

Manuel García Matos

CENTENARIO  
1912-2012  
NACIMIENTO

# ARTÍCULOS Y APORTACIONES BREVES



Recopilación y selección  
Carmen García-Matos Alonso

Digitalización, introducción y edición  
Pilar Barrios Manzano

**Manuel García Matos**

**ARTÍCULOS Y APORTACIONES BREVES**

García  
Matos



**Edición Conmemorativa del Centenario de Manuel García  
Matos.**

*Centenario*

**Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso**

**Digitalización, edición y estudio introductorio.**

**Pilar Barrios Manzano**



AUTOR

**Manuel García Matos**

PREPARACIÓN Y CESIÓN DE MATERIALES PARA SU ESTUDIO Y PUBLICACIÓN

**Carmen García-Matos Alonso**

EDICIÓN, DIGITALIZACIÓN, REVISIÓN Y ESTUDIO CRÍTICO

**M<sup>a</sup>. Pilar Barrios Manzano.**

**Ángel Domínguez Morcillo ( Colaborador).**

EDITA

**Asociación Cultural Lux Bella 1492**

**Grupo de Investigación PATRIMONIO MUSICAL Y EDUCACIÓN**

2012

COLABORA

**Universidad de Extremadura.**

**Gobierno de Extremadura**

**Fondo Social Europeo**

DISEÑO DE CUBIERTA:

**Ricardo Jiménez Barrios**

FOTOGRAFÍAS

En su mayoría, cedidas por **Carmen García-Matos Alonso**, en representación de la familia y de **Francisco Corisco**, en representación de los antiguos y actuales integrantes de los Coros Extremeños de Plasencia y otras que **Pilar Barrios** compró a un anticuario de Plasencia.

I.S.B.N.:

978-84-695-6776-0

Depósito Legal

CC621-2012

\*Está permitida la reproducción parcial y/o total de la obra, siempre que se cite la fuente. En otro caso se considerará plagio.

## DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

A Manuel García Matos, por su maestría, su intuición y su forma de transmitir y hacer entender la sabiduría implícita en la cultura popular; por haber dedicado tanto tiempo de esfuerzo y sacrificio en favor de la conservación del patrimonio musical, por dejarnos todas unas líneas metodológicas magistrales, claras y siempre abiertas para la investigación y los investigadores.

A la familia García-Matos Alonso, representada siempre en su hija Carmen, por sus desvelos en la salvaguarda, conservación y organización de todo el material generado por tan largo e intenso tiempo de estudio y por facilitarnos siempre la labor para seguirle los pasos.

A Paco Corisco, presidente de los Coros Extremeños en la actualidad y a José Ramón García, y con él a todos los directores de esta agrupación folklórica, por hacer que permanezca en continua y rica actividad desde su fundación por García Matos. A Fernando Pizarro, primero como alumno y colaborador y ahora como alcalde de Plasencia por sus desvelos e ilusiones en este año de homenajes desde la ciudad placentina.

A todos los que comparten el deseo y el trabajo por conocer, conservar, recuperar y transmitir el valor de nuestras tradiciones, de nuestros rituales, de nuestro patrimonio cultural, porque sin duda es a partir de la cultura y la educación donde podemos llegar a entender y a respetar lo propio y lo ajeno; muy especialmente a mis compañeros del Grupo de Patrimonio Musical y Educación, MUSAEXI, de la Universidad de Extremadura, que se han implicado también con esfuerzo e ilusión en el conocimiento y difusión del maestro extremeño, como uno de los principales perfiles de nuestras investigaciones

Y a mi familia por haberme apoyado siempre en esta vocación vital que es la investigación, por implicarse activamente, y por querer a Don Manuel ya casi tanto como yo.

Pilar Barrios Manzano



## ÍNDICE GENERAL

|  |        |
|--|--------|
| DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS.....                                       | [ III] |
| ÍNDICE GENERAL.....  | [ V]   |
| ÍNDICE ANALÍTICO .....   | [ VII] |
| JUSTIFICACIÓN Y CRITERIOS DE EDICIÓN<br>Pilar Barrios Manzano.....       | XI     |
| PRESENTACIÓN. Carmen García-Matos Alonso.....                            | 13     |
| ESTUDIO INTRODUCTORIO. Pilar Barrios Manzano.....                        | 17     |
| ARTICULOS Y APORTACIONES BREVES. Manuel García Matos.....                | 46     |
| MANUEL GARCÍA MATOS <i>IN MEMORIAM</i> . Miguel Querol.....              | 532    |
| ENUMERACIÓN DE ARTÍCULO Y APORTACIONES BREVES POR<br>TIPOLOGÍAS .....    | 536    |
| BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA DEL AUTOR.<br>Carmen García-Matos Alonso..... | 538    |



## ÍNDICE ANALÍTICO

|  |        |
|--|--------|
| DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS.....   | [ III] |
| ÍNDICE GENERAL.....  | [ V]   |
| ÍNDICE ANALÍTICO .....   | [ VII] |
| JUSTIFICACIÓN Y CRITERIOS DE EDICIÓN. Pilar Barrios Manzano.....   | XI     |
| PRESENTACIÓN. Carmen García-Matos Alonso.....  | 13     |
| ESTUDIO INTRODUCTORIO. Pilar Barrios Manzano .....   | 17     |
| 2012. Un año de homenajes a Manuel García Matos .....  | 17     |
| Siguiendo los pasos del Profesor García Matos.....   | 22     |
| La transcendencia de sus “pequeñas grandes” aportaciones.....  | 41     |
| A modo de conclusiones e hipótesis para futuras investigaciones.....   | 44     |
| ARTICULOS Y APORTACIONES BREVES DE MANUEL GARCÍA MATOS.....  | 46     |
| 1. <i>Curiosa historia del "Toro de San Marcos" en un pueblo de la Alta Extremadura</i> . 1948. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Tomo, IV. Madrid 1948..... | 46     |
| 2. <i>Cante Flamenco: Algunos de sus presuntos orígenes</i> . Anuario Musical del Instituto Español de Musicología del CSIC. Vol. V. Barcelona, 1950.....                    | 55     |
| 3. <i>Catálogo de los Instrumentos Musicales "Igorrotes" conservados en el Museo Etnológico de Madrid</i> . 1951 Revista de Etnología y Antropología. T.4. Madrid, 1951..... | 90     |
| 4. <i>Folklore en Falla 1. "El sombrero de tres picos"</i> . Revista Música. N.º. 3-4. Madrid, 1953.....   | 106    |
| 5. <i>Folklore en Falla II. "El retablo de Maese Pedro"</i> , Revista Música., n.º 6. Madrid 1953.....   | 131    |

6. ***Instrumentos Musicales Folkloricos de España. Las "Xeremies" de la Isla de Ibiza.*** I, Anuario Musical. Instituto Español de Musicología del CSIC, Vol. IX, Barcelona 1954. ....152
7. ***Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La "gaita de la sierra de Madrid". La "alboka vasca".*** Anuario Musical del Instituto Español de Musicología del CSIC. Barcelona, 1956.....172
8. ***El folklore en la "Suite Española" de Pérez Casas*** Revista Música. Madrid 1956.....218
9. ***Breve apunte sobre la Canción Popular religiosa.*** Separata del V Congreso Nacional de Música Sagrada en el año, 1954. Crónica. Madrid 1956.....232
10. ***Música y Danza popular*** Folleto para la Exposición Universal e Internacional de Bruselas. Bruselas 1958.....244
11. ***Bosquejo histórico del Cante Flamenco.*** para la grabación discográfica: "Una historia del Cante Flamenco" Hispavox S.A. Madrid 1958.....285
12. ***Instrumentos Musicales Folkloricos: Las Xeremies de la Isla de Ibiza II.*** Vol. XIV. Anuario Musical. Instituto Español de Musicología. CSIC.. Barcelona 1959, pp. 77-90.....313
13. ***Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical.*** I. Anuario Musical. Instituto Español de Musicología. CSIC. Vol XV. Barcelona, 1960.....326
14. ***Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.*** Anuario Musical de Instituto Español de Musicología del CSIC. Vol XVI. Barcelona, 1961.....349
15. ***Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las Danzas Procesionales, practicadas en España.*** Miscelánea en homenaje a Higinio Inglés. Anuario Musical del CSIC. Vol. I. Barcelona 1958-61.....380
16. ***Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el S. XVI por SALINAS en su tratado "De música libri septem".*** Anuario Musical. Instituto Español de Musicología del CSIC. Vol. XVIII. Barcelona 1965.....408
17. ***Algunas notas sobre la Guitarra Flamenca,*** Carpeta de la grabación discográfica. "El Niño Ricardo". 1965.....429
18. ***El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.*** Anuario Musical del Instituto Español de Musicología del CSIC. Barcelona 1972.....432

|   |            |
|---|------------|
| 19. <i>Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido la canción folclórica hispano-americana.</i> Publicaciones del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco. Madrid 1972..... | 462        |
| 20. <i>Paralelismos rítmicos del folklore musical de España con el de otras regiones de la Europa sudoriental y asiáticas.</i> Homenaje a Marius Schnider. Ratisbona (Alemania).....                              | 480        |
| 21. <i>Introducción a la investigación de orígenes del Cante Flamenco.</i> En el libro “Sobre el Flamenco”. <i>Estudios y Notas.</i> 1984.....  | 486        |
| 22. <i>Acerca del ritmo de la Seguiriya.</i> En el libro “Sobre el Flamenco”. <i>Estudios y Notas.</i> 1984.....  | 510        |
| 23. <i>Notas sobre las fuentes folklóricas en el “Capricho español” de Rimsky Korsakoff.</i> Inédito.....   | 520        |
| <br><b>MANUEL GARCÍA MATOS IN MEMORIAM.</b>   |            |
| Miguel Querol Gavaldá.....  | 532        |
| <b>ENUMERACIÓN DE ARTÍCULO Y APORTACIONES BREVES POR TIPOLOGÍAS .....</b>   | <b>536</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA. Carmen García-Matos Alonso.....</b>  | <b>538</b> |





## JUSTIFICACIÓN Y CRITERIOS DE EDICIÓN. Pilar Barrios Manzano.

Uno de los objetivos primordiales de los actos conmemorativos del centenario del nacimiento de Manuel García Matos, ha sido reunir en una publicación sus artículos y aportaciones breves, que se encontraban diseminados por distintas publicaciones periódicas, actas de congresos, conferencias, e incluso alguno inédito había quedado en el escritorio del autor, cuando le abordó de forma tan exigente el final de sus días, en plena época analítica y creadora.

Un material como éste es digno de un estudio crítico en profundidad que llevaría mucho más tiempo, pero, en realidad el verdadero valor de esta edición, lejos de interpretaciones subjetivas o descripciones innecesarias, estriba en que cada cual pueda tener acceso directo a las propias fuentes, teniendo al alcance el material de primera mano.

Se inicia esta edición con un panorama general del año conmemorativo 2012, así como una puesta al día de la vida profesional del autor, facilitando así la cotextualización de los artículos que comenzó a publicar una vez sacadas sus primeras “grandes obras” y ya consagrado en sus trabajos de campo previos personales y después como profesor, director y asesor en las distintas instituciones.

En un principio coincidimos con Carmen García-Matos en organizar el material por tipologías, estructurando el legajo con una clasificación cuatripartita en *Organología*, *Etnomusicología* y *Folklore*, *Musicología comparada* (Interconexiones e influencias entre el folklore y la música de autor) y *Estudios sobre el Flamenco*. Finalmente la decisión fue secuenciarlos por orden cronológico, pues de esta forma se seguía todo el proceso evolutivo de la trayectoria investigadora, analítica e incluso performativa del maestro. Los tres últimos artículos son inéditos y terminados de construir por Carmen García-Matos, siguiendo los materiales y las anotaciones de su padre.

Se ha respetado en todo momento la forma de escribir del autor, a veces con arcaísmos propios de los que rastrear incesantemente por archivos y obras literarias y tratados teóricos musicales y de danza de distintas épocas, y se ha hecho alguna pequeña corrección sobre los errores tipográficos propios de cualquier publicación.



## PRESENTACIÓN. Carmen García-Matos Alonso

Los veintitrés estudios de musicología que se han reunido en la presente edición conmemorativa, se encontraban dispersos en revistas, anuarios, misceláneas, etc. Dado su interés, hemos creído conveniente publicarlos agrupados, en la convicción de que puedan ser de utilidad para el estudioso de la música en general, y para el folclorista e investigador en particular.

García Matos publicó estos trabajos en distintos momentos de una trayectoria profesional dedicada a la investigación del folclore, la etnología y la música tradicional española; en ellos se abordan aspectos diferentes de la rítmica popular, la organología, la musicología comparada y el flamenco.

En la actualidad son numerosas las monografías que han visto la luz, y que se han ocupado de estudiar los instrumentos musicales españoles. Muchas de ellas, tratan sólo de los "cultos", concediendo menor atención al instrumento de tradición popular. No obstante, algunos como la *dulzaina*, el *txistu*, el *rabel*, o la *guitarra popular* cuentan con interesantes y documentados estudios.

Los artículos que se incluyen en este libro sobre instrumentos tradicionales de España: *xeremies* de la Isla de Ibiza; la *Alboka* vasca; o la *gaita* de la sierra de Madrid, nos aportan referencias históricas sobre dichos aerófonos, sus antecedentes, construcción de los mismos, y escalas musicales, así como sus posibles relaciones con instrumentos semejantes que hoy sobreviven en Egipto y el norte de África; o que se usan todavía en los pueblos y aldeas de Rusia, Finlandia y la India.

Al tema de la rítmica popular se dedican cuatro estudios en donde son analizados ritmos tan complejos como el de las *charradas* de Salamanca, bailes que poseen una particular estructura métrica, relacionada con la de otras provincias españolas: Cáceres (*pindongos*, *perantones*), Segovia (*corridos*), Burgos (*ruedas*), etc.

La polirritmia que García Matos expone en los citados trabajos, no es otra que la combinación 5 x 8; ritmo llamado akzak por el folclorista rumano Constantin Brăiloiu, inventor del término, y a cuyo compás se bailan numerosas danzas folclóricas del este de Europa.

Las invasiones étnicas que llegaron al continente Europeo, procedentes de Oriente, transmitieron, junto a otros elementos culturales, el singular ritmo que se difundió por Europa, el norte de África, y la zona mediterránea. Los mismos *bereberes* de las montañas del Atlas, ejecutan actualmente unas danzas (*abidous*) en dicho compás. También lo incluyen determinadas coreografías del Asia Menor oriundas de las regiones habitadas por kurdos y armenios.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos*  
*Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso*  
*Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

Una versión del ritmo akzak en la música tradicional española, es la métrica a dos tiempos en pies rítmicos irregulares. Polirritmia identificable en el toque de tambor que acompañan a las *charradas* de bodas salmantinas. Muy viva se conserva la combinación akzak en las provincias de León y Zamora configurando en esta última región el "charro de Sayago", y el "canto brincao" en la población de Carvajales de Alba. Los "corridos", también incluyen la fórmula 3+3+2, propia del citado ritmo.

Ancestrales danzas procesionales, ejecutadas por hombres solos, en el pueblo de Abades (Segovia) se inician con una *entradilla* o mudanza instrumental que, curiosamente, se configura en idéntica combinación rítmico-oriental.

Con estos estudios el musicólogo García Matos demuestra la frecuencia de los ritmos compuestos orientales en el folclore musical de España, conectándolos en diferentes amalgamas rítmicas con la *petenera* y la *guajira* andaluzas; el *banako*, *launako* y *binako* vascos; y la *spatadantza* vizcaína. El toque de guitarra flamenca en su conjunción de rasgueo y falseta, propio de la *seguiriya* gitana, presenta también un compás de 6 x 8.

Los estudios sobre Manuel de Falla y el folclore, contribuyen a esclarecer las fuentes documentales en las cuales se basó Falla para componer su ópera de "La vida breve", "El retablo de Mese Pedro", y el ballet "El sombrero de tres picos". Los cancioneros de la época suministraron al compositor un precioso material; pero sobre todo serían para él fuente de inspiración: el canto, el baile y el pregón callejero que el maestro escuchaba cada día en su Cádiz natal. Así, no tuvo reparo en recrear la *alboreá gitana*, *la farruca*, y la *granaina* en el "Sombrero de tres picos"; o valerse del *martinete* y una *seguiriya* para "La vida breve", incluyendo danzas tan españolas como las *seguidillas* y el *olé*.

Las fuentes en las que se basa el "Retablo de Maese Pedro" no difieren de las anteriores en cuanto al origen. En un minucioso análisis pueden identificarse las danzas renacentistas extraídas de los tratados de vihuela, junto a las canciones que recogió el ciego músico Salinas en Salamanca; elementos que mezcló Manuel de Falla con sabiduría de alquimista en el delicioso retablo medieval.

Para componer la Suite Española "A mi Tierra", Bartolomé Pérez Casas partió de un conocimiento previo de los cancioneros murcianos de José Inzenga y de Julián Calvo. Pero serán los *romances*, *parrandas* y *seguidillas* de la huerta murciana, los que impregnarían de claras influencias populares el estilo de la obra.

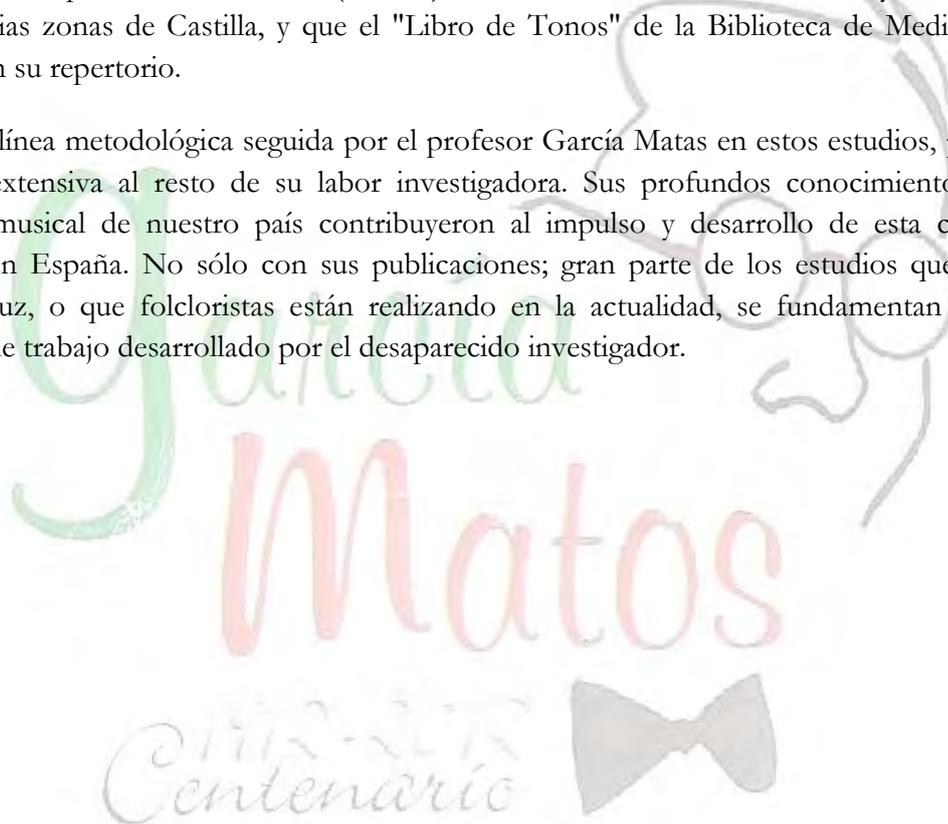
La pervivencia en el folclore tradicional de España de viejas melodías y danzas que se remonta, incluso, a cuatrocientos años atrás, se analizan en los artículos de musicología comparada, a la luz de los respectivos documentos. Canciones, tocatas instrumental es, danzas de boda o de romerías muy conocidas y usadas aún por el pueblo, fueron anotadas, en el siglo XVI, por Francisco Salinas en su famoso Tratado: "De Música Libri Septem":



*Qué me queréis caballero; No me digáis madre mal;* o el romancillo tan en boga *La serranilla de la Zarzuela*, sobreviven hoy bajo formas y funciones distintas en los cancioneros de Galicia (*álalas*), Salamanca (*romances*), y Santander (*cantos de romería*) entre otros. Los cantos de trabajo, infantiles, de ronda y de pandero que han llegado hasta nuestros días, bien fragmentariamente o en su totalidad, ya se empleaban por los polifonistas el siglo XVI que fueron recogidos en el Cancionero de Medinaceli.

Con igual sistemática son identificables antiguas canciones y melodías cultas en las danzas procesionales que todavía se practican en España: numerosos elementos del villano, canario, folía y gallarda, danzas cortesanas del siglo XVI, fueron adoptados por el pueblo para danzar ante la eucaristía en las fiestas del Corpus Christi; bailar los *cascabeleros* el día de San Juan en el pueblo de El Alosno (Huelva); o cantar *Las avellanitas*, tonada muy difundida por amplias zonas de Castilla, y que el "Libro de Tonos" de la Biblioteca de Medinaceli incluye en su repertorio.

La línea metodológica seguida por el profesor García Matos en estos estudios, puede hacerse extensiva al resto de su labor investigadora. Sus profundos conocimientos del folclore musical de nuestro país contribuyeron al impulso y desarrollo de esta ciencia musical en España. No sólo con sus publicaciones; gran parte de los estudios que, han visto la luz, o que folcloristas están realizando en la actualidad, se fundamentan en el método de trabajo desarrollado por el desaparecido investigador.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*



García  
Matos

Centenario 

## ESTUDIO INTRODUCTORIO. Pilar Barrios Manzano

### 2012. UN AÑO DE HOMENAJES A MANUEL GARCÍA MATOS

En 2012 se cumple el centenario del nacimiento de Manuel García Matos (Plasencia, 1912 - Madrid, 1974). Con este motivo se le están dedicando al ilustre folklorista distintos actos de homenaje, en reconocimiento a una vida entera dedicada a la recopilación, conservación, estudio y difusión del patrimonio musical extremeño y español.

Ya a finales del año 2011 se constituyó la *Comisión para el Centenario*, presidida por Fernando Pizarro García-Polo, maestro, investigador y alcalde de Plasencia e integrada por distintas instituciones y asociaciones. Entre las actividades que se han llevado a cabo en Extremadura, tenemos que destacar las conferencias, festivales de flamenco y distintas actuaciones de los Coros Extremeños de Plasencia, que se crearon por la iniciativa de García Matos, y que han pervivido en activo hasta la actualidad. Se han hecho programas de radio y documentales, informes, monográficos<sup>1</sup> y comunicaciones a congresos<sup>2</sup>, destacando el Curso de verano de la Universidad de Extremadura, “Manuel García Matos y la cultura de su tiempo”<sup>3</sup>, celebrado en Plasencia, del 30 de junio al 1 de julio.

---

<sup>1</sup> “Manuel García Matos. El música folklorista”. En: *Interfolk*, nº 54, Año XIV. Madrid: Asociación Cultural “El Almirez”, 2012. Este número recoge, además de la presentación de Gabriel Sanabria, distintos artículos (Carlos A. Porro: “Manuel García Matos. Primera referencia para el conocimiento del folklore; Gema Rizo: El baile y la danza en la obra de Manuel García Matos; Julia Andrés y Susana Arroyo: “Manuel García Matos. Estudio de la Magna Antología”; José Tomás Sousa: “Manuel García Matos”); así mismo se añade una entrevista a Carmen García-Matos Alonso y una mesa redonda resumida por Fernando Martínez.

