERTORIO MUSICAL Y
COMENTARIOS**

INTRODUCCIÓN

El término *ronda*, que tuvo un tiempo atrás un significado definido, se aplicaba en su aspecto de canción a las tonadas que la mocedad masculina cantaba durante la noche por las calles de los pueblos y aldeas del ámbito rural en determinadas fechas, sobre todo en las vísperas de las fiestas más señaladas, rondando a las mozas y vagando de un lugar a otro por las calles, plazas y rincones del pueblo.

Con frecuencia la ronda se desarrollaba conforme a una especie de ritual establecido consuetudinariamente, y respetado por el colectivo de los rondadores. En el *Cancionero popular de Burgos*, de Federico Olmeda, y en la obra *Lírica popular de la Alta Extremadura*, de M. García Matos, se pueden leer interesantes descripciones bastante detalladas acerca del desarrollo ritual de la ronda. La de Olmeda es un documento de gran valor, y recoge el «reglamento» por el que se regía el desarrollo de la ronda en los pueblos burgaleses Barbadillo del Mercado y Barbadillo del Pez. García Matos, en cambio, se muestra más lírico recordando, dice, momentos vividos personalmente. Sin embargo, refiere también un dato de gran importancia: no solo se denominaba *rondas* a los paseos musicales nocturnos, sino también a las veladas de canción y divertimento que en determinadas fechas celebraba la juventud, mozos y mozas, trasladándose en alegre y musical jolgorio por las calles del pueblo, hasta las casas de familiares y amistades, para celebrar algún acontecimiento o suceso festivo, pidiendo, al son de cantos, toques y bailes, ser obsequiados con algo que se comiera y bebiera, para con-

tinuar luego en comitiva hasta la siguiente «estación».

La ronda considerada en el primer aspecto se ha extinguido por estas tierras en unas pocas décadas, y casi nada es lo que hoy queda de ella, si no son los recuerdos. En cuanto a la segunda forma de ronda en su sentido más amplio, ha pervivido en una u otra forma hasta hace pocos años (*me refiero a la década de 1980, cuando se editó este Cancionero*). A ella me referiré en el comentario a la segunda sección, que titulo *Tonadas diversas autóctonas*.

Pero los intérpretes de hoy (las intérpretes casi siempre) aplican también el término *ronda* a todo tipo de tonada de carácter más o menos lírico de estilo melódico, que se cantaba en cualquier momento de diversión, encuentro, reunión, desplazamiento colectivo, velada festiva y ocasiones semejantes. Del amplio uso del término se deduce que la palabra *ronda* ya no conservaba apenas nada de su significado ritual, fuera de las alusiones explícitas que quedan en algunos textos, como los que aparecen en la primera sección de este cancionero.

Sin embargo, si consideramos en bloque las tonadas que la gente califica como *rondas*, encontramos en ellas un algo que les es común, que es precisamente ese *carácter lírico* que las convierte en cauce de expresión de los sentimientos más diversos. El aspecto funcional que en otro tiempo tuvo la ronda ha quedado muy diluido, muy poco ligado a aquellas circunstancias que tuvo cuando era tonada nocturna de enamorados, viniendo a tomar el sentido amplio que tienen las palabras *tonada* o *canción*, que se acerca bastante a los términos de uso reciente *chanson*

o *lied*, en el sentido originario de estos vocablos en sus respectivos idiomas, no en el que tienen como música de autor.

Desde el punto de vista musical, el estilo de la ronda es fundamentalmente *melódico, cantábil, casi siempre reposado y tranquilo*, como ya he dejado escrito. La ronda es un canto comunicativo en el que el texto y la música son vehículos de expresión de los estados de ánimo más variados. Alegría, dolor, pena, nostalgia, júbilo, tristeza, amor, celos, ausencias, recuerdos, melancolías, ilusiones, la temática más diversa aparece en los textos de las melodías rondeñas.

Por ello, la canción de ronda es, sin duda alguna, la forma musical en que el pueblo (sobre todo las gentes que habitaban el ámbito rural) se ha expresado con mayor hondura y lirismo, en un estilo muy característico, y es el género que ha originado los tipos melódicos más inspirados y las estructuras de tonada más ingeniosas. Ya he dicho más atrás, y es ahora el momento de recordarlo, que un cancionero tradicional que no recoja con variedad y abundancia ejemplos de este género tan primordial en el repertorio popular es, sin duda, una recopilación incompleta, que revela indirectamente cierta falta de criterio en el recopilador, cierto desconocimiento de lo que es la música tradicional de estas tierras. La experiencia y el conocimiento que me ha proporcionado la recopilación de este cancionero me dice que cuando se hace una encuesta insistiendo en la búsqueda de las tonadas de ronda va uno de sorpresa en sorpresa al comprobar la inagotable imaginación de los cantores populares, que han sido capaces de crear, con muy pocos medios, un repertorio muy amplio de obras maestras en su género, en las que la inspiración más clara y limpia se vierte en los más variados cauces.

Como ya he dejado dicho, el número elevado de documentos musicales de tipo rondeño o simplemente lírico (sin una función determinada) que he recogido en tierras zamoranas, donde no he hecho, ni mucho menos, un recorrido geográfico completo, aunque sí bastante representativo, 230 pueblos en total) me ha obligado a efectuar una disposición de este repertorio material en dos

secciones diferentes, a las que he puesto distinto título en razón de su diferente funcionalidad. Distingo aquí dos tipos de canciones diferentes: las que denomino *canciones de ronda*, que ocupan la sección primera, y las que llamo *tonadas diversas autóctonas*, que he llevado a la segunda sección. Al comienzo de ambas intento establecer esas diferencias que, a mi entender, me han llevado a dividir en dos bloques tonadas muy semejantes en estilo musical. Por decirlo en pocas palabras, para terminar este breve comentario, podría afirmarse que la nota diferenciadora de la ronda es que siempre, o en la mayoría de los casos, es una canción que va dirigida a alguien, que tiene un destinatario, o por ser más claros, una(s) destinataria(s). Mientras que una tonada, una canción, no suele tener esa connotación.

El hecho de ir transcribiendo a medida que recogía me fue ayudando cada vez más a interrogar a los cantores para ayudarles a comunicarme todos o la mayor parte de sus saberes cancionísticos. Desde el comienzo de mis correrías de búsqueda, pero sobre todo al cabo de algún tiempo, la experiencia también me iba diciendo, al poco del inicio de mi «interrogatorio», qué era lo que iba a poder sacar de la memoria de cada cantora o cantor o grupo de unas y otros.

Repasando mis experiencias de búsqueda, tengo que afirmar, y lo hago sin ningún punto de presunción, que lo que de verdad me convirtió en un «buscador» eficaz fueron mis primeras experiencias, en los comienzos de mi «trabajo». Como he dicho, en el verano del año 1971 me eché mi magnetófono al hombro y me decidí a buscar la tradición oral musical (cuya existencia yo conocía por los 20 cancioneros, más o menos, que conocía y había leído y releído muchas veces) a partir de la memoria de las cantoras y cantores supervivientes de una época y una práctica que en apenas unas décadas iba a desaparecer. Y tuve la suerte de comenzar por un pueblo en el que quedaba memoria del pasado musical en varios cantores y cantoras. Y fue precisamente el hecho de repetir la experiencia lo que me dio la seguridad de que me metía en una tarea que me iba a resultar apasionante. Me ayudó muchísimo

a trabajar con rapidez el hecho de ir transcribiendo rápidamente lo que iba grabando: así se ampliaba mi conocimiento del repertorio que podía encontrar y en consecuencia la forma de ayudar a las cantoras y cantores a recordar lo que en muchos casos hacía tiempo que ya no cantaban.

Una conclusión segura saco de mi experiencia: un cancionero popular tradicional en el que no aparezca un número de canciones de ronda suficientemente representativo dentro del conjunto canciones líricas, no es una recopilación representativa ni válida de todo el saber popular, porque es este género el de mayor valor musical y «literario». Saber preguntar (aptitud que yo no tenía en el comienzo de mi experiencia, pero que adquirí en cuanto transcribí un número de rondas representativo dentro del conjunto) es la condición para que los cantores «hurguen» en su memoria y recuerden lo que con frecuencia tienen medio olvidado.

Una ojeada a los cancioneros que he podido consultar me confirma en lo que afirmo, pues solo los cancioneros recogidos y publicados por Federico Olmeda (Burgos), Agapito Marazuela (Segovia), Córdova y Oña (Santander) y Alta Extremadura (García Matos) dedican expresamente alguna sección, generalmente la primera, a agrupar, y en algún caso comentar, el repertorio de canciones de ronda que han recogido. Comentarios que, a excepción de los que acabo de citar, muy poco o nada animan a los lectores a prestar especial atención al género rondeño.

ADDENDUM

Para terminar este comentario introductorio a la primera sección, solo me queda añadir ahora (en esta reedición) algo que me parece importante aclarar. Jamás había yo pensado hasta los primeros años de la década de 1970, cuando comenzaba mis búsquedas, en recoger, y menos editar, un cancionero como los que ya conocía, de los autores que acabo de citar y de otros varios. Si al cabo de mis búsquedas en aquellos años centrales de la década de 1970 había logrado recoger más de un millar de tonadas, no quiere ello de-

cir que Zamora fuera una tierra privilegiada para la conservación de la tradición musical popular. Más bien la conclusión que hay que extraer de este hecho es la contraria, como lo demuestra el hecho de que los dos cancioneros que en mi currículo de recopilador siguieron al de Zamora son todavía más abundantes en hallazgos musicales. Si el cancionero de Zamora contiene 1085 documentos musicales, el de León, que también recogí «en solitario», contiene 2162 en seis tomos de formato medio, y el de Burgos, recopilado por los componentes del Grupo Yesca supera los 3000 y ocupa 7 volúmenes de gran formato. Que estos resultados hoy ya no serían posibles, es seguramente un hecho. Pero que es muy probable, casi seguro, que si se hubieran puesto en marcha a tiempo búsquedas semejantes en cualquiera de las tierras del noroeste peninsular (sin excluir tampoco las de otras geografías), hubieran tenido un resultado parecido, no es una afirmación arriesgada. La conclusión última a la que quiero llegar con estos cálculos es muy importante, a mi entender, para alejar cualquier sospecha de chauvinismo: aunque es un hecho que hay tierras muy cantoras, cuyo renombre destaca y resuena en el conjunto, es también una realidad constatable que cualquier parcela del ámbito geográfico de España es rica en tradiciones musicales populares. Como es un hecho también cierto que no todas las parcelas geográficas (sea cual sea su denominación geográfica y política) han sido exploradas con el detalle y la amplitud que habría exigido su riqueza musical en el ámbito popular.

ADVERTENCIAS GENERALES PREVIAS:

I. UNA LECTURA MUSICAL

Quienes se decidan a llevar a cabo una lectura detenida de cada uno de los comentarios de esta sección, en mi opinión la más interesante y la más rica en invención melódica y en lirismo en el conjunto de este cancionero (aunque en todas las secciones aparezcan algunas canciones de alto valor musical), si quieren enterarse de verdad de lo que aquí trato de explicar, y además quieren disfrutar de conocer bellas músicas, tienen que llevar a cabo la *lectura musical* (es decir,

la entonación, o mental o cantada) de cada una de las canciones que vayan leyendo, o al menos de aquellas sobre las que dejo escrito algún comentario más detallado.

La detección y anotación de las *variantes y semejanzas*, uno de los trabajos que más tiempo me ha llevado después de la transcripción, demuestra con toda claridad cómo la música popular de tradición oral es una *herencia común* que se ha ido formando por dos aportaciones. Por un lado la capacidad de invención que con la práctica del canto y la ayuda de la memoria han llegado a adquirir muchas cantoras y cantores anónimos que han ido haciendo crecer el repertorio. Y por otro lado la memoria como soporte, gracias a la cual se han ido difundiendo los inventos a la vez que se han ido transformando paulatinamente, originando las familias de variantes de cada nuevo tipo (invento) melódico. Por ello, para que la lectura de las introducciones a las cuatro secciones primeras que me dio tiempo a dejar terminadas antes de la primera edición, sea provechosa para quienes se animen a llevarla a cabo, sería muy conveniente buscarla también, siempre que ello sea posible, en las otras recopilaciones que cito en este comentario.

Los lectores interesados encontrarán la referencia de las obras citadas en esta y las demás secciones que título *Variantes y semejanzas* en la bibliografía general que aparece al final de esta *parte teórica*.

II. EL FORMATO DE LOS TEXTOS DE LAS CANCIONES

Quizás algunos lectores, sobre todo los que tengan alguna experiencia y conocimiento de las recopilaciones de música popular tradicional, que denominamos generalmente *cancioneros*, podrían extrañarse de la «regularidad» casi permanente de la estructura melódica que predomina en este cancionero en la mayor parte de las canciones en las páginas musicales, y las diferentes y variadas maneras que se perciben en otros muchos casos. Este formato está relacionado con varios detalles.

El primero y más decisivo es la estructura de cada tonada. Tomando el repertorio en su conjunto, podemos distinguir dos tipos de tonadas: las que están integradas por una estrofa musical cuyo texto va cambiando con cada repetición, seguida de un estribillo también melódico que se repite casi siempre sin variar después de cada estrofa, y las que tienen un texto más o menos amplio integrado, o por una sucesión de versos que no forman estrofas, como lo son por ejemplo muchos romances, o bien un número de estrofas de cualquier mensura poética que van relacionadas entre sí, como lo puede ser un romance o cualquier otro texto amplio. El primer tipo es el que más abunda, con mucho, en este cancionero, pues aparece casi en la totalidad de las secciones, y en cada una de ellas en la mayor parte del repertorio recogido en ellas. Para el diseño de las páginas he adoptado este formato siempre que me lo han permitido los textos, que cuando son de recambio en la estrofa, permiten llenar una página con dos tonadas consecutivas, dotadas de tres textos estróficos, el que va bajo las notas, y otros dos textos «de recambio» que permiten entonar el estribillo tres veces, alternando con la estrofa. Un buen número de tonadas de todas las secciones, exceptuando las que llevan un texto narrativo (como las que aparecen en la sección de *romances* y en la de *cánticos religiosos*), muestran tal estructura literaria.

Una variante muy cercana de este formato aparece cuando las dimensiones de una melodía más larga en la estrofa o en el estribillo ocupa más pentagramas de los que puede abarcar la página, en cuyo caso he buscado diferentes soluciones que no se apartan demasiado de la más común, como por ejemplo disminuir el número de textos de recambio (p. 108). O por el contrario, colocar tres tonadas diferentes en la misma página al ser las melodías más cortas en su desarrollo (p. 137). En los casos en que una melodía amplia (a veces por repeticiones soldadas melódicamente) puede ocupar una página entera, se la he reservado en la transcripción (p. 55). La razón de las excepciones a estos criterios se comprenderá fácilmente en cada caso por la simple lectura.

Solo me queda hacer una aclaración acerca de una pregunta que les puede surgir a algunos lectores, sobre todo los que por razones varias frecuentan el manejo de las recopilaciones de música popular tradicional. La pregunta se podría formular del siguiente modo: ¿No resulta extraño, artificioso y hasta sospechoso que la mayor parte de las canciones formadas por una estrofa y un estribillo le hayan sido «dictadas» (cantadas) al autor de este cancionero por cantoras y cantores que, ¡vaya casualidad!, solo recordaban el estribillo y los textos de dos estrofas? ¿No encontraría el recopilador otras cantoras y cantores que, o solo recordaban una, o por el contrario, cantaban más textos en las estrofas?

Como la pregunta es muy razonable, es obligada la respuesta que resuelva esta duda. Obligada y además necesaria, pues la explicación está relacionada con la forma en que la tradición cantora parece haberse inventado, conservado y comunicado, sobre todo a quienes nos hemos dedicado a dar testimonio musical escrito de esa tradición cantora. Ya desde mi primer contacto con cantores y cantoras tradicionales fui escuchando algo que se siguió repitiendo en multitud de ocasiones. Una cantora o un cantor comenzaba su intervención, una vez que se decidía a responder a mi «invitación», empezando por entonar alguna de las canciones que mejor conocía y recordaba. Normalmente yo sugería, para facilitar el «deshielo» de una entrevista en la que alguien, un desconocido casi siempre (por supuesto, el tal desconocido era yo), llegaba a una casa pidiendo que le cantaran algo de lo que «antaño» tenían por costumbre (casi siempre había que hacer alusión a las canciones de baile, o de diversión, o de trabajo, para facilitar el comienzo), la cantora o cantor comenzaba con lo que mejor recordara y que le pareciera «más bonito», casi siempre alguna tonada de ronda o de baile.

Todavía recuerdo con todo detalle mi primera experiencia, en Carbajales de Alba, en Casa de Placi González, que previo acuerdo conmigo había invitado al Sr. Basilio y al Sr. Marcos para que me cantaran algunas muestras de su amplio repertorio. Yo tenía ya preparado sobre la mesa

camilla mi magnetófono UHER. Y después de algunos carraspeos y algunos tanteos de entonación, el Sr. Basilio arrancó con la rondeña La morena de la plaza (nº 177 del Cancionero): «A todos le da claveles – la morena de la plaza...». Terminada la estrofa, se unió el Sr. Marcos al canto del estribillo: «Tres pesetas me regala – el jefe de la estación...»; terminado el cual atacó Marcos la segunda estrofa: «De tu casita a la mía – pasa un arroyito claro...». Añadido otro par de estrofas y estribillos, Marcos arrancó con otra tonada diferente, terminada la cual volvió Basilio a tomar la iniciativa para otra nueva melodía, pero repitiendo algunos de los mismos textos para las estrofas.

Como este fenómeno de repeticiones ocurría muy a menudo siempre con diferentes cantores y cantoras cuando seguí mi «trabajo», comentando este hecho con ellos en varias ocasiones, saqué la conclusión de que la memoria tenía sus límites, y que el repertorio de textos, en su mayoría cuartetos octosilábicos, es un «tesoro literario» que reside en la «memoria colectiva», una creación secular creada por cantores y cantoras, y que cada uno retiene una pequeña parte de ese tesoro, que le sirve de soporte para varias melodías, todas ellas «inventadas» sobre la(s) misma(s) mensura(s) de verso. Pero que a la vez conserva también otras muchas estrofas, que recuerdan en cuanto alguien comienza a entonar el primer verso.

De la abundancia y variedad de este repertorio, sobre todo de cuartetos octosilábicos de sentido completo y cerrado, que conforman la mensura silábica más repetida, han dado fe algunos investigadores que se han dedicado a recogerlo y a publicarlo. La más conocida de estas publicaciones, por ser una de las primeras, es la que recogió Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, que lleva por título *Cantos populares españoles recogidos, ordenados y publicados por...*, que citamos en la bibliografía, y que es la más amplia de todas. Y por lo que se refiere a Castilla, la más conocida y citada es la que lleva por título *Cantares de Castilla*, recogida en las provincias de Valladolid, Burgos, Palencia y Santander por el ilustre

investigador lingüista Narciso Alonso Cortés, que recogió y publicó 4876 estrofas, en su mayoría cuartetos octosilábicos en la obra que lleva por título *Cantares de Castilla*, reeditada por la Institución Cultural Simancas en 1982.

Pero tengo que añadir a lo dicho que en muy escasas ocasiones he tenido que echar mano de esta última antología para completar el repertorio de textos del que va provista cada una de las canciones de las secciones de ronda y de baile, que son las que solían animar estos dos momentos. Pues tuve la suerte añadida que algunas cantoras con mucha afición con las que me encontré en mis correrías recopilatorias me prestaron cuadernos en los que habían ido anotando textos de estrofas de canciones, o por pura afición, o para tenerlos a mano si alguna vez los necesitaban.

En cuanto dispuse de estas fuentes escritas, que conservo, decidí establecer un formato idéntico para todas las tonadas que necesitan textos de repuesto, como son sobre todo las canciones de ronda y las de baile. De ahí que el aspecto de esta parte de este Cancionero sea tan predominante, sobre todo en la primera mitad del volumen, ocupado casi exclusivamente por estos dos géneros. Con estos procedimientos, que se me iban ocurriendo sobre la marcha, transcurrieron las innumerables horas que me ocupó durante cerca de ocho años la transcripción, ordenación, autografía musical y ordenación del inmenso repertorio de más de un millar de canciones que contiene este *Cancionero de Folklore Zamorano*.

COMENTARIOS A LA SECCIÓN PRIMERA (por orden numérico)

1. No se peina mi dama

Variantes y semejanzas

ZAMORA. El nº 187 de este cancionero es una variante musical clarísima de esta melodía. Las diferencias son poco notables si se examinan atentamente ambas tonadas. El enlace de la estrofa con las primeras palabras del estribillo es aquí más fluido y natural que en el nº 187, donde aparece repetido literalmente el primer inciso musical y el paso del 5º grado al 2º después de un alargamiento cadencial se hace un poco forzosamente. Las diferencias en el estribillo son más literarias que musicales.

SALAMANCA. (Ledesma, nº3, p. 108) La tonada salmantina es una variante musical mucho más lejana, pero se adivina el parentesco melódico entre ambas. Sorprende, por no ser muy corriente, que el texto de la primera estrofa sea el mismo en ambas tonadas, tratándose de una canción sin argumento. La tonada carece aquí de estribillo, que le daría todo su sabor cadencial, y que aquí es la parte principal del todo, ya que la estrofa no es sino un arranque para dar paso a aquel.

Esta tonada, con la que hemos querido abrir el cancionero zamorano sin ningún interés de ponerla de relieve sobre otras muchas que la igualan o quizá la superen, aparte de su gran belleza, presenta además unas características musicales dignas de un comentario detenido.

El primer aspecto a tener en cuenta es la entonación característica de los grados II, III y VI, que escribimos en la armadura con el doble signo, cuyo significado de *sonidos ambiguos* hemos explicado ya en la introducción teórica. Esta entonación ambigua (a una distancia aproximada de $\frac{3}{4}$ de tono entre dos sonidos o notas contiguas separadas por un intervalo de tercera menor) comunica a la melodía una especie de colorido fluctuante, de sensación sonora muy indefinida, pero de gran fuerza. Con mucha frecuencia aparece en este cancionero una nota aislada o un grado especial de la escala modal básica de una tonada precedida de este signo de la doble alte-

ración con la que lo he señalado. Pero en algunas ocasiones el cantor o la cantora hacen extensiva esta sensación sonora, imprecisa a nuestro oído, a varios grados del sistema seguidos o salteados, y con la misma precisión con que entona otros pasajes con la sonoridad normal. En el caso especial de esta tonada, la comunicante, de nombre Teresa Vara, que goza de un oído musical extraordinario, demostrado en más de una treintena de canciones que me dictó, deja fuera de lugar cualquier sospecha de imprecisión o descuido.

El colorido de semejante entonación aparece, no con mucha frecuencia, pero sí con la suficiente para que se pueda tomarlo como una de las peculiaridades del repertorio musical de estas tierras. Normalmente está integrado por tonadas, tonales o modales, con una precisa entonación de tonos y semitonos perfectamente afinados (en cantoras y cantores de buen oído, se entiende). Pero en ocasiones esa fluctuante «imprecisión», por otro lado bien precisa y exacta, pone de relieve un especial deje que carga de una suerte de vibración melancólica y añorante determinados pasajes de la tonada.

Para el lector curioso que esté interesado en este tema doy referencia de las tonadas en que podrá encontrar alteraciones graduales bastante parecidas a la que estoy comentando, que casi siempre indico como «propias» en la armadura, aunque después vayan alteradas en el decurso melódico. Son las que llevan los números 18, 43, 216, 257, 261, 262, 297, 309, 512, 514, 547, 564, 568, 609, 630, 651, 738, 744, 798, 817 y 903.

Un segundo aspecto muy peculiar que se detecta en esta tonada es la lenta y progresiva fluctuación que la melodía sigue desde su cumbre melódica hasta la cadencia final, que se va alargando espaciosamente y sin ninguna monotonía, como una pelota que bota y rebota hasta quedar en definitiva inmovilidad. No abundan demasiado estos ejemplos, y por eso son más dignos de notar. En esta sección del cancionero podemos citar sobre todo los núms. 35, 69 y 187, en los que aparece este mismo movimiento lento hacia la cadencia final. Obsérvese cómo no se trata simplemente de eso que denominamos «progre-

sión melódica», sino de una caída lenta hasta la nota final, que cuando ya parece agotada, y esto es lo sorprendente, recobra a veces un nuevo respiro final. Bellas páginas estas, que demuestran un talento natural poco común en los anónimos cantores que las crearon.

El valor musical de esta tonada, que ocupa la página primera de nuestro cancionero zamorano, la hace digna de abrir esta miliaria colección de canciones, en la que otras muchas la igualan y aun la superan en belleza sonora. Recogida en pleno corazón de la comarca zamorana que llaman *La Tierruca*, no sin cierto matiz despectivo, por ser un valle escondido y de difícil acceso, puede tener un cierto valor simbólico respecto de una música tradicional que ha brotado de antiquísimas tradiciones orales, las cuales, aunque «contaminadas» también por la música tonal, son abundantes en ejemplos reveladores de un «material musical» con raíces bien autóctonas y antiguas.

2. ¡Qué guapa eres!

Leída esta frase sin más, es una especie de vulgaridad mil veces repetida, sobre todo en conversaciones directas y en privado. Pero su melodía, cantada por la misma comunicante de la anterior, cobra una hondura que la hace superar el tópico de esta expresión tan manida, como puede comprobar cualquier lector que tenga la curiosidad de entonarla. Lo más característico de esta música es la primera frase musical del estribillo, llena de un especial encanto y fresca por lo inusitado de su intervállica y su original cadencia hacia la tónica modal (*modo de Mi diatónico*). Hay que cantarla para darse cuenta de la inspiración de su hechura.

Y por cierto, la cantora, Teresa Vara, entona aquí con toda la precisión de un oído finísimo cada una de las notas «naturales» (no alteradas ni «semialteradas») de este raro invento musical.

3. ¡Qué noche más penosa!

Variantes y semejanzas

SANTANDER. (Córdoba y Oña, t. III, nº 35, p. 74) La misma tonada, con diferente desarrollo e idéntico estribillo. El autor, en nota a pie de

página, escribe: «Esta canción es parecida a una leonesa». Y ciertamente, la encontramos en el nº 2 de V. BLANCO). La aportada por Córdoba, recogida en Valdiguña, tiene menos gracia que la que recogemos aquí. La simplicidad (que no sencillez) va esta vez en detrimento del valor musical.

Nuestra versión fue recogida sin variantes en Ferrerueta de Aliste y en Codesal de La Carballeda. El comunicante de Codesal, Argimiro Crespo, al que tendremos que citar muy a menudo, dada su extraordinaria memoria y su aprecio de las músicas que en ella retenía. Como él mismo me relataba, recorrió muchas veces la comarca de Carballeda, donde vivía, y la de Aliste, límite, como vendedor ambulante de los «géneros» de su tienda-bazar (un carro tirado por una mula, cuya capacidad iba aumentada con un cajón debajo y un toldo encima). Obsérvese también el reposo en el 4º grado después del 2º verso de la estrofa, que se repite también en el estribillo, tan característico de las tonadas de ronda.

Hay que notar, en cuanto a las características musicales, la fluctuación mayor-menor del 2º grado, que indicamos en la transcripción con el doble signo. Este sonido neutro caracteriza un sinfín de tonadas de este cancionero, sobre las que hemos redactado una amplia explicación en la introducción.

En cuanto al valor musical, mi opinión es que estamos ante una de las más bellas tonadas de ronda que este cancionero contiene, que connota la añoranza, el quejumbroso deje, la nostalgia, y hasta ciertos toques de dramatismo muy peculiares de las melodías de estas tierras rayanas de Portugal, desde Cáceres hasta Galicia.

4. Coplas de ronda

Las tonadas que titulamos *coplas de ronda*, por cierto muy numerosas en esta primera sección, conforman una serie de canciones que carecen de estribillo. Tienen todas ellas parecidas características. Es frecuente en ellas que se repita el segundo dístico, y a veces también el primero, para alargar un poco una melodía de corta extensión. Todas ellas contienen una gran belleza y es-

tán profundamente emparentadas en su carácter lírico, en el colorido modal (con mucha frecuencia el modo de Mi o el modo menor) y en los reposos semicadenciales. Y todas ellas contienen variantes que demuestran cómo la imaginación, o inspiración musical, es inagotable, aun en los límites de una breve fórmula, que necesariamente tiene que recortar la inventiva.

Los *coplas de ronda* llevan en esta sección los núms. 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 20, 26, 36, 37, 44, 50 (con un breve estribillo de remate). Los núms. 60 y 79 se apartan de las características musicales del grupo que señalamos aquí. En cuanto a las coplas de ronda recogidas en Sanabria (núms. 95, 96 y 100), no se apartan tanto del modelo arquetípico, aunque rematan siempre con el estribillo «Lucero de la mañana, lairó». Puede observar el lector atento que la mayoría de estas coplas las hemos recogido por tierras alistas.

5. Lloro una morena

Variantes y semejanzas

ZAMORA. El nº 104 es una variante melódica, un tanto transformada, de esta melodía. Otra variante textual del estribillo aparece en el nº 69.

A pesar de ello es esta una tonada de carácter tan marcadamente genuina de estas tierras, que yo mismo, y mucha gente que me lo ha confirmado al escucharla, cree haberla oído, no sabe dónde, aunque de hecho jamás la haya escuchado. Nos encontramos indudablemente ante un ejemplar arquetípico de nuestra música. Sus reposos semicadenciales alternativos entre el 4º, 5º y primer grado de la escala modal que la caracteriza le proporcionan un carácter fluctuante que es su mayor belleza, por la tensión sonora que producen, que no se resuelve hasta el reposo final en el sonido básico de la escala.

6. Coplas de ronda

Variantes y semejanzas

SALAMANCA. (Ledesma, nº 4, p. 184) Esta tonada presta soporte musical a un romance ti-

tulado «El Conde de Alba». La melodía es casi idéntica.

ALTA EXTREMADURA. (Matos, nº 204, p. 159) Con mucho más floreo, la tonada es idéntica e igual el desarrollo melódico.

Tonada de gran belleza. La subida inesperada hasta la 8va. del primer grado le comunica una mayor fuerza y amplitud melódica que se aparta un poco de la fórmula más corriente de las coplas de ronda. Un grado más de la escala es aprovechado en el momento preciso con insuperable maestría para ampliar la fuerza dramática de la tonada.

7. Que tú eres la fuente

Variantes y semejanzas

ZAMORA. El nº 59 de este cancionero es una variante melódica muy cercana.

Tonada construida sobre el esquema más común de coplas de ronda, pero rematada por un estribillo que alarga sabiamente el decurso melódico. Sus características sonoras son semejantes a las del nº 5. El ascenso característico tiene gran fuerza expresiva.

8. Coplas de ronda

Variantes y semejanzas

GALICIA. (Torner-Bal: 73, 114, 151, 161, 189, 449 y 710) Estas siete variantes musicales que hemos encontrado en la imprescindible recopilación gallega se emparentan muy cercanamente con nuestra canción zamorana por su arranque y por su semejante desarrollo, aunque tengan a veces notables diferencias.

ALTA EXTREMADURA. (B. Gil, tomo I, nº 25, p. 74) Tonada con el mismo inicio, aunque con diferente reposo cadencial.

SANTANDER. Dos referencias musicales. La primera (Córdoba y Oña, tomo II, nº 10, p. 242) con el mismo arranque y parecido desarrollo. La segunda (ibid., tomo III, nº 212, p. 222) algo más alejada, pero de la misma raíz.

La amplia difusión de esta tonada parece revelar una aptitud especial de este invento melódico para descargar tensiones emocionales.

9. Lloro una morena

Nada especial que anotar en esta tonada, más modesta en su desarrollo, pero sencilla y bella. Notar la fluctuación del II grado la única vez que aparece, que deja la modalidad en suspenso, como ocurre tantas veces.

10. Coplas de ronda (Lloro una morena)

Variantes y semejanzas

SANTANDER. (Córdoba, t. III, n° 139, p. 148) El recopilador compasea en 3/8. Hemos encontrado también una variante del texto sobre este tema tan difundido, *A la mar se van los ríos*, en el tomo II de la obra de Córdoba y Oña, n° 57, p. 86. Pero la variante más completa de esta tonada me la cantó (y la conservo grabada y transcrita en un cuaderno no publicado) el renombrado tamborilero salmantino Nicomedes de Castro. Aunque la melodía no está emparentada con esta montañesa, es la más completa que conozco, y dice así:

*A la mar se van los ríos, paloma revoladora,
no pongas el pie delante, deja que ruede la bola.
Deja que ruede la bola, que ella rueda y se divierte:
así me divierto yo la noche que voy a verte.
La noche que voy a verte la paso con alegría,
por ver si puedo alcanzar yo ser tuyo y tú ser mía.*

El recopilador santanderino compasea en 3/8. La variante musical que recoge carece de floreos y su ritmo es menos reposado que el leonés. El estribillo-apéndice *Eche usté unas copas / de Carabanchel* frivoliza no poco, a nuestro entender, el hondo lirismo de esta tonada tan característica del género rondeño.

Esta melodía posee una peculiaridad que la aparta hondamente de otras aparentemente hermanas en modalidad. La inestabilidad del II grado, sobre todo en las cadencias, se resuelve alternando la entonación del mismo combinando la sonoridad natural (Si bemol) con la alterada hacia arriba (Si becuadro). Comparando estos finales con los de otras tonadas, como la ambigüedad que lleva el n° 3 (por poner un ejemplo entre muchos), se percibe cómo los cantores resuelven en dos modos diferentes la sonoridad inestable propia de una forma estereotipada de la cadencia del modo de Mi.

11. Coplas de ronda

Melodía de sonoridad tonal menor afianzada fuertemente, con las alteraciones accidentales características.

12. Coplas de ronda

A pesar de la estrecha extensión de una quinta justa, esta melodía posee un alto valor expresivo. Nótese el III grado, que siempre aparece fluctuante.

13. ¡Ay, luna, luna!

Variantes y semejanzas

LEÓN. (Fernández Núñez, n° 51, p. 28) Tonada de ronda muy extendida por la comarca de Aliste. Aportamos la versión que nos ha parecido más auténtica, recogida en variante idéntica en dos aldeas próximas. En la primera frase exclamativa, tomada del estribillo como entrada para situarse en el tono y altura debida, aparece ya todo el material sonoro con el que después se compondrán las frases.

14. Coplas de ronda

En la transcripción de esta melodía tuve que compasear el comienzo en 3/8 para ser fiel al dictado de los comunicantes, a pesar de que se podría suponer alguna infidelidad memorística en ellos. Pero así la escuchamos y así la transcribimos.

15. Chúngala que chungu

Tonada recogida en dos comarcas, Carballeda y Sayago, sin variantes. El estribillo es una progresión melódica sin demasiada inspiración. La estrofa es más ingeniosa musicalmente. Así escuchamos y así hemos escrito.

16. ¡Viva el humor!

Notar los dos añadidos que a modo de estribillo prolongan los versos de la copla, que en este caso parece que no quieren decir nada. Se puede leer una variante decadente de esta melodía en el n° 196.

17. Por verte, niña

Variantes y semejanzas

SANTANDER. (Córdoba, II, n° 29, p. 152) La tonada, recogida en Torrelavega, lleva el mismo texto, «Aquella morenita», y es un poco menos floreada que la nuestra. Comprende solo la primera estrofa y carece de estribillo. En cuanto a la tonalidad, ver el comentario al n° 1.

Es este uno de los típicos casos de tonada configurada a base de amalgama de otras. Aparecen en ella tres temas musicales y literarios, soldados, sin embargo, con bastante habilidad. La melodía se mueve insistentemente entre cinco grados, por lo cual, cuando se extiende a la cumbre melódica, «Cómo llueve, cómo relampaguea», adquiere un alto valor expresivo.

Los comunicantes, de San Mamed, me dictaron este canto al unísono con una gaita alistana y dando verdaderos gritos. Las voces remedan las fluctuaciones del instrumento.

18. La mi morena, la mi salada

Ver el comentario al n° 1, sobre las *modalidades fluctuantes*.

19. Que le quiero ver la cara

Notar la alternancia de entonación del 2° grado, que no deja percibir claramente una modalidad precisa.

20. Coplas de ronda

Ver comentario al n° 1.

21 y 22. Me voy a morir de pena. Llevaba una flor

Dos bellas tonadas sanabresas de ronda recogidas en Cerdillo, aldea de alta montaña situada por encima del Lago de Sanabria, de labios de una anciana cantora. Está compuesta con recursos melódicos muy bien empleados.

23. Al pimpinillo

Variantes y semejanzas

SALAMANCA. (Sánchez Fraile, n° 28, p. 69) Variante musical y literaria. El texto recoge la estrofa *Catalina es el oro* y el estribillo *Al pimpinillo*. La melodía, aunque bastante diferente, revela la misma raíz melódica y cadencial.

Toda la belleza de esta tonada le viene de su sencillez en el movimiento melódico, dentro de la *gama menor natural* (no aparece el VII grado) y del giro especial de su cumbre melódica («Juana es la plata», «canta y decía»), no carente de cierto lirismo ingenuo.

24. Cinta y clavel

Variantes y semejanzas

SALAMANCA (Ledesma, n° 4, p. 122) Variante musical de la misma tonada, en modo menor, a la que además le falta la «caidilla» final del estribillo, en la que reside su mayor gracia.

SALAMANCA. (Sánchez Fraile, n° 4, p. 28) Variante literaria sobre una tonada que solo recuerda muy remotamente las otras dos en algún giro. Es, sin duda, la más bella versión de este tema, con todo su sabor charro. Recogida en Fuentes de San Esteban. La nota de Sánchez Fraile (mi maestro, recuérdelo algún lector, espero que alguno acierte a pasar por estas líneas) así lo atestigua también: «Un charro lígrimo decía de esta canción, como ponderación que hacía de su belleza: 'Y luego caen las caidillas con los meneos del carro'. En el citado cancionero de mi maestro viene clasificada como *canción de muelos*: «La cantan sobre los carros cuando van a encerrar el grano».

En nuestra versión zamorana, la tonada se desarrolla con gran simplicidad (demasiada, diríamos en este caso) sobre la *gama de Sol*. El balanceo característico de la caidilla o cadencia queda aquí reducido a su más simple esquema.

25. Ole, por entrar

Variantes y semejanzas

ASTURIAS. (M. Torner, n° 307, p. 114) Esta tonada, diferente, remata con el mismo estribillo de la nuestra, pero en tonalidad mayor.

La simplicidad del estribillo, en forma de progresión melódica, lo hace especialmente apto para retenerlo en la memoria. El giro melódico tiene infinitas variantes, que no merece la pena constatar, ya que rozan a veces lo «vulgar».

Nota al paso: Escribo en el título «ole» sin acento porque es una especie de muletilla de arranque, para que no se confunda con el «olé» de jalear a los toreros, que también ha contaminado algunas canciones.

26. Coplas de ronda

Es esta una de las pocas tonadas de esta sección con tema argumental en su texto. Es muy característica la fórmula que repite como primer verso de una estrofa el último de la anterior. Raras veces falla la memoria del comunicador con este recurso. Es también muy característica la alternancia tonal de las frases La menor - Mi menor. El IV grado resulta así *dominante* de la forma menor.

27. Hay que «afilaila»

Variantes y semejanzas

ZAMORA. En el nº 385 de este cancionero damos una versión casi idéntica del estribillo «Hay que afilaila» con ritmo de jota, recogida en una aldea muy próxima a San Pedro de Ceque: Granucillo de Vidriales, y algo más distante de Codesal. Es curioso comprobar cómo el comunicante siente la misma fórmula melódica en ritmo de 3/4 o 6/8, según sea ronda o jota.

CÁCERES. (Capdevielle, nº 11, p. 126) Variante melódica de la misma tonada, desprovista aquí de estribillo.

Los añadidos *pirulé* y *ris con ras*, etc., aunque trivializan un poco la melodía, son muy del gusto del género popular, que se sirve de ellos como material de relleno (no siempre probablemente, habría que consultar a los lingüistas) para rematar y alargar las frases musicales.

28. Petronila

Variantes y semejanzas

SANTANDER. (Córdoba, II, nº 128, p. 72) La tonada está cercanamente emparentada con

la nuestra. El estribillo contiene una variante textual en la que falta la expresión «¡Ay, pobre obrero!», que no se sabe muy bien a qué viene en nuestra versión.

El arranque y persistencia sobre la dominante en una entonación aguda proporciona a muchas tonadas de ronda ese carácter desgarrador en que el intérprete echa lo más hondo de sí mismo. La tonalidad queda aquí confusa y flotante, como sucede a menudo con la variación del 2º grado de la cadencia.

29. La vi llorando

Variantes y semejanzas

SANTANDER. (Córdoba, II, nº 53, p. 83 y nº 54, p.84) Variantes muy cercanas en melodía y texto, la segunda casi idéntica a la nuestra.

SANTANDER. (Pedrell, t. II, nº 286, p. 213) La tonada aparece como recogida en Potes por el P. Nemesio Otaño.

ASTURIAS. (M. Torner, nº 255, p. 84) Variante también muy cercana a la nuestra.

ASTURIAS. (Pedrell, t. II, nº 153, p. 175) Otra versión asturiana con alguna variante, recogida, según Pedrell, por Menéndez Pidal.

SALAMANCA. (S. Fraile, nº 40, p. 103) Esta versión salmantina es solo una variante literaria, por cierto la más completa de todas las que hemos encontrado. En todas las demás falta la primera estrofa, que aquí se ve claro ser un añadido:

*Yo no sé qué la dije, que ella lloraba:
Es propio de mujeres llorar por nada.*

Esta versión no recuerda ni de lejos la melodía de las demás variantes, si no es en el ritmo, casi idéntico.

Parece que estamos ante uno de esos temas peregrinos del repertorio popular tradicional. Montañeses y asturianos se disputan inútilmente la paternidad de una tonada que se ha difundido por muchos lugares. Lo que parece fuera de dudas, por su sonoridad, es su origen norteño. La tonada es bellísima. En las variantes que se abren a mayor amplitud la tonada comunica una serenidad apacible y relajante.

30. Las tres puñaladas

Variantes y semejanzas

BADAJOS. (B. Gil, I, nº 12, p. 49) Variante musical de nuestra tonada, rematada con doble estribillo, el segundo de los cuales está en tono menor y parece añadido con poco talento. Texto diferente, a excepción del primer verso.

CÁCERES. (Capdevielle, nº 41, p. 47) Otra variante musical, también en tono menor.

Texto argumental y estrofas unidas por repetición del último verso. La tonada, a pesar de su simplicidad, no carece de cierto encanto.

31. Dame la mano, pulido amor

Variantes y semejanzas

ZAMORA. (Arabaolaza, p. 17) Variante lejana de la recogida en nuestro cancionero, con diferente estribillo. La misma variación tonal mayor-menor, que infunde su gracia más peculiar a la melodía.

LA MANCHA. (Echevarría, nº 255, p. 358) La tonada se afirma en este caso en sonoridad mayor. Remata con el estribillo *Ronda, que te rondaré*, que aquí traemos en dos variantes en los nºs. 73 y 74.

La melodía tiene un arranque característico, lleno de gracia y donaire. Es un bello ejemplar de tonada rondeña. Las oportunas salidas al tono menor en los grados 6º y 5º dulcifican la modalidad mayor y tiñen la melodía de suave nostalgia.

32. La serranilla

Variantes y semejanzas

SALAMANCA. (Ledesma, 60, p. 43) Titulada *La Golisa* y clasificada entre las *tonadas de primer orden*, reproduce el mismo estribillo que la nuestra, con algunas diferencias en la línea melódica.

Esta tonada es un buen ejemplo para constatar cómo *las escalas modales* tienen en general sentido descendente y no ascendente. Exámíense, para comprobarlo, la última frase del estribillo.

33. La ronda de los pequeños

Variantes y semejanzas

GALICIA. (Torner-Bal, nºs. 60, 86, 113, 140, 141 y 177) El hecho de aparecer tantas veces en esta recopilación gallega parece evidenciar su origen. Las variantes musicales respecto de la nuestra son mínimas.

LUGO. (Pedrell, nº 231, p. 157) La misma melodía con ligeras variantes. Sin embargo la armonización de Pedrell, a nuestro juicio muy desacertada en este caso, la aleja mucho del sentido tonal que tiene la melodía, que en mi opinión es clarísima, quizá por la aparición del 7º grado en la cadencia, aunque sea en forma de apoyatura. Al faltar este grado en la variante recogida por Pedrell, él transcribe en escala modal de Sol, mientras que nosotros lo hacemos en la de Do.

Bellísima tonada, ejemplo de música serena, melancólica y solemne. En ella parecen como resonar los ecos del modo 6º gregoriano, de carácter severo, afirmativo. El tema recuerda lejamente el segundo de los que R. Korsakov tomó para el *Capricho español*.

34. A la puerta llaman

Variantes y semejanzas

El estribillo «A la puerta llaman, sal a ver quién es» es uno de los muchos temas peregrinos, del que se encuentran variantes musicales y literarias en muchos cancioneros. He aquí algunas:

ZAMORA. El nº 38 de este cancionero es una variante literaria en la que, con cierta lógica, el marinero que llama se convierte en «madrileño» (¡Lo que demuestra que la emigración viene de muy atrás! –chiste malo, lo sé–).

SALAMANCA. (Ledesma, nº3, p. 58) Aquí aparece de modo fragmentario nuestra tonada, con algunos cambios musicales y literarios. El estribillo es aquí *Ábreme la puerta, que te vengo a ver*.

SANTANDER. (Córdoba, t. II, nº 22, p. 69) La tonada es una variante musical de la nuestra. El texto parece de amalgama: mezcla tres temas distintos.

Aparecen, pues, dos temas musicales muy diferentes para un mismo texto literario. La tonada

nº 34 de nuestro cancionero está emparentada musicalmente con la salmantina, mientras que esta montañesa no lo está.

35. Con el aire que llevas

Desarrollada conforme a una base musical bastante simple, esta tonada no carece de belleza. Es muy característico el cadencioso movimiento hacia el reposo final, a base de lentas «caidillas» que prolongan y estiran el decurso melódico. Las sucesivas estrofas enlazan mediante la repetición del último verso.

36. Coplas de ronda

Preciosa melodía, que parece como inventada para cantar el texto de la cuarteta con que comienza. Y termina, pues el cantor no le añadió otras, y por eso no las traje a esta página, aunque es fácil añadirle otras de parejo contenido y estilo. A ello alude el título, que algunas veces repito cuando solo me cantaron la primera que les vino a la memoria.

37. Coplas de ronda

Hay una variante de esta tonada en el nº 819 de este cancionero, la célebre copla de *La Liria* (por Lidia), popular en todo Sayago (por cierto, mi tierra natal), y además, cantada por la abuela materna de mi mujer.

38. A tu puerta llaman

Ver el comentario al nº 34.

39. Ermitaño

Variantes y semejanzas

ZAMORA. El nº 237 de este Cancionero es una versión en ritmo de jota de este tema melódico. Hay notables variantes melódicas y alguna literaria muy sugerente.

SANTANDER. (García Matos: *Antología del folklore musical español*, primera selección, disco HH, 10, nº 107, cara 1ª, banda 3) «Este canto –comenta G. Matos– nos brinda sugestiva muestra de uno de los más típicos estilos del cancionero cántabro».

Canto rondeño de extraordinaria belleza. Las cadencias y floreos son los característicos del género. Es difícil inventar más y mejor en una amplitud de 6 notas, aprovechadas con suma maestría. Sus cadencias son las características del modo de *Mi*.

40. Esta calle la rondan

Variantes y semejanzas

SALAMANCA. (S. Fraile, nº 111, p. 146) El cantor entona una versión melódica con ligeras variantes de la nuestra. El estribillo es idéntico.

Esta melodía es una de las joyas más notables del género rondeño, entre las muchas que contiene este cancionero. El modo de *Mi* (transportado a altura Sol, nótese) en su sonoridad natural y sin alteración alguna, se escucha aquí en toda su sencillez, naturalidad y simplicidad, totalmente desprovista de recursos que no sean la forma natural de frasear, reposar y terminar. La frase *Esta calle la rondan los mozos* realiza la imbricación de la estrofa con el estribillo en la forma más natural y simple, sin artificio alguno, y a la vez, repetida, sirve para finalizar.

Estamos aquí ante una rarísima joya musical, que nos lleva a un mundo sonoro que es como el espacio de la memoria donde nacen las músicas.

41. Sube la niña al balcón

El sentido argumental del texto de esta tonada, cuyo comienzo es un tanto confuso, se pierde por completo al aplicarle la primera estrofa. Mi opinión, después de muchas dudas, es que en algún pasaje hay un fallo de memoria que oscurece la estructura de la melodía. Pero así me la cantaron y así la transcribo. Quizá su valor principal es la entonación perfecta de los intervalos ambiguos, que el cantor interpreta con un oído excepcionalmente fino.

42. Vámonos, que es tarde

De las dudas que genera la anterior tonada, pasamos en esta a una obra maestra del género. Estamos aquí ante una bellísima tonada de ronda. La sonoridad tonal menor es aquí totalmente

clara y diáfana, adornada con las modulaciones y cadencias características del tono menor, sin artificio alguno. Melodías como esta, estereotipo del género, parece que uno las ha escuchado alguna vez, aunque no sea así. Revelan un sentido musical muy profundo que habita en la memoria de las gentes de estas tierras.

43. Que no voy sola al baile

Ejemplo arquetípico de sonoridad fluctuante. Pero en esta indefinición reside su valor musical. Nótese la construcción de la estrofa, cuyas cadencias van a la inversa (el primero y tercer verso tienen sentido conclusivo) para facilitar el enlace con el estribillo sin interrupción del sentido melódico. El ingenio trabaja y consigue lo difícil.

44. Coplas de ronda

El mayor valor de esta melodía es su simplicidad y su libre movimiento dentro del estrecho espacio de cinco sonidos. Nada fácil de conseguir.

45. Que sola me perdería

Variantes y semejanzas

CÁCERES. (Capdevielle, nº 9, p. 190)

De nuevo estamos aquí ante un bellissimo ejemplo del estilo rondeño y de la escala modal de *Mi cromatizado*. Lo más sorprendente de esta tonada es su comienzo por el segundo verso, que obra así a modo de preludio, señalando la sonoridad tonal menor que la caracteriza. Este recurso es más propio de ciertas tonadas de jota, para disponer al oyente a la escucha de la estrofa entera, pues el primer verso se queda sin sentido y solo de entiende después, cuando va cantado en su lugar. La melodía de esta canción rezuma una especie de nostalgia añorante y contagiosa, que transporta a un mundo como de ensueño a quien la canta (y a quien la escucha, si tiene sensibilidad).

ADDENDUM (NOTA ACTUALIZADA)

Como estoy copiando estos comentarios, redactados hace ya más de 40 años, me permito añadir un inciso con algunos datos que para mí tuvieron y tienen mucha importancia. El hecho es que probé a realizar una armonización de esta tonada a cuatro voces mixtas cambiando la sonoridad tonal original, que lleva la sensible alterada, por una sonoridad diatónica, con la sensible en *Sol natural*. Con lo cual el efecto coral resultó, además de original, muy atractivo por efecto del diatonismo. En su día, dos años más tarde de la primera edición de este cancionero (en 1984), trasladé esta armonización a la antología coral *24 canciones zamoranas para coro a 4 y 5 voces mixtas*, publicado con una ayuda de la Junta de Castilla y León. Y tengo que decir, sin pecar de inmodesto, que es esta, que con el título *No voy sola* lleva el nº 5, una de las canciones más interpretadas por muchos coros, entre todas las que forman la antología, junto con la otra que lleva por título *Canción de espadar lino*, *ibid.*, nº 7, esta por otras razones. Entre otras las de orden estético, porque tuvo la suerte de ser utilizada y distribuida varios años en los *Cursos de Dirección Coral* que la propia Junta de C. y L. organizó y financió durante aquella misma década, y en algunos de los cuales yo mismo fui requerido por el organizador, Daniel Vega, y precisamente para dar a conocer una parte inédita del repertorio coral de base tradicional en Castilla y León).

46. Sigue la ronda, majito

Variantes y semejanzas

BURGOS (Olmeda, nº 15, p. 35) Variante sin texto de esta tonada. El parentesco melódico se adivina, aunque se aparte bastante de nuestra versión.

EXTREMADURA (B. Gil, nº 220, p. 35) El autor aporta una versión de nuestra tonada con igual ritmo y cierto parecido melódico, y lo titula *Sigue la ronda, Meristo*.

47. La lancha marinera

Variantes y semejanzas

ZAMORA. (Arabaolaza, p. 8) El ilustre maestro (que lo fue mío y antes lo había sido de mi padre como estudiante de magisterio) aporta una buena versión, con ligerísimas variantes respecto de la nuestra, de esta tonada llena de añoranza. La acompaña con una excelente armonización pianística, con apenas lo necesario para la ambientación melódica y rítmica del tema.

SANTANDER. (Córdoba, t. III, nº 242, p. 257) El autor aporta una versión con ligeras variantes rítmicas y literarias respecto de la nuestra.

ASTURIAS. (Torner, nº 415, p. 153) Variante melódica cercana a la nuestra. El estribillo canta: *La barca, marinero, la tengo de pasar...* Tiene, desde luego, más lógica este texto. ¿Pero hasta qué punto hay que buscar lógica en el lenguaje lírico popular?

La tonada es un valioso ejemplar de canción de ronda. Parece probable su origen costero, más que el de tierras adentro. Pero nada puede asegurarse, porque los temas marinos abundan en las tierras del centro peninsular. Quizá los filólogos puedan aportar algunos datos que ayuden a aclarar esta especie de enigma.

48. Sácame del puerto

Otra bella tonada sobre tema marinero, recogida en Codesal de la Carballeda por Argimiro Crespo, uno de los cantores que mayor número y calidad de tonadas aportaron a este cancionero.

49. Arriba el limón

Variantes y semejanzas

SALAMANCA. (Ledesma, 3, p. 121) Variante de nuestra tonada en sonoridad mayor.

SANTANDER. (Córdoba, t. II, núms. 17 y 18, p. 67; *ibid.*, nº 8, p. 202) De las tres variantes, la más cercana es la última. La primera está en modo mayor.

La tonada se mueve con elegancia y naturalidad en el modo menor natural, tomado en una tesitura que deja la nota básica del sistema en el medio de la extensión melódica. El remate es muy revelador desde el punto de vista tonal.

Se podría discutir interminablemente acerca de la sensación tonal que deja en la percepción de quien la escucha o la lee.

50. Coplas de ronda

Tonada muy simple, pero no del todo desprovista de cierta inspiración, que trivializa un poco el estribillo de relleno ¡ay *lerele*, ay *lerele!*, que remata cada dístico del texto. Pero se puede entonar con cierta gracia si el cantor la posee.

51. Tenderé el pañuelo

Variantes y semejanzas

SANTANDER. (Córdoba, nº 87, p. 99) Es, sin duda, esta una tonada de amalgama. La cadencia del estribillo en modo mayor recuerda a la nuestra en el movimiento melódico. La estrofa es otro tema musical diferente, emparentado melódicamente con nuestro nº 279.

52. Coplas de ronda

Sencilla melodía con estructura AAAB, especie de fórmula apta para cantar cualquier cuarteta octosilábica. Conserva, sin embargo, la dignidad de lo simple, y seguramente funcionaba bien con textos líricos.

53. Avisad al Barbero

Muy buen ejemplar de tonada rondeña, en sonoridad menor, con semicadencias características. La frase final del estribillo es perfecta en el ritmo cadencial.

54. No cría hierba

Variantes y semejanzas

ZAMORA. El nº 164 de este cancionero es una variante en sonoridad mayor, sin semejanza literaria con este.

SANTANDER. (Córdoba, III, nº 52, p. 82) Otra versión, esta vez en escala modal de Sol, quizá la más auténtica. El indicio del 7º grado menor parece ser un dato a favor de esta sonoridad.

Nuestra tonada, a pesar de la simplicidad de su fórmula rítmica, es airosa y tiene cierta frescura.

55. Te faltan los años

Tonada más bien vulgar, si aquí cabe el término, compuesta a base de tópicos melódicos de escaso valor.

56. Coplas de ronda

Sencilla melodía en escala de Mi modal plagal, con semejanzas sonoras al modo 4º gregoriano.

57. Rosa de mayo

Parecidas características a las de la anterior. La ingenuidad y frescura de estas melodías es inigualable, y tiene raíces muy profundas, seculares.

58. La fuente de los doce caños

Parecidas características a las de la anterior. La misma ingenuidad y frescura.

59. Si pasas el río

Variante del nº 7 con diferente estribillo. Ver allí el comentario.

60. Coplas de ronda

Extraño caso de melodía circular cuyo final pide una continuación si nos fiamos de la costumbre de nuestros días. La sensación tonal es indefinida.

61 y 62. Tres cosas pido

Dos variantes de una tonada que muestra características más bien prosaicas, de escaso valor musical. Se cantó y se bailó mucho en ambientes populares rústicos y también urbanos.

63 y 64. Tengo cinco duros

Dos variantes bastante cercanas de la misma tonada. Notar el tercer grado ambiguo, como ocurre en tantos casos. A pesar de la aparente simplicidad de los giros musicales, la tonada no está exenta de cierto vigor melódico. Transcribo dos variantes, pero la he escuchado en muchos lugares. Sobre el tema de la peseta y de los cinco duros he escuchado algunas otras variantes literarias. (Ver como ejemplos los núms. 226 y 450).

65. Palmera, qué triste estás. 66. Andrea, vamos al baile

Estas dos tonadas parecen tener más bien características de coplas, pero las hemos incluido en esta sección por carecer de continuidad argumental. Se les suelen aplicar estrofas sueltas y se cantan como rondas.

67. Tenderé en el prado

Por extraña que parezca la entonación del estribillo, así me fue cantada. La copla tiene cierta semejanza con la melodía del nº 296.

68. Manzanita colorada

Una de las pocas tonadas de ronda con texto argumental, con sentido de continuidad. La primera frase es característica de la escala modal de Re, aunque después discurre por cauces más tonales, con modulaciones características del modo menor.

69. ¿Qué dirán por ahí?

Melodía-centón, compuesta por amalgama de otros temas. En el último estribillo aparece por dos veces un intervalo de cuarta aumentada (único caso, creo, en todo este cancionero), que hemos señalado con una alteración de precaución para asegurar su lectura correcta.

En todo caso, una lectura atenta y crítica parece revelar que a una tonada originariamente tonal, que tiene todos los visos de cantarse en dúo a la tercera, el cantor pueda haberle «metido» un becuadro (en la altura que transcribimos), quizás por una memoria «contagiada por otra «tonal con dúo».

70. Vente conmigo a la fuente

Tonada sencilla, un poco tendente a sonoridades tópicas, muy repetidas.

71. Aire, que la lleva el aire

72. Ole, anda

Dos tonadas algo relacionadas melódicamente, rematadas con el socorrido apéndice «ole,

anda...». No son decadentes pero tampoco muy inspiradas.

73 y 74. Ronde quien tuviere amores. Falda nueva y delantal

Otras dos tonadas que tienden a un fraseo y remate estribillo más bien tópico, un tanto manido. A pesar de que a mucha gente (cantores y oyentes) les parezcan muy «bonitas». Esa es, precisamente, la calificación que hay que aplicarles.

75. Ella a mí no me vio

Tonada que amalgama influencias foráneas, con cierto aire norteño en el estribillo y rasgos de jota aragonesa en la copla. Advertir el intervalo de 6ª en la estrofa. Toda ella está pidiendo a gritos (nunca mejor dicho) añadirle por debajo el dúo a la tercera. Canciones de este corte son las últimas «creaciones» populares, que han ayudado a difundir un estilo musical facilón, tópico, muy alejado de la veta popular más honda (y más antigua).

76. Falda nueva y delantal

Esta es un poco más sencilla, menos pretenciosa, y no exenta de cierto lirismo al ser entonada en una tesitura alta.

77. Duerme sola

Notar la extraña melodía del estribillo que deja a uno perplejo ante la incertidumbre modal. Notar también la sonoridad sorprendente del tritono final.

78. Al balcón de mi dama

Pues que tenga cuidado el que la cante, no sea que con esta joya musical se lleve un jarro de agua en la cabeza. Pero en un cancionero hay que dar fe de todo lo que se escucha: lo sublime, lo pasable, lo tópico y lo basto (basto con B, claro). Sobre todo porque en este cancionero apenas aparece, mientras que encontramos, como vamos viendo, una extraordinaria abundancia de joyas musicales. (Que el lector, si alguno llega aquí, me perdone esta «salida de tono»).

80. 81. Retírate, niña. Que si no te retiras

Variantes y semejanzas

SALAMANCA. (S. Fraile, nº 15, p. 30 y nº 32, p. 83) La primera es la versión más popularizada de esta canción, sobre el bellissimo texto «*Dicen que los pastores / huelen a lana...*» La he escuchado así en muchos lugares (yo mismo la escuché y canté en mi niñez en Torresmenudas (Salamanca), pero no la traigo aquí porque no estoy seguro de si la gente canta todavía lo que sabía desde antaño, o más bien canta lo que ha aprendido de una zafia versión discográfica difundida por cierto «cantante folk» que se oyó bastante por Zamora. La que S. Fraile transcribe, con un magistral acompañamiento pianístico, en el nº 32, como variante de la nº 15, se parece más a la segunda de las que aquí traemos.

EXTREMADURA. (B. Gil, I, nº 7, p. 216; t. III, nº 145, p. 150 y t. III, nº 146, p. 155) Por la hechura de estas tonadas se constata claramente, al menos por esta vez, que han bajado hasta allá muy transformadas y empobrecidas.

ASTURIAS. (Torner, nº 75, p. 27) Variante también lejana en texto y música.

LA MANCHA. (Echevarría, nº 179) Variante también bastante transformada de la misma tonada con idéntico estribillo.

Indudablemente nos encontramos ante una de las canciones que más han arraigado por estas tierras nuestras, llevada y traída mil veces por gentes trashumantes, que la han «deformado» a veces con el talento innato del cantor popular. La tonada rebosa melancolía y nostalgia, lirismo ingenuo y a la vez profundo: algo muy nuestro, no se sabe qué, remueven en nuestro ánimo algunas melodías. Y esta es una de ellas.

82. Por esta callita alante. 83. Enramada de la Santa Cruz

He aquí dos tonadas de ronda cuyo texto tiene alguna relación. El título «Enramada de la Santa Cruz» alude a la fiesta en que había costumbre de celebrarla, en los primeros días del mes de mayo. ¡Lástima que la comunicante de Peñausende no recordara el texto completo! La nº 88, en modo de Sol, se asemeja a una antifona gregoriana. La

nº 83 es nostálgica, con cadencias características del modo de Mi.

84. Cuatro a tu puerta

Tonada de origen salmantino, según me refirió el comunicante, Saturnino Esteban. El paso mayor-menor de la última frase es solo aparente. Si la melodía se mira en toda su amplitud, la modalidad es un tanto imprecisa, y su análisis no se puede enfocar bajo perspectivas tonales.

85. Desde la plaza veo

86. Solo y tan tarde

Otras dos tonadas de ronda con texto similar. La primera recogida en Carbajales de Alba, la escuché después en una versión mucho más floreada, en la que se perdía la línea melódica. La segunda, de Sejas de Aliste, es muy simple, con más valores literarios que musicales.

87. Soy de Toledo

Variantes y semejanzas

LEÓN. (Fernández Núñez, nº 52, p. 28) El mismo estribillo de esta tonada, en Mi modal, sin copla.

Melodía en modo de Sol. El estribillo se desenvuelve con más soltura que la copla, pero el valor de la tonada no pasa de discreto: es un tanto simple, no se sale de la lógica de lo que se espera, una vez que se escucha completa.

88. Petenera

Tonada extraña, que parece como fragmento de una copla. Demasiado simple también, como la anterior.

89. 90. 91, 92 y 93. Lucero de la mañana

Transcribo aquí cinco variantes de la tonada de ronda más extendida por Sanabria. El maestro Arabaolaza (del que fui alumno, a mucha honra, y también lo fue mi padre 30 años antes en sus estudios de Magisterio), transcribe una buena variante de esta bella rondeña, y la armoniza con un magistral acompañamiento pianístico, abriendo con ella la magnífica colección de canciones za-

moranas que titula *Aromas del Campo: El canto natural castellano*, editada por la Casa Erviti en 1933). Las rondas sanabresas rematan casi siempre con el estribillo «Lucero de la mañana...», que se entona a un ritmo más movido que la copla. Entre una y otra se introduce a menudo la frase «que voy con Pepe (o con...N), que me han dicho que es firme hasta la muerte». Las cinco variantes que transcribo pueden dar una idea de la variedad de estilos en que esta tonada se interpreta: desde el más simple, en el que aparece clara la melodía, hasta los más adornados, en que el cantor se explaya en floreos que a veces rozan lo prosaico, a puro complicados.

A pesar de la belleza de esta rondeña y de su amplia difusión, sería un error pensar que ella agota el repertorio rondeño sanabrés, ya que la ronda en Sanabria fue una costumbre muy difundida, para la que los cantores disponían de un muestrario muy amplio y diversificado, del cual esta tonada no es, si nos referimos al aspecto musical, a eso que llamamos inspiración, ni la de mayor valor, ni la más característica, sino una entre otras. Quien quiera comprobar lo que afirmo, compare esta tonada con las que llevan los núms. 3, 35, 57, 59, 99, y sobre todo con el nº 97, para mí la más bella de todas. Es difícil juzgar el valor musical sin despojarse de todo contexto emotivo y apasionado.

94-100. Otras 7 tonadas de ronda recogidas en Sanabria

Entre todos ellos destaca el nº 97: «De San Ciprián a Trefacio», que es, a mi juicio, una de las más bellas tonadas recogidas en esta sección: melodía sencilla, de movimientos naturales, llena de añoranza y nostalgia. En ella no faltan los grados ambiguos, que son tan característicos de nuestra música popular. Del nº 98 hemos encontrado una variante asturiana (Torner, nº 277, p. 103). La que lleva el nº 99 es una característica ronda en estilo floreado rematada, como es habitual, por un estribillo mensurado, que el comunicante calificó como *siguidilla*.

101. Leonor

Tonada un tanto decadente, cercana al tónico. Hay una variante en Salamanca (S. Fraile, nº 226, p. 179) y otra en León (Fernández Núñez, nº2, p. 11).

102. No voy a la guerra

Creo que la comunicante cantó «pastorcito» por «soldadito», pero transcribimos lo que nos dictó. El texto de esta tonada guarda cierta semejanza con la copla «El Chalinero», que aparece en el nº 817.

103. Debajo de los «aureles»

Tonada en escala tonal mayor, poco característica de la música de estos lugares. La melodía discurre con cierta elegancia y soltura, recordando los aires norteños.

104. Llovía, nevaba

Ver la nota al nº 5, del cual esta tonada es una variante un tanto simplificada

105. A la riverina

Variantes y semejanzas

ZAMORA. El nº 322 de este Cancionero es una jota cuyo estribillo, con el mismo texto de esta, es transportado a otra modalidad. En el nº 1083 doy otra versión, también en forma de jota, de esta preciosa tonada, evidentemente deformada en este caso, y por último relegada a la última sección del libro.

NOTA AL PASO. Transcribo en este Cancionero las siguientes *rondas sanabresas*: 26 de Codesal de la Carballeda, comarca limítrofe con Sanabria, que comparte también sus músicas (núms. 15, 16, 17, 28, 30, 34, 35, 38, 43, 54, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 64, 69, 70, 190 y 110), 2 de Cerdillo (núms. 21 y 22), una de Rábano (nº 21), otra de San Justo (nº 29), 2 de San Ciprián (núms. 59 y 60), una de Puebla (94), 3 de Hedroso (núms. 95, 98 y 100), una de Pedralba ((96), otra de Ribadelago (97), una de Castromil (99) y otras 3 *rondas por asturianada* recogidas en Galende, Cervantes y San Justo.

LA MANCHA. (Echevarría, nº 243, p. 353) El autor transcribe otra variante cercana de esta tonada.

Aunque el valor musical de esta rondeña no es muy notable, su sencillez, su fuerza tonal y el ritmo de su estribillo, junto con el tema del texto, la han difundido ampliamente por toda la provincia. Todo el mundo la conoce por estas tierras bajas de Zamora. He transcrito aquí la variante del pueblo natal de mi madre, Bermillo de Sayago, porque me parece la más auténtica. Así la escuché siempre a mi madre, que la aprendió de su padre, gran cantor, al que yo mismo también la pude escuchar en mi infancia, cuando todavía no era yo consciente del valor de lo que estaba oyendo.

106. Soledad de mi vida

Variantes y semejanzas

ZAMORA. La melodía es, muy probablemente, una variante transportada a otro modo por efecto del 6º grado mayor, por una transformación memorística, de la tonada *Súbela, marinero*, que transcribo en múltiples variantes en el nº 527 y siguientes.

ASTURIAS. (M. Torner, núms. 88 y 89, p. 30) El autor transcribe dos variantes más de esta tonada, la 2ª de ellas más cercana a la nuestra.

La escala modal de Sol resta interés en este caso a la melodía, como se aprecia al compararla con el original. Las dos estrofas últimas son claros aditamentos, de escaso valor literario.

107. Dame la mano

Melodía tonal que denota hechura más reciente. No pasa de lo corriente.

108. Llorando la encontré

Variantes y semejanzas

SANTANDER. (Córdova y Oña, t. II, nº 3, p. 123) La melodía, sin ser nada extraordinario, tiene cierto valor, por lo ingenuo de sus movimientos y cadencias. La gente entona canciones como esta con mucho sentimiento, aunque a veces sean decadentes.

109. Sube, marinero

He aquí una melodía claramente tonal, dotada de un movimiento gradual que le da cierto encanto. El arranque de la copla a la 8va superior añade algo de fuerza dramática al estribillo, más

bien discreto. Otra vez aparece aquí un marinero tierra adentro, sin que hayamos encontrado en este caso semejanza alguna en los cancioneros de regiones costeras. Asunto para los lingüistas descifrar estas alusiones al mar.

110. Yo la vi y ella me miraba

Variantes y semejanzas

ZAMORA. El nº 577, que se canta como rondeña de vendimias, lleva el mismo estribillo. La diferencia de entonación en el 2º grado la transporta de la escala de MI a la de LA.

La tonada no carece de inspiración, y el enlace estribillo-copla-estribillo está hecho con bastante naturalidad.

111. Palabra fija

Tonada simple, construida sobre la escala modal de Mi, que por razón de las alteraciones en los grados segundo y tercero podría tomarse como modal de Sol, si no la delatara el 6º grado menor. Los reposos cadenciales van alternativamente a la dominante (4º grado) y a la tónica. El texto deja la duda de si es seriado o no, pero parece pedir continuación a partir de la segunda cuarteta, con la que el cantor concluyó su interpretación.

112. A la puerta de mi dama

Tonada también simple, con melodía desarrollada en doble hemistiquio. Carece de algo destacable.

113. La caña de la verbena

Tonada un tanto simple, compuesta a base de recursos un tanto gastados, como son la progresión en el estribillo, un tanto carente de imaginación y un lirismo un tanto rebuscado en la copla.

Como complemento al comentario aprovecho para contar algo que me parece interesante sobre mi «trabajo» de recopilador. Recuerdo como si fuera ahora mismo el momento en que, sentado a la mesa «de trabajo», haciendo sonar mi magnetófono para transcribir esta canción, pasaba con calma por el pasillo (yo tenía siempre la puerta entreabierta), como queriendo escuchar

lo que yo hacía sonar, el dueño de la casa en la que, en Camarzana de Tera, habíamos alquilado una habitación durante un mes, como base de operaciones para mis correrías recopiladoras. (Era el mes de agosto de 1973). Me extrañé de su actitud, porque volvió a pasar dos veces más por la puerta entreabierta, yendo y viniendo como si olvidara algo. Pero al final «se atrevió» a asomar la cabeza, pidiendo permiso... para hacerme una pregunta que le debía de bullir en el cerebro, y que por fin me hizo poco más o menos en estos términos: «Oiga usted, señor Miguel, veo que está escuchando y escribiendo una canción que yo he oído alguna vez en otro pueblo. ¿Qué va hacer usted con ella?». Cuando le respondí que estaba haciendo lo que le había explicado que iba a llevar a cabo cuando ajusté con él el precio de nuestra residencia familiar (nuestro segundo hijo, Darío, había nacido en el mes de marzo), él quedó muy sorprendido, como si no se lo acabara de creer. Entonces aproveché el momento para explicarle un poco más mi forma de trabajo. Le fui cantando, leyendo por mi cuaderno, algunas otras canciones que él también conocía, y se quedó asombrado, un tanto boquiabierto, aunque con cara de cierta satisfacción.

El final de aquella improvisada entrevista fue muy interesante, para él porque se le notaba cierta satisfacción, como por estar contribuyendo a aquel resultado musical al alquilarnos la «residencia». Tanto fue así, que para el final de nuestra estancia, en la víspera de terminarla, me dijo, él podría avisar a algunos familiares y amistades para que vinieran a cantar algunas canciones muy bonitas que sabían. «No vaya a ocurrir –me decía– que habiendo estado en Camarzana de Tera y habiendo vivido unos días en mi casa, se lleve usted canciones de todos los pueblos de alrededor (él sabía de mis correrías) y no se lleve ninguna de nuestro pueblo. Así que si usted lo tiene a bien, les diré que vengan por aquí después de cenar, para que Vd. recoja unas cuantas canciones».

Y así fue como al anochecer, en el patio-corril bien barrido y refrescado, pude reunir un pequeño repertorio en el que el pueblo quedó representado en el cancionero.