<sup>2</sup> Recientemente Pilar Barrios y Ángel Domínguez, del grupo de investigación “Patrimonio Musical y Educación”, MUSAEXI, de la Universidad de Extremadura, presentaron al XII Congreso de la Sociedad de Etnomusicología (SIBE), celebrado en Cáceres, del 8 al 10 de noviembre, una comunicación con el título “Tras los pasos de Manuel García Matos, músico e investigador extremeño del siglo XX”. También Juana Gómez, integrante de este grupo, ofreció una aplicación didáctica para el estudio y difusión del autor extremeño, a partir de un recortable que ella misma ha elaborado,

[http://manuelgarciamatos.files.wordpress.com/2012/06/juana\\_recortable.jpg](http://manuelgarciamatos.files.wordpress.com/2012/06/juana_recortable.jpg).

<sup>3</sup> <http://manuelgarciamatos.wordpress.com/about/>.

CURSOS DE VERANO INTERNACIONALES DE LA UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA. PLASENCIA, 30 DE JUNIO Y 1 DE JULIO.  **BUSCAR**

# MANUEL GARCÍA MATOS Y LA CULTURA DE SU TIEMPO.

**¡BIENVENIDOS/AS! INFORMACIÓN GENERAL PROGRAMA TRÍPTICO**  
**MATERIAL DEL TALLER ¡EL CURSO EN DIRECTO! MULTIMEDIA**



## Información general

★ ★ ★ ★ ★ Rate This

|                       |   |
|-----------------------|---|
| DIRECTOR/A:           | Dra. D <sup>a</sup> . M <sup>a</sup> Del Pilar Barrios Manzano (Universidad de Extremadura) |
| SECRETARIO/A:         | D. Ricardo Jiménez Rodrigo (Investigador Grupo MusaeXi-Educador Social)                     |
| LUGAR DE CELEBRACIÓN: | Centro Universitario de Plasencia   |

### ¡ATENCIÓN!

Puedes acudir como invitado al curso. Si no necesitas ni los créditos, ni el título acreditativo, puedes acompañarnos sin haber formalizado inscripción.



### ENTRADAS RECIENTES

- Estatua conmemorativa Manuel

Blog del Curso de verano: <http://manuelgarciamatos.wordpress.com/about/>, que después se convertirá en monográfico dedicado al autor y su obra, para volcar todo el material, producto de las investigaciones.

Con el título “Manuel García Matos. Memoria de una vida” se está desarrollando la exposición monográfica con las publicaciones, discografía, instrumentos, fotografías y otros objetos personales del archivo familiar, de la colección permanente de la Diputación de Cáceres en el Museo de Historia y Cultura “Casa Pedrilla”, y del grupo de investigación MUSAEXI de la Universidad de Extremadura. Esta exposición que se ha iniciado en noviembre en el Museo Etnográfico-textil “Pérez Enciso” de Plasencia, pasará a partir de febrero de 2013 al Museo Pedrilla, ya citado, de Cáceres.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
 Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
 Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*



Exposición "Manuel García Matos. Memoria de una vida". Museo etnográfico textil "Pérez Enciso". Plasencia, noviembre 2012-febrero 2013.

Por citar algunos más de los actos que se están celebrando en Extremadura y en otras comunidades españolas, señalamos el Concierto-homenaje de los *Coros Extremeños* de Plasencia (febrero)<sup>4</sup>; el acto de homenaje organizado por el Museo Etnológico de San Sebastián de los Reyes (mayo)<sup>5</sup>; el espectáculo del Ballet Folklórico de Madrid presentado en el teatro salón Cervantes de Alcalá de Henares (octubre)<sup>6</sup>; el XIV Festival Flamenco de la Peña Flamenca Placentina (noviembre); la XXXVIII edición del Festival

<sup>4</sup> En <http://www.youtube.com/watch?v=nuPuhqiD1Fg&feature=related> puede escucharse una versión de la canción "El pájaro ya voló", armonizada por García Matos e interpretada por los Coros Extremeños de Plasencia, el día 25 de febrero de 2012, en el Teatro Alkázar de la citada ciudad durante el Concierto - Homenaje a D. Manuel García Matos.

<sup>5</sup> El acto contó con la presencia de Gema Rizo, Julia Andrés Oliveira, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Rey y Carmen García Matos: <http://www.madridnorte24horas.com/agenda-ocio/ss-de-los-reyes/933-temotivo-homenaje-al-etnomusicologo-garcia-matos-en-sanse>;

<http://www.youtube.com/watch?v=6LOgWQ3m-Xs>; Hay un resumen de las intervenciones de los ponentes en <http://www.youtube.com/watch?v=WkIeFBTtIXI>

<sup>6</sup> Sobre este evento puede escucharse una entrevista con Javier García Ávila, Director Artístico del Ballet Folklórico de Madrid. La entrevista está publicada por TV Acade:

<http://www.acade.es/%28X%281%29S%28pvifavmzazt00ugxwsq1k5fd%29%29/VideosListado.aspx?item=Otros&AspxAutoDetectCookieSupport=1>



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

Flamenco de Cáceres (noviembre)<sup>7</sup>; y el espectáculo escénico organizado por la Asociación Etnográfica Bajo Duero de Zamora (diciembre)<sup>8</sup>. Además se ha sacado un sello postal, en el que se reproduce un retrato de García Matos junto a una de las partituras, tomada del tamborilero de Casar de Palomero, Celedonio Béjar.

Y para terminar este año de homenajes, además de sacar a disposición de investigadores y aficionados los artículos y aportaciones breves que culminan esta publicación, quizá el acto de mayor trascendencia sea la colocación de la escultura seleccionada, entre las presentadas al concurso, en un lugar emblemático de su ciudad natal y donde se inició como músico, es decir en la Plaza de la Catedral, ante el Conservatorio profesional que lleva su nombre. Con este acto se cerrarán, en febrero de 2013, los actos conmemorativos del “Centenario del nacimiento de Manuel García Matos (1912-2012)”.



Maquetas presentadas al Concurso, para la realización de la escultura

<sup>7</sup> Noticia de Europa Press: <http://www.europapress.es/cultura/noticia-festival-flamenco-caceres-ensalza-figuras-manuel-garcia-matos-manolo-caracol-repompa-malaga-20121113142314.html>

<sup>8</sup> Más información en el siguiente enlace:

[http://www.bajoduero.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=51%3Aespectaculo-homenaje-a-manuel-garcia-matos&Itemid=11](http://www.bajoduero.org/index.php?option=com_content&view=article&id=51%3Aespectaculo-homenaje-a-manuel-garcia-matos&Itemid=11)

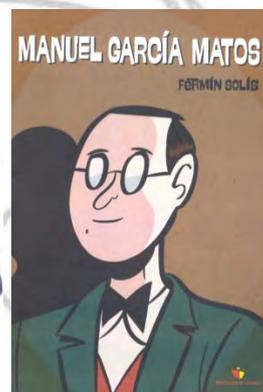


*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

Todo lo que está suponiendo ofrecerle continuos homenajes al músico extremeño durante el año 2012, quedaría en *agua de borrajas*, si no se le diera una continuidad a través del estudio y difusión en la formación de maestros, profesores y en contextos escolares. Por ello se ha encargado un comic a Fermín Solís<sup>9</sup> y se ha elaborado el material didáctico del curso de verano<sup>10</sup> con el fin de poder utilizarlo en distintos niveles educativos, formales, no formales e informales a partir de ahora.



Del material didáctico diseñado y elaborado por Juana Gómez.



Comic de Fermín Solís



Alumnos del Grado de Maestros de la Facultad de Formación del Profesorado (Universidad de Extremadura), en prácticas, con la profesora Pilar Barrios y los niños del Colegio San Francisco de Cáceres, en el Museo de Historia y Cultura "Casa Pedrilla", viendo la colección de García Matos y cantando una de las canciones recopiladas por él.

<sup>9</sup> [http://descargas.nuestramusica.es/comic\\_garcia\\_matos.pdf](http://descargas.nuestramusica.es/comic_garcia_matos.pdf)

<sup>10</sup> Hay que destacar los dibujos reproducidos por Juana Gómez, y el recortable de la misma autora ([http://manuelgarciamatos.files.wordpress.com/2012/06/juana\\_recortable.jpg](http://manuelgarciamatos.files.wordpress.com/2012/06/juana_recortable.jpg)), además de todo el material seleccionado de la bibliografía y discografía del autor por Pilar Barrios (<http://manuelgarciamatos.wordpress.com/material-del-curso/>).



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

## SIGUIENDO LOS PASOS DEL PROFESOR GARCÍA MATOS

Muy raras son las publicaciones sobre aspectos folklóricos de las comunidades españolas en las que no se hagan referencias a la producción del profesor García Matos<sup>11</sup>, pero los homenajes de este año han servido, como hemos visto, para dar un fuerte impulso a los estudios que hace décadas se comenzaron sobre este autor. En la actualidad estamos procediendo a la puesta al día sobre el desarrollo de su vida personal y profesional en relación con la época que le tocó vivir, en las tres facetas de músico, investigador y docente, con la intención de revalorizar sus aportaciones a la etnomusicología española del siglo pasado y su transcendencia en las investigaciones actuales<sup>12</sup>.



Laura Tirado, Pilar Barrios, Juana Gómez y Carmen García-Matos, en el Archivo de la Administración de Alcalá de Henares.

Después de mucho tiempo siguiendo el rastro de sus pasos, en el año 2012 hemos procurado acelerar el ritmo de las investigaciones en el curso de verano de la Universidad de Extremadura, citado anteriormente y donde se presentaron distintas ponencias que saldrán a la luz en una publicación. Todas las actividades y el material generado en este curso, se encuentra en el

<sup>11</sup> Por destacar los más significativos, Josep Crivillé i Bargalló asumió la edición del *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, como II parte de la *Lírica popular de la Alta Extremadura*, publicado por el Instituto Español de Musicología., Consejo Superior de Investigaciones Científicas en 1982. Miguel Manzano Alonso, en sus numerosas y magistrales publicaciones, dedica siempre sus espacios al autor placentino, tanto para relaciones, cojets, observaciones, estudios críticos, que muestran que conoce en profundidad los estudios del autor.

<sup>12</sup> Junto con su hija Carmen García-Matos Alonso, sacamos en 2001 una edición facsímil con la biografía, bibliografía e índices, de la primera obra del autor "Lírica popular de la Alta Extremadura".

En 2004 añadimos una sección en el Portal de Patrimonio musical extremeño,

[http://nuestramusica.unex.es/nuestra\\_musica/autores/matos.HTM](http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/autores/matos.HTM).

De todos modos hay que decir que siempre tenemos su obra de cabecera en nuestras investigaciones, para análisis etnográficos, estudios comparativos, evoluciones y variantes melódicas y rítmicas, etc.

Ángel Domínguez, ultima su tesis doctoral sobre *La flauta y el tamboril en Extremadura*, dedicando una gran parte a las recopilaciones y análisis de García Matos, interpretando y confrontando los estudios del maestro con las investigaciones propias llevadas a cabo en todo el proceso. Juana Gómez desarrolla un interesante estudio sobre el *Imaginario en la obra de Matos*. Marta Serrano realiza un vaciado en los archivos eclesiásticos y civiles placentinos para contextualizar la vida del autor.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos*  
*Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso*  
*Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

blog citado, que a partir de ahora se convertirá en monográfico, con el mismo título<sup>13</sup>.

Es ahora el momento de preguntarnos, tras los estudios y análisis últimos, qué es lo que ya está hecho y lo que queda por hacer, con respecto a la vida y obra del músico extremeño, y ello nos lo va a permitir el ir recordando brevemente el estado de la cuestión en la actualidad.

Somos conscientes de que recibió, con muy buena base, desde sus primeros años una esmerada educación de carácter generalista, marchando a los 12 años a estudiar al colegio de los Padres Escolapios de Madrid y retornando a su ciudad natal con la decisión clara de centrar su actividad profesional en la música. Su formación musical la desarrolla de la mano de Joaquín Sánchez Ruiz, maestro de capilla de la catedral placentina<sup>14</sup>. De los distintos círculos de estudio de la capital del Jerte, y de la mano del mismo maestro, salieron además otros notables colegas contemporáneos, grandes profesionales también en la música, como José M<sup>a</sup> Mancha, Domingo Sánchez Loro, Esteban Sánchez, Julio Terrón, Román Gómez Guillén o Carmen Pérez-Coca, entre otros. En las obras y respectivas biografías de cada uno de estos personajes podríamos rastrear sobre la influencia del maestro de capilla de la catedral. Joaquín Sánchez propició entre sus alumnos el estudio profundo, analítico y reflexivo de la música, pero en sus más diversos aspectos el teórico-práctico, el compositivo, el performativo, porque todos ellos destacaron como músicos integrales. Sin duda se estudiaban con intensidad y detenimiento cuestiones teóricas relacionadas con los sistemas modales y tonales, aspectos a veces inusuales en las aulas de formación musical profesional.

<sup>13</sup> En el diseño y mantenimiento del blog trabaja Marta Serrano Gil <http://manuelgarciamatos.wordpress.com>, que se convertirá en un monográfico sobre la vida y obra del autor.

<sup>14</sup> Con motivo de su tesis doctoral Antonio Luis Suárez, *La obra interpretativa y pedagógica de Esteban Sánchez Herrero* (Inédita, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010), indaga en profundidad en la figura de Joaquín Sánchez, con ello publica el artículo "Joaquín Sánchez Ruiz". Cfr. revista Alcántara n<sup>o</sup> 67, edición digital: [http://ab.dip-caceres.org/export/sites/default/comun/galerias/galeriaDescargas/caceres/cultura/revistas-alcantara/revista-alcantara-n-67/67\\_07.pdf](http://ab.dip-caceres.org/export/sites/default/comun/galerias/galeriaDescargas/caceres/cultura/revistas-alcantara/revista-alcantara-n-67/67_07.pdf)



Al respecto podemos tomar como ejemplo las canciones religiosas compuestas por Domingo Sánchez Loro<sup>15</sup> o los intuitivos análisis que propone el mismo Matos sobre este particular, así como la resolución y transcripción de difíciles cuestiones rítmicas, que le llevan a ser un avanzado y que muy bien demuestra en los artículos que posteriormente escribe<sup>16</sup>

Después de este periodo de formación, y siendo todavía casi un adolescente, apenas cumplidos los 17 años organiza y dirige la “Rondalla Placentina”, compuesta por veintiocho integrantes<sup>17</sup>. En su afán de aprender comienza a codearse con los más reconocidos directores de corales de la época, Gómez Crespo, de la Coral Cacereña, Inocencio Haedo, de la Real Coral Zamora o el compositor salmantino Hilario Goyenechea. Se ve correspondido y apoyado por estos maestros, que sin duda le animaron a



Manolo Matos y Pedro Díaz

hacer realidad sus sueños de fundar un gran coro en su ciudad natal; así, el 3 de mayo de 1931 crea la Masa Coral Placentina, con 80 voces, que se presenta el 9 de septiembre del mismo año en el teatro Alcázar. Una parte importante del repertorio de las actuaciones iniciales lo toma del “Ramillete de Cantos Charros”

de Goyenechea. Así, a las enseñanzas recibidas del maestro Joaquín Sánchez, añadirá el fruto de sus estudios sobre las armonizaciones de canciones populares realizadas por Goyenechea. Este maestro salmantino, así como Crespo y Haedo, le acompañaron en las primeras presentaciones de la Masa Coral, ejerciendo una importante influencia sobre él y haciendo elogiosos comentarios sobre su trabajo en los periódicos de la época<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Domingo Sánchez Loro: *Preces y cantos de la Asamblea Parroquial*. Cáceres: Equipo de Liturgia de San Pedro de Alcántara, 1969.

<sup>16</sup> Sirvan como ejemplo: “Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical”. I. En: *Anuario Musical*. Vol. XV. Barcelona: Instituto Español de Musicología. C.S.I.C., 1960, pp. 101-121; “Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical”. II. En: *Anuario Musical*. Vol. XVI. Barcelona: Instituto Español de Musicología. C.S.I.C., 1960, pp. 27-54.

<sup>17</sup> Cfr. Diario *Nuevo Día*, 14-02-1929.

<sup>18</sup> Ángel Domínguez Morcillo, está haciendo un vaciado de los datos publicados en la prensa regional sobre la actividad musical de García Matos en los años anteriores a la guerra civil.



García Matos es ya un músico experto al cumplir los 20 años, y es en este momento cuando comienza su trabajo de campo como investigador, con la recopilación de piezas vocales y tocatas de flauta y tamboril, así como de danzas y bailes de la tradición oral. Es un músico práctico y polifacético donde los haya, pues si ya estaba formado en la música erudita o “cultura”, es ahora cuando toma conciencia de la importancia del patrimonio musical de tradición oral, afirmando que “la música de arte quedó entonces relegada en mi foro interno para dedicarme a la folklórica”<sup>19</sup>.

También a partir de aquí comienza a tocar la flauta y el tamboril y transcribe con gran nitidez las tocatas que escucha y aprende directamente de los tamborileros. Al mismo “Tío Antolín” de Montehermoso lo lleva a su casa, en donde permanece tiempo enseñándole a tocar y del que transcribe numerosas tocatas en su *Lírica popular de la Alta Extremadura* (1944).

En 1932 se produce el trascendental encuentro con Kurt Schlinger durante su viaje de investigación por España, como el mismo Matos, un joven entonces de 20 años, nos recuerda: “Sin salir de Plasencia, allá por el año 1933, vino a ponerse en contacto conmigo el gran musicólogo alemán, residente en los Estados Unidos, Kurt Schlinger”<sup>20</sup>. En efecto, entre los materiales publicados de Schlinger<sup>21</sup> aparecen algunas canciones prestadas por el folklorista placentino, procedentes del trabajo de campo, y otras cantadas por él mismo. Paralelamente, va compaginando la coral con el aprendizaje y la práctica de la flauta de tres agujeros y el tamboril a partir de la escucha de los mejores tamborileros de la época, como es el caso de Antolín Garrido, ya citado, o Celedonio Béjar, de Casar de Palomero. También comienza a armonizar algunas canciones tradicionales extremeñas, que serán publicadas después<sup>22</sup>. Aprende a la vez a bailar, y su deseo de comprender todos los aspectos de la cultura popular le permite ir atesorando un sólido caudal de conocimientos, que acabará por convertirle en un importante referente para la Etnomusicología española del siglo XX. Sus excursiones por las comarcas de

<sup>19</sup> Entrevista publicada por el *Diario Hoy*, el 5 de julio de 1972.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Kurt Schlinger: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1941. Versión en español: *Música y Poesía popular de España y Portugal*, New York-Salamanca: Instituto Hispánico de la Universidad de Columbia-Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, 1991

<sup>22</sup> Manuel García Matos: *Diez Canciones Extremeñas. Instrumentadas y armonizadas* por Manuel García Matos. Madrid,, Música mundana, 1991



la Alta Extremadura (La Vera, el Valle del Jerte, el Valle del Alagón, las Hurdes, la Sierra de Gata...) en los años previos a la guerra civil española le proporcionan ricas experiencias vitales, mientras va recogiendo y documentando canciones, tocatas instrumentales, bailes, danzas rituales y tradiciones populares diversas que serán la fuente directa de inspiración para sus creaciones escénicas y espectáculos costumbristas.

En 1934 incluye ya en el repertorio de la Masa Coral Placentina seis temas extremeños armonizados por él mismo, además de tres bailes. El 4 de abril de 1935 presenta a su grupo, rebautizado con el nombre de “Coros Extremeños de Plasencia” en el Teatro Alcázar, en una recreación escénica en

la que incluye un conjunto de canciones y bailes populares ambientados como una "escena de domingo", en la que él mismo acompaña al cuerpo de baile, tocando la flauta y el tamboril. Se pintaron decorados para esta representación (un decorado para cada estación) y se



Presentación de los Coros Extremeños de Plasencia (1935)

puso especial cuidado en la indumentaria pues, en palabras del propio Matos:

“... había que salir con los trajes típicos, es lógico. Y allá que salí para alquilarlos; no nos era posible adquirirlos, naturalmente. Y después, a contemplar la labor con los bailes también típicos y hube de aprenderlos yo primero para enseñarlos después. Y estudiar a continuación los instrumentos”<sup>23</sup>.

Sobre la consideración de que gozaba García Matos entre los integrantes de los Coros Extremeños en esta primera etapa de su existencia aportamos el testimonio de Valeriana Galavís Simón:

<sup>23</sup> Entrevista citada del Diario “Hoy” (1972).

“ Manolo Matos, como todos lo llamábamos, era estupendo, era un maestro estupendo...; cuando hacía los años nos llevaba siempre a su casa, nos hacía un convite..., pero era muy severo, era muy recto; rompía batutas a barullo pues, claro, éramos jóvenes y nos enredábamos a hablar...; era muy formal, muy formal... Nos reunía por voces y nos ensayaba a cada voz y mientras nos dejaba salir al resto... Después nos juntaba a todos.... Era estupendo. Me gustaba mucho cantar, a todos nos gustaba...”



Valeriana Galavís Simón. 95 años.  
Miembro de la primera agrupación de los Coros Extremeños de Plasencia.

Después de la guerra civil, en la que participó activamente, continúa realizando su trabajo de campo mientras estudia las obras de los grandes maestros. En 1941 marcha a Madrid para ampliar estudios. La mejor carta de recomendación para su presentación en la capital de España sería la amplia colección de documentos musicales pacientemente recopilada por las tierras del norte de Cáceres, que se publicaría en 1944 en su *Lírica Popular de la Alta Extremadura*.



Con los Coros Extremeños en la ciudad de Trujillo (Cáceres)

Aparte de los méritos musicológicos que se han atribuido a esta obra, resulta admirable también la forma de adelantarse a su tiempo, destacando la importancia de la imagen visual en la publicación de estudios folklóricos, mostrando una clara concepción sobre los recursos para la representación gráfica de los elementos coreológicos, así como de la documentación de imágenes en colaboración con dibujantes y fotógrafos. La profesora Juana Gómez, en sus recientes investigaciones sobre la relevancia de la imagen visual en la obra de García Matos, ha señalado cómo éste procura y obtiene la colaboración de fotógrafos locales como Antonio Medina, fotógrafo amateur (militar retirado, primer corresponsal de TVE y pionero del reporterismo gráfico) y de José Fernández Heras (fotógrafo que también formaba parte de los Coros Extremeños de Plasencia). Los dibujos de esta primera publicación corren a cargo del



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos*  
*Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso*  
*Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

ilustrador Fernando Lancho; otro dibujante, Carlos Alfonso, continuará con esta labor en las publicaciones posteriores sobre las *Danzas Populares de España*.



Algunas de las imágenes de García Matos de las seleccionadas por Juana Gómez para su estudio

Nos explica Juana Gómez cómo las imágenes que ofrece García Matos, de factura sencilla y diáfana, permiten registrar detalles específicos que documentan con exactitud la vieja cultura coreográfica en trance de desaparecer y cabría destacar la riqueza del colorido de los gráficos originales, un guiño quizás al pasado colonial que resultará inapreciable en las publicaciones editadas, pues por razones técnicas y económicas las imágenes se presentarán en blanco y negro<sup>24</sup>.