114. Vente conmigo al molino

Melodía un tanto extraña para estas tierras, en la que se perciben reminiscencias de aires nortehños, que se revelan también en el remate-estribillo «Que yo la vi bailar...», muy corriente, según me aseguraron varios comunicantes, en las rondas asturianas.

115-117. Rondas «por asturianada»

He aquí tres curiosos ejemplos de lo que los comunicantes calificaron como *rondas por asturianada*. En mi recorrido por tierras sanabresas se me dieron estos tres y algún caso más de cantores que me preguntaban, cuando les pedía tonadas de ronda, si quería también escuchar alguna ronda «por asturianada». Mi respuesta era afirmativa, naturalmente. Y el estilo de estas rondas era, con pocas variantes, siempre el mismo. En particular la que comienza por el verso *Carretero de Galende* (nº 115) la conocían todos los cantores de los pueblos ribereños del alto Tera.

La semejanza musical entre estas tonadas y los cantos denominados *asturianadas* es evidente. En el cancionero asturiano de Martínez Torner pueden verse no pocos ejemplos de este género. Véanse en esta obra, entre otras, las canciones que llevan los núms. 206, 207, 208, 210 y 218, y sobre todo el nº 295 y siguientes. La modalidad, los 7 grados, incluida la subtónica, los adornos, los reposos semicadenciales y cadenciales, todo ello delata el estrecho parentesco musical de estas tonadas con el estilo asturiano, a que aluden los intérpretes. Nadie supo, sin embargo, darme alguna explicación de este fenómeno. «Aquí siempre se cantaron rondas como estas», era la respuesta. El interrogante, pues, queda planteado. Quizás pueda encontrarse un camino de respuesta el día que se estudie a fondo el mapa de este subgénero de ronda, cuyas extremas ramificaciones llegan a las tierras sanabresas.

SECCIÓN SEGUNDA: TONADAS DIVERSAS AUTÓCTONAS

INTRODUCCIÓN

Allo que ya dejo dicho más atrás a propósito del carácter, añadido aquí, como breve introducción a esta sección, algunas precisiones que ayuden al lector a enfocar correctamente la lectura del contenido.

Estamos aquí ante un tipo de canciones, unas autóctonas y otras «adoptadas» de otros ámbitos geográficos más o menos vecinos, que además de ser tradicionales por su origen, han experimentado, a partir de una ocasión determinada, una difusión amplia en algunas comarcas o pueblos de la geografía provincial, de tal manera que han llegado a ser conocidas o cantadas como «canciones zamoranas» con una frecuencia y amplitud que no han alcanzado otras tonadas del repertorio popular.

La mayor o menor amplitud de la difusión se debe a circunstancias diferentes. En no pocos casos, como hemos comprobado en la relación de variantes y versiones, que una tonada determinada se difunde a causa de sus características especiales, porque su melodía o su texto, o una frase o expresión determinada, tienen una fuerza comunicativa especial que impresiona a la gente con más fuerza, como si en ella se sintiese reflejada de un modo muy particular. O también, en otros casos, es una frase o una expresión, incluso una palabra graciosa (piénsese, por ejemplo en el caso de *El tío Babú*, nº 144), que se queda en la memoria con mayor firmeza.

Apuntemos solo de pasada que esta difusión un tanto artificial tiene una contrapartida: a la par que la gente retiene unas cuantas canciones, que a menudo no son las mejores del repertorio de un

ámbito geográfico determinado, olvida otras, lo cual puede suponer un empobrecimiento, sobre todo cuando entre las olvidadas quedan algunas de mayor calidad musical y literaria.

La función de estas tonadas era tan diversa que no se pueden establecer normas, fechas, lugares u otros datos que avalen y aconsejen una subdivisión en apartados. Únicamente las una la intención cantora, la necesidad de expresarse por medio de la canción, de pasar una velada de entretenimiento, de animar una reunión de gente amiga, de darse ánimos en momentos en que el ánimo tira hacia abajo y se quiere espantar el decaimiento, o animar a quien se ve metido en él. Por ello no hay aquí límites en el aspecto temático, al contrario que en la anterior sección, en la cual la *función de ronda*, en el sentido y contenido que le he explicado, siempre me fue comunicada por los propios cantores durante la charla o diálogo previo con el que había que comenzar una sesión de recoger las músicas que solo estaban en la memoria de los cantores y cantoras.

De ahí que la variedad temática de las canciones incluidas en esta sección sea tan diversa, que ni siquiera permita una subdivisión temática en diferentes apartados o secciones.

Puede muy bien resumirse el contenido y la función del repertorio en esta sección con lo que afirma el refrán: «El que canta pena espanta».

COMENTARIOS A LA SECCIÓN SEGUNDA (por orden numérico)

118. Sombrero, sombrero

Tonada bellísima, compuesta con gran soltura, gracia, elegancia, y hasta con ciertos toques de humor. Es de notar la fuerza del inicio en la octava alta de la nota básica del sistema (SOL) y el diseño melódico que deja establecida claramente la modalidad (más que *modo de sol*, la melodía se siente como un modo mayor con el 7º grado menor, que se da con cierta frecuencia en el repertorio popular). Buen ejemplar para abrir esta sección segunda.

119. ¡Ay, revolera...!

Tonada de tipo rondeño muy conforme al estilo común del género. En el estribillo aparece el 2º grado flotante, que deja en suspenso la sonoridad, fluctuante entre la escala modal de Mi y la tonal menor

120. Echa la barca

Variantes y semejanzas

SANTANDER. (Córdoba y Oña, II, nº 16, p. 147) La tonada montañesa es solo una referencia textual, pues no hay semejanza melódica. Parece tratarse de las dos primeras estrofas de algún romance o copla, para mí desconocido:

*Echa la barca, barquero, a tierras de morería;
voy en busca de mi novia, que me la llevan cautiva.
Si me la llevan cautiva, ¡qué penita y qué dolor!
Si mi morena no viene, de pena me muero yo.*

Tampoco en nuestra tonada aparece claro algún sentido de relato. Más bien las estrofas parecen fragmentos de un texto más largo. Además la velada referencia a los quintos la hace todavía más oscura. La melodía, simplicísima, es de una hechura perfecta. La sobriedad, la nostalgia de la escala modal de Mi en ámbito reducido, pueden captarse aquí en toda su plenitud. Notar los «mordentes internos» de que la cantora se vale para medir con exactitud el ritmo en 6/8 de los sonidos largos, al tiempo que adorna discretamente la austera tonada.

121. Con una sevillana

Tonada rebosante de lirismo, en la que el «material musical» está empleado con inteligencia poco frecuente para sacarle el mayor partido. El estribillo lleva el 2º grado flotante, ambiguo, con lo que la cadencia cobra una indefinición que deja confuso algo que en el fondo está muy claro. Nótese el sentido descendente de la escala modal de Mi, tan claro en esta como en otras muchas melodías.

122. Querido dueño

Variantes y semejanzas

SANTANDER. (Córdoba y Oña, II, nº 22, p. 260) Esta tonada no es más que un lejano recuerdo musical de la nuestra, que discurre por otra modalidad y sigue otro desarrollo.

Nuestra tonada es una buena muestra de esas melopeas interminables, capaces de evocar la monotonía de una existencia rutinaria. Se imagina uno a alguien meciéndose cansina e interminablemente a la luz de un sol mortecino de atardecer, esperando un nuevo día que tampoco va a traer sorpresas. La tonada es bella, y quien la inventó explota a la perfección las posibilidades expresivas de apenas seis notas. La nostalgia presente en muchas tonadas se convierte en esta en una melancolía densa y pegajosa.

123. Vai, vai, queridiña

Sencilla fórmula de recitado construida a base de un simple diseño rematado por un estribillo.

124. La tonada del cardo

Melodías de características semejantes a las de la nº 122, llena de una bella monotonía. Modo menor natural. Detalle curioso: hay otra célebre tonada de acarreo (nº 564) cuyo texto dice: «La tonada del carro – nadie la sabe, – solo yo que la canto – de tarde en tarde». Sin embargo aquí, como me hizo notar la cantora, tiene sentido el *cardo* en el contexto.

125. Coplas sueltas

Melodía quejumbrosa, indefinida, con notas arrastradas un tanto perezosamente y en grados

fluctuantes, También tiene cierta semejanza con las anteriores.

126. La feria de la Carballeda

He aquí una curiosa tonada que se percibe con una sensación de tonalidad menor, pero cuyo desarrollo y cadencias le proporcionan una confusa modalidad, que es una de sus más valiosas cualidades. Su extraño final equivale a los puntos suspensivos en una frase escrita, una especie de pensamiento musical incompleto, que termina en un interrogante sin respuesta.

De acuerdo con este extraño decurso melódico, el texto presenta unos detalles que debería aclarar alguien experto en filología.

La tonada me fue dictada en Zamora capital por una cantora natural de Bustillo del Oro, que me refirió haberla escuchado de pequeña a unas gentes «de lejos» que venían a su pueblo a hacer la siega en cuadrillas. Buen ejemplo de transmigración de una melodía claramente localista a otra comarca lejana.

Sería bueno que un filólogo explicara los detalles lingüísticos de este extraño texto.

127. Palillo, palillero

Variante de la conocidísima tonada «Que vengo de lavar», con diferente final.

128. La culebra y la cigüeña

Variantes y semejanzas

SALAMANCA. (D. Ledesma, nº 39, p. 102) El ejemplo que citamos lleva un estribillo cuyo texto se relaciona con esta extraña tonada. Dice así: «Que si la tiro, tiro, / que si la corto un ala, / cómo la colorea / el piquito en el agua».

BADAJOS. (B. Gil, nº 6, p. 63) El texto de la canción dice así: «Vamos a ver la industria / de la cigüeña, / que está puesta en batalla / con la culebra:» / cómo la pega un silbo, / cómo le arranca el ala, / cómo le relucía / el piquito en el agua. / Como tú no me cojas / con tu arte y maña, / porque estoy en el suelo / muy enroscada». En el tomo II de la misma obra, nº 28, p. 132, B. Gil escribe en nota: «Texto y música parecen confabulados para llevarnos a una idea

de telurismo». La tonada no emparenta musicalmente con la nuestra. El texto, en cambio, sí: «Que te di con la industria / de la culebra, / que se vio perseguida / de la cigüeña. / Cómo la tira un silbo, / la arrastra el ala, / cómo la relucía / el pico en el agua! / Porque tú no me engañas / con tu artimaña, / porque estoy en el cieno / muy enroscada, porque estoy en el pecho / de mi madama».

CÁCERES. (Capdevielle, nº 8, p. 28) Aquí la cigüeña está en la torre y es el milano quien le echa la uña: «La cigüeña en la torre / no está segura, / porque viene el milano / y le echa la uña, / ¡Cómo le mira el pico, / cómo le arrastra el ala!, / ¡cómo le relucía / el pico en el agua! / ¡Por qué tú no me engañas / con fuerza y maña? / Porque estoy en el seno / de mi madama, / porque estoy en el seno / muy enroscada».

SEGOVIA. (Marazuela, nº 247, p. 167) «Yo me quedé clisado / en la cigüeña, / que estaba de batalla / con la culebra. ¡Hay que ver la cigüeña, / cuánto nos vale! / Si no fuera por ella, ¡cualquiera sabe! / ¡Cómo la picotea, / cómo revolotea, / cómo la tiende el ala / sobre la arena! / Pica en el verde, / pica en la arena, / pica en los picos / de mi morena».

Todas las variantes que he encontrado de esta tonada se refieren al texto, como puede verse, lleno de extraño simbolismo. En todas las versiones aparecen tres estrofas, siempre las mismas o muy parecidas. Creo que el texto plantea problemas lingüísticos y connotaciones que solo pueden aclarar los filólogos.

En cuanto a la melodía, es no menos extraña que el texto. La escuché en Sejas de Aliste, cantada por un grupo de señoras mayores. Nunca oí nada semejante. Las inflexiones de voz que indico con el signo del *glissando* solo indican algo del especial énfasis que comunicaban las cantoras a determinados pasajes. Escuchando aquello me sentí como transportado a no sé qué mundo desconocido para mí. El final de la tonada no pertenece a la misma, es evidentemente un aditamento.

129. Tonada vieja

Melodía un tanto extraña. La presencia de cuartas y quintas en el primer hemistiquio abarcando una octava de forma tan rápida da un ca-

rácter algo artificioso a la tonada. Por lo demás, la curva melódica es perfecta.

130. Si la nieve resbala

Variantes y semejanzas

SALAMANCA. (D. Ledesma, n° 114, p. 94) La melodía se aleja por otros derroteros distintos de la zamorana. Tan solo hay cierta semejanza con la nuestra en el estribillo ¡Ay amor...!, pero con el 2° grado mayor.

BADAJOS. (B. Gil, I, n° 10, p. 203) Variante literaria del mismo tema. Pero la melodía no emparenta con esta.

ASTURIAS. (M. Torner, n° 99, p. 33) El autor recoge una de las versiones más conocidas del tema, que emparenta, esta sí, con la nuestra.

SANTANDER. (Córdoba, t. III, n° 136, p. 46 y n° 195, p. 147)

Nuestra tonada, hay que decirlo claramente, es la variante más bella de todas las conocidas. Después de una primera frase en modo de Sol, súbitamente, pero con la mayor simplicidad, se pasa al modo de Mi, pero alejada en dos alteraciones descendentes; es decir, la nota Re, y no Mi, pasa a ser la nota del reposo final. Hay reminiscencias y ecos que suenan a canto gregoriano en esta cadencia inesperada, sorprendente. Me inclino a creer, debo añadir, que semejante cadencia puede ser debida a una vacilación de la memoria. Pero si ello fuera así, ¡qué instinto musical el de estos cantores que se confunden mejorando un original que quizás olvidaron en algunos detalles!

131. Cintilla y cordón

Variantes y semejanzas

BADAJOS. (B. Gil, I, n° 121, p. 50) Tonada casi idéntica a la nuestra, para un texto bastante diferente. El autor la titula *La bordonera*.

BURGOS. (Olmeda, n° 17, p. 35) Aquí aparece un brevísimo fragmento de nuestra tonada, musicalmente emparentado con ella.

La tonada no es más que un sencillito recitado en modo de Mi, semejante a la salmodia del tono IV gregoriano, seguida de una fórmula de enlace

con la frase siguiente. El texto, como tantas veces, es oscuro y lleno de una simbología difícil de descifrar. Material de estudio para filólogos.

132. Arbolito que tienes

Según las comunicantes, esta tonada se cantaba principalmente durante la Cuaresma, como pasatiempo dominguero (ver el texto). Notar la forma tan natural en que se mueve entre dos modales diferentes. Con escasos recursos se consigue aquí crear una sensación de nostalgia, y hasta de cierto tedio un tanto ensoñador.

133. A tu puerta

Tonada salerosa, llena de donaire, en modo de Mi. Aunque parece como si la melodía estuviera pidiendo un dúo a la tercera inferior (a veces se anima algún listillo un poco en plan de lucimiento), creo que hacerlo sería frivolar y rebajar su espontaneidad y libertad de movimiento el «pensar» la armonía en tonalidad mayor.

134-135-136. Dime, ramo verde

Variantes y semejanzas

SALAMANCA. (D. Ledesma, n° 16, p. 57) La tonada está aquí claramente corrompida y forzada para aplicarle las coplas del *Comenencias*. Es esta vez un solo ejemplo contra muchos otros. Por otra parte se sabe que Salamanca es la tierra de las coplas, donde se aplican con más frecuencia los versos sobre cualquier persona o suceso a tonadas de uso anterior.

GALICIA. (Torner-Bal) En este cancionero gallego aparecen tres variantes de esta tonada. En los núms. 188 y 242 la semejanza musical se da solo en el estribillo. En cambio el n° 146 está más directamente emparentado con la versión zamorana. Como detalle lingüístico digno de considerarse añadiré que en el n° 242 el estribillo es *ramo verde* en lugar de *ramo verde*.

SANTANDER. (S. Córdoba, t. III, n° 220, p. 226) Variante bastante cercana a la primera de las nuestras, en modo de Mi. El estribillo dice: «Dime, ramo verde, – dime dónde estás; – si te llevan preso, – yo te iré a buscar».

De las tres versiones que aquí recojo, la primera me parece, sin lugar a dudas, la más inte-

resante de analizar. Cantada en modo de Mi, el primer reposo cadencial modula al 4° grado; el 2° queda voluntariamente confuso en un tercer grado flotante, para establecerse y afirmarse claramente en modo de Mi, solo en el doble reposo cadencial del estribillo. La tonada es bellísima, y revela arcaísmo.

137. A la verde retama

He aquí una bellísima tonada, buen ejemplo de sencillez, aplicada a un texto a primera escucha incongruente y lleno de alusiones poco menos que indescifrables. Y ello a pesar de que parece una especie de sonsonete insistente. La reiteración, interrumpida de vez en cuando por una espera (sonido más largo), juega aquí como un factor que añade interés, en lugar de pesadez. Aunque se canta a menudo como entretenimiento, se emplea también con soporte rítmico para danzar a su son.

138. Córta me un ramito verde

Variantes y semejanzas

ASTURIAS. (M. Torner, n° 93, p. 32 y n° 393, p. 153) De estas dos versiones, la más difundida es la segunda, que parece ser la original, por su simplicidad y unidad, con cadencia final en la nota modal Mi. La segunda modula inesperada y artificioosamente al modo mayor en la segunda frase, y reposa en su tónica. El final no convence al oído, si se la compara con la primera.

Nuestra versión se asemeja también a la que nos parece ser la original, pero el cantor la modifica en ciertos grados con sonidos flotantes que le dan un carácter más localista.

138. Sola va la niña

Bella tonada de estilo rondeño, cuya hechura es perfecta dentro del género. El estribillo, recitativo rítmico libre sobre dos preciosos textos (*Sola va la niña...*), sitúa al intérprete y al oyente claramente en la modalidad, para entonar o escuchar una copla lenta, lírica, llena de simplicidad y gracia.

141 – 142. Echa la barca al agua

Variantes y semejanzas

SANTANDER. (Córdoba, t. II, n° 34, p. 74 y III, núms. 240 y 241, p. 256) Las melodías de estas canciones recuerdan lejanamente la nuestra. El texto es parecido, sobre el mismo tema de echar la barca al agua. En su comentario a la 1ª, D. Sixto da por «milagrosamente conservada por un barquero anciano en el valle de Piélagos esta tonada, extendida por tierras de Castilla y León y de Extremadura».

CÁCERES. (Capdevielle, n° 6, p. 116 y n° 5, p. 155). Las tres tonadas transcritas son variantes de la misma raíz melódica y literaria que la nuestra.

Con todas las reservas, parece que se trata de una tonada marinera que ha ido «deformándose» al avanzar tierra adentro. Las dos versiones que recojo aquí, a pesar de cierta simetría en el movimiento melódico, se apartan por sonoridades modales (Mi y Sol) muy alejadas de las asturianas.

143. Tonada antigua

Melodía simplicísima, en dos frases que se repiten, con cadencia insistente en la tónica, después de un movimiento por grados conjuntos. Su arcaísmo es evidente. Recuerdo que me fue cantada en unas circunstancias que me impresionaron hondamente, en una cocina miserable, por una casi anciana que acababa de llegar de una jornada agotadora de trabajo veraniego. Su cantar semejaba un quejido que me estremeció.

La aldea, denominada San Ciprián, está por debajo del Lago de Sanabria, en la parte del nacimiento, no lejos de la desembocadura del río que «lo atraviesa». Al otro extremo esta(ba) Ribadelago antes de que el agua de la presa rota lo barrera del mapa.

No se me ha borrado el recuerdo de aquel entorno y aquella voz después de cuatro décadas. Ni tampoco el desesperado dramatismo y hondura poética del texto: «Después de cien años muerta – y de gusanos comida – letreros tendrán mis huesos – que te quisieron en vida». ¿Cómo y por qué caminos (memorias) llegaron estos versos desesperados a una cantora encerrada en

una aldea escondida? Quien sepa cantar la música escrita, que pruebe a hacer la experiencia. Enigma indescifrable.

144. El Tío Babú

Según me comunicaron los cantores (un grupo de cuatro casi ancianos que compartían la misma vivienda para abaratar gastos), esta tonada hace referencia a un personaje muy popular en Toro, en el siglo pasado (el XIX, claro). El Tío Babú era, según contaba la tradición local, sedente asiduo en un mentidero en el que se pasaba las horas viendo subir y bajar por la cuesta a los labriegos que iban y venían, atareados con sus trabajos, y a las mujeres y las mozas lavanderas que hacían otro tanto para ganarse la vida. La referencia localista al personaje queda, sin embargo, dudosa, y puede ser muy bien un estribillo de relleno textual de la melodía, aunque es muy clara en los topónimos «Los cinco pilares», «El pilón» y los pagos «Marialba» y «Valdelespino», que siguen vivos en la memoria de la gente.

La melodía de esta extraña tonada es también una amalgama de dos fragmentos melódicos diferentes. De la primera, la estrofa, no he encontrado variante ni parecido alguno. El estribillo, en cambio, es idéntico en la música al de *La Montaraza*, copla de indudable origen salmantino propagada también por tierras de Sayago, y que recojo en 3 versiones en este cancionero (núms. 845, 846 y 847). La adaptación del estribillo *Veinticuatro mozas* al de la copla original *A la Montaraza* está hecha con corrección en la mensura del verso dodecasílabo y con perfecta isorritmia con el ritmo de la melodía. En cuanto a la intención socarrona que connota, solo se manifiesta si se canta diciendo «veinticuatro mozos», tal como hicieron los informantes, asegurándome la autenticidad de esta versión, ante una pregunta mía.

La composición centonal del conjunto de la tonada se hace patente en el cambio del compás binario de las estrofas al doble ternario del estribillo, que no se hace sin cierta «violencia». Aparece así con claridad la adaptación de un estribillo foráneo, de indudable origen salmantino, a unas coplas octosilábicas y una melodía que pueden

ser muy bien de origen autóctono toresano, pues por ningún lado han aparecido variantes que se acerquen ni de lejos a ellas.

Melodía, por cierto, bella y evocadora, no exenta de añoranza y nostalgia. Los toresanos se sienten muy orgullosos de esta canción, y la tienen como algo muy suyo.

145. Coplas del tío Alba

Esta tonada me fue dictada por mi padre, que pasó parte de su niñez en Coreses, destino por algún tiempo de mi abuelo paterno como maestro. Mi padre me contó que esta tonada la oyó cantar y la aprendió del mismo personaje que la protagoniza. El tío Alba era un «paragüero», una especie de arreglatodo que recorría la comarca de Toro y se anunciaba cantando por las calles este soniquete.

La melodía, en modo de Sol, se asemeja a una cantinela gregoriana del modo octavo, con la que los sacristanes salmodiaban en diálogo con el cura.

146. La ronda de Manuel el Clavitero

Es también, como la anterior, un pregón-anuncio de otro personaje del mismo oficio del Tío Alba, que aquí recibe el apodo de «el clavitero». El texto traza una descripción geográfica de la mayor parte de los pueblos del curso medio del río Tera. Según la comunicante, fue compuesto por el propio Manuel sobre la melodía que ella misma recordaba muy fragmentariamente, y que me cantó. Después escuché la copla en Matellanes y la transcribo en el nº 887. La adaptación está hecha con talento, y la melodía entonada con aire más libre y con floreos discretos que le dan cierta gracia. En la última estrofa, Manuel enumera las variadas habilidades de este oficio tan popular en tiempos, y que tantos problemas caseros solucionaba al vecindario:

*Arregla cerandas, piñeras y cribos,
clavicia zapatos, repica el martillo...*

147. ¡Vivan los de «Vedimala»!

En la extensión de una sexta y con una progresión descendente hacia la nota básica modal, Mi, esta tonada simplicísima contiene toda la gracia y nostalgia más característica de estas tierras. Notar el interés de la fórmula rítmica, que se repite insistentemente.

La referencia localista del texto se da solo en la primera estrofa, y curiosamente aparece el nombre del pueblo como *Vedimala*, en un baile de vocales característico, y tal como lo pronuncian la mayor parte de los nativos y de las aldeas rayanas.

148. Molinerito

Variantes y semejanzas

ZAMORA. (Arabaolaza, p. 27) El maestro Arabaolaza (que lo fue mío y 30 años antes profesor de música de mi padre, alumno suyo estudiando magisterio) transcribe una tonada cuya melodía es una variante bastante cercana a nuestro *Molinerito*, con un movimiento melódico muy cercano, tanto en la estrofa como en el estribillo, a pesar que el texto y el «argumento», por así decirlo, es muy diferente, y también muy difundido, pues es el de la tonada *Déjame subir al carro*, que yo he llevado al nº 185. La melodía que Arabaolaza transcribe es una transformación rítmica de esta (o esta de aquella), aunque permaneciendo muy cercana.

CÁCERES. (Capdevielle. nº 1, p. 237) El mismo estribillo para diferente tonada.

BADAJOS. (B. Gil, nº 46, p. 224) La misma tonada con variantes melódicas y sin estribillo.

SANTANDER (Córdoba, II, nº2, p. 122) El autor transcribe una tonada cuya melodía es idéntica a la nuestra. El texto canta *Carretero, carretero*, para continuar como el nuestro, «si pasas por el molino». En el tomo III de la misma obra, nº 5, p. 61, se transcribe una tonada que lleva el mismo comienzo musical en la frase «me casaría contigo», y continúa con diferente desarrollo melódico, dentro de la misma sonoridad modal. No sorprende que las tres versiones que he encontrado procedan de pueblos ribereños de ríos en los que en algún tiempo hubo un molino o lo sigue habiendo.

La tonada que aquí transcribimos es bellísima, a la par que llena de sencillez, donaire y nostalgia. Su fraseo es perfecto dentro de la escala modal de Mi, con todas las características propias de nuestra música. Su uso era múltiple, no restringido, por supuesto, al momento que señala el texto. Una cosa son los trabajos y otra los recuerdos y las emociones.

150-153. La primera entrada

Variantes y semejanzas

CÁCERES. (G. Matos, nº 37, p. 66) En el estribillo aparece el tema «que vengo de regar el romero». Aunque el ritmo es ternario, el parentesco melódico con nuestro nº 152 es evidente.

BADAJOS. (B. Gil, II, nº 189, p. 86) El texto que el maestro recoge en la p. 97 difiere un poco de nuestro nº 153, y enlaza con el tema de la tonada que hemos transcrito en el nº 86.

SANTANDER. (Córdoba, t. II, p. 294) La melodía, tal como viene escrita, no tiene sentido. Probablemente el copista (o quien haya sido) se olvidó de anotar la armadura que no puede ser otra que la de *Re mayor*.

Estamos ante cuatro versiones musicales muy diferentes de un mismo tema literario. El texto de los dos primeros es completo y varía a veces de uno a otro. El de las otras dos queda incompleto, probablemente por fallo de memoria.

En cuanto a las tonadas, la más bella es, a mi juicio, la segunda de las nuestras (nº 151). El tercer grado, flotante entre la sonoridad mayor y la menor a causa de su ambigüedad, le da un encanto especial, al tiempo que el balanceo rítmico binario le proporciona una especial aptitud para producir una especie de sopor adormecedor (o de ensueño). Según la comunicante, esta canción se empleaba también como nana para dormir a los niños. La tercera es una de tantas melodías-centón, construidas a base de fragmentos de otras tonadas. Aparecen en ella tres diferentes temas melódicos y literarios muy difundidos por nuestras tierras. La cuarta versión tiene detalles que revelan su hechura más reciente, la construcción melódica que en dos pasajes toma como

base el acorde de 7ª de dominante, y la cadencia estereotipada, influenciada por la armonía tonal.

Pero después de esta enumeración y exposición básica, considero conveniente llamar la atención del lector sobre la calidad de joya literaria que tiene este inacabable diálogo entre novios que parece que riñen, aunque en el fondo necesitan discutir para que no se termine el coloquio ni la compañía. No en vano la cantora que me cantó esta joya respondía a mi pregunta admirativa diciéndome que era una «reyerta entre novios» que iba de broma, y que por eso la cantaban sobre todo para dormir a los bebés, cuando se ponían pesados y no cogían el sueño.

154-157: Los mandamientos de amor

Variantes y semejanzas

El texto de esta tonada aparece en la mayoría de los cancioneros y en diferentes versiones musicales muy variadas. También el propio texto aparece muy versificado.

F. OLMEDA, en su *Cancionero de BURGOS*, transcribe tres versiones diferentes, (núms. 4 y 5 (p. 30) y nº 11 (p. 32), clasificando la tonada entre las de ronda, fundándose sin duda en la frase «incorpórate en la cama», que aparece en la primera estrofa.

SANTANDER. En el cancionero cántabro aparecen múltiples versiones de esta tonada (Córdova y Oña, IV, núms. 27 al 31, p. 67 y ss.) El texto ofrece variantes interesantes. Es curiosa y sorprendente la cuarteta del 6º mandamiento, que se aparta de la versión común: «El sexto no fornicar; / yo monje no lo he de ser, / que en los libros del amor / toda mi vida estudié». La versión señalada con el nº 26 parece un texto culto: combina los mandamientos con diversas flores. En el nº 241 (p. 344) el autor transmite otra versión sorprendente: una doncella se confiesa, acusándose de pecar en los diez mandamientos, con frases muy parecidas a las demás versiones. Pero al final el padre confesor «echa arriba la capilla» (la celosía o la cortinilla del confesonario) y dice: «Volveráste a confesar, - querida, que soy tu dueño; - la primer Pascua de Flores - será nuestro matrimonio».

MADRID. (García Matos, II, p. 37 y ss.) El ilustre folklorista transcribe 4 versiones entre las *Canciones de Mayo* (núms. 345, 350 y 370 y 379).

Son cuatro variadas y bien sonantes melodías, alguna de ellas modal, que merece la pena leer. Y no solo por su valor musical y literario, sino también por conocer y admirar uno de los mejores trabajos de recopilación, ordenación, transcripción, presentación y edición de músicas populares de tradición oral del que fue, sin duda, el maestro del que tanto hemos aprendido los que hemos seguido el camino que él marcó.

Las otras cuatro versiones que transcribí en tierras de Zamora proceden de dos raíces diferentes. La segunda y la tercera (núms. 155 y 156) son variantes del mismo invento melódico. Ambas se mueven en la ambigüedad mayor-menor, dato que añade algún interés a una melodía bastante simple y cuadrada, de corte reciente. Y también son variantes de otro invento melódico diferente la primera y la cuarta, esta última más interesante, sobre todo en su final, que mezcla las sonoridades mayor y menor.

158-161: Los sacramentos de amor

Variantes y semejanzas

SALAMANCA. (Ledesma, nº 7, p. 71 y nº 3, p. 90) Los textos son fragmentarios y las melodías son diferentes.

SANTANDER. (Córdova, t. IV, núms. 32-35) El autor transcribe cuatro versiones del mismo o muy parecido texto al que recojo aquí. La melodía es del estilo de nuestras *loas*, que Córdova denomina *marzas*. No hay parentesco musical alguno con nuestras versiones.

Las cuatro que transmito aquí tienen valor estético muy desigual. La primera de ellas es más bien trivial, semejante a una tonada infantil. (No sería muy extraño que se haya empleado alguna vez en la catequesis).

La segunda, que lleva el nº 159, es, a mi juicio, una de las más bellas melodías de este cancionero. Su línea melódica se desarrolla con una soltura, elegancia, e inspiración fuera de lo común. Su sonoridad fluctúa entre las tres escalas modales de La, Mi y Re, hasta que reposa en esta última de forma inesperada, y al mismo tiempo naturalísima. Escuchando esta canción se siente uno como transportado en el mundo de los so-

nidos a siglos atrás, al tiempo medieval, lleno de resonancias musicales gregorianas. Hay himnos ambrosianos a los que esta tonada se asemeja grandemente. (Aprovecho este comentario para añadir, no a modo de propaganda, que tomé esta melodía para mi obra pianística titulada *More Hispano*. Tuve que publicarla en la editorial londinense *Boosey & Hawkes*, al no haber conseguido que alguna editora hispana le viera interés. Y ello a pesar de que la renombrada editorial la dejó reducida a la mitad, con lo cual perdió gran parte de su valor y belleza. En mi *Catálogo de obras* se puede comprobar lo que afirmo).

La tercera de nuestras versiones se desarrolla básicamente en modo de Re, pero ya «contaminada» con modulaciones y alteraciones pertenecientes al modo menor tonal. La última manifiesta su arcaísmo en su sonoridad de Mi modal, sin ninguna «contaminación» tonal.

162. Dile que no voy

Otra tonada de múltiple uso, que lo mismo se cantaba para dormir al niño que para volver del trabajo. La monotonía del estribillo hay que valorarla más bien como insistencia en un cierto *ostinato* que nos quiere comunicar la melancolía para adormecernos en el descanso.

163. Hache, i, jota, ka

Tonada ingenua, de corte infantil en la melodía. Un buen ejemplo para captar el funcionamiento y la sonoridad del *modo de Sol*.

164. ¡Que polvorera, madre!

Variante del nº 54. Ver allí el comentario.

165. Chiquitín, chiquitín

Parece como resto de una copla, aunque no es fácil descifrar su «sinsentido».

166. La zangarilleja

Soniquete en una frase con dos hemistiquios, que transcribo para que el lector constate que en el repertorio popular hay de todo, y que en un instante se puede pasar de rozar lo sublime a arrastrarse por lo vulgar.

167. Al chocorrochó

Tonada que parece como la transformación rondeña de una canción de baile, o quizás una jota corrida. Pero me la cantaron a un ritmo lento, cadencioso, con cierto aire triste. La melodía se mueve con libertad entre varios sistemas melódicos, siendo Mi su nota básica. Inclasificable.

168. El ramo de colores

Melodía simple y repetitiva. El texto refunde el de otras dos tonadas diferentes: *El ramo de cuatro colores* (nº 181) y *El rondador desesperado*. Ambas incompletas.

169. La cordera

Las informantes me refirieron que esta tonada fue compuesta por un pastor de Matellanes, relacionada con algo que le ocurrió. Texto y música revelan simplicidad y una cierta «inspiración». Desde luego testimonios como este aluden a un hecho que en muchos casos tiene que haber ocurrido. Como lo demuestra la hechura musical y literaria de muchas tonadas populares. Que un cantor bien dotado por naturaleza de cualidades musicales puede en algún momento, después de estar cantando y aprendiendo canciones durante décadas, inventar músicas dentro de la corriente tradicional en que se viene moviendo, es algo que hay que admitir, si se examinan con rigor las melodías y los textos del repertorio popular. Y que algunos de los inventos (no me refiero en concreto a este) consigan una hechura melódica inspirada, no resulta nada extraño.

170. Tres arbolitos

El texto desarrolla con gracia el tema de «los tres arbolitos», ampliamente difundido. La melodía es una variante lejana de la célebre copla de Luis Candelas (ver nº 1063), a la que en Salamanca se aplicó la también muy difundida copla de *La Merenciana* (ver nº 857).

171. A lo llano

He aquí una melodía muy bien elaborada, en la que cada estrofa del texto se canta dos veces seguidas. El texto es un diálogo entre ella y él, un

tanto parecido al de *La primera entrada*. Sorprende la solución rítmica que une cada estrofa con su repetición. Recuerda de lejos al que recogemos aquí (nº 150-153).

172. La Candonga

Otra tonada de corte rondeño cantada en un tono menor perfectamente definido. Si hay un estilo alitano de expresarse en música, este sería uno de los ejemplares más claros. Para arroparla musicalmente en su contexto, véanse entre otras las que llevan los núms. 13, 824, 833, y sobre todo la *canción de bodas* que lleva el nº 713. En todas ellas late el alma musical de la tierra alitana.

173. Las abejas

Tonada-centón que refunde dos temas literarios y musicales, el segundo de los cuales estudiamos en el número siguiente.

174. La gallinita

Variantes y semejanzas

SALAMANCA. (Ledesma, nº8, p. 90) Aparece un fragmento de esta tonada con algunas variantes. Se acerca más al tono menor del nº 173 que al modo de Mi del nº 174, que tiene reminiscencias arábigoandaluzas.

BURGOS. (Olmeda, nº8, p.90) Aquí aparece también el tema de la gallinita perdida. No hay relación musical con la nuestra.

ASTURIAS. (Torner, nº 243, p. 90) El autor aporta otra transcripción del tema de *la gallinita perdida*. La melodía recuerda solo vagamente la nuestra.

El sononete un tanto monótono de la melodía parece demostrar su uso infantil. De hecho Córdoba en su cancionero infantil (nº 141, p. 142) recoge también un tema de la gallina y los pollitos. De todos modos hay que ser cautos, porque cualquier vocablo puede tener simbolismos que se nos ocultan bajo expresiones o imágenes que parecen ingenuas.

175. El Mandilín

Tonada aparentemente infantil. Desde luego la tonada sí lo es.

176. La bata

Variantes y semejanzas

SALAMANCA. (S. Fraile, nº 243, p. 185) La misma tonada con algunas variantes en la melodía.

Se trata en este caso, sin duda, de una tonada infantil, tanto por su temática como por su melodía, de hechura más bien reciente.

177. La morena de la plaza

He aquí una tonada de altos vuelos, de hechura arquetípica del *modo de Mi*, no exenta de un lirismo hondo (a pesar de que «se la ve venir» y se adivina su aterrizaje en ese sonido de reposo final después de varios rebotes), que está incrustado en las neuronas depositarias del sonido en los buenos cantores populares. El estribillo en forma de progresión melódica, que vuelve a aparecer en el nº 283, la trivializa un pelín, pero no la contamina de vulgaridad. Los cantores me contaron que se cantaba especialmente durante el acarreo del grano a la panera, aunque su uso era más amplio.

De esta tonada guardo un recuerdo muy especial, porque fue la primera que escuché y grabé en agosto de 1972 en Carbajales de Alba, en casa de Plácida González, que me buscó los cantores: Marcos Hernández y Basilio Martín; me la cantaron a todo pulmón, «a botón quito», como se decía en mi tierra natal, Sayago. En aquella fecha y en aquella sesión dio comienzo lo que con el tiempo llegó a ser este *Cancionero de Folklore Zamorano*. Nada de ello sospeché yo aquel día.

178. Con mi pañuelo

Tonada simple, llena de sencillez y serenidad. Su estilo es más bien norteño, pero ya sabemos quienes andamos entre canciones del pueblo que hay muchísimas melodías, muchos estilos, muchos recursos, muchas prestaciones en el repertorio popular tradicional. Las músicas han viajado de un lado para otro durante siglos en las memorias de muchas gentes. La alusión al río Manzanares le da un toque realista, pues junto al pueblecillo denominado Moldones, que no Ma-

drid, discurre un riachuelo del mismo nombre, haciendo frontera con Portugal.

179. Del color de la hierbabuena

Variantes y semejanzas

ZAMORA. En el nº 416 de este cancionero recojo una variante, con la misma melodía en la estrofa y diferente en el estribillo, y además con texto diferente, impropio de la hondura lírica de esta tonada tan difundida, no porque me la cantaran como tonada de baile llano, que nada tiene de extraño, pues su ritmo es apropiado, sino sobre todo por los textos que me cantaron como estrofas, como puede comprobar el lector.

ARABAOLAZA, mi maestro, (p. 24) ofrece una versión con ligeras variantes, con un magistral acompañamiento pianístico, que dibuja y resalta la sonoridad del Mi modal que la conforma. Tampoco el texto es muy apropiado a la hondura de la melodía.

SALAMANCA. Sánchez Fraile, también maestro mío en armonía (Cancionero salmantino, nº 34, p. 86), transcribe otra versión con alguna variante y un estribillo diferente.

LEÓN. Fernández Núñez (nº 4, p. 2) transcribe una variante muy cercana a nuestra tonada zamorana. El estribillo se aleja mucho más de la melodía y el texto de la nuestra.

Esta tonada rezuma un sentimiento muy hondo de nostalgia, con un poder fuertemente evocador. Otros cantores dicen «eres del olor», no «del color». Los recursos de la melodía son simplicísimos, pero empleados con una maestría insuperable, y hacen de ella uno de los arquetipos del *modo de Mi*. Tonadas como esta están en la raíz de la memoria musical de las gentes de estas tierras. Yo la recuerdo de memoria y tengo muy viva la imagen y el sonido del tiempo en que la aprendí, porque la oí cantar muchas veces a mi madre para dormir a mi pequeña hermana, cuando yo tenía nueve años. En mis oídos debió de sonar también, sin duda, antes de que yo fuera consciente de lo que escuchaba, con el sueño vigilando al borde de los párpados para poder entrar en mis ojos.

180. Que nos preparen la cena

Esta canción no tiene nada especial que resaltar. Está compuesta según el esquema y para la funcionalidad de las «coplas de ronda». (Ver el comentario al nº 4).

181. El ramo de cuatro colores

Tonada simple con sabor arcaico en modo de Mi. Texto con contenido argumental.

182-183. En el medio la plaza

Variantes y semejanzas

SALAMANCA. (Ledesma, nº 9, p. 60). La misma tonada con variantes. Sorprendentemente, pero con cierta lógica en casos como este, cada cantor dice el nombre de su pueblo en la copla, que originariamente parece ser «la plaza de Talavera». Cuando la cantora de Fermoselle me cantaba la tonada le pregunté si no sería quizás «de Talavera» en lugar de Ferreruela y me respondió que sí que era, pero que ella cantaba *Ferreruela* porque era este su pueblo natal. Quizá por la misma razón Dámaso LEDESMA transcribe este texto, que seguramente escucharía cantar: «En el medio la plaza - de Salamanca - hay un álamo blanco - que da naranjas».

Perfectamente lógico, y además lícito, y con rima asonante.

CÁCERES. (Capdevielle, nº 38, p. 354) Otra versión del tema, con variantes. Esta vez el texto dice: «En el medio la plaza - de Villanueva» (de la Vera, claro).

La melodía es muy extraña y su modalidad es como flotante. No se adivina la nota básica hasta que se escucha. El sentido del texto es para mí indescifrable. Acaso algún «lingüólogo...» (perdón, «lingüista...»).

184. Yo me la llevé

Texto difícil de descifrar, quizá por ser un fragmento de alguna copla tardía. La melodía es decadente, poco inspirada, del estilo de un pasodoble rústico.

185. Déjame subir al carro

Variantes y semejanzas

LEÓN. (Fernández Núñez, n° 3, p. 2) La misma melodía con variantes. El texto dice: «Dame las llaves del cuarto, ¿dónde las tienes metidas?»

SEGOVIA. (Marazuela, n° 112, p. 97) La tonada de la estrofa es más adornada que la nuestra, pero se aprecia perfectamente la misma raíz melódica. El estribillo se acerca todavía mucho más al nuestro.

SANTANDER. (Córdova, t. II, n° 100, p. 105) La misma melodía y el mismo estribillo, con el mismo texto.

Bella tonada en modo de Sol, ejemplo arquetípico, perfecto. Notar en los dos hemistiquios simétricos de la estrofa la pequeña variante de tres notas (*y si no, no*), hecha con fina inteligencia para dar novedad a la repetición. La referencia a Zamora en el texto, es evidente, no dice nada sobre la patria geográfica de la canción. En otro lugar será otra referencia *geográficopatriótica*.

186. Adiós, quitapesares

Una de tantas pequeñas joyas, llenas de gracia y de inspiración. Melodía añorante, serena, construida inteligentemente en la sonoridad del modo de Mi. Los de estas tierras podemos decir que «esta forma de cantar es muy nuestra» sin caer en chauvinismos patrioterros.

187. Dame la mano, prima

Ver comentario al n° 1, que es una variante muy adornada de esta canción.

188. Aire, aire

Variante en tono mayor, y bastante trivial, del n° 71 de este cancionero. La tonada ha perdido aquí la mitad de su ya escasa gracia.

189. Que con el aire que llevas

Tonada de corte decadente, adaptación bastante cercana de la popularizada *Cuatro pañuelitos tengo*, incluida como canción zamorana en alguna colección de las preparadas por la Sección Femenina, quizá a causa de las dos estrofas pos-

tizas que aluden al Duero y a Zamora, por cierto bastante prosaicas. Personalmente dudo de su autenticidad, y creo más bien que las comunicantes la debieron de aprender en alguna de las excursiones misioneras de la Cátedra Ambulante de la S. F. Aunque se hubiese perdido, poco habríamos perdido de nuestro tesoro musical (si es que es nuestra, que «¡vaya usted a saber!»).

190. Las avellanas del Cristo

Tonada ágil y graciosa, de ritmo suelto. También reciente, como delata el salto de 7ª entre el 2º y 3º verso de la estrofa.

181. Los mineros

Tonada de tema y estilo norteño. Desconozco cómo pudo llegar hasta Sayago. No me dieron explicación los cantores.

182. La dama hermosa

Tonada simple en modal de Sol. La melodía semeja una salmodia recitativa en dos hemistiquios, que recuerda el tono 8º gregoriano. El intervalo de 6ª mayor no cuenta aquí como tal, ya que la nota de reposo del primer verso no es propiamente melódica, sino algo confusa, como un *glissando*.

193-194. Amante amante, amor amor. Esa matita de pelo

Dos tonadas decimonónicas, de hechura decadente. El texto de la primera contiene alusiones localistas bien prosaicas y el de la segunda se escapa por un falso lirismo expresado con frases ripiosas.

195. Sube la pera al árbol

Esta tonada me la cantó en Latedo, a la raya de Portugal, un grupo de mujeres a coro con recias voces bien afinadas. Es una versión extraña que se aparta completamente de la muy extendida tonada que comienza con las palabras del título, cuyas versiones y variantes llevo más adelante (núms. 527-543), porque se canta siempre, excepto en Latedo, como canción de arada, por una voz solista. Por más que interrogué, no me

explicaron las cantoras qué significaba la expresión «a los alancianitos». Así lo aprendieron y así lo cantan siempre, me dijeron. A mí me parece una expresión debida a un error de comunicación memorística, pero no acierto a descifrarlo.

196. Coplas de los años treinta

Variante trivializada del n° 16. La transcribo como ejemplo de un texto con intención anticlerical, por los años de la Segunda República. Las coplas son decadentes en el aspecto literario y demuestran poco ingenio. El único valor es el documental.

197-199 Vengo de moler, morena

Variantes y semejanzas

SEGOVIA. (Marazuela, n° 244, p. 165) El estudioso-cantor-intérprete segoviano, archivo viviente de dulzaineros y maestro de interpretación «desde dentro de la tradición», transcribe una variante muy emparentada con las nuestras.

MADRID. (G. Matos, t. III, n° 33, p. 86) La misma tonada con ligeras variantes.

SANTANDER. (Córdova, T. II, p. 127, n° 12; T. III, n° 53, p. 82) Dos variantes, también cercanas, de nuestra tonada.

ASTURIAS. (Torner, n° 406, p. 160) La versión asturiana tiene el mismo arranque y primera frase casi coincidente con la nuestra. La continuación es diferente.

ZAMORA. (Arabaolaza, p. 33) Por una vez cito la variante zamorana en último lugar, porque no tiene semejanza alguna con todas las demás. Hay que pensar en la comarca de Sanabria. El acompañamiento pianístico es una lección de sabiduría musical en armonías y ritmos. Dentro de una sencillez respetuosa con el original. ¡Memoria permanente a mi Maestro!

Las tres variantes que me cantaron en Zamora son muy cercanas, aunque la última se aparte un poco de las otras dos. La tonada está muy difundida, sobre todo en Sayago. Todavía pude recoger a un grupo de seis hombres mayores en Fresno de Sayago otra variante más, que no transcribo porque ya tenía terminadas las autografías musicales y las páginas ordenadas para la edición. En esta última aparece la entonación ambigua del II

grado del sistema (Mi modal cromatizado), que los cantores entonaron con toda precisión. Después la he escuchado con esta misma melodía en varias ocasiones. A veces he hecho la experiencia en algunos lugares, de comenzar yo a cantarla en algunas veladas festivas, por tierras de Sayago, y siempre se unen al canto, y a esta variante, algunos de los presentes, y casi siempre entonando los sonidos ambiguos. Indudablemente estamos ante un arquetipo del modo de Mi.

200. El tarabillo

El título de esta canción me lo dio el comunicante respondiendo a una pregunta mía. «El tarabillo es...» (Pues no recuerdo lo que es, porque la explicación quedó grabada en uno de los carretes de cinta que doné hace un año a la Biblioteca Nacional).

Nuestra tonada enlaza dos temas muy diferentes: el de *Estaba la molinera...*, que se aparta melódicamente de los dos que llevamos a los núms. 202 y 203, y el de *Tres hojitas, madre...*, también muy difundido. Variantes de este segundo pueden encontrarse en el *Cancionero infantil* de Córdova y Oña (n° 177, p. 174), y otra más alejada, en tono mayor, en el *Cancionero asturiano* (Torner, n° 76, p. 27). En el potpourri que me cantaron en Arrabalde está bastante desvirtuado el decurso melódico de ambas tonadas en su forma original, muy conocida por haber sido recogida muy tempranamente en algunas recopilaciones y haber pasado a la memoria colectiva hace muchas décadas.

201. Que no soy molinera

Tonada más inspirada en el tema de la molinera que en el del molino. El estribillo es muy sugerente, y la semicadencia a la dominante le proporciona un cierto aire melancólico a la nota que se prolonga a la mitad del texto, como para saborear la frase que se ha cantado...

202 – 203. Molinera, molinera. Estaba la molinera

Variantes y semejanzas

Otras dos variantes más del tema «Estaba la molinera», muy extendido y ramificado en múltiples variantes que la memoria, infiel como suele ser en la música no escrita, transforma en otras tantas melodías, todas ellas emparentadas, y algunas tan bellas como la original, la que nos parece haber sido la primera.

En el *Cancionero Salmantino* de mi maestro A. Sánchez Fraile (nº 7, p. 143) hay otra variante de nuestra tonada. A la copla, en sonoridad menor, que no se asemeja a la nuestra, sigue un estribillo también en tono menor, con el mismo ritmo y con notables diferencias melódicas en las cadencias, a pesar de cierta semejanza en el arranque.

De las dos versiones que aquí transcribo, la primera es claramente más completa y auténtica, con un estribillo lleno de ritmo y gracia, que falta en la segunda.

204. La molinera le da con aire

Variantes y semejanzas

SEGOVIA. (Marazuela, nº 139, p. 112) Variante cercana de nuestra tonada.

BADAJOS. (B. Gil, I, nº1, p. 190) Otra variante cercana.

LA MANCHA. (Echevarría, nº 111, p. 274) Variante muy semejante a la nuestra.

SANTANDER. (Córdoba, t. III, nº 112, p. 135) El estribillo de esta tonada recuerda bastante a la nuestra en su línea melódica y en el texto.

ASTURIAS. (Torner, nº 421, p. 419) La variante asturiana se aparta más de la línea melódica común, con tendencias a la sonoridad mayor, un tanto acorde con una buena parte de la tradición asturiana.

Esta tonada tiene más valor literario que musical, y seguramente a aquel debe su amplísima difusión. No hay que olvidar el simbolismo del molino y todo lo que a él se refiere en cierto tipo de literatura. La melodía no pasa de discreta.

205. Sal a bailar, bella moza

Hay una variante muy próxima de esta tonada en el *Cancionero asturiano* (Torner, nº 230). La hechura semeja más bien un intermedio instrumental al que se le hubiera puesto un texto para facilitar su dicción vocal.

206. Tonada suelta

(Nota actualizada) Como estoy pasando a limpio lo que escribí hace ya más de 40 años, no acierto a entender por qué razón puse tal título a esta tonada. Lo más probable es que fuera por serme cantada con dos cuartetos que no están relacionadas entre sí. En ese caso querría yo decir con ese título que lo que aquí importa es la melodía, la música, no los textos. Y lo cierto es que la melodía es un muy bello ejemplo de una sonoridad del modo de Sol, transcrito aquí en altura Fa. Su desarrollo ABBC es un modelo de melodía bien estructurada, y con una sonoridad arquetípica, pues el modo de Sol luce aquí toda su recia y contundente sonoridad.

207. En el jardín de la hierbabuena

Variantes y semejanzas

SANTANDER (Córdoba, II, nº 10, p. 279) La misma tonada e idéntico estribillo. Las estrofas son diferentes.

CÁCERES. (Capdevielle, nº 3, p. 300) Variante de nuestra tonada y su estribillo.

Tonada de estilo rondeño, muy extendida por tierras sayaguesas. La melodía tiene gran frescura y brío en su primer hemistiquio, manteniéndola en el segundo para enlazar con el estribillo y hacer el descenso ondulando hasta la octava baja. Es un buen ejemplar del colorido sonoro del modo de Mi y de su perfil descendente.

En cuanto al sentido simbólico de «el jardín, de la hierbabuena» o de lo que sea, los lingüistas lo han aclarado a menudo.

208. Pájaro picando

De esta extraña tonada recogida en Sejas de Aliste, puedo repetir lo escrito a propósito de los núms. 122 y 132. Tomadas en conjunto las

30 tonadas que recogí en aquel pueblo, cantadas por varias personas mayores, se percibe una especie de veta musical y a veces literaria (melodías y textos) que parece como «injertada» en la memoria de la tradición cantora del contexto de este pueblo y otros de alrededor. En alguna ocasión pregunté a alguien del pueblo por qué sabían allí canciones que en Aliste no se conocen, y aludieron a algún maestro o maestra de tierras del Norte que pasó por allí en los años 1930 y enseñó muchas canciones en la escuela. Ignoro si puede haber alguna relación entre estos dos hechos, pero sospecho que sí.

En cuanto a esta canción, los simbolismos y los dobles sentidos de varias palabras están bien claros, pues quedan sugeridos en el contexto en ambas coplas.

209. La canción del entremés

Variantes y semejanzas

BADAJOS. (B. Gil, I, nº 31, p.16) El autor transcribe una variante de nuestra melodía: Fray Fulano acaba teniendo que dar vueltas durante dos horas, enganchado a una piedra de molino y con una paliza como propina.

MADRID. (García Matos, t. I, nº 124, p. 57) Transcribe aquí una melodía emparentada con la nuestra, aplicada al romance de *El Conde Longinos*.

LA MANCHA. (Echevarría, nº 213, p. 330) El autor transcribe otra versión de *El entremés*, con variantes respecto de la nuestra. El molinero es aquí tornero y el cura es... Fulano de Tal, sin duda para evitar la crítica directa. Claro, cuando llaman a la puerta dice Isabel: «Padre, este es mi marido», con lo cual todo queda aclarado.

SALAMANCA. Ángel Carril canta una buena versión de esta canción en un disco titulado *De burla, chanza y otros menesteres*.

La tonada me fue cantada por un numeroso grupo de gente mayor, que coreaba alegremente cada estrofa. Según me contaron, la cantaban, entre otras ocasiones, cuando querían que algún cura invitado al banquete saliese de la sala.

Es una canción muy difundida. La melodía es ligera, fácil de memorizar y apta para gesticular a su ritmo de acuerdo con el tema.

210. Picaresca

Un anciano carbajalino, en un momento de silencio durante una velada, saltó cantado un solo con esta colección de letrillas picantes. La brevedad de la tonada no va en detrimento de la gracia y sabor de que está llena. Aquel «espontáneo» era «El tío Basilio el Minero», en cuya casa grabé yo el primer bloque de tonadas de este *Cancionero Zamorano*, como relato en el comentario a la tonada nº 177. Y que aseguró haber bailado en grupo delante del Rey Alfonso XIII durante un viaje en el que pasó por Carbajales.

211. Fraile cornudo (La rueda)

Variantes y semejanzas

SEGOVIA. (Marazuela, nº 116, p. 99) Con el título *La jeringosa* el autor transcribe un texto parecido al nuestro: «Anda, fraile cornudo, fraile desnudo, que desnudo sales a la calle; que le quiero ver correr, saltar, brincar y andar por el aire».

BURGOS. (Olmeda, núms. 27 y 28, p. 151) El autor transmite dos referencias al tema de *El Fraile y La Jeringosa*. El texto dice: «Fraile Francisco, Francisco fraile, busca un muchacho que te acompañe» y «buscarás una dama que te acompañe».

BADAJOS. (B. Gil, t. II, nº 2, p.168) Aparece también aquí el tema del «fraile que busca compañía».

ASTURIAS. (Torner, nº 48, p. 18) Referencia a nuestro texto, que dice «Con la jeringosa de un fraile».

GALICIA. (Torner – Bal, nº 318, p. 135). El cancionero gallego ofrece una variante del último fragmento, «que la quiero ver bailar...», con melodía la del mismo invento melódico de la nuestra.

LA MANCHA. En el cancionero manchego recopilado por Echevarría hay dos versiones de *La Jeringosa* emparentadas también literariamente con nuestra tonada. La primera (nº 47, p. 231) dice: «Salga usted, que la quiero yo ver saltar y brincar, dar «güeltas» al aire, y estas son

jerigonzas de un fraile...» La segunda (nº 48, p. 232) está emparentada también musicalmente con la nuestra, y comienza así: «Esta es la jerigoncia de un fraile con su jerigoncia...».

CANCIONERO INFANTIL ESPAÑOL. (Córdoba, nº 15, p. 33) Aparecen también aquí los temas del «Fraile Francisco» y el estribillo «Que la quiero ver bailar...».

Como se ve por este rastreo, que sin duda no es exhaustivo, es este uno de los temas más difundidos por un amplísimo ámbito geográfico. Aunque se conoce más en el cuadrante Noroeste, el tema está en la memoria colectiva, quizás porque también forma parte del repertorio infantil de juegos.

Es interesante, por una vez, traer aquí un texto descriptivo bien autorizado: el que transmite M. Torner en su *Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana*, publicado en 1920, cuando casi nadie, salvo de modo fragmentario, se había interesado por el repertorio musical popular de tradición oral. Después de haber transcrito la melodía en la parte musical, como he anotado, escribe el siguiente comentario descriptivo del baile en la p. 210:

Canción de baile, transcrita en Oviedo. Se conoce este baile con el nombre de La Geringosa, y se ejecuta del modo siguiente: colocados en círculo hombres y mujeres, sin que sea precisa una distribución alternativa, comienzan a cantar, acompañándose de un golpe de palmas en cada parte del compás. En el centro del círculo se encuentra ya de antemano una persona, hombre o mujer, la cual ejecuta un baile de movimientos sencillos, da un pequeño salto a cada golpe de palmas, llevando los brazos en alto y produciendo con los dedos un sonido que imita el de las castañuelas. Al decir los cantadores «busca compañía», el bailar designa a una de las personas que forman el corro, avanzando este hacia el centro del círculo, a la vez que los

cantadores dicen «Salga usted, señor don José» (igual si es hombre que mujer). Al cantar el verso «déjalo solo» (o «déjala sola» si se refiere a mujer), abandona el centro del círculo el primer bailar, uniéndose al corro. Queda bailando sola la nueva persona y se repite la diversión en la misma forma». En esta forma yo lo conocí de niño en el patio escolar.

Nuestra tonada, tal como se canta hace décadas en Villanueva del Campo, consta de una corta estrofa con texto de seguidilla y tema de *canción de vendimias*, soldado sin solución de continuidad con el de *La Jeringosa* tal como lo hemos transcrito aquí. Pero la gente mayor recuerda que esta unión de las dos tonadas fue hecha por la *Sección Femenina* de Zamora, que la tomó para su repertorio e hizo de ella uno de los más renombrados bailes, titulándolo *La Rueda*.

Como yo estaba al tanto de este cambio desde mucho tiempo atrás, cuando decidí ir a grabar el repertorio de esta villa, solicité a mi amigo Gregorio Fernández que me buscara en este su pueblo natal un grupo de gente mayor, que recordara la canción en su forma antigua, antes de convertirse en *La Rueda*.

Después de la interpretación del grupo de mujeres que me la cantó (esta y otras muchas, hasta 12), me aclararon que la *Sección Femenina* había transformado la canción, juntando dos tonadas distintas, una de *vendimias* y otra la de *La Jeringosa*, titulándola simplemente *La Rueda*.

Yo realicé la transcripción a partir de estas aclaraciones. Como puede comprobarse, la tonada que título *Fraile cornudo*, que es la segunda de las dos que quedaron unidas bajo la denominación de *La Rueda*, consta de una estrofa corta y un largo estribillo. Así la transcribo aquí, mientras que la segunda parte la llevé a la sección de *tonadas de baile*, donde figura como la última, con el nº 501 de este cancionero con el título *La Rueda (baile corrido)*.

Como se ve por el rastreo que he llevado a cabo en mis libros, que sin duda no es exhaustivo, es esta tonada, que título *Fraile cornudo*, uno de los temas más difundidos en la práctica de canto y baile popular. Parece que se trata de una especie de murga carnavalesca, quizás originada por algún suceso grotesco. Si ello fue así, por medio debió de andar algún fraile que debió de ser pillado «in fraganti». Todo esto es oscuro, pero se adivina entre líneas una especie de burla satírica. El tema se ha diversificado en numerosas variantes musicales y literarias, que han venido a integrarse como estribillos y como remates en numerosas tonadas de danza, tanto de adultos como infantiles.

Dato añadido: con su característico celo por la tarea moralizadora, y según me han asegurado, la *Sección Femenina*, en la transcripción e interpretación de esta tonada, sustituyó la frase *Esta es la canción del fraile, fraile cornudo, que a la calle se salió desnudo*, por otra apta para todos los públicos: «Esta es la canción del chato, chato chatudo, que a la calle se salió el muy tuno, busca compañía». Con lo cual el *fraile cornudo* quedó desprovisto de su malsonancia y «apto para todos los públicos».

Remate: Cuando el disco *Tonadas*, preparado por mí con arreglos instrumentales y corales, fue presentado para su publicación a la censura previa obligatoria por la editorial Discos EP (Ediciones Paulinas, año 1974), los obligaron a cambiar el *fraile cornudo* por el *chato chatudo*. La tonada, que abre el disco, lleva por título *La Rueda*, tal como la denominó la S. F.

212. La Mangajona

Tonada simple, de pasatiempo jocoso, sin gran valor musical, y menos literario, al menos en la única estrofa que me cantó el comunicante.

213. El turulurulu

La tonada es un buen ejemplo de recitativo romancesco arcaico o arcaizante, a base de un simple semitonado rítmico (modo de Mi), sobre la cuarta La-Sol-Fa-Mi transportada un tono arriba,

con un soniquete rítmico-semimelódico: «turuluru turululeira...».

Vale como soporte básico para recitar sonsonetes octosilábicos, añadiéndoles todas las cuartetas dialogadas que se quiera o se tengan en la memoria. Siempre tirando al picadillo, al gracejo, al humor picante... Con estos soniquetes, al calor de la lumbre, se mataba el tiempo y se espantaba el aburrimiento.

214. El huerto de mi abuela

Tonada de pasatiempo parecida a la anterior. Aquí el recurso consiste en intercalar la frase «tírale claveles» y «tírale claveles - y lirios morados» entre el primero y segundo hemistiquio de cada cuarteta.

Estos pasatiempos llenaban tiempos de espera, de descanso al amor de la lumbre hasta que estuviera preparada la cena, o la cama calentada para ir a dormir.

215 – 216. El perro «Dichote»

Carbajales de Alba y Perilla de Castro son dos pueblos bastante cercanos, y la tonada ha pasado del uno al otro casi literalmente (refiriéndonos a la música). Obsérvese en la segunda cómo los intervalos ambiguos (dividir una distancia de tono + semitono en dos distancias iguales de $\frac{3}{4}$ de tono) seguían en la memoria de algunos cantores y cantoras, mientras que en otros se habían perdido. El texto de las coplillas tiene un alto valor de lenguaje rústico, al igual que las «aventuras», más bien «sucesos», que cuentan.

217. La Tabenera

De esta tonada he encontrado dos referencias, una musical, en el cancionero cántabro (Córdoba, t. III, nº 122, p. 68), en que aparece una melodía con el mismo arranque y diferente desarrollo, y otra literaria en el cancionero asturiano (Torner, nº 15, p. 6), en la que el autor transcribe un texto parecido sobre la disputa conyugal acerca de la economía.

218. Burlesca

Tonada más bien decadente, para un texto chusco y grotesco: «bromas de pueblo». Nada que añadir, pero todos los ejemplares ayudan a recomponer los tópicos que pueblan nuestra mente cuando emitimos juicios sobre «el pueblo».

219. Letrillas

Puedo repetir para esta tonada el comentario que dejo escrito para el nº 186, también recogido en Villaseco de Duero, o mejor «del Pan». Soltura, elegancia, inspiración, a pesar de la brevedad. Hay expresiones literarias curiosas: «dar vayas», es decir: «Vaya, vaya con el de Almaraz». «Moleño» quiere decir natural de Muelas del Pan. Notar que el comienzo de ambas tonadas es idéntico, aunque esta deriva a la modal de Fa, en lugar de Mi.

220. Cómo llueve

En el *Cancionero de Cáceres*, Capdevielle ha encontrado referencias a esta tonada, el mismo estribillo y melodía en el nº 5 (p. 26), aunque la transcripción rítmica es incorrecta, pues estamos ante un compás ternario no simple, sino de agrupación binaria. La misma melodía con variantes aparece en el nº 1 (p. 125) y el mismo estribillo en el nº 7 de la página 241. La tonada es sencilla y breve, pero no le falta inspiración. Notar la fuerza del motivo rítmico.

221. La retamilla

Divertido y «simpático» sonsonete, de estilo infantil. De nuevo aparece el tema de «la retamilla», que levanta la sospecha de que algo hay debajo de esa retama, que se quiere ocultar y a la vez sugerir. Habría que acudir a los estudiosos de cierto tipo de literatura para que nos lo aclararan.

La fórmula musical que une los versos de dos en dos es también un hallazgo, por cierto bastante repetido. Acudir a la memoria y alimentarla con recursos que la alimenten y protejan es ley de las tradiciones orales. Las canciones que nacen con soporte escrito se suelen desarrollar de otro modo, porque las repeticiones se consideran

consecuencia de la falta de imaginación. Lo cual solo es verdad en parte.

222. Mozo y amo

Variantes y semejanzas

BADAJOS. (B. Gil, nº 26, p. 130) El autor, a quien tanto deben las músicas de tradición oral, transcribe una tonada con parecido texto. En lugar de que se queme la casa, se juega la capa, pero el criado recibe la misma propuesta de dormir con el ama. La primera frase musical es diferente a la nuestra, pero la respuesta es idéntica en texto y música.

SEGOVIA. (Marazuela, nº 246, p. 167) Es esta otra variante musical y textual muy cercana a la nuestra, sobre el tema de «la capita, que anoche la jugué».

LA MANCHA. (Echevarría, nº 84, p. 260 (texto completo en p. 42). Otra variante musical muy próxima. El diálogo es aquí con el ama, que propone discretamente al criado dormir en la calle, en el pozo, en la cuadra, con los perros, con los gatos y con la criada. Ante las negativas el ama dice: *Yo te digo, criado, que tú duermas conmigo*. A lo que él responde: *Yo le digo a mi ama que yo también lo digo*.

La melodía, más bien simple, *en modo de Mi* (notar su línea descendente) está correctamente organizada para servir a la forma gramatical pregunta-respuesta.

223. La borracha

Variantes y semejanzas

SALAMANCA. (S. Fraile, nº 37, p. 93) Idéntica tonada y texto, más breve, con algunas variantes y en compás 3/8. También he escuchado a un tamborilero en ritmo de charrada (10/16).

BADAJOS. (B. Gil, nº 31, p. 134, texto en p. 14) Otra variante muy cercana a la nuestra.

GALICIA. (Torner Bal, nº 442, p. 207). Una variante del texto de *La borracha* con diferente tonada.

La tonada es más bien reciente, como denota su modalidad menor perfecta y su ritmo pasodoblado, de «baile agarrao». El texto es ingenuamente jocoso, apto para el divertimento de gen-

te sencilla, que lo pasa(ba) muy bien coreando tonadas como esta.

224. La hija de Canuto

He aquí un sonsonete de estilo recitativo-rítmico, en modo de Mi, con todo el sabor de lo auténticamente rústico. El texto contiene alusiones a algún lance o percance amoroso, sucedido no sabemos dónde, pues el texto no da otros detalles que algunos nombres (o motes). La comunicante, Teresa Chapado, abuela materna de mi mujer (quien cantó una docena de tonadas de un gran valor rústico, que andan por las páginas de este cancionero), la aprendió por tierras zamoranas rayanas con las salmantinas, cercanas a Ledesma, y desconoce las personas a las que alude.

225 y 228. Mes de mayo, mes de mayo (Romance de El Prisionero)

Variantes y semejanzas

BADAJOS. (B. Gil, I, nº 14, p. 67; *ibid*, II, nº 264, p. 117). La primera da una versión completa de este texto romancesco. La segunda parece que también la relaciona con la misma narración.

BURGOS. (Olmeda, p. 70) El autor transcribe un texto de «canción de marzas» que al llegar al mes de mayo dice así:

*Mes de mayo, mes de mayo,
mes de las grandes calores,
cuando las cebadas granan,
los caballos corren, corren,
cuando los enamorados
andan en busca de amores;
unos los sirven con rosas,
otros con rosas y flores
y otros con palabras dulces
que roban los corazones.*

MADRID. (G. Matos, Madrid, II, nº 339, texto en p. 172) La versión recogida figura en la sección de canciones del ciclo de mayo. El texto recogido solo toma cuatro versos del romance, añadiendo después otros 10 que derivan hacia una rondeña primaveral, en la que incluso aparece un nombre propio.

La clasificación y emplazamiento de esta canción en esta sección demuestra claramente cómo

yo no era más que un principiante en el conocimiento del romancero cuando estaba organizando la distribución en secciones de todo el material que había recogido. Pues estamos, y yo lo ignoraba, ante uno de los más renombrados temas del romancero tradicional, nada menos que el *Romance del Prisionero*, pieza a la que los especialistas consideran, y está muy estudiado este tema, como uno de los primeros del romancero español.

Como yo ignoraba este dato, y tampoco había encontrado referencias precisas en los dos cancioneros en los que hallé fragmentos del texto, sin una alusión clara, ni en el título ni en el tema, y como en las dos versiones que recogí no me cantaron más que el comienzo del texto, me quedé en la ignorancia de la importancia tan relevante de este texto, y lo traje a esta sección de *tonadas diversas autóctonas*. Con lo cual quedé en evidencia que por entonces mi conocimiento del romancero y su importancia era casi total.

(Nota añadida en esta reedición)
(Más adelante, evidentemente, pude corregir esta ignorancia en el cancionero de León, que edité después de este de Zamora, en el cual recogí una colección tan amplia de cantos narrativos (382), que llena el vol. III de la obra. En este cancionero ya incluí la versión única que encontré, en el tomo I del vol. II, con el nº 762. No así en el de Burgos, donde no apareció entre la amplia colección de 614 cantos narrativos que llena el volumen 3°).

De las dos versiones que dejo transcritas (que por error de composición de las páginas no van seguidas), es la segunda (nº 228) la más valiosa, con su remoquete «vitor vitanda» / vitanda vitó», que sirve de complemento rítmico a cada verso. Su sonoridad de *La modal*, con el VII grado natural, le da ese toque severo de lo vetusto. La primera versión es más melódica, y su modulación mayor-menor la hace sospechosa de ser más reciente.

226. Por una peseta

Esta versión lleva el mismo texto que la estrofa de la que transcribo en el n° 66. La melodía es aquí más reciente y menos inspirada. Es una variante de la tonada *Dicen que te vas mañana*, que yo recuerdo haber cantado muy a menudo, probablemente aprendida en alguno de los viejos cancioneros antológicos que recogían un amplio repertorio «de refrito», editados con fines pedagógicos. Me parece recordar que la tonada se atribuía a tierras leonesas.

227. Pajarito barranqueño

El mismo texto y una melodía que es variante lejana de la nuestra aparece en el *Cancionero de Santander* (Córdova y Oña, I, n° 74, p. 98). La tonada comporta un estilo lírico más bien decadente.

229-230. Una palomita blanca

Variantes y semejanzas

SANTANDER. (Córdova y Oña, II, n° 91, p. 100)
Variante del n° 229.

SALAMANCA. (S. Fraile, n° 94, p. 92) Melodía idéntica a la nuestra, que Fraile transcribe en 3/8, que, en todo caso, debería ser 6/8 (me permito aquí, con todo respeto, rectificar al que fue mi maestro). Un examen detenido de muchas tonadas me ha hecho llegar a la conclusión de que el cantor «siente» un ritmo binario de agrupación ternaria cuando entona una jota o similar, y 3/4, a un ritmo más lento, cuando canta una tonada en estilo rondeño. Por ello compaseo 6/8 en mi transcripción.

Ambas melodías son más bien discretas, pero no desprovistas de cierto encanto, dentro de su sencillez. La segunda versión la escuché a muchos cantores y cantoras sin apenas variantes. Transcribo la primera que escuché en Carbajales de Alba, villa en la que, como he dicho, comencé a recopilar este *Cancionero de Zamora*.

Advertencia previa

En mis cuadernos de notas donde fui escribiendo todo lo que aquí voy trasladando aparece el apartado correspondiente a las *tonadas de baile* un tanto fraccionado y desordenado. Los motivos fueron varios. En primer lugar porque esta sección agrupa hasta cinco tipos diferentes de baile y de danza, que había que describir y después comentar. En segundo lugar porque en los bailes, a diferencia de las rondas y tonadas, los textos tienen una importancia mucho mayor que en las tonadas de tipo lírico, ya que la forma literaria de los mismos condiciona el ritmo y el fraseo musical, conformando el soporte dinámico de los movimientos de los bailadores, por lo que hay que estudiarlo aparte y con mucho detalle, al ser muy variado. Y en tercer lugar porque dentro de cada uno de los géneros de baile hay un gran número de subtipos, que hay que delimitar, describir y reagrupar. Y como yo fui descubriendo todos estos aspectos diferentes a medida que iba avanzando en la clasificación y ordenación de cada sección, encuentro al releerlos ahora un cierto desorden, al que me obligó la necesidad de «reiniciar» y dejar anotado cada uno de ellos.

Y como la circunstancia de las prisas con que tuve que preparar la edición del cancionero prescindiendo del estudio que iba redactando me obligó a posponer el estudio musicológico que había comenzado, como dejo explicado al comienzo de este prólogo, allí quedaron mis tres cuadernos encarpados hasta después de la edición del *Cancionero de León*, que se publicó en tres bloques diferentes, a medida que yo iba

avanzando en la transcripción de las grabaciones que había realizado.

En este apartado, *canciones de baile y danza*, agrupé todas las melodías que los informantes cantores me habían dictado explícitamente como soporte musical cantado de los bailes y las danzas populares. Este bloque de canciones contiene un total de 280 melodías, que divido en cinco secciones, según los diferentes subgéneros que lo integran: *la jota, el baile llano, el baile sanabrés, la jota corrida y otros bailes diversos*.

La amplitud de este apartado dentro del cancionero zamorano demuestra el amplio predominio de los bailes y las danzas en el contexto de las costumbres populares que connotan prácticas musicales. Está claro, a la vista de esta amplia colección (que por supuesto no agota el repertorio, pues este cancionero zamorano, ni fue recogido en todos los pueblos, ni tampoco cantaron todos los cantores y cantoras de cada uno de los que pude recorrer en los cuatro años, aproximadamente, que duraron mis búsquedas), está claro, digo, que este pueblo nuestro cantó y bailó por todas partes y en todos los tiempos y momentos. Quizá la célebre afirmación de Don Antonio Machado en la que nos retrata como «atónitos palurdos sin danzas ni canciones» encierre otra explicación menos literal y más literaria. Porque lo cierto es que aquí se cantó y se bailó como en todas partes, aunque quizás en una forma más ruda y menos «artística» que la que sin duda conocería Don Antonio en su Andalucía natal.

Sin entrar en discusiones que a ninguna parte llevan ni en comparaciones, siempre odiosas, lo cierto es que por estas tierras se cantaba y se bailaba hasta la saciedad, hasta el cansancio y hasta

el agotamiento cuando la ocasión lo permitía o lo exigía. La cita de Don Antonio, sin duda cierta en su percepción, ha cerrado el paso, a causa de su contundencia, hacia otra percepción muy distinta del pueblo castellano como gran cantor y bailarín, y también como buen inventor de textos y dichos ingeniosos, como atestigua este cancionero y esta sección que estamos comentando.

Y sin contradecir lo que sin duda percibió Don Antonio porque lo vio, se puede sin embargo encontrar una especie de contraréplica velada al texto tan repetido de Machado en lo que Victorina Alonso Cortés Concejo escribe sobre su padre, el cual recogió y publicó cerca de cinco millares de coplas (en su mayoría cuartetos y seguidillas) por tierras de Castilla. En la reedición de esta antología, publicada por vez primera en la segunda década del siglo xx se puede leer lo que ella redactó como modesto escrito introductorio a la obra *Cantares de Castilla*, que comenta, aunque con una brevedad que deja al lector con ganas de más, aquella colección antológica de textos «poéticos».

Escribe así la hija de Narciso Alonso Cortés sobre el trabajo de su padre, prologando la antología *Cantares de Castilla*:

En 1914 todavía el labrador castellano entonaba cantares populares en las faenas del campo, en fiestas y diversiones y en sus escauceos amorosos, acompañado de panderos, vihuelas y guitarras. Por aquel año se publicaron en París en la «Revue Hispanique», dirigida por R. Foulché Delbosch, con el patrocinio de la Hispanic Society of America, los Cantares populares de Castilla, una colección de 4.876 cantares, recogidos a paso de bicicleta, lapicero en ristre, de boca de los campesinos de las provincias de Santander –que siempre fue Castilla–, Burgos, Palencia y Valladolid, por Narciso Alonso Cortés.

Es curioso recordar aquí, cómo Valladolid ciudad, celebró la «Fiesta de la copla castellana» tres años más tarde, el 17 de mayo de 1916, en el Ateneo Vallisoletano, organizada por el recopilador de los Cantares. En ella cantaron con gran éxito canciones de cuna y de siega, las hermanas Aurea, Consuelo y María Lacort, según nos relata «El Norte de Castilla» de aquella fecha.

El tractor y la cosechadora ahogaron la voz del labrador castellano que sabía cientos de cantares en que reflejar su romanticismo, su picardía, su humor o su realismo satírico. Toda una amplia gama de sentimientos en los que se entremezclan el buen gusto del pueblo, que solo prohija aquello que refleja, con la menor cantidad posible de palabras, sus sentimientos más puros. En los Cantares hay una valoración del sentimiento amoroso, impregnado en ocasiones de ternura y de reminiscencias de poesía trovadoresca, injerta de modernidad: «Señorita de lo verde, ¿quiere usted ser mi pastora?» El romanticismo se troca a veces en feroz misoginia o en crítica, que es devuelta en las raras ocasiones en que la mujer es protagonista, y se toma la revancha o entona coplas acordes con las tácticas femeninas, transmitidas por una sabiduría ancestral. La picardía se asoma a determinados cantares que reflejan la vitalidad sin gazmoñería del pueblo castellano.

La gastronomía y el amor se dan cita en otras coplas en las que el vino necesariamente anima la rima con el alimento popular en el campo español en el pasado: el tocino y demás productos hortícolas. A su lado los claveles, las rosas, las clavelinas (una

flor casi desaparecida en la ciudad), el jazmín, los lirios y las azucenas, tienen una presencia que habla en contra de una Castilla sin olores, adusta y dura.

El condicional utilizado en alguna copla, en vez del subjuntivo, da la ubicación geográfica en algún cantar, procedente de Santander o zona lindante de Burgos.

Las profesiones sufren la sátira y el sarcasmo populares contra sastres, carpinteros, herreros, pastores, médicos y cirujanos, estudiantes y labradores, y no se salva de sus dardos o de sus punzadas humorísticas el estamento eclesiástico, incluida alguna que otra madre abadesa. Lo que no obsta para que se refleje asimismo la tradicional religiosidad de un pueblo devoto de todo el santoral, pero especialmente de san Juan y san Pedro, San José o San Antonio, a los que cuando le place y en virtud de la rima, a veces dedicará un consonante irreverente.

El humor, más o menos acre, invade los cantares protagonizados por la asendereada suegra, la beata o el viejo y la vieja sin miedo a reincidir en el matrimonio, y una microfauna de piojos, pulgas y ratones... con alpargatas.

La crítica social contra la Justicia «La verdad salió perdiendo porque el dinero ganó» o contra las cárceles «–Aquí el bueno se hace malo y el malo se hace peor–», es también crítica política que habla de las hondas raíces de la desconfianza del pueblo en las instituciones políticas («Todos son los mismos galgos con diferente collar»).

No faltan, como es lógico, los cantares de exaltación de los productos de la tierra y la propia geografía vallisoletana: «Si el río Pisuerga fuera de vino / y la torre de la Antigua fuera el cuartillo / yo bebería a cuartillo por hora / todos los días».

(Así escribe Victorina Alonso Cortés Concejo en la introducción a la antología *Cantares de Castilla*, publicada por la Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1982, pp. 5-9).

Nota aclaratoria

Divido esta sección, *Tonadas de baile y danza*, en tantos apartados como tipos de baile y danza fui encontrando, informado por quienes me cantaron las melodías, y en no pocos casos me hicieron alguna demostración coreográfica. En razón de ello la sección va dividida en las cinco subsecciones que agrupan los bailes que podríamos denominar «de tipo troncal», en razón de su importancia, que son los siguientes: *la jota, el baile llano, el baile sanabrés, la jota corrida y otros bailes diversos*.

Advierto desde aquí que el único de los bailes que me dio tiempo a explicar y comentar con un poco de detención fue *la jota*, que tampoco pude concluir, a causa de las tareas que se me echaron encima por responder a tres concursos que por entonces se fueron convocando, y a los cuales me presenté, tanto por razones económicas (tenía que compartir con mi mujer, ceramista en ejercicio, el sustento económico de la familia), como de la imagen de «especialista en folklore» (todavía no se había difundido el uso del término «etnomusicólogo»), que me había dado la publicación de la primera edición de este Cancionero, que por ello salió a la luz privado de aquella parte que ahora se publica (¡40 años después!).

Los tres proyectos a los que concursé y gané fueron: por una parte la convocatoria de un premio que el Ministerio de Educación y Ciencia convocaba anualmente para trabajos de investigación relacionados con las músicas populares

de tradición oral; otro concurso, para mí también muy estimulante, para la recopilación del *cancionero popular de León*, al que me presenté junto con Ángel Barja; y por otra una convocatoria de la asociación de ámbito nacional CIOFF ESPAÑA (*Confederación Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore*) junto con el INAEM (*Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música*), con un premio económico que animaba a redactar un trabajo sobre temas relacionados con las músicas animadoras de los soportes musicales de los bailes y danzas de tradición popular.

Como la experiencia que había adquirido en la preparación de este cancionero de Zamora, que tenía completamente autografiado y redactado el estudio musicológico precisamente hasta este pasaje me había preparado para presentarme a los tres proyectos becarios que he citado, «me armé de valor» y fui respondiendo a cada uno de los tres, por el orden en que los he citado.

Y como tuve la suerte de que mis tres propuestas fueron aceptadas por los convocantes de los concursos, puse de momento punto y aparte a este cancionero, me dediqué intensamente a recopilar el cancionero de León, cuya edición pudo llevarse a cabo en un plazo relativamente corto a pesar del largo millar de tonadas que ocupan la páginas de los 6 volúmenes que abarca.

1. LA JOTA

Creo no confundirme al afirmar que el «material musical» que contiene este cancionero bajo el epígrafe JOTA, junto con el estudio comparativo que redacto, ayudará no poco a esclarecer un tema muy confuso en el que el tópico, la cita no compulsada y la falta de documentación y subsiguiente reflexión se mezclan a menudo con un cierto chauvinismo rayano en lo infantil, y a veces en lo ridículo.

Reúno en este libro un total de 270 ejemplos del género musical calificado por los cantores y cantoras populares como *jotas*. De ellos, 167 integran la primera sección del apartado que titulo *Tonadas de baile y danza* (núms. 231 al 398); 39 forman parte de los 13 *bailes sanabreses* que transcribo en los núms. 459 – 471; 48 ejemplos de *jota corrida* (núms. 472 – 483 y nº 510) y 16 ejemplos más dentro del último apartado del libro (núms. 1076 – 1083).

Estos datos permiten destacar la presencia e importancia de ese género de canción de baile, que ocupa casi la cuarta parte del largo millar de tonadas que integran este cancionero y que se encuentra difundido por todas las comarcas de la provincia de Zamora. La distribución geográfica es la siguiente: 45 tonadas de la Tierra de Alba y Aliste, 6 de Tierra de Campos, 15 de La Carballeda, 2 de Fuentesauco, 28 de Tierra del Pan, 46 de Sanabria, 12 de Sayago, 51 de los valles del Tera y Vidriales, 21 de la comarca toresana y 2 de Zamora capital.

Ante la relevancia de este hecho se imponía, aparte del análisis musical que redacto encabezando cada apartado del libro, y además del comentario número por número, me propuse llevar a cabo previamente un estudio comparativo lo más amplio posible de todo el material jotesco contenido en los cancioneros y en las colecciones folklóricas de que he podido disponer (las mismas que cito en las dos secciones anteriores), en las que los autores transcriben 300 ejemplos de tonadas de jota cantadas, y otras 60 melodías instrumentales recogidas en León, Salamanca, Extremadura, Burgos, Santander, Madrid, Asturias

y Galicia, que integran una muestra lo suficientemente amplia como para proporcionar una base de datos bastante segura. Por las características del tema, he analizado y, además, lo he comparado con el resto del material, el *Cancionero Musical de Zaragoza*, de A. Mingote, que recoge 80 tonadas de jota aragonesa y cerca de 40 estribillos vocales e instrumentales de uso más común como preludios e intermedios de las coplas.

Aun a riesgo de ser prolijo, quiero extenderme un poco en el análisis de todo este material, porque la importancia de este tema (la jota es un género de baile y canto extendido por toda la península Ibérica), aunque quizás comporte cierta aridez, necesita sin embargo compilar y comparar el mayor número posible de datos para no extraer conclusiones falsas. Para los menos interesados en esta amplitud redacto brevemente al final de este apartado una serie de conclusiones que se deducen de los datos que recojo y analizo.

I. Primer acercamiento

1. Un género autóctono

Como puede comprobar el lector, sobre un total de 167 melodías de jota (en realidad 270 si contamos también las que con otros nombres aparecen en otras secciones, como hemos indicado al comienzo), solamente aparecen 25 tonadas con variantes melódicas, un buen número de las cuales son internas a este cancionero. Lo cual es un indicio bien claro de que estamos ante un género autóctono, creado y desarrollado por nuestras tierras en la variedad que por aquí es más frecuente. No quiero insistir sobre este punto, que ya queda aclarado más arriba, sino recordar una vez más que no se pueden considerar como *advenedizas*, es decir, como llegadas de otras tierras a un determinado espacio geográfico de cortas dimensiones (lo que acostumbramos a denominar comarca de..., tierra de...), ciertas tonadas o géneros musicales por el simple hecho de haber sido reseñadas o transcritas y publicadas con anterioridad en otro lugar. En la investigación cuentan los datos antes que ningún otro factor, y

la interpretación de los mismos ha de atenerse siempre a los hechos.

Por otra parte el análisis modal y el examen detenido de las características musicales de las tonadas jotescas nos permite observar que este bloque de bailes no difiere en los rasgos musicales del contexto general de las melodías del cancionero del que forman parte. Las escalas modales, los giros melódicos, los reposos cadenciales, los intervalos, las modulaciones y demás características de las tonadas populares de estas tierras aparecen igualmente en las melodías de jota aquí transcritas, que están perfectamente incorporadas al repertorio habitual de músicas populares.

Tan verdad es esto, que los raros ejemplares que difieren del estilo más común son claramente identificables, pero sospechosos, eso sí, de una influencia foránea, aunque a la larga hayan sido asimiladas por los cantores nativos.

2. Las melodías

Vistas (escuchadas, o leídas, claro está) en conjunto, las melodías de baile de jota que presente en este cancionero zamorano constituyen una excelente muestra de la canción tradicional y típica de nuestras tierras (hablo, evidentemente, como «nativo»). Aparecen en estas tonadas los rasgos característicos de nuestra música popular: sus arranques melódicos tan llenos de gracia, de «salero», como se decía antaño; esa variedad de inspiración dentro de la insistente unidad rítmica; esa gracia y donaire necesarios para aplicar, sin espera, coplas y cantares a una melodía, que no cuadran perfectamente en la acentuación que la primera copla casi siempre respeta, y que en otros casos se la hace encajar con un simple desplazamiento tónico de la sílaba que coincide con el acento musical; esos adornos característicos que cada cantora o cantor añade según su gracia personal; en suma, todos esos detalles que revelan la presencia del verdadero estilo popular tradicional. Y además de ello, las escalas modales son en numerosos casos el «material musical» para la «composición», o mejor «invención» de las jotas con la misma frecuencia relativa que en

la mayor parte de los apartados de este cancionero.

Una lectura atenta del repertorio jotesco hará descubrir, estoy seguro, a quien se tome el trabajo de hacerla, un sinnúmero de riquezas musicales ocultas tras la aparente monotonía de la estructura y el ritmo de la jota. Se verá sorprendido, como yo me vi tantas veces, al escuchar a los cantores comunicadores, unas veces por la ingenuidad arcaica, otras por un lirismo profundo, alejado del sentimentalismo fácil, algunas otras por el *ostinato* de ciertos estribillos que invitan, que casi fuerzan al baile, no pocas por el desenfadado jocoso, y muchas más por la gracia, el donaire, la serenidad, la alegría comunicada a través del *fluir* de coplas y estribillos...

(Nota para los lectores: Prefiero en este texto conclusivo omitir el comentario individual, por necesidad prolijo y reiterativo, y dejar al lector su iniciativa personal para descubrir por su cuenta tantos valores aquí latentes. Aunque podrían señalarse algunas melodías-tipo, que parecen como los ejemplares mejor logrados del género, en los que con mayor claridad aparecen los rasgos musicales que caracterizan la jota, es preferible aquí contemplar en bloque toda la colección, leerla y releerla, hasta compenetrarse con el estilo. El instinto musical guiará a quien lo posea para escoger lo mejor y degustarlo como un excelente «producto cancionístico» de estas tierras).

3. El ritmo y el aire

La fórmula rítmica de la jota es, salvo rarísimos casos, el compás de 6/8. Imposible transcribirlo correctamente en ternario simple. La acentuación de las frases, el acompañamiento instrumental, es una constante: dos ternarios rápidos acentuados con alterna intensidad, 6 fracciones (3+3) que van creciendo hasta el acento principal de cada verso. Y si alguna duda quedara, desaparecería en cuanto se oye cantar y se ve bailar: el ritmo, la

acentuación de las estrofas y estribillos, no deja lugar a dudas. Y la fórmula rítmica 6/8 también está rubricada por los pasos del baile. El vaivén hacia ambos lados es un ritmo binario. Cada dos grupos ternarios, la pareja vuelve hacia uno y otro lado (durante el canto de la copla), y la primera corchea de cada compás se acentúa cruzando cada pierna alternativamente, como dando un puntapié al aire en cada extremo del espacio en que se mueven los bailadores. El baile cambia en el estribillo a otro algo más movido y picado (saltado), y cuando las parejas reposan en el intermedio, el 6/8 vuelve a quedar patente. Para aclarar lo que afirmo, examínese atentamente una de las raras excepciones a la fórmula 6/8: el n° 338: aquí el cantor informante, por razón de la acentuación, ha intercalado un ternario más en el paso de la copla al estribillo, por tener este cuatro sílabas antes del acento principal: *Muchacha que vendes*, y por estirarse la fórmula rítmico-melódica de la estrofa hasta la 2ª parte del compás, por simetría con el primer hemistiquio, se hace necesario un 3/8 colado de rondón, que se ve está fuera de lugar. Quizá la memoria del cantor informante ha fallado aquí, y él ha aplicado un estribillo no adecuado a la copla.

En cuanto al tempo metronómico, es siempre el mismo, aproximadamente: cada parte igual a una negra con puntillo a 84, lo que equivale a corchea a 252, que se sale de las posibilidades del metrónomo. Prácticamente sería compás a un tiempo, que sería incorrecto transcribir en 3/4 o en 3/8. Hay que anotar, sin embargo, que cuando la jota se cantaba simplemente como tonada que no acompaña un baile, como ocurría con frecuencia en cierto tipo de reuniones festivas familiares, el tempo era algo más lento, de forma que se puede hablar en esos casos de «tonadas jotescas», más que de canciones de baile. He escuchado alguna vez la expresión «jotas de cocina» aplicada a las melodías de jota cantadas en reuniones de entretenimiento, de tipo amistoso o familiar: el día de la matanza, el día del bautizo, el día de «la pedida», etc.

La cuadratura de las frases musicales, así como de la pieza entera, es casi constante: 16

compases, 8 para la copla y otros tantos para el estribillo. La anacrusa al comienzo de la copla cuadra perfectamente con el final del estribillo, y también el final del estribillo con los valores anteriores al primer acento principal del mismo. Es de advertir, sin embargo, que entre el final del estribillo y el comienzo de una nueva copla siempre median algunos compases durante los que la cantora o el cantor sigue manteniendo el ritmo con la pandereta y las parejas comienzan de nuevo el vaivén, después de la agitación y las volteretas del estribillo; el último valor suele ser muy largo (dos o tres compases, lo que dé de sí el pulmón de la cantora o el cantor), y el ritmo sigue, mantenido por la pandereta, mientras la memoria rastrea en busca de una nueva copla. Lógicamente, he suprimido esos compases en la transcripción, porque no pertenecen propiamente a la melodía, perfectamente cuadrada, en el décimosexto compás, sino al cauce rítmico que sirve de base a todo el baile.

Las excepciones a esta fórmula si se analizan detenidamente, parecen debidas a influencias extrañas tales como comenzar por un verso diferente al primero o repetir algún verso (287, 289, 303, 323, 328, 349, 351, 371, 387, 398), la interpolación de *remoquetes* (291, 293, 331, 343, 361, 367), la métrica excepcional del texto del estribillo (245, 256, 273, 297, 327, 329, 381, 391), el *ostinato* característico de algunos estribillos (317, 365, 375, 383, 389), o un estribillo inadecuado a la copla o mal recordado (263, 269, 270, 288, 338).

En cuanto a las variaciones rítmicas del acompañamiento panderetero, es de notar que las cantoras (y cantores), al manejar el instrumento, ejecutan un sinfín de variantes, a veces de simple subdivisión, pero otra muchas veces endiabladamente sincopadas, valiéndose del diferente timbre del parche y de las sonajas sujetas al aro según el lugar en que se percute dentro del mismo, del distinto sonido resultante de percutir con el pulgar, los nudillos o la punta de los dedos, o de movimientos de la mano izquierda que sujeta la pandereta. Transcribir todas las variantes llenaría páginas, por lo cual prefiero invitar a los lectores

a que constaten lo que afirmo, limitándome a citar unos cuantos ejemplos que demuestran la habilidad y el alto sentido rítmico de muchos (no de todos, por supuesto) intérpretes. El mejor pasaje para encontrar esta variedad de fórmulas rítmicas es, dentro de la sección de *tonadas de baile y danza*, la que agrupa en un bloque los 13 ejemplos de bailes sanabreses (núms. 459-471), cada uno de los cuales muestra 3 ejemplos diferentes de jota que van alternando con los de baile llano en una suite muy característica.

La acentuación sincopada se ejecuta casi siempre percutiendo con fuerza el parche con el pulgar o con el puño cerrado, al tiempo que se coloca el instrumento en posición semihorizontal: el sonido sale más seco al quedar casi inmóviles las sonajas. Recuerdo varias y varios intérpretes cuyo talento y habilidad para tañer la pandereta y cantar al mismo tiempo me dejaron asombrado. Y aprovecho este pasaje para citar a algunas de las que más admiración me causaron: Teresa Vara, de Ferrerueta de Tábara; Marina Martín, de Muga de Sayago, y sobre todo Isabel Llamas, de Melgar de Tera, todas ellas casi ancianas, en las que todavía se percibía la maestría y la clase de las que mantenían la tradición más rica en sonoridades.

Dado que me he propuesto un objetivo exclusivamente musical, omito las descripciones coreográficas de la jota y de los otros bailes que he transcrito, que el lector interesado podrá encontrar en otras publicaciones.

4. Relación entre melodía y texto

Como dejo escrito más arriba, en esta colección de jotas se repite el esquema copla (8 compases) + estribillo (8 compases) con una frecuencia que no deja lugar a dudas acerca del modelo-tipo sobre el que descansa la estructura de este baile.

La parte más característica de la jota es el estribillo, que no suele cambiar de texto, y por medio de él los cantores recuperan la memoria de la copla; buscan después en su memoria y luego la aplican a la melodía de la estrofa. La cual, como

hemos dicho, es de texto intercambiable, no fijo; hasta el punto de que cuando el intérprete no encuentra un nuevo «cantar» (copla), aplica a una nueva melodía de jota el mismo que ya había aplicado a una anterior. Con frecuencia quienes me dictaban varias melodías de jota una tras otra decían al final de cada una, después de entonar el estribillo: «Y luego se le aplican los cantares que se recuerden». Con mucha frecuencia también he constatado que una misma copla era aplicada por cantores diversos, originarios de pueblos muy distantes, a diferentes melodías. (También las coplas viajan, no solo las músicas).

En la transcripción y ordenación del material jotesco he seguido en lo posible un itinerario comarcal alrededor de la provincia de Zamora, para facilitar en lo posible al lector la búsqueda de algún ejemplar de determinado pueblo. El orden, un tanto libre, que he seguido, salvo las inevitables excepciones a causa de la paginación, viene a ser *Tierra de Aliste, Tierra de Alba, Arribes del Duero, Sayago, Tierra del Pan, Tierra de Toro, Tierra de Campos, Tierra del Vino, La Carballeda, Valles del Tera y Vidrales, Sanabria y Zamora*. En mayor o menor medida, según la variada suerte de encontrar informantes, la provincia zamorana entera está representada en el amplísimo repertorio de 228 tonadas diferentes de jota que logré reunir en este cancionero, sin duda alguna el más abundante en este género entre todos los cancioneros publicados en España.

Por lo que se refiere al texto, he procurado respetar el que cada intérprete me ha cantado para comenzar cada ejemplo, o al menos otro del mismo lugar en los casos de repetición del mismo para dos ejemplos diferentes, por no encontrar otro en el momento de la grabación. Los cantares «de repuesto» que transcribo a pie de página también respetan, siempre que ello es posible, el lugar en que han sido dictadas las melodías de la misma página, o al menos alguno de la misma comarca o lugares cercanos. Esta licencia que me he permitido, no solo en la presente sección, sino también en algunas otras melodías de texto intercambiable cuando ello ha sido necesario, no supone una falta de fidelidad en la transcripción,

ya que los intérpretes se la toman con naturalidad cuando el género lo permite.

Advierto, por último, que es inútil buscar una perfecta isorritmia entre texto y música. El cantor popular se permite con toda naturalidad adecuar un texto inadecuado a una determinada melodía, desplazando sencillamente el acento tónico para hacerlo coincidir con el musical. Esto, que es corriente en el estilo popular, lo es sobre todo en los cantos de baile, en que la melodía y el ritmo priman sobre el texto, que con frecuencia queda reducido a un mero soporte musical, aun cuando siga teniendo el significado de las palabras.

Las fórmulas rítmicas ofrecen tal infinidad de variantes, tanto en la estrofa como en el estribillo, que son muestra bien patente de una imaginación inagotable. En la estrofa, las fórmulas rítmicas se adaptan siempre a la métrica de la cuarteta octosilábica; en el estribillo, por el contrario, la variedad de métricas es muy amplia, así como las fórmulas que las encuadran.

Veremos abundantes ejemplos de ambas.

II. La estructura musical de la jota

Así como en el aspecto rítmico la jota presenta bastante uniformidad, no es, sin embargo, idéntica en su estructura, sino que presenta cierta variedad de fórmulas que toman como base del desarrollo melódico la cuarteta octosilábica. Esta estructura literaria, derivada del romance, está en la base del origen y posterior diversificación de la jota como género musical, y por ello, como afirma Pedrell (*Cancionero Musical Popular*, tomo III, p. 84), la jota no puede ser anterior a la invención de esta fórmula poética.

Como punto de partida para una clasificación del material, presento las diferentes *variantes de estructuras de jota* y las *diversas formas de configurar la estrofa* que he encontrado en todo el material analizado. Estos serán los esquemas que después iré aplicando al conjunto de ejemplos que cada colección presenta. De este modo aparecerán con bastante claridad los elementos comunes de este género musical, a la vez que se

irán decantando las diferencias y peculiaridades de cada zona geográfica.

1. Solo copla

Es esta la fórmula más simple. Después de un preludio rítmico (por estas tierras una pandereta es el instrumento más corriente, por otras el ritmo de una guitarra o de una rondalla más o menos grande), el intérprete, generalmente un solista, canta una copla de cuatro versos con o sin repeticiones de versos.

Como ejemplos de este tipo véanse los *bailes sanabreses* (núms. 459 y ss.), en los que la jota que va en el segundo y cuarto lugar de las cinco piezas que componen dicho baile) sigue esta fórmula sencilla. Véanse también los ejemplos de *jota corrida* (núms. 472 y ss.) que se desarrollan en general en la misma forma que los citados, en algunos casos con repeticiones de algún inciso.

2. Copla y «remoquete»

Siguiendo la denominación escuchada a algunos cantores, empleo esta palabra para designar una breve frase característica que se intercala a veces entre dos versos de la cuarteta, o más frecuentemente entre un verso y su repetición.

He aquí un ejemplo:

Algún día, fuente fría, –
bebí agua en tus corrientes;
Ahora pides tú por Dios –
agua de las otras fuentes;
ole, mi morena, y ole, –
agua de las otras fuentes.
(nº 465, IV)

¿Para qué me escribes cartas, –
si sabes que no sé leer?
Escrito que tú me mandes, –
otra me lo ha de saber;
ole con ole, morena,–
¿para qué me escribes cartas?
(nº 468, IV)

Esta forma es casi exclusiva de las tierras sanabresas en nuestro cancionero, en el que aparecen algunas otras variantes como «Ole, ole, mi more-

na», «Ole, mi morena y ole», «Ole con la Sole y ole», «Ole con ole, morena», «Ole, ole, risalada».

Hay algunos ejemplos curiosos en tierras toresanas, en los que el remoquete prolonga los versos 1º y 3º, alargando característicamente la métrica del verso y la melodía. He aquí uno:

Tienes el andar de pava, *cariñito mío*,
y el meneo de paloma;
piquito de águila real, *cariñito mío*,
carita de emperadora.
(nº 293, Castronuevo)

Otro ejemplo, recogido por Fernández Núñez en León (nº 129, p. 65)

¡Si se cayera el templete
y cogiera a un musicuín, *la flor, la flor*,
y pillara a Arturo Cabo,
que es el que toca el flautín!, *la flor, la flor*.
(León)

Y otro más, entre muchos, recogido por A. Marazuela en el *Cancionero de Segovia* (nº 234, p. 157):

En Monterrubio está el árbol,
y olé, *ramito de flores*,
en Zarzuela está la hoja
y en Villacastín la flor,
y olé, *ramito de flores*,
de los mozos y las mozas.

El remoquete prolonga así, desde el punto de vista musical, un motivo de suyo breve, ayudando a saborearlo de nuevo. En cuanto al aspecto poético, no se trata de encontrarle un sentido lógico a una frase que de suyo no intenta transmitir un pensamiento o una precisión, aunque sí demuestra con frecuencia cierto ingenio, o al menos la intención de revestir la copla de cierto colorido característico. Por ello, así parece, suele ser de un uso más bien restringido y propio de una comarca o pueblo.

3. Copla y estribillo corto

Denomino así al que está formado por dos versos, ya que el estribillo más frecuente, al que podríamos denominar *estribillo normal*, es el de cuatro versos, que en la parte musical completa

una frase en dos incisos, de cuatro versos cada uno, y casi siempre con una mensura diferente de la cuarteta octosilábica. Es el que predomina en este cancionero, con abrumadora abundancia sobre otros modelos.

He aquí un ejemplo, el que recogí en Ferreruela de Tábara a Teresa Vara, cantora extraordinaria a la que ya he citado varias veces. Concluye así la jota que lleva el nº 232:

*¡Ay papá, que no voy a la escuela,
ay papá, que no sé la lección!
¡Ay papá, que me riñe el maestro,
ay papá, que no voy, que no voy!*

Es bastante frecuente encontrar esta fórmula en los cancioneros que recopilan tonadas de jota. Los hemos encontrado en los cancioneros de Galicia, Burgos, Santander, Cáceres y Segovia. Traslado como ejemplo el que Marazuela recogió en Segovia:

*Que yo soy la buena, que tú eres la mala;
que yo soy vihuela, que tú eres guitarra.*
(o. c., nº 263, p. 80)

Se percibe analizando estas fórmulas cómo el estribillo va cobrando importancia, tanto literaria como musical, desarrollando y ampliando un esquema simple, que en no pocos casos pasa a ser lo más característico de la tonada, pues el texto de la copla cambia a cada estrofa, mientras que el estribillo con su remate literario amplía la estructura melódica y llega a ser lo más llamativo y sorprendente.

4. Copla y estribillo normal

Esta fórmula es la más común en nuestro cancionero. De ella se encuentran numerosos ejemplos en todos los demás cancioneros que venimos examinando para situar la tradición zamorana en el contexto de las de otras tierras.

Los ejemplos de esta estructura son innumerables, y aparecen insistentemente en este cancionero, al igual que en todos los demás que venimos examinando para situarlo en su contexto. Aunque me ocuparé detenidamente del estribillo más adelante, quiero anotar de nuevo que el

estribillo es el elemento más característico de la estructura de las tonadas de jota. A pesar de que el estribillo se deriva musicalmente de la copla y a menudo no es más que una variación melódica o una respuesta musical a ella, los cantores y cantoras recuerdan siempre cada jota por el estribillo, y no por la copla, ya que aplican a esta la melodía que le viene a la memoria, mientras que repiten invariablemente el estribillo, salvo raras excepciones.

La fórmula estrofa o *copla + estribillo* da como resultado un esquema musical perfectamente cuadrado, de 16 compases en 6/8, que a pesar de su aparente rigidez es un buen modelo rítmico con capacidad para inspirar las facultades creativas del intérprete popular, precisamente por lo que tiene de simple y sencillo.

Las variantes tonales, modales y rítmicas se multiplican sin límites en cada tradición, a menudo con un ingenio e inventiva poco común, que busca unas veces jugar con las palabras:

San Antonio guarde a Antonio –
y Antonio me guarde a mí,
que aunque no me llamo Antonia, –
para un Antonio nació.
*San Antonio bendito –
eres ingrato,
porque algunas mocitas –
tienen a cuatro;
tienen a cuatro –
al retorteo,
yo no tengo ninguno, –
guapo ni feo.*
(nº 356, San Juanico el nuevo)

Otras veces el estribillo teje un retruécano picaresco.

Esta noche va a llover –
que tiene cerco la luna;
lloverá, si Dios lo quiere –
entre las faldas de alguna.
*Una novia yo tuve –
que no tenía
todo aquello que tiene –
la letanía:
ni tenía Virgo potens –*

*ni Virgo clemens,
ni tampoco tenía –
«virgo María».*
(nº 363, Palazuelo de las Cuevas)

En ocasiones, también, aparece la poesía sencilla, a la vez que un poco juguetona:

Dicen que moreno es Dios –
morena la Magdalena;
moreno es el bien que adoro, –
¡viva la gente morena!
*Coloradita, ¿cómo no sales –
a la ventana, que te dé el aire?
que te dé el aire, que te dé el viento, –
coloradita como el pimienta.*
(Santa Croya de Tera, nº 373)

Y a veces el estribillo se prolonga con la tozudez del ostinato:

Si quieres que yo te quiera, –
te has de lavar con romero,
Que se te quite la idea –
de los amores primeros.
*Y te fuistes a hablar con el novio,
y dejastes el pan en el horno,
y cuando viniste ya estaba quemado,
otra vez, morena, tendrás más cuidado.*
*Y la echaba, la echaba, la echaba
unas flores que la consolaban;
y la echaba, la echaba, la eché
unas flores que la consolé.*
(nº 317, Algodre)

Espero que estos ejemplos, animen a los lectores a recorrer con calma esta sección de nuestro cancionero, o de cualquier otro, si quieren disfrutar del ingenio, la gracia y la variedad de este género musical jotero, que es uno de los más amplios de todo el cancionero popular.

5. Copla ampliada por repetición de versos

La repetición de uno o más versos de la copla es uno de los recursos más frecuentes para sacar todo el partido posible a una cuarteta y alargar la línea melódica, unas veces con repeticiones y otras con nuevos desarrollos del tema. En todos los repertorios abundan los ejemplos de este recurso, como vamos a ver.

Por supuesto, en el caso de la jota aragonesa es casi obligado un esquema que conforma la estructura típica de la copla: BABCDDA. El mismo recurso se usa también en jotas compuestas según los cinco esquemas anteriores, en los que a veces se intercala un remoquete característico.

He aquí todas las variantes que he encontrado en las colecciones que he podido revisar. Tomo como punto de partida el esquema normal, que es el que está regido por el texto ordenado gramaticalmente: A-B-C-D.

Modelo normal (4 versos)

- A. Aunque me veas cantando,
 - B. ¡Sabe Dios mi corazón...!
 - C. Lo tengo más amarillo
 - D. que la «casca» de un limón.
- (Zamora, nº 231)

Esquema de 5 versos

Lo ejemplificamos con cuatro casos:

- A. Anda diciendo tu madre...
 - A. Anda diciendo tu madre
 - B. que no me quiere por nuera:
 - C. gracias se puede ella dar
 - D. que yo la quiera por suegra.
- (Zamora, nº 303)

- A. La Virgen del Pilar tiene
 - B. en medio de su corona
 - C. tres claveles enmarcados
 - D. y el Padre Santo de Roma,
 - D. y el Padre Santo de Roma.
- (Burgos, F. Olmeda, nº 13, p. 130)

- A. Dentro de mi pecho tengo
 - B. una mesa de billar
 - C. donde juegan a los naipes
 - D. mi amor y tu falsedad,
- ole, ole, mi morena,*
- A. dentro de mi pecho tengo.
- (Zamora, nº 460)

- A. Perdí el pañuelo de seda...
- B. a tu puerta, María Antonia,
- A. perdí el pañuelo de seda;
- C. si lo encuentras, María Antonia,

- D. cógelo, que otro me queda.
- (Zamora, nº 351)

No son estas las únicas formas de ampliación del texto (y melodía) de la estrofa por repetición de versos. Repasando los cancioneros que nos van sirviendo de referencia para llevar a cabo este estudio, he encontrado hasta otras 15 diferentes, que no traslado aquí por no ser prolijo. Pero sobre todo porque los buenos lectores lo que deben hacer es leer cantando (quien bien lee puede cantar mentalmente, como vengo repitiendo), si se quiere disfrutar de la belleza de estos inventos de la tradición popular musical.

Esquemas de 7 versos

La variante más común de este esquema es también la más común, casi única en la práctica, en el canto de la jota aragonesa: BABCDDA, que se identifica con ella. Y al prolongar el canto con las repeticiones, ha venido a hacer desaparecer el estribillo, que muy pronto tomó la rondalla acompañante convirtiéndolo en un intermedio instrumental que ha crecido en infinidad de variantes, muchas de ellas muestras de una creatividad muy inspirada. El esquema queda configurado así:

- B. Todos los días lo lavo...
- A. El pañuelo que me diste,
- B. todos los días lo lavo
- C. con lágrimas de mis ojos,
- D. al ver que me has olvidado,
- D. al ver que me has olvidado.
- A. El pañuelo que me diste...

En nuestro cancionero zamorano no hay ningún esquema de 7 versos, lo que demuestra que no ha llegado hasta acá la influencia de la jota aragonesa, cuya hechura musical y cuya sonoridad no ha experimentado cambios, al ser una tradición vieja que ha subsistido en la forma de interpretación más sobria, que es la voz acompañada por un instrumento de percusión, generalmente una pandereta manejada por la propia cantora. Y lo digo así porque, así como el género rondeño suele ser interpretado generalmente por un grupo de hombres, en este de la jota, y en general los demás estilos de baile, son sobre todo las mujeres las protagonistas que la interpretan.

La manera más común de interpretación, cuando el baile tenía lugar en las veladas domésticas, durante los largos inviernos, era la de una cantora solista acompañándose con una pandereta (en todos los pueblos había varias, que se turnaban en el «oficio», aunque siempre había alguna que tenía la fama de ser la más hábil). Solo al canto del estribillo, y no siempre, acostumbraban a unirse varias personas del colectivo que estuviera presente a la velada.

En este cancionero de Zamora no aparece ninguna jota configurada por una fórmula de 7 versos. En un recorrido por cancioneros de otras zonas aparecen algunos ejemplos de 7 versos en Extremadura, Asturias y Galicia, pero están configurados por repeticiones en orden diferente al de la jota aragonesa.

Esquemas de 8 versos

Son muy escasos en todos los cancioneros que venimos examinando, dada la dificultad de combinar la sintaxis musical con la gramatical cuando en esta hay repeticiones, sin que la melodía llegue a convertirse en una música insulsa y repetitiva. La fórmula es muy escasa en las recopilaciones. Tan solo la he encontrado en el *Cancionero Gallego* de Torner-Bal (nº 453), cuyo esquema ABAB-CDCD se forma por simple repetición de cada par de versos. Un solo ejemplo aparece también en este cancionero, el que lleva el nº 482, recogido en Palazuelo de Aliste. Recuerdo que cuando organizaba el contenido del cancionero estuve dudando si incluir esta «joya» o suprimirla, y me decidí a dejarla como una muestra precisamente de este efecto, para que sirviera de ejemplo.

6. Las mensuras poéticas de los estribillos

Así como la estrofa de la jota presenta siempre idéntica mensura literaria, la cuarteta octosilábica, en el estribillo encontramos una gran variedad de mensuras poéticas. El ingenio de los cantores populares se ha vertido, con una imaginación y gracia inagotables, en el texto y en la mensura poética de los estribillos. Y es precisamente el primer verso del estribillo el que suele memorizar cada una de las piezas del repertorio

jotero. Y es este primer verso el que siempre he tomado como título de cada una de las tonadas joterías que llenan esta sección.

Como en el primer pueblo en que comencé la recopilación del cancionero, Carbajales de Alba, me cantaron varias jotas sin que yo se lo pidiera expresamente, inmediatamente adquirí la costumbre de preguntar siempre a las cantoras y cantores si sabían alguna jota. Y a medida que pasaba el tiempo, a la par que me fui cerciorando de que la jota era el baile más universalizado y preferido por las tierras de Zamora, la recopilación fue creciendo en número, hasta alcanzar la cifra de 270, de la que ya he dejado constancia al comienzo de esta sección.

(Nota para la lectura. Merece la pena traer aquí los textos completos, por el interés que tienen y por la dificultad de una lectura normal cuando el texto va partido en sílabas por causa de la adaptación a las notas musicales, se hace más incómodo. Estoy seguro de que muchos lectores que pasen por esta página y aguanten la lectura de unos cuantos de los primeros estribillos se sentirán atraídos por la mezcla de ingenio, picardía, dobles sentidos y a veces valor poético de muchos de los textos que he seleccionado para orientación de los que lean sin prisas).

Estribillos de versos pentasilábicos. Al ser el verso pentasilábico muy corto, es necesario que la estrofa tenga cuatro versos con cesura en el medio para que el texto llene los ocho compases de la melodía del estribillo.

Valgan como ejemplos los dos siguientes, que pertenecen a las tonadas que llevan los núms. 326 y 373:

*¡Ay qué sandías, ay qué melones,
qué calabazas llevan los hombres...,
llevan los hombres de las mujeres
cuando les dicen que no los quieren! (326)
Coloradita, ¿cómo no sales
a la ventana, que te dé el aire?*

*¡Que te dé el aire, que te dé el viento,
coloradita como el pimiento! (373)*

La misma estructura encontramos en los siguientes números: 242, 243, 246, 253, 264, 265, 267, 275, 278, 291, 296, 301, 312, 315, 316, 328, 329, 341 y 373.

Estribillos de versos hexasílabos. En unos casos el estribillo se forma repitiendo los cuatro primeros para completar el canto de la melodía, y en otros casos el texto hexasilábico llena cuatro versos sin repetición. En uno y otro caso los versos llenan los ocho compases del estribillo. He aquí los primeros ejemplos de unos y otros, con el número de orden en que aparecen en la sección.

De 6 + 6 sílabas (con repetición)

*Aquella morena, - la del delantal,
la ha cogido el guarda - en el olivar. (231)*
*Al pasar la barca - un salto tiré
por verte, morena, - la punta del pie. (235)*
*¡Pobrecito niño, - qué muerte llevó,
enrebujadito - en un cobertor! (236)*
*Dentro de tu pecho - una ermita vi,
si no hay ermitaño, - invítame a mí. (393)*

La misma estructura encontramos en los siguientes números: 236, 240, 247, 248, 254, 259, 271, 279, 280.

De 6+6 + 6+6 sílabas (sin repetición)

*Vino mi marido cansado de arar,
no le dije nada, no le quise hablar;
y si me lo dijo no le comprendí,
la noche pasada solita dormí. (377)*

La misma estructura en los siguientes números: 300, 305, 307, 318, 330, 331, 335, 338, 340, 342, 352, 354, 362, 363, 372, 376, 389, 393, 396, 460-V, 460-V, 462-V, 465-V.

Estribillos de tipo seguidilla. Combinan versos de cinco y siete sílabas. Son muy abundantes y revelan casi siempre ingenio y humor. Al igual que en el grupo anterior, en unos casos se repiten los cuatro primeros versos, en ocasiones volviendo el texto del revés, recurso bastante frecuente

en los estribillos, unas veces literalmente, otras cambiando alguna palabra, y en otras llenando los ocho versos. Siendo la seguidilla (junto con la cuarteta, desde luego) una de las mensuras poéticas más popularizadas, aparece en los estribillos de jota con mucha frecuencia. La hemos hallado en las tonadas que llevan los siguientes números: 250, 258, 262, 272, 281, 286, 288, 289, 290, 292, 304, 308, 313, 323, 328, 333, 337, 344, 349, 350, 368, 387, 392, 398.

Trasladamos aquí algunos ejemplos de muestra e invitamos a los lectores a que se animen a leer los que cito en el listado numérico. Lo pasarán bien, pues abundan en este repertorio los textos que rozan la picaresca y el erotismo sugerido, más ingenioso que grosero.

*Una novia yo tuve que no tenía
todo aquello que tiene la letanía:
ni tenía virgo potens ni virgo clemens,
ni tampoco tenía virgo María. (262)*
*Al pasar por el puente de Zaragoza,
se agarraron dos sastres por una moza;
con el ruido que hacían con los dedos,
se creía la chiquita que eran puñales. (350)*
*Más quisiera, morena, dormir contigo
que tener la panera llena de trigo;
y después de dormir quisiera tener
la panera bien llena y a ti por mujer. (392)*

Estribillos heptasílabos. Aparecen con muy poca frecuencia en el conjunto del repertorio joto: Los 7 casos que encontramos (núms. 234, 283, 287, 340, 364, 366 y 370) son todos ellos ingeniosos, y varios de ellos tiran un poco a picantes. Traslado dos de los ejemplos.

*Por la calle la iglesia no se puede pasar,
porque dicen los curas: «Arrincónamela;
arrincónamela, échamela al rincón,
si es casada la quiero, si es soltera, mejor».*
(234)

*Con el aire que llevas cuando vas caminando,
el farol de la ronda me lo vas apagando;
me lo vas apagando, me lo vas a apagar,
con el aire que llevas cuando vas a bailar.*
(364)

En relación con el primero, por casualidad, conservo en la memoria una anécdota curiosa. Cuando yo residía, como hijo de maestro, en Torresmenudas (a 20 km. de Salamanca), el párroco invitó a un sobrino quinceañero a pasar unos días en su casa. Y en una juerga con otros mozalbetes, en la que repasaban canciones que sabían, el sobrino del cura aportó precisamente este ejemplo, echándose al ruedo con desparpajo. El hecho debió de alegrar al colectivo, pero alguno de los que escucharon debió de hacer algún comentario, que no tardó en llegar a oídos del párroco, el cual, «como no podía ser de otra manera», facturó al sobrino al día siguiente para su casa paterna en el coche de línea. Por supuesto, no se le volvió a ver por el pueblo. Cinco décadas después, literalmente idéntico, me fue cantado por Teresa Vara en Ferreruela de Tábara. (¡Largo trayecto había recorrido la copla!).

Estribillos octosilábicos. Son los menos abundantes. Escasez muy explicable, pues siendo ya octosilábica la estrofa, no se libran de cierta monotonía, pues además hay que repetir los cuatro versos, aunque sea en otro orden, para llenar los ocho compases. Solo hemos encontrado cuatro en toda la sección, los que llevan los números 285, 302, 320 y 321. Traslados el primero de ellos:

*Amante mío del alma,
¡cuando te volveré a ver!...
Cuando las hojas del árbol
vuelvan a reverdecer;
vuelvan a reverdecer,
vuelvan a reverdecer...
Amante mío del alma,
¡cuándo te volveré a ver!*

Estribillos decasílabos. Aparecen con bastante frecuencia, dada la adecuación que presentan con el ritmo ternario, que agrupa dos sílabas (o dos notas) átonas y una acentuada. El compás de 6/8 es como un molde rítmico en el que encajan a la perfección. Lo encontramos en los núms. 232, 233, 241, 241, 244, 252, 282, 284, 294, 235, 332, 355, (365), 374, 382, 394. Traslados el ejemplo 352.

*Uvas tiene la parra del cura,
uvas tiene, pero no maduras;
uvas tiene la parra del fraile,
uvas tiene y no se las da a nadie.*

Otros estribillos sobre la base del decasílabo.

En ellos aparece el decasílabo como comienzo, pero a partir del tercer verso cambia a otro de mayor número de sílabas o a otros versos cortos con cesura. Lo encontramos en los números 245, 268, 295, 297, 303, 309, 317 319, 345, 353, 367, 369, 385, 390. Valga como ejemplo el primero del listado:

*Padre nuestro que estás en el cielo...
Dime, morenita, ¿quién te peina el pelo?
Santificado sea el tu nombre...
El que te lo peina, ¡qué bien te lo pone!*

Estribillos de versificación irregular. Son aquellos que no siguen con regularidad de principio a fin ninguna de las mensuras que hemos analizado y agrupado. En todos los casos (las excepciones son muy escasas) combinan versos de diferentes mensuras, pero todas ellas encajan en los ocho compases de 6/8 que corresponden al estribillo, en los que caben nada menos que 57 sílabas de texto en caso de que se necesiten (el último compás queda lleno con la sílaba final, siempre larga y acentuada), y que a menudo se duplican en semicorcheas cuando es necesario.

Los estribillos irregulares corresponden a los siguientes números: 239, 245, 247, 256, 257, 268, 293, 295, 297, 299, 303, 307, 317327, 334, 343, 345, 353, 360, 367, 369, 385, 386, 390, 341, 471-V.

Traslado aquí algunos ejemplos un poco extremos, para que los lectores (¿alguno habrá tenido el valor de llegar hasta aquí?) perciban lo que acabo de afirmar. No corrijo los vulgarismos, porque son necesarios para que la mensura del verso llene todas las notas de la melodía.

*La zarzamora,
que cuando llueve se riega ella sola;
ella se regaba,
que cuando llueve la regaba el agua. (256)*

*Una vieja en tierra de moros
tenía un rosario de bolas y bolos;
cada vez que la vieja bailaba,
las bolas y bolos se le meneaban. (299)
Y te fuistes a hablar con el novio,
y dejastes el pan en el horno;
y cuando viniste ya estaba quemado,
otra vez, morena, tendrás más cuidado.
Y la echaba, la echaba, la echaba
unas flores que la consolaba:
y la echaba la echaba, la eché
unas flores que la consolé. (317)
A tu madre se lo he de decir:
que no sabes leer ni tampoco escribir,
ni sumar, ni restar por el cero,
ni tampoco escribir, mi carita de cielo. (345)*

Como resumen de este apartado, podemos afirmar que el estribillo es la parte más característica de la jota, y que generalmente cada jota se conoce y se recuerda por el estribillo. Insistimos, para terminar, en animar a los lectores a que hagan un repaso, una lectura, si puede ser cantada, del repertorio joto de este cancionero zamorano. Conozco y he estudiado todos los cancioneros que contienen jotas, y puedo afirmar que aquí encontrarán la colección más numerosa de tonadas jotescas, entre todas las que se han publicado en cancioneros populares.

III. La jota en otros cancioneros y recopilaciones

A pesar de tratarse de un baile tan difundido, y tan abundantemente recogido en este de Zamora, he encontrado escasas semejanzas y variantes en los otros cancioneros anteriores que ya he citado y que he podido examinar. El total de documentos de jota transcritos en este cancionero, 270, lo situó, como he dicho, a la cabeza de todos los cancioneros y publicaciones que en toda España recogen tonadas jotescas. Este recuento, por lo que se refiere al número. Pero tanto y más importante que la cantidad es el análisis musical de los fondos recogidos, que en este de Zamora solo tuve tiempo de redactar en el texto que estoy trasladando aquí, que comprende el análisis del texto y los estribillos que dejo hecho,

la relación de variantes que comienzo aquí, y las reflexiones globales con las que abro la introducción al repertorio joto.

Aunque esquemático, este análisis permitirá al lector hacerse una idea comparativa acerca de la relevancia que tiene el género jotesco en cada uno de los viejos cancioneros de los que hice uso para detectar y documentar el contexto del repertorio que yo recogí, el más numeroso entre todos los que pude consultar, que son los que cito, así como de los tipos de estructura y de esquema que más destacan en cada uno de ellos. Sigo aquí un orden de proximidad a la provincia de Zamora.

1. León

La temprana obra de Manuel Fernández Núñez, *Folklore Leonés*, publicada en 1931, muy fragmentaria en el aspecto musical, aunque muy interesante en el aspecto teórico para la época en que fue escrita, proporciona muy escasos datos para el asunto que aquí nos ocupa. De los 11 ejemplos de jota que el autor transcribe, el nº 17 se desarrolla según el esquema V (copla y estribillo normal) y es una melodía en tonal mayor, más bien «prosaica» (trasladando este término al campo de la estética musical). El nº 122 es un tema de dulzaina en modal de Sol, una copla sin estribillo. El nº 129 sigue también el esquema V; la melodía, que tiene cierta gracia, revela caracteres muy recientes, como la sexta mayor del arranque y los giros que toman como base el acorde de 7ª de dominante. El nº 130 es una adaptación de la tonada rondeña *¡Qué polvorera, madre!*, nº 164 de este cancionero, al ritmo de jota. El texto, por otra parte, es una estrofa en seguidilla, y carece de estribillo. El nº 131 es también una copla sola, reciente y con poca gracia. El nº 132 sigue el esquema V y es quizá la mejor muestra, dentro de su simplicidad. El nº 133 es una melodía sin texto un tanto extraña que sigue el esquema III. El 134 es un texto adaptado a un estribillo tonal de tipo dulzainero. El 135 es una copla poco inspirada, sin estribillo. El 136 sigue el esquema de copla y estribillo, y es uno de los ejemplos que han dado origen a la idea de la jota como un género decadente. Aparte de estos 11 ejemplos que el autor

califica como jotas, véanse también los núms. 6, 10, 27 y 97, que también se podrían incluir en el género, a juzgar por su estructura y por el tempo que el autor les asigna.

En resumen, muy poco se puede sacar en claro sobre la jota en León en esta obra temprana. El material es muy escaso y los ejemplos son más bien decadentes, fragmentarios e influenciados por las falsetas instrumentales del estilo de los estribillos de la jota de estilo aragonés. No parece, por otra parte, que el autor tenga una idea muy clara acerca de la jota, que vaya más allá de la idea de la jota aragonesa, en un tiempo en que se la creía «madre y fuente de todas las jotas».

(Nota actualizada. Como estoy preparando esta reedición del Cancionero de Zamora, que en algunos pasajes voy completando con pasajes como este, añadidos a los textos que ya iba escribiendo más de tres décadas después de la primera edición, me parece interesante para el lector indicar que el primer volumen (tomo II) del Cancionero Leonés, que recogí a partir de 1985 y publiqué a partir de 1988, contiene 235 tonadas de jota. Basta esta nota para dejar claro que Fernández Núñez no pudo extraer conclusiones válidas acerca de la tradición joto en León).

2. Salamanca

De las dos recopilaciones de canciones populares publicadas en Salamanca, el *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma (1907) y el *Nuevo Cancionero Salmantino* de Aníbal Sánchez Fraile (1941), es solo el primero el que presta una breve y pasajera atención a la jota, que califica también como *fandango* en algunos casos, por semejanza rítmica con este género. Ese autor redacta en la página 65 una breve nota explicativa en la que describe la forma de bailar charradas, fandangos, jotas y boleras. Tanto de esta descripción, en la que distingue de las otras la forma de bailar el fandango y la jota, como de las anotaciones rítmicas de la p. 89, en que da para ambas la misma fórmula rítmica, como sobre todo del análisis de los ejemplos, se deduce la conclusión de que fan-

dango y jota son en tierras salmantinas la misma cosa nombrada de dos maneras. Lo mismo me respondió a mí una cantora de Muga de Sayago al preguntarle qué era un fandango. «Aquí a la jota la llamamos fandango».

Ledesma transcribe en total 17 ejemplos de este baile, que se clasifican así:

Tipo I (solo copla), núms. 2 y 5 (fandangos) y nº 5 (jota).

Tipo II (copla y estribillo corto), núms. 1 y 4 (fandangos) y nº 6 (BABCA) jota.

Tipo III (copla y estribillo corto), núms. 3 (fandango), 5, 8, 9, 10 y 11; nº 6, jota.

Tipo IV (copla y estribillo corto), nº 1 de las jotas, que además remata después de los dos versos con un nuevo estribillo.

Tipo V: (copla y estribillo normal), núms. 2 y 6 (AABCD) de los fandangos y núms. 3 y 4 de las jotas.

El *fandango* nº 7 es una adaptación para estribillo de la tonada *Una palomita blanca*. La *jota* nº 2 es un tema vulgarizado del estribillo callejero *A mí me gusta la gaita*, de origen instrumental.

Este autor transcribe además en las páginas 208 y 209 dos temas instrumentales de dulzaina, el primero de fandango y el segundo de jota, compuestos a base de coplas y falsetas vulgares, poco inspiradas y muy indefinidas en su modalidad, que apenas tienen algo que ver con los ejemplos cantados.

Finalmente, una lectura atenta y analítica de todo el libro nos revela que la estructura jotesca es muy similar a la de no pocas de las tonadas que el autor clasifica en otros apartados sin nombre. Véanse en particular los núms. 15, 16, 29, 39, 48 y 50 de la sección 1ª y los núms. 6 y 7 de la segunda. En ellos, así como en otras tonadas, se adivina una estructura musical y literaria de tipo jotesco, a la que en ocasiones se han aplicado coplas alusivas a personajes y sucesos locales, según una inveterada (así lo parece) costumbre charra.

El material transcrito por *Sánchez Fraile* es más bien escaso.

El nº 106 es un buen ejemplar del tipo VI. Los núms. 26 y 35 son transcritos con el título de *fandango* y *charrada* respectivamente, con un magistral acompañamiento pianístico que realza sus valores (no puedo menos de recordar aquí a mi maestro, que de vez en cuando en sus clases de armonía pasaba del encerado al teclado del piano para hacernos disfrutar de su capacidad de inventar armonías sobre la marcha). El nº 244, que titula *Tema vulgar suelto*, es un simple y vulgar estribillo (*Te tengo, te tengo, te tengo que dar...*). El nº 225 es otro tema vulgarizado en ritmo de 6/8 (¡Y tanto! ¿Quién no ha cantado alguna vez *Adiós con el corazón...*?). El 226 es un estribillo rondeño y el nº 227 un texto aplicado a una falseta de estribillo instrumental. Y quizá también podrían incluirse en el género los núms. 88, 102, 104 y 107.

Los dos cancioneros salmantinos, muy renombrados ambos por ser recopilaciones «antiguas», ofrecen un material, si no muy abundante, suficiente para concluir que la jota (o *fandango*) tuvo importancia como género musical de tipo bailable. Y vemos por el resumen que el esquema más repetido es el de la copla normal de 4 versos seguida de un estribillo corto, de dos versos, así como la fórmula V, con copla y estribillo en frases bien cuadradas. El tempo rápido (negra con puntillo = 168) y el análisis rítmico revelan que los dos recopiladores, a excepción del nº 106 de *Sánchez Fraile*, compasean indistintamente en 3/4 o 3/8, aunque el ritmo de la jota, como expondré en su lugar, es el binario de subdivisión ternaria.

En cuanto al material aportado, a excepción de contados casos, revela unos caracteres de estructura y de materiales musicales totalmente autóctonos, en completa consonancia con el resto de los ejemplos musicales más genuinos de la música de la tierra salmantina. Solo algún ejemplo más bien decadente revela influencias foráneas o imitaciones de motivos instrumentales más bien «prosaicos».

3. Segovia

El *Cancionero segoviano* de Agapito Marazuela (1964) nos ofrece ya un número más considerable de tonadas de jota, 58 en total, que nos permiten hacernos una idea bastante clara acerca de lo que por tierras segovianas se entiende por jota, y de las variedades que presenta. En cuanto a la identidad jota = fandango, repito lo que he afirmado de Salamanca. La breve nota que el autor redacta en las páginas 22 y 23 no aclara para nada el asunto que tratamos, y solo un análisis musical del material permite percibirlo con claridad.

He aquí el contenido y clasificación del mismo.

Los núms. 6, 7 y 8, que el autor califica como *jotas de ronda*, piden acompañamiento armónico, al menos con una guitarra. Presentan la misma estructura que las *jotas de picadillo* aragonesas, que carecen de estribillo y alargan la copla con repeticiones de versos (BABCDCD, ABCDCD y el más común, BABCD). Las frases musicales son tonales, no modales, organizadas siempre sobre el mismo esquema, tomando como base la armonía alternativa tónica-dominante, para resolver en tónica o viceversa.

El grupo más numeroso y el más interesante en el aspecto melódico lo transcribe Marazuela en los núms. 228 al 267. He aquí su clasificación y las variantes de recitado de las coplas, según nuestro sistema de análisis estructural:

Tipo I: ninguna

Tipo II: ninguna

Tipo III: núms. 262, 263 y 266

Tipo IV: nº 50

TIPO V: núms. 230, 231 (ABCDCD), 232 (ABCDCD), 233, 234 (copla con remoquete), 235, 236, 237 (ABABCD), 238, 240, 241, 242, 251, 252, 253, 254, 255 (ABABCD), 257, 258, 259, 260, 261 (BABCDCD), 264 y 265.

Hay otras cinco tonadas que recuerdan bastante el esquema del estilo aragonés, que son las que llevan los núms. 228 (BABCD), 229 (BABCD), 256 (BABCDCD) y 267 (BABCD). De estas cinco, solamente los núms. 249 y 267 están compuestas al uso aragonés, a base de trases alternadas en dominante y tónica, y piden o al menos suponen acompañamiento con guitarra.

Marazuela transcribe además otros 15 ejemplos de jotas y fandangos para dulzaina en los núms. 318-332. Este grupo de melodías revela una hechura reciente, en escalas tonales, y la mayor parte de ellas no superan el tópico de las variantes más o menos ingeniosas de falsetas para introducciones o intermedios del estilo de jota más prosaica y un tanto decadente en lo musical. Si se examinan detenidamente los núms 327-330, se comprobará cómo ejemplos de ese estilo han dado origen, no sin razón, a la idea de que la jota es un género musical más bien trivial y «prosaico», por decirlo con el significado cualitativo que esta palabra tiene en lo literario.

En resumen, puede afirmarse que la jota como género musical tuvo en Segovia cierta relevancia dentro del repertorio popular. El material musical empleado en la inventiva de las melodías va acorde con el resto del cancionero segoviano: las escalas modales, la gracia del fraseo, la variedad de colorido sonoro, el ritmo movido y animado, todo ello demuestra un clarísimo parentesco entre la jota y los diferentes géneros musicales del repertorio segoviano. El esquema predominante, copla y estribillo normal (nuestro tipo IV) hace suponer que es esta la forma preferente de cantar en Segovia este baile popularísimo.

La jota, pues, es un baile autóctono por tierras segovianas, con una hechura y estilo bien caracterizados. Solo algunos ejemplos que muestran una hechura tonal más reciente podría decirse que son «asimilados» del estilo aragonés más tardío, totalmente diferente de la tradición musical de estas tierras nordmesetarias.

Se percibe también esta influencia foránea en los escasos ejemplos que prolongan la copla con repeticiones hasta un número de 7, con frecuen-

cia siguiendo el esquema aragonés tardío: BABCD. El empleo de la dulzaina y de las rondallas ha trivializado (sin enriquecerlos) los valores musicales, y ha restado a la jota segoviana la gracia, el donaire y la «vetustez», por así decirlo, que de por sí tenía en la antigua tradición, y que demuestran los ejemplos más genuinos que todavía pudo recoger y documentar Marazuela, que muestra también aquí su fino «olfato musical».

4. Burgos

En el *Cancionero popular de Burgos*, de Federico Olmeda, publicado en el año 1902, vienen transcritos 29 ejemplos de jotas, bajo el epígrafe de *bailes a lo llano*, dentro del capítulo titulado *Cantos coreográficos*. El autor advierte al comienzo (o. c., p. 122) cómo este baile suele llamarse en la provincia «baile a lo grave, a lo pesado, abajo, a lo bajo, al parau y jotilla o jota». Asigna a este bloque de tonadas un aire bastante rápido de *corchea* = 196, y compasea casi siempre en 3/8. El canto se acompaña con la pandeleta según una variedad de fórmulas rítmicas que Olmeda también transcribe. Continúa después con la introducción, haciendo unas consideraciones acerca de la jota en relación con la que él denomina *castellana*, que son muy dignas de tener en cuenta por lo acertadas, sobre todo si se piensa en la época en que están escritas. Sobre ellas volveré más adelante.

Siguiendo el esquema más arriba establecido, he aquí la clasificación de las muestras musicales transcritas por Olmeda:

I. Solo copla: 5 (BABCDA), 7 y 10 (ABCDD), 13 (ABCDD) y 23 (BABCDCD).

II. Copla y remoquete: ninguna.

III. Copla y estribillo breve: 2, 9, 11 y 24.

IV. Copla y estribillo breve seguido de más versos: 4, 8 (BABCDCD), 17, 21, 26.

V. Copla y estribillo normal: 1, 6 (BABCDCD), 15, 16, 19, 22, 25, 28 y 29 (BABCDCD).

El nº 3 es un estribillo suelto; el 12 una tonada de aglomerado con un apéndice extraño en tono

mayor; el 14 lleva un texto de seguidilla; el nº 18 es otro estribillo solo y el nº 27 es una estrofa de canto de boda en ritmo de jota.

Queda clara, pues, la gran variedad de fórmulas en que la jota se cantaba, tocaba y bailaba por tierras burgalesas en los comienzos del siglo xx, entre las cuales predomina un tanto la variedad de copla y estribillo normal. En todas ellas hay tonadas preciosas, algunas dignas de contarse entre lo mejor de lo que se conoce por estas tierras, como, por poner un ejemplo, la nº 21, *Eres hermosa en extremo*, que se ha difundido como canción burgalesa sin más, sin que se tenga en cuenta que es tonada de baile de jota. Hay ejemplos de melodías bellísimas en escalas modales que evidencian su antigüedad y su profundo enraizamiento en las características de la música de nuestras tierras. La mayor parte de las aportadas por Olmeda son verdaderas joyas musicales y poéticas, dignas de figurar como modelo de la música más genuina y autóctona de las tierras castellanas.

5. Santander

El *Cancionero popular de la provincia de Santander*, recopilado por Sixto Córdova y Oña en 1955, aporta en el segundo de sus 4 volúmenes 65 melodías bajo el epígrafe *Cantos de baile a lo bajo*. En la página 100 el autor aclara que este baile «... se llama baile a lo bajo, y también a lo pesado, o a lo llano, porque no es brincado. El baile a lo alto se llama además a lo ligero, a lo mucho, a lo vivo». Más adelante, en la página 161, escribe el autor: «El baile a lo bajo es una variante de la jota usada en toda España». Después dedica unos párrafos a intentar aclarar algo, perdiéndose, como de costumbre, en divagaciones farragosas de las que poco se saca en claro. Compasea los ejemplos recogidos en 3/8 asignando un aire de corchea = 94, sensiblemente más lento que la jota de tierras de León y Castilla.

Conforme a nuestro esquema los ejemplos se agrupan en esta forma:

I. Solo copla: 147 (ABCD), 148, 149 (AB-CD), 150, 151 (ABCDD), 152, 156, 160,

162, 166 (ABCCD), 178 (AABCD), 179, 181, 183, 184, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 193, y 194, todas ellas con esquema (ABCD), 200 y 203 (ABCDD).

II. Copla y remoquete: 163.

III. Copla y estribillo breve: 143, 146, 154, 161, 177, 196 y 201.

IV. Copla y estribillo breve seguido de más versos: 140, 144, 158, 159, 169, 174, 176, 180, 187, 195, 199 y 204.

V. Copla y estribillo normal: 141, 142, 153, 157, 167, 170, 173, 175, 182, 198.

En cuanto a los demás ejemplos: el nº 145 es un estribillo suelto; el nº 155 es una copla suelta de estilo rondeño en aire demasiado lento para una jota; el nº 164 es la melodía vulgarizada «En la alameda primera – ayer te vi, resalada»; el 165 es otra tonada vulgarizada, en dúo, recogida en Santander; el 188 es una tonada con texto argumental impropio del género jotesco; el 197 es una melodía popularizada adaptada a jota, y el 202 es otro tema rondeño.

A excepción de estos 7 ejemplos, asimilados de otros géneros o un tanto decadentes, el material del cancionero cántabro forma un conjunto lo suficientemente numeroso como para que se pueda concluir que el denominado *baile a lo bajo*, semejante a nuestra jota, está también muy arraigado en los usos y costumbres del pueblo montaños. Los ejemplos transcritos por Córdova y Oña son, en general, acordes con las características más comunes de las tonadas de la tierra montañesa y profundamente emparentadas con las de los pueblos de la cuenca del Duero: frecuencia de las escalas modales, giros melódicos, ritmo y colorido, todo ello demuestra que hay un estilo definido, bien arraigado, y musicalmente relacionado con el repertorio cántabro.

6. Galicia

En el *Cancionero gallego* recogido por Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay durante la década de 1920, aunque editado mucho tiempo después, en el año 1973, no aparece explícita-

mente el término *jota* para designar un bloque de tonadas de baile. Pero un análisis musical de las clasificadas en el apartado titulado *foliadas* (núms. 449 al 492) demuestra que se trata de un género parejo y semejante a la jota que venimos encontrando en las recopilaciones que vamos analizando. Aunque falta la indicación del tempo, la simple lectura pide un ritmo bastante rápido. De hecho en el nº 478 (p. 229) aparece la indicación *aire de jota*, que es bien reveladora del estilo de canto al que se refiere la expresión.

Las melodías agrupadas en el bloque al que nos referimos pueden clasificarse en el siguiente modo:

I. Solo copla: 450, 452, 462 (BABCD+alalá), 463 (BABCDD+alalá), 464 (como las anteriores), 465, 476 (AABCDD+alalá), 482 (ABCDD+alalá), 483 (ABABCDD y alalá), 484 (AABCDD y alalá), 485 (ABCDD y alalá) y 492.

II. Copla y remoquete: 466 (A+remoquete, BC+remoquete, D+estribillo corto).

Habría que anotar aquí que el alalá podría considerarse como un remoquete típicamente gallego que quizá sea mucho más que un simple relleno onomatopéyico de un sonido instrumental.

III. Copla y estribillo breve: 459, 460, 461, 468 (ABABCD), 469, 473 (BABCDD), 481 (ABCDD), 486 y 488.

IV. Copla y estribillo breve seguido de más versos: ninguna.

V. Copla y estribillo normal: 451 (ABCDD), 453 (ABAB CDCD), 455 (ABABCDD+alalá), 456, 458 (BABCDD+alalá), 471, 472, 474, 477, 478, 487 (BABCD), 489 (BABCDCD) y 491 (BABCDD+alalá).

En cuanto al carácter musical de las tonadas, se trata de un género típico arraigado fuertemente en Galicia con insistencia en las escalas y tonalidades allí más usadas, con el *alalá* como remate muy frecuente del estribillo. La fórmula no es tan

fija como en otras regiones, como puede verse por la clasificación.

No cabe duda, sin embargo, de que bajo la denominación *foliada* el pueblo gallego ha practicado un baile hermano de la jota de tierras adentro, cuyas características muestran que se trata de un género autóctono y muy arraigado en la tradición de esta tierra singular.

7. Asturias

La muy temprana recopilación (en 1920) denominada *Cancionero de la lírica popular asturiana*, así titulado por Eduardo Martínez Torner, sin duda alguna el mejor recopilador, estudioso y conocedor en su tiempo de las músicas tradicionales de la península Ibérica ya desde las primeras décadas del siglo pasado, contiene 29 tonadas de «bailes de pandero», así nombrados por los informantes. En el comentario al nº 32 (p. 208), el autor hace una descripción de este tipo de baile y transcribe los esquemas rítmicos de su acompañamiento instrumental. Tanto de la descripción musical como del análisis de los documentos se deduce que se trata de un géneroailable, hermano de nuestra jota. Martínez Torner transcribe fielmente lo que escucha compaseando las melodías en 6/8, el auténtico ritmo de la jota que, como queda dicho y repetido, consta de dos fracciones de subdivisión ternaria, una más fuerte que otra. La lectura de este repertorio demuestra que se trata de un géneroailable, hermano de la jota de tierras más al Sur y al Este peninsulares.

El autor compasea las transcripciones en 6/8, de acuerdo con lo que escucha, determinando con fidelidad el auténtico ritmo de la jota. Se trata de un tipo de baile de estilo uniforme, muy simple y austero, siempre sin estribillo salvo una única excepción. Las melodías son tonales, muy integradas en el estilo asturiano, estudiado por Torner en la introducción teórica a su obra, en que clasifica los documentos recogidos.

Es un dato sorprendente y muy revelador, que estos bailes de pandero repiten el mismo esquema del primero y tercero de los *bailes sanabreses* que yo recogí en Sanabria y transcribí en los

núms. 459-471 de este cancionero de Zamora. Todos estos 12 bailes son una especie de suite coreográfica que alterna ritmos de *jota* y de *baile llano* terminando con una *jota final*. El primero y tercero de los bailes siempre son jotas sin estribillo, en todo semejantes a los que Martínez Torner recoge en su cancionero.

Este dato, junto con la práctica de un género lírico denominado por Sanabria «Rondas por asturianada», del que también recogí algunas (véanse los núms. 115-117 de este cancionero) a las que los cantores denominaban de esa forma, y que en su desarrollo y estilo muy adornado recoge Martínez Torner con abundancia en su cancionero, nos revela claramente el predominio de nuestro esquema I sobre todos los demás transcritos por Torner. Que son los siguientes:

I. Solo copla: 32, 44, 45, 46 (ABABCCD), 47 (ABCDAB), 57, 4, 149, 153, 154 (ABCDAB), 155, 156, 181 (ABABCD), 182, 259 (AABBCD), 260, 261, 262, 263, 264, 308, 471 y 474.