Su sólida trayectoria musical explica la excelente acogida que tuvo a su llegada a Madrid, pues a su larga experiencia en el trabajo de campo hay que añadir sus extensos conocimientos sobre la obra de muchos de sus predecesores: Pedrell, Azkue, Olazarán de Estella, Olmeda, Gonzalo Castrillo, Bonifacio Gil, Julián Ribera o Martínez Torner, entre otros. Dotado de una madurez ciertamente precoz, se encuentra ahora capacitado para continuar su aprendizaje, mediante el diálogo intelectual con sus compañeros del Conservatorio de Madrid, bajo la égida del padre Otaño, a quien sucedería años después en la cátedra de Folklore.

A partir de la creación en 1943 de la Sección de Folklore del Instituto Español de Musicología, se emprende una tarea recopiladora por todo el territorio nacional que contó con la colaboración de diecinueve prestigiosos folkloristas, a quienes se asignó el estudio de diferentes zonas. Se elaboró un modelo de ficha para la recogida de canciones y se redactó una normativa para la transcripción en el curso de las que llamaron “misiones”, es decir, las visitas de campo encomendadas a cada investigador.

<sup>24</sup> Afortunadamente, en el archivo General de la Administración del Ministerio de Cultura, sito en Alcalá de Henares, se conserva una gran parte de la documentación procedente de la Sección Femenina, en la cual hemos podido comprobar la presencia de testimonios que ilustran el procedimiento casi artesanal seguido para la primera edición de la *Lírica Popular de la Alta Extremadura*, y más ampliamente en los libros de danzas. Son pequeñas miniaturas recortadas con la representación coreológica de las bailes, descripción gráfica de pasos de danza, partituras autógrafas, etc. Es importante sacar a la luz en breve todo este material, estableciendo los convenios necesarios para poder disponer de copias para su depósito en Extremadura.



Hace once años ya hacíamos notar la escasa atención prestada por las autoridades políticas y académicas hacia los contenidos depositados en el Instituto Española de Musicología, y, en concreto de la Sección de Folklore<sup>25</sup>, con la excepción de lo publicado por Emilio Rey en 1994<sup>26</sup>. Considerando su importancia para la conservación de la Música Popular de Tradición Oral Española. Concretando en García Matos, una parte de este material aún permanece inédito, aunque se han publicado ya las recopilaciones de García Matos referentes a los cancioneros de Madrid (1951, 1952, 1960) y de Cáceres (1986). Poco a poco se van sacando otros materiales, como los recogidos en Salamanca por García Matos y Sánchez Fraile<sup>27</sup>, o las fichas con las transcripciones y anotaciones de las danzas rituales manuscritas de la que firma este estudio<sup>28</sup>. En la actualidad podemos añadir que poco más hemos avanzado sobre el particular, ya que el acceso a los fondos de esta sección, bajo custodia de la Fundación Milá y Fontanals, ha estado fuertemente restringido durante largo tiempo por motivos organizativos, por lo cual nuestros trabajos sobre García Matos y Extremadura se han visto relegados durante varios años<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Pilar Barrios Manzano: “El Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Aportaciones a la Música Extremeña”. En *Saber popular. Revista Extremeña de Folklore*, Vol. 18, Fregenal de la Sierra: Federación Extremeña de Folklore, 2001, pp. 67-94

<sup>26</sup> “La Sección de Folklore del IEM organizó misiones recolectoras por todo el país que fueron realizadas por los siguientes folkloristas: José Antonio de Donostia (Navarra y Jaen), Pedro Echevarría Bravo (Ciudad Real, La Mancha, Andalucía manchega, León y Galicia”, Manuel García Matos (Madrid, Málaga, Sevilla, Huelva, Salamanca, Zamora, Cáceres, Ibiza, Segovia, León, Burgos y País Vasco), Bonifacio Gil (La Rioja, Granada, Ciudad Real, Badajoz, Ávila, Cádiz y Huelva, Luis Gil Lasheras (Navarra), José M<sup>a</sup> Gomar (Málaga), Antonio Granero Zaldívar (Albacete y Segovia), Palmira Jaquetti (Asilos de Barcelona), Manuel Lama Romero (Sevilla), Arcadio de Larrea Palacín (Huesca, Zaragoza, Ibiza, Huelva, Cádiz y Sevilla), Ricardo Olmos (Castellón y Murcia), Manuel Palau (Valencia y Alicante), Magdalena Rodríguez de Mata (Asilos de Madrid y Jaén), Aníbal Sánchez Fraile (Salamanca), Marius Schneider (Castellón), Marius Schneider y Manuel García Matos (Asturias) y Juan Tomás (Cuenca, León y Soria). El total de melodías recopiladas por los folkloristas citados asciende a 18.298. Se han publicado 1.751, correspondientes a Madrid, Cáceres y La Rioja. Permanecen transcritas e inéditas en la sede del Archivo en Barcelona 16.547 melodías. El material documental recogido es de primera calidad” (Emilio Rey, 1994).

<sup>27</sup> Manuel García Matos y Aníbal Sánchez Fraile: *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca. Edición y estudio*: Ángel Carril y Miguel Manzano. Salamanca/Barcelona: Centro de Cultura Tradicional. Diputación Provincial de Salamanca/Institución Milá y Fontanals, 1995.

<sup>28</sup> Pilar Barrios Manzano: *Danza y ritual en Extremadura*. Ciudad Real: CIOFF-INAEM, 2009. Se puede consultar en: [http://descargas.nuestramusica.es/danzas\\_rituales\\_extremadura.pdf](http://descargas.nuestramusica.es/danzas_rituales_extremadura.pdf)

<sup>29</sup> En el momento de entrega de esta aportación encontramos la noticia del nuevo proyecto "Una colección de patrimonio musical español. Las "Misiones folklóricas" del CSIC (1944-1960)" liderado por Emilio Ros-Fábregas (<http://musicatradicional.eu/es/home>) del Instituto Español de Musicología, en la actualidad llamado Institución Milá y Fontanals de Barcelona, del C.S.I.C.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

Recordamos la reunión del grupo de estudiosos y las directrices que se llevaron a cabo, pues son especialmente significativas por lo que supusieron en el terreno de la metodología propuesta para las investigaciones etnomusicológicas en su más amplio espectro, tanto en las publicaciones mayores, como para los artículos y aportaciones que García Matos fue generando y que se presentan en este volumen<sup>30</sup>.

El sistema que se estableció para la selección de investigadores fue la creación de una beca titulada “Concurso del Cancionero Musical Español”. Parece ser que la finalidad de dicha beca fue la de buscar personal especializado para la investigación en las distintas zonas geográficas españolas, aunque García Matos no llegó a presentarse en ningún momento a dicho concurso puesto que ya desde 1944 Higinio Anglés, director del Instituto, le nombra colaborador permanente, cargo que desempeñaría hasta su fallecimiento<sup>31</sup>. Se observa en el material existente una primera puesta en común para la elaboración de seis tipos de fichas, directrices para la transcripción; dando cabida, mediante signos, a la representación de microtonos, portamentos, y otros aspectos que no recoge la notación convencional.

Tipos de fichas que elaboraron:

- Transcripción musical de cada canción
- De informante e información recibida.
- Fichas amplias con el Inventario de las canciones recogidas
- Fichas de los lugares visitados
- Ficha por secciones de la clasificación

Las recogidas se clasificaban y pasaban a un cuadernillo tamaño cuartilla, en donde se recogía toda la información

La recopilación de canciones se hacían al dictado, mediante la audición de los informantes, sin grabaciones, y recogidas en las fichas citadas antes<sup>32</sup>.

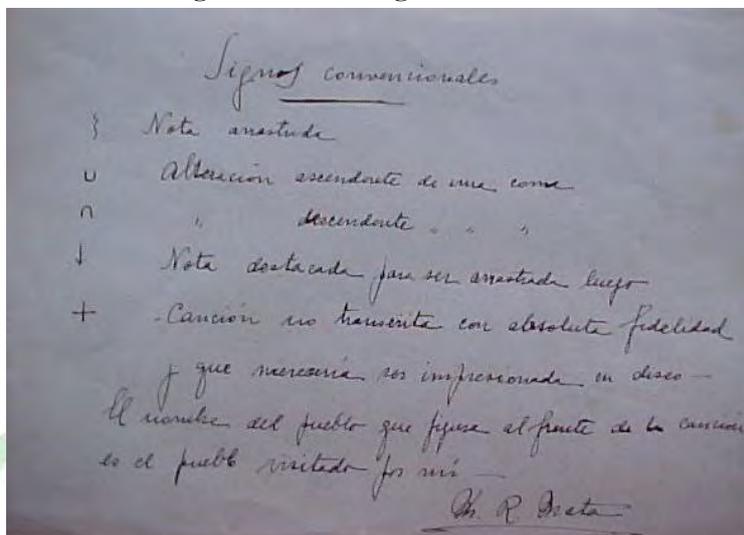
<sup>30</sup> Es precisamente en el *Anuario Musical* en donde se publican las aportaciones más significativas.

<sup>31</sup> Carmen García-Matos Alonso: “Reseña biográfica de un musicólogo extremeño”, en la edición facsímil de la *Lírica popular de la Alta Extremadura*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, p. 17.

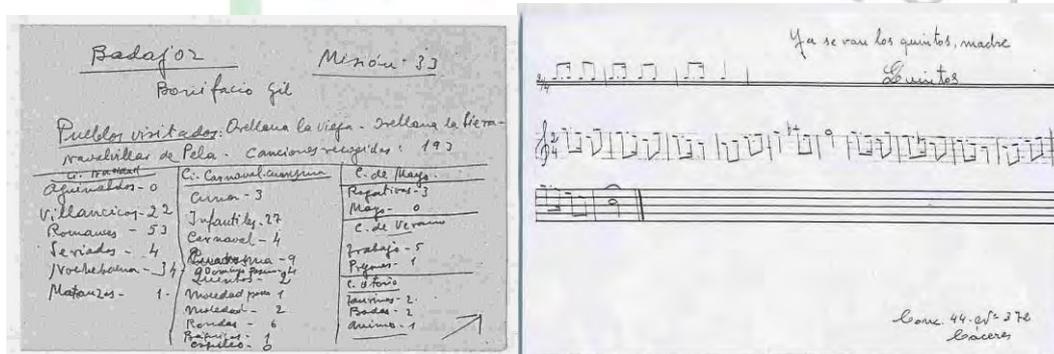
<sup>32</sup> Id. Cajas nº 42 (incluye las de Salamanca, Huelva, Cáceres y Badajoz), 43 a (recoge el material que después utilizará Crivillé para el segundo volumen de la *Lírica Popular de la Alta Extremadura*, con estudio y otras



Una vez hecha la primera ficha de transcripción en el trabajo de campo, después ya se organizaban y se hacía la partitura definitiva en fichas nuevas o en cuadernillos. Se incluyen signos específicos para la música de tradición oral, en valores mayores o menores que el semitono, como se puede observar en la ficha de Magdalena Rodríguez de Mata.



Apuntes para la transcripción de Magdalena Rodríguez de Mata



Tipos de fichas: Pueblos recorridos, clasificación por ciclo anual; transcripción

obras que aún permanecen inéditas), 43 b (añade algunas más de Salamanca (, Huelva y Cáceres), Caja 43 c (son 4 cajitas tamaño cuartilla, dos de color azul, una verde y otra burdeos. Recopila el cancionero de Zamora, con partituras, textos poéticos y ficha de informantes. Las referentes a Salamanca se sacaron en las *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*, editado por Ángel Carril y Miguel Manzano (1995). De García Matos, permanecen aún pendientes de clasificación y estudio alrededor de un centenar de canciones inéditas de Mirabel, Valdeobispo, Torrejuncillo, las Hurdes, Sierra de Gata, etc



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
 Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
 Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

Año 1948

Misión al pueblo o ciudad de Orellana la Vieja  
 de la provincia de Badajoz  
 Día 3 de Agosto  
 Nombre y apellidos del sujeto Jerónima Ruiz  
Bravo Edad 37 años  
 Condición social o profesión: labradora acomodada  
 Lugar de su residencia actual: Orellana la Vieja  
 Lugar donde nació: Orellana la Vieja  
 ¿Ha visitado o residido en poblaciones importantes? Si  
 ¿Cuáles? Madrid  
 ¿De quién y dónde aprendió las canciones o tonadas n.º 1?  
 n.º 1 ? De su madre en Orellana la Vieja  
 Ha cantado o tocado en la localidad arriba citada las canciones  
 o tonadas n.º 1 al n.º 1

7757 Casa P. Córdoba Imp. - Sevilla

#### Ficha completa descriptiva sobre informante, localidad y relaciones

Ha habido bastante polémica durante una época sobre la fiabilidad de las transcripciones, al no existir las grabaciones, lo que se consideró un *handicap* para la credibilidad de dichas recopilaciones y una necesidad de estudios comparativos con estudios posteriores del material del CSIC. Como hemos manifestado en distintas ocasiones, hay que dar un cien por cien de credibilidad a las recopilaciones de los diecinueve investigadores colaboradores de Schneider, aún a sabiendas de que siempre hay un grado de subjetividad, a la hora de llevar la música a la partitura, pero no hay por qué dudar de la capacidad musical de estos investigadores para transcribir las canciones que les dictaron. Además cada uno de ellos buscaría el método más apropiado, generalmente apoyados por la interpretación instrumental.

Corroborar esta hipótesis el testimonio del tamborilero Santiago Béjar (73 años), hijo del tamborilero de Casar de Palomero, Celedonio Béjar, que fue uno de los principales informantes de García Matos:



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
 Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
 Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

“ Mi padre decía: ‘Don Manuel (García Matos), copiaba unos garabatos en el papel mientras yo tocaba y luego los repetía él con la gaita y el tamboril, igualito que yo, ¡qué joío!’ ”<sup>33</sup>

También hemos podido ratificarlo por las manifestaciones de personas que, sin ser informantes estuvieron presente en el trabajo de campo de García Matos en las Hurdes (Rivera Oveja, Saucedá y Pinofranqueado) y en Cadalso de Gata.

Por el que se conserva de Bonifacio Gil, en su misión por la Comarca de La Serena (Badajoz), en agosto de 1945, suponemos que cada investigador elaboraría su diario de campo. No podemos saber hasta qué punto fue obligado, o al menos la entrega de éste al Instituto, aunque es de suponer que, a la hora de recibir los emolumentos por el trabajo realizado, deberían entregar un documento justificativo, muestra del deber cumplido.

Es interesante destacar el diario que se conserva de Bonifacio Gil, que aporta una descripción etnográfica, informes sobre los anfitriones que le daban acceso a los informantes, sobre la accesibilidad a la información, a las propias costumbres o el modo de recopilación, generalmente como observador total y algunas anotaciones subjetivas sobre las canciones recopiladas.

En lo que respecta al sistema de clasificación debió ser propuesto por el propio Marius Schneider, siguiendo el modelo antropológico alemán, y unificado según el ciclo anual. Esta visión unilateral presenta importantes limitaciones, pues incluye, como hemos podido ver más arriba en las fichas manuscritas, los romances entre las piezas de Navidad, las de cuna e infantiles entre las de Carnaval, etc.

Las publicaciones de las recopilaciones de García Matos siguiendo este tipo de clasificación ya en el I Cancionero de Madrid (1951), han hecho que durante mucho tiempo algunos investigadores le hayan atribuido al investigador extremeño la propuesta de clasificación. No fue precisamente de García Matos, pues ya él había hecho una clasificación en su primer libro,

---

<sup>33</sup> Declaración de Santiago Béjar, con motivo de la intervención de tres generaciones de tamborileros, en el *I Congreso de Música y Educación Musical en Extremadura*. (Cáceres, 4 de abril de 2001)



publicado en el momento de la creación del grupo de trabajo: siguiendo una tipología funcional, en la que incluía tanto el ciclo vital, como el anual y canciones varias; también utilizó el criterio mixto cruzado, más lógico, en sus colecciones discográficas, la Antología del Folklore Español, cuyo trabajo de campo simultaneó para ambos encargos, del CSIC y de Hixpavox.

**Modelo de clasificación de García Matos: *Lírica popular...*(1944)**

|   |  |   |  |
|---|--|---|--|
| <b>PRIMERA SECCIÓN: Melodías de canto</b> | Primer Grupo:  | De Ronda<br>Rondeñas  |  |
|   | Segundo Grupo: De bodas                              | Alborás<br>La Manzana<br>El Águila  |  |
|   | Tercer grupo   | De quintos  |  |
|   | Cuarto grupo: De Nochebuena                          | Rondas<br>Villancicos<br>Alboradas  |  |
|   | Quinto grupo: De faenas                              | De morera<br>Aceituneras<br>De espaldillar el lino<br>De siega<br>De pimentera<br>De cerner la harina |  |
|   | Sexto grupo: Religiosas y de cuna                    |   |  |
|   | Séptimo grupo: De baile                              | Jotas   |  |
|   | Octavo grupo: Canciones varias                       | De toros<br>De circunstancias<br>Romances<br>De uso indeterminado o azar                              |  |
|   | <b>SEGUNDA SECCIÓN: Melodías de gaita y tamboril</b> | Primer grupo: Bailes  |  |
|   |  | Segundo grupo: Danzas   |  |
| Tocatas varias                            |  | De bodas<br>De toros<br>Religiosas  |  |



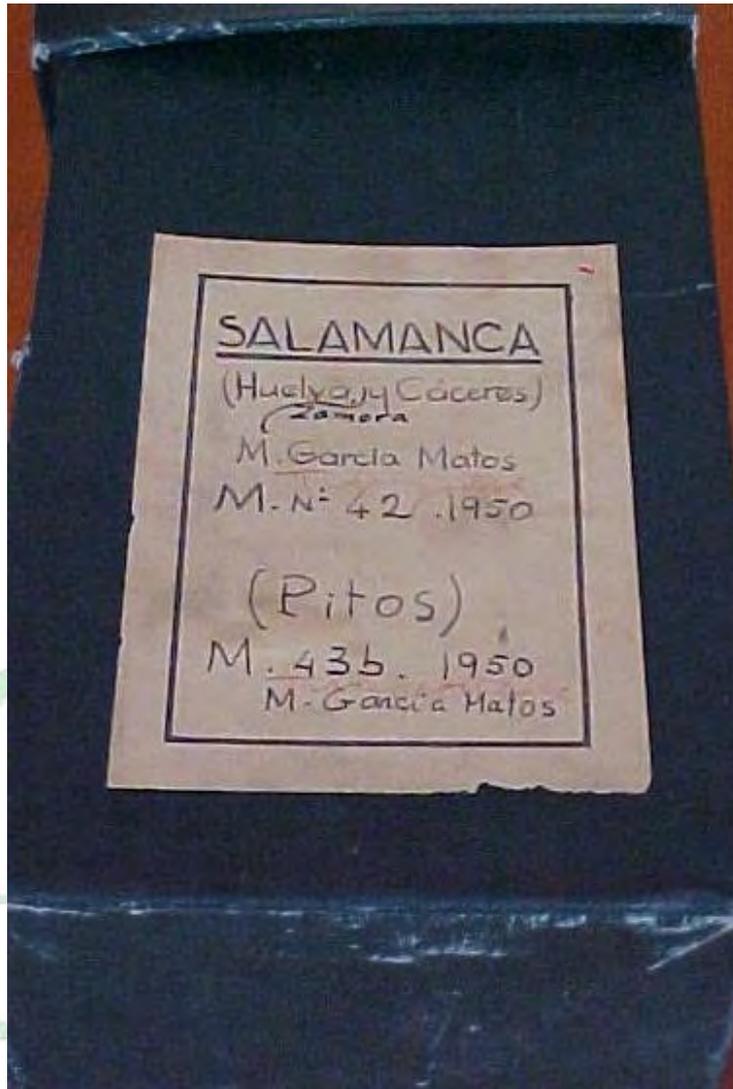
**Modelo de clasificación de Marius Schneider. Sección de Folklore, Instituto Español de Musicología, que se sigue en los distintos cancioneros elaborados con el material del CSIC**

|  |                               |  |  |
|--|-------------------------------|--|--|
| <b>Canciones:</b>                                | Ciclo de Navidad:             | Rondas<br>Villancicos<br>Romances  |  |
|  | Ciclo de Carnaval y Cuaresma: | De Infancia:   | Canciones de cuna  |
|  |                               | De Mocedad   | Canciones de quintos<br>Rondas de enamorados<br>Canciones de Cuaresma y Semana Santa |
|  | Ciclo de Mayo:                | Rogativas<br>Canciones de trabajo  |  |
|  | Ciclo de Otoño:               | Alboradas de boda<br>Canciones de boda<br>Canciones de Ánimas<br>Canciones religiosas varias |  |
| <b>Canciones de baile y música instrumental.</b> |                               |  |  |

Según podemos observar se fue haciendo una base de datos, a base de fichas organizadas por localidades, sin entrar en profundidad en el estudio analítico, que vendría después. Ésta era la prioridad esencial, recopilar el material para evitar su pérdida, como manifestó García Matos en distintas entrevistas y escritos, pues las publicaciones por provincias se fueron haciendo posteriormente, ya que la magnitud del material recogido entre los distintos investigadores fue inmensa como es de suponer, y es ahora lo que se presenta con el reciente proyecto liderado por Emilio Ros, citado más arriba. García Matos nos deja constancia en sus artículos de la utilización de este material en sus estudios, haciendo continuas alusiones a todo el trabajo de campo realizado.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*



Caja archivadora del material que García Matos recopiló en 1950 (De Salamanca, Huelva, Cáceres y Zamora)

Y es, además de en sus grandes obras, en las pequeñas aportaciones donde comprendemos la amplitud del trabajo de García Matos, como músico que “toca todos los palos”, nunca mejor dicho, porque inmediatamente de su llegada a Madrid, frecuenta los locales donde se interpreta flamenco, entre los trabajos de campo por calles y pueblos de distintas localidades, los intérpretes de instrumentos, los archivos,.... En sus artículos muestra un conocimiento y afecto profundos Y es de entender la forma de vivir su profesión y su vida, que eran lo mismo, a través de las palabras de Miguel Querol:



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

“...puedo afirmar también que Matos era un fenómeno extraordinario en el mundo del Folklore, *pues* aparte de sus conocimientos como investigador, sabía bailar todas las danzas de todas las regiones españolas; tocaba todos los instrumentos populares y cantaba con una gracia y vida inimitables la infinita variedad de la canción popular española con el estilo propio de los cantores populares...”

García Matos recopila incansablemente todo su material entre 1942 y 1967, compatibilizando sus clases en el Real Conservatorio de Madrid (en donde había sustituido al Padre Otaño en 1951, pasando a ser titular como Catedrático de Folklore por oposición en 1958.

Es 1955 un año prolífico en distinciones, cuando se le piden distintas colaboraciones desde la Delegación de Cultura de la Sección Femenina, con el fin de establecer un sistema para representar coreológicamente las danzas y bailes, en un proceso meticuloso y modélico. Lo va presentando paso a paso, los movimientos de los pies, de las manos, cada toque, cada paso, cada cruce... Son sus libros de danzas de Extremadura, Madrid y Andalucía clara muestra de ello. Es digno de visitar, o mejor quedarse con calma, en el Archivo de la Administración de Alcalá de Henares, donde se encuentra todo el material previo a la publicación, recortes preciosistas en miniaturas minúsculas, ...