II: Copla y remoquete: 135, 457, 470, 472 y 473.

III: Ninguna.

IV: Ninguna.

V: Copla y estribillo largo: 285.

Martínez Torner transcribe también 12 melodías instrumentales que clasifica como *fandangos* en la página 256, apartado a). A juzgar por la descripción que hace (p. 218, comentario al nº 131) y el análisis musical, es claro que se está refiriendo a bailes de pandero instrumentales. Afirma además que este baile es tal vez el más practicado en Asturias.

Bailes de pandero y fandangos instrumentales semejantes a la jota son, pues, géneros profundamente arraigados en las costumbres musicales del pueblo asturiano.

8. Extremadura

El *Cancionero de la Alta Extremadura*, de Manuel García Matos, recoge 19 tonadas de jotas cantadas (núms. 170-188) y otros 45 toques instrumentales (núms. 36 al 80 de la sección instrumental (p. 262 y siguientes).

He aquí su clasificación:

I. Solo copla: 172 (ABCD) y 175 (ABBCDD).

II: Copla y remoquete: 173, 176, 182 y 185, todas con igual esquema: ABCD-remoquete-D).

III: Copla y estribillo breve: 170 (ABBCDA), 174, 177, 178, 184, 187 y 188.

IV: Copla y estribillo breve que lleva a nueva copla: nº 183.

V: Copla y estribillo normal: 180 y 186 (AABCD).

El nº 171 es irregular, con ritmos binarios mezclados. El nº 179 lleva un texto de *seguidilla*; el nº 181 también es una *seguidilla* con estribillo, que da como resultado un total de 6 compases en lugar de 4.

En cuanto a las melodías instrumentales, el análisis revela que la mayor parte de ellas no son más que adaptaciones de tonadas cantadas que siguen el esquema V. Léanse para comprobarlo los núms. 55 (*En casa del tío Vicente*), 59 y 60 (*La Montaraza*), y se podrá comprobar cómo los tamborileros saben aprovechar estos temas tan conocidos para formar sus repertorios, refigurando y variando sobre las tonadas con el estilo característico del instrumento.

Tan solo los núms. 36-41 parecen propios de gaita y están contruidos según esquemas que nada tienen que ver con el estilo vocal, a base de repeticiones de células melódicas breves, combinadas libremente con estribillos, según esquemas como estos:

ABAB – CCCC – EF (nº 36).

AAAB – CC – AAAB – AB – AB (nº 37).

ABAB – CCCD – CCCD – CCD (nº 38).

Estos esquemas son muy buenas muestras para realizar un análisis de los recursos, la creatividad, y a veces, también, la falta de imaginación de los instrumentistas populares.

El *Cancionero Popular de Extremadura*, de Bonifacio Gil, aporta un repertorio jotesco de muy desigual valor. En el Tomo I, p. 168 y ss., el autor transcribe 15 ejemplos de tonadas de jota que se clasifican así:

I. Solo copla: 4, 10 (AABCD) y 21 (fandango).

II: Copla y remoquete: ninguna.

III: Copla y estribillo breve: 1 y 20 (ABCD).

IV: Copla y estribillo breve que lleva a nueva copla: 54.

V: Copla y estribillo normal: 3, 7, 11 (AABCD), 13 (ABCD) y 19.

Los núms. 2 y 14 son versiones de la difundidísima danza *La jerigonza*, por estas tierras denominada «cirigonia» (ver nuestro nº 121, *Fraila cornudo*). El nº 6 es una melodía tonal más bien prosaica y decadente que sigue el esquema V. El nº 8 es una seguidilla con estribillo corto. El nº 9 es un ejemplo bastante raro de fandango con tarareos imitando un instrumento. Y el nº 12 es un centón de falsetas rondalleras desprovistas de gracia.

En la página 136 el autor cita otras 39 melodías entre las que algunas tienen ritmo bailable (compás ternario con ritmo de jota). Una lectura atenta revela que 16 de ellas lo son claramente, aunque algunas de modo fragmentario, por tratarse de estribillos sueltos.

En el tomo II de la misma obra de Bonifacio Gil vienen transcritos otros 18 ejemplos de tonadas de jota (núms. 348 – 367). El estilo y carácter de todos ellos, a excepción de los núms. 364 y 367, difiere bastante del resto de los ejemplos

recogidos en Extremadura. Las melodías tonales compuestas sobre la base de la armonía alternativa de los acordes de tónica y dominante incluyen algunos intervalos de 4ª aumentada y 7ª menor. Los estribillos son como rellenos instrumentales de falsetas de hechura instrumental; la melodía se acompaña con guitarras, bandurrias, flautas y acordeones. No cabe duda de que estamos ante un género compuesto a base de «materiales musicales» muy diferentes de la mayor parte de las tonadas populares extremeñas. Sin embargo, en cuanto a su estructura, 14 de ellas siguen puntualmente nuestro esquema V, 2 el esquema I y otras 2 el esquema III.

Podemos sacar en conclusión, después de este rastreo de las recopilaciones extremeñas, que la jota como género de baile ha estado bien implantada en las costumbres del folklore musical de esta tierra. Abundan los ejemplos compuestos con material musical autóctono, sobre todo en la parte más norteña de Extremadura, cuyas músicas recoge el cancionero de García Matos. A medida que se avanza hacia el Sur, nos encontramos en general con melodías inventadas sobre la base de la escala tonal mayor, que suponen el soporte de un acompañamiento instrumental y una armonía rudimentaria, instintiva, sobre los acordes de tónica y dominante. Las muestras del 2º tomo del cancionero de Bonifacio Gil están recogidas en tierras de Badajoz (La Serena, Olivenza, Jerez de los Caballeros, Cabeza de Buey y otros pueblos de aquellos entornos), en las que ya «soplan aires sureños» que quizás hayan «contaminado» algunos repertorios con base rondallera.

En cuanto al esquema del desarrollo melódico, se repiten con mayor frecuencia el III (copla y estribillo corto) y el V (copla y estribillo normal), casi exclusivo en los ejemplos recogidos en Badajoz. Y finalmente, abundan las repeticiones de versos en la estrofa, según los más variados esquemas, con predominio de las fórmulas de 6 y 7 versos.

9. La jota en Aragón

No sería completo cualquier estudio sobre la jota que no dedicara un espacio preferente y por

lo menos un tanto amplio a este género de canto y baile que, a diferencia de todos los que hemos analizado hasta aquí, tuvo y tiene siempre nombre y apellido: *La Jota Aragonesa*.

Para su análisis nos vamos a valer de dos de las publicaciones más renombradas en el campo del estudio de las músicas de tradición oral de Aragón: la que lleva por título *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*, publicada por Ángel Mingote en una última edición, que recoge anteriores colecciones de documentos musicales y algunos breves escritos teóricos, y el artículo *Preliminares al estudio de la Jota Aragonesa*, publicado por Arcadio de Larrea en el *Anuario Musical del I. E. de Musicología* (vol. II, 1947, p. 175).

La obra de A. Mingote compila un total de 80 ejemplos musicales de *jota aragonesa* (p. 221 y ss), 14 estribillos con texto (p. 273 y ss.) y 21 variaciones o interludios instrumentales con los que se separan y enlazan las sucesivas estrofas de las coplas. El análisis musical de la colección revela que la jota aragonesa se organiza sobre un esquema musical en extremo simple. A excepción de los núms. 21, 22, 30, 31, 33, 39, 51, 52 y 55, que presentan alguna anomalía, los otros 71 ejemplos repiten invariablemente el mismo esquema musical, sobre un texto de cuarteta octosilábica ampliado a 7 versos por repeticiones, siempre según la fórmula BABCDDA. El esquema armónico de los 7 incisos es el siguiente:

B1: verso 2º sobre armonía de dominante que reposa en la tónica;

A1: verso 1º sobre armonía del acorde tonal, con cadencia en armonía de la dominante;

B2: repetición o variante de B1;

C1+D1: repetición o variante de A1 unida a nueva frase de dominante;

D2+A2: repetición de C-D1 con alguna variante, sobre todo en el final, con reposo último en el 3º grado de la escala. (¡Pero atención: no como *modo de mi*, sino como

tercer grado de una escala *de sonoridad mayor!*).

Esta copla de la jota va seguida de un estribillo cantado o de una variación instrumental que sirve de intermedio y de enlace con la siguiente copla. De los 14 ejemplos que Mingote transcribe, 11 presentan la misma estructura: ABBAABB, con frases alternadas sobre la armonía de los acordes de tónica y dominante, al contrario que en la copla. Su aire es rápido, por contraposición al de la copla, siempre más declamatoria. Las variaciones (véanse las 21 que este autor transmite, pp. 16 y ss.) no son otra cosa que estribillos instrumentales, siendo la estructura y el *tempo* idénticos a los de aquellas.

Comentando acerca del estribillo de las jotas, hace Mingote una observación atinada cuando escribe: «Se observa, además, que predomina en el estribillo el género melódico silábico, pues que carece de neumas y ornamentos» (o. c., p. 38). La razón de ello es que el texto no es en estos casos más que relleno que facilita la dicción musical de unas falsetas de origen instrumental, como ocurre con algunas de las jotas más tardías de nuestro cancionero zamorano. Véase, para constatarlo, el nº 10 de los estribillos que transcribe Mingote, que en lugar de texto lleva simples sílabas mnemotécnicas como soporte de la entonación de la melodía.

El musicólogo Arcadio de Larrea, en un estudio sobre la jota aragonesa que lleva por título *Preliminares al estudio de la jota aragonesa*, publicado en el *Anuario Musical del I. E. de Musicología* (vol. II, 1947, p. 38), describe también otro estilo de jota diferente del que encontramos un ejemplo en la colección de Mingote (nº 21, p. 233). Señala Larrea que: «Si las coplas de baile se refieren principalmente a galanterías, requiebros y «vayas» a las bailadoras, en las de ronda, también abundantes en galanteos, hay que considerar las «fieras» o coplas de desafío, y las de «picadillo», ingeniosos torneos improvisados que versan acerca de los defectos y cualidades de los hombres y mujeres» (o. c., p.180).

10. La jota en Zamora

A riesgo de repetir algunos datos, traemos aquí el resumen de lo que el repertorio de jotas que hemos recogido en este cancionero representa, tanto en el conjunto del mismo, como en comparación con los repertorios de música de jota que hemos encontrado en todos los cancioneros y colecciones que hemos vaciado en los epígrafes anteriores.

De los 228 documentos musicales de tonadas de jota que transcribo en este cancionero, solamente los 26 que forman parte de los *bailes sanabreses* (núms. 459-471) en el II, IV y VI lugar de la *suite* (forma musical de estos bailes) se apartan de la forma común de cantar la jota por tierras de Zamora (tipo IV, copla y estribillo normal), y carecen de estribillo, como hemos comprobado que es frecuente en Asturias. Así mismo los 12 ejemplos de *jota corrida* que transcribo en los núms. 472-483 presentan una estructura parecida: carecen de estribillo y a veces (muy raramente) repiten alguno de los versos. El resto de los documentos transcritos, exactamente 190, siguen el esquema común: copla y estribillo perfectamente cuadrados llenando 16 compases de 6/8 exactos, a excepción de 13 ejemplos que, aun siguiendo este esquema, presentan alguna anomalía, casi siempre por la repetición de alguno de los versos o la introducción de algún «remoquete» (una breve locución que prolonga un verso, y que se suele denominar en algunas comarcas con esta ingeniosa y graciosa palabra).

La frecuencia con que se interpretaba este baile por nuestras tierras zamoranas demuestra la importancia que tuvo como género de baile. En este cancionero las melodías de jota ocupan, como dejo dicho, casi la 5ª parte de un total de las 1085 tonadas que contiene. En cuanto a sus características musicales, el género de la jota está perfectamente integrado en el estilo de nuestra música tradicional, y destacan un buen número de ellas que son verdaderos arquetipos del género por su simplicidad y arcaísmo.

Finalmente, hay que constatar que la jota de tierras zamoranas en nada difiere de muchos

ejemplos de tonadas del mismo género recogidas en la mayor parte de las regiones del noroeste peninsular.

IV. Variantes y semejanzas

A pesar de ser la jota un baile y canto muy difundido en la tradición popular, sobre todo por las comarcas y regiones de noroeste peninsular, regiones limítrofes, y especialmente por las tierras de Aragón, en el rastreo realizado por todas ellas no he encontrado sino escasas variantes y semejanzas con las 228 melodías de jota que he recogido en este cancionero de Zamora.

De todas las que he hallado dejo aquí constancia, siguiendo un orden numérico, al igual que he hecho en los dos apartados anteriores.

231. La del delantal

Variantes y semejanzas

CÁCERES. (Matos, nº 204, p. 159) Con mucho más floreo, la tonada es idéntica e igual el desarrollo melódico, pero como tonada de ronda. Hay apenas diferencias en el texto del estribillo, pero se percibe el mismo tema literario.

237. Ermitaño

En este cancionero hay una variante en ronda de la tonada con el mismo título, que transcribo con el nº 39.

239. Puede ser

La fórmula musical del estribillo es uno de los arquetipos cadenciales del modo de *Mi cromático*. Aparecen numerosas variantes de ella en todos los cancioneros, muchas de ellas cercanas al tónico, que han pasado directamente al subgénero del vals populachero. En este mismo cancionero pueden leerse en los núms. 239, 258, 266, 304, 307, 326, 354, 390, 393, etc. etc.

A diferencia de todo este repertorio reiterativo, tan manoseado, sobre todo con ritmo de pasodoble, este ermitaño zamorano se libra bastante del tónico y su inventor consiguió revestir la melodía de un discreto lirismo.

243. Las tres conchitas

Variantes y semejanzas

LA MANCHA. (Echeverría, nº 118, p. 277) Tonda con idéntico estribillo.

245. A cortar el lirio

Variantes y semejanzas

EXTREMADURA. (G. Matos, nº 2, p. 54 y nº 3, p. 68) El segundo ejemplo es casi idéntico a nuestra tonada.

ZAMORA. El nº 297 de este cancionero, que me cantó en Castronuevo de los Arcos Manuela Lorenzo, lleva un estribillo en el que vuelven a aparecer los «cuatro buenos mozos» en esta ocasión para ir «a cortar el pino».

La semejanza entre ambas tonadas en el curso melódico es evidente, a pesar de algunas diferencias. Pero el aspecto más interesante de comentar es la perfecta entonación con que esta cantora «de toda la vida», de 81 años de edad, con que canta los dos intervalos ambiguos entre las notas Sol y Do, repartiendo con toda exactitud las dos distancias de tres cuartos de tono, al igual que los «naturales» entre las mismas notas cuando procede, es decir, ateniéndose a lo que aprendió seguramente a otras cantoras.

Leyendo comparativamente las 10 jotas transcritas entre los números 293 y 302, se puede captar el finísimo oído musical de esta cantora, que representa una vieja tradición ya casi completamente desaparecida, excepto en algunos cantantes de flamenco. Que esta tradición estaba todavía muy viva en tierras de Zamora por la época en que recogí el cancionero (años 1970-1975), lo demuestra la abundancia de casos (58 tonadas solo en esta sección) en que todavía la pude recoger y dejar constancia de ella en una forma de transcribir que aprendí de mi maestro A. Sánchez Fraile, que fue el primero en detectarla y documentarla en su *Cancionero Salmantino*, como dejó dicho en la introducción.

253. Que ya va tarde

Variantes y semejanzas

ZAMORA. El nº 264 de este cancionero es una variante de esta misma tonada, con ligerísimas diferencias.

256. La zarzamora

Variantes y semejanzas

EXTREMADURA. (G. Matos, nº 130, p. 117) Aparece aquí el estribillo «la zarzamora».

SEGOVIA (Marazuela, nº 241, p. 163) De nuevo encontramos el estribillo de la zarzamora, que parece tener alguna extraña connotación.

La melodía de la copla se asemeja bastante a la ronda que transcribimos en el nº 40.

269. Bailache, bailache

Variantes y semejanzas

GALICIA. (Torner-Bal, 476) El estribillo de esta tonada gallega coincide puntualmente con la estrofa del nuestro.

SEGOVIA. (Marazuela, nº 257, p. 176) El mismo estribillo musical de nuestra jota, con diferente texto.

Estamos ante una de las tonadas más conocidas por estas tierras. Siempre que alguien la entona en alguna reunión festiva hay personas que se unen al canto del estribillo, y a menudo añaden alguna copla.

270. Bailaste, Carmela

Variantes y semejanzas

GALICIA. (Torner-Bal, nº 474) La misma tonada que en nuestro cancionero, con variantes.

271. Contigo sí, con otra no

Variantes y semejanzas

ZAMORA. Nos encontramos aquí con otro de los estribillos-tipo que se repiten con frecuencia en las jotas. Ver en este cancionero los números 272, 342, 346, 388, 460-V, 467-V y 470-V.

La línea melódica en progresión resulta un poco tónica, por ser poco ingeniosa. El conjunto señalado se acerca al subgénero.

283. Niña, pensando en ti

Variantes y semejanzas

ZAMORA. Esta jota lleva el mismo estribillo, con ligeras variantes, que el de la tonada que transcribimos en el nº 177.

297. El pinar y los mozos

Variantes y semejanzas

ZAMORA. Ver el comentario al nº 245.

299. El rosario de bolas y bolos

ZAMORA. El estribillo de esta renombrada jota vuelve a aparecer en los números 319 y 324. El gracioso (por semipicante) texto, lleno de dobles sentidos, es lo que le ha proporcionado nombre y difusión. Recogí otras dos variantes en los números 319 y 324.

Este es el estribillo:

*Una vieja en tierra de moros –
tenía un rosario de bolas y bolos;
cada vez que la vieja bailaba –
las bolas y bolos se le meneaban.*

SEGOVIA. Marazuela recoge en su cancionero segoviano (nº 235) otra variante de esta tonada con el siguiente texto:

*Una vieja en tierra de Toro –
tenía un rosario de micas y monos;
mientras la vieja el rosario rezaba –
los micos y monos la jota bailaban.*

316: Cuando llueve

Variantes y semejanzas

ZAMORA. Variante un tanto desvaída del nº 395, que se canta por toda la comarca del Tera y del Valle de Vidriales, y que parece más original.

320. Ahí la tienes, báilala

Variantes y semejanzas

MADRID. García Matos (t. II, nº 332, p. 32). El cancionero de tierras de la provincia de Madrid transmite un estribillo muy parecido al de Zamora, sobre un texto también semejante: «Ahí

la tienes, ahí está; ahí la tienes, báilala, báilala, resalá».

322. Los labradores, por la mañana

Variantes y semejanzas

ZAMORA. Esta tonada es una variante de la rondeña que lleva el nº 105, sin duda la original, y del nº 1083, más deformada que esta, que también lo está bastante.

Nótese el intervalo de 4ª aumentada, totalmente extraño a la música tradicional, en los compases 10 y 14. La melodía ha pasado al tono menor y el intérprete la canta tomando el dúo por la 3ª superior.

326. ¡Ay qué sandías, ay qué melones!

Variantes y semejanzas

LA MANCHA. (Echevarría, nº 251, p. 356) Variante de nuestra tonada con el estribillo «Los labradores, por la mañana»..., que también he oído aplicar a esta melodía por tierras zamoranas.

332. A los quintos los llevan este año

Variantes y semejanzas

SALAMANCA. (Ledesma, nº 5, p. 81) La misma melodía con diferente texto, de copla, con nombres de protagonistas: «Forosa» y «Arsenio». ¡Eso son nombres propios!

CÁCERES. (G. Matos, nº 190, p. 149) Idéntico arranque melódico y parecido desarrollo en esta tonada de jota extremeña.

LEÓN. (V. Blanco, nº 67, p. 63) La misma tonada con ligerísimas variantes rítmicas.

SANTANDER. (Córdova, III, nº 115, p. 136) Otra variante cercana de esta misma melodía.

Las variantes y la amplitud geográfica atestiguan la difusión de esta melodía, debida sin duda al tema del estribillo, relativa a los quintos, pero también a la simplicidad de la melodía, ejemplo paradigmático de la sonoridad del modo de Sol en ámbito estrecho, que en el estribillo llega a convertirse casi en un sonsonete repetitivo no exento de gracia.

345. A tu madre se lo he de decir

Variantes y semejanzas

SANTANDER. (Córdoba, II, n° 63, p. 88) La misma melodía, clasificada en el apartado *cantos de labores*.

357. La aceituna y el olivo

Variantes y semejanzas

SEGOVIA. (Marazuela, n° 230, p. 154) Variante bastante cercana de nuestra tonada, con el mismo estribillo.

364. El farol de la ronda

Variantes y semejanzas

SANTANDER. (Córdoba, IV, n° 162, p. 168) La misma melodía que en este cancionero, con ligeras variantes y el mismo estribillo.

381. Qué chica más rubia

Variantes y semejanzas

SEGOVIA. (Marazuela, n° 236, p. 159) Tonada segoviana con estribillo parecido al de la zamorana.

386. Hay que afilaila

ZAMORA. El estribillo de esta jota es el mismo de la ronda que transcribimos con el n° 27.

395. Madreñas y zapatos

Variantes y semejanzas

ZAMORA. El n° 316 es una variante de esta tonada.

CÁCERES. (Capdevielle, n° 8, p. 311) La misma tonada con variantes.

V. Final: conclusiones

Después de este prolijo examen comparativo quedan muy claras algunas conclusiones, que deben servir de base a quien quiera andar con pie seguro por el terreno de la investigación musicológica en lo tocante al género de tonadas de baile denominado *jota* en el lenguaje popular.

Resumo brevemente estas conclusiones.

1. La jota no es un género musical propio o característico de una tierra o región geográfica determinada, que con el tiempo hayan asimilado otras. También se canta y se baila la jota por todas las regiones de Centro y del Norte del país, como lo demuestra la ejemplificación que hemos documentado y analizado en el apartado anterior.

2. A veces, o mejor dicho, con cierta frecuencia la jota recibe otras denominaciones, como «fandango» (Salamanca, Extremadura y Segovia), «baile a lo llano» (Burgos), «baile a lo bajo» (Santander), «baile de pandero» (Asturias) y «foliada» (Galicia). Solo un análisis musical permite aclarar si bajo estos nombres hay un significado y una práctica coreográfica idéntica o diferente.

3. La jota parece tener origen en un ritmo ternario de agrupación binaria (6/8) rápido (mm = 65 por tiempo), que toma como base literaria la métrica de la cuarteta octosilábica, y que toma después diferentes desarrollos en extremo variados, por la repetición de alguno(s) de los versos o la interpolación de algún *remoquete*.

4. La jota se *construye* con elementos musicales (escalas modales o tonales, frases, cadencias, aire, acompañamiento rítmico, textos...) propios de cada lugar, comarca o región, lo cual es una muestra de que no es un género musical reciente, pues ha tenido tiempo de diversificarse en los detalles que en cada espacio geográfico la diferencian y caracterizan. En la mayor parte de los cancioneros y recopilaciones que recogen can-

ciones y toques de jota, el análisis musical de los mismos permite, como hemos visto, constatar que este género está totalmente arraigado en el contexto y características de la música popular de cada espacio geográfico, y que no es algo advenedizo o importado de otras tierras.

5. La fórmula musical de la jota ofrece, como hemos visto, infinidad de variantes. Sin embargo, en cada espacio geográfico (región, provincia o comarca) prevalece casi siempre un esquema determinado que asume características locales. Lo mismo que afirmamos de la música habría que decir de la coreografía, también muy diversificada en formas parecidas (pues la base rítmica es común a todas las variantes), pero no iguales.

6. Un buen número de tonadas no clasificadas como jotas en los cancioneros populares, se puede concluir que lo son ciertamente, adivinándose un descuido o falta de información en los recopiladores, y hasta en algún intérprete, que pudo aprenderlas sin conocer bien el amplio contexto en que la jota se canta y se baila.

7. La difusión tardía (la música tradicional considerada en bloque evoluciona de la sonoridad modal a la tonal) de un determinado estilo de jota acompañada con guitarras y otros instrumentos de rasgueo y púa ha dado origen a una especie de jota un tanto simple, repetitivo y de sonoridad musical más bien limitada (no sorprende porque siempre es idéntico), que ha hecho pensar en ella como una especie musical más bien decadente, por falta de perspectiva y de datos para emitir un juicio fundado en datos objetivos.

8. Los géneros instrumentales de jota son derivados de los vocales, y en general menos «puros», aunque se trate de instrumentos melódicos vetustos, como lo son la flauta de pico de tres orificios, la gaita de fole y la dulzaina vieja. Entre los géne-

ros instrumentales se encuentran algunos temas jotos antiguos adaptados a ellos, pero en su mayoría aparecen los más tardíos, claramente influenciados por la música tonal. Este es el caso de la denominada *jota aragonesa*, especie cultivada sobre todo en Aragón, donde aparece casi como única, aunque diversificada en cientos de ejemplos que van desde lo más repetitivo hasta lo más rico en inventiva, brillantez y virtuosismo instrumental y vocal.

9. Si la jota se propagó a partir de un modelo o invento único, diversificándose después, parece lógico afirmar que este modelo haya sido la fórmula más simple (solo copla o copla + remoquete), la más primitiva, y la que haya dado origen a todas las especies. De hecho encontramos esta estructura en la mayor parte de los cancioneros y en algunos, como el de Asturias, casi como única fórmula. Pero esta conclusión no puede ser totalmente segura, aunque sea probable, más que de modo provisional, hasta que no se lleve a cabo un estudio comparativo de todo el material existente, y del que quede por investigar.

10. NOTA FINAL (sobre la jota) añadida a los escritos introductorios redactados para la primera edición, que no pudieron formar parte de ella por las causas indicadas en el prólogo.

NOTA FINAL

Para cerrar esta tercera sección del *Cancionero de Zamora* en la que el género musical de baile denominado *jota* ha sido estudiado de forma especial, dada su importancia dentro del repertorio de los bailes tradicionales, me parece oportuno trasladar aquí como final el prólogo de mi obra *LA JOTA COMO GÉNERO MUSICAL*, que contiene el texto y ejemplos musicales del trabajo así titulado, premiado en la convocatoria de 1992 con una beca de investigación sobre temas de folklore por CIOFF ESPAÑA con la colaboración del INAEM.

Traslado, para terminar, el escrito que prologa la publicación del libro.

LA JOTA COMO GÉNERO MUSICAL. UN ESTUDIO MUSICOLÓGICO ACERCA DEL GÉNERO MÁS DIFUNDIDO EN EL REPERTORIO TRADICIONAL ESPAÑOL DE LA MÚSICA POPULAR

Cuando por tierras de Zamora empezaba yo aquella búsqueda que al cabo de diez años dio como resultado la publicación del *Cancionero de folklore musical zamorano en 1982*, mi idea acerca de la jota como género musical del repertorio popular era la del común dominio: un canto y baile típicamente aragonés, que había ejercido una influencia expansiva hasta bien lejos de su lugar de origen. La estampa de unos baturros bailando la jota a la orilla del Ebro, con la basílica del Pilar al fondo, algún disco de Fleta cantando jotas y dando categoría de música culta a un género popular, los festivales jotereros de Zaragoza transmitidos cada año por radio y después televisados, algunas colecciones de melodías de jota aragonesa de estilo que cayeron en mis manos, las constantes alusiones a la jota como una música originaria de Aragón, habían contribuido a que este género de canto y baile popular estuviese en mi mente indisolublemente ligado al pueblo aragonés que, según la común opinión, ha dado a la jota su ser

artístico y lo ha difundido por todo el solar ibérico, y hasta confines mucho más lejanos.

Así las cosas, por lo que a mí respecta, ya desde los primeros intentos de rastreo de músicas populares tradicionales en mi tierra natal pude constatar que aparecían algunas tonadas que los mismos cantores y cantoras llamaban jotas: «Ahora le voy a cantar a usted una jota», decían a menudo durante las reuniones y sesiones de búsqueda, que casi siempre lograba yo hacer en el ámbito doméstico. Y entonaban de seguido, acompañándose de pandereta si había alguna a mano, un tipo de canto en aire vivo, en el que sucesivas coplas iban alternándose con un estribillo, en una forma que cada vez me iba resultando más conocida y familiar. Porque aquellos cantos me recordaban el baile popular en la aldea salmantina en que yo pasé mi infancia. Las veladas de baile colectivo que tenían lugar allí cada domingo y cada fiesta siempre terminaban con la jota, que el tamborilero interpretaba, o el «manubrio» (organillo) del salón de baile cada domingo y cada fiesta hacía sonar como final de la sesión de baile. Y que todos los participantes bailaban, en una especie de delirio colectivo. Y me traían también a la memoria algunas melodías que mi madre cantaba cuando estaba contenta, y que tenían mucho parecido con las tonadas de jota que yo iba recogiendo por tierras de Zamora.

Aunque apenas prestaba yo por entonces especial atención a la jota, ya algo me causaba desde muy pronto cierta sorpresa: raro era el informante que no incluía en su relación alguna canción que calificaba como jota, y casi siempre al final de la sesión. Llegó un momento en que este hecho de suyo simple se me fijó como un esquema a fuerza de repetirse, hasta que adquirió plaza dentro de la idea del repertorio de la canción popular tradicional que se iba conformando en mi mente. Por ello comencé a indagar sistemáticamente y a preguntar siempre por las tonadas de jota. Y el resultado era casi siempre positivo, hasta el punto de que algunos cantores y cantoras demostraban conocer una decena larga de melodías de jota diferentes, «mudando de tonada» como ellos decían, cada cierto tiempo,

como se acostumbraba a hacer en la práctica de la animación del baile.

A medida que iba transcribiendo los cantos que recogía, el esquema melódico, la estructura y el estilo melódico de la jota de tierras de Zamora iban quedando cada vez más claros para mí. Comenzaba a detectar una serie de rasgos comunes en aquellas melodías como resultado de la aplicación del método comparativo: en las tonadas de jota se repetía insistentemente la misma alternancia de estrofa y estribillo, idéntico ritmo, pareja estructura de desarrollo melódico, y casi el mismo aire. Y si en ocasiones alguno de mis informantes se arrancaba a bailar, solo o invitando a algún circunstante, al son de la tonada que estaba cantando, cosa que ocurría de vez en cuando, la coreografía era aproximadamente la misma: vaivén hacia los lados en cada verso de la estrofa, con impulso final alternativo al cruzar la pierna en el último acento de cada inciso melódico, y punteo de pies con el busto inmóvil durante el canto del estribillo.

Pero además se me iba imponiendo con claridad otra evidencia a medida que releía las transcripciones: las tonadas de jota no eran uniformes desde el punto de vista del colorido melódico, muy al contrario del de la sonoridad de las jotas aragonesas, cuya sonoridad es uniforme al estar sometida a la alternancia constante de la armonía de tónica y dominante. Este repertorio que iba recogiendo, nuevo para mí, rebosaba frescura, originalidad, variedad de modos y tonos, y a menudo revelaba una traza arcaica. Los rasgos musicales del género de jota que se iban perfilando en mi mente encajaban perfectamente en el contexto musical del repertorio que yo iba compilando en Zamora. Aquello no daba en absoluto la impresión de ser un género advenedizo, sino una música usual, de práctica diaria, autóctona.

Por el otoño de 1974, apenas dos años después de haber comenzado mis excursus de recopilación, ya había logrado reunir una colección de 128 cantos de jota en tierras de Zamora. Y fue a partir de aquel momento cuando comencé a interesarme especialmente por el género musical de la jota, cuya importancia dentro del repertorio

popular iba cobrando para mí un relieve cada vez mayor. Me propuse entonces releer sistemáticamente todos los cancioneros, recopilaciones y obras teóricas de música popular tradicional que tenía en mi biblioteca. Nada demasiado claro saqué en conclusión acerca del tema por el que me interesaba. Una breve alusión en Pedrell a propósito de la jota aragonesa; unas cuantas páginas en García Matos, más contradictorias que esclarecedoras, ya que tan pronto atribuye a la jota naciente autóctona por tierras de Cáceres como, en otras ocasiones, afirma lo de siempre, que toda especie de jota deriva de la aragonesa, primera y originaria, y es variante de ella, una consideración de pasada en el *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma, apenas unas líneas en el segoviano de Marazuela, y solo un discordante, un etnomusicólogo (folklorista, se decía entonces) pionero y clarividente, Federico Olmeda, que en una página de su cancionero burgalés ya apuntaba dudas muy fuertes acerca de la pretendida antigüedad de la jota aragonesa, al comparar su naturaleza tonal, que se revelaba bastante reciente, con las sonoridades arcaicas de las tonadas de jota que él mismo había recogido y transcrito.

Como consecuencia de todo ello se fue acrecentando mi curiosidad e interés por aclarar en lo posible la serie de interrogantes que me planteaba la jota como forma musical, a los cuales comencé a buscar una respuesta. Con los elementos de que al principio disponía y con una serie de conclusiones elementales (y provisionales) acerca de algunos aspectos de la jota, como la fórmula rítmica, el aire, la estructura melódica, las variantes melódicas y la forma de su interpretación, redacté una breve monografía ilustrada con 53 tonadas jotescas recogidas en una comarca del norte de la provincia de Zamora. Con el título *El género folklórico de la jota en los valles del Tera y Vidriales (Zamora)* lo envié en 1974 a la 4ª fase del *Concurso permanente de Composición e Investigación Musical*, convocado anualmente por el Ministerio de Educación y Ciencia, y el trabajo fue distinguido con el segundo premio (el primero quedó desierto). Aquel hecho me alentó a emprender de una vez un estudio de la jota, a fondo y de forma sistemática, sobre todo por

que me cercioraba de que un jurado en el que indudablemente habría estado presente algún especialista en música popular de tradición oral, habría considerado que el tema en el que me ocupaba no carecía de interés.

A partir de entonces comencé a dedicar alguna parte de mi tiempo a este estudio, aunque con ineludibles interrupciones, en razón de tareas diarias y labores más perentorias. El material de trabajo de que podía disponer se ha ido ampliando considerablemente desde aquellos primeros años de mi dedicación al tema de la jota. La reedición de varios cancioneros y recopilaciones de las primeras décadas de este siglo (se entiende del XIX, aclaro), la publicación de otras nuevas y sobre todo los trabajos de búsqueda, transcripción y edición de música popular de tradición oral de que me he venido ocupando preferentemente desde la década del setenta me han abierto muchos caminos hacia el descubrimiento de nuevos datos. Solo en el *Cancionero de folklore musical zamorano*, editado en 1982, ya dejé transcritas un total de 228 tonadas de jota, casi la cuarta parte del total de las 1085 melodías que contiene la obra. Este bloque importante de cantos jotescos, más numerosos que el de cualquiera de los cancioneros de Asturias, Ávila, Burgos, Cuenca, Extremadura, Galicia, León, Madrid, Palencia, Santander, Salamanca, Segovia, Soria y Valladolid, en los que he podido detectar, clasificar y analizar otras 428 melodías de jota, en su inmensa mayoría vocales, me sirvieron como fondo documental suficientemente representativo para plantear de una vez el estudio proyectado a partir de un fundamento suficientemente sólido.

Sobre la base de este amplio repertorio comencé a trabajar a comienzos de 1984, tomando como punto de partida una selección de 510 melodías vocales de jota tomadas preferentemente de las recopilaciones llevadas a cabo en la cuenca del Duero y de otras tierras limítrofes. Un análisis comparativo somero y provisional del repertorio jotesco del ámbito geográfico que he señalado me inclinaba a pensar que aparecían en él unas características a la vez bastante unitarias y lo suficientemente diversificadas como para servir de

base a un análisis a fondo de los elementos musicales que revelase los elementos definitorios del género, y al mismo tiempo sirviese de punto de comparación con la especie comúnmente conocida como *jota aragonesa*. Hice, pues, la selección, establecí los puntos de análisis, y comencé a trabajar a fondo, con todo el detenimiento que el tema merecía.

A medida que avanzaba mi trabajo, y al tiempo que iban quedando claros una serie de elementos musicales definitorios del género jotesco, se iba ampliando el catálogo de cuestiones que habían de servir de contexto al estudio analítico, si no quería que mi trabajo quedase reducido a un escueto estudio de musicología comparada. Es así como fui dando forma progresivamente al amplio esquema que ha servido para la redacción de esta obra, en la que la forma musical de la jota es estudiada en toda su amplitud, en toda su geografía y en las repercusiones que ha tenido en otros géneros de la música popular tradicional y en la música de autor.

Pero cuando el esquema completo del trabajo quedaba perfilado y me disponía a llevar a cabo la redacción sistemática del mismo, capítulo a capítulo, una circunstancia muy especial motivó la interrupción temporal de la tarea que me había propuesto: la Diputación de León lanzaba al final del año 1984 la convocatoria de una serie de becas de trabajo destinadas a la recuperación o catalogación de algunas parcelas del patrimonio tradicional de la tierra leonesa, una de las cuales tenía como objeto la recopilación, ordenación y estudio del cancionero popular tradicional de la provincia de León. Dado el interés que suscitaba el proyecto, me presenté a la convocatoria en unión de Ángel Barja, fallecido poco tiempo después de que la beca relativa al cancionero nos fuese adjudicada. Y al durar más de siete años un trabajo (para dos becarios) que se proyectaba para no más de tres, a causa de la abundancia del material recogido y como consecuencia de la reducción del equipo que se había encargado de hacer la tarea, el proyecto de estudio de la jota quedó archivado esperando mejor ocasión. Para algo valió, sin embargo, aunque solo había

quedado en boceto. Porque el criterio de clasificación y ordenación que en el esquema de mi estudio había ideado para las melodías de jota aplicado al amplísimo repertorio jotesco recogido en tierras leonesas (274 documentos musicales) me permitió clasificar, ordenar y presentar en una forma lógica los cantos de jota recogidos en las comarcas de la tierra leonesa.

Concluido el trabajo de preparación del *Cancionero Leonés*, que se terminó de editar en junio de 1991, otros trabajos y requerimientos de interés o necesidad más inmediata me seguían ocupando, haciéndome suspender la conveniencia de dar fin al estudio sobre la jota, que había quedado poco más que iniciado, excepto en la ordenación del material documental que le iba a servir de base. Esa especie de pereza que se siente en abrir una carpeta hace años cerrada y en volver a meterse a fondo en cuestiones que han pasado a segundo plano y han quedado medio olvidadas la sentía yo cada vez que mi vista se detenía casualmente sobre el portafolios del trabajo apenas iniciado (en su parte teórica).

Así las cosas, por el mes de febrero de 1992 alguien me hizo llegar, por pura casualidad, la convocatoria de una beca de investigación sobre temas de folklore lanzada por CIOFF ESPAÑA y apoyada por el INAEM. Leí el tríptico, lo repasé varias veces (posibilidad de presentar un tema sobre música, plazo de un año, una dotación bastante digna y, sobre todo, probabilidad de la publicación de un libro), di algunas vueltas en mi cabeza a la idea de enviar a la convocatoria el esquema del trabajo sobre la jota, que tenía bien elaborado desde hacía años, y decidí por fin mandarlo. Si he de decir verdad, sin demasiada esperanza de que el jurado fijase su atención en un trabajo teórico sobre folklore musical, porque en los tiempos que corren, ya se sabe, se busca más lo práctico, lo utilitario, lo inmediatamente tangible y constatable.

Así que cuando un buen día, por el mes de septiembre, una voz me comunicaba por teléfono que mi proyecto de trabajo teórico había sido seleccionado por el Jurado nombrado por CIOFF, una alegría con mezcla de sorpresa me llenó el

ánimo, al tiempo que me dio fuerza para dedicarme a proseguir y rematar el proyecto abandonado desde hacía tanto tiempo. Si algún valor tienen los concursos de este tipo es precisamente este. Al margen de la recompensa económica, siempre (o casi) muy por debajo de la dedicación que exigen, el compromiso que se adquiere ante otras personas y la posibilidad de que la edición de la obra sea costeada por el convocante aseguran la terminación de algo que, de no ser así, siempre se va dejando para mejor ocasión. En este caso es muy claro que la convocatoria de CIOFF España e INAEM ha sido decisivo para que un proyecto ya muy maduro, aunque temporalmente abandonado haya sido, por fin, llevado a su término y publicado.

Así pues, este libro recoge el fruto de muchas horas de estudio analítico, de reflexión musicológica y de una síntesis que quiere ser esclarecedora. A servir de instrumento para quienes quieran ahondar en el conocimiento y aprecio del pasado musical de la tradición oral musical española, en lo que se refiere a uno de los géneros más difundidos en la práctica festiva de nuestros mayores es a lo que yo desearía que sirviesen estas páginas. En ellas, como puede constatar cualquier lector atento, he tratado de captar todos los rasgos y los rasgos característicos de ese género denominado jota, sobre todo a lo largo y ancho de las tierras en las que no ha sido estudiado ni tenido como una música y baile propio y autóctono. Y también, ello era necesario, de establecer una comparación ineludible, no odiosa, sino esclarecedora, del repertorio jotesco de todas las tierras de España con el de la tierra aragonesa, a la que comúnmente se tiene por madre y patria de la jota, y que sin duda lo es de una de sus realizaciones más típicas, singulares y brillantes.

Miguel Manzano Alonso

2. EL BAILE LLANO

Es el baile generalmente así denominado el segundo en frecuencia y en importancia por las tierras zamoranas. Se bailaba por todas las comarcas de la provincia, y en cada una de ellas recibía diferentes nombres, siendo sin embargo casi idéntico o muy parecido, tanto en la coreografía como en la melodía y ritmo.

Así, se le llamaba simplemente *el baile*, *baile llano*, *baile a lo llano*, y *baile al modo llano* por tierras alistas, aludiendo a la actitud serena, pausada, llana, con que, a diferencia de la jota, los bailarines mantenían casi inmóvil la parte superior del cuerpo, de la cintura para arriba, que debía, si ellas y ellos eran diestros y expertos en su práctica, mantenerse vertical, aunque sus pies evolucionaran en rápidos trenzados, sobre todo al llegar al estribillo.

Por las tierras llanas de la comarca de Toro y la Tierra del Pan, la jota recibe el nombre de *baile de p'atrás y p'alante* o *p'alante y p'atrás* o de *p'acá y p'allá*.

Por Sanabria se le llama «corrido» y se baila siempre alternando con sones y movimientos de jota en una ingeniosa combinación que forma el denominado «baile sanabrés» (nada que ver, ni en música ni en coreografía, este «corrido» sanabrés con el «corrido» o «jota corrida» de las tierras del valle de río Tera).

Por Sayago y gran parte de la comarca alistana se le llama «baile charro», y se baila siempre antes de la jota; es decir, toda sesión de baile empieza por «el charro» y termina con la jota. Nada tiene que ver, vuelvo a decir, este baile charro sanabrés-alistano con el «charro» salmantino, o «charrada», cuyo ritmo en compás de 10/8 no se asemeja a estos charros de más al norte sino en el balanceo binario, tejido con rapidísimos movimientos de los pies, de los ritmos y de los cuerpos de los bailarines.

Por las comarcas del valle del Tera el baile recibe el nombre de «brincao», descriptivo de la forma en que por allí se baila; «el encruciao» lo llaman por Ferreruella, aludiendo al momento en

que los bailarines entrecruzan los pies al llegar al estribillo.

Y por último se le llama también «baile de las culadas» por tierras de Alba y algún pueblo alistano, aludiendo al ademán un tanto grotesco, si bien muy divertido para bailarines y espectadores, en que las parejas se dan media vuelta y se propinan un empujón con el trasero coincidiendo con el último acento del estribillo.

Aunque en ocasiones se bailaba solo, lo más frecuente, como siguiendo una costumbre casi ritual, el baile llano, seguido siempre por la jota, era el comienzo de una sesión de baile de las que se solían celebrar en días festivos, en reuniones de diversión en cualquier espacio del pueblo apto para acoger a un grupo de gente, en cualquier celebración familiar festiva: con motivo de una boda, de un bautizo, de un cumpleaños, de la llegada de algún familiar ausente (un caso muy frecuente: la vuelta a casa después de «la mili», en un aniversario festivo...); o en cualquier sesión de trabajo duro o pesado, como preparar la lana para el tejido, espadar el lino, escoger, seleccionar y guardar frutos..., etc. Una sesión de baile siempre empezaba con el *baile llano* y se remataba con *la jota*.

Finalmente, como explicaré en su lugar, el denominado *baile sanabrés*, del que he transcrito 13 ejemplos, es precisamente un buen ejemplo de la forma en que estos dos tipos de baile se combinaban en la comarca zamorana de Sanabria.

ANÁLISIS MUSICAL

1. El ritmo

De los 60 ejemplos que transcribo en esta sección, 31 de ellos (del nº 399 al 429) están compuestos sobre el esquema de la estrofa de cuatro versos denominada *seguidilla*, en la que se alternan el de siete sílabas con el de cinco. Los otros 28 toman como base literaria la *cuarteta octosilábica*, estrofa, como es sabido, por ser la más profusamente presente en la música tradicional popular, formada también por cuatro versos, todos de ocho sílabas.

La mensura silábica y las acentuaciones de los versos de la *seguidilla* condicionan una fórmula rítmica que se asemeja a la dicción recitada del texto de la estrofa, que a excepción de 5 (los núms. 409, 411, 416, 422 y 445), ostentan el mismo molde rítmico, que se puede simular, usando signos ortográficos que lo representan lejanamente, con el esquema ! ! ! ! ! / ! o ! ! ! o / o, (equivaliendo el *signo de admiración* a una corchea y la *o* a una negra). Esquema que se repite casi invariablemente en la primera de las cinco piezas que integran los 13 ejemplos del *baile sanabrés* que transcribo en los núms. 459 y siguientes, al que me referiré más adelante, así como en los otros cancioneros que he citado en el apartado anterior, en el que estudio la jota en todas las transcripciones que contienen muy diversos cancioneros. La distribución de los valores de tiempo en los ejemplos de texto octosilábico es menos saltarina y más reposada, a pesar del mayor número total de sílabas de las estrofas.

2. La estructura

Analizando comparativamente todo el repertorio recogido encontramos los siguientes esquemas:

Con el texto de *seguidilla*:

a) Estrofa y repetición de la misma a modo de estribillo, sobre una nota conclusiva hacia la nota modal (núms. 399, 401, 403, 406, 407, 408, 417, 418, 424, 427 y 429). Este recurso de ampliar el espacio rítmico, necesario para el desarrollo de los movimientos del baile, es muy característico, y ya lo hemos visto aparecer antes en los estribillos de las jotas en que aparece la *redondilla* (recuérdese, la *cuarteta octosilábica*) como fórmula métrica. Dentro de las variantes, la más frecuente consiste, como hemos indicado, en repetir los cuatro versos por el mismo orden a guisa de estribillo, entonados con una melodía que es una especie de respuesta que completa el período musical hasta los 8 compases.

b) Estrofa y estribillo onomatopéyico remediando un instrumento (nº 400).

c) Estrofa y estribillo corto (402, 404, 405, 410, 412, 419, 420, 426).

d) Estrofa y estribillo más desarrollado (413, 414, 415, 421, 423, 428).

e) Otros esquemas (409, 411, 416, 422, 425).

Con el texto de *cuarteta octosilábica*:

Las 25 fórmulas de este bloque presentan siempre una estructura compuesta de estrofa y estribillo. Solo una lectura comparativa reposada y tranquila permite captar la inspiración de las melodías, la variedad en que se combinan las estrofas con los estribillos, y el ingenio de los textos, que frecuentemente contienen alusiones picantes que, sin embargo, nunca suelen incluir algún término grosero. Recomiendo al lector que antes de pasearse por estas páginas dé un repaso al estudio literario en el que J. L. Alonso Hernández, especialista en el lenguaje de la clases marginales del Siglo de Oro, tuvo la atención de preparar para este Cancionero, que al igual que esta que yo redacté, tuvieron que quedar fuera de la primera, por causas imprevistas.

3. La melodía

La melodía del baile llano se desarrolla generalmente en el espacio de una quinta, si no se tienen en cuenta las notas o nota de preparación que conducen a la nota modal básica del sistema. Entre esta y la dominante que puede ser el 4º o el 5º grado, evoluciona la línea melódica, de sonoridad arcaizante en general, como puede observarse en algunos de los ejemplos que parecen haber funcionado como estereotipos (núms. 401, 403, 405, 430 y 440). En los ejemplos más tardíos el desarrollo melódico toma mayor amplitud, llegando a abarcar a menudo hasta una octava (núms. 415 y 441).

4. Clasificación modal

Mi modal cromatizado: 400, 401, 402, 403, 404, **406**, 407, 408, 409, 410, 414, 416, 417, 419, 430, 429, 431, 432, 433, **434**, **438**, 439, 441, **442**, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 456. (Los ejemplos más característicos van en negrita).

Mi modal plagal: 441.

Menor tonal: 399, 405, 415, 422, 425, 430, 437, 450, **452**, 453, 454, 455.

Menor diatónico: 413.

Mayor: 423, 424, 427, 428, 436, 440, 457, 458.

Sol: 412, 418, 485

Indefinido: 426.

Queda claro como resultado de esta clasificación el predominio de la sonoridad del modo de *Mi cromatizado*, con una frecuencia muy superior a todos los demás sistemas melódicos. Este dato, junto a la característica simplicidad de algunas melodías, permite pensar en este género como uno de los más arraigados, dentro del conjunto de este cancionero, como ya hemos comprobado en la clasificación modal que hemos establecido al comienzo de estas páginas introductorias. Este arcaísmo queda también evidenciado por el cercano parentesco melódico entre el baile llano y las *canciones de cuna* (pp. 419-429), que como algunas cantoras me manifestaron, se usaban con frecuencia para «arrullar» al niño, añadiéndoles como remate el *ro-ro-ro...*

Por lo demás solo queda añadir que el baile llano es un género de carácter ligero y desenfadado, que proporciona a intérpretes, bailadores y espectadores la ocasión de desbarazarse de inhibiciones. Así como en las estrofas de la jota hay un poco de todo, en el baile llano abundan mucho más las estrofas de contenido alegre, humorístico, picante, sobre todo en los textos de seguidilla, que se revelan como una fórmula muy apta, por su brevedad y concisión, para lanzar puyas y expresarse con ingenio y donaire. Por ello las tonadas del baile llano conservan casi siempre la mensura poética de una sílaba por cada nota, con claro predominio del texto sobre la melodía.

3. EL BAILE SANABRÉS

En cuanto el lector llegue a esta página y hojee las que siguen, caerá en la cuenta de que encuentra una de las secciones más sorprendentes de este cancionero: esta, que acoge solamente 13 transcripciones de uno de los ejemplos de baile también más sorprendentes y originales: el denominado *baile sanabrés*.

Así lo denominan las gentes que habitan esta tierra extrema zamorana, situada al noroeste de la provincia, cuyas gentes viven en los pueblos y aldeas que la integran, y que tienen el renombrado *Lago de Sanabria* como el centro de su comarca, una tierra que a lo largo de las últimas cinco décadas se ha despoblado de forma alarmante, a pesar de su renombre y atractivo.

Como dejo escrito en la breve introducción a la edición primera de este cancionero, en el epígrafe que título *Itinerario, pueblos e intérpretes* (p. 21 y ss.), hacia el año 1974 andaba yo bien ocupado, metido hasta el cuello en la grabación del contenido documental del cancionero de Zamora, que a la vez iba transcribiendo para ir aclarando mi visión acerca de los géneros y especies de canciones que iba encontrando. Aprovechaba los fines de semana para visitar a los cantores y cantoras de los que me iban dando noticia mis amigos, y dejando también el mes de agosto de los veranos para una estancia «familiar» en las comarcas más alejadas. Y fue en aquel año 1974, durante la primera quincena de agosto, cuando pude recorrer una buena parte de los pueblos y aldeas de los valles que rodean y vierten sus aguas en el Lago de Sanabria. En este recorrido, que hice en muchos casos con ayuda de las personas de cuyos nombres he dejado referencia en las páginas introductorias a la edición primera, pude recoger y transcribir 125 canciones en los 20 pueblos y pequeñas aldeas de los que dejo constancia en las páginas citadas.

Pues bien, hacia el comienzo de aquella estancia, pude visitar, acompañado por un familiar mío que vivía en Puebla de Sanabria, a una señora llamada *Victoria Montaña*, conocida como «la Chasa», que además de dos preciosas rondas,

me cantó la primera versión que yo conocí de lo que toda la gente denominaba, después lo supe, el *baile sanabrés*.

«Y ahora le voy a cantar a Vd. el baile sanabrés de aquí, de La Puebla». Así me dijo la cantora, y tomando la pandereta, me cantó de memoria y sin vacilación alguna, esa serie de cinco piezas en la que se alternan y combinan el *baile corrido* y la *jota* en una «suite» perfectamente trabada en la que alternan los ritmos de subdivisión binaria y ternaria siempre en el mismo orden: 1: un *corrido sin estribillo* en 4/4; 2: una *jota*, también sin estribillo en 6/8 (precedida de un par de compases en 6/8 para introducir al cantor (y a los bailadores, claro está) en el nuevo ritmo; 3: de nuevo un cambio al 4/4 para entonar un *baile llano* con estribillo; 4: de nuevo otro cambio al 6/8 para entonar una *jota sin estribillo*, en la que siempre se repite el 4º verso después de una breve frase (*jolé, olé, mi morena!*); y 5: para terminar, una jota con estribillo normal.

Confieso que me fui quedando poco a poco con la boca abierta a medida que la cantora iba alternando los ritmos y desgranando músicas y textos, que tenía memorizados sin vacilación alguna hasta el sonido final, que prolongó y acentuó con cuatro fortísimos golpes de pandereta. Después de haberle hecho algunas preguntas acerca de este baile, diciéndole que nunca había escuchado nada parecido, me aseguró que este que llamaban «baile sanabrés» se practicaba en toda la comarca, y que en cada pueblo tenía sonos diferentes, aunque los toques de la pandereta y las tonadas dependían de la habilidad y de la memoria de las cantoras.

Como el lector avisado ya puede suponer, a partir de aquella sesión que fue una de las primeras, nunca se me olvidó preguntar por el *baile sanabrés*, y el resultado final fue la colección de 13 ejemplares, cantados por otras tantas cantoras (siempre mujeres), que integran esta subsección del cancionero, recogida íntegramente en la comarca sanabresa. Hasta entonces, solo de vez en cuando, por tierras de Aliste, Carballeda y valle del Tera me había sucedido que una cantora o un cantor de los que se acompañaban con pandere-

ta cantaba una tonada de jota y acto seguido, sin detenerse, cambiaba el ritmo y terminaba con un *baile a lo llano*, como para rematar la información completa de algo que debía de ser también una costumbre muy frecuente. Pero una «suite» en la que se combinaban ambos ritmos en la forma en que van transcritos en el cancionero solo me sucedió en Sanabria, y su frecuencia y coincidencia en la estructura demuestra que estamos ante una práctica coreográfica muy bien arraigada en esta tierra.

Un análisis comparativo de los sistemas melódicos que aparecen en este baile sanabrés nos demuestra que estamos, también, ante un comportamiento muy arraigado. A excepción de los bailes de Ribadelago y de Valdespino, el primero totalmente en sonoridad menor y el segundo en mayor, los demás vacilan constantemente, de pieza a pieza, entre ambas sonoridades, mientras que en algunos casos, algunas de las cantoras introducen sonidos ambiguos en algunas de las piezas que los forman. E igual sucede con el decurso melódico, en el que menudean dos o tres inicios diferentes, que hacen pensar en una especie de raíz común que posteriormente se puede haber ido diversificando al paso del tiempo, y a impulsos de la capacidad cantora (con alguna dosis de creatividad, sin duda alguna) de cada intérprete.

De lo que no cabe la menor duda es que nos encontramos ante un fenómeno un tanto atípico, pero bien asentado en la tradición, que parece ser como el resultado de alguna antigua ocurrencia que con el tiempo ha ido tomando cuerpo hasta conformar una práctica muy arraigada entre las gentes que habitan los pueblos y los valles aledaños del renombrado *Lago de Sanabria* (patria de San Manuel Bueno, Mártir, cuyo retrato nos dejó don Miguel de Unamuno en su recordada novela).

4. LA JOTA CORRIDA

He traído a esta subsección las 12 tonadas (núms. 472-483) que las cantoras y cantores calificaron con este nombre. A medida que iba ampliando el radio de la recogida de canciones me fui dando cuenta de que, además de ser la jota un género de baile y canción presente por todas partes, con sonoridades variadas pero con estructuras de desarrollo melódico muy parecidas, se conocía y se practicaba también por algunas comarcas, sobre todo las del noroeste, más concretamente Aliste y Valle del Tera, una especie de jota diferente, que las cantoras y cantores denominaban *jota corrida* o simplemente *corrido*. Y como ya tenía yo por entonces la costumbre de ir transcribiendo cuanto antes lo que iba quedando grabado en las cintas y cassettes, muy pronto percibí que esta denominación, *jota corrida* o simplemente *corrido*, la aplicaban los informantes a un tipo de canción de baile cuya estructura era en extremo simple: una cuarteta octosilábica o una seguidilla en ritmo jotesco que generalmente completaba solo ocho compases, porque carecía de estribillo, o a lo sumo doce, si se repetía la segunda parte de la melodía.

De lo que los informantes respondían a mi pregunta, y al mismo tiempo de lo que pude constatar en las transcripciones, saqué la conclusión que queda bien clara. La *jota corrida*, a veces denominada simplemente *corrido*, es un baile que presenta la misma base rítmica básica que la jota, pero concluyendo en coincidencia con el final de la cuarteta octosilábica. Es, en suma una jota sin estribillo cantado. Y en consecuencia, con una coreografía diferente: a veces se baila en parejas enfrentadas, otras veces en círculo, y otras combinando las dos coreografías. A menudo también, si hay un instrumentista que participa en el baile, el mismo intérprete, tamborilero o gaitero, ejecuta la base rítmica para un grupo de baile, generalmente de mujeres, que ejecutan la coreografía.

Después de algunas vacilaciones, llegué a la conclusión de que no se puede hablar de una especie de jota venida a menos, sino de una sub-

especie de la jota que carece de estribillo y se tiene que bailar con distinta coreografía. En alguna ocasión escuché a alguna de las bailadoras decir que en una velada semiprivada o en alguna ocasión de diversión festiva o familiar, las mujeres eran mucho más decididas que los hombres a ponerse a bailar. Y que cuando bailaban solas, la coreografía era un tanto diferente, porque casi siempre bailaban colocándose las bailadoras en círculo para cantar una estrofa, y a continuación el corro se movía sobre sí mismo al son de la repetición del verso final, o bien de una frase corta repetida varias veces. Y en efecto, si leemos comparativamente los ejemplos de jota corrida, comprobamos que esto sucede en todos los casos. Incluso en uno de ellos hay un *lalaralalá* que funciona como una especie de estribillo.

5. OTROS BAILES DIVERSOS

A pesar de cierta brevedad, si lo comparamos con los primeros, este bloque abarca un conjunto de 25 tonadas en extremo interesante, tanto por la variedad de su contenido como por el atractivo de los ritmos y las melodías. Hojeando simplemente las páginas que ocupan esta subsección se percibe rápidamente su interés «etnográfico», pues los propios títulos sugieren y connotan la amplia variedad del catálogo de las danzas y los bailes tradicionales, única práctica coreográfica «de toda la vida» por todas partes, sobre todo en el ámbito rural, que perduró hasta las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX.

El repertorio aquí recogido refleja por un lado la pervivencia de los dos ritmos antiguos, el de la jota (6/8) y el del baile llano (4/4), que sirvieron como base musical y rítmica de los nuevos géneros que llegaban al ámbito rural a impulsos de la moda, el vals o valse y el pasodoble, y por otro lado la pervivencia, cada vez más agónica, de algunos ejemplos de danzas y bailes «antiguos» o «tradicionales», recogidos, aprendidos y practicados por los Coros y danzas de la Sección Femenina y de Educación y Descanso, fundados y promovidos en la inmediata postguerra por el nuevo régimen político, que como es bien sabido, se tomó como tarea perentoria la continuación de las tradiciones «del pueblo». A impulsos de esta tarea, ahora subvencionada con ayudas para los promotores, para los atuendos y para los viajes y excursiones «culturales», se recogieron, se aprendieron de los mayores y se practicaron por grupos que surgieron por todo el ámbito rural, una parte de los bailes y las danzas del repertorio tradicional. A este «nuevo viejo» repertorio hay que adscribir un amplio catálogo del que aquí se recogen algunas muestras muy «zamoranas»: *Las alforjas*, *el Bolero de Algodre*, *el Baile de la Bandera*, *La pajera*, *Las Habas verdes* y *La Rueda*.

De entre todas estas tonadas de baile es *El Bolero de Algodre* la más renombrada, hasta el punto de que ha llegado a ser considerada como una especie de símbolo de la tierra de Zamora, que todos los grupos de danza tradicional tienen

en su programa, y que varios cantantes y grupos han «versionado», desde que el *Nuevo Mester de Juglaría* lo incluyó en uno de sus primeros discos, cuando estaba en la cresta de la ola. (Se hizo célebre la sustitución del ritmo instrumental de los intermedios por el «lai, laralai lai lai» vocal, que aparecía en todas las versiones como si perteneciera al texto de la canción). Incluyo la transcripción del texto y la música de este renombrado baile en el nº 486 de este cancionero, que me fue dictada por una señora ya octogenaria, Remedios Calleja, a la que pude visitar por mediación de Plácida González, y que fue, según me aseguró, una de las integrantes del primer grupo que comenzó a interpretar la primera versión de este baile.

Pero este nuevo repertorio coreograficopolítico no terminó, ni mucho menos, con el antiguo, del que todavía pudieron sobrevivir importantes restos conservados por grupos tradicionales que no murieron. Ejemplos de esta pervivencia contra el viento y las mareas políticas son, entre otros muchos aquí no recogidos, *El pelele*, *la Pandeirada por muiñeira*, *el Baile del Maragato*, *Los Gigantones*, *el Baile de los cuatro laos*, *Las Pulgas*, *La Carmiña*, *Las Habas verdes* y *el Baile de las Carrasquillas*. Además de todos estos y otros, algunas viejas melodías sobrevivieron en el *Baile agarrao*, que sirvió de base coreográfica al *Pasodoble*, y muchas otras jotas en la nueva y actualizada versión autóctona del vals, que la gente denominaba el *valseado*.

Los salones de baile animados por el manubrio (el antiguo *organillo*), las gramolas que amplificaban los discos, y en la fiesta grande algún conjunto elemental de instrumentos de viento contratado por la mocedad, con aportaciones para un fondo común, terminaron en muy poco tiempo con los bailes populares festivos animados por tamborileros y gaiteros, que fueron quedando relegados al olvido, salvo como elemento sonoro para las fiestas tradicionales. Y muy poco después, al final de la década de 1940, ya la radio había ido entrando en numerosos hogares, difundiendo el repertorio de cantantes que rápidamente adquirieron renombre y poblaron la me-

moria casi colectiva de canciones, en su mayoría bailables, que después repetían en los salones de baile las radiogramolas, cada vez más atronadoras y, como música extra, al vivo, los pequeños grupos instrumentales de las anteriores décadas crecieron en componentes y en cierto modo se «profesionalizaron» con arreglos instrumentales más «profesionales» desde el punto de vista de las armonías y los timbres instrumentales.

Como consecuencia de todo este progreso en la producción y reproducción de los sonidos, las costumbres musicales cambiaron radicalmente en muy poco tiempo, de tal manera que hacia la década de los setenta del siglo pasado, cuando yo comencé a recoger este cancionero, aunque todavía conseguí recuperar un número considerable de viejas tonadas tradicionales, también fui testigo muchas veces de lamentos de las cantoras y cantores. Innumerables veces escuché decir la frase. «¡Ay, si usted hubiera venido hace veinte o treinta años, las canciones que habría encontrado!» Palabras a menudo acompañadas de la cita de algunos nombres de cantoras y cantores que adquirieron fama de tales por sus dotes y por su memoria privilegiada.

ADDENDUM

A partir de aquí seguirán las secciones que solo introduciré en la forma más o menos reducida en que las conservo como una especie de bocetos que pensaba ir ampliando, con los comentarios, una por una, de cada una de las canciones.

En la sección décima, *Cánticos religiosos*, incluiré los comentarios, uno a uno, de los *Cánticos de Navidad* (desde el nº 906 al 952), que ya dejé redactados con destino a una colección que tampoco pudo publicarse.

Los lectores (si algunos han tenido la paciencia de llegar hasta aquí) sabrán disculparme por no haber logrado dar fin al ambicioso proyecto de edición que tenía que haber sido el de la fallida primera edición completa.

SECCIÓN CUARTA: TONADAS DE TRABAJOS Y FAENAS

Incluyo en esta sección las tonadas que los cantores y cantoras relacionaron con los diversos trabajos en los que las gentes del campo venían ocupando la mayor parte de su tiempo, sobre todo a partir de los 14 años, cuando se veían libres de la obligatoriedad de la asistencia a la escuela. Por supuesto, desde que la escolarización fue ganando terreno, hacia finales del siglo XIX, pues muchos niños y niñas tuvieron desde siempre las «obligaciones laborales» que podían desempeñar en la vida doméstica y en otras faenas, en la medida de sus fuerzas y sus habilidades. Como hijo de maestro que soy, fui testigo de cómo en la escuela de Torresmenudas (provincia de Salamanca), de la que mi padre era titular desde el final de la década de 1940, la asistencia escolar era bastante amplia, pero siempre había un pequeño número de niños (y niñas) que nunca podían asistir asiduamente, requeridos por las necesidades familiares.

Como es lógico, los bloques de canciones de trabajo más amplios corresponden a las cuatro faenas más importantes de la vida en el ámbito rural. *Arar y sembrar, segar, recoger los frutos y vendimiar*, y en no pocos casos *el cuidado de los animales* fueron siempre, hasta la invención y aplicación de las máquinas a los principales trabajos agrícolas, las tareas básicas de los agricultores. Lo fueron, como es evidente, cuando todas estas faenas eran manuales, por así decirlo. A partir de la invención de la maquinaria agrícola, desde los primeros tractores que araban, los primeros motores que extraían el agua de los pozos y las primeras máquinas que segaban las mieses, todo el trabajo era manual y bracero, y en todos los desplazamientos necesarios para llegar a los lugares del «tajo», solo los animales soportaban el

peso de los útiles y herramientas, y casi siempre el de sus dueños.

No exagero si afirmo que en esta sección se encuentran algunas de las melodías y textos de mayor profundidad lírica de todo el cancionero, que en muchas ocasiones igualan y en alguna superan a las de ronda. Las razones de ello son obvias, a poco que uno se pare a pensar en las circunstancias en que se cantaban, algunas de ellas, como por ejemplo las *canciones de arada*, en la inmensidad y soledad de un campo abierto, con el cielo por bóveda y el suelo como asiento. Para captar esta belleza es necesaria una lectura reposada. Desde el punto de vista de la sonoridad, la presencia del *modo de Mi* prevalece sobre todos los demás sistemas. Este dato, junto con el ritmo libre apoyado en los acentos del texto, que es el que prevalece en las canciones que no acompañan «tareas rítmicas» más que en la mensura del verso, es una demostración evidente de que no hay en este repertorio una deuda con la sonoridad del cante flamenco, sino más bien en muchos casos una similitud, que sin duda tiene raíces muy antiguas.

También en las *tonadas de siega* aparece esta sonoridad, pero más sujeta a ritmos compaseados, sin duda a causa de que la siega era casi siempre una tarea un tanto colectiva. Es especialmente bella la recogida en Ferrerueta de Tábara (nº 546), de labios de la misma cantora que entonó la que sirve de pórtico a este cancionero, sobre la que ya me he extendido en el comentario que dejo hecho en su lugar. Se diría que uno está escuchando una melopea del modo segundo gregoriano, que invita a la nostalgia y a dejar vagar el pensamiento sin control. Bella melodía,

cantada en sucesivas variantes mínimas, que la hacen todavía más bella.

En el bloque de las 10 tonadas «de majar en la era», por el contrario, prevalece el ritmo binario reiterativo que unificaba los golpes alternos (de un lado y de otro del montón de bálago) que exigía aquella ingrata tarea de trillar a palos (sin darle un golpe en la cabeza al que apaleaba enfrente), con la que se extraía el grano de las espigas en las eras de tierras que no eran de pan llevar, sino de faenar el mínimo necesario para el pan de trigo o la cebada y granos de las legumbres. Recomiendo una lectura detenida de la que lleva el nº 550, recogida en el corazón de la comarca sanabresa, en Requejo de Sanabria. Su hechura melódica perfecta (arranque que descansa en el V grado, el corte rápido en el segundo verso, para descansar en la nota básica, pero con la particularidad de que para ese descanso toma el tercer verso, dejando en suspenso la conclusión; y repetición de la melodía, pero esta vez con el texto del último verso y conclusión con el primero). Toda una obra maestra.

En las 18 *tonadas de muelos* (núms. 559-581) que se entonaban en el carro que llevaba el trigo a casa, ya limpio y dispuesto para la molienda, volvemos a encontrar el ritmo libre de las canciones de arada. Eran a menudo tonadas para cantar «a solo» encima del carro que llevaba al granero el fruto de siete meses de espera. Era un momento alegre: el pan llegaba al granero y ya era alimento seguro para un año entero. Y esta victoria del trabajo «sobre los elementos» había que celebrarla con canciones y buenos chorros de vino, que ayudaban a coger fuerzas para aguantar el peso de un costal cargado con 80 o 90 kilos. (Por mi puerta, situada a 100 metros del pueblo, junto a las escuelas donde mi padre ejercía el magisterio, pasaban todos aquellos carros que volvían de «las eras» del camino de Forfoleda).

Y para cerrar esta sección allí quedan recogidas otras cuantas *tonadas que acompañaban* y ayudaban a sobrellevar *diferentes tareas* como el *baleo* (limpieza) de la era después de terminar las faenas veraniegas), de *recoger la bellota*, de *apanar aceitunas*, de *volver del trabajo*, de *volver con*

la vacada, de *trilla*, de *espadar el lino*, de *cerner la harina* (al tiempo que se bamboleaba el ceda-zo) y de *regar*, tonada bellísima, esta última, recogida en una aldea extrema, rayana con Portugal.

SECCIÓN QUINTA: TONADAS DE COSTUMBRES DIVERSAS DURANTE EL AÑO

Las 75 canciones que integran esta sección hacen de ella una de las más variadas y ricas en estilos, matices, estructuras y tamaños. Como a lo largo de los casi cuatro años que duró mi trabajo de búsqueda y recogida me fui encontrando con cantoras y cantores de muy diversa procedencia y residencia, mi experiencia de preguntar se fue ampliando con la ayuda de los propios cantores. Me ocurría con mucha frecuencia que después de que yo terminaba mi acostumbrado y repetitivo índice, que ya llevaba en la memoria, una cantora o un cantor cualquiera decía: «Pues ahora le voy a cantar a usted una que aprendí de mi abuela», o «que se cantaba por el pueblo tal», o «que aprendí en la fiesta de tal pueblo a la que me invitó una amiga»... Y con frecuencia esta tonada «de propina» era una de las más bellas, o al menos un ejemplo raro, original y poco o nada conocido por los demás.

De esta forma, y con estas aportaciones que quedaban fuera de mi esquema repetitivo, y por ello eficaz, el repertorio fue creciendo en aportaciones nuevas, que iban ampliando el cuestionario básico con el que siempre yo empezaba. Bien entendido, después de haber logrado ablandar «el deshielo» con el que casi siempre comenzaban los encuentros.

Pues hay que imaginarse la escena: de repente llega un señor a una casa, cargado con un aparato de grabar, unas veces acompañado por alguien que le había preparado un poco el terreno, y otras veces sin previo aviso, sobre todo en los primeros meses de mi andadura de recopilador. Lo que en resumen quiero decir es que a recoger canciones se aprende recogiendo, como ocurre con cualquier otro oficio o aptitud, aprendida o

innata. Muy pronto, sobre todo porque iba transcribiendo enseguida lo que iba recogiendo, se organizó en mi cabeza una especie de índice adherido al calendario anual, que me fue facilitando cada vez más mi tarea. Índice y catálogo al que terminé por encontrarle como soporte el calendario anual, que me facilitaba el «interrogatorio».

Fue así como en mi memoria se organizaron los cuestionarios de los siete bloques en que aparecen ordenadas las canciones de esta sección: I. *De Reyes y aguinaldos* (a partir de la festividad de los regalos navideños); II. *Tonadas de Reyes y aguinaldos* (otro bloque que insiste más en los regalos que en la fiesta de los Reyes. III. *Rondas de quintos* (alrededor de la fecha de la talla y el sorteo). IV. *Rondas de Águedas* (la gran fiesta de las mujeres, sobre todo casadas). V. *Tonadas de hilandares* (lugar de encuentro invernal, al abrigo de una manta protegiendo del aire, de mujeres dándole a la rueca y a la lengua). VI. *Tonadas de brindis* (para animar el ambiente de cualquier reunión que se celebraba con abundante comida y bebida. VII. *De toros y toreros* (para preparar la fiesta y el día de la corrida). VIII. *De ramos y enramadas* (vinculadas a la fiesta de San Juan). Y otras *Tonadas de costumbres diversas* (especie de cajón de sastre al que fueron a parar otras canciones más difíciles de clasificar.

De entre los soniquetes petitorios de la *fiesta de los Reyes*, que todos los mayores hemos cantado en nuestra infancia (y quizás hemos enseñado a nuestros hijos o nietos al cabo de los años), merece la pena hacer una lectura reposada y analítica, que ayude a comprender cómo una melodía que reside en la memoria colectiva sigue siendo idéntica en la fórmula rítmica, casi igual en su

«esqueleto melódico», y semejante también en el comienzo del texto y en el estribillo «Buenos Reyes, buenos años, que nos deis el aguinaldo». Merece la pena, repito, detenerse a leer comparativamente los cambios que una melodía experimenta al pasar de memoria en memoria. Tiene especial interés la que lleva el nº 613, recogida en San Cebrián de Castro, en la que un grupo de mujeres cantó la fórmula melódica habitual, pero con un cambio en la entonación, ambigua, del V grado, que acerca la naturaleza del sistema habitual de Mi a la sonoridad del *modo de Si*, tan raro y escaso en el repertorio (y desconocido en la música tonal, por supuesto). El caso contrario en el aspecto evolutivo (cambio de la sonoridad del *modo de Mi* al de *La menor* es el del número 608, recogido en Almeida de Sayago (pueblo limítrofe con mi aldea natal), y entonado por *El señor Rojas*, que ejercía como tamborilero en el pueblo.

De las cuatro tonadas relacionadas con la *fiesta de los Quintos*, merece la pena detenerse a entonar la primera (nº 639), que lleva el amenazante estribillo «Soldado valiente, te van a matar» (¡vaya manera de dar ánimos!) y la tercera (641), que tampoco da muchos ánimos a los que pueden perder la novia a causa de la ausencia. La última estrofa, sin duda reciente, alude a alguna batalla ganada en Tetuán. Y de las cuatro de *las Águedas*, muy difundidas, la más ingeniosa (gracia «picante») es la última, por su doble sentido aplicado a la gaita. Las 7 *tonadas de brindis* son ingeniosas en los textos e inspiradas en las melodías, a pesar de que las circunstancias en que se cantaban incluían el peligro de rozar lo grotesco. Todas ellas llevan músicas que no caen en lo chabacano. Las dos últimas son variantes de la tonada más cantada y conocida para animar el ambiente, y su sonoridad (*modo de Sol*) revela cierta antigüedad). Las tres tonadas de toros y toreros están muy difundidas, sobre todo por la Tierra del Vino. La primera de ellas conserva para mí recuerdos muy antiguos, pues la transcribí en Sanzoles, cantada por una corrobla de mozos, cuando yo no había pensado ni de lejos en compilar un cancionero. En ella se alude a un torero rústico, *El Poto*, que sufrió una cornada en una

de las corridas festivas de aquel pueblo, y quedó «en coplas», para recuerdo.

Son también muy variadas en sonoridades, estructuras y textos, las ocho tonadas que integran el epígrafe *De ramos y enramadas*, relacionadas con la noche de San Juan. La primera de ellas (nº 663) me fue cantada por Argimiro Crespo, cantor al que este cancionero debe varias decenas de tonadas, todas ellas bellísimas. En concreto esta me hizo dudar de la armadura correcta. De hecho el primer pentagrama lleva dos bemoles y el resto llevan tres, como para testimonio de esta duda. Bella tonada, en todo caso, dentro de su simplicidad. La más conocida de todas es la titulada *La sanjuaniega*, por el tan manido estribillo *A coger el trébole*.

Y para terminar, recomiendo una lectura detenida de la última canción de esta sección, titulada *El romance (tonada de sacar una moza al baile)*. Es una melodía cantada con sonidos ambiguos, que desborda un lirismo y una inspiración fuera de lo común, y que además es uno de los ejemplos más claros de la sonoridad mixta mayor-menor que tantas veces aparece documentada en este cancionero.

SECCIÓN SEXTA: TONADAS DE BODAS

Las 56 tonadas que contiene esta sección, aparte del interés que tiene el acompañamiento musical de esta milenaria ceremonia ritual, tan vieja como la humanidad, tienen también la solera musical que corresponde a este rito ancestral. Lo cual no quiere decir, claro está, que también sean tan añejas estas músicas como la celebración a la que sirven de solemnización, ambientación y ornamento sonoro. Hay que ser muy cautos al formular afirmaciones que valgan para añadir interés e importancia a unas determinadas músicas, peligro en el que más de una vez caen los recopiladores de antigüedades, también musicales.

Por lo pronto, y para empezar, la lectura de este amplio repertorio (no hay ningún cancionero recogido en nuestras tierras, que yo conozca, en el que se apilen tantas tonadas de boda) nos permite constatar que la inmensa mayoría de estas canciones tienen como base la cuarteta octosilábica, que, aunque procedente de la poesía himnico-religiosa tardolatina, ocupó más de un siglo en adquirir forma definitiva. A excepción de las 6 que llevan los núms. 715, 726-729, 731 y 732, es el verso octosilábico la norma literaria de la casi totalidad de las canciones de boda.

Pero además hay otro hecho extraordinario, que no se repite en ninguno de los apartados de este cancionero, del cual yo fui dándome cuenta a medida que avanzaban mis búsquedas, y que no se repite en ninguna otra sección de este: la mayor parte de las melodías con que se canta la tonada de bodas pertenecen a un tema musical común: una melodía cuyo rastro puede seguirse en un ámbito geográfico muy amplio, que abarca las comarcas occidentales de Sayago y Aliste,

valle del Tera, comarca de Alba, Tierra del Pan, Tierra del Vino y Tierra de Toro, prácticamente toda la geografía de la provincia de Zamora.

Y como fui constatando, a medida que iba transcribiendo, el parentesco musical entre casi todas ellas, percibí también que a pesar de este parecido se percibían ciertas diferencias en la línea melódica, sobre todo en las cadencias intermedias y los finales. Alertado por este hecho, me propuse indagar a fondo en el mismo. Y no tardé en descubrir que, a pesar de la similitud de las tonadas, aparecía sin embargo una diferencia en los finales, que iba desde la severidad del modo de *Mi diatónico* (como es obvio, elegí la nota *Mi* como sonido base de todas las transcripciones), hasta la aparición progresiva de alteraciones en los grados VI y VII, que convertían la sonoridad modal en un tono menor con las alteraciones que le corresponden. Solo alguna de ellas mostraba, dentro del diatonismo, una vuelta hacia arriba para terminar en la nota *Sol*. Ordenadas conforme a este criterio, pude también escribir los originales del cancionero en el orden en que habían quedado. Con lo cual este repertorio quedó como una especie de muestra de la evolución que esta tonada muy probablemente habrá experimentado al paso del tiempo. Téngase en cuenta que la amplísima difusión de esta tonada es debida, sin duda alguna, al intercambio de gentes de diversos lugares, a veces muy distantes, que se produce en la celebración de las bodas.

Propongo a los lectores que se animen una *guía de lectura* para que les sirva de ejemplo del proceso evolutivo que puede experimentar una melodía que solo habita en la memoria de los cantores en una forma individual, y que solo

se percibe cuando hay posibilidad de comparar un numeroso repertorio de variantes, todas ellas transcritas sobre la nota Mi como sonido básico del sistema, para que el lector pueda relacionarlas comparativamente.

Las 8 primeras tonadas (núms. 680-687) son otras tantas muestras del modo de *Mi diatónico*. En la nº 688 ya aparece un *Fa#*; en la siguiente aparecen los sonidos *Fa* y *Sol* ambiguos; en la siguiente alterna el *Fa natural* con el *Fa#* como accidental; en la siguiente, 691, el *Fa ambiguo* va en la armadura, pero cambia por el *Fa#* en algunos pasajes, y además aparece también el *Sol#* como accidental; las dos siguientes están en *La modal* (en altura *Re*, claro) con el séptimo grado natural; en el siguiente, 694, el *fa#* de la armadura es estable, pero solo en la escritura, pues además aparecen en el decurso un *Re ambiguo* y un *Fa natural*: es una de las melodías más inestables. Por el contrario en la siguiente, 695, el *Re ambiguo* es estable. En las cuatro siguientes (696-699) la fórmula ya se ha tonalizado completamente en un *Mi menor*, con el VII grado alterado en la estrofa y natural en el estribillo, como vacilando entre la sonoridad tonal y la modal. Las tres siguientes (700-703) ya se han pasado decididamente a *Sol mayor*. Y las dos últimas, aunque vuelven a terminar en *Mi* al recuperar la sonoridad menor, las coloqué al final de la serie a causa de la sonoridad afirmativamente mayor del comienzo, que después se esfuma y se olvida en el estribillo, que vuelve al *Mi*. Por supuesto, tampoco hubiera sido incorrecto colocarlas antes de las otras tres, pero recuerdo que preferí colocarlas al final influido a causa del contundente comienzo del salto inicial dominante-tónica, que me hizo una impresión un tanto rara y desconcertante la primera vez que la escuché en Toro.

(Por cierto, la melodía casi íntegra fue tomada por el maestro Romero como base del comienzo coral del Himno a la Virgen del Canto, patrona de Toro, cuando fue coronada canónicamente en el año 1954. En el seminario del internado de Zamora nos la hicieron aprender de memo-

ria, para poder contribuir a la solemnidad de aquel acto, con lo que nos ganamos un día de excursión en autobús).

Las 11 tonadas que siguen merecen también una lectura detenida, pues son mucho más variadas: recorren diferentes sonoridades modales y tonales. La más sorprendente de todas es la que lleva el título *Florezca la flor* (nº 712), uno de los rarísimos ejemplos del modo de *Si* que aparecen en este cancionero. Son también muy interesantes en el aspecto musical las que aparecen en las siguientes subsecciones, *Tonadas para diversos momentos de la ceremonia*, *En la víspera de la boda*, *Al ir a buscar a la novia*, y sobre todo la serie de cánticos 726-731, recogida en Sayago, mi tierra natal, que cubren todo el desarrollo festivo de la ceremonia de luna boda por aquella tierra, incluida la advertencia *Poned más remesa de pan y de vino*, que previene a los padrinos para que los invitados queden satisfechos de haber asistido a una «boda rumbosa».

Los lectores «curiosos» (en el sentido que aquí le damos) deberían leer y detenerse a analizar toda la riqueza creativa que hay en estas músicas, en las que aparecen arcaísmos musicales a cada paso. Y unos textos en los que, en medio de abundantes ripios, asoma la cabeza de cuando en vez alguna copla con alto valor poético.

SECCIÓN SÉPTIMA: CANCIONES DE CUNA

Al igual que para la sección anterior, para esta siguiente puse especial empeño en recoger el mayor número de muestras que me fuera posible, por la importancia que ambas tienen en la conformación de la memoria y la inventiva que rigen en la mente de las cantoras populares, y en consecuencia para la conformación y «alimento sonoro protomusical» de la memoria colectiva de la canción popular tradicional, que tanta importancia ha tenido siempre para los estudiosos de ese repertorio y para testimonio de la pervivencia del mismo.

Para empezar, hay que tener en cuenta dos hechos básicos. El primero, que las primeras músicas que llega(ba)n a los oídos de un recién nacido eran los soniquetes musicales que llama(ba)mos *nanas*. Es decir, los primeros sonidos cantados o semirrecitados que la madre o cualquiera de las personas, sobre todo mujeres, empiezan a susurrar cuando quieren calmar los primeros llantos de un recién nacido, son siempre esa especie de silabeos *ro-ro-ro*, *no-no-no*, *ea-ea-ea*, o algún otro semejante, que pronuncia quien tiene en los brazos a una criatura de muy corta edad, para calmar su llanto o su inquietud. Y casi siempre con un resultado bastante inmediato, a no ser que el llanto venga de una dolencia cuya causa se ignora, en cuyo caso ya se requiere en este tiempo la presencia de la enfermera o del médico.

Que estos silabeos que se combinan con los balanceos (que, por lo que hoy ya está bien documentado se sabe que aparecen de alguna manera en todos los grupos humanos) han sido el origen de un repertorio que ha crecido «hacia atrás», es decir, que comienza con unos textos más o menos estrófcos o repetitivos, para termi-

nar con ese silabeo *ro-ro-ro...*, no hay duda ninguna de ello. Así que estas canciones de dormir al niño en los primeros meses (en algunos casos años, si la criatura salió llorona) aparecen también en todas las recopilaciones, cuyos autores han tenido el cuidado o la curiosidad de interesarse por ellas. Comenzando por *Federico Olmeda*, que en su temprano cancionero de Burgos (1903) prestó especial atención a este repertorio y recogió nada menos que 18 tonadas, abriendo su cancionero con el apartado que titula *canciones de cuna*, y haciendo un recorrido por las recopilaciones, se puede comprobar que es muy raro es el estudioso de la canción popular que no dedique alguna sección, por breve que sea, a este mundo sonoro de las músicas cantadas, aludiendo siempre al hecho de que son las primeras músicas que comienza a escuchar el recién nacido.

Y viniendo ya a la colección que reuní para este cancionero, después de preguntar con cierta insistencia a las cantoras por esta práctica de canturrear el repertorio de dormir a las criaturas en los primeros meses, lo primero que tengo que decir es que para esta sección preferí no hacer uso reiterado de la misma armadura y tesitura, a pesar de que el modo de *Mi* es el sistema básico de 21 de las 28 tonadas que llenan la sección. Las que llevan los núms. 745, 749, 752, 754, 757, 758, 761 y 765 conservan la severidad del diatonomismo puro, mientras que las que llevan los núms. 737, 738, 740, 743, 744, 746, 750, 751, 753, 755, 756, 762, 769 y 764 aparecen constantemente salteadas de la alteración accidental de los grados II, III y a veces VII del sistema. La razón que me movió a ello fue, como casi siempre lo ha sido en mis transcripciones, facilitar a los lectores la captación del carácter musical de cada tonada, a

lo cual ayuda mucho la altura en que va transcrita, al poner de relieve una buena parte del carácter, del lirismo y del «contenido argumental» de cada una de ellas. Por ello este sistema melódico aquí predominante, muy anterior a los sistemas tonales mayor y menor, que como se sabe se fueron configurando completamente en los últimos tres o cuatro siglos, demuestra el viejo arraigo de la sonoridad modal del mismo en la memoria colectiva, y sobre todo en la práctica cantora del ámbito geográfico rústico, más resistente a las sonoridades tonales bien configuradas y ampliamente practicadas. La sonoridad tonal, por el contrario, queda en esta sección reducida a 6 ejemplos, los números 739, 742, 748 y 759 en tonalidad menor y los núms. 741 y 747 en mayor.

Y parejo a la importancia de esa sonoridad reiterativa, de la que una lectura atenta queda impresa en la memoria, conviene también, como siempre, atender a los textos de las canciones. Pues a pesar de una cierta reiteración de las estrofas ingenuas, o simplemente de relleno silábico, hay algunos muy valiosos por su alto valor poético, no exento de cierta ingenuidad, como el que dice invocando: «Señora Santa Ana, - ¿por qué llora el niño? - Por una manzana - que se le ha perdido» (747). O como los que, según han anotado algunos estudiosos de los aspectos literarios, contienen una especie de aviso a algún rondador atrevido, previniéndole de que «el padre está en casa del niño que llora» (748).

En resumen, y para terminar: interesante y bella sección esta, que a unos lectores traerá recuerdos de su infancia y a otros los de sus deberes como padres, o mejor, como madres.

(A modo de *post data*). No puedo menos de citar aquí el magistral tratamiento musical, con armonías pianísticas, de la tonada que titula *Canción de cuna* (nº 2, p. 14 de su *Cancionero salmantino*) mi maestro *Aníbal Sánchez Fraile*. Las discretas disonancias que manchan la reiterada (intencionadamente soporífera) armonía del modo de *Mi*, con ese final en el que sobre la nota pedal básica *Mi* tiene que sonar un *Fa* en *pp*, son una lección de buen hacer, de un oficio practica-

do toda la vida y enseñado a sus alumnos de armonía, entre los que tuve la suerte de contarme.

SECCIÓN OCTAVA: ROMANCES TRADICIONALES

El contenido y la lectura de esta sección, para la que redacto ahora este texto, vuelven a recordarme siempre, al igual que demostrarán a cualquier lector conocedor del Romancero, el escaso, desordenado y fragmentario conocimiento del romancero español de tradición oral que yo tenía cuando llevé a cabo la recopilación y la primera edición de este cancionero zamorano. De todas las demás tenía al menos una idea global de algunos aspectos, que llevé a estas breves introducciones a cada sección, y que voy recuperando y corrigiendo mínimamente, pero de esta no conservo ni una introducción resumida y elemental.

Sin que pueda decir que estaba desinteresado en absoluto por el estudio de esta importantísima veta de la tradición oral, le había prestado siempre un interés mínimo. El predominio total de los largos (en general) textos sobre las (cortísimas, casi siempre) melodías que caracteriza la mayor parte de esta veta de la memoria colectiva, influyó sobre una especie de desinterés mío por recoger romances, que queda patente en este cancionero de Zamora. De ahí el escaso y fragmentario contenido de esta sección, que ya pude corregir en el *Cancionero Leonés*, en el que el contenido narrativo llena, completo, el grueso primer tomo del segundo volumen. Y de ahí también que, una vez que me puse a ello, después de adquirir y estudiar el AIER, no solo conseguí en el citado cancionero compilar nada menos que un total de 382 documentos musicales, sino que también pude añadir otras dos secciones más, la de *Romances locales*, que subtité *Coplas locales*, y el quinto, que titulé *Tonadillas tardías asimiladas*, a los tres tipos de romances en que se ha centrado el trabajo, ya centenario, de Menéndez

Pidal y de la Cátedra que tuvo y conserva el Instituto que lleva su nombre. A él han pertenecido y siguen vinculados numerosos buscadores, investigadores y estudiosos de los cientos de temas y miles versiones de textos que durante más de un siglo han conseguido rescatar de la tradición viva y estudiar a fondo, sobre todo en el aspecto literario, (a las músicas con que se cantan, preciso es decirlo, les vienen prestando una atención mínima) toda una legión de colaboradores y becarios vinculados a dicha Institución.

Del escaso conocimiento que yo tenía del Romancero son buena muestra unos cuantos títulos de los que yo asignaba por mi cuenta a varios de los romances, por ignorar que ya tenían la denominación propia que le venían dando los estudiosos. Pero como yo no buscaba los textos, sino las melodías con que se canta(ba)n, llevé al final a esta sección todas las canciones que, en forma literaria de octosílabos, unas veces con estructura de cuarteta octosilábica y otras como retahílas de octosílabos monorrimos, cuentan una historia. Por esta razón quedan mezclados y en desorden todos los documentos de esta sección, fueran romances o no lo fueran. De algunos títulos sí tenía idea, como *Gerineldo*, *El Corregidor* y *la Molineira*, *El arriero*, y pocos más, pero a otros bien conocidos, estudiados y catalogados por los especialistas, les inventaba un título que fuera acorde con el contenido, por desconocer que estaban ya catalogados, como *La esposa fiel* (nº 766) = Las señas del esposo; *La esposa infiel* (nº 771) = Albaniña; *La mora bella* (776) = La hermana cautiva; La serena de la noche (786) = *La bastarda* y *el segador*. Y así casi todos los demás de esta sección. Excepto el último (nº 816), que titulé *Romance de Prim* porque así lo tituló la cantora informante

(por cierto, la abuela materna de mi esposa, gran cantora de toda la vida, a la que este cancionero debe una buena colección de tonadas).

De una lectura atenta y comparada de las melodías de esta sección se extrae la conclusión de que el canto de los romances (solo recitaba los romances quien no sabía cantar, pero el romance es de suyo un género cantado) siempre formó parte de la transmisión del romancero, aunque algunos cantores solo los recitaban, y aunque muchos «coleccionistas» solo hayan recogido los textos.

Una lectura atenta de esta sección hará descubrir a los que la realicen la gran variedad de tipos y sistemas melódicos que se fueron transmitiendo con el romancero: desde las fórmulas simples, que apenas se despegan de un recitativo semitonado, hasta melodías de altos vuelos, con las que se quiere añadir a los versos todo tipo de contenidos, acordes con el argumento de cada romance.

Animo a los lectores a que, sin prisas, descubran a cada página bellas músicas, muchas de las cuales han venido sonando durante siglos.

SECCIÓN NOVENA: ROMANCES LOCALES (COPLAS)

La doble denominación de esta sección exige por mi parte una aclaración, previa a cualquier lectura. La segunda de ellas, *coplas* es la que los cantores populares aplican a las historias de personajes, de sucesos algunas veces felices y la mayor parte desgraciados, o a cualquier tipo de eventos que por su singularidad causaron una impresión colectiva en un ámbito geográfico generalmente reducido, que raramente saltaba los límites de lo que se entiende por una comarca. A menudo en el pueblo se escuchaba la expresión «a N. le han sacado coplas». Por ello la palabra *coplas* me venía produciendo cierto aspecto peyorativo a causa de lo que generalmente se había venido entendiendo bajo ella. Y por ello no le presté demasiada atención, sobre todo al comienzo de mis andaduras, a este género, que siempre me había venido pareciendo vulgar, decadente, propio de los ciegos mendicantes, que por profesión vivían de «sacar coplas» sobre «sucesos» recientes, casi siempre desgracias, y de cantarlas con unas melodías muy características, que podían aplicarse al verso octosilábico, mensura más común de este «subgénero», aunque no la única.

Ya desde el principio de mis correrías, en algún momento de las entrevistas, la cantora o cantor que me iba entonando su repertorio decía: «Pues ahora, aunque no me lo ha pedido, le voy a cantar a Vd. las «coplas de...» (un nombre, un apodo, un suceso), que cantábamos mucho». Y aunque hubo de todo en este género, que yo siempre había considerado decadente y demasiado «vulgar», yo lo grababa, por supuesto (aunque fuera para olvidarlo a la hora de seleccionar el contenido final de mi «proyecto»), pues de vez en cuando saltaba una chispa que me hacía estar atento

a unas músicas y textos que tenían por lo menos un mínimo de calidad. Antes de seguir con esta página recomiendo al lector que pase por aquí, a leer (a cantar, por supuesto) tonadas como *El chalinero* (817), que abre la sección, *Jariche* (843), *La Montaraza* (845, conocida en toda Salamanca), *La pradera de Miranda* (849), por poner algunos ejemplos. Esta breve «cata» le hará constatar que no todo es «basura literaria y musical» en esta especie de subgénero que llamamos «coplas».

Antes de seguir, advierto que entre el abundante «material de desecho» que no llegó a las páginas del cancionero, es este género el que se lleva la palma. La razón es muy sencilla: para que una «copla» que narra un suceso cercano o se refiere a un tipo humano que logró cierto renombre en una comarca no muy amplia, tenga una calidad suficiente para superar el mínimo exigible para pasar a las páginas de un cancionero popular tradicional, se requiere un cierto grado de corrección y calidad en texto y música. Así que el lector puede estar seguro de que no le voy a «dar la paliza» con un repertorio de sabor localista, y de estilo musical «rústico», no. Las 87 canciones que pasaron a esta sección no son solamente «material de desecho» para llenar páginas.

De esta memoria, colectiva en un entorno geográfico limitado casi siempre a una comarca, proceden los títulos con que se conocían; casi siempre los nombres propios de los personajes protagonistas en la designación, de ahí también el título que llevan la mayor parte de las tonadas de esta sección. De muchas de ellas todavía quedaba memoria en la gente que las cantaba y las escuchaba y me hacía comentarios cuando recogía el cancionero. La copla de *La Liria*, me la

cantó la Sra. Teresa, abuela materna de mi esposa, que conoció a la protagonista por tierras del bajo Sayago; al igual que *La Avelina*, *La Marcelina*, *Jariche* (el de Rollán), fueron protagonistas de hechos que corrieron de boca en boca; *La Montaraza* (de *Grandes*, una dehesa en tierra salmantina), protagonizó una copla que da fe, con pelos y señales, del «contrato» de un «profesional» para urdir el asesinato de su marido; en los versos de otra copla estremecedora quedó la muerte de *Juanillo*, el joven inexperto que desafió al tren corriendo por la vía adelante hasta que lo aplastó la locomotora. (Fue algún tiempo después cuando me enteré de que los estudiosos ya lo habían subido a la categoría de romance y le habían asignado un título «digno y culto»: «Atropellado por el tren». Como también el tamborilero más célebre del Sayago de los años 30 (omito aquí su nombre por respeto a sus descendientes, que ya serán por lo menos biznietos), del que corría la voz de que compuso y cantó unas coplas en las que aireó la noticia (falsa) de que lo había engañado su mujer, para poder a su vez separarse de ella una vez que las coplas difundieron el rumor...

La finalidad última en no pocas coplas se diría que es «moralizante»: cuentan sucesos cuyos protagonistas sufrieron en su vida las consecuencias de no seguir los buenos consejos de quien se los daba. Así sucede, por ejemplo, en *El catorce de septiembre* y en *La niña de Villaflor* (887), que terminan en decepción amorosa; a *La Carolina* le falló la promesa del *Habanero*, como a *La Avelina* le fallaron «los del coche»... Y así sucesivamente. En resumen: el lector curioso encontrará en esta sección una especie de retablo que muestra, con trazos gruesos a veces y a menudo también con aciertos literarios y musicales, todo un ámbito rústico habitado por gentes sencillas que vivían su «cada día» rutinario, al que a menudo llegaba el sobresalto dramático o la alegría de una noticia triste o alegre.

Por ello, a la hora de buscar un título para esta sección, para la que había pensado algo así como *coplas rústicas* o *romances vulgares*, los deseché una vez que constaté que, entre los muchos ejemplos que conseguí grabar de esta especie de

lo que yo creía un subgénero, adoptando el título y subtítulo que lleva: *Romances locales*, porque la mayor parte de ellos muestran una calidad musical que no puede calificarse peyorativamente. Mientras que el subtítulo que lleva, *Coplas*, indica a la vez su origen popular reciente y su estilo musical y literario distinto, si se toma globalmente, de las músicas del Romancero investigado por los estudiosos.

Animo a los lectores que pasen por estas páginas a hacer una lectura musical de las coplas de esta sección. Quedará sorprendido de la más que mediana y a veces alta calidad de la mayor parte de las melodías.

SECCIÓN DÉCIMA: CÁNTICOS RELIGIOSOS

Las 137 tonadas de esta sección hacen de ella la segunda en importancia numérica entre todas las que integran esta obra, después de las 365 que integran la sección III, que hemos denominado *Tonadas de Baile*.

Debido a la abundancia y al variado interés que muestra este singular conjunto, poco frecuente en las recopilaciones de música tradicional, la hemos dividido en los siguientes 5 apartados, que iré comentando por orden:

I: La misa en latín.

II: Cantos de Navidad, Año Nuevo y Reyes.

III: Tiempo de Cuaresma.

IV: Cantos de Semana Santa.

V: Loas, Loyas y Cantos del Ramo.

VI: Fiestas y devociones varias.

I. La misa en latín

Como es bien sabido, las celebraciones litúrgicas de la Iglesia (de Occidente) se venían haciendo en latín hasta bien entrado el siglo XX, cuando el Concilio Vaticano II permitió el uso de las denominadas «lenguas vernáculas», es decir, las propias del habla normal de cada país, en los actos de culto «oficiales», la Misa y el Oficio (rezos obligatorios). Fue en aquel momento, final de la década de los 70 del siglo pasado, cuando la composición de nuevas músicas para los textos «oficiales» permitidos en cada lenguaje vivo, hubo una verdadera explosión de creatividad por parte de los músicos de oficio.

Pero en este apartado me refiero a la «misa en latín», que estuvo activa todavía aproximadamente hasta la década de los años setenta del pasado siglo. Por ello abro esta sección décima, dedicada a los *cánticos religiosos*, con un breve comentario a este singular documento y sección, que título *La misa en latín*.

Que tenía su música oficial, conservada en los libros de canto desde cinco o más siglos para atrás, y era interpretada por un coro de cantores «especialistas» (voces bien timbradas, de reconocido prestigio en el entorno rústico en que vivían) dialogando con la comunidad asistente, sobre todo en iglesias que podían disponer de un grupo de cantores capaces de descifrar y cantar unas melodías escritas en signos musicales especiales, en los libros que contenían este repertorio, denominado *canto gregoriano*. Pues bien, como esta interpretación requería una larga formación musical para los que iban a ser profesionales de ese oficio, solo en las iglesias «bien dotadas económicamente, las catedrales, colegiadas (iglesias de gran tamaño) y grandes templos pertenecientes a las Órdenes religiosas, antiguas (como benedictinos, dominicos, cistercienses...) y también más recientes (jesuitas, salesianos, escolapios, cordimarianos...).

Todos estos templos, muchos de ellos de gran amplitud y con muy numerosa asistencia de fieles, el canto de la misa, y también otros cultos y devociones, contaban en general con un órgano, y con un coro con la preparación suficiente para poder interpretar el inmenso repertorio gregoriano y el repertorio polifónico, ambos integrados por miles de músicas, que requerían cantores con mucho oficio.

Pero no ocurría esto en las pequeñas iglesias y parroquias, sobre todo rurales, faltas de medios económicos para retribuir a una persona fija que, a la vez que interpretara los cánticos de la misa, estuviera al cuidado de todas las tareas accesorias que requerirían los actos de culto diarios (misa –principalmente–, rosario, novenas, funerales, devociones...). Por ello, aunque había siempre un cantor, el *sacristán*, que por un mínimo sueldo-propina cantaba lo imprescindible para el desarrollo de cualquier acto que requiriera música, en cada iglesia, sobre todo del ámbito rural, siempre había un grupo de hombres que tradicionalmente cantaban la misa solemne en las festividades extraordinarias, que eran sobre todo la gran fiesta patronal anual de cada pueblo, y en algunos de los días de mayor solemnidad, como eran sobre todo las dos Pascuas, Navidad y Resurrección, y el día del Corpus Christi. Las músicas de esta misa ritual, la denominada «misa grande», se venían conservando desde largo tiempo atrás en la memoria de un grupo de hombres que se iba renovando y conservaba la fidelidad a unas melodías que se consideraban como «tradicionales y propias de cada pueblo», aunque no eran sino variantes bastante cercanas de un mismo modelo.

Como yo conservaba todavía un recuerdo muy vivo, en la vista y en la memoria, de aquella que llamaban *La Misa Grande*, tanto del pueblo de mi residencia, Torresmenudas (Salamanca), como de Villamor de Cadozos, donde cada año asistíamos a la fiesta de la Virgen de Gracia y escuchábamos aquella misa, cantada por un grupo numeroso de hombres dirigidos por Pepe Mata, amigo de juventud de mi padre (estoy refiriéndome aproximadamente a la década de los años 1950-1960), siempre pensé en conseguir para este Cancionero una buena grabación sonora de este documento. Y la conseguí, con todas las facilidades, en mi pueblo natal, Villamor de Cadozos, con la ayuda de Pepe Mata, amigo de juventud de mi padre, que reunió en su casa a tres o cuatro hombres, entre ellos mi padre, alguna de sus primas, que también la recordaban de memoria, y sobre todo la intervención del cantor más afamado y celebrado en Villamor, Saturnino Esteban *el Colchono*,

que bordó, llegado el momento, una magistral interpretación del *Incarnatus*, pieza maestra de este documento conservado solo en la memoria de los colectivos que en cada pueblo la cantaban tradicionalmente.

(Nota al paso, redacción actualizada). Los lectores que sientan curiosidad por este documento sonoro, pueden «imaginarse» o «leer cantando» este las melodías que lo integran, que trasladé, una vez transcrito, a las páginas 513-518 de este Cancionero. (En la fecha en que estoy repasando estos escritos introductorios que escribía para la primera edición, en la que no pudieron publicarse por las causas que he explicado al comienzo, –29 de junio de 2019–, también podrán escucharlo acercándose a la Biblioteca Nacional, a la que he donado todo mi archivo sonoro, que está ya catalogado).

Pero sobre todo, quienes estén interesados en este tema de la *Misa popular en Latín*, pueden ya hoy estudiarlo a fondo en la obra que lleva por título *La Misa Popular en Latín en la tradición salmantina*, que recoge las conferencias y comunicaciones pronunciadas por Hilario Almeida, Antonio Cea, Miguel Manzano, Serafín Sánchez, Pascual Barturen, Ismael Fernández de la Cuesta, Marcel Pérès y José Sierra. Además de los textos de estos estudiosos del tema, el tomo recoge las transcripciones de 20 documentos sonoros (misas cantadas interpretadas por grupos de hombres de otros tantos pueblos de Salamanca y grabadas por Hilario Almeida), realizadas por Pascual Barturen. La obra figura en el catálogo de publicaciones de la Diputación Provincial de Salamanca.

Con este amplio estudio quedó aclarado el posible origen de este originalísima tradición en la forma en que se conserva en una parte de las tierras salmantinas, donde ha pervivido hasta hace algunas décadas.

En cuanto a Zamora, además de la transcripción de la *Misa Solemne Popular*, transcribí otra versión diferente que recogí en Fariza de Sayago y Argañín, y otra de la *Misa Dominical y Ferial*, que se cantaba también en tierras de Sayago.

ADDENDUM

(Recuerdo al lector que el comentario a la sección de cánticos navideños que traslado a continuación fue redactado para la primera edición del Cancionero que, al igual que los anteriores comentarios a las tres primeras secciones, se tuvieron que quedar en la carpeta, junto con las 130 páginas introductorias, a causa de la celeridad con que tuve que proceder a la primera edición de este Cancionero).

II. Cánticos de Navidad, Año Nuevo y Reyes

El comentario por orden numérico de esta sección lo tuve que redactar para una publicación especial sobre *canciones navideñas* editada por la Caja de Ahorros Provincial de Zamora, para la que había venido preparando una serie en la que se publicaron hasta 5 folletos en pequeño formato, con los títulos y orden siguientes:

1. *Doce villancicos zamoranos (1982)*. 2. *La Cordera: Auto de Navidad tal y como se representa en Palacios del Pan (1984)*. 3. *Misa Pastorela (1985)*. 4. *La Pastorada de La Granja de Moreruela (1986)*. 5. *Navidad en conventos de monjas de clausura (1987)*.

Por el formato, cómodo y coleccionable, por el contenido y por la época del año en que se editaba, los zamoranos esperaban con interés a partir del tercer año la edición del siguiente folleto. Yo procuré que el contenido fuera variado e interesante por lo desconocido. Como también se esperaba el consiguiente recital del *Grupo Voces de la Tierra* ofreciendo cada año un concierto coral con un repertorio que se llevó a varios recintos y lugares.

Debido al éxito de la colección yo planteé editar un número especial, de mayor relieve y formato, cuyo contenido fuera la serie de cánticos navideños que se integraba en el *Cancionero de folklore zamorano* publicado 5 años antes, que

contenía una amplia colección de 54 documentos de muy variada sonoridad y estructura, aparte de su interés musical. Pero partir del año 1987 mi relación laboral con la entidad bancaria zamorana entró en crisis y duró muy poco, dejándome con aquel número extra redactado para la edición, pero no publicado.

Por ello lo traslado aquí por su interés, semejante al de los de las tres secciones primeras, que título *Variantes y semejanzas*.

906-907. Romance del Niño perdido

Variantes y semejanzas

En el *Cancionero infantil español* de CÓRDOVA Y OÑA aparece una versión de este romance popularizado, cuya melodía recuerda muy lejanamente la nuestra en el estribillo.

Recojo aquí dos versiones de este popularísimo tema narrativo navideño, del que existen otras muchas, que conservan casi siempre cierta semejanza mutua. Recuerdo en especial la que yo mismo escuché, aprendí y canté en mi infancia en la aldea Torresmenudas (Salamanca), cuya sonoridad en sistema *modal de Sol* tenía (y sigue teniendo en mi memoria) un especial encanto y cierta originalidad que la aparta de las versiones y variantes más conocidas, todas en *modal de La* o en *menor tonal*. La narración combina ingeniosamente el episodio del *Niño Perdido en el Templo* con las palabras evangélicas: *El que acoge a un pobre, a mí me acoge*. Es por ello un tema navideño de los más difundidos en el ámbito popular.

Las dos melodías aquí recogidas tienen una semejanza muy lejana, y se emparentan más por su carácter lírico y sentimental que por su línea melódica. Notar la versificación en estrofas compuestas, una cuarteta heptasilábica añadida como remate a otra octosilábica. Esta fórmula aparece de vez en cuando en los repertorios navideños. Véanse para comprobarlo los núms. 909, 910, 937, 938 y 946.

(Como detalle ilustrativo puede leerse una nota de Menéndez Pidal acerca de esta combina-

ción métrica en J. Díaz, *Romances tradicionales*, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1978, p. 287).

908. Gloria al recién nacido

He aquí un raro ejemplar de tonada del que no aparece ninguna melodía semejante ni tampoco variante alguna en este cancionero, recogida en el último rincón de la comarca alistana rayana con Portugal, en la aldea que lleva por nombre Nuez de Aliste. Confieso mi desconcierto ante esta melodía graciosa, ágil, inspirada, cuya perfección parece revelar una mano culta, pero cuyo texto contiene expresiones verdaderamente populares («un viejo en su compañía», «pa' un pobre carpintero», «n' aquel portal hermoso»). Una verdadera joya, sea cual fuere su origen, guardada entre los montes fronterizos de Aliste.

(Nota actualizada: ¡Quién me iba a decir a mí, cuando escribía este comentario para el cancionero de Zamora, que 10 años más tarde iba a encontrar yo mismo esta misma tonada navideña, que forma parte de la *Pastorada Leonesa*, de la que recogí cuatro variantes y versiones para el *Cancionero Leonés* (Vol. VI), y que años después la iba incluir en la grabación de la *Pastorada* (2006) con un arreglo coral e instrumental editado por la Diputación de León!).

909. Los peregrinos

Variantes y semejanzas

PALENCIA Joaquín Díaz, en *Romances tradicionales*, p. 287, aporta una variante de nuestro texto, recogida en la provincia de Palencia. No transcribe la melodía.

Nuestra tonada, en modal de Mi, es ingenua y tiene más soltura y sencillez que inspiración. El estribillo es un tanto infantil. Me fue cantada por una anciana afectada de asma, que apenas pudo llegar al final, empeñada en cantar en lugar de recitar (cosa normal, pues era inconcebible para ella). Hacia el final también le falló la memoria y no pudo rematar la narración, a pesar de sus esfuerzos por recordar.

910. El ramo de Navidad

Este canto navideño, recogido también en Nuez de Aliste, no es menos extraño que el nº 908. Su hechura presenta unas características muy especiales, que lo hacen un ejemplar poco menos que único. Las dos cuartetos (octosilábica y hexasilábica) que forman cada estrofa, entre las que existe evidente unidad, están musicalizadas con dos fórmulas melódicas muy diversas desde el punto de vista tonal y modal. Sin embargo el paso de la modal de Sol (parte primera) al modo menor tonal (transportado a Sol) se hace en una forma bastante sencilla, al coincidir en altura la nota básica de ambas, aunque no el modo. La primera fórmula muestra una rara perfección, que evoca la sonoridad de ciertos himnos gregorianos en modo octavo. La segunda se vuelve lírica y un tanto «sentimental, tiñendo la narración de una suave tristeza.

Es de notar el arrastre característico con que las cantoras (un coro de jóvenes en este caso) entonan el intervalo *ambiguo*, que transcribo con un *glissando* ascendente. Es la grafía más aproximada que encuentro para transcribir lo que escuché y grabé. Este mismo recurso aparece en algunos pasajes del nº 128, cantado en Sejas de Aliste, no muy lejos de Nuez, y parece indicar algún «deje» propio de aquellos lugares fronterizos.

911. Loga de Navidad

Escribo *loga*, tal como escuché, aunque la denominación más común de este tipo de cánticos de alabanza en honor de un Santo o de una festividad es *loa*. La tonada es preciosa y encanta por su sencillez y austeridad (se mueve en el ámbito de una quinta). Se canta a ritmo de pandereta(s) y dividiéndose las cantoras en dos coros, cada uno de los cuales entra alternativamente «pisando» al anterior en las dos o tres sílabas últimas de cada estrofa, quedando así el cántico como una especie de polea melódica sin fin, que da vueltas sobre sí misma hasta que el texto termina. Texto cuya mensura poética extraña, que enlaza un hexasílabo con un decasílabo sin respiro, es también una extraña «novedad». El lenguaje y muchas de las palabras nos introducen en un ámbito rústico

en el que los protagonistas, personas, animales, pastoras y pastores, ángeles y el «Dios chiquito», protagonista, parecen estar moviéndose en una danza sagrada interminable. Una joya extraña en una tierra extrema.

912. Loga de la cordera

He aquí otra preciosa joya musical y literaria. Nótese la soltura y gracia de la línea melódica, en Fa plagal, así como la naturalidad de la fórmula rítmica en 5/8, compás bastante frecuente en este apartado (léanse los núms. 942, 966, 975, 979, 987, 1003, 1005, 1024, 1034). Es patente la impropiedad con que la teoría del solfeo denomina un tanto despectivamente «compases de amalgama» a estas células rítmicas de uso común en el ámbito de la música popular tradicional, donde se entonan y se «miden» correctamente estas «irregularidades».

913. Loa de Navidad

Dos ancianas de Nuez de Aliste me dictaron este largo texto sobre una fórmula de tipo salmódico que, conforme avanzaba la narración, iba sumiendo a los oyentes (el grupo que escuchaba) en una especie de sopor de eternidad. De repente les falló la memoria y no hubo manera de concluir. El texto contiene expresiones teológicas que revelan un estilo no popular, de tipo catequístico, que recuerda la imaginería de un pórtico románico.

914-915. Loa de Navidad

Transcribo dos variantes muy cercanas de esta curiosa fórmula de recitado, la primera de ellas cantada por un grupo y la segunda, con leves diferencias, por una discrepante que no estaba de acuerdo con el resto. La fórmula, a pesar de la aparente lejanía de tono y modo, es una variante del número anterior. Esta tiene más soltura y agilidad. Sin embargo el texto es más episódico y menos profundo que el anterior.

916. Loa de Nochebuena

La melodía de esta loa, de factura muy simple, rezuma júbilo y serenidad, recordando muy de cerca el *tritus auténtico* (modo V gregoriano). El

texto, dentro del estilo popular, decae de vez en cuando hacia lo ripioso y hacia la ampulosidad de cierto lenguaje sermonero muy en boga en otros tiempos («esposa del amor santo», «más blanca que una azucena», «la sierpe infernal...», etc.). No faltan tampoco alusiones moralizantes, invitación a la resignación y la pobreza, así como el enfoque mariológico de la Navidad, que enfoca hacia la Virgen María la atención piadosa, apartándola del misterio que debería ser central en la fiesta navideña.

917. Loa de Nochebuena

Confieso mi estupefacción cuando Teresa Vara, la comunicante de esta tonada, la interpretó sin la mayor duda ni equivocación, mezclando en una amalgama sin igual (aquí sí vale este término) una melodía en ritmo de 5/4 con un ritmo de pandereta en 3/8. Intenté varias veces hacer lo mismo que ella sin conseguirlo. La primera parte, en Mi modal plagal, no carece de un sencillo encanto. La segunda (loa), cuyo texto no recordó la cantora (¡lástima!) es una melodía circular cuyo colorido sonoro, el de un modo de Mi auténtico, a pesar de la subida final al 2º grado, que en este caso parece un recurso de enlace con el siguiente hemistiquio.

918. Loa de Navidad

Melodía en modal de Fa plagal. El texto está aplicado en una manera un tanto forzada.

919. Loa de Navidad

Melodía de resonancias gregorianas en modal de Re. Una simple fórmula de singular belleza. El texto, también incompleto, es el mismo del nº 917.

920-922

Transcribo tres melodías de otras tres *loas* navideñas cuyo texto no fue recordado por los cantores. La primera es una melopea característica en modal Mi; la segunda es un magnífico ejemplo de modo menor natural; la tercera, también en modal menor, muestra claramente el sentido descendente de las antiguas escalas modales.

923. El Nacimiento

Una anciana comunicante de Piedrahita de Castro me dictó varios cánticos alusivos a diferentes momentos de una ceremonia navideña que en aquel pueblo se cantaban cuando ella formaba parte del coro de las jóvenes, acompañando su canto con explicaciones sobre la costumbre ritual de estas fiestas, que recojo en los diferentes títulos. Como por entonces todavía no tenía noticias claras sobre la *Pastorada Leonesa* (que años después recogí en cinco versiones, estudié y edité en el *Cancionero Leonés*), no pude indagar si había alguna relación entre ambas tradiciones. Por eso las transcribí como diferentes cánticos relacionados con varios episodios, tal como las recordaba la cantora. Comparando ambas tradiciones, queda claro que no hay relación entre ambas, ni en los textos ni en las músicas.

925. Al portal de Belén

Tonada y texto de corte sentimental y decadente, no exento de cierta ingenuidad que lo salva.

926-931. Los doce romances. Antes de las doce

Variantes y semejanzas

SALAMANCA (Ledesma, nº1, p. 137, texto en p. 172). Variante cercana a nuestro nº 927, con fuerte tendencia hacia el modo mayor tonal, por la insistencia en las notas del acorde de 7ª de dominante. El texto es muy incompleto.

SALAMANCA (Sánchez Fraile, nº 64, p. 126). Versión mucho más lejana, aunque de la misma raíz temática de la nuestra. Sin texto.

VALLADOLID (J. Díaz, nº 49, p. 282). La versión, recogida en Cogeces del Monte, se acerca a nuestro nº 929 y también denota cierta tendencia tonal un tanto decadente. Díaz acompaña la versión de eruditas consideraciones acerca del posible origen de este romance tan difundido en la tradición popular.

CÁCERES (Capdevielle, nº 24, p. 42). Variante no muy lejana de nuestras versiones, con caracteres arcaicos en el estribillo, reveladores de la modalidad primigenia (Fa modal plagal) de la

tonada, que debió de dar origen a todas las variantes. Texto incompleto.

BADAJOS (Gil, nº 4, p. 110). Otra variante cercana a las nuestras. Hay que leerla en modo mayor, a pesar de la armadura. Sin texto.

De las cuatro versiones primeras, procedentes de la misma raíz, la más auténtica es, sin duda, la primera, que muestra el colorido característico del *FA modal-plagal*. La serena quietud de esta escala es bien apta para servir de fórmula a un recitado en el que se unen el dramatismo y la alegría. Las otras tres amplían, con gran talento, los límites disonantes del *Fa plagal*, derivando hacia el *Fa auténtico*, ya teñido del colorido modal. De todas ellas la segunda es la que se mueve con mayor soltura e inspiración (nº 927).

Las dos últimas versiones (núms. 930 y 931) no proceden de la misma raíz. La primera, de Mayalde, encanta por su lirismo lleno de simplicidad, teñido de suave tristeza. La segunda, de Bermillo de Sayago, la escuché muchas veces a mi madre, desde muy niño. Es una melodía de tipo circular, también muy simple, y llena de soltura y gracia.

La abundancia de versiones muestra el particular interés, bien explicable, que el tema despierta en las gentes sencillas.

932. Gloria por Mayalde

Tonada un tanto decadente, de ritmo jotesco. El ingenuo autor del texto no quiso silenciar a su aldea en el estribillo: «Gloria por Mayalde, que lo sabe amar».

933. Óiganse canciones

Tonada y texto plagados de tópicos. Nada extraordinario, salvo cierta ingenuidad prosaica.

934. A Belén, pastores

Melodía recogida en Fermoselle por el R. P. José Andrés Mielgo, músico y compositor, primo carnal de mi padre. (*Ejerció muchos años como responsable de la formación musical en un seminario de Segovia. Me han asegurado que alguno de los componentes del renombrado Grupo Nuevo Mester de Juglaría pasó por sus clases*

de música. Como era primo carnal de mi padre, todavía pude conocerlo yo mismo largo tiempo, y aprender alguna de sus canciones. Valga este testimonio personal para su recuerdo).

El inicio del estribillo tiene un atractivo sonoro especial. Recuerdo haber escuchado esta misma tonada en mi juventud a cantoras de Morales del Vino.

935. Atención al misterio maravilloso

Variantes y semejanzas

SALAMANCA (Ledesma, nº 9, p. 49) El estribillo es muy semejante al final de nuestra tonada zamorana.

SEGOVIA (Marazuela, nº 70, p. 79) Otra variante de nuestra tonada. La melodía discurre en modal de Sol, como la primera frase de la nuestra, y queda como en suspenso. Marazuela transcribe solo la primera estrofa del texto.

GALICIA (Torner-Bal, nº 50, p. 28) Variante literaria de nuestro texto. Melodía diferente.

He aquí otra verdadera joya, ejemplo de inspiración, sencillez y simplicidad. Las resonancias gregorianas del modo V gregoriano son evidentes (recuérdese el último *Kyrie* de la misa *De Angelis*). Es lástima que su texto haya sido recordado tan fragmentariamente por una anciana de la aldea denominada Cerdillo, situada en lo alto de la vertiente Sur de los paredones que circundan el Lago de Sanabria. Cómo llegó hasta aquel pueblecillo esta inspiradísima melodía, cuya sonoridad no tiene apenas contexto en aquellos parajes, lo ignoro. La fórmula poética de los versos es originalísima, al combinar la fórmula poética de la seguidilla con un verso quebrado de tres sílabas (seguidilla chamberga). El texto, su fórmula poética y su amplia difusión revelan su origen «culto» y su aceptación popular. Su hechura culta es evidente, a pesar de la ingenuidad con que se describe el menú que se prepara para el diablo: «un guisado de palos / y de corcho tostado».

(NOTA ACTUALIZADA. Como estoy reescribiendo este texto, preparado para la primera edición del *Cancionero de Zamora*, más de cuarenta años después de que lo redactara por vez prime-

ra, me permito añadir que entendí todo este embrollo de lugares y fechas cuando, preparando la edición del VI volumen del *Cancionero Leonés*, me fue cantada en Lugán, por Adela Viejo, la versión que recogí en Barrillos de Curueño, la más completa y ordenada de todas cuantas variantes pude encontrar (y que después incluí en la edición del doble CD *La Pastorada Leonesa*). Esta difundidísima tonada navideña forma parte, en la versión a la que aludo, de los cánticos del *Camino hacia Belén*, que en algunos lugares acompañaban la entrada de los Pastores en el templo).

936. En el nombre de Dios Padre

Variante del nº 909 con características tonales mucho más acentuadas. Ver el comentario más atrás.

937. En el nombre de Jesús

Otra versión musical diferente, en tonal menor, del mismo texto literario del nº 909.

938. Churrascada pastoril

Tonada de hechura un tanto extraña en el inicio, con intervalos inusuales en el folklore. La segunda parte afianza en el aspecto modal la impresión vacilante que deja en el oído el sorprendente comienzo. El texto se asemeja a una exégesis pastoril un tanto chusca del pasaje evangélico alusivo al encuentro entre ángeles y pastores. Lástima que los informantes no lo recordaran completo.

939. El Santo y la Virgen

Otra variante literaria más del mismo pasaje del nacimiento. Esta sorprendente melodía en 3/8 me fue cantada en Toro por una señora que afirmó haberla aprendido de su padre, quien a su vez la aprendió de algún pasajero que pernoctó en la posada que él regentaba. La hechura es completamente tonal (notar el diseño en 7ª de dominante en la última frase) y no exenta de inspiración y gracia.

940. Tarantán, que han dado la una

Versión musical bastante simple de un tema literario ramificado en múltiples variantes, que se pueden encontrar en cualquier cancionero navideño.

941. Venid, pastorcitos

Melodía no exenta de inspiración, a pesar de que deriva varias veces a los tópicos del lenguaje sentimental.

942. Una nueva he recibido

A excepción del ritmo 5/8, nada que anotar sobre esta fórmula recitativa en sonoridad modal de Sol.

943. El recién nacido

944. Que repique el timbal

Tronadas de estilo un tanto infantil, que tienen como único valor cierta ingenuidad melódica y rítmica. La hechura es reciente, a juzgar por los rasgos tonales, que aparecen varias veces.

944. Vienen los pastores

Características muy parecidas a las de las anteriores. A pesar de la terminación, está bien clara la modalidad mayor con reposo en el tercer grado.

946. Zagalillas del monte

He aquí uno de los rarísimos ejemplos de melodía en sonoridad modal de Si. La frescura, espontaneidad y carácter añorante de este colorido modal se revela en toda su fuerza en el segundo miembro de la frase, que se repite como para saborearlo más. Lo raro es que la tonada, cuyo arcaísmo está bien patente, esté compuesta sobre versos de metro decasílabo.

947. Pastores que en los montes

Tonada vulgar, también algo infantil. El texto no es popular.

948. El Gran Capitán

Texto de hechura culta. Tonada sencilla, compuesta de dos frases que se repiten alternativamente. Su valor musical es más bien escaso.

949. Pastorcillos del monte, venid

Nada especial que anotar sobre esta melodía, de hechura parecida a la de los núms. 942, 943, 944 y 947. Recuerdo haberla aprendido y cantado yo mismo en unas Navidades que pasé en Bermillo de Sayago, con un grupo de jovencitos entre los que se encontraban los dos hermanos pequeños de mi madre (mis tíos, claro está), que me sacaban a mí dos y cuatro años de edad respectivamente. Aquel año (alrededor de 1950) fue un tanto especial en músicas navideñas, pues nos llegamos a reunir hasta una docena de chavales y de jovencitos que también aprendimos y cantamos la misa denominada *Pastorela*, que mi padre sabía de memoria desde su juventud, y que nos la enseñó también en Torresmenudas, aldea salmantina donde él ejercía.

950. Pastores, venid

Tonada arcaica en modo de Re. Se podría clasificar también en modo menor, (altura Re) sin más; pero he querido aprovechar el Si becuadro para que el lector perciba su parecido con ciertas melodías gregorianas en modo 1º (modo de Re) en las que el Si aparece a veces natural y a veces bemolizado. El fraseo y las cadencias son perfectas. Su simplicidad no va en detrimento de la inspiración y de la perfección con que está compuesta. Nótese el reposo en cuatro diferentes grados, de cada una de las cuatro frases de la estrofa, y el contraste entre la amplitud solemne del estribillo y la ligereza de la estrofa. El texto es aquí popular.

951. Romance navideño de pastores

Melodía en modal de Re con ligeros tintes tonales. Tanto la tonada como el texto son verdaderas joyas, y ejemplares genuinos de lo más característico y propio de estas tierras nuestras. Aunque hubiera podido compasearla en 2/8, he preferido hacerlo en 5/4 para transcribir con ma-

yor fidelidad la inflexión especial que la cantora daba al último acento de cada verso. He subido un tono la transcripción (modo de *Re* en altura *Mi*) para que se aprecie mejor su alto valor lírico.

952. Hoy se circuncida el Niño

953. Ya vienen los Reyes

La primera es el único ejemplo que conozco de una canción navideña que aluda a la Circuncisión. Tiene, sin embargo sentido cantar este episodio, que alude al significado, *Salvador*, del nombre de Jesús. La segunda, cantar a los Reyes Magos un canto que no sea petitorio de aguinaldo, también tiene su valor. Y haberlos recogido en unos pueblos de los más humildes, uno de la ribera del Esla, Valdeperdices, y otro cercano a Zamora, Pontejos, demuestra que hasta al sitio más insospechado y apartado puede haber llegado una joya musical. En estos casos puede haber sido algún clérigo o monja quienes lo hayan hecho llegar hasta ellos. Las dos melodías son sencillas, no exentas de interés musical cuando se piensa en que están hechas para que las cantaran las gentes sencillas

954 – 956. Está Dios en un portal

Todavía tengo muy vivo el recuerdo de Waldo Santos (amigo y conocido de toda persona de bien, poeta y escritor, ácrata de creencia y profesión, zamorano de cuerpo y alma, cantor bastante digno de flamenco «de base»...). Él me llevó a su pueblo natal, Castronuevo, donde hizo cantar a la Sra. Manuela Lorenzo y a su hija Juanita, digna heredera de la voz de su madre, memorias prodigiosas que dejaron un repertorio inapreciable de alta calidad, y hasta hizo también canturrear a su propia madre, ya postrada casi inmóvil en un sillón, en una velada memorable, en la que también estaba presente su hermano Javier. Allí recogí hasta 22 tesoros musicales que figuran entre los más valiosos de este cancionero. Y allí, en aquella sesión, el propio Waldo, llevado por la emoción y los recuerdos, se arrancó a cantar la tercera de las versiones de este cántico navideño, en el que incluyó algún requiebro semiflamenco (nº, 956). Velada inolvidable, una de tantas como

me fueron quedando como recompensa a mis correrías.

957. Loa de Reyes

Estamos ante un ejemplo arquetípico de lo que se entendía por *loa* en la tradición popular religiosa: «una narración larga, de tipo romancesco, casi siempre en cuartetos octosilábicos, que se cantaba en honor de una fiesta o de cualquier Santo». El estilo musical de estos cánticos, denominados *loa(s)* es sencillo y simple, en general sobrio en las expresiones y digno en las sonoridades, que a menudo imitan las del tono II gregoriano, sobre todo cuando se trata de festividades cuaresmales, que deben «sonar» a penitencia y arrepentimiento; y otras veces imitan al hermano sonoro del modo menor tonal, el modo tercero, de sonoridad mayor. El texto, a veces un tanto ripioso, es explicable por proceder, seguramente, en no pocos casos, de algún «especialista» en componer estas historias, que navegan en ese campo literario y musical que se sitúa entre el romance y la copla. Lo que sí aparece claramente es su amplia funcionalidad para cantar este repertorio, que nunca debía sugerir las sonoridades de los cantos de diversión, que se han denominado a menudo con la expresión *repertorio profano*.

III. Cánticos del tiempo de Cuaresma

En la tradición popular religiosa del ámbito rural, el tiempo de cuaresma, al conllevar las tradiciones del *Viacrucis*, el *Miserere* cantado los viernes, y de forma mucho más solemne en el *Triduo Sacro* (Jueves, Viernes y Sábado Santo), fue siempre un espacio de tiempo lleno de cánticos religiosos, muchos de ellos de gran valor musical, y también, en su mayoría, de una calidad literaria en la que se percibe la mano de personas que no pertenecían al ámbito rural, aunque fueran nativos del pueblo en el que dejaron su contribución a la solemnidad de los actos de culto. Por eso encontramos en esta sección cánticos que son verdaderas obras maestras en su género, si los consideramos en sus dos elementos, texto y melodía.

958. El «Miserere»

Entre todos ellos adquirió especial importancia por tierras del oeste de Zamora una traducción del salmo 50 (el *Miserere*) en *décimas espinelas* que se canta en un amplio ámbito geográfico, pero sobre todo por la comarca de Aliste. En una vieja tradición de esas tierras rayanas con Portugal se atribuye esa traducción a Fray Diego José de Cádiz, sobre cuyo paso por esta comarca alistana rayana con Portugal, desde su tierra natal hasta Santiago, a alguien escuché afirmar que hay documentación escrita. Impresionado este renombrado fraile predicador por la melodía con que se cantaba el salmo en latín, con una sonoridad estrechamente emparentada con el tono IV gregoriano, dejó escrita en 20 *décimas* de hechura poética perfecta (recuérdese la célebre fórmula de rima consonante (ABBAACDDC) y de un texto de corte clásico que por sí mismo ya tiene valor. Y tanto más, cuanto que con el tiempo, desde que yo recogí este cancionero hasta hoy, este cántico acompaña (sigue acompañando) la procesión más renombrada de la Semana Santa por tierras de Zamora: la de los penitentes de Bercianos de Aliste, que siguen vistiendo para la ceremonia la túnica blanca que les ha de servir de mortaja. Miles de personas asisten actualmente (2019) a este acto y escuchan el canto de este *Salmo 50* con la tradicional melodía que allí recogí, en la casa parroquial, cantada por un grupo de personas.

959, 960, 961, 962, 963, 964. El Viacrucis

No menos imponente por su inspirada melodía, de clásica hechura rítmica (quintilla con rima ABAAB) y lenguaje culto, que encontré en dos pueblos del corazón de la tierra sanabresa. Quién y cuándo llevó esta composición «cultiva» que la gente paisana conoce de memoria, se ignora. El nº 962 deriva hacia a sonoridad de *Re modal*, con el grado III inestable. Y el nº 964, *El Calvario*, se canta con una preciosa fórmula melódica en sonoridad modal de *Re*.

IV. Cánticos de Semana Santa

Aunque no muy amplio, este repertorio de 14 cánticos es una muestra valiosa de las músicas tradicionales en el ámbito rural de la semana más solemne de todo el año litúrgico. El contenido de los textos llevará de la mano al lector atento a imaginar (pues los recuerdos últimos ya van desapareciendo con las personas mayores) la devoción con que se vivía esta semana festiva.

El nº 865, *Jesús que triunfante entró*, recuerda y canta la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén con una melodía emotiva, adaptada en su sintaxis musical a los cinco versos de la estrofa, por el sencillez (para quien sabe) recurso de unir los dos últimos versos de la quintilla en una única frase melódica conclusiva. El modo menor aquí no es obstáculo contra la alegría que expresan los textos. Comparándola con la siguiente versión (966), que repite siempre el mismo inciso, se percibe bien la diferencia entre lo reiterativo y lo inspirado. Las dos siguientes versiones, sencillamente inspiradas, emplean como recurso jugar alternativamente con la sonoridad mayor y menor, como expresando la mezcla de la alegría del recibimiento entre palmas con la amenaza de la muerte que espera a Cristo. Todavía recuerdo a Argimiro Crespo, que me dictó la *Respuesta al Gloria Laus* (967), que vuelve en la siguiente, algo más repetitiva. Perfecta e inspirada también, dentro de su sencillez, la melodía y el texto de *Los dos más dulces esposos*, que se cantaba en Perilla de Castro el día de Jueves Santo. La siguiente versión (971), recogida en Malva, es mucho más simple: una melodía circular que, tomando dos versos, se repliega sobre sí misma hasta agotar el texto.

Mucho más emotiva, dentro de su simplicidad, es la que cantó también Argimiro Crespo (972), recordando cómo se cantaba en Codesal el pasaje evangélico de *El lavatorio*, cuyo texto, en quintillas clásicas, lo recuerda con emoción piadosa. Y muy parecida, aunque mucho más simple: mensura poética en quintillas con un inciso que se repite para los cuatro primeros versos y solo cambia para cadenciar en el último verso. La melodía de *Las siete palabras* (974), recogida

en Mahide, es una variante melódica muy cercana de la recogida en Codesal para el Domingo de Ramos (970). La segunda versión (975) es otra variante muy cercana de la recogida también en Mahide para el Domingo de Ramos (966). No olvidemos que estamos recorriendo pueblos muy cercanos, quizás anejos de alguno mejor comunicado, que podría ser Mahide.

Los nueve cánticos siguientes (976-984) recogen diferentes momentos y devociones, todas ellas pertenecientes a los actos piadosos con que se llenaban los tres días de espera hasta el día de Pascua: melodías sencillas, a veces repetitivas, sirven para recordar, cantando, los sucesivos momentos y acontecimientos que median entre el Jueves Santo y el Domingo de Pascua. Casi todos ellos están recogidos en un puñado de pueblos muy cercanos, que tienen como centro a Mahide, el pueblo mejor comunicado entre todos los del alto valle del río Aliste, a la vez que con las otras aldeas cercanas a Alcañices por un lado, y por otro a los pueblos del cercano valle del Tera. Tierras, todas ellas, muy ricas en tradiciones musicales, tanto religiosas como profanas, cantoras y coreográficas. En todas ellas se canta en variantes muy cercanas el salmo *Miserere*, en unas en latín y en otras en esta versión musical que procede de la ampliación solemne y creativa del tono IV gregoriano. Y melodía que puede encontrarse en varios cancioneros recogidos en todo el cuadrante Noroeste de la Península, como en este mismo, en el nº 958.

(Nota actualizada. Añado esta breve referencia, que escribo para esta segunda edición del cancionero, en un tiempo en que el centro de atención, que yo fijé en las tradiciones cantoras cuando lo recopilaba, se ha desplazado ya hacia los aspectos turísticos o de mero *figueo* ya muy contagiado de «turismo». En aquel entonces (hacia los últimos años de la década de 1970), el párroco de Bercianos de Aliste, Plácido Isidro, que de estudiante en el seminario había sido mi alumno en música, me prestó su casa parroquial y pidió a un pequeño grupo de mujeres del pueblo que me

cantaran aquel *Miserere* tal cual era en su melodía y texto tradicional, y así pasó a la primera edición de este Cancionero).

Bercianos de Aliste. Aldea perdida y ya semidespoblada, hoy (año 2019) ha llegado a ser la más renombrada y visitada de toda la comarca por efecto de una costumbre que, por una singularidad incidental, se ha rodeado de una aureola de renombre que ha convertido una procesión de penitentes en un acontecimiento *religioso-tradicional-rústico-cultural-político-autonómico-castellanoleonés* restaurado, en el entorno en que se celebra, por la Junta de Castilla y León, presenciado por miles de personas atraídas por todos estos datos «espectaculares» y protegido en el aspecto de orden público por la Guardia Civil, que todos los años desplaza un helicóptero que baja de los cielos para tal fin.

Como yo estuve muy cerca del comienzo de la difusión de esta tradición, escondida durante más de cuatro siglos en este pueblecillo que muy pocos lectores conocerán, puedo dar algunos datos sobre este «milagro». Hacia 1962, sin que pueda precisar el año exacto, mi amigo Ricardo Flecha (padre) me contó que un cura llamado Pedro Bermejo, a quien él conocía de tiempo atrás (y yo también, por estudiar dos cursos menos que yo) y que había sido nombrado cura de Bercianos de Aliste, había presenciado un espectáculo insólito en el día de Viernes Santo: a la procesión ritual de ese día –explicaba P. Bermejo–, que se solía celebrar a media tarde en todos los pueblos (me viene a la memoria la de Torresmenudas, de cuando yo era niño), se unió una comitiva de «cofrades» ataviados con una túnica de hilo (lino crudo), que les cubría también la cabeza, donde se abrían dos agujeros redondos para los ojos. Que daban a los procesionantes un aspecto lúgubre y un tanto fantasmagórico. Eran los mozos que cumplían aquel año la mayoría de edad, junto con los no casados, que

ayudaban al descendimiento de un Cristo articulado, al que bajaban de la cruz, colocaban en un ataúd, y llevaban en procesión, con todo el pueblo acompañando, hasta el paraje de «Las Tres Cruces», donde daban la vuelta hasta la iglesia y volvían en procesión. Aunque el rito era secular, se cuenta, solo en el entorno se conocía. (No hay que olvidar que el Viernes Santo es un día en que, hasta hace unas cuantas décadas, cada habitante solía estar en el pueblo donde residía, o volver si le era posible).

Y llego al nudo del asunto. Azuzado por la curiosidad y por los valores etnográficos, paisajísticos y colorísticos que podría haber en aquella costumbre, Ricardo Flecha animó a Ángel Quintas, fotógrafo profesional dotado de una veta artística muy acentuada, a hacer una visita a Bercianos para ver la ceremonia de la que le había hablado el cura Pedro Bermejo, y lograr un buen reportaje. Lo hizo, por supuesto, y además amplió varias fotografías, que colocó en el escaparate de su tienda, y que toda Zamora vio y admiró. Aquella fue la primera chispa que alimentó una curiosidad por conocer el rito procesional, y el principio de una peregrinación de curiosos, estudiosos, devotos, cronistas, periodistas, algunos de Zamora, y otros muchos más de cualquier lugar. Que no solo no ha cesado, sino que, además de ser presenciada directamente por centenares de curiosos y algún que otro devoto, ha dado ya la vuelta al mundo desde que la Wikipedia la incluyó en su listado. (*Fin de la nota actualizada*).

La sección termina con dos preciosos cánticos (núms. 985 y 986) que celebran la fiesta del *Domingo de Pascua*, la más solemne de todo el año litúrgico. El primero suena en un modo de Mi todavía un tanto recogido, como de alegría contenida, y el segundo, que acumula dos partes, comienza en menor y termina en un modo mayor triunfante y gozoso.

V. Loas, logas, loyas y cantos del ramo

Como he explicado más arriba a propósito de la Navidad, la palabra *loa*, tiene esas tres diversas variantes, que vienen a significar alabanza, denominación que responde a lo que el término dice. Los textos de estos cánticos siempre tienen como objeto o argumento alguna fiesta litúrgica, la denominación de alguna advocación de algún santo. Se cantaban en las fiestas a las que aluden sus títulos y sus textos, y servían para solemnizar procesiones, novenas, celebraciones religiosas significadas en cada lugar.

Núms. 989 – 1003: varias loas

La abundancia y diversidad de estos cánticos de alabanza denominados *loas* en las comarcas noroccidentales de la provincia zamorana aparece claramente en esta amplia serie de 15 ejemplos. Los títulos demuestran la frecuencia de este género, semejante a los himnos latinos del breviario, hasta en la mensura octosilábica, en los valles de los ríos Tera y Aliste. Una lectura de los títulos demuestra que esta práctica cantora era un recurso seguro para solemnizar una novena o una procesión en honor del santo o festividad que se celebraba. Si se hace una lectura analítica de las melodías se percibe la gran diferencia de «calidad musical» que hay de unas a otras. La fórmula más repetida es una melodía de estilo recitativo en dos hemistiquios que se repite constantemente por estar «compuesta» de forma que el final, un tanto suspensivo, enlaza musicalmente con el comienzo, como puede verse en los núms. 988, 989, 990, 995, 996 y 1000. Pero al lado de estas fórmulas protomusicales aparecen otras de hechura claramente culta, algunas de las cuales, como la del *Corpus* (994, 999, 1001 y 1003), son un ejemplo de músicas que demuestran la mano de un profesional (quizás algún maestro de capilla de Astorga, nativo del pueblo, que pasaba sus vacaciones coincidiendo con la fiesta patronal, no sería muy improbable).

Pero sobre todas y entre todas me cautivó la que en Melgar de Tera me cantó la hermana de un buen amigo muy aficionado a la música, buen lector, y claro, padre de dos hijos profesores de

música, de nombre Faustino Galende. La sensación extraña que causa esta melodía, cuya sonoridad se desarrolla en una escala de *Re modal* (es decir, *Re menor* con el *Si natural*, que viene a concluir en la cadencia final rebajando medio tono el segundo grado de la escala). Con lo cual se produce una extraña mezcla que, precisamente por esa ambigüedad, se me quedó en la memoria como algo sorprendente.

(*Otra nota actualizada*) Y de tal manera me cautivó, que cuando Luis Dalda, catedrático de órgano del que yo era colega cuando explicaba *Música Popular de Tradición Oral* en el Conservatorio Superior de Salamanca, me sugirió (no era sugerencia, era una petición amistosa encubierta) componer una obra para órgano, pensé inmediatamente en esta melodía, y me puse a jugar con ella a ver qué daba de sí. Y lo que dio fue, precisamente, mi obra *Cinco glosas a una Loa*, que el mismo Luis Dalda estrenó solemnemente en el gran órgano de la Catedral de Valladolid. Mediando en aquel estreno andaba el amigo Chema Morate, al que tanto debe la música «culta» (es un decir) que ha sonado en Valladolid durante más de treinta años. Que consiguió que por primera vez sonara allí esta obra, primera de las cinco para órgano que después seguí escribiendo. Para mi honra como padre, mi hija Delia la interpretó como prueba final de su carrera, con la que consiguió el título superior del instrumento. Y para mi honra como inventor de músicas, añado aquí una frase que sobre ella hace el renombrado organista italiano Enrico Viccardi, que la califica, al final de una frase que deja escrita en los comentarios al contenido del disco en el que la incluye, precedida de la *Fantasia e fuga in sol minore* de J. S. Bach que abre el disco, que lleva como título general «L'Organo Daniele Giani, Basilica di S. Antonino, Piacenza», como «una obra que «constituye un sugestivo trazo de unión con la música del pasado y uno de los modos posibles de escribir música hoy».

VI. Fiestas y devociones varias

Este último apartado, integrado por 31 canciones, traza un doble itinerario por la variedad

de algunas de las festividades más populares del calendario por una parte, y por otra recorriendo los cánticos más conocidos y cantados en el ámbito rural de las comarcas de la provincia de Zamora. Desde luego es muy fragmentario, al no haber sido explorado sistemáticamente el tipo de canciones que lo llenan. Pero hay que recordar siempre a los lectores (suponemos que por lo menos alguno que otro ha llegado hasta estas últimas páginas) que este no es un cancionero religioso, sino la sección dedicada a los cánticos religiosos, una más entre las once que lo integran, aunque precisamente la segunda en número de documentos entre todas ellas.

El primer bloque de cánticos tiene como argumento la festividad de *Las Candelas*, que se celebraba el día 2 de febrero, generalmente conocido como la fiesta de *La Candelaria*. Era una costumbre muy popularizada que en ese día salieran por primera vez de su casa las mujeres que habían dado a luz durante los últimos meses anteriores. De ahí la abundancia de tonadas, 13 en total, que aluden y recuerdan el episodio evangélico en que la Virgen María, siguiendo el rito judío, presenta a su hijo en el templo (Lc., 2, 22 y ss.). De este día, festivo durante mucho tiempo, queda el testimonio en la abundancia de cánticos, todos ellos alusivos a esta costumbre ritual, con que se solemnizaba la fiesta. La inventiva musical ha sido bastante pródiga en melodías diferentes, todas ellas sencillas de cantar y revestidas de una solemnidad no reñida con la sencillez. Los 12 documentos recogidos y transcritos demuestran la amplia difusión de esta celebración, que se acompañaba de unas melodías cuya hechura musical pivota sobre varios motivos y diversas fórmulas rítmicas, que al viajar de memoria en memoria conservan semejanzas temáticas y cambios de sonoridad, que a veces mejoran y a veces deterioran un posible original, que se podría encontrar haciendo un análisis comparativo entre ellas. El texto está generalmente bien conservado, con las inevitables variantes que crea la memoria como soporte, en muchos casos ayudada por copias de los textos en viejos cuadernos ennoblecidos por el uso. Merece la pena repasarlas cantando, por la inspiración y sencilla belleza de

las melodías y para captar el hondo sentido que tuvieron como creencias y expresiones de las tradiciones festivas religiosas.