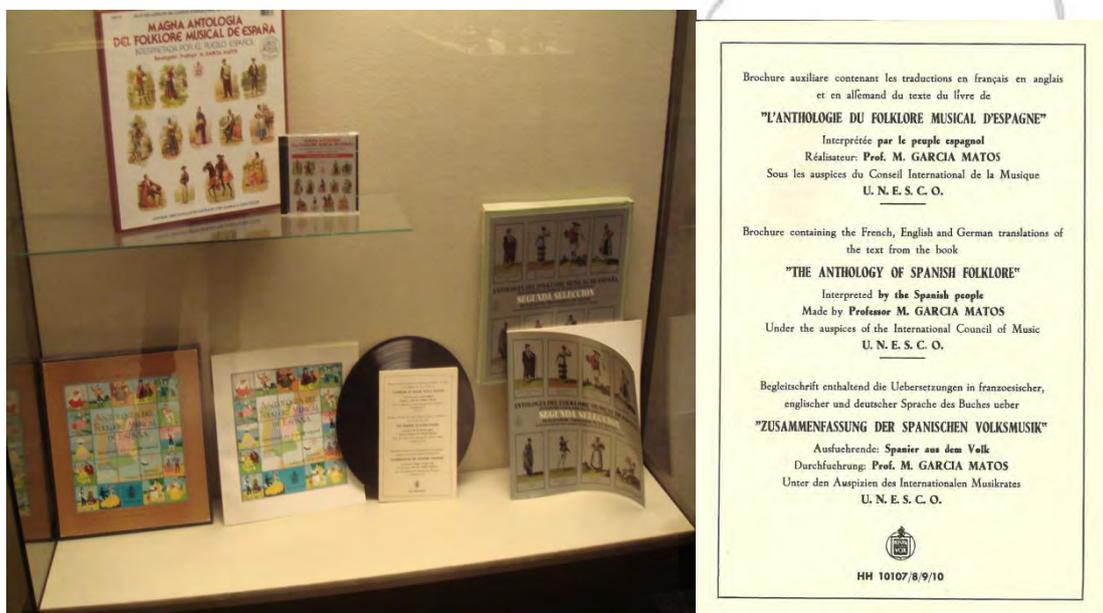


Y es en este mismo año cuando la marca Hispavox le encarga la dirección y realización de la obra discográfica *Antología del Folklore Musical de España, interpretada por el pueblo español*, de la cual sale la “primera selección antológica” en 1959, traducida además a tres idiomas (francés, inglés y



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos*  
*Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso*  
*Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

alemán), auspiciada por el Consejo Internacional de la Música de la U.N.E.S.C.O. Recoge una amplia selección de cantos e interpretación instrumental y de baile en directo de los medios rurales y aldeanos; los más característicos y significativos cantos y música del folklore de las distintas regiones españolas. Entre otros discos LPs de vinilo con manifestaciones de distintos lugares y de artistas flamencos, saldrá una segunda edición en 1971 y será finalmente Carmen García-Matos la que, con los materiales de su padre saque la definitiva Magna Antología del Folklore Musical de España, interpretada por el pueblo español en 1979; volviéndose hacer una nueva edición en CDs en 1992. De la totalidad de las piezas de esta última edición, y con el patrocinio de la beca CIOFF-INAEM, sacó un grupo del Conservatorio de Salamanca, la transcripción en una completa y seria publicación<sup>34</sup>.



Exposición “Manuel García Matos. Historia de una vida”. Vitrina con las distintas ediciones de la Antología y Magna Antología. Libro con las traducciones de la Antología... de 1959.

<sup>34</sup> Julia Andrés Olivera, Sonia Fernández Collado, Susana Arroyo San Teófilo, Emilia Serrano Jaén y José M<sup>a</sup> Mezquita Ramos: *Estudio de la Magna Antología del Folklore Musical de España de Manuel García Matos* Ciudad Real: CIOFF-España-INAEM, 2011.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

Y como vamos viendo, si se entregó en cuerpo y alma a su trabajo, también su tiempo supo reconocerle con premios, encargos, puestos, asesorías; pues ya en sus primeras andaduras en Madrid, gana el premio nacional de folklore del Ministerio de Cultura en 1945: en 1961 es nombrado miembro de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces del "Centro Cultural Jerezano" y de la International Council de Londres; en 1963, se le nombra miembro de la Comisión Española del Comité Internacional de la Música en la UNESCO.

En 1964, además de integrarse como asesor, en la SGAE, el Ministro de Educación del Japón otorga el "Disco de Oro" a la *Antología del Folklore Musical de España*, publicado por "Nippón Columbia, Co. Ltd.", y que fue editada y difundida en distintos países.

Actuó de presidente de jurados y como consejero en concursos internacionales y nacionales de folklore y danzas folklóricas, celebrados en España y organizó congresos emblemáticos para la consolidación de los estudios de folklore a nivel internacional. Un ejemplo el de Mallorca de 1953 donde conoció e interpretó para el americano Alan Lomax.

Y como vamos viendo, su reconocimiento internacional lo recibe con importantes premios, pero también en el encuentro de intelectuales que propiciaba el Madrid de la época, a donde llegan folkloristas de distintas latitudes con los que intercambia opiniones, impresiones, ideas y materiales que le van dando una visión más amplia a su ya espíritu analítico. Por citar solamente algunos, José Subirá, Miguel Querol, Marius Schneider (Alemania), Alan Lomax (Estados Unidos) Carlos Vega (Argentina), Vicente Mendoza (México), Isabel Aretz (Venezuela), Argeliers León (Cuba), Fernando Ortiz (Brasil), M<sup>a</sup> Teresa Linares (Cuba), Luis Felipe Ramón y Rivera (Venezuela).

Es desde este tipo de relaciones donde, en 1968, el gobierno de Puerto Rico, deseando fundar en la Universidad de Riopiedras, una sección de investigación en folklore puertorriqueño, propone al folklorista que acepte permanecer en la isla caribeña el tiempo suficiente para poner en marcha un equipo de profesores, que se encarguen de llevar el departamento. Su estancia en la isla fue extraordinariamente fructífera, estrechando lazos de colaboración

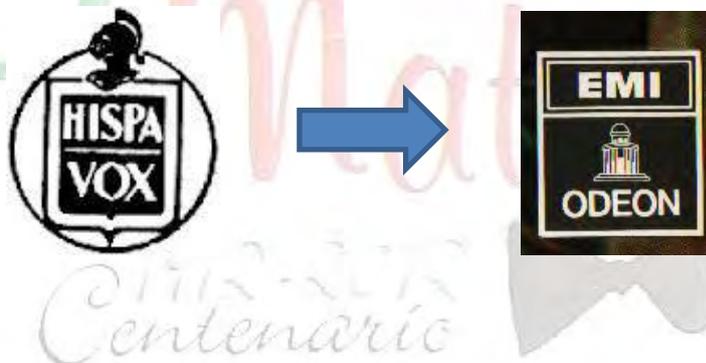


con musicólogos y especialistas americanos. Al finalizar el programa fue nombrado asesor de la *Sección de Investigaciones del Folklore Puertorriqueño*.



García Matos con el grupo de investigadores de Puerto Rico.

En los archivos de la Casa Hispavox queda aún material interesante, pendiente de revisar y sacar a la luz, pero con la venta de esta casa discográfica a Emi Odeón se trasladaron también todos los archivos, pasando éstos a ser propiedad de dicha empresa.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

## LA TRANSCENDENCIA DE LAS “PEQUEÑAS GRANDES” APORTACIONES DE MANUEL GARCÍA MATOS

Cualquier comentario que podamos añadir a la presentación de Carmen García-Matos, así como a todo lo que se ha expresado en las páginas precedentes sobraría para el curioso investigador o sencillamente para el aficionado, pues con hojear en una primera mirada se comprende la magnitud de estos artículos y aportaciones breves de un musicólogo, intérprete y maestro que sabe transmitir el saber

En la cuidada lectura, en el digitalizado de cada una de las páginas de cada uno de los artículos que siguen, en cada partitura, en cada imagen se sigue el trabajo de campo serio, el proceso de análisis de cada una de las piezas, la búsqueda sobre conceptos, criterios para la transcripción de ritmos compuestos que se entretajan. En cada artículo, independientemente de algunos apuntes más subjetivos, se va siguiendo el proceso de autoaprendizaje, sus hipótesis de partida, hasta sus conclusiones finales. A veces se atreve con estudios más críticos y otras reconoce sus limitaciones ante determinados temas, y cita a los que lo han estudiado antes, sean materiales editados o inéditos.

En esta edición y con la posibilidad de seguir cada uno de los artículos se puede hacer un estudio etnomusicológico de la música española de tradición oral de su época. Las características, tipos, cualidades rítmicas y melódicas de las canciones, tocatas, bailes y danzas se abordan con lógica y coherencia. El proceso del estudio de cada aspecto, sus pensamientos, sus conversaciones con otros especialistas más o menos cualificados, sus dudas, sus soluciones, impregnan al estudioso que los puede seguir con facilidad. Además profundiza en diferentes aspectos abordando cuestiones históricas y culturales recogidas en los archivos rurales y se decanta claramente por el estudio interdisciplinar, que hace entender mucho mejor el fenómeno musical, conexionando actividades sociales con tradiciones, rituales y/o creencias del pueblo llano.

No descuida, sino todo lo contrario, las relaciones, influencias, intercambios e interconexiones entre la música popular y la culta, entre el



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

folklore y la música de autor. Sus artículos sobre la pervivencia en el folklore de ejemplos ya existentes en *De musica libre septem* de Salinas (1577), pasando por Falla y su contemporáneo Pérez Casas, demuestran el bagaje de conocimientos del catedrático de folklore, con una gran formación musical y humanística, porque era en ello en lo que siguió hasta el final de sus días, cuando abordaba el estudio sobre las melodías tipo populares españolas, tomadas por Rimsky-Korsakov para su *Capricho Español*.

Inmediatamente en Madrid, se interesa por el flamenco y se muestra como el mayor defensor de un género puramente español, estudiando sus orígenes, su genealogía, se le ve conocedor e intérprete de cada uno de los palos, de sus posibles relaciones y progenituras. Es en el estudio de este género, en directo y en la relación con sus artífices, donde encuentra una de sus principales líneas de investigación, basándose en sus predecesores que someramente lo habían tratado. Sobre ello hace una larga disertación, en su propia relación con distintas canciones del repertorio folklórico de distintas provincias españolas, piezas relacionadas con los gitanos, como el *martinete natural*, *redoblar* o la *carcelera*. Hay que constatar su especial esmero en transcribir las piezas musicales del flamenco, tan poco abordado en aspectos analíticos musicales, y de cuyo género podemos decir que ha sido uno de los más conocedores y estudiosos aún hasta la actualidad. No en vano tenía entre sus amistades asiduas a grandes intérpretes del momento, y él mismo lo interpretaba con gracia.

Su capacidad natural y su largo bagaje como intérprete e investigador, le hace afrontar con seguridad y humildad a la vez estudios comparativos sobre la música de ida y vuelta. En su artículo “Aclaraciones sobre algunos influjos que el cante flamenco ha ejercido en la canción folklórica hispano-americana” presenta claras muestras del *punto de la habana*, la *habanera*, el *tango* en su intercambio entre Europa y América. Se nota, además de su espíritu observador y analítico, las relaciones con otros investigadores que acudían a su propio domicilio para intercambiar pareceres, estudios y largas conversaciones, reforzándose sin duda con su viaje a Puerto Rico.

Y si hay algo que llama de nuevo la atención son sus estudios organológicos, ya en el catálogo de instrumentos igorrotos explica cómo además de describir físicamente los instrumentos, los toca y retoca,



experimentando y a veces reconociendo, con humildad, que no puede sacarles los sonidos que desea. Entonces entendemos cómo aprendió siempre directamente de los intérpretes tamborileros extremeños, de los albokaris vascos, de los xeremiers mallorquines, de los dulzaineros castellanos, de los guitarristas flamencos, porque no solamente buscaba a los intérpretes, sino también a los constructores. En sus artículos vemos cómo después de indagar paso a paso en las características físicas del instrumento, simultaneando con la forma de tocarlo en fuentes directas, hace todo un estudio en profundidad; y es que aunque no podemos considerar a García Matos como un coleccionista de instrumentos, sí fue adquiriendo cada instrumento de los que estudió, y de hecho se conserva una buena muestra de su colección en el Museo de Historia y Cultura Casa Pedrilla de la Diputación de Cáceres.



Gaitas o flautas de 3 agujeros leonesa y extremeña



Xeremíes ibicencas



Albokari vasco y fragmento de alboka



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*



Rabeles castellanos y extremeños.....Dulzainas y turuta castellananas y extremeñas  
Colección García Matos. Casa Museo Pedrilla. Cáceres. Fotografías: Juana Gómez

## A MODO DE CONCLUSIONES E HIPÓTESIS PARA FUTURAS INVESTIGACIONES

Podemos establecer algunas conclusiones sobre lo que supuso en su momento la aportación de Manuel García Matos a las investigaciones etnomusicológicas, con la recopilación, estudio, transcripción, conservación y difusión de la música tradicional, desde la teoría a la práctica y de la práctica a la teoría. De estas conclusiones podemos sacar aspectos que nos sirven de orientación para futuras investigaciones:

- Una dedicación clara y seria desde su primera juventud al aprendizaje y al estudio analítico de la música “cultura” como heredera de la música popular. Este interés se proyecta inmediatamente en la necesidad del estudio analítico melódico y rítmico, junto a la misma recopilación “in situ” del folklore musical de la zona norte de Cáceres.
- Un profundo y acertado planteamiento metodológico de la investigación, desde la descripción etnográfica al estudio analítico musical y al coreológico.
- La dignificación del folklore en toda su amplitud, por sí mismo, y como fuente de inspiración para los músicos considerados “cultos”, incluyendo además el flamenco, del que sacó y transcribió los principales palos, además de estudios magistrales sobre este género
- El hacer comprender la necesidad del estudio “in situ” en directo con los artífices de la música popular de tradición oral.



- El planteamiento del análisis comparativo para el completo entendimiento de la música tradicional y de su transcendencia en relación con diferentes culturas.

- En sus artículos y aportaciones breves entendemos la calidad y amplitud de miras, su intuición y lecciones puramente magistrales sobre aspectos muy variados de la música de tradición oral que van más allá aún que sus grandes aportaciones. Sería buen tema de debate entre estudiosos

- Aún queda material inédito, producto de los trabajos de García Matos en la Fundación Milá y Fontanals de Barcelona, en el Archivo de la Administración de Alcalá de Henares, en los archivos discográficos de Hispavox (actualmente en Hemi Odeón), también en la sección del Nodo de la Filmoteca Nacional, así como en los archivos de emisoras y de prensa de la época, pero además contamos con fuentes directas muy importantes, como su familia y sus alumnos, que aún pueden descubrirnos aspectos inexplorados de la personalidad y el magisterio de García Matos. Y no solamente en nuestro país, sino que seguramente se pueda hallar información en los distintos países en donde encontró alumnos, colaboradores y amigos que nos ayude para poder seguir yendo tras sus pasos.

- Y para concluir, hemos de decir que, si durante los años que van de 1933 a 1967, García Matos no cesó en su trabajo de campo, primero por Extremadura y después por el resto de las provincias de España para investigar y recoger alrededor de diez mil muestras de cantos, tocatas, bailes y danzas populares, con el fin de que no se perdiera este patrimonio y que los estudios etnomusicológicos fueran dignificados y puestos en su lugar, sin embargo todos sentimos su pronta muerte y que no hubiera dedicado más tiempo a dejarnos más publicaciones modélicas, del estilo de las que se presentan a continuación. Sin duda García Matos era consciente de ello cuando quiso comenzar a retirarse para escribir, como intuíamos y como nos confirmó en su homenaje póstumo Miguel Querol, con el que cerramos esta edición:

“En los últimos años llevaba una vida muy retirada en su domicilio, rehusando frecuentes solicitudes y colaboraciones, para entregarse el mayor tiempo posible y con la mayor intensidad a las investigaciones musicales”.





García  
Matos

Centenario 



***ARTÍCULOS Y APORTACIONES  
BREVES***

**DE**

**MANUEL GARCÍA MATOS**

*Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



**1. "CURIOSA HISTORIA DEL "TORO DE  
SAN MARCOS" EN UN PUEBLO DE LA  
ALTA EXTREMADURA".**

En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*.  
Tomo, IV. Cuaderno 4º. Madrid 1948.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



## 1. Curiosa historia del "toro de San Marcos" en un pueblo de la Alta Extremadura

### 1. CURIOSA HISTORIA DEL "TORO DE SAN MARCOS" EN UN PUEBLO DE LA ALTA EXTREMADURA

46

En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Tomo, IV. Madrid 1948.

*"Parece que t 'han echao a San Marcos".*

Dicho tópico es éste muy usado en algunos pueblos de la Extremadura alta. Suele lanzarse a persona conocida de inquieto y revoltoso natural, o de hispido carácter, cuando en un momento dado - que las más variadas causas pueden determinar - se toma o manifiesta apacible y mansa.

Registrada tenía yo, desde muy pasados días, esta popular locución que hube de oír más de una vez durante mis frecuentes viajes de estudios folklóricos a las aldeas del Norte extremeño.

Clara es su alusión -traslaticia- al llamado "toro de San Marcos", original costumbre muy practicada otrora en varios pueblos de la región, de cuyo ceremonial existen viejas noticias dadas a luz modernamente por el ínclito investigador extremeño Antonio R. Rodríguez Moñino<sup>1</sup>, y sobre el cual ha escrito J. Caro Baraja un primoroso y erudito estudio aparecido en el primer número de esta Revista.

La alusión me la confirmaron los mismos lugareños que vertían de sus bocas el "dicho", y si por esto me fue dado colegir la posible existencia pasada de la costumbre en los pueblos de la alta Extremadura, no me fue factible, en cambio, averiguar de manera concreta en cuál o cuáles de ellos hubo de verificarse, pues que mis informantes no supieron aclararme tal punto satisfactoriamente.

Temas y tradiciones folklóricas relacionadas con toros o vacas los hallé variados en la zona septentrional extremeña; así, por ejemplo, las capeas, que en el pueblo de Piornal con sus "encabezaos", y en el de Caria con el "toro de San Juan", nos conservan y ofrecen interesantes rasgos de un como arcaico ritual. El mismo cancionero característico de las capeas, que en la Vera de Plasencia deja sospechar por alguna de sus coplas un extraño sentido relacionado quizás con

<sup>1</sup> Ver su obra *Dictados tópicos de Extremadura* (Badajoz, 1933)



## 1. Curiosa historia del "toro de San Marcos" en un pueblo de la Alta Extremadura

periclitadas tradiciones ajenas a la tauromaquia y de más antiguo abolengo:

Ya viene el torito bravo  
Por la sierra de Valverde,  
Con el cuerno *ensangrentado*  
Que da lástima de verle.

En los pueblos de Galisteo, Montehermoso, Carcaboso y Valdeobispo hay solemnes danzas de "la vaca Moza", ejecutadas por mujeres que a continuación rejonean, desjarretan y matan a un bravo novillo. En el citado Piornal se muestra en la procesión de San Sebastián un hombre disfrazado estrambóticamente y con cuernos sobre la cabeza; se le denomina "el Jarrampla" y representa, probablemente, una modalidad primigenia de la "Vaquilla" o "Vaca" que en muchos lugares de Castilla suelen hacer, en honor también del mismo santo y aún de alguno otro ...<sup>2</sup>.

Pero nunca tropecé con vestigios vivos del "toro de San Marcos"; sin duda porque al prohibirse oficialmente esta costumbre en la segunda mitad del siglo XVIII, el pueblo obedeció el mandato tan al pie de la letra que, desde entonces, no ha vuelto a ponerla en práctica.

Instigado por las manifiestas señales del "dicho" que expuesto arriba queda, tras de perseverantes búsquedas he alcanzado localizar con exactitud la fenecida costumbre en la Extremadura alta. Después, y como resultado último de las pesquisas realizadas, he averiguado la existencia en el pueblo de Casas del Monte (a poco más de 25 Km. de Plasencia), y en su archivo eclesiástico, de un interesante libro manuscrito<sup>3</sup> en el que un párroco, que el lugar tuvo en los comienzos del pasado siglo, fue consignando para la posteridad, curiosos datos, noticias y observaciones que recogía, unas veces de la tradición, y otras de los viejos papeles que estudiaba en el archivo. Entre el contenido del libro figuran unas notas que atestiguan e historian el "toro de San Marcos" en el sobredicho pueblo. Ellas son tales que he querido traerlas a esta

<sup>22</sup> En mi *Lírica popular de la Alta Extremadura* (Madrid, 1944) dejé ya explicadas las costumbres de "La vaca Moza" y "El Jarrampla".

<sup>3</sup> No tiene título ni está foliado. Su tamaño es poco más de 4º mayor.



## 1. Curiosa historia del “toro de San Marcos” en un pueblo de la Alta Extremadura

Revista, tanto por el interés que algunos de los extremos tienen para la investigación, cuanto por lo curiosas que a todo lector han de parecer, así como por librarlas de una desaparición posible. No dejan de ser también importantes la finalidad que persigue el clérigo que las escribió; los comentarios nacidos del propósito, y, hasta el buen estilo de la redacción total.<sup>4</sup>

Su título y desarrollo son como sigue:

### OBSERVACIONES CRÍTICAS SOBRE EL TORO DE SAN MARCOS

Después que el P. Feixóo en el discurso 8.º del tomo 7.º de su teatro, en la carta 15.<sup>a</sup> del tomo 5.º de las críticas y en otros lugares de sus obras desvaneció la supersticiosa costumbre del toro de San Marcos; y después que por escrito del Papa Clemente 8.º y por orden positiva de otro gobierno en 1753 se prohibió este rito ridículo en varios pueblos de Extremadura, donde se observaba más que en otra parte, parecerá ocioso insistir en un punto fenecido ya. Sin embargo, por lo que puede importar a los sabios y a los críticos la exactitud de las noticias para defender a la Extremadura sobre una materia que podría deshonrarla en la posteridad; habiendo llegado a este pueblo en tiempo de ser fácil encontrar testigos oculares, me he detenido escrupulosamente a cuantas averiguaciones me han sido posibles.

No hay más documento en el archivo que el libro de la cofradía de S. Marcos. - Diego Hernández Molinero y otros vecinos de Casas del Monte, teniendo devoción con este santo, cuya imagen estaba en la Iglesia parroquial, movidos del ejemplo de otros pueblos de la provincia, donde se veneraba solamente, solicitan del obispado de Plasencia la fundación de una cofradía y la perpetuidad de la fiesta de iglesia con la costumbre de conducir el toro. El lic. D. Jacinto Venegas de Figueroa Provisor y vicario general del Obispado, por decreto de 25 de marzo y 15 de abril de 1669 dio facultad para la creación de la cofradía y aprobó las ordenanzas que le propusieron; pero ni en sus decretos ni en las

---

<sup>4</sup> Reciba desde aquí mi gratitud el poeta extremeño don Manuel Delgado, por la diligencia con que me ayudó a obtener la exacta transcripción del manuscrito.



## 1. Curiosa historia del “toro de San Marcos” en un pueblo de la Alta Extremadura

ordenanzas que hicieron los solicitantes se advierte una sola palabra relativa al rito del toro; en medio de ser uno de los asuntos deducidos predominantemente en la pretensión, tal fue el origen y tal la fecha de esta función en Casas del Monte. A pesar de su silencio, que honra al tribunal, juntamente ello es que se introdujo la ceremonia bestial, tolerándolo el Gobierno por el peligro, sin duda, tras las resultas que podría tener un rompimiento repentino. Así es que desde 1669, año de la fundación hasta 1753, en que fueron citados los cofrades a Pasaron<sup>5</sup> por el Corregidor de Plasencia para intimados la orden del Rey que prohibió la supersticiosa manía del toro, se hallan en cuentas datas de boyería, conducción, daños y comercio con otros animales (pues algunas veces tenía muchos la cofradía, y aún el año de 1717, acordó comprar una vaca para el aumento de crías; de modo que al Santo, por lo menos, le resultaba el beneficio de las ventajas de un ganadero). En algunos años, desde 1692 hasta 1724, se encuentran datas de dos reales por la licencia de meter el toro en la iglesia, y en 1679 un decreto de visita que la cede para una capa el precio de uno dañoso que se vendió, expresando que quedaban otros. La aprobación de estas datas y este pretexto de inversión huele a una tolerancia que pudo excusarse; pero, al cabo, aún no era tiempo de desautorizar el rito y no había otro medio de conservar este ramo de adquisición en la obra piadosa, además de que no dejarían los cofrades de tener sus recelos cuando la visita de 1710 previno poner en cuentas las reses que tenía el Santo, cuyo defecto debía provenir del miedo a las reconvenções por un culto que jamás se aprobó. Es notable también la condenación de la visita de 1752, contra dos cofrades que emplearon doscientos reales en la compra de un toro so color de la festividad del santo, haciéndose cargo de que no era justo semejante destino, de manera que por parte del Gobierno hubo de los principios una completa resistencia contra el rito, si por parte del pueblo, calentado con la usanza de otros, hubo siempre la manía de no entender que este silencio y esta resistencia importaban una prohibición absoluta.

Pero, ¿cómo se introdujo la marraca en todas sus circunstancias? Soy de parecer que los primeros creadores de esta fiesta tuvieron más de bufones que de beatos, y se menearon, más que por devoción a S. Marcos, por hacer reparable en

---

<sup>5</sup> Pasarón de la Vera (Vera de Plasencia)



## 1. Curiosa historia del “toro de San Marcos” en un pueblo de la Alta Extremadura

el lugar un día que habían de emplear en novedades y divertimentos para herir la atención de la comarca y pasar el tiempo en regocijos y chacota. De otro modo no hubieran pretendido sus sucesores en 1763 (extinguida ya la ceremonia ridícula) desentenderse por sí y por sus descendientes del culto del Santo, agregando la cofradía a la fábrica de la Iglesia, de modo que luego que cesó la licencia de holganza y de concurso, se acabó también la devoción y la piedad. Prueba de todo es, que bien al principio pensó la cofradía en averiguar el método de burlarse del Santo, guardando (aunque no consta) se ve por las resultas que indagó las liturgias que en otros lugares se practicaban con el toro. Al fin del libro de la cofradía se halla un documento que dice a la letra así:

*"Para llevar el toro el día de S. Marcos en la procesión y encerrar en la Iglesia y asistir a la misa no hay bulero, ni dan licencia en el tribunal ni he sabido que jamás se haya dado en parte ninguna, sino sólo para hacer cofradía y ganar indulgencias. De este lugar del Pozuelo<sup>6</sup> o se fue a preguntar a Mirabel, que todos los años se llevan y traen manso por todo el lugar, y el cura me escribió y dijo, que lo que hacían siempre es que el concejo juntamente nombraba dos diputados con el mayordomo, y éstos comulgaban el día de la víspera del santo, en otro día antes, y el cura bendecía unas varas y se las entregaba a todos tres e iban a estalle a la boyada y le trahian, aunque fuese con algún ganado, y a veces solo, y después de puesto en el lugar, dándole con las varas le trahian por todas las casas y procesián.; ansi lo hecimos y el toro estuvo muy obediente a todo y entró en cuántas casas quisieron.*

*La palabras y oración de la bendición, dijo el cura que él había compuesto las que decía y no sabía las palabras que decían sus antecesores; y yo las bendije con la oración del Santo y otra de las del misal, como hacemos el día de San Blas, que bendecimos los cordones, aunque no hay bendición de cordones; más ¿cómo se ha de decir? Por una cosa de las bendiciones del misal decimos cordulas y aquí virgal, y benditas; trado nobis virgas has in Signum, y se la dí. Pero hay otras ceremonias; y yo no me acuerdo las palabras que me dijo el cura de Mirabel; mas se que dije otras, por quitar la sospecha de si hubiese pacto, y le renuncié y encargué los diputados y mayordomos le renunciasen; y no sé otra cosa. Opinión hay que en esto hay algún pacto y que no es por virtud divina; mas yo digo que creo que Dios quiere por este camino que se aumente la devoción del Santo; y con esta intención y de que es servicio de Dios lo haré siempre que se ofreciese, si mi superior no me mandase otra cosa. = El Doctor Miguel Ximén. = Está rubricado. "*

<sup>6</sup> Pozuelo de Zarzón.

## 1. Curiosa historia del “toro de San Marcos” en un pueblo de la Alta Extremadura

¡Pobre Miguel Ximén! ¡El Señor tenga en descanso este curato y su doctorado!- Aunque este papel no tiene fecha, la forma de sus caracteres es precisamente de fines del siglo XVIII, y se conoce ser respuesta oficial en forma a una pregunta que sobre el punto se hizo el cura de Pozuelo, siendo indispensablemente el mismo original por estar rubricado, por hallarse extendido en un pliego entero de marca, notándose las dobleces del cierre en forma de carta misiva y por advertirse cosido con separación al último cuaderno de papel del libro. Cuando se colocó en ese libro este papel, que deshonra la memoria del buen cura (el mismo año o poco después de la fundación de la cofradía, pues el pliego tiene el mismo color humoso de puro añejo que todos los demás que componen este piadoso protocolo), y cuando se adoptaron casi todos sus hechos en Casas del Monte, claro es que no se pensaba en otra cosa que en broma, novedades, diversión y consumo acaso de géneros y licores. Con efecto, es tradicional en el pueblo la festividad de la manera que a presencia de D. Manuel Miranda, vecino de Béjar, del exreligioso franciscano Fray Nicolás Bueno y de Antonio del Castillo, vecino del lugar, me la refirieron Miguel Gil de 76 años y Juan Rojo de 70 años de edad, únicos testigos oculares ya existentes en el pueblo, con los cuales convino Rudesindo García, sacristán de la Iglesia y alcalde actualmente, que oyó lo mismo a su padre y a su abuelo, el qual fue sacristán en su tiempo también. Miguel Gil recuerda de haber visto la fiesta dos, quatro de o pocos más años, y Juan Rojo uno solo, en que siendo de 7 u 8 le trajo su padre a la función desde Gargantilla. La probidad, desinterés, juicio y cordura de todos tres no tiene disputa.

"Los mayordomos (me dijeron) se confesaban y comulgaban la víspera de San Marcos; iban al campo acompañados del cura y llevaban la vara de la cofradía, en cuya cabeza estaba pintado por un lado el Santo, y el toro por el otro (cuya vara aún hoy existe y sirve de mástil a una manga pequeña). El cura bendecía el animal (que era propio de la cofradía, por limosna o por compra; pastaba de valde y servía muchos años para la función, hasta que o por viejo o iglesia a vísperas y a misa; le llevaban en la procesión; le entraban en los portales de las casas, donde le ponían cintas, y últimamente le daban libertad para volverse al campo. Dábanle el nombre del Santo y se susurraba (bien que no por todos) que la casa donde no había querido entrar estaba amenazada de algún peligro, que nunca jamás se verificó. En cuanto a su mansedumbre, oyeron decir que la solían tener de suyo



## 1. Curiosa historia del “toro de San Marcos” en un pueblo de la Alta Extremadura

aquellos que destinaban a la fiesta y que vendían o no usaban de los feroces... Miguel Gil, riéndose de esta materia, añadió con ofa enérgica que un toro que dio su padre Juan, y otro que dio María la Carrasca de Aldeanueva<sup>7</sup>, no quisieron hacer la función de puro bravíos; que no entendieron de música, tamboril ni campanas, y que se escaparon. La concurrencia y devoción, como las limosnas de la comarca (concluyeron), eran muy ruidosas; y el día entero se pasaba en bulla, algazar, comer, beber y lo que se sigue".

He ahí la historia auténtica del origen, progreso, fin, prácticas y función del toro de San Marcos en Casas del Monte, que me he entretenido en recopilar, bien seguro de que mis sucesores podrá ser que miren con indiferencia este hecho singular o lleguen a notarle cuando ya no existan testigos de vista fidedignos.

Sin detenerme en la censura del modo de pensar y del fanatismo miserable del honrado cura de Pozuelo, porque mi objeto no es otro que a los hechos para las indagaciones futuras en que pueda interesarse la historia seca de España, no puedo menos de advertir, a vista de esta relación, que, si, como Feixóo amontonaba noticias do quiera las hallase, hubiera consultado originalmente a los pueblos donde estaba radicada la maña, por ventura no hubiese necesitado de tantos argumentos para demostrar que este hábito nada tenía de milagroso. El por erudito que fue, se resintió de los atrasos de su tiempo, y, acaso aquellos mismos teólogos españoles que cita, se asemejaban al cura de Pozuelo, sin que parezca más circunspecta la congregación de ritos, bien que viniendo de Roma. La superstición se caracteriza por creencias falsas, pero positivas; y los pueblos tuvieron esta práctica (como hoy les sucede con muchas todavía) por una reverencia arbitraria compatible con la pureza de la fe. Si los literatos de entonces no la hubieran puesto en cuestión tormentosa, ¿quién sabe si el toro de San Marcos hubiese salido de la esfera de una insignia procesional cambiando en vivo el atributo de un evangelista por otro; o de la manía española de festejar todos los motivos profanos y religiosos con la atroz y bárbara lucha de esta especie, extraviada hasta un extremo tan increíble? ¿No se llevan dos pichones vivos a la iglesia y en la procesión de la purificación de la Virgen en casi todas las provincias, representando este misterio sin nota de superstición? ¿Hay santo ni procesión

<sup>7</sup> Aldeanueva del Camino



## 1. Curiosa historia del “toro de San Marcos” en un pueblo de la Alta Extremadura

suya, confesor, virgen o mártir que no vaya cortejado de los signos que distinguen algunas de sus virtudes? Con una muela en tenaza está Sta. Polonia; Sta. Águeda lleva dos pechos en un plato, y en una bandeja, dos ojos Sta. Lucía. ¿Y qué cristiano ha pensado que en esto ha habido jamás idolatría ni superstición? Si por prácticas de esta clase se ha de decidir de la pureza o de los vicios de la religión, tan supersticiosos y tan fanáticos somos ahora como en los tiempos del toro de San Marcos. No ha muchos años que en un pueblo de Castilla salían tres caballos con tres mozuelos representantes de tres virtudes en la procesión del Corpus, que nadie creyó milagrosos, y que sin más orden que la de la razón, se dejaron por indignidad cómica de un acto de religión cristiana. Qué interés pudiese haber en esto, no es fácil determinar; pero cuando menos había el de reducir todo cuanto se observaba a la jurisdicción del Escolasticismo, que tan caro nos cuesta. Es lo cierto que Feixóo hizo mucho en desengañarse a sí mismo y a los teólogos de su tiempo; que los pueblos no abandonaron la práctica ridícula por sus racionamientos, sino por la coacción del Gobierno que les obligó a romperla: que si él y el convencimiento de los teólogos influyeron en la opinión no hicieron más que los catedráticos de la historia.

Una *manus nobis vulnus opemque feret*: y que los pueblos, al fin, ni en el origen ni en la serie, ni después de esta práctica, creyeron en la superchería de la mala ventura ni en el milagro de la mansedumbre del toro. Se nota esta verdad, a lo menos, en la historia de esta función de corta vida en Casas del Monte: y lo mismo sucedería en la de los otros pueblos restantes, si se apurase con empeño. De modo que no a los pueblos, sino al espíritu de escolasticismo y barbarie de algunos pocos es menester atribuir la creencia supersticiosa. Cúlpese, pues a quien deba; y no porque lo dijo un erudito, hemos de poner silencio perpetuo sobre una materia que bien examinada por la historia, no ha de ofender el crédito religioso de todo un país. – Casas del Monte, en punto de luces, es poco más o menos que lo que fue en los siglos XVII y XVIII, y, sin embargo, habla del toro de San Marcos como de una función cualquiera, que, divirtiéndose, nada tenía de milagrosa; un testigo se burla de la suposición con que se reconviene por la mansedumbre del toro, y sus contemporáneos y sus abuelos no pensaban de otra manera. Pero basta: he censurado más de lo que me propuse.



## 1. Curiosa historia del “toro de San Marcos” en un pueblo de la Alta Extremadura

Recorriendo los libros de la parroquia para otras miras, encontré con esta particularidad en el de la cofradía de San Marcos.

Dejo escritas mis observaciones en él para fines saludables.

Casas del Monte, 8 de mayo de 1813.- El cura párroco, B<sup>a</sup>. Lorenzo Miranda (sigue rúbrica).



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.



García  
Matos

Centenario 

## ***2. CANTE FLAMENCO: ALGUNOS DE SUS PRESUNTOS ORÍGENES.***

En: *Anuario Musical*. Vol. V. Barcelona: Instituto  
Española de Musicología. C.S.I.C., 1950.



***Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.***



García  
Matos

Centenario 

## **2. CANTE FLAMENCO. ALGUNOS DE SUS PRESUNTOS ORÍGENES**

En: *Anuario Musical*. Vol. V.  
Barcelona: Instituto Español de Musicología. C.S.I.C., 1950.

Es el cante flamenco una de las más singulares manifestaciones del riquísimo y vario folklore musical de España. Y hasta cabe decir que es la más destacada y atrayente, en razón de las especialísimas prendas y cualidades que la avaloran, significadas por la originalidad y pluralidad de las formas, el grado excepcional de desarrollo y fuerza a que se elevan la expresión y el estilo, y la particular seducción que ejerce su estética rara y sugestiva<sup>1</sup>.

A pesar de estos atractivos, fueron siempre contados, en verdad, los españoles cultos que se fijaron en el arte flamenco y se interesaron por su conocimiento y estudio, pues la mayoría permaneció de continuo indiferente, cuando no desdeñosa, sin faltar, inclusive, alguno que, maltraído por ese extraño desdén, producto de una más extraña incomprensión, arremetiese en libros y escritos contra dicho arte, vituperándolo y condenándolo, al juzgarle nocivo, «insexuado» (!) y otras cosas aún más tremendas. Tipo tal de detracción o parecidas, no le escasearon nunca al arte flamenco, y todas ellas, junto a la incomprensión que delatan, fueron, sin duda, nacidas, más que de una observación serena y perspicaz, de la errónea creencia, no poco generalizada, en que nada bueno, exquisito o noble puede haber en un arte que, cual el flamenco, se cría y desarrolla en malsanos ambientes y entre gentes y personas de sospechosa conducta o licenciosas costumbres.

Como de contrapeso a indiferente y abominadores, la actitud de otros intelectuales con respecto al arte flamenco, fue admirativa, de atención y de favor sincero. A él se acercaron, dando de lado el funesto prejuicio con que se pretendía estigmatizarle, hombres de saber y letras, artistas y músicos, descubriendo en él una óptima fuente de originales bellezas y un problema interesantísimo a resolver de etnología musical. Inspiró creaciones musicales famosas ya por todo el mundo; literarias y poéticas no menos valiosas y conocidas; se describieron sus caracteres más visibles; se publicaron

---

<sup>1</sup> Más allá todavía y sin descaminarse mucho llegó el musicólogo francés al emitir sus opiniones sobre el cante flamenco, opiniones que en cierta memorable ocasión evocó Falla, y entre las cuales aparecía la siguiente afirmación: «No lo hay más rico ni más vivo en toda Europa.»



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

repertorios de sus coplas y, en fin, se observó y trató de investigar el hecho folklórico.

De esas observaciones e investigaciones han surgido libros, ensayos y artículos en los que, de un modo u otro, se teoriza o dictamina sobre la génesis, historia, formación y contenido del cante flamenco. Pero... ¡fenómeno curioso!, la mayor parte de tales elucubraciones ha prescindido casi en absoluto de toda documentación musical, y las que no, hubieron de valerse de tan escaso número de ejemplos, tan poco substanciales por lo común y tan mediocres de transcripción los más, que de ningún modo sirven ni pueden servir como base sólida de apoyo a un estudio eficaz y de altura. Así, pues, nos encontramos con que esos «trabajos» - en ocasiones más impresionistas y bien intencionados que objetivos-, unen, es cierto, apreciaciones y atisbos de valor, pero también considerables diferencias en bastantes de las proposiciones o conclusiones que establecen. Además, como sus autores ignoraron unas veces la música, u otras ignorándola o no, ahondaron muy someramente, por desgracia, en la investigación de ciertos puntos, o recogieron escasos o defectuosos informes respecto de otros, viene a ocurrir que menudean en dichos «trabajos», y con no poco frecuencia, los errores, y sobre todo, las disparidades recíprocas en orden a tal o cual estimación o tales o cuales soluciones sobre el origen y procedencia del cante, sus nombres, divisiones, caracteres, etc., creándose con ello un confusionismo lamentable que sólo a oscurecer la verdad ha contribuido. Sea de esto ejemplo el siguiente corto catálogo de algunas de esas contradictorias o dubitables, si no erradas, opiniones (atento a la brevedad, selecciono al azar, y no precisamente entre las de entidad mayor):

Por algunos ha sido señalada la *Caña* como el tipo de cante más antiguo y del cual nacen todos los demás. En cambio, otros afirman que ese privilegio corresponde a las *Soleares*. Pero es que más allá se nos asegura que es la *Siguiriyá* o *Seguiriyá* la que ostenta o debe ostentar tan gloriosa palma...

Viniendo a las particularidades genealogías, y sin ofrecerse comprobación ninguna, se dice descender de la *Caña*, o de la *Caña* y el *Polo* las *Soleares* y de éstas, a su vez, los llamados «cantes por Alegrías»: las *Alegrías*, el *Mirabrás* o *Mirabrá*, también *Mirabrar* o *Mirabá*, las *Romeras* o los *Caracoles*. Se dice que el *Martinete* es el padre de la *Siguiriyá*; en frente hay quien sostiene la viceversa. Susténtase que la *Rondeña* es el tronco de la *Granaina*, el *Fandango* y la



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

*Malagueña*; acullá se asevera que es el *Fandango* el progenitor auténtico de Malagueñas, *Granainas* y *Rondeñas*; de los titulados «cantes de Levante»: la *Taranta*, el *Taranto*, la *Murciana* y la *Cartagenera*, y... según Pedrell, hasta de las *Sevillanas* (!)<sup>2</sup>

Ciertos autores clasifican los cantes en «jondos» y «flamencos», sin caer en la cuenta de que todo «cante jondo» es «cante flamenco» aunque no todo «cante flamenco» sea «cante jondo»

Admitida tácitamente por otros la susodicha clasificación ficticia del cante, y la más real de «grande» y «chico», pretenden hacer sinónimos los vocablos «jondo» y «grande», no proponiendo la siguiente discriminación que sería lo correcto: siempre es «jondo» todo «cante grande», pero no siempre es «grande» todo «cante jondo»<sup>3</sup>

Corriente para algunos es la creencia de que «cante flamenco» equivale a «canto popular andaluz». Machado y Alvarez y Rodríguez Marín ponían en tela de juicio la idea de esa popularidad<sup>4</sup>. Un ilustre escritor y buen amante del cante se preguntaba y respondía: ¿El canto andaluz (entiéndase flamenco) es verdaderamente popular? No lo es si entendemos popular por vulgar. Todos los cantos regionales descubren en seguida su rastro rural; el canto andaluz es ciudadano, civilizado»<sup>5</sup>.

Y, sin embargo, no constituyendo el cante flamenco, como no lo constituye, el verdadero y genuino «canto popular» de Andalucía, tampoco cabe regatearle su carácter folklórico, popular. Es un folklore *sui generis*, pero folklore; y grandemente me placería dilucidar la extensión debida tal aserto, si el espacio de que dispongo y el objeto a que deseo ceñirme lo consintieran. Sea por el momento suficiente hacer memoria de los seres o individuos conocidos como principales depositarios o intérpretes del arte flamenco. De un lado gitanos rudos e incultos; de otro, humildísimas y sencillas gentes de rudimentarios hábitos y por añadidura iletradas, que

<sup>2</sup> F. PEDRELL, *Cancionero musical popular español*, 2.ª ed. (Barcelona, s.a.), t. II, págs. 41 y 54.

<sup>3</sup> Baste recordar que hubo y hay *Tonás*, *Siguiriñas* y *Soleares* «grandes» y «chicas». Y no se confundan estos términos, como muchos lo hacen, inclusive profesionales del cante, con las voces «largas» y «cortas», pues en puridad implican conceptos distintos, sin embargo de ofrecer entre sí puntos de tangencias.

<sup>4</sup> DEMÓFILO (Antonio Machado y Alvarez), *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por...*, (Sevilla, 1881), pág. VIII. -F. RODRÍGUEZ MARÍN, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas* (Madrid, 1929) «Advertencia Preliminar».

<sup>5</sup> José María SALAVERRÍA, *Sevilla y el andalucismo* (Barcelona, s. a.), XVI, «Cante Hondo».



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

salieron de las bajas capas sociales o del cogollo mismo de la clase popular y aldeana; en suma: pueblo<sup>6</sup>. Pero no basta por sí solo este dato, como es sabido, para calificar de folklóricos los hechos culturales, que ni el concepto «pueblo» restringe su significado a las clases dichas, ni tampoco puede llamarse folklore a todo lo que el pueblo sabe y pone en práctica; mas se dan otras condiciones: de la tradición oral, unos y otros, recibieron todo lo fundamental del rico depósito, siendo múltiples y muy vehementes los testimonios que dan fe de este suceso. En ciertos casos, sin embargo, son conocidos los nombres del autores de no pocas coplas literarias, y esta falta de anonimato venía a ser parte del argumento en que Machado se apoyaba para formular negación; decía: «*Los cantes flamencos* constituyen un género poético predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un *género propio de cantadores*. Quien tuviera medios y virtud para poder vivir entre éstos algún tiempo, podría poner al pie de cada copla el autor de ella...»<sup>7</sup>; sin perjuicio de declarar más adelante: «Lo cierto es que cada cantador llama, por lo general, suyas a las coplas de su repertorio, siquiera unas hayan sido compuestas por él y otras por su maestro o maestros<sup>8</sup>.» Efectiva es la existencia perceptible, así antaño como hoy, de los autores de coplas flamencas. Musicalmente también conocemos *Soleares*, *Siguiriñas*, *Malagueñas*, *Polos*, etc., que se dicen ser de tal o cual intérprete. No es, empero la invención en lo musical tan demostrable como en el campo de la copla literaria, pues que de ordinario se redujo aquella a meros e intuitivos arreglos estilísticos de temas puramente tradicionales, los cuales, y por medio de tales arreglos, llegaron a cobrar, sí, una peculiar fisonomía pero de cuyos nuevos elementos informantes sólo por rareza se podría afirmar que introdujeron o introducen materia descubierta por primera vez o no conocida anteriormente, ya que su contenido, en líneas generales, lo componen trazos y rasgos extraídos de preexistentes fórmulas y temas radicados en la tradición<sup>9</sup>. Por lo demás, estos fenómenos de creación y recreación literario-musical en el cante flamenco son muy congruentes y lógicos. Al convertirse en profesión la práctica de este arte, con un público que lo admira, lo escucha fervorosamente y lo retribuye su dinero y aplausos, los ejecutantes habían de sentirse por

<sup>6</sup> Ver: G. NÚÑEZ DE PRADO, *Cantaores andaluces* (Barcelona-Buenos Aires, 1904).-Fernando EL DE TRIANA, *Arte y artistas flamencos* (Madrid, 1935).