Las cinco versiones y variantes de *Las quince rosas* (núms. 1023–1027) muestran también el valor de sencillos temas melódicos, todos ellos relacionados con la fiesta del Rosario, que se celebraba el primer domingo de octubre. El título alude a los quince «misterios» o episodios de la vida de Cristo que se iban recordando con cada una de las tres partes o secciones en que se distribuía el rezo del rosario, tanto en la oración común que se hacía en el templo, como en el rezo en familia, que muchos de nosotros todavía recordamos, unido a nuestra primera infancia en el ámbito domiciliario. Y *mes del rosario* se denominaba a esta treintena «postvacacional», el mes de octubre, en que las fatigantes tareas de la cosecha habían terminado y el ritmo de la vida rural recuperaba su cadencia «casera». Especialmente inspirada y graciosa es la melodía de la variante recogida en Valdeperdices (núm. 1024), bello ejemplo de un ritmo quinario y a la vez de una sonoridad en *escala modal de Re* que tiene sabor a canto gregoriano.

Entre las 12 canciones que cierran la sección aparece un breve catálogo de las devociones más extendidas, y los cánticos con que se solemnizaban las fiestas, a la par que servían como instrucciones catequéticas que recordaban los dogmas y las creencias devotas, ayudando a la memoria del significado de cada fiesta y de la conducta acorde con las creencias, soporte básicos de la creación y el crecimiento del repertorio religioso de tradición oral. Tradición oral que en muchos casos, como puede deducirse de la extensión de muchos de los textos, se conservaba también en soporte escrito, muchas veces con caligrafía manual un tanto cuidada.

SECCIÓN UNDÉCIMA: TRABALENGUAS, SONSONETES INFANTILES Y OTROS

No por breve (12 documentos) esta sección carece de interés documental y musical. En sentido estricto un *trabalenguas*, sobre todo si es cantado, es por una parte un ejercicio de memoria que exige un recitado ordenado numéricamente, unas veces avanzando hacia adelante y otras repitiendo el texto marcha atrás. Y por otra una melodía acorde con el contenido humorístico del texto. A esta estructura añade siempre o casi siempre un contenido humorístico, un vocabulario divertido y un ritmo en general vivo y a veces acelerado a medida que avanza el canto. Se trata casi siempre de canciones jocosas, pensadas para un pasatiempo divertido, cantado a coro, o bien en diálogo entre un solista y un colectivo.

La sección comienza con el trabalenguas *La cena de la novia*, que recogí en tres versiones diferentes y en cuatro pueblos muy alejados entre sí, y con algunas diferencias en el texto. La tercera de ellas, recogida en Bercianos de Vidriales, en el extremo noroeste de la provincia, presenta una melodía muy cantable y bien estructurada para que la frase repetitiva no resulte pesada.

(Nota actualizada. Recuerdo muy bien que desde la primera vez que la escuché me propuse componer un arreglo instrumental y coral para interpretarla con el grupo *Voces de la Tierra*, que comenzó su andadura hacia el año 1982. La repetimos decenas de veces en nuestros conciertos, y con un arreglo instrumental adecuado quedó incluida en el primer disco que grabé con aquel grupo, que lleva por título general *Tonadas*. La interpretábamos muy a menudo, como dejo dicho, en nuestros recitales,

que patrocinaba entonces la Obra Social de la Caja de Ahorros de Zamora. El disco, grabado por la firma EP en 1974, se adelantó en 8 años a la primera edición de este *Cancionero de Folklore Zamorano*).

Muy sorprendente e interesante es el texto de *El puente de Segovia* (nº 1044), aunque la melodía no pasa de ser un soniquete un tanto simple. Pero lo que sorprende en este caso es el diálogo entre el diablo que hace las preguntas al pastor para que se libere del compromiso que provocaría su condena. Como también sorprende que esta extraña «leyenda» vaya vinculada al acueducto de Segovia, y por otra a los latines macarrónicos que el albañil tiene que repetir sin confundirse si se quiere salvar.

La Pastorada que lleva el nº 1045 sorprende por la forma ingeniosa en que el soniquete monótono que abarca cinco notas se va repitiendo en una secuencia que combina el final de un verso como principio de frase con el comienzo de la siguiente como final, hasta cadenciar en la nota Mi, fundamental del sistema en que suena la melodía. Se esconde aquí un ingenio musical inventivo que solo se descubre cuando se canta completo hasta la cadencia final. *El Mandéle* y *el Sol de la solfitura* que siguen son también otras dos muestras de aquellos entretenimientos que ayudaban a pasar las horas de convivencia, a menudo de tres generaciones, al amor de la lumbre en las veladas de invierno o en el fresco de la puerta de la casa en los asfixiantes veranos.

De estructura repetitiva, texto acumulativo y funcionalidad semejante son también los cinco últimos documentos de esta penúltima sección. Solo el que lleva el nº 1050, *La monja boba*, tiene

un contenido diferente, que roza el género tragicómico, al ser una sátira que critica la decisión de unos padres que «se quitaron de encima» a una hija enamorada de un mozo, encerrándola en un convento al que pagaron la dote, y allí quedó recluida de por vida, obligada a la penitencia y la oración. Desde allí recomienda a las compañeras que quedaron fuera a no dejarse encerrar en las «estrechas paredes» de un convento. Extraña copla es esta, cuyo contenido antirreligioso tuvo que andar de memoria en memoria en un itinerario obligatoriamente clandestino. Merece la pena leerla con atención.

Muy extraña es también la siguiente tonada, *La vieja y el pollo*, que parecería absurdo entender en sentido literal, pero también sería difícil atribuirle el sentido simbólico del forcejeo entre «la censura y la autoridad competente», una especie de Don Juan Tenorio que al final se burla de la autoridad. En todo caso es interesante y divertida una lectura musical, pues la melodía está muy bien elaborada y trabada con la difícil y extraña mensura de los versos.

La *Loa-sonsonete* que lleva el n° 1052, último de esta sección penúltima, me pareció desde el primer momento en que la escuché, una valiosísima reliquia literaria y musical, cuya fórmula recitativa es semejante a una salmodia del modo segundo gregoriano. Desde luego la expresión «Hijas de María» no puede tener relación, en este contexto musical protomelódico, con la moderna asociación que los curas extendieron por el ámbito rural en los años de la postguerra civil.

SECCIÓN DUODÉCIMA: GÉNEROS DECADENTES, TARDÍOS Y ASIMILADOS

Comienzo por advertir a los probablemente escasos lectores que se van a detener en estas páginas finales, que no van a encontrar en esta sección una especie de papelera a la que han ido a parar los restos deteriorados de la tradición popular musical ya mermada y agónica. Hay varias razones que explican el remate de este repertorio más que miliario con una sección cuyo título puede hacer pensar a primera vista que no merece la lectura. La razón principal por la que este cancionero termina con una sección cuyo título sugiere la baja calidad de su contenido es, sencillamente, que el repertorio que la integra formó parte de la tradición musical que en él se recoge cuando esta tradición comenzaba por una parte a deteriorarse con rapidez (aunque siempre hubo canciones de baja calidad entre cientos y cientos de inspiradísimas y bellas melodías) y por otra a ser sustituida por otro repertorio que iba llegando a la práctica y a la memoria de las gentes cantoras del ámbito rural con una rapidez incomparablemente mayor que los lentos cambios que había ido experimentando el legado musical que se había ido transmitiendo de memoria en memoria por la práctica del canto durante las últimas generaciones. La mayor movilidad de las gentes del hábitat rural durante los dos últimos siglos, sobre todo la segunda mitad del *xix* y la primera del *xx*, trajo consigo una también mayor «movilidad», por así decirlo, en esa especie de depósito sonoro que es la memoria en la que se conservaron siempre las canciones.

Es verdad que la emigración interna hacia las ciudades capitales de provincia, la mecanización de las tareas agrícolas, el deseo o la necesidad de conocer otras tierras, incluso los nuevos mundos coloniales, el crecimiento de las ciudades capi-

tales de provincia, también las más pequeñas...; todos estos eventos, situaciones y modos nuevos de vida empezaron a llenar la memoria de no pocas cantoras y cantores con nuevas canciones en los nuevos lugares de destino. Y sobre todo los nuevos inventos capaces de reproducir sonidos musicales, principalmente la «gramola» o gramófono, en el que sonaban en discos previamente «grabados» y aquel otro invento maravilloso que llamaban la radio (vulgo «el arradio»), en el que comenzaba a sonar en los hogares hasta de las poblaciones más aisladas un repertorio nuevo de canciones y toques instrumentales, fueron fundamentales en este cambio. No fueron pocos los cantores y cantoras que trataron, primero de aprender, y luego de imitar lo que venía de fuera, logrando, sí, incluir en su repertorio algunos inventos que prendían en la memoria de la gente. Pero los cambios iban sucediendo con tal rapidez, que la llegada de las nuevas canciones adquirió en muchos lugares el carácter de una especie de invasión, en la que primaba el deseo de «estar al día», de conocer, por poner un ejemplo, la última canción de Conchita Piquer o el último tango de Carlos Gardel. Conservo en la memoria un ejemplo muy cercano: la hermana pequeña de mi madre venía a escuchar la radio de nuestra casa a mediados de los años 1940 viajando 50 kilómetros en un autobús de línea, más otros 6 a pie hasta nuestro lugar de residencia, para «estar al día» sobre el repertorio de aquella «protodiva», la más renombrada por aquella época. Desde *La Parrala* hasta *A la lima y al limón*, pasando por *Silencio en la noche*, mi tía las aprendía de memoria, copiaba el texto y volvía con ellas para poder recordarlas en su pueblo y enseñarlas a otras amigas.

Y yo mismo pude dejar testimonio documental de este cambio de repertorio y de calidad musical y literaria, al haber transcrito y publicado, después de este cancionero de Zamora, recogido casi en su totalidad entre los años 1972 y 1978, el *Cancionero Leonés*, recopilado entre 1985 y 1988, y el *Cancionero popular de Burgos*, recogido entre 1990 y 1995. Si se hace una lectura comparativa entre estas tres recopilaciones, que reúnen un total de 6360 documentos, se puede constatar con toda claridad cómo la tradición popular cantora, conservando durante más de cuatro lustros un antiguo fondo de canciones que mantiene infinidad de bellas tonadas de sonoridad vetusta, fue creciendo con otro repertorio de cantos de sonoridad tonal mayor y menor cada vez más numeroso. Este hecho se puede comprobar también oyendo (y viendo, pues es la televisión el principal y casi único soporte) los cada vez más mortecinos y mermados grupos de personas mayores que todavía se esfuerzan hoy por recordar algo, desde luego muy poco y no lo mejor de lo que cantaron de jóvenes o aprendieron de sus mayores. O también escuchando con oído crítico a los nuevos grupos de gente más joven que, aprendiendo un limitadísimo y con frecuencia poco representativo repertorio de la amplísima y polivalente en calidad tradición popular cantora, a pesar de que la conservan transcrita en una treintena de recopilaciones... (¿sabrán siquiera leerlas para poder admirar la belleza musical y «disfrutar» –como hoy se repite hasta la saciedad este manoseado palabro– de ellas?), compiten intentando ser contratados por instituciones y programas denominados «culturales». Incluyo aquí también la TV autonómica de Castilla y León, tierra en la que nací y he residido toda mi vida, excepto en los dos años que pasé en París empapándome y estudiando el nuevo repertorio religioso que brotó de la Constitución de Sagrada Liturgia, y que emite semanalmente un programa de cuyo nombre prefiero no acordarme, en el que actúan «continuadores» (falso) de una tradición antigua, representativa –falso– de la forma de cantar de nuestros mayores.

Voy, pues, sin más preámbulos, a dar razón del contenido de esta sección última de este cancionero, recogido hace ya cinco décadas.

El título *géneros decadentes* se refiere a un conjunto de tonadas que, perteneciendo a cualquiera de las secciones en que se agrupan las que corresponden a cualquiera de los géneros y especies del cancionero, se revelan como ejemplos deteriorados, insulsos, como músicas poco atractivas, «vulgares» en el sentido peyorativo de este término. Lo aclaro citando los ejemplos y añadiendo un brevísimo comentario. En la mayor parte de esta sección es conveniente, además de cantar las melodías (muy pocas se libran del tópico...), leer con atención los textos para caer en la cuenta del escaso o nulo valor poético y literario de cada invento: se confunde lo popular con lo gastado, facilón, repetitivo y se deja ver el «quiero y no puedo» del autor de la mayor parte de los textos y de las músicas.

El querer de las mujeres (nº 1057) es una melodía insulsa y simplona del género jotesco, cuyos textos tópicos carecen de gracia. La siguiente, *Que vengo a deshora* (1058), es una rondeña que suelda la estrofa de una conocida nana con un estribillo repetitivo sin gracia. La siguiente, *El lunes por la mañana* (1059), es una versión de una tonada tardía, tópica, que cuenta la ridícula (que no poética) historia de la mediación de un «pajarcillo» (¡un jilguero, para más señas!) en una conquista amorosa, que ¡por supuesto! tuvo éxito. La que sigue, *Quién fuera pintor*, confunde, en melodía y en texto, la poesía con el ripio y la metáfora con el ridículo: un pintor-albañil que le dice a la moza a la que pretende que quiere «pintar en tu cara el ferrocarril», (¡nada menos, pobre de ella!, por ligarse a uno que... ¿sería de la Renfe?). El 1064, *En el río de la baba*, presenta un juego de palabras también insulso y ridículo, como si fuera un acierto poético. *La lechera*, que transcribo en dos variantes, es también una copla tardía, mucho más ripiosa y «vulgar» que las que incluyen en el grupo siguiente, que al menos tienen un cierto arraigo musical y algunos aciertos literarios que las salvan de la mediocridad. Lo mismo ocurre con *La zagala*, una historia ridícula del género

folletinesco que se cantó mucho a causa de su comienzo altanero y final feliz (la zagala desprecia al señorito, pero termina rindiéndose a su ruego amoroso). (*Nota actualizada*: En los cancioneros de León y de Burgos puede el lector encontrar un buen número de variantes de esta copla, que fue una de las que obtuvieron mayor aceptación en la «lista de éxitos» de aquellos años).

Por «géneros tardíos» entiendo un tipo de canciones que, manteniendo todavía un cierto estilo que podríamos denominar tradicional, no terminan de encajar en el mismo, quedándose en imitaciones más o menos acertadas de las formas, estructuras y cualidades del repertorio popular auténtico. A algunas de ellas, es evidente al examinarlas, se les nota como cierta intención de «superar las sonoridades rústicas» y acercarse al «cuplé» moderno, que se empezaba a difundir por medio de los discos y los recitales teatrales en el ámbito de las pequeñas ciudades que tenían capacidad para organizar espectáculos musicales, o simplemente bailes de salón con repertorio «actualizado» (pasodobles como *España Cañí*, o *El Gallito*, valeses como *Las tres de la madrugada* o *La espigadora*, tangos como *Limosna de amor...* etc.). Estas sonoridades contagiaron a los últimos «inventores» de «repertorio tradicional», que no se resignaban a desaparecer y por ello imitaban (casi siempre muy de lejos en la calidad) a los nuevos cantantes que comenzaban a escucharse en los gramófonos caseros y en los primeros aparatos de radio.

La canción más representativa de este género, al menos a mí me lo parece, es la que lleva por título *La Panderetera* (nº 1056), que es una especie de protopasodoble rústico que estuvo muy de moda por las primeras décadas del siglo xx. Mi padre, que lo debió de aprender durante sus años de estudiante de magisterio, lo sabía de memoria y lo tocaba frecuentemente en su laúd (instrumento, dicho sea de paso, que fue el primero que yo comencé a manejar, y que conservo como un recuerdo entre otros viejos enseres musicales). En este bloque de ritmos binarios (simples o dobles) habría que incluir también algunas coplas y tonadas tardías como *¿Dónde va la mi morena?*

(1061), *Cuatro esquinas tiene Cádiz* (1062) y *La tonada nueva* (1068), que a pesar de una sonoridad «pasable» en modo de Mi o en tonal mayor y algunas estrofas que pueden ser antiguas, revelan cierto tufillo militar, al rematar con alusiones a banderas, uniformes y batallitas. Mayor valor tiene, en lo musical y en lo literario, la que lleva el título *Cuando Luis era ladrón* (nº 1063), también conocida como *Rosita de Alejandría*, otro buen ejemplo de ese repertorio, que, recordando todavía el ritmo de una jota «al ralenti», era, junto con otras tonadas como «Canta y no llores», «Las espigadoras» (de la zarzuela *La rosa del azafrán*), «Las tres de la madrugada», «Dominó...» y otras parecidas, como *La Basílica* (1075), fue sustituyendo el viejo ritmo rápido de la jota por el más lento del vals, que además permitía pasar del baile suelto al «agarrao». Este ritmo, que recibía también el nombre de «valseado», estuvo muy de moda, me contaban, en los comienzos de dicho baile, tomando a menudo como base rítmica melodías de jota de las más recientes, de sonoridad tonal, y se difundió muy rápidamente, como es muy explicable, al facilitar el acercamiento de las parejas, a pesar de (o «con ayuda de») las prohibiciones de los curas, que tronaban contra él (inútilmente, claro), desde los púlpitos en las homilias dominicales.

Por último, dentro del conjunto que denominé «géneros asimilados», incluyo varias tonadas cuya «patria» es bien conocida, aunque algunas hayan perdido parte de su texto en el viaje hacia otras tierras. Tal sucede en el caso de las tres que abren este apartado (1053-1055), las tres coplas, «de las tres hermanas», «de la Teresa» y «del perro» (1069, 1070 y 1071), y las 8 jotas que llevan los núms. 1076-1083, que son otros tantos ejemplos vulgarizados cuyas melodías representan el tipo más tardío de un género del que hemos dejado transcritas un gran número de melodías inspiradas y bellas en la sección correspondiente, para prestar sonidoailable al invasor vals (ritmo predominante para el «baile agarrao», al ser base rítmica aprovechable para acercar los cuerpos).

Y finalmente la ronda sanabresa *A la riberina* (1083) que saltó de los límites de la comarca,

y el *Romance portugués* (1084) y la *Danza portuguesa* (1085), que emigraron hasta Moldones, pues lo tenían fácil, saltando desde la limítrofe frontera portuguesa hacia la comarca alistana. Que valgan estas dos últimas, como saludo a la cercana tierra lusa, tan rica también en bellas músicas tradicionales.

FIN

**ESTUDIO INTRODUCTORIO SOBRE
LOS ASPECTOS LINGÜÍSTICOS
Dr. José-Luis Alonso Hernández**

NOTAS DE LECTURA: EL ANÁLISIS DE LAS VARIANTES LITERARIAS COMO BASE FIABLE DE INVESTIGACIÓN

José-Luis Alonso Hernández

José-Luis Alonso Hernández

Nací en Zamora en 1942.

Del bachillerato en Zamora recuerdo con especial cariño y agradecimiento a Doña Adela Gil Crespo quien me enseñó que la Cultura era muy importante; también la Popular.

Hice mi licenciatura en Salamanca bajo la dirección de Don José Luis Pensado, siempre obsesionado en materia léxica en España. Presenté una tesis doctoral en 1972, *Léxico del Marginalismo del Siglo de Oro*, publicado en 1977 en Salamanca.

A Miguel Manzano lo conocí en los años setenta en Zamora. Trabajamos amistad. Nos entusiasamos, yo por sus trabajos de folklore y él por algunos artículos míos donde analizaba las mismas canciones desde una perspectiva lingüística y sin duda nueva para la época, incitando a buscar posibles significados marginales escondidos detrás de las aparentemente inocentes coplas. Hasta el punto que, como se había demostrado en el coloquio *Folklore y Psicoanálisis, ayer y hoy de la Música Popular* en el Colegio Universitario de Zamora, nos comprometimos a incluir una versión más larga de este artículo para una futura reedición de su cancionero, y la cosa quedó así.

En París trabajé varios años como lector de Español en el instituto Paul Eluard de Saint-Denis. Más tarde pasé a la Universidad París VIII de Vincennes.

En el año 1974 me fui a la Universidad de Groningen en los Países Bajos. Una vez en Groningen, tuve la posibilidad de ampliar mis estudios y de organizar varios congresos a propósito de Marginalismos. Además del *Léxico del Marginalismo, Teatro Universal de Proverbios de Sebastián de Horozco* (1977), que fue publicado gracias a la amabilidad de C. J. Cela, *El Lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la Germanía* (1979) y bastantes artículos más. En colaboración con mi querido colega Javier Huerta Calvo: *Historia de Mil y Un Juanes* (2000, Salamanca). También tuve ocasión de montar varias obras de teatro con la ayuda de la Embajada de España y organizar exposiciones de cerámica o de carteles de la Guerra Civil.

En mi tiempo libre me dedico a la lectura, pintura, escultura y al cine, colaborando en varias ocasiones con mi hija Nathalie, que es cineasta. A recordar: *Memorias sin Batallas y Otros Muertos* (1992).

Después de muchos años tuve la sorpresa de recibir una llamada de Miguel que estaba preparando otra edición de su Cancionero Folklórico. Esta vez con el texto lingüístico que yo había perdido de vista y milagrosamente Miguel había conservado. Insistiendo en lo que siempre he dicho: *El Folklore de Zamora* es obra fundamental de Miguel Manzano. Mi colaboración era, y sigo pensándolo, un comentario personal, una simple nota de lectura a un texto importante. Lo que he hecho con mucho placer.

Antes de nada, me parece conveniente señalar que tomo variantes en un sentido muy amplio, que va desde las que podemos encontrar en coplas prácticamente idénticas y que solo se diferencian por la sustitución de un número de términos con frecuencia no-pertinentes (por ejemplo *el que* en lugar de *quien* como sujeto personal), hasta el extremo límite de coplas, al parecer muy distintas entre

sí, pero construidas sobre la misma base estructural y que conservan algunos rasgos comunes, sintácticos (generalmente estereotipados), léxicos o semánticos; rasgos siempre pertinentes, que permiten, aunque solo de manera hipotética, establecer la comunidad de origen entre coplas aparentemente muy alejadas entre sí. Tomemos como ejemplo las coplas siguientes:

Grupo A

I.

Debajo de tu mandil
tiene la perdiz el nido,
y yo como cazador,
a tu reclamo he venido.

(Canc. de folkl. zamorano, 76)

III.

Debajo de tu ventana
tiene la perdiz el nido,
y yo, como perdigón,
al reclamo me he venido.

(Canc. pop. de Madrid, II, 233)

Grupo B

V.

Debajo de tu mandil
traes un jardín hermoso,
el que se case contigo
se puede llamar dichoso.

(Canc. de folkl. zamorano, 679)

II.

Debajo de tu ventana
tiene la perdiz el nido,
y yo como perdigón,
a tu reclamo he venido.

(Canc. de folkl. zamorano, 471)

IV.

Debajo de tu rodete
hace la perdiz el nido,
y yo como cazador,
al reclamo me he venido.

(Canc. segoviano, p. 402)

Grupo C**VI.**

Debajo de los [l]aureles
tiene mi niña la cama,
y cuando se va a acostar
tiende el candil de una rama.
(Canc. de folkl. zamorano, 103)

VII.

Debajo de los laureles
tiene mi dama la cama,
y cuando se va a acostar
cuelga el candil de una rama.
(Canc. segoviano, p. 403)

Grupo D**VIII.**

Debajo del retamal
está la liebre escondida;
el cazador le apuntaba
y la liebre se reía.
(Canc. de folkl. zamorano, 397)

Si comparamos las ocho coplas entre sí, tomando como punto de partida la definición de variantes que dábamos arriba, tenemos:

Grupo A:

Las coplas I, II, III y IV pueden considerarse como variantes a un nivel mínimo. Efectivamente la diferencia entre ellos está en:

	I.	II.	III.	IV.
verso 1	mandil	ventana	ventana	rodete
verso 2	tiene	tiene	tiene	hace
verso 3	cazador	perdigón	perdigón	cazador
verso 4	a tu reclamo he	a tu reclamo he	al reclamo me he	al reclamo me he

Aparentemente, las variantes del verso 1 de las cuatro coplas (mandil / ventana / ventana / rodete) habría que considerarlas como variantes pertinentes, muy alejadas entre sí, y que funcionan como términos de diferenciación. En realidad, como veremos más tarde, son meras variantes léxicas que apuntan hacia un contenido semántico común. Lo mismo hay que decir de las variantes del verso 3 (cazador / perdigón). En cuanto a la variante del verso 2 (tiene / hace) creo que hay que considerarla francamente como

no-pertinente. Con respecto al verso 4 (a tu reclamo he / a tu reclamo me he) el mismo paralelismo entre las construcciones (cazador / perdigón / a tu reclamo he // perdigón / cazador / al reclamo me he) invalida la pertinencia posible. En los casos I y II tú funciona como un referente de objeto personal (reclamo tuyo, de la mujer), ausente en los casos III y IV pero compensado por el reforzamiento del referente de sujeto personal *me* (yo+yo, el hombre).

Grupo B:

Una sola copla para este apartado: la copla V. Estructuralmente esta copla está construida de la misma manera que las del grupo A. El primer verso es incluso idéntico al primero de la copla I, lo que constituye una prueba, si es que fuera necesaria, de que la variante de la copla I, a pesar de su aparente falta de lógica para una lectura superficial, no es nada arbitraria. En el verso 2 conviene establecer una diferencia entre «traes», variante no-pertinente de *tiene*, con la ventaja de que incluye el *tú* (la mujer) que aparecía en el verso 4 de las coplas I y II, *un jardín hermoso*, variante muy alejada de *perdiz en el nido* pero solo en apariencia, ya que tanto una como otra comportan el mismo contenido semántico como veremos luego.

Un grado mayor de alejamiento, pero también únicamente del punto de vista formal, lo constituyen los dos últimos versos comparados con los de las coplas I, II, III y IV. Reducidos todos a su estructura profunda veremos que el contenido es similar.

Grupo C:

Las coplas de este grupo, VI y VII, prácticamente idénticas (variantes, verso 2: mi niña / mi dama, y verso 4: tiende / cuelga), hay que considerarlas como no-pertinentes, aunque el caso de «tiende» plantea algunos problemas, debido sobre todo a la rareza del empleo, están muy alejadas de las coplas de los grupos A y B. Efectivamente, aparte de la coincidencia del *debajo de* inicial, las transformaciones sufridas por estas coplas las alejan considerablemente de la base estructural que, hipotéticamente, tiene que ser común a todas ellas. El análisis detallado que haré más adelante demostrará hasta qué punto este alejamiento es «real» del punto de vista del mensaje.

Grupo D:

Aparentemente, también muy alejada de todas las anteriores, aunque los rasgos comunes entre esta y las del grupo A sean más abundantes. Así, coincidencia en el verso 1 de *debajo*

de[l], lo que sitúa a *retamal* en la línea de variantes *mandil, ventana, rodete, retamal*.

En el verso 2, la *perdiz* de las coplas del grupo A ha sido sustituida por *liebre*. Rasgo común entre ambas: el ser víctimas privilegiadas del cazador. *Cazador* que aparece en el verso 3 al igual que en las coplas I y IV, y es esta otra coincidencia que merece ser señalada.

En cuanto al verso 4, nada que ver con ninguno de los versos de las coplas anteriores ni siquiera analizadas globalmente. A mi parecer habría que situar este verso en la línea de la «diversión» (con el sentido de apartar, desviar de una acción) frecuente en el folklore y cuya manifestación más espectacular es quizá la constituida por los *Despropósitos* (o *Disparates*), que es un verdadero género literario.

Una vez establecida esta clasificación somera de las variantes, pasemos al análisis detallado de los elementos contenidos en ellas.

Observemos que este análisis desempeña una doble función. Por una parte, la de justificar las relaciones existentes entre términos que se sustituyen mutuamente en las diferentes versiones. Por otra, la de tratar de aclarar el contenido profundo y común a todas las versiones, a pesar de su alejamiento aparente; objetivo planteado hasta ahora como hipótesis de trabajo. La lectura y crítica superficial que tradicionalmente se hace de este tipo de composiciones¹ suelen tender a hacerlas pasar por creaciones populares, más o menos ingeniosas o ingenuas, en las que a veces aparecen escollos de los que es mejor no hablar, en general, con el pretexto de que se trata de creaciones poco representativas, aberrantes, etc. Así, en el caso de los ejemplos que nos ocupan, las coplas II, III, VI y VII, serían las coplas «inocentes», sin que el hecho de que a una *perdiz* se

¹ Cuando se hacen, ya que lo más corriente es que sean tenidas en poca o ninguna consideración, tratadas de sub o infra literatura en comparación con la de los «grandes», sin que esta salga mejor parada cuando toca a ciertos temas, en cuyo caso el buen gusto, las buenas costumbres o la fe (no sabemos y sí sabemos de quiénes) ocupan el lugar de toda lectura y crítica.

le ocurra hacer su nido precisamente debajo de una ventana, o que a una dama se le ocurra dormir al sereno bajo los laureles (lo que se dirá que resulta «poético») inquiete de ninguna manera el espíritu del censor. Que una liebre se ría porque el cazador la apunta con su escopeta, copla IV, ídem de lienzo, aunque la sorpresa suba de tono. Lo que empieza a resultar verdaderamente escabroso y difícil de explicar es el caso de las coplas I y V, y ello probablemente debido a la localización topográfica excesivamente explícita: donde se sitúa el jardín y donde la perdiz tiene su nido... En estos casos, y en otros semejantes a ellos, cuando son tan claros que es imposible eludir su significado real, la alusión de *pasada* o *velada*, y, en último término los puntos suspensivos, o simplemente la censura², suelen ser la norma.

La intención que me guía al hacer este análisis es precisamente la contraria; es decir, la de con-

2 Cf. por ejemplo el *Cancionero popular de la provincia de Madrid* de García Matos (Vol. I), *Notas sobre el folklore de la provincia de Madrid* (pp. XXXVI y XXXVII). También el inefable caso, referido esta vez a los refranes de Martínez Kleiser en su *Refranero general ideológico español* (R.A.E. Madrid, 1953) que por su ejemplaridad no resisto a la tentación de copiar: «En efecto, se deslizan en ellos [los refranes] licencias de lenguaje que se adentran unas veces, sin embarazo, por los ranchos de la grosería, y traspasan otras, libremente, las fronteras de la clerofobia, de la profanación de la obscenidad. Gran problema para el prudente coleccionador. Su espíritu selectivo se halla colocado entre dos simas igualmente peligrosas: la de considerar su obra puerto franco para toda clase de mercancías paremiológicas que pretendan desembarcar en él, y la de talar por la raíz cuantos dichos ofendan al pudor, a la fe o al buen gusto. En el primer caso resultaría un libro vedado a muchos lectores por sus crudezas o por sus enseñanzas nocivas, y en el segundo retrataría con poderosos rasgos la fisonomía real del pueblo tras un velo de miramientos y de rubores. Para huir de ambos terribles abismos, manteniéndose sobre la cresta estrechísima que los separa, no basta, por lo general, el equilibrio propio; se ha de buscar el quitamiedo seguro en quien descansar la conciencia. Y a este apoyo, en forma de superior y sapiente consejo, hubieron de acogerse mis titubeos y mis inquietudes. El autorizado filtro excluyó los notoriamente impúdicos y concedió libre paso, no sin íntima contrariedad, a cuantos reflejan estados inocultables de opinión o de cultura».

siderar que es justamente en las coplas tradicionalmente calificadas como poco representativas o claramente escandalosas, donde tenemos que buscar la clave de todas las demás. Y esto por una razón que considero fundamental: si existen variantes de una copla, independientemente de la prioridad de origen que sería difícil, si no imposible de determinar, de las cuales unas permiten una lectura «inocente», mientras que para las otras esta lectura es sensatamente imposible, es porque tiene que existir un mecanismo y comunidad entre ellas que permite la transformación de coplas «inocentes» en coplas «no-inocentes» o viceversa, y, en último término (y esto es una nueva hipótesis de trabajo) porque, probablemente la diferencia de unas y otras es puramente formal, manteniendo todas un contenido idéntico que respondería, parafraseando a Sigmund Freud³, a una identidad entre el concepto y la expresión verbal primitiva, habiéndose transformado esta última, a través de simbolismos a veces complicadísimos, hasta convertirse en una expresión en la que el reconocimiento del contenido no existe, incluso en el caso en que los conservadores y transmisores del folklore son inconscientes de ello⁴. El método que propongo para tratar de poner de manifiesto el hipotético contenido común de todas las variantes es:

1. Estudio comparativo

de todos los términos pertinentes, o considerados como tales, que constituyen las distintas variantes en cuestión.

3 *La interpretación de los sueños (La elaboración onírica*, p. 559). A tener en cuenta la edición de las *Obras Completas* de Sigmund Freud en 3 tomos (3657 p.), editado por Biblioteca Nueva. Tomo I (1873-1905), ensayos del I al XXV. Tomo II (1905-1915 [1917]), ensayos XXVI al XCVII. Tomo III (1916-1938 [1945]), ensayos del XCVIII al CCIII.

4 ¿Cómo justificar, si no, la conservación a través de los siglos hasta la actualidad de una modalidad de expresión, a pesar de que le han sido contrarias, cuya función fuera gratuita?

2. Formación de parámetros artificiales

a partir de cada variante y ver si los términos (todos o parte) incluidos en ellos se encuentran en otras coplas con una función semejante. Veremos cómo a través de dichos parámetros el campo simbólico (en su expresión léxica o psicoanalítica) utilizado en el folklore se amplía considerablemente.

3. Creación de desplazamientos de función

(por ejemplo de sustantivo a predicado etc.) de términos o de grupos de términos, pertinentes o no, y observar si los nuevos términos que así aparecen tienen una función en otras coplas, semejantes a las de los términos de origen. Los términos que aparecen mediante los desplazamientos de función tienen un contenido semántico homólogo. Por ejemplo, entre *subir* y *bajar* existe homología de desplazamiento en verticalidad. Se diferencian del punto de vista sémico en que en un caso el desplazamiento vertical es hacia arriba y en el otro hacia abajo.

4. Creación de desplazamientos por asociación

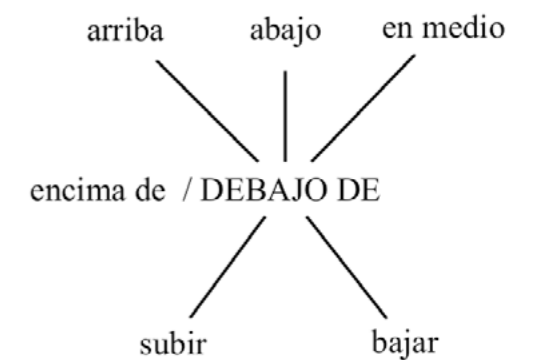
de tipo metonímico. Me explico: registrando el término *puerta* con un significado simbólico determinado (veremos más adelante ejemplos concretos), analizar cuáles de sus funciones, elementos que la componen etc., objetivamente (independientemente de cualquier significación), por ejemplo *gozne*, *llave*, *cerradura*, *clavo*, *madera* etc., pero también *cerrar*, *abrir*, *entrar*, *salir* etc., funcionan como símbolos que se articulan del punto de vista semántico, con el significado simbólico de puerta. Es evidente que, en este caso, no existe homología semántica alguna entre el término de origen y los que aparezcan merced al desplazamiento por asociación. La asociación (en su significación simbólica) es puramente psicoanalítica. En lo que concierne al significado erótico, simbólico de términos de diferentes campos léxicos; con frecuencia se trata de *asociaciones simétricas antitéticas* (por ejemplo *lanza*, arma ofensiva, símbolo de virilidad; *escudo*, arma defensiva, símbolo de feminidad) pero no siempre es así (por ejemplo *pájaro*, símbolo de

virilidad; *nido*, símbolo de feminidad; o, incluso, árbol, símbolo de virilidad).

5. Análisis globales de las coplas

o segmentos de ellas por encima de las unidades léxicas.

El orden de los apartados arriba señalados, sobre todo el de los cuatro primeros, no indica ningún tipo de prioridad, ya que se trata de un método de análisis en el que los diferentes apartados se encuentran con frecuencia imbricados o privilegiados de manera desigual según los versos y las coplas. Tomando como punto de partida el primer verso de la copla 1: debajo de tu mandil; nos encontramos con que a partir de *debajo de*, común a todas las coplas, podemos realizar una serie de desplazamientos de función en los que aparecerían: *arriba* / *abajo* como también *en medio* / *subir* / *bajar*, y un correspondiente simétrico de la forma originaria que es *encima de*. Esquemáticamente podemos representarlos así:



Tanto en *Lecciones introductorias al psicoanálisis (El simbolismo en el sueño*, pp. 2218 y 2222) como en *La interpretación de los sueños (La elaboración onírica*, p. 561), Freud nos ilustra acerca de la función simbólica que el «subir» y el «bajar» tienen en los sueños como representación del acto sexual. Si acudimos por nuestra parte a la observación del significado que estos predicados tienen en el folklore o al de los contextos en los que aparecen con mayor frecuencia, encontramos una confirmación de dicha función. Tomando solo unos pocos ejemplos, aunque realmente significativos, tenemos:

Si supiera dónde duermes
y dónde tienes la cama,
subiría por la escalera,
como la hiedra enramada.

(Canc. de folkl. zamorano, 366)

Si quieres que suba suba
como un gato subiré,
entraré por tu ventana
y contigo dormiré.

(Canc. de folkl. zamorano, 430)

Sube, marinero,
sube para arriba,
dormirás en cama
con una chavalina.

(Canc. de folkl. zamorano, 109)

La relación *marinero-subir* parece constituir un tópico folklórico y así volvemos a encontrarla en los números 34 y 530 de este cancionero. Lo que de momento no puedo explicar es el porqué de este tópico. ¿Acaso porque en la *nave*⁵ (otro símbolo de la mujer bien asentado tanto en psicoanálisis como en la literatura clásica) es donde *sube* el marinero y donde *navega* (*navegar* y *navegar en ansias*; también con el significado de «hacer el amor» o «practicar la prostitución» como se registra en mi *Léxico del Marginalismo del siglo de oro*, Universidad de Salamanca, 1976)?

A manera de paréntesis ilustrativo del significado de *nave* o *barca* como símbolo de feminidad, me parece oportuno citar unas coplas de la canción 490 de este cancionero titulada *Las barcas*:

Tender la barca, tenderla,
tenderla sobre la arena

5 Y lo mismo *barca*, como califica Rampín a la Lozana cuando están haciendo el amor: «Rampín.—¿Y vos qué parecéis? Lozana.— ¡Dilo tú, por mi vida! Rampín— Parecéis barqueta sobre las ondas con mal tiempo». (Lozana XXII).

y a lo marinerillo dormir sobre ella,
a lo marinerillo dormir sobre ella.

Ay que se anega la barca,
ay que la barca se anega.
Tira de los cordones,
María Manuela,
tira de los cordones,
que son de seda.

Ay que se anega la barca,
ay que la barca se anega
y el barquerito con ella,
y el barquerito con ella.

(Canc. de folkl. zamorano, 490)

El empleo de *tender* aplicado a una barca ya resulta de por sí bastante extraño; pero mucho más cuando el marinero duerme sobre ella, en lugar de en ella. La clave tenemos que buscarla en una identificación barca = María Manuela, con lo que *tender* y *sobre* cobran su verdadero sentido. En lo que se refiere a *cordones* véase lo que se dice más adelante al hablar del significado de *cinta* y *cordón*. El *anegarse* la barca hay que entenderlo como simbolización del espasmo cínico.

Con un albañil
me voy a casar,
que me gusta a mí
subir y bajar (etc.).

(Canc. de folkl. zamorano, 307)

La relación *subir - bajar - albañil*, la encontramos también en una canción folklórica cubana, lo que probablemente sea un indicio de la antigüedad del tema:

Yo tenía siete hijas
y todas se me casaron.
La primera se casó
con un señor albañil,
y toda la noche estuvo
bajando tablero y volviendo a subir.

(Cuba tradicional y Cuba revolucionaria)

El dichoso padre continúa pasando revista a los distintos maridos del resto de las hijas y calificando lo que hacen la primera noche en función de diversos oficios o aficiones...

Los números que van del 527 al 533, ambos inclusive, son otras tantas variantes de un tema común; el subir una pera a un árbol, esperar a que madure, y una vez madura cortarle un ramo para estar a la sombra durante el verano. No caigamos en la trampa. La incongruencia enorme que esconde la historia, por otra parte, presentada como una historia completa, describe en realidad el curso agrícola y amoroso que va desde el principio de subir la pera al árbol que recorre el camino hasta el final feliz de estar, al final, a la sombra todo el verano. Veamos sucintamente.

La arada, para que no haya errores, aparece en la composición del final de la copla número 531:

—Allá arriba en el cerro
de Palomares
hay un gañían arando
con cuatro pares—

que no «casa», temáticamente, de ninguna manera con ninguna de las que consideramos coplas variantes. Pero es que es este corte absurdo inconscientemente y cazarro lo que nos indica cual es el principio de todo lo que venga después [ya sabemos que las coplas folklóricas son hijas de padres muy diferentes] pero se entienden en su mundo mágico común porque tratan todas de lo mismo.

Resumiendo, lo que viene en estas composiciones es:

—*subir* insistente y de todas formas y colores, sea pera, perita y demás [a nadie se le ocurre subir al árbol [¿peral?]] con una manzana, cargada de otros significados simbólicos muy claros y sabidos desde Adán y Eva.

—*esperar* a que madure, merced a las habilidades de la novia, jardinera y resalada...

—de nuevo *subir* a buscarla, ya madura, con ramos cortados para llegar al final deseado.

Y todo ello, rodeado con lluvia de «subires». En compañía de marineros, que como es habitual en tierras adentro ponen de su lado lo que pueden. Etcétera. Todo un estudio minucioso y detallado nos lleva en esta composición, marcada de elementos de creación, y rechazando los negativos por inconvenientes... No creo que sea atrevido titularla: «De la Arada a la Troja».

En resumen, unas coplas encriptadas en forma de espejo, lo positivo / lo negativo, elaborados de términos de apariencia incongruente, que hay que leer de otra manera y que abre al creador de folklore una amplia utilización de un léxico especial y que está lleno de sentidos.

El anillo de mi dedo
tiene escaleras de vidrio:
por una sube el querer,
por otra baja el olvido.
(Canc. de folkl. zamorano, 390)

Bonito final. Con pausa.

En varios ejemplos vistos, y en otros que podríamos citar, encontramos escaleras que Freud califica de «símbolos de las relaciones sexuales», lo que, a mi parecer, no ofrece dudas.

La siguiente frase de Melibea, dirigida a su padre (*La Celestina*, Ac. XX) poco antes de suicidarse, explicando sus amores con Calisto, creo que es una confirmación suplementaria:

*Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad*⁶.

6 No perdamos de vista que *casa* es un símbolo de feminidad y que *paredes* y *huerto* se encuentran abundantemente registrados en la literatura clásica (sobre todo el último con una serie de variantes, huerta, jardín, etc.) y en folklore con el significado inconfundible de «coño». Paredes son más precisamente los besos o labios del «coño», como se desprende de la siguiente cita de *La Lozana andaluza*, LI, donde la Lozana, después de haber sido burlada y prácticamente violada por un astuto hidalgo, dice: «Pedro de Urdemalas no supiera mejor enredar como ha hecho este bellacazo, desflorador de coños. Las paredes me metió dentro». (Loz., LI).

Y la célebre escala o escalera de cuerdas siempre presente en los célebres amores de Romeo y Julieta no es más que el estereotipo literario de la más discreta que recorre abundantemente el folklore.

Por un desplazamiento léxico *escala* es con frecuencia reemplazado por las *trenzas* de la muchacha o por la *yedra* o por un *rosal trepador* o por una *enredadera*. En todos los casos nos encontramos con idéntico contenido y función. No citaré más que un ejemplo, el de las trenzas de la amante, por tratarse de una imagen más poetizada que las otras y también porque aparece con relativa frecuencia en romances antiguos, cuentos folklóricos e incluso infantiles, sin duda inspirados en aquellos. El ejemplo que doy a continuación está tomado de los *Cantos judeo-españoles* reunidos por Isaac Levy, del romance con estribillo titulado *Tres hermanicas eran* (primera versión)⁷, cuyo tema es el siguiente: un padre tenía tres hijas; dos estaban casadas, la tercera se le perdió, es decir, fue engañada por un caballero siendo doncella. El padre, de vergüenza, la envía a Rodas y le construye un castillo donde la encierra. Continúo citando la parte del poema donde se explica lo que entonces ocurre:

Varón es que lo supo,
¡Blancas de roz.
Ay, ramas de flor!...
Varón es que lo supo,
a la mar ya se echó...
Nadando y navegando.
¡Blancas de roz.
Ay, ramas de flor!...
Nadando y navegando
al castillo arrivó...
Échame tus entrensados,
¡Blancas de roz.
Ay, ramas de flor!...

Echame tus entrensados,
arriva subiré.

Ya le echó sus entrensados,
¡Blancas de roz.

Ay, ramas de flor!...

Ya l'echó sus entrensados,
arriva lo subió.

Termina el romance de manera sibilina donde parece que el varón es el caballero que la había engañado; su verdadero amor. Si he dado una cita tan larga –y de coplas entresacadas– es porque, aparte del desplazamiento léxico *escala/ trenzas* que señalaba al principio, encontramos de nuevo la idea de subir con el significado simbólico que antes he apuntado, y porque de manera voluntaria y ambigua vuelve a aparecer el marinero del que también hemos hablado. Se trata aquí de un nadador/ navegante; es decir, de una extensión de *marinero* (que se desplaza sobre el agua en una nave), hacia *nadador* (que se desplaza en el agua). En ambos casos se trata de un desplazamiento a través –y por medio– del agua cuyo significado merecería acaso un estudio detenido.

Una última observación con respecto al empleo simbólico de subir-bajar de escalera, o de sus desplazamientos léxicos. Podría pensarse que su función es menos explícita y directa de lo que he señalado, al decir que simbolizan una relación sexual. En otras palabras, que su significación es la de un trámite o paso, más o menos obligado, cuya finalidad sería la de la relación sexual, y que en sí no podemos considerarlos como tal. Nada más falso. Una de las características, y quizá de las más importantes, del simbolismo onírico, que puede extenderse a las creaciones populares, es la de transmitir contenidos de ideas precisas y concretas, y no las relaciones que dichas ideas mantienen entre sí, lo que es propio del pensamiento lógico.

Como ejemplo del empleo *arriba-abajo* envío al lector a las conocidas coplas *Vengo de moler, morena*, números 197-198 de este cancionero; la variante 199, para que no queden dudas, termina así:

¡Qué polvo lleva la piedra,
qué polvo lleva el camino!
¡qué polvo la molinera
después de dormir conmigo!

Esto sin acudir al importantísimo, y abundantemente justificado en toda la literatura clásica, que juega el molino con todos sus accesorios para describir el acto sexual.

La segunda parte del primer verso hemos visto que contenía las variantes *mandil / ventana / rodete / laureles / retamal*.

Como decía, nuestro trabajo consistirá en poner de manifiesto el mecanismo que permite el paso o la mutua sustitución entre variantes aparentemente muy alejadas entre sí y, como objetivo final, ver si todas estas variantes no son más que variantes léxicas con un contenido común a todas ellas. Una clasificación somera de estas variantes hace aparecer cuatro direcciones que parecen cabeza o punto de referencia inicial para la creación de parámetros artificiales tal y como señalaba en el punto 2 del programa metodológico un poco antes.

Estas direcciones son:

- | | |
|-------------------------|--------------------|
| 1. Vestimenta | Mandil |
| 2. Apertura en una casa | Ventana |
| 3. Vegetal | Laureles y Retamal |
| 4. Pelo o Peinado | Rodete |

Veremos luego que la clasificación de este último caso plantea problemas y quizá, así formulada, sea arbitraria. Antes de nada conviene advertir que la creación de parámetros a partir de los términos arriba apuntados sería inútil si se hiciera sin ninguna limitación, por ejemplo, apuntando todas las prendas de vestir conocidas o todos los nombres de vegetales. Por el contrario pienso, que en todos los casos, los términos contenidos en cada parámetro tienen que ser aquellos que aparecen registrados en cualquiera de las composiciones del cancionero, ya que es a partir de ellos, utilizándolos como ejemplo, de donde te-

nemos que sacar las conclusiones acerca de su empleo, y no de términos no registrados que, si no lo han sido, su porqué tendrá.

Los términos que aparecen con más frecuencia en el cancionero, agrupados bajo el parámetro *vestimenta*, son: *mandil, delantal, cinta del mandil, delantal o sombrero; pañuelo; falda: media y zapato*. El número de ocurrencias de cada uno, y la función específica que tienen, varía considerablemente.

El más marcado del punto de vista del simbolismo sexual es *mandil* y ello debido, sin duda, al lugar ocupado por dicha prenda en el vestir. Así tenemos:

El mandil de Carolina
tiene un lagarto pintado,
cuando Carolina baila
el lagarto mueve el rabo.
(Canc. de folk. zamorano, 453)

La utilización del *lagarto* como símbolo de virilidad (junto al *pez*, la *culebra*, el *ratón*, etc.) es señalada por Freud en *La interpretación de los sueños* (342-713 del tomo I), que incluso describe un sueño protagonizado por una procesión de lagartijas (capítulo 1, apartado B) del mismo libro. Para Freud, el hecho de que el rabo de este animal crezca después de cortado, limita el empleo a una «...prevención contra la castración». A mi parecer, dicho empleo es muy reducido y habría que extenderlo al de «pija» en cualquiera de sus funciones. Cela, en su *Diccionario secreto* (tomo II, 415), registra el término con este sentido y la cita que lo justifica tomada del *Cancionero moderno de obras alegres* no puede ser más significativa:

Mi marido fue a segar
y me dejó sin un cuarto,
y yo tuve que alquilar
el nido de su lagarto.

Una transposición al plano «hiperrealista» de este lagarto y del nido en el que busca refugio, lo encontramos en el *Cancionero* de Sebastián de

⁷ Isaac Levy, *Chants judéo-espagnols* (World Sephardi Federation, London, 1959).

Horozco⁸, donde una dama que duerme despreocupada en el campo encuentra al despertar que un lagarto se ha introducido en su coño buscando refugio. El remedio que la desdichada dama encuentra para desalojarlo es emplear la técnica de «un clavo saca a otro clavo»; y el clavo sacador será la pija de un obsequioso bigardo en la que el inocente lagarto traspillará sus dientes...

Creo que en el mismo plano habría que situar los lagartos llorones de Federico García Lorca con sus delantalitos blancos y su anillo de desposados, aunque en este caso una lectura psicoanalítica se impone a toda comprensión. Una variante de la copla de arriba en este mismo cancionero es la siguiente:

La bata de Carolina
tiene un lagarto pintado:
cuando Carolina baila
el lagarto riza el rabo.

(*Canc. de folkl. zamorano*, 262)

El interés de esta variante reside en el hecho de que se encuentra en un contexto cuya significación erótica no ofrece duda alguna. La composición misma en su totalidad se titula *Picaresca*; a ella envió al lector curioso para justificar el erotismo del tema, no sin antes señalar que la aparición de *bata* en lugar de *mandil* supone una ampliación suplementaria del parámetro vestimenta.

Otra copla en la que la función sexual del mandil resulta evidente es la titulada *Aceite, candil y mecha*:

Se acabó la mecha,
se cayó el candil,
se vertió el aceite,
se manchó el mandil;
se manchó el mandil,
se manchó el mandil,

se acabó la mecha,
se apagó el candil.

(*Canc. de folkl. zamorano*, 331)

El significado de *mecha* («pija» cf. *Léxico del Marginalismo del siglo de oro*), se encuentra justificado por la siguiente cita, también tomada del *Cancionero* de Sebastián de Horozco:

Por muy apuesto que sea,
no arde el candil sin mecha;
y el que bien justar desea,
si bien no enristra y rodea,
no hará cosa derecha.

Justar, *enristrar* y *rodear* son todos préstamos del vocabulario bélico al vocabulario erótico, cosa, como antes he apuntado, bastante frecuente en la literatura clásica hasta el siglo xvii. En cuanto a *candil*, con el significado de «coño», se encuentra abundantemente registrado en la obra de Francisco de Quevedo, de donde solamente sacaré el ejemplo siguiente:

Doncellas, que en un instante
Hilarán á su candil,
Con su huso y su costumbre
El Cerro de Potosí.

(*Quev. II*, 514, 749, 14)

Versos de doble lectura, tan frecuentes en Quevedo, en los que las doncellas hilando (sentido literal) con ahinco (lectura fonética de *huso* y *costumbre* [uso y costumbre]), *noche* (a la luz del candil) y *día*, allegarán más dinero que riquezas tiene el cerro de Potosí. Pero que también hay que entender como *doncellas* (que en realidad no lo son) que *hilando* («jodiendo», entendido en sentido erótico) *con su candil* o *en su candil* («coño») con *ahinco* (costumbre) y con el *huso* (en lectura, esta vez gráfica; «pija», siendo *rueca*, un símbolo de feminidad) allegarán más dinero que riquezas tiene el cerro de Potosí; cerro que, por otra parte, nos envía a un probable *puto sí*, monte de Venus o cerro de puto sí; que insiste en el carácter erótico de los versos.

8 Sebastián de Horozco, *Cancionero*, en la edición de J. Weiner, H. Lang, Bern und Frankfurt/M., 1975, con el número 347: *Quento donoso de un bigardo y una dama y un lagarto* (pp. 225-226).

Una variante léxica de *candil* la tenemos en la *lámpara*, también empleada por Quevedo con un sentido erótico en el siguiente poema:

[Una dama tiene]
entre muslos torneados,
el sepulcro del deleite;
Y viendo cómo no gana
Su lámpara para aceite,
mirándola entristecida
le dijo de aquesta suerte:
Molinico ¿Por qué no mueles?
Porque me beben el agua los bueyes.
(*Quev. II*, 445, 730, 46)

El aceite de la lámpara de Quevedo no es más que una alusión jocosa a los innumerables animeros que recorrían las calles con una imagen o tocando una campanilla o unas tablillas de San Lázaro, pidiendo limosna para la lámpara del aceite que solía iluminar constantemente la capilla de devoción de algún santo o la del Santísimo Sacramento.

En cambio el *aceite* de la copla 331 de este cancionero alude clarísimamente al semen que, vertido, mancha el mandil de la dama, trae como consecuencia que se acabe la mecha y que el candil se apague quedándose la dama a dos velas, como diría el otro.

En lo que se refiere a la *mancha del mandil* de la copla citada (*Canc. de folkl. zamorano*, 331), me parece conveniente aludir al romancillo n° 59 de la *Poesía erótica del siglo de oro*⁹, que cuenta la historia de la pérdida de virginidad de una niña espabilada, la cual culpa de ello a la liviandad de su saya. La tercera estrofa de la composición, cuyo mensaje es inequívoco, dice así:

Velando una noche,
en la blanca saya

9 *Poesía erótica del siglo de oro / Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro: con su vocabulario al cabo por orden del a.b.c.*, poesías recopiladas por P. Alzieu, R. James e Y. Lissorgues y publicadas por France-Ibérie Recherches, Université de Toulouse – (Le Mirail, 1975).

de un cirio que ardía,
le cayó una mancha.

Señalemos que, acerca del significado de *cirio*, o *cirio ardiente* o *encendido*; «pija», bastante claro en el romancillo, reaparece de nuevo en la seguidilla n° 131 del citado libro:

Mil cosas me faltan
después que duermes;
enciende tu cirio,
buscarlas hemos.

En *La lozana andaluza* (*Mamotreto*, XVII) se convierte en cirio pascual:

«Vení, que reiréis con la hornera que
está allí, y dice que trajo a su hija virgen
a Roma, salvo que con el palo o cabo
de la pala la desvirgó; y miente, que el
sacristán, con el cirio pascual, se lo abrió».

Y por último, en *Canto por travesura* de Víctor Jara aparece en la forma más prosaica vela, pero siempre con idéntico significado:

Un joven compró una vela
y fue a visitar la novia
y se le ocurrió esa noche
ponerla en la palmatoria.
Dio las dos, dio las cuatro el reloj,
ya la yuca empezaba a cantar,
y el joven de la palmatoria
la vela no podía sacar (etc.).

Un último ejemplo de *mandil* con el contenido que hasta ahora he indicado, aunque en apariencia se presenta cargado de inocencia, creo que lo tenemos en el *Brincao* (número 456):

Báilala bien bailadita,
no le rompas el mandil,
mira que no tiene otro
la pobrecita infeliz.

En apariencia, como digo, podríamos pensar que se trata de una amable invitación a un baile, carente de la brutalidad que se supone en

un baile cuya consecuencia fuera el romperle el mandil a la pareja femenina, cosa ya bastante extraordinaria. Ahora bien: lo extraordinario de la cuestión toma otra dimensión cuando, siguiendo una indicación de pasada de Freud en *Lecciones introductorias al psicoanálisis (El simbolismo en el sueño, p. 2217)*, nos enteramos de que el baile, la equitación y la ascensión funcionan como símbolos oníricos destinados a representar las relaciones sexuales. Con respecto a la ascensión véase todo lo dicho unas páginas más atrás acerca del subir y bajar.

En lo que concierne a la equitación (montar, cabalgar...), las citas que podríamos aducir procedentes de la literatura clásica son innumerables y sacarlas a relucir aquí constituiría una digresión inútil. Para bailar, en cambio, carezco de referencias en la literatura clásica y tengo que limitarme a la indicación de Freud y a la copla citada y a otras que veremos más adelante y que plantean algunos problemas. Lo que de momento quiero indicar es la posibilidad de que romper el mandil y sobre todo romper un mandil que no tiene repuesto, creo que tendría que interpretarse como desvirgar. En lo que concierne a la cosa me parece que no plantea problemas. Por otra parte lo roto comporta en el folklore, y fuera de él, connotaciones eróticas que no podemos negar. A este respecto me parece oportuno referirme a unos versos de Víctor Jara, de indudable procedencia folklórica, en el ya citado *Canto por travesura*, que son:

Cada vez que te veo
la enagua rota,
el cosito del medio
se me alborota.

(V. Jara, *Canto por travesura*)

Versos que encuentran su correspondiente en una *Ronda de Águedas* de este cancionero,

Cada vez que te veo
se me endereza
la punta del pañuelo
de la cabeza.

(*Canc. de folkl. zamorano, 643*)

con la ambigüedad que resulta de que sea una mujer quien lo canta: ambigüedad resuelta a través del «corte» que supone el hecho de que lo que se endereza es la punta del pañuelo de la cabeza. Obsérvese, además, que *pañuelo* con una significación que por hoy me resulta imprecisa (aunque pienso que masculina sobre todo), habría que integrarlo en el parámetro vestimenta del que estamos tratando.

Las coplas a las que antes aludía como una posibilidad para resolver el problema del significado erótico de «bailar» son las siguientes:

Por bailar las habas verdes
me llevaron prisionero
caras habas, caras habas,
caras habas me salieron.

(*Canc. de folkl. zamorano, 504*)

Otra versión de esta canción es la siguiente (nº 505). La primera copla es idéntica y después hay otra, la cuarta, que dice:

Toma tú las habas verdes,
tómalas, que no las quiero,
que a mí me las dan de balde
y tú me llevas el dinero.

El problema reside en el hecho de interpretar *bailar las habas verdes* como:

a) «Robar» en sentido literal, «habas verdes», también en sentido literal (recordemos que bailar es un término de germanía que significa robar y la familia de términos de este grupo es importante en germanía, cf. mi *Léxico del Marginalismo del siglo de oro: baila, bailado, bailador, baile, bailarín, bailico* etc.), lo que es causa del encarcelamiento del ladrón. Dado el impacto mínimo que hasta ahora he podido observar de la germanía en el folklore, esta hipótesis me parece poco probable.

b) «Desvirgar» lo que puede interpretarse, por otra parte, como robar la virginidad a una muchacha. A propósito de este significado quiero señalar que *Haba* tenía en la lengua clásica el significado de «coño» y por extensión de «mujer» y

haba verde significaría, así «virgo» o «mujer virgen» por oposición a la madura o madurada:

«Habas me hicieron mal, no comiérades vos tantas. Por haba [se] entiendo Muger, o su vaso venéreo por la semejanza. Y así los Árabes dicen a la natura de la Mujer, Hachun y Hachon de Phacos que en Griego es la Haba. Y así debe entenderse aquel símbolo de Pytagoras. A fabis abstineto. Guárdate de Habas que es de Muger o del trato venéreo. Y los Philosophos de su secta entendiéndolo más por corteza no comían habas...».

(*Rosal, Alf. 3º*)

c) Este último significado me parece más probable ya que explica bastante bien el sentido de la copla arriba citada con el número 505 y se sitúa en la línea de la copla anterior a esta,

Tengo ganas de pegarte
cuatro balas de fortuna
en ese lunar que tienes
entre columna y columna.

donde columnas = piernas, lunar = coño, pegar balas = coito?...

d) Pero señalaremos que las «habas verdes» solía utilizarse como señal de arranque del baile y para cerrarlo. Es decir, indicar el comienzo en tiempo y espacio del baile en sí, lo que se hacía como indicativo musical y en letras que permitirían una cierta libertad en chistes y bromas diversos, para separarlo de la festividad digamos seria u oficial. Y del mismo tipo «jocosos», es la variante número 506, titulada *Las Habas*:

Dicen que la azul es celo,
lo colorado alegría,
vístete de verde, amor,
serás esperanza mía.

que concluye con un estribillo digno de Gómez de la Serna o Daliniano y hasta de Gila sobre todo:

Tengo de llevar a la guerra,
si me llevan,
tengo de llevar castañuelas y pandero,
y la caña de pescar.

Delantal, anotado como segundo de los términos del parámetro vestimenta, hay que entenderlo como un sinónimo perfecto de *mandil*. Ello quiere decir que la función erótica que este juega le corresponde igualmente, y la copla que copio a continuación es la demostración indudable:

Me la tienes que dar,
me la tienes que dar
la cosita que tienes
debajo el delantal;

(*Canc. de folkl. zamorano, 287*)

Hay que señalar, sin embargo, que *cosa* (con todos sus compuestos y derivados) que se emplea sobre todo en el sentido de «pija» [así se encuentra en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa (Pleyto del Manto)*, en *La lozana andaluza (Mam. XLI)* de Francisco Delicado, en *Arte de las putas* de N. Fernández de Moratín (etc., etc.)] puede significar asimismo «coño», como en el caso de la copla arriba citada y en otros semejantes, lo que está en la línea de lo indicado por Freud en *La elaboración onírica* (p. 563) cuando escribe que «hay símbolos que tan pronto representan los genitales masculinos como los femeninos».

En este caso concreto *cosa*, en los sintagmas tener cosa con alguien o hacer la cosa puede incluso significar coito y esto desde antiguo, como se registra en el *Alfabeto tercero* de Francisco del Rosal:

«Cosa, en torpe significación... Así usa el Latino de la palabra res, como nota Josepho Scaligero, de donde procedió la fórmula *Habere rem cum aliqua*».

En el *Cancionero segoviano* en la maya titulada *El retrato de las doncellas* (p. 283) y que es una descripción morosa de las diversas partes del cuerpo de una doncella, se registra asimismo de-

lantal con la misma función que hasta ahora hemos visto:

Y eso que tapáis
con el delantal
parece columna
del Palacio Real.

La identificación «coño» = *columna del Palacio Real* que se hace en la canción, parece bastante impropia ya que la estructura formal de la columna se acomoda mejor con una simbolización de la «pija» (lo mismo que *menhir* u *obelisco*, por ejemplo). A mi parecer la explicación posible es múltiple:

a) Se trata de una simbolización antitética del tipo de la señalada por Freud cuando observa que las mesas y las tablas,

«son también mujeres, quizá por la antítesis de su lisura con las redondeces del cuerpo femenino».

(*La interpretación de los sueños*, p. 561)

para en el mismo libro, poco después, y a propósito de los símbolos bisexuales, que

«la fantasía no permite, en efecto, el empleo de objetos y armas duros y alargados como símbolos de los genitales femeninos (etc.)».

Creo que *columna* se encontraría precisamente dentro de la lista de esos objetos duros y alargados que, ni siquiera por antítesis, pueden simbolizar los genitales femeninos.

b) La importancia, el valor atribuido a las columnas del Palacio Real como sustentadoras de todo el edificio. Es decir, una ignorancia o una substitución de la estructura formal de la columna por el valor funcional que se le atribuye. Quizá el valor funcional atribuido a la columna = «coño» en esta canción, sea el de su función como órgano importante en el aparato reproductor.

c) El resultado de un proceso semejante al de la labor de condensación de *La elaboración onírica* (op. citada arriba, p. 517 y siguientes).

Condensación que encuentra aquí su expresión a nivel léxico. Las dos columnas, que en realidad son las piernas (vid. lo que se dice más adelante a propósito de la copla tercera del número 505 de este cancionero), se encuentran condensadas, reducidas a una, y esta una reemplaza, asume el significado de lo que en realidad está entre las dos columnas...

d) Quedan, por último, las hipótesis de que se trata de una verdadera «diversión», una pirueta que evite entrar en el terreno peligroso de describir de manera más directa lo que el delantal tapa. Lo que la envía al terreno del despropósito, o absurdo. Por otro nombre, llamadas *Tunarias*, sabiamente registrado por Fray Martín Sarmiento y estudiado por J.L. Pensado en *De los atunes y sus transmigraciones y sobre el modo de aliviar la miseria de los pueblos* (Universidad de Salamanca, 1992).

Como una probable extensión de *mandil* y de *delantal* habría que entender *la cinta* que los sujeta a la cintura, cuya pérdida simboliza asimismo la de la virginidad femenina. De ahí la insistencia con que un objeto aparentemente anodino, suele aparecer como centro de preocupación y petición por parte del varón.

Ay, que con el pie no la puedo pasar,
que dame la cinta de tu delantal.
La cintita, majo, yo te la daré
siempre que tú seas firme en el querer.
(*Canc. de folkl. zamorano*, 383)

¿Para qué me pides, pides,
lo que no te puedo dar,
las cintas de mi mandil?
Sin ellas no puedo andar.
(*Canc. de folkl. zamorano*, 478)

El paso de esta cinta o cordón al del sombrero, el pelo o el corpiño, aparece como un simple desplazamiento léxico dentro de sintagmas binarios más o menos estereotipados:

¿Cómo quieres que te dé
Lo que no te puedo dar,

La cinta de mi sombrero,
Si no la puedo quitar?
(*Canc. de folkl. zamorano*, 458)

Con respecto al sombrero me parece útil citar, una vez más, a Freud y la interpretación que da en *La elaboración onírica* (página 562):

«Entre las prendas del vestir puede interpretarse con frecuencia el sombrero femenino como un seguro símbolo de los genitales masculinos».

Interpretación bastante mitigada, en lo que se refiere a su significado, seis años después (1916) en *Las lecciones introductorias al psicoanálisis* (*Los sueños; El simbolismo en el sueño*, pp. 2217-8), donde dice:

«Un símbolo oscuro... es el sombrero, y quizás todo otro cubrecabezas en general, símbolo que la mayor parte de las veces tiene significación masculina; pero algunas, en cambio, femenina...».

Efectivamente pienso que se trata de uno de los símbolos bisexuales frecuentes tanto en *La elaboración onírica* como conservados en el folklore que no pueden atribuirse exclusivamente a uno de los sexos.

Esta tarde al baile fui
por bailar, y no bailé.
Perdí la cinta del pelo,
mira lo que yo gané.
Perder la cinta del pelo
no te debe entristecer,
que una mujer en el baile,
¡qué menos puede perder!
(*Canc. de folkl. zamorano*, 45)

La relación *baile* (cf. lo que se dice antes a propósito de él), *cinta*, *pelo*, *perder*, cobra todo su sentido analizada en una perspectiva psicoanalítica.

La bisexualidad antes señalada a propósito del sombrero tenemos que hacerla extensiva también en lo que respecta a *cinta*. Efectivamen-

te en los ejemplos vistos, hemos podido observar que *cinta* se utiliza como símbolo de la feminidad que sufre los asaltos y/o se defiende, en general, de ellos, de la masculinidad. En cambio, Luis de Góngora emplea el término en el romance 35 de 1591 en un sentido con toda evidencia masculino. Un rufián, dirigiéndose a una antigua protegida que después lo desprecia, por un mozo, dice:

Violante, que un tiempo fuiste
pelota de mi trinquete,
de mis botones ojal,
y de mis cintas ojete (etc.).

Más claro, ¡agua!

Como indicaba en la enumeración de los términos contenidos en el parámetro vestimenta, *falda* funciona también con un significado erótico semejante al que denunciaba respecto a mandil, delantal o bata, prendas todas que tienen la facultad de cubrir partes muy concretas del cuerpo femenino. Como ejemplos de *falda* tenemos los siguientes:

Ay Ramona, ay Ramona,
ya te lo decía yo,
que la falda de alto talle
iba a ser tu perdición.
(*Canc. de folkl. zamorano*, 302)

¡Qué guapa eres,
qué bien te está
la falda corta
y el delantal.
(*Canc. de folkl. zamorano*, 291)

El porqué una falda de talle alto puede ser la perdición de Ramona o por qué una falda corta y un delantal pueden sentar bien a una moza no tiene que averiguarlo Vargas. Curiosamente la canción número 291 se titula *Tengo el uno, el dos y el tres*. Tres, símbolo inequívoco de aparato genital masculino en psicoanálisis, que en este caso no hace sino enseñar la orejita de lo que se tiene,

que es, la baraja completa en una enumeración que termina con:

tengo el siete, la sota, el caballo,
tengo el rey con la espada en la mano.

La *media*, prenda de vestir privilegiada por actuar como puente entre lo visible y lo invisible e imaginado, juega, como es natural, un papel importante en el simbolismo erótico, y los textos de todo tipo en los que aparece como incentivo para el amante son abundantes. La copla siguiente me parece un ejemplo bastante explícito:

Por un punto de una media
me puse a subir al cielo
y en el camino encontré
a Jesús el Nazareno¹⁰.

(Canc. de folk. zamorano, 284)

Los dos últimos versos tienen una función de diversión en el sentido señalado páginas atrás. Efectivamente, a pesar de que tanto *cielo* como *Jesús Nazareno* podrían considerarse como términos de un mismo campo lírico (el que llamaríamos *vocabulario religioso*), en realidad son muy distintos y *cielo* tiene una función marcadamente erótica y a este nivel se identifica con «coño»¹¹. La expresión *subir al cielo* creo que tenemos que relacionarla con la expresión argótica francesa *grimper au ciel*, frecuentemente empleada en las del popular *San Antonio* con el significado de *faire l'amour*. Solo una encuesta detallada nos mostraría si este *subir al cielo* se registra en español con el mismo significado en otros textos; y los

10 Otro ejemplo de Despropósito, tan frecuente en el folklore.

11 Un terreno que habría que investigar detenidamente es el de los préstamos del vocabulario religioso al vocabulario erótico a pesar de que, debido sobre todo a la censura inquisitorial de tradición hispana, probablemente sea un trabajo arduo. Quizá leídos en esta perspectiva los desvaríos blasfemos de Calisto alabando a Melibea en *La Celestina* podrían justificarse de manera diferente a como tradicionalmente se ha hecho, es decir, considerándolos propios de un autor converso.

«místicos» no tendrían que quedar al margen de la encuesta.

Nos queda, por último, el caso de *zapato* que no tenemos que separar del *calzar* empleado hasta la actualidad con el sentido de «joder»¹². En el baile charro, señalado con el número 449, encontramos dos coplas que, a mi parecer, no ofrecen dificultades de comprensión:

Que pícame un espino,
que arresgúñame una zarza;
que cálzame, marido,
que no puedo estar descalza.
Los zapatos tengo rotos.
Llévalos al zapatero,
que los pique y los repique,
que yo le daré el dinero.

No hay que olvidar que *picar*, término en el que se insiste en ambas coplas, tiene ya en la literatura clásica el significado de «joder» en contextos muy diversos,

«Me hice padre de damas¹³, defensor
de criadas y amparador de pobretas;
vendíme por natural de Alcaudete; picaba
a todas horas como alguacil...» (etc.).
(Estebanillo González, I, VI)

dice Estebanillo al dar cuenta de uno de los oficios que desempeña a lo largo de su agitada vida. Y de un romance de germanía tardío recogemos una cita en la que, refiriéndose a dos prostitutas-busconas, se dice:

Pusiéronme de por medio
la Pulga y la Desmirlada,

12 Empleo que no es exclusivamente moderno y así lo encontramos registrado en la *Vida de don Gregorio Guadaña* (cap. IX) de Antonio Enríquez Gómez publicado en 1644, donde una vieja alcahueta, a cuya protegida Gregorio Guadaña ha desdeñado. Dice que «...pensaba holgarse sin matrimonio? Está engañado; no merece descalzar a doña Ángela, cuanto y más calzarla».

13 Es decir, jefe o patrón de prostíbulo.

valiente una en lo que pica,
y otra diestra en lo que saca.

La relación *zapato* - *picar*, procedente de los célebres zapatos picados a los que alude jocosamente Miguel de Cervantes al principio de *Rinconete y Cortadillo*, la encontramos explícitamente en la copla 149, de corte típicamente germanesco en la medida en que está construida, caso frecuente en los poemas de germanía, como una especie de léxico explicado:

Al zapato llaman pique
y a la media encubridora
y a la liga, porque oprime,
la llaman consentidora.

Y eso a pesar de que, como decía poco antes, la germanía me parece no haber tenido gran influencia en la creación de carácter folklórico.

En el *Cancionero popular de la provincia de Madrid* (vol. II, 445, p. 230), en una seguidilla, se registra una ocurrencia de *zapato* en un contexto tal, que merece la pena ser señalado:

Una niña en el baile— se lo miraba
la punta del zapato— que la apretaba.
Y eso sería
que el bailar bailando— la pisaría.