<sup>7</sup> DEMÓFILO, ob. Cit., pág. VIII

<sup>8</sup> Id., ob. cit., pág. XIII

<sup>9</sup> Téngase presente que aquí sólo se refiere al cante casi por modo exclusivo.



## *2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.*

fuerza estimulados a la competencia entre sí, dando lugar esa competencia a un mutuo y noble deseo de superación y destaque, que lograron siempre los mejores dotados, no únicamente por la excelencia de las dotes, sino también y de manera esencial, por un prurito que sintieron y realizaron de innovación en casos - corriente y de propósito en el orden literario, más confuso e irreflexivo en el musical - y, singularmente, por el empleo y alardoso despliegue a fondo de la capacidad y facultades potenciales individuales que, en la mayoría de las ocasiones, surtió el efecto más o menos deliberado de transformar la faz de ciertos cantes, ya por resultar ampliados y desarrollados en sus elementos constitutivos, ya por las agregaciones o sustituciones instintivas y geniales de «motivos» y por «motivos» de tradicional abolengo que dichos superdotados les añadían; ambos factores, asimismo, se conjugaron a veces en el proceso de la creación, recreación o ... invención -si es que se prefiere llamarla así - de algunos conocidos cantes. Y digo algunos, como anteriormente dije ciertos cantes, porque es notorio que sólo muy pocos de éstos gozan de presunta paternidad, pues la inmensa mayoría son anónimos en absoluto.

Insisto, pues, en el folklorismo -aunque se diga «especial»- del arte flamenco. Tradicional es su substancia, y gentes populares son, en la más estricta dirección folklórica, sus cultivadores. Nada importa que se pueda señalar entre éstos al creador o recreador de tal copla o melodía, incluso, aunque especialmente la copla ponga de relieve a menudo una anécdota o un sentimiento de carácter aparentemente personal, pues la técnica, modos de expresión y recursos aprovechados que incluyen con constancia esas coplas y melodías de creación, a todos pertenecen y del común proceden, debido a lo cual fueron éstas de seguida adoptadas por todos los cantadores, lo que, de otra parte, nos viene a probar la relatividad que como dogma tiene la condición de la anonimidad en los hechos folklóricos.

De lo expuesto fácilmente se colige el grado de profundidad a que llegó hasta la de aquí investigación científica del cante flamenco. Pero es que, como digo, apenas fue rigurosa la observación, y, sobre todo, se omitió, salvo en uno o dos casos, el análisis del importantísimo factor musical, tan imprescindible al método comparativo que indefectiblemente ha de seguirse en estudio de tal índole. Por otro lado, si no faltaron personas que con fines ajenos al estudio folklórico transcribieron música flamenca, sus



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

transcripciones no habrían sido, en verdad, de gran eficacia al estudioso si sólo en ellas hubiera querido cimentar su trabajo investigador<sup>10</sup>.

Complejo y arduo se ofrece en su conjunto al folklorista el estudio aclaratorio y resolutivo del problema etnológico-musical que supone y plantea el cante flamenco. En medio de la unidad aparente en que se nos presenta, son, en realidad, tan varios y diversos sus estilos y más que por fuerza ha de pensarse en una pluralidad de orígenes e influjos. No son menos diversos los caracteres técnicos y estéticos, los cuales en algunos aspectos, habrán de relacionarse a menudo con la particular idiosincrasia y modos de vida de los mismos sujetos que practican el cante. Las fases del desarrollo por las que ciertos estilos pasaron son también varias y no nada fáciles de determinar, según vengo experimentando. La elucidación de éstas y otras cuestiones de análoga o menor monta que en el cante flamenco se nos suscitan, precisará largo tiempo de analítico y reflexivo estudio, previa una muy delicada y extensa anotación de los documentos musicales existentes en el memorístico archivo viviente de los viejos cantadores profesionales que quedan.

Cuentan ya lustros los días que a esta última tarea llevo dedicados, y ascienden a varios centenares las piezas acopiadas, ya por transcripción directa o bien en fonogramas que para mi uso hice grabar. No juzgo, empero, finado este trabajo ni poseo aún las suficientes noticias para intentar científicamente un general y sistemático análisis del arte flamenco. Por ello, en este artículo no me propongo otra cosa que hacer algunos aportes a la aclaración de varios extremos relativos a ciertos orígenes e influencias comúnmente tenidos por probables o verdaderos.

*Centenario* \* \* \*

---

<sup>10</sup> Desde el pasado siglo se anotaron melodías del cante flamenco, más de valor muy dudoso para la investigación, debido al escaso número y clases y a la incorrección que de escritura transparentan en ocasiones. Figuran principalmente esas melodías, formando en trevero o grupo *ad hoc*, en las sucintas colecciones de cantos o aires populares españoles o flamencos para piano o piano y canto de: E. Ocón, E. M. Manella, Isidoro Hernández, L. Carreras, M. Fernández Grajal, Pola Gibarola, G. Arias, A. S. Arista, F. García Navas, Felipe Pedrell (también en el tomo II de su *Cancionero*), Modesto y Vicente Romero. Asimismo, aparecen otras varias notas por M. FONT Y DE ANTA, en la revista *La Canción Popular*, año 1, n° 9 (Madrid, septiembre 1922).



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

Uno de los datos que del cante flamenco más llaman la atención con el que forzosamente tropieza al principio todo aquel que trata de bucear en los orígenes de dicho cante, es el singular apellido que integra su nombre.

En orden al estudio de procedencias de los elementos culturales, la Etnología ha sabido ya justipreciar el representativo valor que adquiere en los nombres que estos pudieren ostentar la ocasional presencia de gentilicios adjetivadores. Tales gentilicios, en efecto, cuando aparecen, nos están como señalando el punto de origen de los objetos, instituciones o elementos de cultura cuya denominación complementan. Comprobamos fácilmente el verismo de esos señalamientos en casos de elementos inventados o difundidos por el mundo en nuestros días y cuyo lugar de invención o centro de partida conocemos con certeza, así, por ejemplo, el vals vienés, el tango argentino, la gimnasia sueca o la cama turca ... Mas hay que, como en otras muchas leyes generales, teorías y fórmulas enjuiciadoras etnológicas, en la presente también son admitidos ciertos «peros» y «sin embargos»: los provocados por la constatación de los equívocos y engañosos que en ocasiones resultan los mencionados gentilicios, puesto que a veces son indicadores del sitio de que recibió otro pueblo el elemento u objeto cultural y no del lugar en que se inventara; otras, resultan implicar meras corrupciones lingüísticas de nombres que encierran significados de índole diferente.

Nadie podría seriamente afirmar que el cante flamenco es oriundo de Flandes; la más leve comparación de aquél con la música genuina de esta región hace comprender al instante cuán desatinada sería semejante idea. Sin esa comparación, tan ineludible, no ha faltado, empero, quien sugiriese el supuesto (que a Pedrell no parecía inverosímil en principio), de que «las canciones flamencas fueron importadas a nuestra tierra por flamencos procedentes directamente de Flandes en tiempo de Carlos V»<sup>11</sup>. Se recusa por sí mismo este supuesto no sólo por no ayudarse del factor técnico-musical que es, según dije, negativo del todo, sí que también por quedarse en un «decir» desnudo de cualquier otro apoyo eficiente que le corrobore.

Por diversos escritores no obstante, se sostiene la alusión a Flandes del epíteto «flamenco», pero con diferente sentido. Dado caso que como apelativo se aplicó preferentemente a los gitanos, y fueron éstos los primeros en

<sup>11</sup> Ver F. PEDRELL, *Los cantos flamencos*, en *Lírica Nacionalizada* (París, s. a.). También se incluye este artículo en el t. II, Apéndice V, del *Cancionero* ya citado del mismo autor



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

destacarse en la práctica del arte de que tratamos, poniendo éste de relieve y haciendo fijar la general atención sobre él, ello fue causa para que dicho arte viniera a llamarse «flamenco». Y se tituló de flamencos a los gitanos, porque - según conjeturan o dicen los tales escritores - el pueblo español les supo llegados a España por la vía de Flandes<sup>12</sup> o porque «dada la índole y genialidad siempre festiva de la raza andaluza» ésta les colgó irónicamente dicho apodo, en atención al «color de su tez, moreno y bronceado, que es precisamente opuesto al blanco y rubio de los naturales» de aquel país<sup>13</sup>; o bien porque hallaba que las rateriles aficiones de los calorrés eran parejas a las que se atribuían a los áulicos flamencos que consigo trajo Carlos V y que se instalaron en puestos responsables de la nación<sup>14</sup>. Ya que el apelativo vino a extenderse a las gentes -gitanescas o no- de vida airada, bravía y pependiceras, lo justificaron otros por la similitud de esas características con las de que hacía gala la bravucona soldadesca que peleara en los tercios de Flandes<sup>15</sup>: Generalizando aún más el significado del vocablo, autores hay que lo hacen dimanar del hecho de haber los andaluces adoptado la ostentosa indumentaria que lucían los cortesanos flamencos, o de poseer en la propia algún rasgo comparable a rasgos de aquella<sup>16</sup>.

Imaginose, asimismo, que el motejarse de flamencos a los que de manera activa formaban en la profesión o afición al cante, provino de la plantada apostura y erguido talle que en su persona manifestaban éstos, lo cual se asemejaba, en cierto modo, a la empinada figura que toma, cuando se posa, la zancuda ave del mismo nombre<sup>17</sup>.

Tampoco otros escritores han creído en la alusión del término «flamenco», sino que afirman que primitivamente era distinta su forma y diferente su filiación semántica. Nos descubren que «flamenco» es corrupción

<sup>12</sup> George BORROW, *Los zingali (Los gitanos de España)* (Madrid, 1932), Parte Primera, I pág. 73. - Eduardo M. DEL PORTILLO, *Cante Jondo, Novela, con un Estudio preliminar acerca de los orígenes y formación del cante jondo* (Madrid, 1929), pág. 12. - Fernando LLUCH. *Reivindicación del cante jondo* (conferencia), (Valencia, 1932), v. pág. 12.

<sup>13</sup> DEMÓFILO, ob. cit., pág. VII.

<sup>14</sup> F. FERNÁNDEZ DE CASTILLEJO, *Andalucía, lo andaluz, lo flamenco, lo gitano* (Bueno Aires, 1944), VII, pág. 164.

<sup>15</sup> Rafael SALILLAS, *El delincuente español*, en *Hampa* (Madrid, 1898), págs., 53-54.- Clemente CIMORRA, *El cante jondo* (Buenos Aires, 1943), pág. 22.

<sup>16</sup> Federico ONÍS, cit. por Waldo FRANK, *España Virgen*, 2ª ed. (Madrid, 1930) cap. III, pág. 82, nota al pie. - Antonio ARÉVALO y GARCÍA, *La copla andaluza*, seguida de un estudio histórico por don Rafael Castejón y Martínez de Arizala (Córdoba, 1947), pág. 10.

<sup>17</sup> F. RODRÍGUEZ MARÍN, ob. cit., pág. 12-Tomás BORRÁS, en el prólogo a *Arte y artistas flamencos*, págs. 11-12.



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

o derivado de las voces árabes *felagmengu*, que equivalen en castellano a *campesino huido*<sup>18</sup> : o *fel-lab-mangu*, derivada esta última voz verbo del árabe «gorjear» y por extensión, «cantar»<sup>19</sup> ; o *felabikum*, o *falahmen Ikúm*, los labradores, o canto de labradores<sup>20</sup> o también, por último, «*felab-enkun* (vosotros los labradores) que en la lengua perezosa de los (moros) montañeses no se pronunciaría *felab-enkun*, sino *flajencu*, y que era el cante de los moriscos de las Alpujarras, que con la misma o parecida música de ese cante convertido en pregón, regaban de notas difíciles las estrechas calles granadinas<sup>21</sup>» .

Concluyendo, para cierto autor el nombre «flamenco», aplicado al cante viene a ser indicativo de una intrínseca propiedad de éste, propiedad de que, a la vez, toma su origen: el cante es *flameante*, o lo que es igual, «llameante, llamativo, vistoso<sup>22</sup>».

Según puede apreciarse, el interés por hallar una justa interpretación al calificativo «flamenco» ha sido fértil en soluciones, y de manera que parece resultaría vano el empeño de seguir zarandeando dicho vocablo con la esperanza de hacerle dar substancia nueva<sup>23</sup>.

Pero, entre tantas y tan desacordadas opiniones, ¿cuál es la cierta?

Estimo que hubiera reportado gran utilidad a la investigación el averiguar, siquiera con una exactitud aproximada, el momento o fecha en que por primera vez es aplicado a los gitanos el nombre de «flamencos», y el autor o autores de esa aplicación. Históricamente queda fuera de duda que el hecho hubo de producirse en época tardía. Desde que, a mediados del siglo xv, pisan los gitanos tierra española, el pueblo de España sabe a qué atenerse respecto a la nacionalidad o procedencia -aunque legendaria-, de la extraña raza. Como hiciera ésta antes por los países europeos que atravesó en su peregrinaje,

<sup>18</sup> Blas INFANTE, *La verdad sobre el complot de Tablada y el estado libre de Andalucía*. No he podido leer este escrito; recojo la cita en Carlos y Pedro CABA, *Andalucía, su comunismo y su cante jondo* (Madrid, 1933), libro segundo, E), pág. 78. Cítase también lo enunciado en Walter STAKIE, *Don gitano* (Barcelona, 1944), segunda parte, cap. XI, pág. 146.

<sup>19</sup> P. Patrocinio GARCÍA BARRIUSO, *La música hispanomusulmana en Marruecos*. (Larache, 1941), cap. V., b, pág. 58.

<sup>20</sup> Luis Antonio DE VEGA, *Música andaluza y flamenco en Tetuán*, artículo en el semanario *Domingo* (Madrid), cit. por C. ORTIZ DE VILLAJOS, en su obra *Gitanos en Granada (La Zambra)* (Granada, 1949) págs. 18-19.

<sup>21</sup> Luis Antonio DE VEGA, *Origen del flamenco. El baile de los pájaros que se acompañan con sus trinos*, semanario *Domingo*, núm. 624 (Madrid, 12 de junio de 1949).

<sup>22</sup> Juan RODRÍGUEZ-MATEO, *La copla y el cante popular en Andalucía*, en *Discursos leídos ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras por los señores don ... y don Rafael Laffón y Zambrano en la recepción pública del primero. Sevilla 17 de febrero de 1946* (Sevilla, 1946), pág. 15.

<sup>23</sup> Todavía verá el lector, más adelante, otra interpretación distinta de las expuestas.



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

también aquí se dio a propalar muy prontamente la falaz historia de su origen egipcio, historia que debió ser rápidamente aceptada en nuestra nación, según permite inducirlo el profundo arraigo que en nuestro idioma tiene la palabra «gitano» derivada, como se sabe, de «egiptano» o «egipciano», y con la cual se denominó ya en los primeros instantes al sujeto perteneciente a las hordas que formaban, cuando en España aparecieron dichos exóticos invasores. El decreto que contra ellos promulgaron los Reyes Católicos el día 4 de marzo del año 1499, no los llama sino egipcianos, y la carta que en confirmación de esta pragmática firma en Toledo a 24 de mayo de 1539 el Emperador Carlos y su madre Doña Juana, no los nombra de otra forma que los de Egipto o egipcianos, y también egipcianos y de Egipto<sup>24</sup>: Entra en uso el derivado «gitano» hacia los tiempos de Felipe I. A partir de la pragmática de este Rey, citada abajo, las leyes similares que hasta Carlos III incluso publicaron los demás monarcas emplearon ese término de continuo. Es el que la literatura registra desde Cervantes acá, y el que desde entonces acá, también, prevalece en los refranes, dichos y proverbios del pueblo que al gitano aluden. Nada populares fueron «cíngaros» y «cingalos», según algún autor asimismo los nombra<sup>25</sup>, y trascendió poco o nada la nominal distinción que sobre los gitanos españoles se hace en un anónimo informe histórico del siglo XVII; quiero trasladarla porque no recuerdo haberla visto mencionada en ninguna de las múltiples historias u obras que del gitanismo español trata yo conozco; dice:

*Lo que dellos (los gitanos) se puede colegir es que oyeron a sus mayores aver venido los unos de Egipto y los otros de Grecia, y ansi unos se llaman Egypcianos y otros Grecianos, y ay entre ellos diferencia conocida en las costumbres, en el trage, y en algunos vocablos. Los Egypcianos son holgazanes, andan más a caballo, sus mugeres trahian los rodetes grandes y mantones. Han usado y usan más el hurtar que el engañar con palabras y embustes.*

---

<sup>24</sup> Inclúyense ambos documentos en *La pragmática que su Magestad del (sic) Rey nuestro señor (Felipe II) mandó hacer esta año de (1560) para que los gitanos no anden por estos reinos \**. Esta pragmática está inserta en: *Capítulos y leyes discedidos en las cortes que su Magestad el Rey don Phelipe nuestro señor tuvo y celebró en la ciudad de Toledo: q que comen- en el año pasado de M.D. LIX y se feneció y acabaron este presente año de mil y quinientos y sesenta.*

\* Por defectos de imprenta deja de consignarse el año, caso que se hace al final de la pragmática; así: *Toledo 30 de agosto de 1560.*

<sup>25</sup> El Doctor Juan DE QUIÑONES, *Discurso al Rey don Felipe III. N. S. que se sirva dar orden como más convenga para que a ningún género de ladrones les valga la Iglesia (año 1654).*



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

*Los Grecianos son todos herreros, usan más el engañar co palabras que el hurtar. No han usado los rodetes grandes, y mantones, tienen algunos vocablos diferentes. Juntanse ordinariamente gitanos con gitanos y Grecianos con Grecianos*<sup>26</sup>.

No aparece por ningún lado, en los primeros siglos del gitanismo en nuestro suelo el apelativo «flamenco» designado al gitano. Mal pudo, pues, creer el pueblo español que las gentes de tal casta tuvieran nada que ver con Flandes. Y si dicho apelativo no surge, según todas las probabilidades, hasta los fines del siglo XVIII o principios del XIX, ¿qué pudo decidir al pueblo a sustituir ocasionalmente el primitivo o tradicional nombre por aquel otro extraño? ¿Y cómo al hacerla pudo relacionarlo con Flandes o sus nativos, con el soldado que allí combatiera, o con los árabes o los moros, si todo ello era ido centurias hacía y sólo recordaba la historia impresa<sup>27</sup>?

Hasta lo de ahora yo no he podido encontrar menciones de la voz «flamenco», con el sentido que la venimos tratando, anteriores a la que aparece en la citada obra de George Borrow, la cual salió a luz por vez primera en Inglaterra el año 1841, y como producto del viaje que a España hizo el autor en 1836, viaje que finó cinco años más tarde<sup>28</sup>. Resulta interesante la mención del gitanista inglés; se expone así:

«Gitanos o egipcios es el nombre con que, por lo común, se ha conocido en España, así en épocas pasadas, como en la presente, a lo que en inglés llamamos gypsies, pero también se les ha dado otros varios nombres; por ejemplo, Castellanos nuevos, Germanos y Flamencos.

Que fuesen llamados germanos (sigue diciendo Borrow), puede explicarse o por la suposición de que su nombre genérico de *Rommany* fue mal entendido o mal pronunciado por los españoles entre quienes se hallaron, o por el hecho de haber pasado a través de Germani en su camino hacia el Sur y llevar pasaportes y salvoconductos de varios estados germánicos. El apelativo

<sup>26</sup> *Información sobre los gitanos y su historia*. Bibl. Nac., signo V. C-107-60.

<sup>27</sup> Eugenio NOEL, en su libro *Señoritos, chulos, fenómenos, gitanos y flamencos* (Madrid, 1916), pág. 253, expone la siguiente frase jergal: «se armó en Flandes de mistó», seguida arguye «que quizá sea el origen patronímico del arte flamenco», pero déjase que dicha frase, como la de «poner una pica en Flandes», son reminiscentes, y el bajo pueblo al usarlas, aunque las aplique con propiedad, ignora de ordinario su más prístino sentido, pudiéndose casi creer que, en general, ignora también el significado preciso de Flandes y donde esta región se asienta.

<sup>28</sup> Existen con el título de *Historia de los gitanos* dos pequeños libros, publicados ambos en 1832, uno en Barcelona y el otro en Madrid; son muy raros, según parece, y hasta la fecha no me ha sido dado consultarlos por más que los busqué.



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

de flamencos con que al presente se les conoce en varias partes de España no se les habría dado nunca, probablemente a no ser por la circunstancia de llamárseles o creérseles germanos, ya que germano y flamenco son considerados como sinónimos por los ignorantes<sup>29</sup>. »

Colúmbrase que el británico autor fue víctima de un espejismo al enjuiciar la significación del nombre «germanos», así como en la consecuencia que extrae respecto al de «flamencos». Por lo expuesto más arriba, nos damos cuenta de que el primer apelativo tuvo que tener un uso muy esporádico y, desde luego, un más congruente significado que el que Borrow le atribuye. Muy bien, «germanos» pudo ser «hermanos», que entre el gitanismo -y esto no lo ignoraba Borrow- costumbre antigua fue la de llamarse así y tenerse por tales sus miembros, cosa que más tarde sólo usaron las agrupaciones consanguíneas; y al hablar de «los hermanos» la pronunciación bética daría comúnmente «lohgermanoli», aspirando las eses finales y la h, como es característico en la fonética andaluza, bien que no faltarían algunos que pronunciaran «lo ermano», también propio si menos corriente. No obstante, y por ser aún más sencillo y verosímil, casi sin duda puede creerse que el nombre en cuestión se le dio a los gitanos por lo mucho que en la práctica de sus hábitos ladronesco, llegaron a confundirse con la hampa y por los contactos que con esta sociedad mantuvieron frecuentemente. Decía ya la carta persecutoria de Carlos V: «... dichos egypcianos y de Egipto y aú con ellos otros muchos naturales destos nros reynos y de otras naciones q an tomado su legua y hábito y manera de bivir ... » y luego: « ... Por la qual mandamos q los dichos egypcianos y personas q co ellos anda en su hábito y traje...<sup>30</sup> » Después, ese contacto aparentemente fusionador prevaleció en los presidios, en las ciudades y campos, dando fe de él la gran muchedumbre de vocablos romanés que llega a adoptar la lengua de germanía o idioma de la hampa<sup>31</sup>. Tan «germano» (= rufián) como el individuo perteneciente a la hampa o picaresca pareció, pues, el gitano, circunstancialmente al pueblo, quien confundiéndose bajo el punto de vista delictivo no vaciló en aplicar al segundo el dicitario con que al primero de antiguo se conocía. Por lo tanto,

<sup>29</sup> George BORROW, ob. cit., parte primera, 1, págs. 72-73.

<sup>30</sup> Ob. cit.

<sup>31</sup> Véase Rafael SALILLAS, *El Delincuente Español, El lenguaje. Estudio filológico, psicológico y sociológico, con dos vocabularios jergales* (Madrid, 1896).



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

creo que no ha lugar la deducción que Borrow hace al filiar al nombre de «flamenco».

Puesto que este nombre no se nos muestra hasta los primeros decenios del siglo XIX, menester es pensar que en esos días, o a lo más en los días finales del XVIII, cuando propiamente nace, y sin relacionarse por supuesto, con Flandes o la Arabia.

Menos aceptable aún resulta la relación peregrina que con el susodicho homónimo pájaro establecen Rodríguez Marín y Borrás, pues que aparte de ser débil e inconsistente y muy traída por los cabellos, hay que sólo a pocos andaluces pudo ser familiar el mentado pájaro, que en sus periódicos pasos por la Bética se alejaba o aleja de todo poblado posándose en las aisladas y yermas tierras de las marismas.

Eliminando, en consecuencia, esas interpretaciones del término «flamenco», podemos considerar la que le hace surgir de «flameante» por lo encendido o fogoso que el cante en su expresión se muestra.

Como se observará, olvídate en tal argumento que el apelativo, primordialmente, es al gitano a quien se dio, y que sólo más tarde se bautizó con él al cante, por ser éste al principio ejecutado y como revelado los gitanos. Significativo es que el famoso Estébanez Calderón, que presencié ya en su época primerizas sesiones o fiestas de cante y baile flamencos, no consigne el calificativo a éstos referido ni una sola vez en los relatos que de dichas sesiones nos ha dejado<sup>32</sup>. Poco después, sin embargo, y con el nacimiento del café cantante debió hacerse notoria la denominación. Narrando en 1870 Zugasti y en su conocida obra sobre el bandolerismo en Andalucía, sucedidos y hechos de la gente de tal ralea, cita ya a una muchacha que pide se canten *una playerita a lo gitano*, pues dice morir *por las coplillas flamencas*<sup>33</sup>; otra hay también que *se despepita porque le canten a lo flamenco*<sup>34</sup> cantan, asimismo, varias mozas en una «reunión» de Sevilla, o bien profesionales en un café de Málaga<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> EL SOLITARIO, *Escenas Andaluzas* (Madrid, 1847), Ver los capítulos «Un baile Triana» y «Asamblea general de los caballeros y damas de Triana, y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailadora.»

<sup>33</sup> Julián DE ZUGASTI, *El bandolerismo, Estudio social y memorias históricas*, 3.ª ed. (Madrid, 1876), t. I, cap. XII, pág. 217.

<sup>34</sup> Ob. cit., t. II, cap, XIV, pág. 17,

<sup>35</sup> Ob. cit., t. II, cap, XVIII, pág, 122, y t. IX, cap, XXIX, pág. 146.



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

Pero si es incorrecta en el punto expresado la enunciada filiación «flamenco», no lo es tanto por lo que se refiere a la etimología estricta. En el fallo que del sociólogo Salillas quedó apuntado más atrás, añadía éste la siguiente nota de reserva: «No me atrevo a afirmar concretamente que el *flamenco* sea representación del soldado de Flandes. Probablemente, como en tantas otras denominaciones de la jerga, hay aquí fusión de representaciones. La presunción se llama jergalmente *flamancia* lo que indica su derivación de *flama* (llama). Chispa significa ingenio, y por esta cualidad se llamó *chispero* al hombre apicarado del pueblo bajo de Madrid<sup>36</sup>.»

Dos años antes había escrito el mismo autor: que la palabra *flamenco* «no obstante desconocerse su significado, debe tener el sentido y la estructura de las palabras jergales, báyase formando con determinantes del caló o con determinantes de éste y de la jerga con que está en contacto<sup>37</sup>». Si Salillas hubiese advertido la escasa antigüedad de la palabra en su aplicación al gitano, posible es que hubiera defendido con firmeza la etimología que insinúa; pero le hizo vacilar en su dictamen el no hacer esa advertencia, así como, quizá, el tropezar con la popularidad que aquélla había alcanzado ya en su tiempo, lo cual incrementaba la duda de su origen. Por ambas razones, seguramente, no se incluyó tampoco dicha palabra en los vocabularios de germanía ni se la presintió propia de esta lengua; esos diccionarios, descontado el de Hidalgo del siglo XVII, son de reciente fecha. Parece también que, además de escasos, son incompletos, y por lo mismo, fácil es que hayan dejado de recoger voces en las que, tal vez, se nos ofreciesen muy elocuentes y claras raíces de la que estudiamos<sup>38</sup>. Tuvo que hacerse indefectible esta imperfección de los vocabularios germanescos, por tratarse de una lengua no escrita, ser varias sus modalidades según las comarcas<sup>39</sup> y estar sometida en cada sitio a renovaciones, sustituciones y aumentos de sus vocablos. A este propósito dícese de un rufianazo en un viejo romance:

<sup>36</sup> R. SALILLAS, *Hampa*, primera parte, e), pág. 54.

<sup>37</sup> Id., id., *El lenguaje*, págs. 219-19.

<sup>38</sup> R. SALILLAS, *Vocabulario de germanía y Vocabulario de caló jergal*, en *El lenguaje*. - Luis BESSÉS, *Diccionario de argot español*, «Manuales Soler», t. LXV (Barcelona, s. a), se reimprimió en «Manuales Gallach», t. 65 (Barcelona, s. a.). - F. M. PABANÓ, *Diccionario gitano-germanesco-español*, en *Historia y costumbres de los gitanos* (Barcelona, 1915). - Pedro SERRANO GARCÍA, *Policiología, Caló delincuente*, 3.<sup>a</sup> ed., (Madrid, s. a.).

<sup>39</sup> J. DE ZUGASTI, ob. cit., t. II, cap. XV, pág. 35.



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

*Habla nueva Germania  
porque no sea descornado (descubierto)  
Que la otra era muy vieja  
y la entrenan (entienden) los villanos ...<sup>40</sup>*

Salillas no inserta en *El lenguaje* la voz «flamancia», sin duda por haberla descubierto después de escribir dicho libro. Los demás vocabularios la desconocieron. Como ignoraron todos, asimismo, el término «flaman», hoy bastante popularizado, proveniente de «flamante», su origen en «llama», igual que «flamancia» y equivalente a «nuevo» más también por extensión, a «lucido», «vistoso» y «gallardo».

Es sumamente posible, y yo me inclino a creerlo cierto, que el nombre «flamenco» sea una palabra jergal. Lo abonan varias razones de fuerza: 1.a, los instantes de su aparición que, a más de convencernos de la imposible relación del vocablo con nada que a Flandes o Arabia que, coincide precisamente con la época en que los gitanos llegan a establecer su mayor y más íntimo contacto con la hampa<sup>41</sup>, hecho que se produce por el efecto que sobre el gitanismo ejercen, según es sabido, ordenanzas dadas por Carlos III favoreciendo a la exótica raza como ningún real edicto lo hizo antes. Grupos numerosos de gitanos comienzan a abandonar la vida trashumante y a tomar asiento en las ciudades por lo cual, y dadas sus aficiones y malas mañas, empezaron a mezclarse más a diario con la truhanesca, ayudándola o sirviéndola en sus «negocios» turbios de rapacería y contrabando y regocijándose a su lado, codo a codo, en las francachelas de tabernas, tahurerías y burdeles. El «germano» que para todo cuanto se relacionara con su sociedad y privativas «artes», fueren personas o cosas, empleaba por precaución nombres disfrazados, halló pronto el término eficaz con que señalar disimuladamente el calorre, cuya campaña se hacía por momentos más constante; 2.ª el equívoco que se desprende de la palabra «flamenco» usado jergalmente, equívoco que se aviene a la perfección con uno de los más sobresalientes caracteres del habla de germanía: el disimulo. «El disimulo es -dice Salillas- el verdadero inspirador de la jerga<sup>42</sup>.» Examinando ésta se ve, en efecto, cuán grande es el número de

<sup>40</sup> *Romances de / germanía de varios auto- / res, con el Vocabulario al ca- / bo por la orden del a, b, c, / para declaración de / sus términos y lengua. / Compuesto por Juan Higaldo /9/ Con licencia, / en Çaragoça, / Por Juan de Larumbe. / Año 1644.*

<sup>41</sup> De tal época data el más poderoso influjo del caló en Germanía.

<sup>42</sup> Ob. cit., pág. 23.



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

vocablos que ostentando una forma y una fonética castellanas tienen, empero, un significado absolutamente distinto del común y como arbitrario: *aires* = cabellos, *albanex* = jugador de dados, *baile* = ladrón, *capa* = noche, *carretero* = fullero, *gentes* = orejas, *habas* = uñas, *percha* = posada, etc. y 3.<sup>a</sup> si como dice, y dice muy bien, el mismo Salillas, la jerga «no se distingue por tener modos fonéticos peculiares, sino por tener modos peculiares representativos<sup>43</sup>» en relación estrecha con las especiales facultades sensitivas y mentales de los «germanos», evidente es que tal forma modal implica «flamenco». Siendo «llama» el tronco común de «flamancia» y «flaman» la aplicación jergal de estas palabras a la «presunción» y a la «vistosidad resplandeciente» se explica por lo que estas dos ideas, realizadas, efunden la luminosidad y brillantez, sobre todo la última<sup>44</sup>, pero también la primera, que el orgullo, la presunción, entraña, además de cierta calurosidad, un cierto y especial fulgor. Y si estas parecieren sutilezas inaptas para ser aprehendidas por la rufianesca, tómese su vocabulario, analícese y se verá lo corrientes que fueron semejantes procesos en la formación de otras múltiples palabras de la jerga<sup>45</sup>. Por tales vías, y de tales o parecidas fuentes se extrae «flamenco», que denomina y tilda al gitano por la impresión que causa la estirada y presumida figura de su persona, el gracioso y brillante movimiento de sus andares, ademanes y gestos y la encendida vivacidad de su temperamento y sus pasiones, pura llama.

\* \* \*

Gitanesco creen muchos que es el origen del cante flamenco. Ciertamente que la mayoría de los adeptos de esta tesis lo son más que por consciente y experimentada certidumbre por el simple hecho de comprobar lo que el gitano se distinguió siempre como intérprete genial y afortunado del cante y por las diversas apariencias que de ese origen se dan en el cante mismo, al que se adscriben muchedumbre y coplas agitanadas y con ambiente y palabras calés; apellidos que pretenden ser reveladores, como «cante *gitano*», «cante *cañí*», «*seguriya gitana*» y formas que se ampararon casi solo y que

<sup>43</sup> Ob. Cit., pág. 41.

<sup>44</sup> Recuérdese que en nuestro mismo lenguaje usamos el término “flamante” para calificar las cosas muy nuevas, que por tal deslumbran los ojos.

<sup>45</sup> Ver R. SALILLAS, *El lenguaje*.



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

parece nacieron en medios gitanos: la *Debla*, el *Martinete*, la *Toná*, la *Liviana*, la *Carcelera* ... Pero al lado de estos superficiales defensores del origen dicho, hay otros que con mayor conocimiento de causa lo reafirman, aunque con restricciones. Un autor que no cree sean gitanas todas las formas flamencas asegura que «El cante jondo gitano corresponde genealógicamente a aires musicales «calés» ancestrales y a la música de la liturgia hebrea<sup>46</sup>.» De «las tribus gitanas que en el siglo XV se establecen en España» -dice otro- provienen ciertas «formas y caracteres» del cante por siguiriyas<sup>47</sup>, Y de influjos preponderantes gitanos o importado por éstos a nuestra patria, siquiera lo tomaron antes de otros pueblos, resulta ser el flamenco cante para tres o cuatro autores más<sup>48</sup>.

Mucho ha contribuido, según creo, a la persuasión de esta creencia en el origen o importación gitana del cante, no sólo la experiencia engañosa que se hace de constatar las antedichas indicaciones, sino también y muy especialmente, la no menos equívoca consideración de los principios que tuvo dicho cante, según ya manifesté, y es de público conocimiento, comenzó a «existir» y divulgarse por obra exclusiva de los gitanos, quienes a la vez, y desde los primeros instantes, se arrogaron el derecho de propiedad. Bien entendido que así el gitano como los que abogan a favor de esa propiedad, dan a saber, -y lo acabo de apuntar respecto a los últimos-, o dan por sabido que únicamente se refieren a las canciones jondas más puras: especies y afines del *Martinete* y *Siguiriya*, *Cañas*, *Soleares* y *Polos*; y aún algunos separan por no gitanos o por lo menos los tres estilos finales. Es claro que fuera inútil superchería tratar de hacer gitanos a la *Malagueña*, al *Fandango*, a la *Taranta*, etc.

Bastantes flojas han venido siendo las bases en que se sustentó el origen gitano de la mejor parte del cante flamenco. Hubiese bastado echar una mirada a las gitanerías esparcidas por el mundo y notar la absoluta ignorancia en que están respecto a ese arte, para dudar al momento de dicho origen. Pero es que ni siquiera precisa salir de España quien desee observar un tal fenómeno, pues es factible comprobarlo entre los gitanos residentes en comarcas nacionales no andaluzas y, hasta en Andalucía misma si se quiere.

<sup>46</sup> Curro MONTOYA, *El arte y la vida de los flamencos*. Serie de artículos en el diario madrileño *Pueblo*, que empieza en el número del 12 de abril de 1948 y concluye el 1º de mayo del mismo año. Ver el del 15 de abril.

<sup>47</sup> *El cante jondo* (Folleto). Editorial Urania (Granada, 1922), I, a).

<sup>48</sup> Carlos y Pedro CABA, ob. cit., pág. 95. - Rafael MARÍN, *Historieta del flamenco*, en *Método de guitarra-flamenca* (Madrid, 1902), pág. 69. - José BARBERÁ, *El cante flamenco*. Artículos aparecidos en la revista *Radio Nacional*, núms. 221, 222 y 223. Madrid, 31 de enero, 7 y 14 de febrero de 1943. Ver el número 223.



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

Cualquier gitano en estado natural y sin haber hecho contacto con el cante flamenco, o, aun habiéndolo hecho, si lo hizo relativamente, es incapaz de emitir dos notas que al cante recuerden o se refieran.

Sería, por otra parte, excepcional y paradójico en todo extremo que dada la parquedad y casi nulidad de tradiciones del pueblo gitano, fuese de su creación un arte tan desarrollado y tan lleno de emotividad como es el flamenco. Los más eminentes gitanólogos están de acuerdo al negar que los gitanos posean tradiciones autóctonas de ninguna clase. Y era de esperarse, porque mal se concilian los procesos de producción los elementos de cultura, que requieren siempre de quien o quienes intentan crear éstos un mínimo de estabilidad y sosiego, con la giróvaga existencia que hasta hace pocos decenios arrastró de continuo y por doquier la raza gitana, sin tomar de fijo asiento jamás en ningún sitio y sin otro fin ni oficio en su deambular perenne que el merodeo y el robo, quiera practicase esporádicamente la herrería, mas para justificar breves paradas junto a los lugares donde se ofreciese algo que «apañar» que para lucrarse de ella.

Hase reconocido que el gitano posee muy singulares facultades para el arte de los sonidos, mas por lo que se sabe, sólo los gitanos de Rusia, Hungría y España se destacaron poniéndolas de relieve, pues los establecidos en otras naciones no se distinguieron hasta lo de ahora en tal especialidad. Se han recogido sus cantos, y al juzgar del aspecto literario de éstos, dijo ya Schuchardt: «Los gitanos son ciertamente un pueblo de dotes poéticas muy inferiores, y las toscas huellas de este arte que nosotros conocemos en ellos indican el influjo de los pueblos entre quienes viven.» De las canciones de los gitanos húngaros que ha publicado Federico Müller en las actas de la Sección Filológica-histórica de la Academia de Ciencias de Viena (L-XI, 195, pág. 150), dice: «Como se verá, el valor artístico de los productos de la musa gitana es nulo o aun menos que nulo; si no le falta la cadencia y el ritmo, se debe a los modelos madgyares<sup>49</sup>.»

Por lo que toca a la música de los gitanos no españoles que más fama logró y que ha merecido ser considerada por la crítica, Liszt ha dicho, y con verdad, de la de los gitanos rusos, que, además de ser coral, trasunta, de

---

<sup>49</sup> H. SCHUCHARDT, *Los cantos flamencos*, en la revista *El Folk-Lore Andaluz*, año I, núm. 1, Sevilla, mayo de 1882, págs. 39-40.



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

ordinario, «los cantos nativos del país<sup>50</sup> ». El mismo ilustre pianista compositor conoció bien la música de los zingáros habitantes de su propia tierra, nos declara: «Aparte algunas breves baladas y algunos compases de canto más o menos marcial, no hemos descubierto entre los gitanos de Hungría ningún indicio de música vocal digna de fijar la atención<sup>51</sup>.» Es, en efecto, eminentemente instrumental la música de los gitanos húngaros, los cuales apenas cantan, y como los de España, «no están menos convencidos de ser los creadores de su arte<sup>52</sup> ». Liszt también lo estaba, pero se equivocó lastimosamente. A destruir el yerro vinieron los cancioneros folklóricos que en Hungría se empezaron a formar. Bela Bartok, que contribuyó como ninguno a la recogida y estudio del cancionero popular húngaro, pudo fácilmente disolver el equivocado y extendido prejuicio: «No debe creerse -dice- que todos los zingáros de Hungría han nacido con el violín en la mano. La mayor parte de ellos no tocan instrumento alguno. Cantan la lengua zingara, mas sus melodías se confunden muy a menudo con las de los habitantes autóctonos. Según el zingaro habite una aldea húngara o rumana, adapta la letra zingara a melodías húngaras o rumanas. Excepcionalmente podemos encontrar en su repertorio melodías que no son idénticas con las de los autóctonos; pero en tal caso carecen de color y de carácter. Este repertorio no tiene nada común con las melodías tocadas en las ciudades por las orquestas de zingáros<sup>53</sup>.» Refiriéndose a la música que éstas ejecutan, anota: «Las melodías que interpretan nuestras orquestas zingaras son, en su mayor parte, obras de músicos húngaros de las capas sociales cultas<sup>54</sup> .» Uno de los más afamados violinistas gitanos de Budapest corroboraba a Mr. Starkie las afirmaciones de Bartok, diciendo que «en realidad, los gitanos no brillaban como compositores». «Estoy de acuerdo -proseguía- con Bela Bartok cuando dice que los gitanos transforman, y a veces hasta deforman la música magiar. Lo que sí puedo asegurar es que en nuestros tiempos no existía la música húngara si los gitanos no la hubieran conservado durante cientos de años con sus instrumentos<sup>55</sup>.»

<sup>50</sup> F. LISZT, *Les bohémiens de Moscou*, en *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*. (Leipzig, 1881). págs. 208-209.

<sup>51</sup> *Des bohémiens ...*, pág. 205

<sup>52</sup> F. LISZT. ob. cit., pág. 390.

<sup>53</sup> Bela BARTOK, *La verdad acerca de la música popular húngara*. Revista *Ritmo*, núm. 158, Madrid, septiembre, 1942.

<sup>54</sup> Loc. cit.

<sup>55</sup> Walter STARKIE, *Trotamundos y gitanos* (Madrid, s. a.), primera parte, cap. IV, págs. 49-50.



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

Veamos lo que ocurre con los gitanos españoles. Comenzamos por observar que el escaso acervo de tradiciones y costumbres que poseen, y que ellos tienen por más suyas, reconocen, en realidad, un abolengo netamente hispánico. No voy a detenerme en este punto, porque el espacio no me lo permite. Baste como ilustración el hacer recuerdo, y por no sugerir más que un ejemplo, de cómo los celebrados ritos gitanos de boda del rapto de la novia y pruebas de virginidad de ésta, estuvieron vivas en muchas aldeas españolas en las pasadas centurias, pudiéndose hoy todavía hallar vestigios de dichas costumbres en pueblos muy conservadores o marginados<sup>56</sup>. Decíale a Borrow en cierta ocasión un gitano extremeño: «Hemos vivido con los *busné* (los no gitanos, los españoles en este caso), hasta hacernos casi como ellos<sup>57</sup>.» ¿Cuál podía ser el resultado de esa convivencia, siempre condicionada? ¿Quién podía influir a quién? Los calés no trajeron a España otro elemento de cultura desconocido para los españoles, que en el idioma de la casta. Algo, poquísimamente, se pegó a éste, en verdad, el lenguaje de las clases populares, y hasta incluso, diminutamente, a la canción folklórica no flamenca. El fenómeno, en cuanto al influjo en la canción, se presenta apenas palpable. Sin citar algunas coplas que contienen vocablos vulgarizados del caló congruentemente usados, sirva de muestra el siguiente canto infantil hallado en Salamanca:

*Embuté  
de la melusé.  
Empapelamé ri- ...  
Váyase usted  
al paliqué.  
¡Al escondite<sup>58</sup>!*

Nada o casi nada dice así este texto, por la razón sencilla de que es, sin duda, deturpación de un texto primitivamente gitano. Sin embargo, de haberse introducido en él palabras castellanas, su acentual sonoridad hace referirlo en seguida al caló, referencia que se confirma al notar que alberga, todavía, términos gitanos. El embuté es el *debute* o *bute* = «mucho» de dicha lengua, y

<sup>56</sup> Ver Enrique CASAS GASPAS, *Costumbres españolas de nacimiento, noviazgo, casamiento y muerte* (Madrid, 1947), caps. XXII-XXXII. No ha muchos días sorprendí yo mismo en Carbajales de Alba (Zamora) un especial simulacro de «robo de la novia», que allí es aún de rúbrica efectuar en los desposorios. Lo hace el padrino un día después del enlace matrimonial.

<sup>57</sup> Ob. cit., parte segunda, I, pág. 220

<sup>58</sup> Anibal SÁNCHEZ FRAILE, *Nuevo cancionero salmantino* (Salamanca, 1941), págs. 186, N° 245.



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

que también se pronuncia hoy, aunque los diccionarios del caló no lo registren, *de buten, d'embutem y d'ambuten*. Ri es el sustantivo *rin* = «noria», y el *melusé*, el *empapélame* y *paliqué*, seguro que suplantando groseramente otras voces gitanas, las cuales no he podido identificar.

Las estrofas que siguen, y que se nos presentan sirviendo de estribillos a sendas variantes de una canción que vive en diversas provincias, ofrecen similares hechos:

*De la raya de bordín,  
de bordín de bordán,  
tururún, tun, tun,  
tararán, tan, tan,  
de la raya de bordín,  
tururún, tararán,  
de Portugal<sup>59</sup>.*

De Zamora: *Que burdín burdán  
tururún, tun, tun,  
tararán, tan, tan,  
a la rueda de bolín,  
a la rueda de bolán,  
tururú, tururé,  
dale de bastoné<sup>60</sup>.*

*Que burdín que burdín  
que burdán que burdán  
que turururú,  
que tarán, tan, tan,  
sí, buri, buré,  
y a la juntuné<sup>61</sup>,  
sí, buri, burá,  
y a la juntuná.*

Continuamos sin enterarnos de lo que quieren decir textos de tal laya. Y no es muy posible saberlo, porque estropean desdichadamente el que hubo de ser auténtico y gitano. El pueblo ha sustituido vocablos que no recordó o ha pronunciado mal otros creando unos galimatías indescifrables. Pero ahí están los gitanismos perfectamente declarados<sup>62</sup>. El ejemplo de Burgos únicamente salvo *bordin bordán*, que responden al *burdín* y al *burdán* zamoranos y

<sup>59</sup> Federico OLMEDA, *Folk-lore de Castilla o cancionero popular de Burgos* (Sevilla), 1903, pág. 78, n.º 4.

<sup>60</sup> F. PEDRELL, *Cancionero musical...*, t. I, pág., 202.