Lo primero que nos llama la atención es el empleo de *lo* en el segundo hemistiquio que parece referirse a la punta del zapato del tercer hemistiquio y que puede interpretarse de dos maneras:

1. Se trata de un caso de loísmo (lo que no tendría nada de particular tratándose de un cancionero madrileño).

2. Se trata de una elipsis en la que *lo* aludiría a *lo suyo*. *Lo mío*, *lo suyo*, y con menor frecuencia, *lo tuyo* tienen un significado erótico que se refiere indistintamente al «coño» y a la «pija» (cf. *Léxico del Marginalismo del siglo de oro*, p. 529, art. *Mío*, *lo*). Así pues miraba lo suyo (de él o de ella), durante el baile (recordar lo dicho a propósito de *baile*, *bailar*, un poco antes y todo queda claro).

Los hemistiquios segundo y tercero (la punta del zapato / que la apretaba) cobran así un contenido simbólico de doble lectura:

a) la punta del zapato = «pija» (significado aportado por *punta*), apretaba *lo suyo* = «coño».

b) *lo* (de él = «pija») apretaba *el zapato* (de ella = «coño»).

punta teniendo, en este caso, una función de diversión (despropósito como género literario en el sentido apuntado páginas atrás) o de miembro no-pertinente de un sintagma cuya lectura psicoanalítica, en una degresión (estructura explícita-superficial > estructura profunda) sería *punta de zapato* > *zapato* > «coño». Por otra parte conviene señalar la incongruencia lógica que existe entre el *pisar* el pie a alguien del hemistiquio séptimo y el efecto causado de los hemistiquios tres y cuatro en el que el zapato *aprieta* la punta del pie; en realidad tendría que ser *doler* u otro predicado semejante.

Quizá habría que interpretar también el *pisar* como una simbolización de «joder». No hay que olvidar que en la actualidad se emplea *pisar* en frases del estilo *se la pisan*, *te la pisan* para indicar que, en un abordamiento amoroso (aunque no solo) más o menos preciso, uno se adelanta a otro en la consecución del objeto del deseo.

La significación simbólica del zapato en el comportamiento onírico no ha pasado desapercibida para Freud quien en *El simbolismo en el sueño* (p. 2218) dice textualmente:

«El zapato y la zapatilla designan simbólicamente los órganos genitales de la mujer».

Interpretación que nos da la clave, fingidamente absurda, de *La pícara Justina* (Introducción) en la que unas, también fingidas inocentes, llaman a las zapatillas *daifas* («unas benditas de mi barrio, que llaman a las zapatillas daifas», etc.). Sobre todo cuando sabemos que, en lenguaje picaril, *daifa* significa «prostituta» o «mujer que tiene amante» o «criada para todo».

Como se desprende del *Cancionero de Madrid* arriba indicado, creo que el empleo simbólico apuntado por Freud, si es válido para la mayoría de los casos, es, sin embargo, restringido y habría que extenderlo a la simbolización, también de la «pija».

Para terminar con este apartado referido a los términos del parámetro vestimenta me parece útil citar una última copla en la que se registra el término *camisón* con un contenido semejante al de los que acabamos de ver. Se trata de la copla 646, titulada *No vendas la gaita*, y que dice así:

Si tú vendes la gaita,
yo vendo el camisón.
La gaita no la vendo,
yo no la vendo, no,
que es la mejor alhaja
que tenemos los dos.

La razón que me empuja a citar esta copla es porque se trata de uno de los rarísimos casos donde se hace referencia a una prenda de vestir que calificaríamos de íntima. A mi parecer, la ostensible ausencia de prendas de vestir íntimas en el folklore y en la literatura clásica en general es debida a dos causas:

a) Por una parte se trata de prendas invisibles públicamente –es un decir, ante la actual avalancha publicitaria– y que exigen un doble esfuerzo en la creación de símbolos: aludir a algo invisible a través de otra cosa (una prenda de vestir) también invisible.

b) Por otra parte porque se trata de prendas excesivamente directas en su alusión (a pesar de su «invisibilidad»), lo que tiene como consecuencia anular el carácter marcadamente simbólico de este tipo de designaciones. No hay que olvidar que entre las características del símbolo, una es la de ser suficientemente explícito en su alusión para ser reconocido como imagen de otra cosa; otra la de evitar una representación excesivamente cercana a la representación icónica, que pudieran sustituirse a la cosa representada.

Volviendo a la copla citada, y aunque su sentido me parece bastante claro para cualquiera, es preciso señalar dos cosas. Por una el significado de *gaita*, «pija», incomprensiblemente ausente del *Diccionario secreto* de C.J. Cela, ya que su uso es muy actual. Por otra el significado muy especial de *alhaja*, también «pija», que por mi parte había registrado ya varias veces en el *Teatro Universal de Proverbios* de Sebastián de Horozco, y en el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas, siempre con el significado de «coño» y en las variantes de *Alhaja*, *Axa* y *Haxa*, También se registra *camisón* en *Poesía erótica* (canción número 87, página 159) de manera tan directa que no necesita explicación:

¿Qué dirá mi madre,
que riñe por dos,
si me ve la sangre
en el camisón?
Cerraráme en casa
para hacer labor
y hablaré por torno,
como en religión.

El segundo parámetro, decíamos páginas atrás, habría que construirlo a partir del término *ventana* que aparece en las coplas II y III pertenecientes al grupo A y lo definiríamos someramente como apertura en una casa. Antes de nada me parece conveniente insistir en el hecho de que partir de *mandil* y continuar con *ventana* como una variante de aquel, no supone de ninguna manera una prioridad temporal, histórica, de unas coplas sobre otras, prioridad que sería muy difícil, cuando no imposible de determinar.

Como aperturas en una casa los términos que se imponen inmediatamente son *ventana*, *puerta* y *balcón*, todos ellos profusamente registrados en este cancionero y, como veremos a lo largo de nuestro análisis, comportando con frecuencia una función sexual. Esta función no pasó inadvertida para Freud que en sus *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, en la parte dedicada al simbolismo en el sueño (tomo II, pp. 2212 a 2225) dice textualmente:

«Ya conocemos el símbolo habitación, que, desarrollándose, da a las ventanas y accesos de la misma la significación de los orificios del cuerpo humano. La habitación abierta y la habitación cerrada forma parte del mismo simbolismo, y la llave que abre es incontestablemente un símbolo masculino» (p. 2218).

Y un poco después, citando a Scherner, continúa:

«El cuerpo humano, hemos dicho, se halla frecuentemente representado, según Scherner, por el símbolo de la casa, el cual, al desarrollarse, se extiende a las ventanas y puertas, convirtiéndolas en representación de los accesos a las cavidades del cuerpo, y a las fachadas, lisas o provistas de salientes y balcones que pueden servir de asidero. Este simbolismo aparece igualmente en el lenguaje vulgar, pues solemos saludar a nuestros antiguos amigos con el apelativo de «Altes Haus» (vieja casa), o para indicar que alguien se halla algo trastornado decimos que tiene desalquilado el piso de arriba»¹⁴.

Son varias más las citas de Freud que podríamos aducir en el mismo sentido. Limitándonos a las vistas observaremos que junto a *ventana*, *puerta*, *balcón*, aparecen otra serie de términos como *casa*, *habitación abierta o cerrada*, *llave*, etc., que no podemos considerar como una extensión paramétrica de los primeros y sí, en cambio, como una serie de desplazamientos por asociación del tipo de los que apuntaba en el punto cuarto del método de análisis que practicamos. Así pues, antes de empezar con el análisis detallado de los términos contenidos en el parámetro artificial construido bajo la designación apertura en una casa, creo que convendría establecer un esquema de las expresiones, del tipo que sean,

14 Tener desalquilado el piso de arriba corresponde al español actual «andar o estar mal de la azotea».

que encuentran una representación léxica en diversas coplas y cuyo núcleo inicial sería el parámetro indicado.

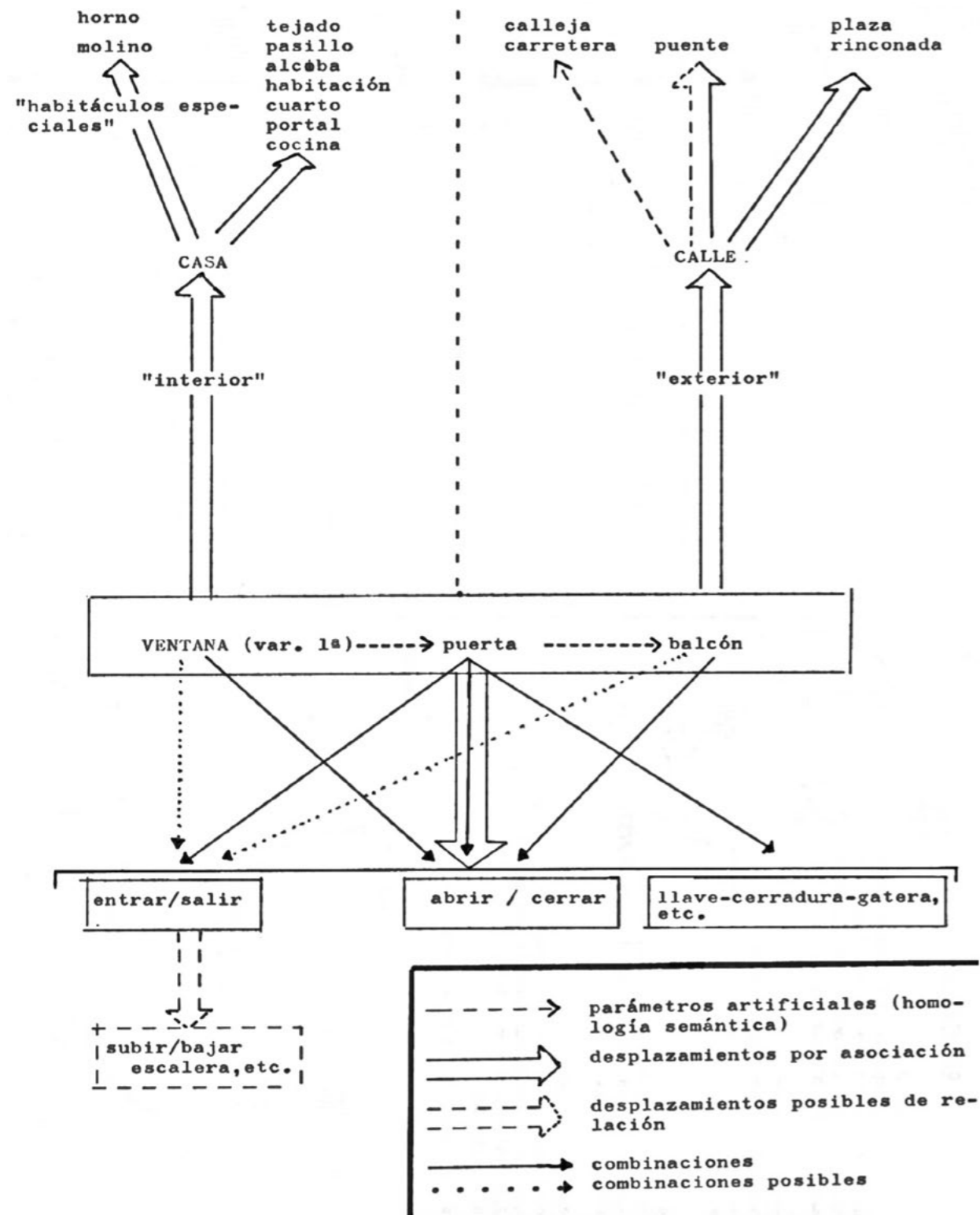
Para empezar, señalemos que los términos comprendidos en dicho parámetro comportan un contenido sémico que definiremos vagamente como «aperturas que ponen en comunicación un espacio cerrado con un espacio abierto, o de un interior con un exterior». La expresión léxica del primero es la casa, la del segundo la calle. Tanto la una como la otra se presentan como desplazamientos asociativos del mismo tipo. Hace aparecer, para la casa, términos como *habitación*, *cuarto*, *alcoba*, *portal*, *cocina*, *pasillo*, *tejado* etc., es decir los diversos componentes de una casa, e incluso un tipo de habitáculos especiales como *horno* y *molino* entre otros, particularmente interesantes por la frecuencia con que ellos o sus componentes, se utilizan para simbolizar las relaciones eróticas, tanto en *La elaboración onírica* como a través de metáforas abundantísimas y muy antiguas en la expresión folklórica y en la culta. En lo que se refiere a calle el desplazamiento asociativo hace aparecer *plaza* y *rinconada*. Al mismo tiempo a partir de calle podemos construir un parámetro artificial en el que se incluyen *calleja* y *carretera*, e, incluso, el término *punte* que se encontraría a caballo entre los términos del parámetro artificial (el puente es el lugar de paso alargado y semejante a la carretera aunque de un tipo particular) y los términos procedentes del desplazamiento por asociación precisamente por la particularidad del lugar de tránsito que constituye el puente.

Volviendo a los términos de parámetro inicial (*ventana*, *puerta* y *balcón*) y a través de un desplazamiento por asociación aparecen *abrir* y *cerrar* o *abierto* y *cerrado* merced a un desplazamiento de función suplementario. Todos estos términos se combinan indistintamente con cada uno de los contenidos en el parámetro inicial (*ventana* abierta o cerrada, *abrir* o *cerrar* la ventana, *puerta*, *balcón*, etc.). También por asociación aparecen *llave*, *cerradura*, *clavo*, *gatera*, etc. que se combinan todos con *puerta*. Y lo mismo *entrar* y *salir* que se combinan fundamentalmente con

puerta, pero también pueden hacerlo, en casos excepcionales y por lo mismo tanto más significativos, con *ventana* y *balcón*. Hay que añadir que en este último caso, *entrar* y *salir* pueden generar posibles desplazamientos de relación en los que

aparecen *subir*, *bajar*, *escalera* etc., de los que hemos hablado con anterioridad.

Resumiendo todo lo expuesto y en forma esquemática nos encontraríamos con el siguiente cuadro:



En lo que se refiere a los términos del parámetro de base (*ventana*, *balcón*, *puerta*) conviene hacer una observación preliminar. La mayor parte de sus ocurrencias se registran en la parte que corresponde a las canciones de ronda, cosa que, si bien es bastante lógica dado que la relación entre los componentes de la ronda (músicos y cantores por una parte, moza a la que va dedicada por otra) se establece precisamente a través de ventanas, balcones y puertas, no disminuye en absoluto la función simbólica que esos elementos tienen del punto de vista psicoanalítico. Vayan en apoyo de esta afirmación las ya citadas palabras de Melibea a su padre poco antes de suicidarse en *La Celestina*; o, en el mismo libro, la primera cita que la alcahueta concierta entre los amantes precisamente:

«por entre las puertas de tu casa». (Melibea - Acto X)

Y de manera más clara aún cuando Celestina se burla ante la petición de Sempronio de repartir las ganancias que procedan de los buenos oficios de ambos en los amores de Calisto y Melibea, con las siguientes palabras,

«Celestina. -¿Qué, hijo? [de qué tienes menester] Una docena de agujetas y un torçal para el bonete y un arco para andarte de casa en casa tirando a paxaros y arojando paxaras a las ventanas. Mochachas digo, bovo, de las que no saben bolar, que bien me entiendes. Que no ay mejor alcahuete para ellas que un arco, que se puede entrar cada uno hecho mostrenco (etc.)». (Acto V)

donde las pájaras en las ventanas aparecen en un contexto en el que tanto *agujetas* como *torçal* y *arco* funcionan como símbolos de masculinidad bien asentados, mientras que *casa* y *ventana* lo son de feminidad. Por otra parte creo que un estudio detallado de las relaciones amorosas tan frecuentes en la literatura romántica nos mostraría, estadísticamente, cómo tienen por soporte la mayoría de las veces ventanas y balcones...

Veamos a continuación algunos ejemplos del empleo simbólico de *ventana* en la dirección indicada. En las coplas de ronda registradas con el número 26 en este cancionero se dice:

Con un cigarrillo puro,
puse un ramo a tu ventana.
Puse un ramo a tu ventana,
de rosas y de claveles,
y en el medio de los dos,
puse otro de laureles.
Puse otro de laureles,
de las tres hojas pequeñas,
para cuando te levantes,
te acuerdes de mí, morena.

Aparte del hecho de enramar la ventana de una moza que indica ya de por sí un tipo de relación amorosa o, como mínimo, de cortesía y dejando de lado la significación antigua que relacionaba el ramo con la prostitución (de donde *ramera*), y que después parece que pasa a significar que lo *enramado* está en venta¹⁵, que no tiene cabida aquí, lo primero que nos llama la atención es la manera de poner el ramo a la ventana, y la composición del ramo mismo. En la primera copla el galán pone el ramo a la ventana de su amada con un *cigarrillo puro*. Detalle que por una parte puede parecer superfluo y, por otra, expresado en una formulación impropia o poco corriente. En efecto, *cigarro puro*, *habano* o simplemente *puro*, son las formas más frecuentes para desig-

15 No resisto a la tentación de copiar la cita larguísima de *La lozana andaluza* que es una verdadera lección léxica de lo que el ramo verde ha significado como anzuelo comercial históricamente para vender de todo: «Rampín -Si aquel jodío no se adelantara, esta gelosía se vende, y fuera buena para una ventana. Y es gran reputación tener gelosía. Lozana -¿Y en qué veis que se vende? Rampín -Porque tiene aquel ramico verde puesto, que aquí a los caballos o a los que se quieren vender, les ponen una hoja verde. Lozana -Para eso mejor será poner el ramo sin la gelosía, y venderemos mejor. Rampín -Más ramo queréis que Trigo, que lo dirá por cuantas casas de señores hay en Roma. Lozana -Pues veis ahí a vos quiero yo que seáis mi gelosía, que yo no tengo de ponerme a la ventana, sino cuando mucho asomarse las manos». (*La lozana andaluza*, Mamotreto XVIII).

nar al puro en cuestión. La impropiedad de la formulación de la copla, por una parte el diminutivo en *-illo* (con una evidente intención rebajadora en cuanto al tamaño), por otra *puro*, que designa habitualmente al tipo de cigarro precisamente grande (sin otras connotaciones sociológicas que no vienen al caso) tiene, a mi parecer, una intención de ocultación o de diversión tendente a disimular el órgano simbólicamente designado (la «pija»), que de otra manera resultaría excesivamente explícito y hasta grosero. Bien es verdad que la tentativa de disimulación se opera en este caso de manera muy superficial y tosca. Abriendo un paréntesis, me parece útil citar otra copla donde el significado simbólico de *cigarro* aparece de manera mucho más explícita. Pertenece al número 336 de este cancionero y lleva por título *En tu jardín entré*, y es la siguiente:

Tienes ojos de que sí,
carita de no negarlo:
no me lo niegues a mí,
la lumbre para el cigarro.

Los dos primeros versos de esta copla se inscriben con facilidad en un contexto erótico. Inscripción tanto más segura cuanto que el *lo* del segundo verso (negarlo) reaparece en el tercer verso cuando en realidad tendría que haber sido *la*; la lumbre del cuarto verso. Esta aparente incoherencia se resuelve en el momento en que atribuimos a *lo* el significado, por elipsis, de «coño». Por otra parte, en lo que respecta a *lumbre*, su significado erótico es tan común (en la línea de caliente, arder, etc.), que no merece la pena insistir en ello. En la misma dirección hay que entender la copla del *Baile de San Martín y Pedrazales* (número 467), donde una moza se lamenta y acusa al *cigarro* y al *humo* que han causado su desgracia:

Oh, malhaya el cigarro,
malhaya el humo,
malhaya quien se fía
de hombre ninguno.

¿Por qué?

En una edición de 1925 al capítulo dedicado a *La elaboración onírica* (tomo I, página 580), Freud, citando los trabajos de Bettelheim y Hartmann de 1924, observa la coincidencia existente entre los símbolos que describen y los que por su parte él había encontrado en *La interpretación de los sueños*. Dice así:

«Encontraron que aquellos símbolos familiares a nosotros en *La interpretación de los sueños* hacían su aparición (ejemplo: *subir y bajar escaleras, apuñalar o disparar* como símbolo de cópula, *cortaplumas y cigarrillos* como símbolos de pene)».

Así pues, considerando estas *coplas de ronda*, número 36, tenemos que, a través del significado simbólico atribuido al cigarrillo en *La elaboración onírica* como en otras creaciones folklóricas, encontramos la lógica de esta primera copla por debajo de su aparente superfluidad. Las que siguen, no hacen más que abundar en este significado simbólico. La segunda por su construcción falta de lógica si no nos atenemos a un análisis psicoanalítico. Efectivamente, el ramo, *uno*, de rosas y claveles de los dos primeros versos, se convierte en *dos* en el tercer verso, lo que permite colocar en medio otro ramo, de laureles, y son *tres*. Ya al principio de nuestro análisis indicábamos la función que tenía *en medio*, y no vamos a insistir sobre el tema. Nos limitaremos aquí a señalar el valor simbólico del *tres* como representación de los genitales masculinos tal y como explica Freud en *El simbolismo en el sueño* (tomo II, página 2222).

Observemos que si en la segunda copla el *tres* es implícito y solo se evidencia merced al análisis que justifica la aparente incongruencia de la construcción de la copla, el *tres* se presenta ya de manera explícita, y el absurdo se desplaza hacia la botánica. No hay laureles de tres hojas pequeñas.

En resumen, las tres coplas se presentan en una progresión que va de lo aparentemente superfluo de la primera (el cigarrillo puro), pasando por una incongruencia de construcción (*un* ramo se convierte implícitamente en *tres*), hasta

un absurdo botánico (el laurel de las tres hojas pequeñas) que reúne, reduplicándolo, la función simbólica del *tres* (tres ramos, tres hojas) como representación de los genitales masculinos en la que el cigarrillo puro ocupa el lugar del medio, reemplazado en las dos últimas coplas por el laurel. *Laurel* juega, así pues, una función simbólica que veremos con más detalle al tratar de las coplas VI y VII del grupo C. En cuanto a las tres hojas pequeñas atribuidas aquí al laurel, es probable que nos envíen a otro significante latente, el *trébol*, cuyas hojas sí son realmente pequeñas, y cuyo significado simbólico, el arriba señalado, es mucho más frecuente y evidente, sea a través de amuletos o de la búsqueda del *trébol* de cuatro hojas que no es más que un desplazamiento, acaso con fines crípticos, del de *tres*. De todo lo visto se desprende con bastante claridad la función simbólica que tanto la *ventana* como el *enramar* con las características y aditamentos que hemos analizado, tienen.

Un segundo ejemplo de *ventana* en la línea de lo que vamos analizando, lo encontramos en la quinta copla del *Baile charro* (número 443). Dice así:

Encima de tu ventana,
debajo de tu balcón,
hay una fuente que mana,
sangre de mi corazón.

Dejando de lado el caso de *mana sangre de mi corazón*, que acaso tenga un significado especial, pero que de momento no puedo explicar más que como una diversión críptica, nos encontramos con una localización topográfica de la *fuente*, que se encuentra precisamente en *el medio* (envío de nuevo al lector a lo dicho a propósito de *encima / en medio / debajo*), entre un balcón y una ventana, lugar que no suele ser el más propicio para que haya una fuente. La misma localización aparece en las *Coplas de Teresa y Francisquillo* (número 900), pero esta vez en un contexto que no ofrece lugar a dudas con respecto a su interpretación. Al final Teresa resulta embarazada y engañada.

Muchas cosas más verás
el día que nos casemos
yo te enseñaré un jardín
con una fuente en el medio.

Hay que decir que el significado fuente = «coño» aparece lexicalizado desde antiguo, y así lo encontramos en el *Alfabeto 3º* de F. del Rosal donde en la palabra *críca* se dice:

«El orificio de la matriz, del griego *crinné* que es fuente y así la llaman las comadres fuente y los lugares o vías por donde salen las aguas del cuerpo, fueron siempre así llamados».

Y lo mismo en una poesía germanesca del siglo XVII recopilada por John N. Hill, donde una prostituta, La Chavez, hace testamento y se retira del oficio al hacer la distribución de sus bienes y al servicio de sus clientes, dice:

La sábana queda vieja
que treinta años me ha servido
en solo limpiar la fuente
donde tantos han bebido.
(Hill, 212, 47, C)

Queda, por último, observar que si la identificación del «coño» con *fuente* es la que mejor está asentada del punto de vista léxico, tanto *ventana* como *balcón* tienen la misma función del punto de vista simbólico y que la multiplicación de símbolos para designar un mismo órgano o actividad es normal en psicoanálisis. Así pues, y a pesar de la precisión topográfica con que los tres términos aparecen en el *Baile charro*, cosa que podría inclinarnos a pensar que se trata de un intento diferenciador e individualizador, en el fondo se trata de lo mismo. Como dice Freud:

«Lo que el aparente pensar del sueño reproduce es contenido de las ideas latentes y no las relaciones de dichas ideas entre sí, en cuya fijación es en lo que consiste el pensamiento».
(Tomo I, página 536)

Palabras que, si bien se aplican a *La elaboración onírica*, por mi parte creo que podrían hacerlo a gran número de creaciones folklóricas y sobre todo a aquellas que aparecen marcadas por el sello de la incongruencia lógica o sintáctica, es decir, «mal construidas» del punto de vista de lo que llamamos «pensamiento». Se trata en estos casos de expresiones, formulaciones del contenido de las ideas latentes y no de las relaciones de esas ideas. De ahí que lógica y sintaxis aparezcan distorsionadas y con una aparente falta de «sentido común». Queda, sin embargo, por señalar que en el caso del balcón, por su situación topográfica y sobre todo por constituir frecuentemente un saliente con respecto a la pared de la casa, puede funcionar también como símbolo de los pechos femeninos. Es uno de los casos en que determinados objetos por su estructura o función son utilizados con un valor simbólico polivalente.

Otro ejemplo curioso de *ventana* es el de la siguiente copla,

Todos los que cantan bien
cantan a la tu ventana,
y yo, como canto mal,
duermo contigo en la cama.
(*Canc. de folkl. zamorano*, 278)

donde se realiza un desdoblamiento de lectura en el que, por una parte, los que cantan bien lo hacen *ante*, delante de la ventana de la moza en sentido literal e indicando una cierta distancia, y, por otra parte, el que canta mal duerme con la moza en la cama; se introduce por (en) su *ventana* en el sentido literal y en el simbólico.

Si la *ventana* tiene un empleo simbólico para aludir, sobre todo a la feminidad, hay algunos casos en los que parece también referirse a la masculinidad o, mejor a un soporte de la masculinidad que es realmente representada por algo que enlaza o pone en comunicación dos ventanas. La forma de este *algo* suele ser alargada y por mi parte he registrado *culebra* y *cadena* pero que probablemente no son limitativas. Así en el caso de las siguientes coplas:

De tu ventana a la mía
se pasea una culebra,
dicen que pica, que pica:
más pican las malas lenguas.
(*Canc. de folkl. zamorano*, 14)

De tu ventana a la mía
hay una larga cadena
toda llena de suspiros,
de suspiros toda llena.
(*Canc. de folkl. zamorano*, 119)

La ventana de la copla 110, la encontramos en otra copla del número 323, transformada en casa con algunas ligeras variantes más. En los tres casos se trata de una serie de variantes de un módulo común, que se sitúan entre el tipo de variantes no pertinentes y el de variantes pertinentes tal y como señalaba al principio de este trabajo.

En el ejemplo de la copla número 14 aparece la *culebra*, signo de virilidad y también *picar* (con el sentido de «joder») sobre los que ya hemos hablado antes y no insistiremos más. En cuanto al *picar* de las malas lenguas, observaremos que el término propio es *cortar* (cortar un traje), es decir, murmurar.

En la copla del número 119 aparece *larga cadena* que habría que considerar como una variante pertinente de la *culebra* anterior, ya que su interpretación, por falta de pruebas con respecto al empleo simbólico de la cadena, se hace difícil. A manera de hipótesis me parece oportuno señalar, sin embargo, la frecuencia con que la relación amorosa, aunque casi siempre oficializada por el matrimonio, es simbolizada por *lazos* y *ataduras*, dentro de las cuales la *cadena* de la copla tendría su cabida, si bien con un contenido que podría resultar «negativo» (ataduras que no se pueden romper), a no ser que aluda a la fuerza indestructible del amor.

Aunque son muchas más las coplas que podríamos cita para apoyar el empleo simbólico de *ventana*, me parece que lo ya visto constituye una demostración suficiente, y añadir más ejemplos

alargaría el trabajo innecesariamente. Así pues, pasemos ahora a analizar el caso de *puerta*, que colocábamos en segundo lugar en el parámetro aperturas en una casa.

Para empezar, me parece útil indicar que todas las observaciones de Freud que antes hemos citado para el caso *ventana* y su simbolismo son asimismo aplicables al caso *puerta* y *balcón*, que incluso aparecen explícitamente en las citas de Freud. Así pues, nada más que decir, aunque el caso *balcón* comporta otras cualidades de las que hablaremos en su lugar. Esta prácticamente identidad que existe entre *puerta* y *ventana* es perceptible incluso en algunas coplas donde los términos aparecen asociados. Así, de *El Tururuluru* recogido en este cancionero con el número 213 y que cuenta la historia del marido engañado que vuelve a su casa de improviso y encuentra en ella al amante de su mujer (historia con multitud de variantes en romances, leyendas, etc. de las que la más conocida probablemente es la de *La Molinera* y *el Corregidor* en sus varias versiones), entresacamos las siguientes estrofas:

–Abre la puerta, muller,
que vengo por la guiyada.
–La puerta no te la abro,
que tenemos gato en casa.
–Si no me abres la puerta,
entraré por la ventana.

Versos donde aparecen, aparte de los términos subrayados, otros como *guiyada* (la aguijada) y *gato* que son símbolos asentados de la «pija» (en el caso de *gato*, por otra parte, alusión clarísima a «haber gato encerrado», es decir, haber trampa), lo que no es más que una confirmación de la lectura simbólica que se impone a la comprensión profunda de la historia.

Observaremos que en los citados versos, ante la negativa de la mujer a abrirle la puerta al marido, este amenaza con entrar por la ventana, lo que es un índice claro de que tanto la una como la otra tienen el mismo papel: el de ser orificios que permiten la entrada en la casa; símbolo de la mujer.

La misma situación, pero invertida en lo que respecta al sujeto de la acción, la encontramos en *Un lunes por la mañana*, número 26 del *Cancionero judeo-español* ya citado, que cuenta prácticamente la misma historia que la de *El Tururuluru*.

El marido por la puerta,
el ‘namorado por la ventana.
El ‘namorado por la ventana.
En medio del camino,
el tabaco s’olvidaba.
Y el tabaco s’olvidaba.

Es decir, apenas el marido sale por la puerta, el amante entra por la ventana. Como detalle curioso hay que señalar que lo que el marido olvida y que le hace volver a casa es el tabaco, lo que nos envía una vez más, al cigarrillo comentado páginas antes como un leve desplazamiento en el que encontraríamos una identidad de función simbólica entre cigarro = tabaco = aguijada. E incluso *flecha* que registran otras composiciones del judeo-español.

Como observación suplementaria me permito señalar que este entrar y salir por la puerta y la ventana oculta acaso, y no es más que una hipótesis, lo que podríamos llamar una relación amorosa completa, es decir, «por delante y por detrás». En todo caso la puerta falsa es el «culo» tal y como se registra, entre otros, en el *Guzmán de Alfarache* II, I, V, en *La vida del escudero Marcos de Obregón* I, IV, e incluso en el *Diccionario de Autoridades*. En las coplas citadas la falsedad vendría de una puerta (la de la mujer) que no es fiel, y a la vez de la falsedad de la situación.

Con el abrir y cerrar de la puerta (o puerta abierta o cerrada) y con el entrar o salir por la puerta o la ventana, nos hallamos ante una serie de desplazamientos por asociación como anunciábamos en la exposición programática del principio. Los ejemplos que podríamos dar son muchos. Nos limitaremos solo a unos pocos a mi parecer bastante significativos. Así la copla tercera de las *Coplas de ronda* número 14,

Por esta calle me voy,
por la otra doy la vuelta;
la dama que a mí me quiera,
me deja la puerta abierta.

en la que la puerta abierta comporta un doble sistema de lectura, la literal y la simbólica. De igual manera en la copla del número 29 titulada *La vi llorando*,

Dices que no me quieres
tú ni tu madre:
si una puerta se cierra
cuatro se abren.

donde la idea se expresa a través de un refrán, lo que nos ilustra bien acerca de la función simbólica que con frecuencia se encierra en este tipo de composiciones según apuntaba Freud.

Un caso del mismo tipo, realmente interesante, es el del romance *Don Francisco* (página 393 del *Cancionero segoviano*), cuyo tema es también el de una traición amorosa descubierta y vengada. Cuando el marido disimulado en amante llama a la puerta de su casa y su mujer le sale a abrir, el romance continúa:

Al abrir la puerta,
el aire apagó el candil,
y le ha agarrado de la mano,
le llevó para el jardín.

Versos donde, por debajo de una lectura superficial y puramente descriptiva, encontramos términos que ya nos son conocidos en cuanto a su función simbólica (*abrir, puerta, apagar, encender, candil*) junto a otros como *llevar* (tema del que no trataremos pero con respecto al cual envió la curiosidad del lector al *Yo me la llevé al río* de Lorca, cuyo significado es inequívoco) o *jardín*, perfectamente asentado con un significado erótico perceptible y demostrable incluso a nivel léxico. Con el apagarse el *candil* al abrir la *puerta* se alude a que la relación sexual no se lleva a cabo, ya que esta solo es posible con el amante y no se trata en el caso sino del marido disfrazado: es, a la vez, una anticipación del final del romance

donde el marido mata a su mujer de una puñalada. Esta interpretación encuentra su apoyo en el romance *Carolina* inmediatamente anterior al de *Don Francisco* en el mismo cancionero y que es otra versión del mismo tema.

La escena de la llegada del marido interrumpiendo la relación adulterina en este romance se presenta así:

Estando en estas palabras,
el maridito llegó.
–Abre, carita de luna;
abre, carita de sol;
abre, Carolina, abre;
abre, que lo mando yo.
–Aguarda, marido mío;
se me ha apagado el farol.

Aquí, el apagarse el farol (*farol*, variante léxica de *candil* y de *lámpara*, de los que ya hemos hablado) es la simbolización del «ya haber tenido relaciones sexuales con otro» o a la interrupción del coito y el susto por la llegada del marido. Hay que añadir que estar en palabras con alguien es una variante sintagmática de *conversación* o *tener conversación* cuyo significado es «tener trato carnal o relación amorosa con frecuencia ilícita o extralegal». Así lo encontramos en varios textos clásicos, por ejemplo en *La Celestina*:

«Calisto –Jamás querría, señora, que amaneciese, según la gloria y descanso que mi sentido recibe de la noble conversación de tus delicados miembros.
Melibea –Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tu, señor, el que faces con tu visitación incomparable merced».
(*Celestina*, XIX)

También en *El Lazarillo de Tormes* cuando Lázaro describe los amores de su madre con el Zaide:

«Ella y un hombre moreno de aquellos que las bestias curaban vinieron cerca en conocimiento... De manera que, continuando la posada y *conversación*,

mi madre vino a darme un negrito muy bonito... Quiso nuestra fortuna que la conversación del Zaide, que así se llamaba, llegó a oídos del mayordomo...». (*Lazarillo*, I)

Por último, también del *Cancionero segoviano* (p. 397), tomamos otro ejemplo de *puerta* combinado con *cerrar* y *abrir*, que es el siguiente:

Cuando mi madre me dice
chiquilla, cierra la puerta,
doy dos vueltas a la llave
y siempre la dejo abierta.

Si a pesar de las dos vueltas de llave que da la moza la puerta se queda siempre abierta, es o porque se trata de otra puerta, o porque, y es lo más probable, las dos vueltas de llave que dice dar no lo son en sentido literal, y sí en el simbólico que Freud apuntaba para llave, «símbolo incontestablemente masculino». A la moza en cuestión, pues, después de «haber corrido dos carreras, como quien dice», le siguen quedando ganas, lo que, del punto de vista físico, es bastante normal.

Un caso curioso es el de la asociación de la *puerta* con el *puerto*. Así en las coplas de ronda número 46 encontramos las siguientes coplas:

1. Sigue la ronda, majito.
la ronda la seguiré.
el puerto de Guadarrama
no sé si lo pasaré.
2. Si lo paso o no lo paso,
por tu puerta he de ir.
Y si acaso no lo paso,
contigo quedo a dormir.

Y continúan una serie de referencias a la *mar*, los *marineros* y la *sirena de la mar* que los encanta, dando a entender que, a pesar de ser el de Guadarrama, se trata de un puerto de mar.

Este «dar a entender» se encuentra confirmado, de manera implícita, en el número 362 titulado *Cuatro Panaderos* donde una copla dice,

Mis amores marchan hoy,
al puerto llegán mañana...
¡quién pudiera ser barquero
del puerto de Guadarrama (!)

sin que a ejecutantes ni oyentes se le haya ocurrido alguna vez corregir el «error» si es que puede considerarse así.

En lo que respecta a *puerto de montaña* (lo que en realidad es el de Guadarrama) asociado a la idea de «coño», en la descripción de las putas visibles y casi invisibles etc. del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, en la biografía de una llamada Rabo de Acero, se dice:

«Rabo d'Azero se llama Francisca de Laguna; es de Segovia, y muy conocida: anda en la Corte: ya creo que ha jubilado. Tomó este nombre, porque mucho tiempo estuvo, que no pudo passarse su puerto, por causa dela fuerte roca que la defendía, hasta que un devoto frayle de Salamanca, llamado Fray Porrilla, con grandes artes hizo una senda, y después acá, el camino se ha muy ensanchado, tánto, que dos carretas juntas pueden pasár, sin se hazér estorbo».

La cita no puede ser más explícita a través de la serie de metáforas jocosas que la componen. Así pues, *puerto de montaña* = «coño» se encuentra justificado. Lo que queda sin aclarar es el «error» que señalaba arriba. Por una parte puede justificarse merced a la fama que para hombres de tierra adentro debía tener el puerto de Guadarrama; hombres para los que, por otra parte, el mar en muchos casos no pasa de ser un nombre. De ahí que *puerto de montaña* y *puerto de mar* puedan confundirse sin dificultad.

A ello habría quizá que añadir la función simbólica que, con carácter sexual, tienen el mar y el agua en general como antes he indicado. ¿Estaría ausente de esta explicación la fama, internacionalmente conocida, de las putas de puerto?

Para terminar con el análisis de *puerta* en su función simbólica, creo que no nos queda más remedio que citar la canción íntegra dedicada a *La Chana*, cuyo oficio y trajín no deja lugar a dudas. Unos entran y otros salen;

a la puerta de la Chana
unos entran y otros salen,
y otros están esperando
por ver si la Chana sale.

¡Ay, Chana, Chana, ay, Chana, Chana,
Cómo te gustan las avellanas;
las avellanas, los caramelos,
¡Ay Chana, Chana, cuánto te quiero.

Dicen que la Chana gasta
pañuelos de cinco duros,
pero bien sabe la gente
que los ganó por el mundo.

A la puerta de la Chana
tocaban el tamboril
por ver si la Chana Chana
se salía a divertir.

(*Canc. de folkl. zamorano*, 371)

En cuanto a las *avellanas* que aparecen en otras canciones folklóricas, creo que no es erróneo interpretarlas como «cojones»; para los *caramelos*, *azúcar* y *dulzor* (o *dulzura*), son términos frecuentes en la literatura clásica empleados para designar el placer amoroso.

En lo que se refiere a *balcón*, último de los términos registrados en el parámetro artificial construido a partir de *ventana*, antes de analizar algunas de las ocurrencias que he registrado con una función simbólica sexual, me parece necesario hacer una observación. En la cita de Freud que dábamos un poco antes con referencia a Scherner se aludía al hecho de que en las representaciones del cuerpo humano a través de la casa aparecían las fachadas que podían ser lisas o provistas de salientes y balcones. Unas páginas antes, Freud es más explícito y afirma:

«Las casas de muros lisos representan hombres, y aquellas que muestran salientes y balcones a los cuales podemos agarrarnos, son mujeres».

(*El simbolismo en el sueño*, tomo II, p. 2214)

Así pues, por su estructura especial, ser una cavidad y al mismo tiempo, con frecuencia, sobresalir con respecto a la fachada, el *balcón* funcionaría a la vez con el significado simbólico de «coño» y del pecho femenino. Advierto que esta última posibilidad no he podido registrarla claramente o, por lo menos me ha pasado inadvertida en la lectura del presente cancionero. Ello implica que los ejemplos que veremos se refieren todos al primer significado simbólico de *balcón*, junto a algunas hipótesis que señalaré en su lugar. También hay que decir que el número de ocurrencias de este término con respecto a los ya vistos *ventana* y *puerta*, es mucho menor.

Con el romance 771 titulado *La esposa infiel* de este cancionero nos hallamos ante una variante de la historia antes citada, de la esposa que engaña a su marido y es descubierta. De él entresacamos los siguientes versos que describen los primeros pasos del marido en el descubrimiento del hecho:

Al subir por la escalera,
ya mudaba la color.
–¿Qué te pasa, blanca niña,
qué te pasa, blanca flor?
–Se me ha perdido la llave,
la del más alto balcón.

Lo primero que nos llama la atención aquí es la presencia de *llave* referida al *balcón* cuando este tipo de apertura no solía cerrarse con llave. La clave la encontramos al traducir esa pérdida por su significado simbólico que es del que, por la pérdida de la *llave* inusual, el *balcón* se ha quedado abierto cuando en realidad tendría que, según los cánones, estar cerrado.

La segunda cuestión es la de saber qué valor atribuir a ese más alto balcón. A mi parecer, dos

son las posibilidades: con *alto* se indica una situación topográfica: el *balcón* de arriba. En este caso *balcón* juega a la vez el papel de saliente situado arriba y de apertura. En suma un caso de polisemia simbólica mediante la cual un término es utilizado para designar dos o más cosas a las que simboliza indistintamente. La otra posibilidad es la de considerar que la lectura de *alto* debe hacerse del punto de vista valorativo, de importancia: de todos los balcones posibles he dejado abierto –a causa de la pérdida fingida de la llave– el que más importancia tiene, dentro de la convenida socialmente institución familiar que se encuentra, así, traicionada. Señalemos que ambas posibilidades pueden funcionar simultáneamente, de la misma manera que los sistemas de múltiple lectura tan frecuentes en Quevedo y de los que hemos hablado de pasada al tratar, páginas antes, de *candil*.

Otro ejemplo de *balcón* lo tenemos en la copla jocosa contenida en el número 49 titulado *Arriba el limón*:

Adelaida en el balcón
y el cura en el campanario
por debajo las campanas,
buenas señas se están dando.

Campanario funciona incontestablemente como símbolo de virilidad, y podríamos hablar de un caso de metáfora formal. El cura se caracteriza por el *campanario* de la misma manera que Adelaida se caracteriza por el *balcón*. Al mismo tiempo en *campanas* encontramos una alusión a las sayas de Adelaida (el término está registrado con esta significación abundantemente, desde el siglo XVI hasta la actualidad: cf. *Léxico del Marginalismo del siglo de oro*) e, implícitamente, al badajo de las mismas, forma también lexicalizada con el significado de «pija» desde antiguo (cf. *Diccionario secreto* de Cela, tomo II). Así se explica la impropiedad de las buenas señas que el cura y Adelaida se están dando cuando, en realidad, y si prescindimos de esta interpretación, tendrían que hacerse señas... simplemente; para algo más que saludo.

Un caso harto curioso del empleo simbólico de *balcón* lo tenemos en *Los mandamientos de amor* de los que se registran varias versiones en este cancionero. Observaremos que en todos los casos, excepto en el del sexto, todas las coplas están construidas de manera similar: *En el primero* o *El primero*, *El segundo*, *El tercero*..., etc. Al llegar al sexto, o bien el intérprete pierde su feliz memoria de repente para recuperarla de nuevo en el séptimo (caso del número 154), o bien construye una copla estructuralmente distinta de todas las demás, y así dice:

Señorita del balcón
que sale y se mete dentro,
hace pecar a los hombres
en el sexto mandamiento.
(*Canc. de folkl. zamorano*, 157)

Si la «pérdida de memoria», sin duda voluntaria, puede justificarse por un querer evitar el meterse en un terreno escabroso y una desconfianza ante la persona desconocida que es el recopilador en este caso, lo que ya resulta más problemático es el porqué de la pirueta del cambio de estructura del número 157 y de los términos que componen dicha copla. La justificación solo podemos encontrarla en que *balcón*, *salir*, *sacar* y *meterse dentro* (lo que trae como consecuencia que los hombres pequen, o fornicuen como diría el padre Ripalda), tienen una función simbólica lo suficientemente explícita como para ser captada por todo el mundo. Y esto sin decir las cosas claras. [En fin, que la señorita se trae un trajín desde el *balcón*, que amenaza dejar en mantillas al de la Chana ante la puerta de su casa, a la espera de avellanas y caramelos de la composición que veíamos atrás (*Canc. de folkl. zamorano*, 371).

Esta asociación *sexto* – *pecar* – *balcón* – *salir* (*sacar*) y *meter dentro*, llega incluso a influir sobre temas en los que la función simbólica parece ausente. Así, en *Los mandamientos* (pp. 369-370) del *Cancionero segoviano* que en lugar de ser tales es una descripción de la pasión de Cristo en diez cuadros o episodios y que, insisto, de mandamientos solo tienen el hecho de ser diez, el

sexto también es estructuralmente diferente de los demás y la copla dice así:

Una corona de espinas
en el sexto le pusieron
y le sacan al balcón
con cañas y cetros puestos [a Cristo].

No creo que se trate de una coincidencia fortuita donde también aparecerían, por casualidad, el balcón, y aquí sí que sacar. La coincidencia viene de la asociación que decía y que llega a ser tan íntima que incluso se impone en una composición de la que el «fornicar», el erotismo, está ausente [¿o no?].

Como último ejemplo de balcón daré el de una copla del número 78 titulado *Al balcón de mi dama*:

Al balcón de mi dama
dormido me quedé,
eché un sueño con ella,
resalada y olé.

Aunque me parece obvio, quiero señalar que echar un sueño no es «soñar» sino *dormir*. De manera que para encontrar la lógica de la construcción distorsionada, independientemente de toda cuenta silábica que no viene al caso, nos queda la posibilidad de considerarla como «soñé con ella» sin ninguna intención, o bien «dormí con ella». A mi parecer el carácter ambiguo que *sueño* tiene aquí (por una parte soñar, por otra parte dormir) no tiene otra misión que la de ocultar el contenido latente y real que es el de «me acosté con ella». Echar un sueño es, así, «echar una dormida de las despiertas» cuya traducción vulgar sería «echar un polvo». Un caso especial de saliente en una fachada, en paralelismo con el de *balcón*, es el de *reja* que se registra en la canción número 276 de la siguiente manera:

A tu puerta tropecé,
a tu ventana caí,
de tu reja me agarré,
perdona si te ofendí.

Si ofensa puede haber en un gesto tan simple como es el agarrarse para no caer, es porque tenemos que leer *reja* con un significado latente semejante al que tiene *balcón*.

Cerrado el capítulo del análisis de los términos que aparecen en el parámetro artificial aperturas en una casa es el momento de pasar a analizar los desplazamientos por asociación a partir de dicho parámetro como anunciábamos al iniciar el estudio de la variante *ventana* (cf. esquema). Algunos de estos desplazamientos han sido tratados, así para el caso de *abrir - cerrar - entrar - salir*, y como me parece que la cuestión queda bastante clara, no añadiré más que un ejemplo tomado del *Cancionero judeo-español* y que se refiere a abrir:

–Ay, avriméx mi dama,
Avriméx la puerta,
Que vengo cansado
De arar las huertas.
–Avrir no vos avro,
No venix cansado,
Sino que venix
De onde nuevo amor.
(*Nani, nani*, número 19)

La función simbólica del *abrir - no abrir* viene reforzada por el hecho de que el marido para disculparse emplea una frase a través de la cual la mujer capta el verdadero mensaje que la empuja a no querer abrir la puerta. La frase es *que vengo cansado de arar las huertas*. A lo que la mujer responde «no vienes cansado», enténdase «a causa de haber estado arando las huertas» en sentido literal, sino «que vienes de casa de tu nueva amante». Y es el caso que los dos están diciendo la verdad y que la verdad única es que el marido viene de casa de su amante, de ararle las huertas traducción simbólica de «hacer el amor con ella»; ya que *arar* es sin lugar a dudas «hacer el amor» y *huerta* una de las metáforas (junto con *jardín*, *prado*, *tierra*, etc.) más frecuentes para designar el «coño». Este tipo de metáforas están perfectamente asentadas, lexicalizadas, tanto a nivel

popular como a nivel literario, y a este propósito Freud puede decir:

«De las representaciones simbólicas del órgano sexual masculino no hay una sola que no se encuentre expresada en el lenguaje corriente o en el poético e incluso a veces en las obras de los poetas de la antigüedad clásica. Entre estas representaciones figuran no solamente los órganos que se manifiestan en los sueños, sino también otros, como, por ejemplo, diversas herramientas, y principalmente el arado». (*El simbolismo en el sueño*, pp. 2221-2222)

El *arado* es símbolo del órgano sexual masculino; también son simbólicos la acción que se realiza con él, *arar*, y el objeto de la acción: *tierra*, *huerta*, etc.

Entre los términos que se combinan casi exclusivamente con *puerta* y que aparecen merced a desplazamientos por asociación encontramos *llave*, *cerradura*, *cerrojo*, *candado* y *gatera*. En primer lugar hay que observar que la función simbólica de estos términos es desigual. *Llave* funciona exclusivamente como símbolo de masculinidad, la llave abre, pero también puede funcionar como símbolo de feminidad, la llave cierra. Es así pues, un símbolo bisexual (Freud dice que es exclusivamente masculino. *Cerradura*, *cerrojo* y *candado* son símbolos exclusivos de feminidad. Todos cierran. Y también *gatera* es símbolo de feminidad; forma parte al mismo tiempo del parámetro aperturas en una casa, como *chimenea*, a la que se atribuye la misma función pero que por mi parte no he encontrado registrada en este cancionero. En lo que se refiere a *llave* ya hemos visto algunos ejemplos al tratar de la puerta e incluso del balcón.

Como ejemplo curiosísimo de la función bisexual que acabo de decir que tiene es necesario citar el caso del judeo-español *llavedura*, cruce entre llave y cerradura, en el que la bisexualidad se encuentra incluso lexicalizada. Las siguientes citas prueban de manera irrefutable esta función

bisexual. Del número 27 titulado *La mujer, la mi mujer* y que es una de las versiones de la traición descubierta, sacamos los siguientes versos:

El marido se va a la calle,
S'olvidó la llavedura,
Él tornava de la calle,
Por tomar la llavedura.

y se encuentra al gato de la vecina que resulta tener barba, bigote y zapatos. En este ejemplo es evidente que se trata de llavedura = llave con la función de abrir y por lo tanto símbolo de masculinidad.

De los números 31, *Avre este abajour*, y 69, *Por la tu puerta yo pasí*, sacamos las siguientes estrofas:

Por la tu puerta yo pasí
Yo la topí cerrada
La llavedura yo bezí
Como bezar tu cara.
Por la tu puerta yo pasí
Te vide asentada
La llavedura yo bezí
Como bezar las tus caras.

Como vemos, se trata de dos coplas prácticamente idénticas. En ambas se trata de llavedura = cerradura. En la número 31 de manera implícita; al encontrar la puerta cerrada, al galán no se le ocurre otra cosa que besar lo que la cierra, es decir, la cerradura. En la número 69 besa también la cerradura pero en este caso la puerta no está cerrada, puesto que la dama está sentada a la puerta, con lo que los versos toman una nueva dimensión más directa, explícita. Lo que el galán realmente besa es la cerradura de la dama. *Besar* hay que entenderlo con el mismo significado que hoy tiene el francés *baiser*, *posséder* (*sexuellement*) según el *Petit Robert*. En cuanto a la identificación de besar la llavedura = besar tu cara o tus caras, se trata de un caso de transferencia psíquica que Freud ya había observado:

«Haremos observar aquí la tan frecuente transferencia de abajo arriba que encontramos puesta al servicio de la representación sexual y mediante la cual pueden llegar a realizarse en la histeria localizándose en partes del cuerpo exentas de toda objeción sensaciones e intenciones que debían desarrollarse en los genitales. Un caso de esta transferencia se nos ofrece cuando dentro del simbolismo del pensamiento inconsciente quedan sustituidos los genitales por el rostro. Los usos del lenguaje contribuyen a ello con palabras aplicables a dos diferentes partes del cuerpo (*carrillos, labios*)».

(*La elaboración onírica*, páginas 581-582)

En el ejemplo de la copla 69 encontramos incluso el plural *tus caras* que equivale a mejillas o carrillos. Así pues la transferencia va, en estos casos, del significado latente «coño» a su representación simbólica *llavedura* (cerradura) que a su vez es sustituida por *cara* o *caras* siempre con el mismo significado latente.

Y por si la cuestión no estuviera bastante clara o contuviera alguna ambigüedad después de unos versos en turco,

aman, aman gül pembe
ne bu güzellik sende

alusivos a la belleza de la dama (*Oh, rosa que bella eres*). En los que se insiste con fuerza:

no te nieges ke te bezi
te tengo i abrasado
komo el dukado en el sarraf
te tengo kullaeando.

y que traducido viene a decir: no niegues que te besé / y tampoco que te abracé / te tengo como el monedero [banquero] / [agarrado, cogido sin soltarlo] / tiene a su dukado. No se me ocurre otra cosa para traducir ese «te tengo kullaeando» para mí desconocido, a través de esos americanismos – agarrar, coger, que dicen lo suyo [como final de traca].

Otro ejemplo también muy claro de *llave* para simbolizar la feminidad, lo encontramos en la *Co-lección de cantares de jotas y fandangos del Cancionero segoviano* (p. 398); uno de estos cantares dice:

Cuándo llegará el día
que yo te encuentre en la plaza
y te diga muy bajito:
dame la llave de casa.

Es decir, quien tiene la llave de la casa es la moza y ella es quien tiene que entregarla para poder abrir la puerta de su casa.

Del mismo corte es el ejemplo tomado de las *Canciones de bodas del Cancionero popular de la provincia de Madrid* (tomo II, número 408), titulado precisamente *El Cerrojo*, con lo que pasamos a analizar este término. Dice el novio:

Licencia pido al cerrojo,
licencia pido a las llaves,
licencia pido a la novia,
licencia pido a sus padres.

El para qué de tanta licencia creo que no necesita explicación. Únicamente quiero señalar que *llaves*, en plural, corresponden a *padres* (los padres son las llaves que guardan a la novia como esta se guarda a sí misma con su cerrojo).

En *La enramada de la Santa Cruz*, número 83 de este cancionero, se registra también un *cerrojo* en un contexto marcadamente erótico y que tanto por esto, como porque nos servirá más adelante para aclarar en parte el significado de las coplas VI y VII (grupo C) me parece conveniente reproducir íntegramente:

Víspera de Santa Cruz,
a cantarte la enramada,
no siento mayor dolor
que hallo la puerta cerrada.

Puerta, ¿cómo no te abres?
Cerrojo, ¿cómo no quiebras?
Niña, ¿cómo no sales

de esas oscuras tinieblas?

–No son oscuras tinieblas
ni tampoco oscuridad,
que donde la niña duerme
bien esclarecido está.

Tú que dices que está clara
la cama de esa doncella,
tú que dices que está clara,
señal que has dormido en ella.

Yo no he dormido en ella,
ni he pensado de dormir,
pero bien sé dónde cuelga
esa morena el candil.

Y después el intérprete no recuerda más...

Aquí encontramos una serie de términos interesantes de muchos de los cuales ya hemos tratado y otros de los que trataremos más adelante. Solo quiero señalar de momento que la última copla de disculpa y que serviría para inocular *La enramada* entera, es menos inocente de lo que aparenta. Si el galán niega el haber dormido en la casa de la doncella y al mismo tiempo sabe dónde cuelga su candil, es porque probablemente estaría ocupado en otros menesteres que el dormir, en los que el candil esclarecedor tiene algo que ver.

Como ejemplo de *candado* tenemos el contenido en el *Romance de hilanderas*, que cuenta la historia de una mujer casada muy joven y a disgusto con un hombre al que vigila descubriendo que tiene relaciones amorosas con una vecina. Después del descubrimiento vuelve a casa y el romance sigue así:

Trancara las puertas
aún más que solía.
Con siete candados
y una llave encima.

(*Canc. de folk. zamorano*, 648)

Después el traidor vuelve a casa y, naturalmente, la mujer no quiere abrirle la puerta. Antes de nada quiero decir que lo primero que me

ha llamado la atención es la extraña coincidencia de este romance, tanto en el tono como en las construcciones lingüísticas «defectuosas», con el *Nani, nani* del *Cancionero judeo-español* citado poco ha. Si además observamos que la dama cierra sus puertas con siete candados más una llave y conocemos el valor simbólico que el siete tiene en la mitología hebrea, sobre todo a través de la imagen trivial del candelabro de siete brazos, los siete ojos de Yavé que vigilan toda la tierra (Zacarías, 4, 1-10), a mi parecer se trata de un simbolismo complicado en el que los siete candados simbolizan la vigilancia estrechísima de la esposa que, como Yavé, se da cuenta de todo lo que pasa y, en consecuencia, pone una llave encima que es la que en realidad cierra.

En cuanto a la coincidencia que he señalado, sería un indicio de la antigüedad de la canción que se conserva en España en forma de *Romance de Hilanderas*, mientras que en el judeo-español lo hace en forma de *Nana*¹⁶.

En cuanto a la aparición del *siete* que apuntaba antes, puede ser el indicio, y no es más que una hipótesis, del origen judaico de la composición, acaso conservado por miembros de dicha comunidad que no aceptaron el hecho de la expulsión y que tuvieron que refugiarse en una zona como Sanabria, de difícil acceso, que les servía de protección.

De *gatera* solo he registrado un ejemplo, pero tan significativo que apenas necesita explicación. Es el siguiente:

Una vez que me entraste
por la gatera
no me pusiste mala
la delantera.
(*Canc. de folk. zamorano*, 207)

Cuál sea el gato que le (me) entra a la moza por la gatera me parece bastante claro. Cela (Cf. D. S. II) lo registra en un Epigrama de José Ber-

¹⁶ Creo que en este caso se trata de una interferencia de dos canciones: por una parte una *nana*, por otra el *romance* que adopta así la forma musical de la *nana*.

nalt Valdoví publicado en *El Fandango* (7, Madrid 15 de junio de 1845), y dice así:

A encerrar un gato pardo
que mayaba en el desván,
subieron con grato afán
Concha y su primo Bernardo.

Sin duda al primer encuentro
la niña cogió al gato,
porque exclamó de allí a un rato:
¡Madre..., ya lo tengo dentro!

En cuanto al *no me pusiste mala la delantera*, la interpretación posible es doble: a) o bien se trata de que la moza quedó preñada b) o bien el mozo le ensució el mandil, lo que estaría en la línea de lo que hemos visto páginas atrás. Como no puedo decidirme ni por la una ni por la otra, escoja el lector la que más le convenga.

Hay que añadir que toda la canción de la que he tomado la copla 207, y que significativamente se titula *En el jardín de la hierbabuena*, es lo que llamaríamos una canción picaresca, llena de alusiones y sobreentendidos apenas velados.

En lo que respecta al otro grupo de términos que aparecen a través de desplazamientos por asociación y a partir del parámetro inicial *ventana - puerta - ventana*, decíamos que, definido este como «aperturas que ponen en comunicación un espacio cerrado con un espacio abierto» o de «un interior con un exterior», la expresión léxica era la de casa, mientras que la del segundo era calle.

Ya hemos indicado la función simbólica que la casa tiene según Freud, y no vamos a insistir en ello. Como ejemplos de casa sacados de este cancionero, solamente daré dos muy parecidos entre sí, hasta el punto de que quizá no se trata más que de variantes, por lo menos parcialmente. El primero es el contenido en el *Baile charro* número 443, y dice así:

No quiero casa caída
ni paredes derribadas
ni casamiento a disgusto:
donde no hay gusto no hay nada.

El contexto en el que se sitúa esta copla no nos ayuda nada para su comprensión ya que todas parecen ser coplas sueltas cuya única coincidencia sería el tratar de amores. Pero cuando conocemos el significado que *paredes* tiene, como hemos visto páginas atrás con apoyo de la cita de *La Lozana andaluza* (Mamotreto LI) y observamos que en la presente copla se establece una relación entre *casa caída*, *paredes derribadas* y *casamiento a disgusto*, creo que interpretar la copla como una carencia de gusto a causa de una falta de virginidad, no es nada atrevido. Así pues, se trataría de una casa sin valor, de un casamiento a disgusto motivado por las paredes derribadas o falta de virginidad.

La otra copla está tomada de *La piedra fundada*:

Dices que tienes, que tienes...

cuando voy, no tienes nada:

tienes la casa caída,
las paredes derribadas.

(Canc. de folkl. zamorano, 354)

Los mismos puntos suspensivos del primer verso son ya de por sí lo bastante explícitos, dentro de su ambigüedad, como para interpretar los dos últimos en la misma dirección que arriba hemos apuntado. Las coplas que constituyen el contexto de esta, como en el primer ejemplo, no nos sirven de ayuda y aparecen como independientes. Únicamente me parece conveniente citar la copla última y que sigue inmediatamente a la anterior, y ello porque aparece el término calle que constituye el punto de partida de los desplazamientos por asociación caracterizados por formar parte del «exterior» del que hablábamos antes.

Por esta calle va el agua,
por la otra el agua viene:
todas las aguas se juntan...

¿Qué harán los que bien se quieren...?

Juntarse como las aguas, evidentemente...

En el segundo tipo de desplazamientos asociativos a partir de casa y formando parte del grupo de los diversos componentes de la misma,

tenemos *portal* registrado en una canción significativamente titulado *Bajé al jardín, corté una flor*. Copio a continuación las dos primeras estrofas, ya que me parece necesario para comprender el significado de *portal*:

Tienes el portal barrido,
sobre barrido regado;
tienes el novio valiente,
sobre valiente, arrestado.

Bajé al jardín, corté una flor,
la más hermosa, no daba olor,
y si lo daba, yo no lo sé,
contigo, prima, me casaré.

(Canc. de folkl. zamorano, 312)

Lo primero sobre lo que hay que llamar la atención en estos versos es el hecho de que la flor cortada (entiéndase «desflorada») no daba olor o por lo menos el cortador no lo sabe, seguido del *contigo, prima, me casaré* que es un verso estereotipado frecuente en otras coplas, y, a mi parecer, poco significativo. La clave de la falta de olor de la flor cortada, la encontramos en la composición número 56 del *Cancionero judeo-español* titulada *Negra fue la hora que te conocí*, donde una doncella, que ya no lo es, se lamenta de la falsedad de los hombres que una vez que cortan la flor, en este caso la rosa, desprecian al objeto de amor. Entre las lamentaciones dice:

Tú me amates por engañarme,
Por gozar de mí y no tomarme,
Ma no saves qu'al cavo es dolor,
Com'aquella rosa que no hay golor.

Es decir, dolor como el de aquella rosa que no tiene olor. Los versos me parecen lo suficientemente claros como para insistir más en ellos. En regla general, que se encuentra confirmada por multitud de ocurrencias, podemos afirmar que la *flor*, en su sentido más amplio, *olorosa* es una simbolización de la virginidad, y que la *flor deshojada*, *marchita* o *sin olor* o que ha perdido el olor «qui a perdu son parfum» como se traduce

en el cancionero, es una simbolización de la falta de virginidad.

Aplicando por homología el mensaje de esta copla a la anterior, nos encontramos con un *portal barrido* y, lo que es más importante, *regado* en relación con un *novio valiente* y *arrestado* («atrevido»), que es sin duda quien le ha barrido y regado el *portal* a la dama. Si en lo que respecta a *barrer* no puedo, de momento, aportar pruebas a favor de su utilización simbólica, en lo que concierne a *regar* estas son abundantísimas, tanto en la literatura «seria» como en el folklore, con el significado inequívoco de «hacer el amor», y así tenemos *regar la huerta*, *el prado* o *la pradera*, *el majuelo*, *el jardín*, *el romero*, etc. etc. Añadamos a esto que Freud, en *Lecciones introductorias al psicoanálisis* (tomo II, p. 2216), cita expresamente el *portal* como símbolo de feminidad:

«El símbolo habitación se aproxima aquí al de casa, y puerta y portal se convierten en símbolos que designan el acceso del orificio sexual».

Como ejemplos de *pasillo* y de *alcoba* combinados con *puerta* tenemos respectivos ejemplos en la canción 101 titulada *Leonor*, que se presenta como una progresión en la que se van abriendo sucesivamente las puertas de la calle, del pasillo y de la alcoba que no son sino simbolizaciones diversificadas de una única y sola puerta, la de Leonor, con quien el novio quiere dormir.

Ábreme la puerta,
la puerta el pasillo,
que esta noche vengo
a dormir contigo, Leonor,
Leonor, no me olvides, no.

Ábreme la puerta,
la puerta, la alcoba... (etc.).

(Canc. de folkl. zamorano, 101)

Un apoyo para justificar el empleo simbólico de las diversas partes de la casa como otras tantas designaciones de los genitales femeninos lo tenemos en los siguientes versos recopilados por

Víctor Jara y cuya interpretación no deja lugar a dudas:

La mujer que a los cuarenta
No se ha casao, no se ha casao,
Es porque tiene el cuarto
Desalojao, desalojao.
(*Canto por travesura*)

Señalamos, por último, que el empleo simbólico tanto de la casa como de las habitaciones que la componen es antiguo y ya lo encontramos en el *Cantar de los cantares* (3-4) de la B.A.C., texto en el que, además, se registran muchos otros símbolos en relación con la agricultura, las flores y los vegetales en general, tal y como ya había sido señalado por Freud en *La elaboración onírica* (Tomo I, p. 557). En el mismo capítulo Freud insiste, una vez más, en la función simbólica que las habitaciones tienen, ilustrando su interpretación con el sueño de un paciente que lo demuestra de manera irrefutable.

«Las habitaciones son casi siempre en el sueño mujeres, y la descripción de sus entradas y salidas suele confirmar esta interpretación» (Tomo I, p. 561).

Y en nota al pie de página, el ejemplo al que aludía y que sirve para confirmar esta interpretación (cf.).

Un caso que me resulta confuso de explicar es el de *teja* y *tejado*, cuya significación simbólica creo que es innegable aunque, de momento, no puedo determinar con exactitud si se trata de una simbolización de la masculinidad o de la feminidad. Si, considerando la función que la teja y el tejado tienen de cubrir la casa en sentido literal, lo equiparamos con el sombrero o cualquier tipo de cubrecabezas (lo que, de paso, no me parece absurdo) localizados por Freud con una función simbólica, la cuestión no se simplifica.

En su *Interpretación de los sueños*, cuya primera edición data de 1900, Freud atribuye a estas prendas un significado simbólico de masculinidad:

«Entre las prendas de vestir puede interpretarse con frecuencia el sombrero femenino como seguro símbolo de los genitales femeninos. Lo mismo sucede con el abrigo».
(Tomo I, p. 562)

Pero en su *Lecciones introductorias al psicoanálisis* de 1917, esta seguridad se encuentra comprometida, o por lo menos mitigada; y así dice:

«Un símbolo oscuro... es el sombrero, y quizá todo cubrecabezas en general, símbolo que la mayor parte de las veces tiene significación masculina, pero algunas, en cambio, femenina; igualmente sirve el abrigo para designar a un hombre, aunque con frecuencia de un punto de vista diferente del sexual, y sin que sepamos por qué»¹⁷. (Tomo II, pp. 2217-2218)

Así pues, probablemente, con *teja* y *tejado* nos encontramos ante uno de los frecuentes símbolos bisexuales sin que los ejemplos que he encontrado puedan orientarnos en lo concerniente a una significación precisa de masculinidad o feminidad. El primero de los ejemplos es el del baile registrado con el número 171 en este cancionero, y que dice así:

Una teja te llevo
de tu tejado
por no pasar la noche
desconsolado.

17 Con respecto al significado simbólico de abrigo que señala Freud, creo que habría que relacionarlo con el que tenía en germania (Cf. *Lexico del Marginalismo del siglo de oro*) donde significaba «protección que el rufián dispensa a la prostituta» y, por extensión «rufián». Si lo comparamos con respeto, término del que en germania es sinónimo y que se registra, además de con los significados vistos, con el de los de «prostituta que paga un censo a un rufián», «espada» y «guante de malla» en la medida en que ambos son «protección» y causan respeto al que los usa, observamos que en todos los casos subyace la idea de protección o amparo, económico o «bélico» que corresponde al que encontraríamos en un análisis sémico de abrigo, protección en su sentido más general...

Si me llevas la teja
vuévela luego,
que se llueve la cama
donde yo duermo.

Si se llueve la cama
ponla a otro lado,
que la teja no vuelve
para el tejado.

(*Canc. de folkl. zamorano*, 171)

Antes de dar cualquier tipo de interpretación a lo que antecede me parece conveniente ponerle en relación con unas coplas del *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Las primeras constituyen una variante no pertinente. Las otras, una expansión asociativa con respecto a estas. Creo que es en la combinación de todas ellas donde tendríamos que buscar el significado simbólico de *teja* y *tejado*.

Las coplas a las que aludo son las siguientes:

Una teja me llevo / de tu tejado,
Por no irme tan triste / y desconsolado.

¡Cómo llueve / cómo me mojo!
Con el agua que corre / de tu cerrojo.
(*Canc. pop. de Madrid*, II, 242)

Agua y cerrojo que se encuentran de nuevo en la *Canción de ronda de mayo*, número 341 del mismo cancionero:

¡Ay, cómo llueve / cómo me mojo
Con el agua que corre / por tu cerrojo.

Comparando los tres textos entre sí, observamos que los dos primeros son variantes con versos prácticamente idénticos: una teja me llevo... (etc.), y otros que son diferentes en parte; en el primero el llevar de la teja es causa de que la cama donde la moza duerme se moje, en el segundo es el mozo el que se moja a causa del agua que corre del cerrojo de la moza, idea que se repite en el tercer texto que no alude para nada a la teja ni al tejado. La explicación ante la incoherencia que supone el *mojarse a causa del cerrojo* creo que se resuelve, si (teniendo en cuenta el signifi-

cado de *cerrojo* como hemos visto páginas antes) consideramos que este se refiere al hecho de que la moza tiene cerrada la puerta de su casa, en el sentido literal y en el simbólico, con *cerrojo*, por lo que el mozo se queda fuera y en consecuencia se moja. En otras palabras, si entendemos el mensaje así: «me mojo porque tienes la puerta cerrada y yo estoy en la calle».

Esto aclarado, vemos que existe una relación múltiple entre los términos *teja* y *tejado*, *mojarse* - *cerrojo* - *cama*. En lo que se refiere a esta última, vuelve a aparecer también relacionada con *tejado* en *Olé, por entrar*:

La luna se va a poner
por detrás de tu tejado;
yo me voy a recoger,
dame de tu cama un lado.
(*Canc. de folkl. zamorano*, 25)

En lo que se refiere a *mojar*, es empleado por Quevedo con el significado de «joder» aludiendo a la esperma que «moja» a la mujer en uno de los poemas burlescos que se caracterizan por estar contruidos como sistemas que permiten múltiples lecturas:

Lacayos en cueros,
Que, bebidos, mojan
En pescadas viejas
Pero en carnes mozas.
(*Quev.* III, 203, 799, 115 a 120)

Así pues, de los cuatro términos citados, dos (*mojar* y *cerrojo*), funcionan con significado simbólico que se encuentra en parte lexicalizado. *Cama* tiene un contenido erótico que no necesita demostración; en cuanto a *teja* y *tejado* interesante es el del baile *El Charro* en el que además la idea de protección se presenta de manera más explícita:

Algún día fui teja
de tu tejado,
ahora soy arbolito
desamparado.
(*Canc. de folkl. zamorano*, 419)

Teniendo en cuenta que árbol es con frecuencia símbolo de masculinidad, teja funcionaría de la misma manera. Es decir: existiría la equiparación árbol = teja; tejado, en este caso sería, por equivalencia simétrica, símbolo de feminidad. En cuanto al desamparo del árbol en la actualidad atribuido, así pues, al hombre, encontraría su equivalencia, también por simetría, en el amparo que la teja un día dispensó al tejado femenino. Es decir, a teja (masculino) amparo algún día del tejado (femenino, porque lo cubre) correspondería ahora el arbolito (masculino) desamparado. Añadamos que el carácter insinuatamente erótico de esta copla encuentra su justificación complementaria en la copla anterior del mismo baile, *El Charro*, en la que el erotismo está explícito y que dice así:

Dices que no la quieres,
duermes con ella:
el pradito regado
siempre da hierba.

(Canc. de folkl. zamorano, 419)

En cuanto a los términos registrados como «habitáculos especiales» debidos a un desplazamiento por asociación, decíamos páginas atrás que eran *horno* y *molino*, entre otros. Tengo que empezar por decir que el registro de estos términos y su función simbólica, procede más de observaciones personales anteriores acerca de su empleo en diversos textos y por diversos autores, que de una evidencia impuesta por la lectura de este cancionero. Efectivamente, si como ejemplos de *molino* son cuatro o cinco los que podemos encontrar en la recopilación del folklore zamorano, en lo que respecta a *horno* creo que solo hay uno o dos y si hay más me han pasado desapercibidos.

Y, sin embargo, el tema del horno, la panadera, el pan, el bollo, etc., se asocian desde antiguo a la actividad erótica. En sus *Lecciones*, (Tomo II, p. 2221), Freud confirma este empleo y lo identifica con la leyenda (según Herodoto) de Periandro y Melisa su mujer, a la que asesina por

celos y que se le aparece en forma de fantasma recordándole que «había metido su pan en un horno frío», alusión a un acto que solo Periandro podía conocer. En la literatura española, sirva de ejemplo el caso de las coplas cazaras en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, que tratan de la Cruz panadera a la que el Arcipreste envía, para que le sirva de alcahuete a Ferrand García, que es quien se «come el pan más duz», es decir, quien se acuesta con ella, quedándose el Arcipreste a «rumiar salvado», es decir, a verlas venir. O, también en el *Libro del Buen Amor*, el caso de la serrana que, después de haber dado de cenar al Arcipreste, le ofrece un «canto de soma que tiene guardada» o lo que es igual, «un pan de salvado», propio de la rusticidad del personaje, que no podía ofrecer un pan blanco, candeal, vamos... O, por último, el refrán recopilado por Correas en su *Vocabulario de refranes* cuya explicación no puede ser más explícita:

«Este me salga bueno, que es para
el cura. Dezía esto una feligresa,
limpiando kon su delantera un pan ke
sakava del horno, aludiendo al otro ke
estaba debaxo del mandil».

Lo mismo en lo que respecta al molino, *moler*, *trigo*, *cítola*, *cerner*, etc. etc., lugar, personajes, ocupaciones, máquinas y objetos cuya relación con el erotismo, incluso internacionalmente (cf. *The Canterbury tales*, G. Chaucer), no ofrece dudas.

Del *Folklore zamorano*, además de los ejemplos dados páginas atrás, daremos otro que se sitúa en la misma perspectiva:

Vente conmigo al molino,
vente conmigo al molino
y serás mi molinera:
subirás echando trigo,
subirás echando trigo
mientras yo pico la piedra.

(Canc. de folkl. zamorano, 114)

Con lo hasta ahora visto acerca del significado simbólico de *picar* y el de *subir*, y con los que decimos que tienen *molino*, etc., la cosa queda bastante clara.

Hay que añadir que todos los términos citados y muchos más que podríamos añadir relacionados con la molinería y la panadería se encuentran lexicalizados con sus respectivos significados simbólicos, lo que es una prueba de las observaciones de Freud acerca del aporte de los estudios sobre folklore, sobre los mitos, las fábulas, los proverbios y, en general, las representaciones populares constituyen para la interpretación del simbolismo onírico.

Otro ejemplo del significado simbólico de algunos «habitáculos especiales» lo tenemos probablemente en *taberna*. Si lo anoto y me detengo un poco en su análisis es precisamente porque constituye un caso curioso que no había encontrado antes. Se encuentra registrado en las coplas de ronda tituladas *El Manteo*, construidas como un diálogo entre una hija y su madre. La hija pide a su madre que le compre un manteo y esta se niega pretextando que su hija la ha engañado al no decirle que estaba preñada y sobre todo por ser soltera. La hija le asegura que se va a casar y la madre continúa:

Pues pondréis una taberna
entre la huerta y el prado.

Madre, no quiero taberna,
cómpreme usted un caballo.

Que si me compra el caballo
mi novio ya tiene carro.

Y es aquí donde termina
la cuestión del embarazo.

(Canc. de folkl. zamorano, 827)

Lo primero que nos llama la atención es la incoherencia aparente de la réplica de la madre al

anuncio de la hija de que se va a casar¹⁸. A más de esto, la ubicación de la taberna que propone la madre «entre la huerta y el prado» no deja también de resultar extraña. Menos quizá de lo que aparenta cuando conocemos el significado erótico de *huerta* y *prado*. En la misma dirección hay que situar el «a cambio» que la hija propone: en lugar de una taberna quiere un caballo y ello porque su novio ya tiene carro. Caballo puede significar la «pija» tal y como he registrado en mi *Léxico del Marginalismo del siglo de oro* con el apoyo de una cita tomada de *La lozana andaluza*¹⁹, lo que sitúa al término en la perspectiva señalada para gorro colorado (cf. la nota 18). En cuanto a *carro*, también ha tenido un pasado folklórico y carnavalesco heredero, a mi parecer, de la célebre *Nave de los locos* que atraviesa la literatura y las representaciones gráficas medievales²⁰ para reaparecer, en la literatura picaresca, en los carros donde putas, frailes, asesinos, fulleros y estudiantes aparecen en revoltillo, y terminar en *El jardín de Venus* de Félix María Samaniego, poema titulado *El cuervo*, donde un fornido gallego, que lleva en su carro a una moza, la cual asustada por la presencia de un impertinente cuervo, se tapa la cabeza con las faldas dejando al descubierto el resto.

18 Incoherencia que también encontramos cuando la hija pide un manteo con el gorro colorado; cuando sabemos que el manteo es una prenda de vestir femenina de la cintura para abajo y que no tiene que ver con la cabeza ni con ningún tipo de gorro; gorro colorado que es, casi seguro, un símbolo de masculinidad si tenemos en cuenta lo que se dice en la composición número 68 de Poesía erótica construida como una serie de juegos de palabras que aluden, con una serie de términos truncados, a la «pija» y el «coño»: «Y ella me mostró un rendajo, yo atestéle mi caperuza colorada para la baila». Caperuza, gorro, bonete y cosas semejantes que en la literatura clásica son empleadas para designar el prepucio y la circuncisión en el caso de los judíos.

19 Loz –«Calla, loco, cascos de agua, que está arriba madona Divicia y alojarás tu caballo» (*Lozana*, LII) dice la Lozana al vagabundo Sagüeso que termina, efectivamente, acostándose con Divicia.

20 Cf. M. Foucault, *Histoire de la folie*, 10/18, París, 1964 (Capítulo I: *Stultifera navis*).

Enfiló de manera
que el carro de los fuertes enviones,
en vez de impedimento,
daban a su timón más movimiento.

Así pues, vemos que la taberna en cuestión se encuentra rodeada de una serie de términos que aparecen por desplazamientos por asociación y se sitúan en el «exterior».

Antes de nada, conviene hacer unas aclaraciones preliminares con el fin de evitar el error que consistiría en considerar que estos términos, por hallarse en el otro polo de la simetría,



tienen que funcionar con un significado antitético con respecto a los primeros. Es decir, el considerar que, puesto que los términos agrupados bajo el epígrafe «interior» son todos (o la mayoría) símbolos de feminidad, ¿los que aparezcan bajo el epígrafe «exterior» tienen que ser símbolos de masculinidad? Nada más falso, y el análisis que haremos lo demostrará. Si la calle (exterioridad) se opone a la casa (interioridad), también calle puede funcionar como interioridad en la medida en que constituye un espacio, comprendido entre dos filas de casas, más o menos cerrado o «interior». Además de esto, creo que es necesario relacionar calle con otros lugares de tránsito como senda y camino mejor registrados en lo que corresponde a su significado simbólico-sexual. Senda y camino que ya hemos visto páginas atrás, en la Descripción de las putas terrestres etc. del Cancionero de obras de burlas, refiriéndose al formidable virgo de la prostituta Rabo de Acero abierto por Fray Porrilla de Salamanca hasta el punto de que por él, ya hecho camino, podían pasar dos carretas juntas sin estorbarse. Camino que volvemos a encontrar en La Celestina con el significado de «joder»:

«Camino es, hijo, que nunca me harté
de andar. Nunca me vi cansada. Y aun

assi, vieja como soy, sabe Dios mi buen
desseo». (Celestina, III)

Incluso en el caso del Sueño de Bismark analizado por el doctor Hanns Sachs en 1919 y que recoge Freud en La interpretación de los sueños (Tomo I, pp. 575 a 578 cf.), creo que al simbolismo político y onanista que Sachs descubre, habría que añadir un contenido erótico en el que la senda estrecha que al golpe de la fusta de Bismarck se ensancha en «un amplio camino, al fondo del cual se extendía un bello paisaje de colinas y bosques» correspondería a una realización del acto sexual. Así pues, el coito se encuentra enmascarado bajo la realización de las ambiciones político-militares del personaje y a través de ambas se realiza el rechazo de toda idea de ilicitud de onanismo infantil, que Sachs descubre en el hecho de empuñar la fusta con la mano izquierda²¹.

Naturalmente la mayoría de las ocurrencias de calle están en la parte correspondiente a las canciones de ronda, tal y como veíamos que ocurría para ventana, puerta, balcón, y no puede decirse que en estos casos tenga un significado simbólico. Por el contrario, lo más frecuente es que se empleen en sentido literal como términos de referencia al lugar donde la canción de ronda se verificaba. Pero hay ejemplos donde el significado simbólico no ofrece lugar a dudas. Así, en Lloro una morena encontramos la siguiente copla significativa:

Por tu calle voy entrando
y me va cubriendo un velo;
quiero entrar y no me dejan,
quiero salir y no puedo.

(Canc. de folkl. zamorano, 5)

donde vemos que el entrar y salir, con sus correspondientes semánticos «meter» y «sacar» que

²¹ «Derecha e izquierda deben ser siempre interpretadas –según Stekel– en un sentido ético. El camino de la derecha (el camino derecho) significa siempre el camino del Derecho, y, en cambio, el izquierdo, el del delito». Freud, La interpretación de los sueños, tomo I, p. 563.

veíamos a propósito de balcón²², se combinan con calle; la calle de la moza, por la que el mozo dice que va entrando contradiciéndose al decir que, en realidad no le dejan y que cuando querría salir no puede hacerlo; tal es su deseo amoroso. En las tonadas de labores y faenas encontramos una de Barrer la era que, por su carácter marcadamente simbólico sexual, merece ser copiada íntegramente:

Calle de la barredera,
de la barredera calle:
quien te barre no te riega,
quien te riega no te barre.
quien te barre no te riega,
quien te riega no te barre.

En este pueblo no hay mozos,
si los hay, yo no los veo;
los debe tener su padre
metidos n'el gallinero.

En este pueblo no hay mozos;
si los hay, solo son tres:
uno cojo y otro tuerto
y otro baila de al revés.

(Canc. de folkl. zamorano, 590)

De nuevo volvemos a encontrar el barrer y el regar que aparecían a propósito del portal. Lo entonces dicho se aplica aquí automáticamente y no tengo nada que añadir. En lo que atañe a la copla, vemos que se trata de un lamento por la ausencia de mozos en el pueblo, o la presencia de mozos afeminados, gallinas, y que por consiguiente ni barren ni riegan con hartazgo de las mozas. La última copla es idéntica, y su formulación insiste en la ausencia del tres, cuyo significado simbólico ya conocemos, o por lo menos de su

²² Para confirmar más aún esta correspondencia entre entrar / salir – meter / sacar citaremos unos versos del Jardín de Venus (poesía erótica, nº 43) que tratan de una dama que juzgando por el tamaño de una nariz de un admirador cuál sería el de su pija, se encuentra engañada. Dicen así: «Mas al revés salió su profecía / porque él tenía poco, ella sobrado / de suerte que él quedaba tan holgado / que ni sabía si entraba o si salía».

imperfección, lo que lo equipara al mozo-gallina. Así, de los componentes del tres, uno es cojo, el otro tuerto, el tercero «baila de al revés». En realidad, el tercero tenemos que entenderlo como una consecuencia de los dos anteriores; es decir, las carencias de estos son la causa de que el baile del tercero sea «de al revés», o malo, o no exista; y ya conocemos el significado simbólico sexual de «baile». Probablemente en la serie de coplas de Barrer la era, a juzgar por las compiladas, se encuentren claves que nos permitirían una comprensión mayor del fenómeno del simbolismo. Al ser este un problema complicado y que exige un tiempo, valga como simple hipótesis y andar.

Entre las combinaciones posibles procedentes de desplazamientos por asociación anotábamos en el esquema, los casos de carretera y calleja. El lector observará inmediatamente que en el caso de carretera nos hallamos ante una combinación posible de tipo semántico (coincidencia parcial semántica que existe entre calle y carretera, en la medida en que son lugares de tránsito con características similares y otras (evidentes para todos) que las diferencian), mientras que en el caso de calleja nos hallamos ante una combinación posible de tipo léxico-semántico. Léxico, en la medida de que es a partir del lexema calle- que se construyen los diversos derivados, merced a los morfemas de derivación propios del español. Semántico en la medida en que los morfemas de derivación no hacen más que modificar (de manera más o menos profunda, pero nunca hasta el punto de convertir el derivado en la antítesis del significado del lexema de base), añadiéndole algunos contenidos sémicos parciales en raros casos pertinentes²³. De tal manera que tengo que

²³ Creo que acerca de la pertinencia o no pertinencia de los morfemas de derivación habría mucho que decir. Por mi parte, en el V Congreso Internacional de Hispanistas (Burdeos, 1974. Actas, Burdeos, 1977) intenté demostrar cómo los morfemas de derivación tenían una función sociológica cuya significación era similar a la de los lexemas con respecto a los cuales mantenían una relación de dependencia sintáctica (cf. Actas V Congreso, etc.), Lexemas dependientes (diminutivos) y su función sociológica en el Teatro Universal de Proverbios de Sebastián de Horozco (Tomo I, pp. 131 a 145).

confesar que la denominación de «combinaciones posibles», a la vista de la diversidad del tipo de combinaciones susceptibles de aparecer (acaso existan otras), no me parece la más apropiada. Sirvan estas explicaciones para aclarar el contenido subyacente a la denominación.

Carretera, con un significado simbólico claramente femenino, se encuentra registrado en la canción titulada *Llorando la encontré* que dice así:

Carretera, carretera,
cuando yo te paseaba,
toda la noche lloviendo
pero yo no me mojaba.

Al lado del molino
llorando la encontré,
como era tan bonita
con ella me quedé.

(Canc. de folkl. zamorano, 108)

Antes de cualquier comentario quiero citar unas coplas del *Baile de San Martín y Pedrazales* con las que las vistas tienen una relación evidente. Se trata de las siguientes:

En el jardín de mi amor
me ha cogido una tronada;
como estaba entre las flores,
llovía y no me mojaba.

Que no la llames, que ya no viene,
que está metida entre los laureles;
(Canc. de folkl. zamorano, 467)

En ambos textos encontramos una idea común: la de alguien (un mozo) que, a pesar de la climatología inclemente (está lloviendo), no se moja. En el primer caso porque se pasea por la carretera, pero cerca de un molino (y sabemos lo que esto significa) donde encuentra a una moza tan bonita, que se queda con ella. Lo que sin duda evita la mojadura al mismo tiempo que

resulta un indicio²⁴ de quién resulta mojada (y no por la lluvia): la moza. En el segundo caso porque el mozo, paseándose por el jardín de su amor y sorprendido por la tronada, no se moja gracias a que está metido entre las flores (¡). En resumen, nos encontramos ante un mojarse o un no-mojarse, y cuando esto ocurre el mozo se libra de la mojadura por estar en una carretera (¿cuál?) cerca de un molino con una moza bonita con la que se queda, o por estar en un jardín, entre las flores... jardín y flores, sin duda, muy diferentes de las que podrían proteger (y no protegen a nadie) en parecidas circunstancias.

En la última parte del segundo texto se trata de una moza que no vendrá, a pesar de que la llamen, por estar metida entre los laureles, lo que constituye un avance en relación con el significado que los laureles parecen tener tal y como veremos más adelante al tratar de las coplas del grupo C. Ejemplo de *calleja* lo tenemos en el *Cancionero judeo-español* número 71:

La caleja de Matalón
la hizi yo escalera
para subir y abaxar, Carolina,
pedrí mi vida 'ntera.

Como puede verse, se trata de una identificación entre *calleja* y *escalera* de la que ya hemos visto su significado simbólico en detalle. Por otra parte aparecen asimismo *subir* y *bajar*, que también hemos analizado. Así pues, el mozo paseando la calleja arriba y abajo, la convierte en una verdadera escalera en su imaginación, pero al parecer sin éxito en la realidad, ya que pierde su vida entera, o, lo que es igual, pierde su tiempo. En cuanto a la Carolina del texto, creo que se trata de una variante o una confusión y que en realidad se trata de Catalina; uno de los nombres folklóricos que se encuentra en el centro de multitud de textos amorosos o eróticos tal y como podemos ver en este mismo cancionero o en *Poesía erótica*, y que, en plural, puede incluso

24 Para la noción de *indicio* cf. Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Communications*, nº 8, Seuil, 1966.

llegar a significar «las bubas» o «la sífilis» y así lo registra el *Diccionario de Autoridades* y el *Teatro de la Lengua Castellana* (1693) de Juan F. de Ayalá Manrique²⁵.

Como desplazamiento posible de relación tenemos a *punte* que, por su estructura formal, puede tener una doble función aunque con el mismo significado. Por una parte el puente es un lugar de tránsito específico (sirve para unir dos lugares por encima de un curso de agua) y en este sentido se equipara a calle. Por otra parte se equipara a casa y sus desplazamientos por asociación, en la medida en que, estando debajo, constituye un espacio relativamente cerrado o cubierto. El ejemplo que hemos tomado de este cancionero está más bien en esta segunda dirección:

¿No te acuerdas, picarona,
cuando debajo del puente
suspirando me decías:
Tápame, que viene gente?

Debajo del puente de la carretera,
Debajo del puente llora una morena.

Qué dirán, qué dirán, qué dirán por ahí...
Que estoy loco de amor y me muero por ti;
(etc.).
qué dirán de los dos.

(Canc. de folkl. zamorano, 69)

Si resumimos el mensaje de estas coplas nos queda algo así: dos enamorados están debajo de un puente; la moza llora y se lamenta por lo que puede decir la gente de ellos; el mozo la consuela a la vez que le recuerda que fue ella quien le

25 Tanto este nombre como otra serie de ellos que aparecen en contextos folklóricos o eróticos (Blas, Perico o Periquito, Marica, Marta, Diego Moreno, Juanilla, etc.) con un empleo marcadamente folklórico, merecen un estudio aparte que determine su significado. Algo se anduvo, aunque poco, desde antaño y en el año 2000 en «More y compañía» de Javier Huerta Calvo, hicimos una historia de *Mil y un Juanes* (*onomástica de literatura y folklore*) que si no nos dio de comer, nos hizo reír (Ediciones Universidad Salamanca, 2000).

pidió que la tapara estando debajo del, probablemente, mismo puente²⁶.

El temor a lo que pueda decir la gente no es probable que proceda del hecho de que la pareja se quiera y sí, en cambio, de que el cariño ha ido tan lejos que ahora la moza se encuentra en una situación apurada procedente de lo anunciado en la primera copla. Copla que tiene una lectura «inocente» (la moza no quiere que la vean con el mozo, de ahí que le pida que la oculte a los ojos de la gente) y otra lectura no-inocente, y que es la verdadera, en la que *tapar* tiene que ser entendido en el sentido de *cubrir* (4 fig. «juntarse el macho con la hembra para fecundarla» *Diccionario de la Real Academia*) del que es un desplazamiento léxico que se encuentra asimismo en otras coplas, no hace mucho tarareadas: me refiero a las de «Tápame que tengo frío / ¿Cómo quieres que te tape / si yo no soy tu marido». Así pues nos encontramos que la *tapadura* ha ocurrido debajo del puente que funciona así como un lugar propicio para la práctica erótica y, suplementariamente, con una función simbólica por desplazamiento posible de relación en las direcciones que señalaba arriba.

Como desplazamiento por asociación a partir de calle tenemos los casos de *plaza* y *rinconada*, ambos lugares específicos del «exterior». *Plaza* en forma diminutiva, *plazuelita*, la encontramos en la ronda *A tu puerta me tienes* en la siguiente copla:

En esta plazuelita
Se crían buenas
con el fresco del agua
las azucenas.

(Canc. de folkl. zamorano, 99)

Observaremos en primer lugar que (en la medida en que la lectura se realiza en forma lineal) los dos primeros versos provocan un equívoco (¿buenas qué? – buenas = «mujeres») que se

26 El *picarona* del primer verso hay que entenderlo en sentido afectuoso, cariñoso, ya que, de otro modo (insultante), estaría en contradicción con los versos penúltimo y antepenúltimo.

deshace, aparentemente, al continuar la lectura de los versos siguientes (¿buenas qué? – azucenas). Ahora bien, este disiparse el equívoco no es, como digo, más que aparente o, mejor aún: los dos últimos versos, considerados del punto de vista de su función simbólica, precisan el significado de *buenas* en la dirección de «mujeres» y / o en la dirección de amores de diverso tipo, tal y como se desprende del significado simbólico de la azucena desde la antigüedad hasta nuestros días. Tradicionalmente en España la azucena parece haber tenido el significado simbólico de virginidad y pureza, hasta el punto de servir en la iconografía religiosa para representar a la virgen María. Pero junto a este significado han existido otros, procedentes de las diversas mitologías clásicas de cuya herencia España no puede sentirse excluida. Estos significados, resumiendo el artículo de *Lis del Dictionnaire des symboles* de J. Chevalier y A. Gheerbrant (Paris Seghers, 1969), son los siguientes:

1. La azucena es símbolo de blancura, pureza, inocencia y virginidad (como decía, esta es la interpretación más frecuente en España).
2. La azucena es símbolo de los amores prohibidos (interpretación procedente del mito griego según el cual es una metamorfosis de Jacinto, uno de los amantes de Apolo). En este caso se trata de la azucena roja o martagón. No creo que nos hallemos ante un caso semejante ya que, aunque no se dice de qué color son las azucenas en cuestión, el martagón suele llamarse popularmente lirio rojo, en consecuencia diferente de la azucena.
3. La azucena es símbolo de la tentación o de la puerta del infierno (interpretación procedente del mito de Perséfora, raptada por Hades, que se enamoró de ella cuando la vio que se inclinaba a cortar una azucena o un narciso).
4. La azucena es símbolo de la generación carnal (interpretación que procede de la *Mythologie des plantes* de Angelo de Gu-

bernatis que en traducción literal dice así: «Se atribuye la azucena a Venus y a los Sátiros, sin duda a causa de su pistilo vergonzoso y, en consecuencia, la azucena es un símbolo de la generación»).

5. En la misma dirección de este aspecto fálico, la azucena es símbolo de productos espirituosos o afrodisíacos que perturbaban la «normalidad» del comportamiento individual (interpretación que procede de J.K. Huysmans que, en *La Cathédrale*, describe a la flor así: «Su perfume es totalmente contrario a un olor de castidad; es una mezcla de miel y de pimienta, algo de amargo y dulzarrón, de suave y de fuerte; algo que recuerda la conserva afrodisiaca del Levante y el dulce erótico de la India»).

6. La azucena es símbolo de feminidad en relación con la significación femenina de la luna, interpretación en la línea de Mallarmé cuando escribe:

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys
qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle
effleure

A travers l'encens bleu des horizons pâlis
Monte rêveusement vers la lune qui
pleure! (*Poesías*, 1914)

7. La azucena es símbolo de un amor ambiguo que recorre la escala de la irrealización, pasando por el ocultamiento y la sublimación. Si se realiza es la *flor de la gloria*, interpretación también procedente de Mallarmé que la asocia al agua,

«j'effeuille, comme près d'un bassin
dont le jet d'eau m'accueille, les pâles
lys qui sont en moi».

8. La azucena es símbolo de la elección del ser amado, interpretación procedente del *Cantar de los cantares*:

Como azucena entre los cardos,
Es mi amada entre las doncellas.

Lo primero que llamará la atención es la extrema variedad de significaciones simbólicas atribuidas a la azucena, que van incluso hasta la antítesis (símbolo fálico o de masculinidad / símbolo de pureza / símbolo de generación carnal e incluso homosexualidad). Esto no es nada extraordinario, ni siquiera constituye una excepción, y ya hemos visto en otras ocasiones cómo una de las características del simbolismo es la posibilidad de utilizar el mismo símbolo con significados opuestos. Lo que resulta más importante es el observar que en todos los casos la función simbólica de la azucena está en relación con actitudes o actividades amorosas o sexuales. Y es este aspecto el que nos interesa a la hora de interpretar el significado latente de la copla citada.

En la significación simbólica de la azucena (nº 7 de la lista de arriba) como amor ambiguo, veíamos que procedía de una asociación con el agua en el poema *Hérodiade* de Mallarmé y, curiosamente, el mismo tipo de asociación es el que encontramos en los versos tres y cuatro de nuestra copla. En consecuencia tenemos que concluir que las azucenas son una simbolización tanto de las mozas como de los amores mantenidos con ellas en el cuadro de la plazuelita donde unas y otros, y con ayuda del agua, se desenvuelven. En el tipo de los amores explicitado en la copla que sigue inmediatamente a la vista se trata de amores clandestinos:

Entra por la ventana
y no hagas ruido,
que mis padres no quieren
que ande contigo.

(*Canc. de folk. zamorano*, 99)

El otro término registrado como desplazamiento por asociación de calle es *rinconada*. Se encuentra en el *Baile de Castro*, número 471 del *Cancionero de Folklore Zamorano*, de donde también hemos tomado la copla II del grupo A, una de las ocho, punto de partida de este estudio:

Amor mío, no rondes la rincónada,
mira que la cebolla pica que rabia.

(*Canc. de folk. zamorano*, 471)

La invitación a no rondar la rincónada a causa de lo picante de la cebolla oculta, bajo su aparente inocencia o incoherencia²⁷, un significado que trataremos de poner de manifiesto. Ya hemos visto páginas atrás el significado de *picar*. A lo dicho añadiré que aquí se trata de un *picar* gustativo relacionado con *comer*, del que en la literatura clásica era sinónimo, en el sentido de *picar* de los piojos, pulgas, etc., e incluso, del «picar del coño», como se registra en *La lozana andaluza*:

«fui festejada de cuantos hijos de
caballeros hubo en Córdoba; que
de aquellos me holgaba yo, y esto
puedo jurar, que desde chica me
comía lo mío, y en ver hombre se me
desperezaba, y me quisiera ir con
alguno, sino que no me lo daba la
edad». (*Lozana*, VII)

Así pues, tanto *comer* como *picar* significan «hacer el amor»²⁸. Si en nuestra copla lo que pica es la cebolla y ello invita a la moza a señalar al mozo el peligro que hay en rondar la rincónada, es sin duda porque en *cebolla* se encierra un significado semejante al de *lo mío* de *La Lozana*; es decir «coño». No he registrado este significado explícitamente pero sí en forma alusiva e indirecta, lo suficientemente clara, sin embargo, para inclinarme a pensar que el significado existe y algún día se justificará plenamente. Así, en el romance 137 de *Poesía erótica* que describe en detalle las características del jardín de una dama (y ya conocemos el significado de *jardín*) se dice, entre otras cosas, que tenía:

Cebollas y rabanicos,
y los nabos del Adviento. (vs. 25 y 26)

27 Incoherencia porque, o bien la rincónada está formada por dos casas del pueblo y siendo así no parece el sitio más apropiado para plantar cebollas, o bien se trata de la rincónada entre dos caminos o dos montes (cf. DRAE), es decir, fuera del pueblo, y no parece que el descampado sea el lugar más adecuado para rondar.

28 Para el caso de *comer* con este significado encontramos numerosos ejemplos de *Poesía erótica* (cf. las composiciones 75, 108, 150, 136, etc).

Si *rabanicos* y *nabos* son incontestablemente «pija», de *cebolla* no estoy tan seguro. Por otra parte la cebolla albarrana era planta utilizada en el rehacer de virgos (el cómo yo no lo sé) y así se dice en *La Celestina* (Ed. M. Criado de Val y J.D. Trotter). Dice Parmeno a Calixto a propósito de las habilidades de la vieja:

«Tenía en un tabladillo, en una caxuela pintada, [unas] agujas delgadas de pellejeros, e hilos de seda encerados, y colgadas allí rayces de hojaplasma y fuste sanguino, cebolla albarrana y cepacavallo. Hazia con esto maravillas, que cuando vino por aquí el embajador francés, tres veces vendió por virgen una criada que tenía».

(Acto I, p. 4)

En *La tía fingida*, obra atribuida a Cervantes, una alcahueta que defiende frente a su lastimada (tres veces cosida) «sobrina», las excelencias de los virgos fabricados con hilo y aguja, dice:

«¡Ay boba, boba –replicó la vieja Claudia– y qué poco sabes de estos achaques! No hay cosa que se iguale para este menester a la de la aguja y sirgo encarnado, que todo lo demás es andar por las ramas. No vale nada el zumaque y vidrio molido; vale mucho menos la sanguijuela; la mirra no es de ningún provecho, ni la cebolla albarrana, ni el papo de palomino (etc.)».

En las dos citas vemos que la cebolla albarrana era utilizada para fingir virgo donde no lo había. ¿En forma de mejunje que reduciría el tamaño del «coño», o aplicada por su semejanza formal con el mismo? Si se tratara de este segundo caso, nada de particular tiene que el «coño» se llame *cebolla*. En todo caso lo que queda claro es el significado erótico oculto en la copla. En estas condiciones *rinconada* juega un doble papel. Por una parte se trata de una localización topográfica en sentido literal. La ronda en la *rinconada*, aludiendo probablemente a la oscuridad frecuente de dicho lugar, puede facilitar ocasio-

nes para «amores ilícitos». Por otra parte existe la posibilidad de interpretar simbólicamente *rinconada*, es decir, de considerarla como un lugar en cuya confluencia se sitúa la picante cebolla con el significado apuntado, que es en la que reside el peligro de la situación.

Una última observación antes de terminar con este apartado. Mientras los términos relacionados con la casa o el «interior» el simbolismo erótico era prácticamente unívoco, en lo que se refiere a los términos relacionados con la calle o el «exterior» la univocidad erótica del simbolismo existe en lo que concierne a *calle*, *calleja* y *carretera*, mientras que en lo que se refiere a *punte*, *plaza* y *rinconada* se trata de actividades eróticas por una parte y, por otra, a las actividades eróticas en sí mismas.

El tercer parámetro de nuestro estudio es el vegetal. Pero antes de establecer los componentes de este parámetro y entrar en su análisis conviene hacer algunas aclaraciones necesarias.

La utilización simbólica de los vegetales en general ha sido desde siempre tan frecuente y abundante, que no necesita demostración. Baste recordar los innumerables diccionarios, léxicos, vocabularios, etc. dedicados a explicar el significado simbólico de las flores a través de su color o de su olor; el de las plantas, cargadas con frecuencia de connotaciones mágicas; el de las hierbas también mágicas y asociadas a empleos medicinales... En estas condiciones pretender un estudio exhaustivo de este amplísimo campo sería absurdo ya que el tema es suficiente para ser tratado por sí solo aparte y teniendo en cuenta el tipo de obras a que antes aludía. Así pues, nos limitaremos únicamente a los vegetales contenidos en este cancionero y como, a pesar de todo, el terreno sigue siendo muy amplio debido a la abundante representación que los vegetales aquí tienen, solo tendremos en cuenta unos pocos términos que, o se relacionan directamente con las cabezas o puntos de partida del parámetro (*laureles* y *retamal*), o son los suficientemente explícitos en cuanto a su significado simbólico para que valga la pena citarlos. Con estas limitaciones previas, veamos cómo se presenta la cuestión.

Decía que las cabezas del parámetro son *laurel-es* (verso 1 de las coplas VI y VII, grupo C) y *retama-l* (verso 1 de la copla VIII, grupo D). A partir de ellos, y por razones que veremos en cada caso, he construido el parámetro artificial que comprende los siguientes términos: *tomillo-ar*, *romero* o *flor del romero*, *matorral*, *zarzal*, *verdura*, *perejil*, *albahaca*, *álamo-eda*, *chopo*, *olivo-ar*, *higuera*, *hiedra*. Un análisis sémico somero de *laurel* y *retama* pone de manifiesto los siguientes resultados:

- a) en ambos casos se trata de vegetales de hoja perenne.
- b) ambos se caracterizan por tener una vegetación tupida.
- c) en cuanto al sabor, el del laurel es bueno (es empleado como condimento), mientras que el de la retama es amargo.
- d) en cuanto al olor, el del laurel es agradable, mientras que la retama carece de olor.
- e) la retama es empleada como combustible de preferencia para calentar los hornos de pan.
- f) las flores del laurel son blancas, las de la retama amarillas.

En resumen, dos semas comunes (hoja perenne y vegetación tupida) y una serie de semas diferenciadores, y aun contradictorios, entre los que merecen señalarse el caso del laurel empleado como condimento (así pues relacionado con la cocina) y el de la retama empleado para calentar los hornos de pan. Ya hemos aludido a la función simbólica que *cocina*, *horno* y *pan* tenían frecuentemente.

A propósito del sema «vegetación tupida» señalaremos que una serie de términos anotados en el parámetro aparecen con un determinante morfológico que indica eso mismo, o conjunto, o bosque.

Así, por ejemplo, *-ar* en *tomillar* y *olivar*, *-eda* en *alameda*, *-s* en *laureles*, *-l* en *zarzal* y *matorral*, *-ura* en *verdura*. Y, adelantándose un poco a

nuestro análisis y sus resultados, Freud señala en varias ocasiones (daré solo una cita) que,

«el cabello que guarnece el aparato genital de los dos sexos es descrito en el sueño bajo el aspecto de un bosque o un matorral». (*Lecciones introductorias al psicoanálisis*, p. 2217)

En lo que se refiere a las coplas VI y VII, grupo C, observaremos que es *debajo de los laureles* precisamente donde la moza tiene la cama. En lo que se refiere a la copla VIII, grupo D, es *debajo del retamal* donde se esconde la liebre. Así pues, los laureles y el retamal guardan una relación con respecto a la cama de la dama, y por extensión a su candil, cuyo significado ya conocemos, y a la liebre, que significa asimismo «coño», por oposición a *conejo-s*, que es anagrama por metátesis de «cojones», aunque también significa con frecuencia, en singular, «coño». Como ejemplo de *liebre* con el significado de «coño» tenemos el del refrán con glosa 3091 del *Teatro universal de Proverbios* de Sebastián de Horozco que dice así:

3091. Vos caçáis/ y otro vos caça
El marido quando trata
en algunos chistes viejos
a veces quando no cata
mientras el la liebre mata
su muger mata conejos.
Assí que por este tal
quando saliere a la plaça
innocente de su mal
dirá entre si cada qual
vos caçáys y otro vos caça.

Del mismo estilo en el mismo libro es el refrán 1908 que dice: *Mi marido fue a caçar / chirlos mirlos fue a buscar* y cuya glosa comienza así:

El marido cuando trata
en sus caças y aparejos
la muger cuando no cata
mientras una liebre el mata
ella caça dos conejos (etc.).

En ambos ejemplos encontramos asimismo conejos con el significado de «cojones».

A veces, por extensión, *liebre* pasa a significar «mujer», como se desprende del refrán 3130, *Uno la liebre levanta / y otro la mata*, cuya glosa es la siguiente:

A la donçella cuytada
uno la intenta engañar
y no concluyendo nada
como la deja alterada
otro la viene a alcançar.

Si del primero se espanta
del otro no ay que espantar
que la liviandad es tanta
que uno la liebre levanta
y otro la biene a matar.

Así pues, el paralelismo entre la *doncella* provocada por uno y alcanzada por otro y la *liebre*, es total. En cuanto al *conejo* con el significado de «coño», es frecuente y actual. Cela en el Tomo I de su *Diccionario secreto*, lo registra así como primera acepción anunciando que se estudiará en un tomo diferente todavía por aparecer.

Como ejemplo de laureles en la dirección indicada de «protección de los órganos sexuales sobre todo femeninos», ya hemos visto el del *Baile de San Martín y Pedrazales* (número 467), al analizar el caso de la función simbólica de *carretera*, donde la moza no respondía a la llamada del mozo por estar metida entre los laureles; nos hallamos aquí ante la extensión de una protección del «coño» a la de la «mujer entera» o una identificación de lo protegido. Pero hay otros casos donde la idea aparece más explícitamente dentro siempre de la representación simbólica. Así en la canción *Otra de muelos*, 576, que dice:

¿Dónde vas con el carro
y el par de bueyes?

–Para enramar tu calle, morena y salada²⁹,
voy por laureles.

(Canc. de folkl. zamorano, 576)

Esta copla se registra con las siguientes variantes:

¿Dónde vas con el carro,
carro de vacas?

–Para enramar tu calle
voy por naranjas.

(Canc. de folkl. zamorano 573)

¿Dónde vas con el carro
y el par de vacas?

–Para enramar tu calle
voy por albahacas.

(Canc. de folkl. zamorano, 568)

El problema que plantean estas coplas es doble:

a) Por una parte el de los dos primeros versos donde aparecen *carro*, *par* y *bueyes* o *vacas*. Advierto enseguida que considero *vacas* como una «imposición de rima perfecta» con *albacas* o *albahacas* y que, además, para la hipótesis que emitiré a continuación que sean *bueyes* o *vacas* la cuestión no tiene importancia. Nos queda, así pues, un carro y un par de animales que tiran de él. Con respecto al carro, ya hemos visto al tratar del significado de *taberna* que tenía un pasado cargado de significaciones folklóricas, carnavalescas o, simplemente, sociológicas.

Ahondando más en esta dirección, creo que podemos considerar como válida la hipótesis de que *carro* comporta un significado simbólico o latente que es el de «pija», mientras que el *par de bueyes* o *vacas* son los «cojones». El *carro* y el *par de bueyes* son, a mi parecer, en el plano simbólico, los herederos del *arado* (cuyo significado no ofrece dudas) y los *bueyes* o el *par de bueyes*

²⁹ No tengo para nada en cuenta el «morena salada» de la copla 576, que no es más que la identificación del receptor (la mujer) y que no es pertinente en el campo que nos ocupa.

que tiran de él, con los que frecuentemente se encuentra asociado en el folklore; los ejemplos no faltan en este y en otros cancioneros.

Una objeción a esta hipótesis sería la de una inversión formal o visual entre los dos «movimientos»: mientras en el plano literal los bueyes tiran del arado o del carro (se encuentran delante), en el plano simbólico ocurre lo contrario (los bueyes - cojones se encuentran detrás y empujan). Aclaro enseguida que este tipo de distorsiones son significativas en lo que concierne al pensamiento lógico; en lo que concierne a la elaboración simbólica y onírica son totalmente insignificantes, ya que, parafraseando y ampliando los términos de Freud (él solo se refiere al sueño), ambas (elaboración simbólica y elaboración onírica), lo que reproducen es el contenido de ideas latentes y no las relaciones de dichas ideas entre sí, que es en lo que consiste el pensamiento lógico. Y en nuestro ejemplo el *detrás* o el *delante*, o, en otras palabras, el *tirar* o *empujar* es un elemento relacional sin importancia.

Lo importante, el contenido de las ideas latentes, es que se trata de elementos activos, comportadores de fuerza, y elementos pasivos, empujados o tirados por los primeros; y *bueyes*, *vacas* o lo que se quiera, o *cojones* y *riñones* son los que aportan la fuerza necesaria para mover el resto.

En cuanto a los elementos del plano literal (*bueyes* - *vacas*), la cosa es tan evidente para todo el mundo que cualquier explicación es superflua. En cuanto a los elementos del plano simbólico (*bueyes* - *cojones*), la justificación parece más difícil. No lo es. En la, nunca suficientemente alabada *Carajicomedia* del *Cancionero de obras de burlas*, son varias las veces que alude al hecho de que los cojones suplen, bien es verdad que imperfectamente, al decaimiento y flojera de la «pija», encontrándose en ellos el último recurso, la última fuerza, ante una situación de impotencia. Citaré solo un ejemplo, *Definición de impotencia* (copla LXXXIII de Juan de Mena. Y LXVIII de esta cuenta):

Es impotencia un decaimiento
de pixa y cojones después ya cuando
la barva del ombre está blanqueando
remoto por obras y por pensamiento:
no solamente por viejo yo cuento
quien barba y cabello en blanco trasmuda,
mas el que de floxa hodiendo trasuda
y da cojonazos a prisa sin tiento.

Dar cojonadas, que hay que traducir como «intento desesperado de llevar el carro a buen término». La imagen es empleada también por Quevedo, que la utiliza trasladándola a los riñones: *Tener riñones*, en suma, es un eufemismo por «tener cojones».

b) El segundo problema que plantean estas coplas es el de los dos últimos versos, según mi opinión bastante más claros y menos sujetos a hipótesis que los anteriores.

En primer lugar nos encontramos con la coincidencia en los tres casos de *Para enramar tu calle*. Sobre la función simbólica de *calle* nada que añadir a lo ya dicho. En cuanto a *enramar* «poner ramos o ramas», hay que señalar que son varias las veces que Freud alude a las ramas y sobre todo al hecho de «arrancar una rama» como símbolo onírico de prácticas onanistas; a mi parecer no es este el caso de las coplas y sí más bien una simbolización de las relaciones sexuales. En el análisis suplementario del «sueño de las flores» (*La interpretación de los sueños*, p. 558) en una nota al pie de página Freud, refiriéndose a la rama que la sujeta del sueño lleva en la mano, dice:

«La rama ha tomado hace tiempo
la representación de los genitales
masculinos» (etc.).

Así pues, es en la calle, símbolo de feminidad, donde el mozo pretende poner las ramas, símbolo de masculinidad, que va a buscar; con lo que el mozo pretende *enramar*. Podrá objetarse que el *enramar* es en realidad una costumbre popular inocente en sí y que atribuirle la función que indico es una exageración. Me limitaré a señalar que,

como mínimo, es una costumbre popular indicio de relación amorosa y que, por otra parte, muchas de las costumbres sociales, aparentemente vacías debido a su carácter reiterativo y mecánico, han tenido un origen y motivación profundamente significativos; razón por la que se socializan y devienen hábito, perdiendo con el tiempo y la práctica parte del significado primitivo que continúa, sin embargo, de manera latente. Tal es el caso que Freud señala a propósito del regalarse flores entre los que se aman, cuya motivación primitiva es un intercambio simbólico de órganos sexuales que, evidentemente, pasa desapercibido en la práctica de hoy día³⁰.

Este significado simbólico de rama, «genitales masculinos», nos hace adelantarnos un poco en nuestro análisis en lo que respecta a las coplas VI y VII, grupo C, en las que la moza que tiene la cama bajo los laureles, cuando se va a acostar, tiende o cuelga el candil de una rama. Conociendo como conocemos el significado simbólico de candil, «coño», y en el que acabamos de apuntar de rama, las coplas pierden su aparente incoherencia lógica para encontrar un nivel de coherencia bastante claro. La relación entre el candil y la rama a través de *colgar* o *tender*, es una simple simbolización del coito. Simbolización que aparecía más explícitamente en las ya citadas coplas de *La enramada de Santa Cruz* (*Canc. de folkl. zamorano*, 83), donde los mozos intercambian pareceres acerca de si el lugar donde la moza duerme es oscuro o claro. Para uno son oscuras tinieblas, para el otro lugar esclarecido, lo que le lleva a decir al primero que si sabe que la cama de la doncella está clara, es porque ha dormido en ella (y con ella, ¡claro!), el segundo mozo se disculpa diciendo que no es cierto, a la vez que sabe bien dónde la doncella cuelga el candil. Después el in-

30 «Indicaremos de paso que el simbolismo floral sexual, extraordinariamente extendido, simboliza los órganos sexuales humanos con las flores, que son los órganos sexuales de las plantas. El regalarse flores, tan acostumbrado entre los que se aman, tiene, quizá, en general, esta significación inconsciente». (*La interpretación de los sueños*, p. 574). Por mi parte suprimiría el *quizá* con que Freud matiza y limita el alcance de su afirmación.

térprete no recuerda más. Vemos, pues, en estas coplas una serie de términos que coinciden con los que aparecen en las que ahora nos ocupan: *cama*, *candil*, *colgar*. Nos falta *rama*, pero aparece *enramada*, tanto en el título de la composición como en el segundo verso de la primera copla. En resumen, es evidente la relación que existe entre las coplas del número 83 (*Canc. de folkl. zamorano*), las dos del grupo C (*Canc. de folkl. zamorano* 103 y *Canc. segoviano*, p. 403) y las 576, 573 y 568 de este cancionero. Todas ellas se complementan para dar a *enramar* y *enramada*, *tender*, *candil*, *rama* y *cama* un contenido simbólico erótico que no podemos ignorar.

En lo que se refiere al último verso de las coplas 576, 573 y 568 (*Canc. de folkl. zamorano*), observamos las variantes *laureles*, *naranjas* y *albahacas* respectivamente, que, a mi parecer, no son pertinentes y apuntan todas a un contenido simbólico común. En los tres casos se trata de vegetales con los que el mozo quiere enramar la calle de su amada. Se trata, así pues, de símbolos de masculinidad en ese caso. Hay que señalar, sin embargo, que en realidad los tres términos tienen una significación simbólica bisexual y que, incluso, se emplean con mayor frecuencia como símbolos de feminidad. En el caso de los *laureles* ya indicábamos cómo era bajo ellos donde la dama tenía la cama. En las coplas del grupo C encontramos, entonces, una función plurisimbólica que esquematizamos así:

—Los laureles (vello femenino) protegen la cama y eventualmente el candil de la dama (femenino).

—La rama del laurel (masculino, más adelante veremos cómo *rama* funciona también como símbolo de feminidad; se trata, pues de un símbolo bisexual); se acopla (*tender* o *colgar*) con el candil de la dama (femenino).

En cuanto a las *naranjas* de la copla 573 (*Canc. de folkl. zamorano*), también masculino en este

caso y alusión exagerada a «cojones»³¹, su empleo como símbolo de feminidad es mucho más frecuente y actual. Feminidad que puede referirse tanto a los senos de la mujer (y la cosa no necesita explicación), e implícitamente a la otra mitad masculina como a su «coño». La trivial *media naranja* con la que se suele designar en la pareja sobre todo a la mujer, e implícitamente a la otra mitad masculina, no es más en su origen que una utilización simbólica de la naranja que, reunida en un todo, indica la relación que existe entre masculino-femenino o entre hombre y mujer; su significado simbólico es, pues, bisexual.

Del folklore chileno en la voz de Tito Fernández, disco *Me gusta el vino*, proceden las singulares coplas en las que se registra *naranja*:

Quise partir la naranja (bis)
y no tenía cuchillo,
entonces le enterré el diente (bis)
y me quebré los colmillos.

¡Ay, la naranja pa'natri
no me apagaba la sed (bis)
Era la perilla el catre
de mi abuela que heredí!

El contexto es el de un borracho que va contando las desgracias que le ocurren por culpa del vino.

Estas coplas tienen una doble lectura. Una literal, en la que el borracho intenta calmar la sed que le causa la «resaca» comiendo una naranja; se equivoca y se rompe los dientes en uno de los bolos de la cama que toma por una naranja. La otra lectura, simbólica, alude al hecho de que al intentar hacer el amor (apagar la sed de amor) se da cuenta de que, por no tener cuchillo (impotencia viril) no puede cortar la naranja

31 No tan exagerada, si tenemos en cuenta la adivinanza registrada con el número 85 en *Poesía erótica*: *Decid qué es aquello tieso / con dos limones al cabo, / barbado a guisa de nabo, / blando y duro como güeso; / de corajudo y travieso / lloraba leche sabrosa / ¿qué es cosa y cosa?*

(femenino); encuentra la solución en sus colmillos (masculino), pero al tomar la perilla de la cama por la naranja en cuestión, no adelanta nada, se quiebra los colmillos. No es la única vez que le ocurren cosas por el estilo y en otras coplas cuenta cómo cuando cree estar en la cama con su mujer, en realidad se ha metido por equivocación en la cama de un vecino soltero. En este caso se le quitan las ganas.

De *Poesía erótica* (copla número 57) es la siguiente estrofa:

En carnes salió Cupido,
por una calle se escapa;
las vecinas que lo sienten
se asoman a la ventana;
doncellas le tiran piedras,
zanahorias las casadas,
y las viudas y las monjas
güevos de aza[h]ar y naranjas.

Naranjas funciona en este caso como femenino al referirse a las viudas o a las dulce monjitas a las que le falta la zanahoria de las casadas.

La tercera variante de las coplas citadas es *albahacas* (*Canc. de folkl. Zamorano*, 568). La albahaca es planta que desde antiguo ha estado cargada de connotaciones diversas rayando con la magia y el ocultismo. Es conocida por ser yerba y mata de hojas tupidas y de muy buen olor, características estas de las que ya hemos tratado al hablar de las flores en general y al principio de este apartado. Resumiendo brevemente las connotaciones dichas a partir de *Covarrubias* y el *Diccionario de Autoridades*, tenemos lo siguiente:

a) hay tres especies de albahaca (en realidad son más) de las cuales una es llamada albahaca de arroyo o acuática, también llamada hierba de leche porque «sus hojas y ramos quebrados destilan un liquor como leche» (*Aut.*).

b) Plinio dice, citado por *Covarrubias*, que sembrada la planta con maldiciones se cría muy viciosa.

c) también según Covarrubias en una confusa explicación en la que compara esclavos y criados a la albahaca, esta, ajada o puesta entre piedras, cría escorpiones...

En estas tres características, en gran parte míticas, que asocian la *albahaca* y la *planta de leche* (en realidad se trata de dos vegetales diferentes aunque parecidos del punto de vista formal), el vicio y el escorpión, es donde se encuentra la clave del significado simbólico de la copla del número 568 (*Canc. de folkl. zamorano*), según lo dicho con anterioridad con respecto a picar, y para lo demás, a buen entendedor...

De *retama-l*, un único ejemplo que es el de la *Picaresca* número 210 que nos pone en contacto inmediatamente con el caso *tomillo – ar*:

A tomillo me huele
tu delantera:
no tendrás tú muy lejos
la tomillera.

¡A tomillo verde,
qué verde retama!

Observaremos que *retamal* aparece en una especie de estribillo (no se repite en el resto de la composición) después de la copla primera, identificándose con tomillo. Esta identificación es tanto más extraña cuanto que es materialmente imposible confundir las dos plantas que únicamente tienen en común el hecho de crecer de manera salvaje en el monte. Más extraño aún que si pensamos que si algún color es atribuible al tomillo no es precisamente el de *verde*³² y sí, por el contrario, el de ceniciento, gris o blanquecino. Por otra parte nada se opone, del punto de vista rima, a la utilización de *tomillar* (incluso *tomilla*); *qué verde tomillar*, en lugar de *qué verde retamal*. En estas condiciones de aparición, gratuita de todos los puntos de vista, *de retamal* es la que en mi opinión, permite la introducción de *verde* cuya atribución al tomillo es, como mínimo, poco precisa. Acerca de la significación de *verde*

32 Y, a mi parecer, se trata de un color y no de la oposición verde / seco.

(12 fig. *Libre, indecente, obsceno*, DRAE) es tan común que no hay nada que decir. Resumiendo, una identificación entre *retamal* y *tomillo* o el factible *tomillar* que hace que, en el plano simbólico, tengan la misma función y significado. En cuanto a estos, la primera copla es tan explícita que a nadie se le oculta el significado «coño» de la *tomillera*. Me permitiré, sin embargo, aportar algunas indicaciones que estimo interesantes.

Delantera es, en una de sus acepciones, un para-sinónimo de *delantal*. Por otra parte del punto de vista literario, e incluso musical, es posible imaginar la siguiente variante de la copla:

A tomillo me huele
Tu delantal;
No tendrás tú muy lejos
El tomillar [-l]

Es decir: donde los versos dos y cuatro, en lugar de tener cinco sílabas, tuvieran cuatro. La razón de esta hipotética variante la encuentro en el hecho de que *tomillera*, con el sufijo *-era* no es la forma correcta o habitual. No se encuentra en los diccionarios que he consultado y las veces que he registrado «el lugar donde crece el tomillo» es siempre en la forma de *tomillar* (con algunas variantes mínimas o dialectales), que es la correcta. Así pues, si la copla recoge una fórmula no habitual y la mantiene, algún motivo tiene que haber para ello. Y este es, creo, el de utilizar el sufijo *-era* como un indicador que apunta a *conejera*, cuyo significado «coño» no ofrece dudas. Nos resultarían, en este caso, unas posibles variantes que serían:

A tomillo me huele
tu delantera;
no tendrás tú muy lejos
la tomillera.

A conejo me huele
tu delantera:
no tendrás tú muy lejos
la conejera.

Ambas excesivamente implícitas y en el segundo caso hasta vulgar, cosa que permite evitar el empleo indicado de *tomillera*, a través de una serie de transformaciones que van de *conejera* a *tomillera* y de *tomillera* a *retamal*.

A propósito de *retamal* (y más concretamente de la *flor de retama*), me parece conveniente indicar, por último, que, según el *Diccionario de Autoridades*, citando al *León prodigioso* de Cosme Gómez de Tejada, es «desesperación de discretos, o esperanza de necios», definición simbólica donde encontramos la clave de la copla VIII (grupo D) del principio de nuestro estudio, donde la liebre, escondida debajo del *retamal*, se ríe de que el cazador la apunte: se trata de un cazador necio y con la esperanza de alcanzar una liebre esquiva e irónica.

En el *Baile llano* número 430 ya citado en parte a propósito de *subir*, como un gato, entrar por la ventana y dormir con la dama, encontramos otro ejemplo de *tomillar* con un empleo simbólico bastante claro.

Si la ararun, nu la ararun
la tierra del tumillar,
si la ararun, nu la ararun,
ella pan nu quisu dar.
(*Canc. de folkl. zamorano*, 430)

La copla está construida a manera de diálogo, donde ante la afirmación de que la tierra del tomillar ha sido arada, existe la negación de que haya sido así; el resultado es que la tierra en cuestión no quiso dar pan. Ya conocemos el significado simbólico de *arado* y *arar*. En cuanto a *tierra*, su significado simbólico ha sido registrado por Freud de manera evidente. Se trata de un símbolo de feminidad asociado a la maternidad:

«Si halláis sorprendente que los paisajes sirven con tanta frecuencia, en los sueños, para representar simbólicamente el aparato genital de la mujer, acudid a los mitólogos y veréis cuán importantísimo papel ha desempeñado siempre la madre tierra en las representaciones y los cultos de

los pueblos antiguos y hasta qué punto la concepción de la agricultura ha sido determinada por este simbolismo».

(*Lecciones al Psicoanálisis*, etc., p. 2221)

Efectivamente, esta representación de la feminidad por la tierra la encontramos tanto en la Biblia, como en las mitologías griega, romana, azteca, hindú, de diversos pueblos africanos, etc., con variaciones que van de la oposición simbólica al cielo (tierra = principio pasivo / cielo = principio activo) a la oposición oscuridad = luz, pasando por el ying / yang, etc. La tierra es la virgen penetrada por el *arado* o la *laya*, fecundada por el *agua* o la *sangre*, que son la semilla del cielo³³.

En el caso curioso de la copla *La tierra del tomillar*, como la *Yerma* de Lorca, es una tierra yerma, por esterilidad propia o por falta de arada. *Pan* adquiere aquí una nueva dimensión simbólica, que es la del resultado de la fecundación. En la *Canción de arada* número 517 (*Canc. de folkl. zamorano*) volvemos a encontrar de nuevo la tierra «El Tumillar» como nombre propio, asociada a la acción de arar.

¿Dónde vas a arar, majo,
dónde vas a arar?
A la tierra que llaman
«El tumillar».

Y tres coplas después aparece la forma *Tumillera* de cuya significación ya hemos hablado poco antes.

Hay que decir que toda la canción comporta un mensaje simbólico innegable subyacente a significaciones falsamente inocentes. Citaremos solamente dos coplas más de este grupo de «coplas de arada» en las que el significado simbólico latente resulta claro:

33 Un caso curioso de la significación simbólica de la tierra es el expuesto por Paul Diel en *Le symbolisme dans la mythologie grecque* (p. 37), que construye una psicogeografía en la que la superficie plana de la tierra es el Hombre como ser consciente, el mundo subterráneo figura el subconsciente y las más altas montañas son la imagen del surconsciente sobre consciencia.

Si echas los surcos largos
a mi ventana,
labrador de mis padres
serás mañana (etc.).

Camino de la arada
la labradora,
ha perdido el pañuelo,
mucho lo llora.

(Canc. de folkl. zamorano, 517)

En la primera de estas coplas la invitación o incitación al matrimonio condicionada por el hecho de arar surcos largos a la ventana de la moza no puede ser más clara cuando conocemos el significado de *ventana* y de *arar* de quien surcos largos no es más que una precisión suplementaria. En la segunda copla, la pérdida del pañuelo por parte de la labradora que va camino de la arada, y el llanto que ello le ocasiona (otra copla de la misma canción insiste sobre el hecho), nos envía de nuevo al parámetro vestimenta donde, a propósito de *pañuelo*, decía que su significado simbólico me resultaba impreciso. En la presente copla, en cambio, el significado se precisa y aparece como un claro símbolo de feminidad o de virginidad perdida. Nótese que la arada, actividad o lugar, es considerada tradicionalmente como cosa de hombres; así pues la presencia de la labradora en relación con ella, resulta, tomado en sentido literal, impropia. En una dimensión simbólica, y asociada a la pérdida del pañuelo, al llanto consiguiente y a la búsqueda infructuosa, la impropiedad aparente desaparece.

Como ejemplo de *romero*, entre las innumerables veces que el término aparece, he seleccionado tres que creo suficientemente claros y explícitos. Antes de examinarlos es conveniente indicar las coincidencias formales entre el romero y las cabezas de parámetro *laurel* y *retama*. Con respecto al laurel la coincidencia reside en una cierta semejanza formal entre las hojas de ambos arbustos, en forma de aguja. En los tres casos se trata de vegetales de hoja perenne y tupida. El primer ejemplo lo tenemos en una copla de la canción *Mangas rojas, cascabeles*; canción en la

que también se citan otros vegetales como *olivo* y *laurel*. La copla dice así:

María, si vas al monte,
no lleves las zapatillas,
que con la flor del romero
se te ponen amarillas.

(Canc. de folkl. zamorano, 334)

Al consejo en sí, y dejando a un lado su futilidad, no habría nada que objetar a no ser que si unas zapatillas se manchan, con la flor del romero tendrían que ponerse azules, la flor del romero es azul, y no amarillas. Así pues, incoherencias botánicas que no podemos atribuir a ignorancia dado lo común del vegetal en cuestión. Notemos además, que *amarillo* nos envía a la flor de la retama que en el *Diccionario de Autoridades* se emplea como referencia en la definición del color citado, cuando se trata del amarillo pálido... Covarrubias dice que «entre los colores se tiene por la más infelice, por ser la de la muerte, y de la larga y peligrosa enfermedad y la color de los enamorados». La última observación de Covarrubias no debe despistarnos: es color de enamorados porque estos, pensando en sus amores no duermen y andan pálidos y descoloridos³⁴.

Así pues, parece que tradicionalmente el amarillo es color de languidez, desesperación, celos, necesidad (como veíamos para el caso de la flor de la retama). En estas condiciones, y teniendo en cuenta el significado simbólico de las zapatillas (feminidad), de las que hemos tratado páginas atrás, el consejo no puede ser más oportuno: es una prevención contra el peligro que pueda correr María si se acerca a la flor del romero, que juega, así, el papel de masculinidad.

A propósito de este *amarillo* como símbolo de feminidad perdida, citaré el ejemplo de una copla de la canción *Te enharinaré*, cuyo título indica precisamente lo mismo en la perspectiva concreta del molinero que enharina a una morena a la

³⁴ Sobre la amarillez de los enamorados y sobre todo de los enamorados sin esperanza es multitud el número de ejemplos que se encuentran en la literatura clásica y en el folklore.

que invita a levantar la punta del pie (cf. la canción entera). La copla dice así:

Carmela tiene un tintero
lleno de tinta amarella.
—Déjame mojar la pluma
en tu tintero, Carmela.

(Canc. de folkl. zamorano, 342)

Acerca de cuál sea el tintero y cuál la pluma, creo que no cabe duda alguna. Otero Seco, registra un Epigrama de Bernalt Baldoví que dice así:

—Un doctor ronda tu puerta
y un escribano te adora,
le dijo a una labradora
otro, también de la huerta.

—No te extrañes, majadero,
contestó con gracia suma;
como son gente de pluma,
van en busca de tintero.

En *Poesía erótica*, número 85, en una adivinanza cuya solución es «el coño», se dice:

Y si el tintero es de asiento
¿Cómo bulle y no reposa?

Si, como acabamos de ver, la flor del romero funciona como símbolo de masculinidad, no ocurre lo mismo con el romero como planta, ni siquiera con el romero florecido que son propiamente símbolos de feminidad, como veremos enseguida, aunque acaso funcionen también como símbolos bisexuales, cosa que, por el momento no puedo afirmar.

De *El charro* registrado con el número 411 (Canc. de folkl. zamorano) en este cancionero sacamos la siguiente copla:

Que vengo de regar
el romero a mi dama,
que se le va secando la rama,
El romero florido del alma,
el romero florido y no grana.

Ya en otro lugar he señalado el significado simbólico lexicalizado de *regar*, hacer el amor, y solo añadiré aquí lo curioso que resulta el hecho de regar una planta, el romero, que no es precisamente de regadío. Se trata simplemente de uno de los indicadores simbólicos que apuntan, mediante la incoherencia, hacia el significado simbólico latente de la copla. Otros indicadores de valor desigual son:

a) el *a mi dama* del segundo verso, que puede alternar con *de mi dama*; indicador más directo que *de*, posesivo, permite una designación implícita de *dama* que a través de *de* es imposible (vengo de regar a mi dama (posible) / vengo de regar de mi dama (imposible)). *Romero* funciona así como «dama» y como «coño de la dama» a la vez, en un sistema de doble lectura simbólica.

b) el otro indicador es *se le va secando la rama*, que parece introducir una distinción entre el «secarse el romero» y «secarse la rama del romero». ¿Cuál? A mi parecer la cosa está bastante clara: la misma célebre *rama* (la planta es lo de menos) de las coplas VI y VII, grupo C, de la que la niña-dama cuelga-tiende el candil cuando se va a acostar. En las coplas del grupo C veíamos que tenía una rama significación masculina, y añadíamos que, en realidad, era un símbolo bisexual. La vertiente femenina, la encontramos en esta copla del número 411. Así pues, identificación, a nivel simbólico, entre *rama* = *candil* = *romero* con el significado de «coño», o signo de feminidad.

Observemos, además, que al romero en cuestión lo que le ocurre no es que esté seco o que se vaya secando, sino que, como se dice en los dos últimos versos de la copla, lo que le ocurre es que está *florido*, pero que no grana. Como las coplas arriba analizadas, donde la tierra del tomillar (arada o no), no quería dar pan, era yerma estéril. De ahí la necesidad de, al romero, regarlo, y a la tierra del tomillar, ararla; en suma, fecundarlos.

El otro ejemplo de *romero* lo tomamos del *Baile de Lobeznos*, y dice así:

Catalina, flor del monte,
romero de la cortina,
¡quién te cogiera la fruta,
aunque fuera prohibida!

(Canc. de folkl. zamorano, 466)

Flor del monte y *romero de la cortina* funcionan en el doble aspecto de personificaciones de Catalina, y en este caso *fruta* es la fruta de Catalina, su órgano sexual, y también en el aspecto del órgano sexual mismo, en cuyo caso se identifican con fruta. El ejemplo es tan claro y expresivo que no vale la pena insistir más en él.

Las *Coplas de Pelegre*, de indudable inspiración «picaresca», nos proporcionan un ejemplo de *matorral-es* en el que estos funcionan tanto como una localización topográfica en el estricto sentido de la palabra. Pero en un contexto rayano en lo absurdo, lo que, como en otros casos, señala un segundo nivel de interpretación, simbólica esta vez, en el que los matorrales designan simbólicamente el vello de pubis tal, como indicaba Freud, solía ser representado en *La elaboración onírica*. La copla es la siguiente:

¿No te acuerdas, Soledad,
cuando te di tres mil reales
en el Cerro el Carrascal,
entre aquellos matorrales?

(Canc. de folkl. zamorano, 850)

En cuanto al absurdo al que acabo de aludir, basta con imaginarse por un instante la situación para comprenderlo. Hay que señalar, a pesar de todo, que el tipo de «amores agrestes» o la «prostitución campestre» que subyace en la lectura literal de esta copla, tiene antecedentes respetables en la tradición hispánica incluso dentro de la Literatura con mayúscula. Recordemos solamente el famoso *Pleyto del Manto* del *Cancionero de obras de burlas* o el juicio de Sancho, gobernador de la Ínsula Barataria, ante la querrela que una mujerzuela presenta contra un gana-

dero de cerda al que acusa de haberla violado mientras que él afirmaba haberle pagado por su trabajo (*Quijote*, II, XLV). Pelillos a la mar, no creo que sea esta la dirección a seguir para interpretar la copla y sí, en cambio, la que indicaba como nivel simbólico.

En primer lugar el ¿«No te acuerdas, Soledad, etc.»? nos envía al ¿«No te acuerdas, picarona, etc.»?, que analizamos a propósito de *punte*. Por si fuera poco, la copla que viene inmediatamente después de la de arriba es una variante ligerísima de la aludida con su «tápame, que viene gente» incluido. Por otra parte los tres mil reales en una copla tradicional, vieja como mínimo de cincuenta años y probablemente muchos más, resultan ser una cantidad exorbitante para el negocio de que se trata, tomado en el sentido antes apuntado. En cambio, analizada del punto de vista simbólico, el tres, cuyo significado nos es conocido, punto de vista en el que los cerros a la derecha o a la izquierda no cuentan, en este caso, nos envía a un significado simbólico bastante claro: el tres que Pelegre da a Soledad es eminentemente sexual. Tanto más cuanto que en los versos siguientes se nos aclara que fue dado en el *Cerro el Carrascal*. *Cerro, montaña, colina, monte*, y otra serie de términos por el estilo, son significantes multiplicados de un significado común, «coño», que con frecuencia se asimila al más conocido «monte de Venus»; y los ejemplos no faltan a lo largo de la literatura española. A manera de paréntesis diremos que *valle*, su contrario, y sus sinónimos o parasinónimos, significan también lo mismo. En casi todos los casos se trata de términos lexicalizados con dicho significado.

Por último, tanto con *carrascal* como con *matorrales* nos hallamos ante términos cuyo empleo simbólico referido al vello del pubis resulta bastante claro. *Carrascal*: «Sitio o monte poblado de Carrascas. Carrasca, encina generalmente pequeña, o mata de ella» (DRAE). Es una forma particularizada de *matorral*, más general, pero comportando el mismo contenido. Que se registra en la copla con nombre propio (¿realmente es así?) no debe despistarnos en cuanto a su

significado simbólico. La copla podría cantarse en cualquier lugar donde la referencia al *Cerro el Carrascal* no tendría ningún equivalente en la realidad cosa que, además, no sé si ocurre en *Villamor de Cadozos* que es de donde procede la copla. En resumidas cuentas, de lo que se trata es de una copla donde el mozo (Pelegre) pone un tres entre las carrascas y matorrales del *cerro* de la moza (Soledad). Lo que aclara el sentido de las primeras coplas del mismo número (850), donde Soledad trata de convencer a Pelegre de irse a Buenos Aires ya que en Ledesma (nada que ver, pues, con *Villamor de Cadozos* donde la copla ha sido recogida) les han sacado cantares. Del contenido de estos cantares que empujan a los sujetos a prever la posibilidad de emigrar, cada uno puede pensar lo que quiera, pero sin duda no se trata de cantares laudatorios. Para tranquilidad de todos, Pelegre responde que prefiere seguir tocando el tamboril en el pueblo de Ledesma...

Otro término del parámetro vegetal era zarzal. Se registra en la canción número 280, titulada *Que te la pegué*.

Soy pájaro zarzalero
que me meto en los zarzales
y en tu casa no me meto
porque me riñen tus padres.

Pájaro con el significado de «pija» se encuentra desde siempre y hasta la actualidad lexicalizado de tal forma que podría hablarse de un verdadero estereotipo. El pájaro de la copla es zarzalero, en lugar de *zarzaleño*, que es la forma correcta. Nos hallamos de nuevo ante un sufijo *-ero* utilizado como indicador, en este caso, de masculinidad. Lo propio del pájaro zarzalero o *zarzaleño* es meterse en los zarzales que tiene, así, una dimensión de feminidad. *Zarzal* funciona como sinónimo del *matorral* que hemos visto. Los dos últimos versos contradicen el mensaje de los dos primeros y su misión es la de inocentarlos mediante una pirueta de diversión frecuente en el folklore. Como caso curioso de este tipo de diversiones, merece citarse la primera copla de la misma canción:

Si el amor que puse en ti
lo hubiera puesto en un burro,
me llevara y me trajera
sin costarme un solo duro.

Así pues, identificación entre moza = burro en lo que respecta al amor del mozo. Ahora bien, el amor a un burro al mozo no le hubiera costado nada y además cabalgaría gratis; lo que indica que, continuando con la identificación, el cabalgar a la moza le cuesta dinero. La moza se identifica, pues, a una cabalgadura, término que junto con *yegua, potra, vaca* y otros por el estilo están lexicalizados en *El léxico del Marginalismo del siglo de oro* con el significado de «mujer» concebida sobre todo del punto de vista de la relación sexual.

Verdura tiene un significado simbólico sexual múltiple, y así, puede significar tanto «coño» como «pija» como «vello que recubre los órganos sexuales masculinos o femeninos». Con el significado de «coño», lo encontramos en la composición erótica número 88 de *Poesía erótica*:

De su huerto en la frescura
Una dama apacentaba
Un caracol que adoraba
Gozosa de su ventura:
Él pació de su verdura
Y en su concha se escondió (etc.).

Con el significado de «pija» lo encontramos en el mismo libro, composición número 79, donde un galán requiebra a una dama en los siguientes términos:

De su huerta, si quisiere,
Deme un poco de chicoria,
Que aquí tengo una azanahoria
Para lo que le cumpliera;
Y si bien no le supiere,
Yo le daré otra verdura.

Verdura con la que sin duda alude a *nabo* o algo semejante. Con el significado de «vello que

cubre las partes pudendas» también lo encontramos en el mismo libro (¡que es una mina! en el buen sentido de la palabra) en la composición 2, en el *Retrato de la dama ideal*:

La parte a quien Natura
Puso su nombre, cerrada,
Ni baja ni levantada,
Ni muy llena de verdura...

En este cancionero registramos *verdura* en la canción 339 titulada *Para puerto de mar*, que dice así:

Algún día, si te vas,
déjame una cosa tuya:
déjame la tu navaja
para cortar la verdura.
(*Canc. de folkl. zamorano, 339*)

Es indudable que siendo *navaja* un claro símbolo de masculinidad (como todo tipo de objetos o armas punzantes y duros, según Freud; *verdura* es símbolo de feminidad, con la particularidad que la lectura de esta copla hay que hacerla a tres niveles superpuestos:

- a) Nivel literal y banal (verdadera navaja, verdadera verdura).
- b) Nivel mitad literal mitad simbólico (verdadera navaja, vello simbolizado). Interpretación bastante vulgar y chabacana, pero que no debemos descartar.
- c) Nivel simbólico (navaja = «pija», verdura = «coño»).

Perejil también es término que tiene un empleo simbólico bastante bien asentado y casi siempre femenino. Observaremos que es planta vivaz, crece en forma de matas tupidas, tiene un empleo culinario corriente y suele cultivarse en las huertas, condiciones todas favorables para su empleo simbólico sexual. Está registrado en la ya mencionada letra número 79 de *Poesía erótica*, donde el galán dice a la dama:

Dadme licencia que os tome
del perejil un poquito,
porque sé que es apetito
con que la carne se come.

Con *perejil* el galán alude al mismo tiempo al vello del pubis de la dama y a su «coño», que es, así, sinónimo de *carne*. *Comer carne* es «joder» y *comer de carne*, anotado en mi *Léxico del Marginalismo del siglo de oro*, es prostituirse, es decir, comer de lo que se gana con la carne o el cuerpo. Los ejemplos que he tomado de este cancionero son un poco ambiguos, en todo caso menos claros que el citado arriba.

Así, por ejemplo, en la canción titulada *Jardín tengo yo*, la moza, burlándose de un carretero fanfarrón que no ha podido subir la cuesta de la laguna (j) hace una observación de carácter general que pone una nota de desengaño a la burla inicial:

El perejil en el huerto
rompe por las cuatro esquinas,
los hombres, para engañar,
se valen de las mentiras.
(*Canc. de folkl. zamorano, 346*)

Copla en la que los dos primeros versos no parecen tener relación alguna con los que les siguen. A no ser que consideremos, primera hipótesis, que el perejil no rompe nada y que en realidad es el roto; lo que justificaría el lamento de los dos últimos versos.

La segunda hipótesis es la de considerar que se trata de una historia de abandono amoroso, cosa que se trasluce en la copla precedente (cf. más abajo), transcrita simbólicamente mediante el perejil que, abandonado y sin cultivar, crece viciosamente. La copla anterior a la citada, con la que mantiene una relación visible, es:

¡Ay, que sí que sí!
¡ay, que no, que no!
si tú tienes huerto
jardín tengo yo (etc.).

donde se hace la distinción entre el jardín mío (de la moza) y el huerto tuyo (del mozo). Ya he señalado en varias ocasiones que tanto *jardín* como *huerto*, *huerta*, *prado*, etc. son claros símbolos de feminidad. En estas condiciones la distinción que hace la moza, o bien es arbitraria, o bien tiene un significado que de momento no puedo explicar, pero que, considerando que la primera copla rige, del punto de vista del significado, la segunda nos llevaría a interpretar *huerto* como símbolo de masculinidad; probabilidad, insisto, sumamente rara, pero que no hay que abandonar.

En resumen, el *perejil* (femenino) rompería por las cuatro esquinas del *huerto* (masculino), desbordaría ampliamente al *huerto* (masculino). La cuestión, nada clara, tengo que reconocerlo, nos llevaría a un juego de casuística semejante al de saber «quién lo tiene dentro», del *Pleyto del Manto del Cancionero de obras de burlas*.

Fin, por fin.