<sup>61</sup> M. GARCÍA MATOS, *Lírica popular de la alta Extremadura*, t. II (inédito). Archivo del Instituto Español de Musicología.

<sup>62</sup> En la Extremadura baja aparece otra variante de esta canción, en la cual han desaparecido ya totalmente las voces calés, sustituyéndolas el pueblo, por no saber cómo, con un casi continuado *lará lará*. Ver B. GIL GARCÍA, *Cancionero popular de Extremadura* (Valls 1931, Sección de música, pág. 73.).



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

extremeños: burdán en caló es el «mundo», el «universo». La estrofa de Zamora guarda también *bastoné*, mala pronunciación, quizá del gitanesco *batané*= «becerro». Ya la extremeña añade *burí*, *buré*, *burá*, *juntuné* y *juntaná*: en el habla gitana *burí* es igual a «vaca», *burel* = «toro»; *junduné* y *jundunar* equivalen ambos a «soldado»<sup>63</sup>.

Las coplas que en las respectivas canciones preceden a estos estribillos son puramente castellanas y de cuatro versos. Si reemplazan a letras calés, como es probable, se debe a que tales letras adoptarían las formas de cuartetas o seguidillas, tan características en la canción popular, que vino a hacer posible para el pueblo la sustitución.

Remito ahora al lector a las melodías con que se entonan las expuestas estrofas. Nada asoma en ellas de extraordinario ni que se diferencie por nada de los rasgos que corrientemente caracterizan a gran parte cancionero popular de España. Son unas canciones folklóricas más del repertorio hispánico. Merece la pena traer aquí el «tema» de Extremadura, ya que está inédito y que comprende el número mayor de gitanismos (véase ejemplo musical I).

En varias provincias, asimismo, existieron o existen danzas llamadas «de gitanas». Cervantes las menciona en su novela *La gitana*, haciéndolas participar en un festejo a Santa Ana en Madrid. Aparecen de nuevo entre las danzas que formaron en las grandes fiestas que la capital organizó con motivo de la beatificación de San Isidro y de cuyas fiestas Lope de Vega nos ha dejado hecho fiel y puntual relato. En pueblos madrileños y de otras comarcas figuraron también exornando los cortejos religiosos de los pasados siglos, según de ello he podido cerciorarme por los libros parroquiales de cuentas o de cofradías, que con frecuencia examiné en distintas aldeas. Subsisten actualmente en Aragón<sup>64</sup>, Cataluña<sup>65</sup>, Extremadura<sup>66</sup> y quizá en otras regiones.

<sup>63</sup> Enrique TRUJILLO, *Vocabulario del dialecto gitano* (Madrid, 1844) – R. CAMPUZANO, *Origen, usos y costumbres de los gitanos, y diccionario de su dialecto*, 2.ª ed. (Madrid 1851).-Augusto JIMÉNEZ, *Vocabulario del dialecto gitano, con cerca de 3.000 palabras*, segunda edición (Sevilla, 1853). - Francisco DE SALES MAYO y Francisco QUINDALÉ, *El gitanismo, Historia, costumbres y dialecto de los gitanos, Con un epítome de gramática gitana, primer estudio filológico publicado hasta el día, y un diccionario caló-castellano*. Novísima edición (Madrid, 1870). - TINEO REBOLLEDO, *A chipicalli (La lengua gitana)* Granada 1900). - F. M. PABANO, ob. cit. - BARSAL Y DÁVILA Y Blás PÉREZ, *Apuntes del dialecto caló o gitano puro* (Madrid, 1943).

<sup>64</sup> Arcadio DE LARREA PALACÍN, *El baile de las «gitanillas» de Híjar*, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del Cons. Sup. de Inv. Cient.*, Madrid, 1945, t. I, Cuadernos 3º y 4º.

<sup>65</sup> Ver Francesc PUJOL y Joan AMADES, *Diccionari de la dansa dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, volum primer, «Dansa» (Barcelona, MCMXXXVI), cap. *Gitanes, Ball de les...*, y siguientes.

<sup>66</sup> M. GARCÍA MATOS, *Lírica popular de la alta Extremadura* (Madrid, 1944), ver danza «De italianas».



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

Estas danzas «de gitanas», así las antiguas como las que están en vigencia, fueron y son «colectivas», «de grupo». La música que acompaña a las últimas es bien española, y por lo que de las mismas conozco de su coreografía, puedo hoy afirmar con toda seguridad, que no desemejan un punto en tal respecto de la técnica, más o menos combinada, que informa a bastantes danzas y bailes, rituales o no, conocidos en España de siempre.

Por la literatura y otras fuentes de las pasadas épocas sabemos la afición que los gitanos españoles (pienso que sólo algunos) mostraron en otro tiempo al canto y al baile. Las gitanas, particularmente, distinguíanse a menudo con el ejercicio de ambas artes durante las breves estadas que en los poblados y ciudades hacían sus clanes o tribus. Mas, ¿en qué consistían aquellas canciones y aquellos bailes<sup>67</sup>? No en otra cosa, según lo atestiguan dichas fuentes; que en *villancicos, seguidillas, romances, zarabandas, polvicos, chaconas* y las demás especies que entonces gozaban del auge popular y que al pueblo pertenecían.

Cuando el gitano compuso sus coplas en el idioma aborigen, adoptó nuestras típicas formas, no pocas veces de una manera basta y cerril, y lo que en ellas expresó fueron comúnmente ideas o pensamientos vulgares y anodinos en muy escasa relación con los sentimientos y emociones en que el verdadero arte se inspira y de los cuales recibe su vitalidad<sup>68</sup>. Si después con el tiempo, el estro del calé se elevó ocasionalmente a un nivel más alto, fue merced al efecto educador y suavizante que sobre la áspera y ruda psique espiritual de la raza produjo la más diaria convivencia de sus miembros con las gentes españolas.

Un porcentaje muy crecido de gitanos desconoce el cante flamenco o es «negado» para ejecutarlo. La generalidad cantó siempre mucho menos de lo que se cree y lo que cantó ni fue original ni salió de sus labios fielmente en todos los momentos. A Borrow parecía «bárbara» la música de nuestros gitanos<sup>69</sup>, y Liszt, cuando, en 1844, estuvo en nuestra patria, buscó y no encontró música gitana digna de su atención: «En España -dice- hemos sido mal servidos por la fortuna, hasta el punto de no haber podido recoger entre ellos (los gitanos) impresiones precisas. Si éstos cultivan la música, será poco y mal, a juzgar por las migajas que nos fueron presentadas en calidad de perlas

<sup>67</sup> Acabamos de hablar de las danzas

<sup>68</sup> Puede verse un escogido ramillete de esta poesía en la ob. cit., de Borrow, págs. 337 a 344.

<sup>69</sup> Ob. cit., pág. 336



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

en su estuche. No poseen más que algunos fragmentos deshilvanados de canciones más andaluzas que gitanas, que se acompañan con una mala guitarra, sin ninguna originalidad<sup>70</sup>.» Ciertamente es, como apreciarse puede, que Liszt no hubo de poner gran cuidado en la observación, y que su búsqueda fue deficiente pues que ya andaban por la Andalucía *cantaores* flamencos tan afamados como «El Planeta», «El Fillo» y unos pocos más satélites de renombre, a quienes, por lo visto, no llegó a conocer el insigne pianista. Se ve que trató con gitanos del común, y declara paladinamente lo que éstos, por las buenas, sabían y acostumbraban cantar. Manifiestaré que no muy distinta cosa me viene sucediendo a mí actualmente en las recogidas de cantos que realizo entre los grupos de gitanos con que puedo ponerme en contacto. No dejo de tropezar con algún tema musical de rasgos que quieren ser como originales y que principalmente se implican en ciertas *alboreás* de bodas (según las tribus o familias) y accidentalmente en llamadas *roas* para bailar; el resto de lo que acopiando vengo, es, en esencia, canciones sacadas del folklore español a las que el gitano aplica, y no siempre, letrillas que incluyen calesismo e ideas relacionadas con su vida y hábitos.

Y así obró también el gitano, en consecuencia, respecto al cante flamenco.

Muy enriquecido y desarrollado éste con los factores melismático-expresivos y en casos de ampliación de formas que han venido a serles propios y que forzosamente habían de producirse -si es que no fueron originales- por el cultivo espectacular intenso de que se le hizo sujeto; mas por la excepcional capacidad de facultades de los que se constituyeron en sus intérpretes, no resulta empresa fácil, en principio, el determinar con exactitud las fórmulas primigenias y folklórico-españolas de que dicho cante, en las especies más viejas, llegó a tomar su substancia. Probablemente no se van a encontrar algunas de esas fórmulas, porque tal vez se hayan perdido, pero esto no podrá asegurarse en tanto no se recoja de manera total el cancionero popular español. Y para hallarlas, cuando existan, será muy menester, digo, tener presente que la versión flamenca quizá encubra su más prístina faz bajo las transformaciones y añadiduras de tipo expresivo y estilístico que la genialidad particular del cantaor pudo injertarle. Recuérdense a este propósito algunas de las más primitivas saetas populares y sus réplicas flamencas. Ni un

<sup>70</sup> F. LISZT, ob. cit., pág. 229.



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

mismo cante se confina siempre a una sola estructura. Y ni tampoco se perderá de vista la contingencia muy posible de que el tema matriz reconocido en la cancionística común del pueblo puede contar con variantes que ayuden a confirmar con toda seguridad el fenómeno de derivación del tema flamenco, si es que dicho fenómeno no queda palmariamente esclarecido o deja resquicios a la duda tras la compulsa y contraste de aquella primera fórmula hallada.

Desde hace tiempo vengo ocupándome en verificar atentamente tales identificaciones con resultados bastante convincentes y positivos. Estos resultados no podría exponerlos por extenso aquí, y dado el margen de espacio que se me concede, me limito a ofrecer el ejemplo comparado de dos únicas melodías del cante flamenco. Naturalmente que selecciono tipos significativos, ya que me ciño a exponer tan exiguo número de temas. Los elijo de la especie que aparece como más genuinamente gitana: el *Martinete*, «cante clásico de los gitanos andaluces», según dice muy bien Carlos de Luna<sup>71</sup>. Pero además, y para afinar y apurar todavía mejor la elección, habida cuenta de que de las cuatro o cinco fórmulas tradicionales que existen del *Martinete*, las que más destacan por su importancia, son las dos tituladas y conocidas por *Martinete natural* y *Martinete redoblaó*, tomo, de un lado, la primera, que es más clásica y más vieja que la segunda; de otro, uno de los temas que dentro de la especie derivan hacia un segundo género gitanesco cien por cien y que va ya muy perdido: la *Carcelera*. En los ejemplos 2 y 3 presentamos el *Martinete natural* en sendas versiones dadas por dos cantaores viejos, sabedores muy perfectos de su arte.

En los pueblos diferentes de la alta Extremadura hallo las melodías del ejemplo 4 que a seguida pongo ante la vista del lector en cotejo con el *Martinete* que acaba de conocer. Substancialmente, como se observará, todas estas melodías se hermanan. El ámbito en que se desenvuelven y que prevalece, si se exceptúa la parte de estribillo de la canción de Villa del Campo, es el mismo para todas: *sol-do re*; la modalidad casi la misma en conjunto si se tiene en cuenta también el segundo *Martinete*. En las variantes de los cantos extremeños notamos que con respecto a los apoyos cadenciales pares de la fórmula flamenca y a algún miembro de la frase de ésta, se desvían desigualmente entre sí, pero lo que en una aparece desemejante, en otra o en

<sup>71</sup> José Carlos DE LUNA, De cante grande y cante chico, 3ª ed. (Madrid, Buenos Aires, Cádiz, s.a.).



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

las demás se muestra correcto, lo cual quiere indicarnos que aún es muy posible llegar a tropezar un día, sea en la provincia que sea<sup>72</sup>, con nuevas variantes en las que sorprendamos por entero la auténtica matriz del gitano *Martinete*.

Compárese ahora la siguiente *Carcelera* del ejemplo 5, con los temas populares que la acompañan procedentes de Extremadura y Salamanca.

En suma y conclusión, que por lo expuesto, si a ello se añade que obran aún en mi poder otras varias identificaciones de relieve y que estoy todavía en los comienzos de la realización de esta labor, bien podemos convencernos de la falacia que representa el atribuir al gitano el gen del cante flamenco o de las formas que de éste se consideran más agitanadas; o siquiera creer que fue el gitano quien a España lo importó.

Al igual de los zingáros de Rusia y Hungría los gitanos españoles pusieron oído para aprender de los naturales de la tierra que les aposentaba los cantos de tradición indígena; tenaz perseverancia en conservarlos y genialidad pasional para interpretarlos y transformarlos. Y hasta habrá que aclarar los puntos a que la transformación llega y el grado que ella alcanza la intervención gitana estricta.

\* \* \*

Más arriba ha podido verse cómo un autor mencionaba la música religiosa hebraica influyendo en el cante flamenco. No sólo ese autor ha creído en dicha influencia que también la admiten otros<sup>73</sup>, y ya con anterioridad había sido expuesta una teoría en la que se trata de justificarla.

Firmada ésta por «Medina Azara» (pseudónimo) apareció hace años en la Revista de Occidente<sup>74</sup>. El mismo «Medina Azara», bajo el nombre verdadero de Máximo José Kahn, ha seguido luego reiterando la proposición que

<sup>72</sup> Andalucía está aún explorada sólo en parte.

<sup>73</sup> Ver Carlos y Pedro CABA, ob. cit.

<sup>74</sup> MEDINA AZARA, *Cante jondo y cantares sinagogales*, en *Revista de Occidente*, Madrid, octubre 1930.



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

defiende en su teoría, a la cual se adhirió, asimismo, algún que otro escritor judío de nota<sup>75</sup>.

Afirma Kahn, «que los judaizantes y marranos españoles designaron como *cante flamenco* aquellas melodías, entonces religiosas, que sus hermanos emigrados a Holanda y Flandes podían cantar en su culto sinagoga tranquilos y sin miedo a la Inquisición»<sup>76</sup>, y que *cante jondo* «es una corrupción de la voz hebrea *cante yomtob*, que significa cante de días festivos»<sup>77</sup>. «*Día de fiesta* -dices en hebreo *Jom tob*, literalmente «Buen día» -voz que bajo la presión del desgaste vulgar de pronunciación sonaría como «jon do», de lo cual nació la expresión «jondo» palabra que desde luego nada tiene que ver con «hondo». Lo que hoy día se llama «cante jondo» fue entre los hebreos el cantar festivo<sup>78</sup>». Cita Kahn «nombres» de piezas religiosas, hebreas, entre ellas la sefardítica *Kol-Nidrei*, de las cuales son trasunto, asegura, la *Seguiriya gitana*, el *Fandangillo* y la *Saeta*. Discurre luego sobre todo ello con ingenio y sagacidad.

Faltóle, no obstante, a Kahn, como a tantos otros, mostrar las pruebas musicales escritas para avalar sus asertos.

El culto de la Sinagoga ha perdido siglos hace, la musical magnificencia de sus mejores días y de que nos hablan los sagrados libros y las historias. Y como Wagner decía aunque exagerando un poco: «Por noble y sublime que nos figuremos esta celebración musical del culto judaico en su pureza primitiva, debemos reconocer francamente que esta pureza está muy adulterada en la actualidad, y lo que nos queda es bien mediocre»<sup>79</sup>.» Lo más de los cantos que constituyen los repertorios litúrgicos de la Sinagoga actual están compuestos por músicos judíos de ayer, como quien dice, o casi contemporáneos. Reconocía M. Jules Franck, director de la música de los templos israelitas de París, la modernidad de una gran porción de ésta y

<sup>75</sup> Máximo José KAHN, *La cultura de los judíos sefarditas*, en la revista *Hora de España*, Valencia, marzo de 1937, págs. 23-24. Quizá también (no he podido consultarlo), en *Chant populaire andalou*, en *Cahiers d'Art*, núms. 5-10, París, 1039. -J. M. ESTRUGO, *El retorno a Sefard cien años después de la Inquisición* (Madrid, 1933), págs. 77-78.

<sup>76</sup> *Cante jondo...*, *Rev. de Occ.*, pág. 53.

<sup>77</sup> *La cultura...*, *Rev. Ha. de Esp.*, pág. 24.

<sup>78</sup> *Cante jondo...*, *Rev. de Occ.*, pág. 54.

<sup>79</sup> R. WAGNER, *Le judaisme dans la musique*. Extrait du *Guide Musical* (Bruxelles, 1869), pág. 18.



## 2. Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

opinaba que la más interesante y antigua es la que conserva en los oficios de las grandes fiestas penitenciales<sup>80</sup>.

He analizado esos cantos de penitencia<sup>81</sup>; examinando otros muchos tenidos por «tradicionales» en el culto sinagoga; he compulsado colecciones y repertorios generales y muy nutridos que incluyen, así las melodías viejas de la liturgia como las más modernas; versiones varias del Kol-Nidrei...<sup>82</sup> Nada he encontrado que pueda justificar la teoría de origen hebreo del cante jondo. Excepcionalmente hallé dos o tres temas que en su tonalidad y en el dibujo melódico de sólo alguno de sus fragmentos evocan tal o cual «rasgo», pero, ni el Kol-Nidrei tiene que ver cosa con la *Saeta*, como asevera Medina Azara o Kahn, y ni en las demás melodías de los cantorales aparecen fisonomías que de cerca o de lejos manifiesten semejanzas o concomitancias visibles con *Seguiriyas gitanas*, *Fandanguillos* o cualesquiera otras formas del arte flamenco.



<sup>80</sup> M. JULES FRANK, *La liturgie israélite*, en *Encyclopedie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire*, Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie. Deuxieme partie (París, 1929).

<sup>81</sup> Ob. cit.

<sup>82</sup> Rev. M. HALPERN, *A synagogue hymnal for sabbath and festivals* (Boston, 1915).- *Union hymnal. Songs and prayers for jewish worship*. Third edition. Compiled and published by central Conference of American Rabbis (1949). - *The Jewish Encyclopedia* (New York and London, MDCCCXVI), T. VII, cap. «Kol-nidre». - A. HEMSI, *Kat Nidré* (Chant el piano), Op. 12 (Alexandrie-Egipte, 1933)



**Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos**  
**Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso**  
**Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.**

EJEMPLOS MUSICALES

Martinete nº 1.

Moderato ♩ = 84

y ¡A - y! hy Tri - in, tri - in, tri - in, tri - in tri(n)  
hi hi - u - i - u - i - u. Li - ba - na - ò de(D)  
he he he he - i he co - ho - hon - ro - - y,  
y Ten ga m'uh té he ca - - ha -  
- ri - hi - - á, ha - u -  
La cau - si - ta - ha ha que he  
me si - - guen Que me  
ma - re - len sie - ieh ver - dá - u - a - u

Las Transcripciones se ajustan a la tesitura en que los intérpretes cantaron. La agógica y dinámica son naturalmente originales también. En cuanto a la ortografía de los textos adopto la fonética; sin otras explicaciones, diré que las letras entre paréntesis no se pronuncian y que las haches suenan aspiradas.



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

EJEMPLOS MUSICALES

Martinete nº 2.

Moderato  $\text{♩} = 84$

3 *mf*



¡A - ha - y! Tri - hín, tri - ñ(n) hí - hí -  
yja - y! - hy y - y! A u - a - y! hy - yja - -  
- y! - yja u - a - u(y) ¡A - ha y! Na - die di - ga ha - ha -  
que e - heñ - lo - ho - cu - ra  
Eh - to - que por - ti - lí eh to - hoy(h)a - sien -  
do - u - o - ho - u ja hay! Eh p'a darle - de -  
he - mi - guh - to, y Eh - t'eh  
el ca - u - ha - u dal - que e - ten - go.

## EJEMPLOS MUSICALES

### Martinete nº 1.

Moderato

4

Li - ba - na - ó del \_\_\_\_\_ con -

**Ronda (Villa del Campo) 1)**

Andante

E - res u - na la - dro - na Que me has

**Ronda (Montehermoso)**

All<sup>o</sup>

¿Có - mo quie - res que te quie - ra \_\_\_\_\_ Si

**Ronda (Cadalso de gata)**

All<sup>o</sup>

Si me quie - res ver mo - rir \_\_\_\_\_ Sin

- ro - - y, \_\_\_\_\_ y tenga m'uhité \_\_\_\_\_

ro - ba - do, ro - ba - do

me es - tás a - me - na - zando \_\_\_\_\_

ca - len - tu - ra y sin mal \_\_\_\_\_

ca - ri - d

- 1) M. García Matos: *Lírica Popular de la Alta Extremadura*.
- 2) Id. Id. Id. T II, *Archivo del Inst. Español de Musicología*.

## EJEMPLOS MUSICALES

La cau - si - fa \_\_\_\_\_ que

To - do el en - ten - di - mien - to      Que

El di - a que tu - ya se - a \_\_\_\_\_  
Me qui - sie - ron dar la muer - te \_\_\_\_\_

No tie - nes más que de - cir \_\_\_\_\_

me \_\_\_\_\_ si - -

Dios me ha da - do,      me ha da -

La muer - te me es - - tá es - pe -  
Cua - tro ó cin - co e - - na - mo -

Que me que - res      el - vi -

## EJEMPLOS MUSICALES

- guen \_\_\_\_\_ Que me ma - re - -  
do, \_\_\_\_\_ So - la no me  
So - la no me  
- ran - - do. Ya la tu ven -  
- ra - - dos. Ya la tu ven -  
dar, \_\_\_\_\_ To - mael pa -  
Por la ma -  
- len \_\_\_\_\_ sieh \_\_\_\_\_ ver - dá.  
vo - y Con - ti go al mo - li - no.  
vo - y Que yo me en ja ri no,  
- la - na Cuer - po re - sa - la - do. \_\_\_\_\_  
- ta - na Cuer - po re - sa - la - do. \_\_\_\_\_

## EJEMPLOS MUSICALES

**CARCELERA.**  
Moderato  $\text{♩} = 84$   
5 *mf*  
A dión, Al ca lá d'(H)ena re(h)

**NAVIDEÑA. (Extremadura) 1)**  
Allegro  
La zam-bom - ba es - tá ma - la, Se

**ROMANCE. (Salamanca) 2)**  
 $\text{♩} = 60$   
Ca - mi - no de San - tia - go Con

Pa - tio de lah treh  
le va el ai - re, Se le va el ai - re, Se  
gran ha - la - go Mi pe - le - gri - na La en -  
he he pal - - - me - - - ra(h) - u  
le va el ai - - - re,  
- con - tré yo

## EJEMPLOS MUSICALES

Don - de se mue - ren lo he s(h)om -  
Da - me ni - ña un pa - ñue - lo Pa -  
Y al mi - rar su be - lle - za Con  
-breh De sen - ti - mien -  
- ra ta - par - le, Pa -  
gran pres - te - za Mi pe - le -  
- to y de pe - na - u  
- ra ta - par - le.  
- gri - na Se hi - zo al a - mor.

Grab. J. Parés.



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.



***3. CATÁLOGO DE LOS INSTRUMENTOS  
MUSICALES "IGORROTES" CONSERVADOS EN  
EL MUSEO ETNOLÓGICO DE MADRID.***

En: *Revista de Etnología y Antropología*. T.4. Madrid,  
1951.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



García  
Matos

Centenario

**3. CATÁLOGO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES "IGORROTOS" CONSERVADOS EN EL MUSEO ETNOLOGICO DE MADRID.**

**En: *Revista de Etnología y Antropología*. T.4. Madrid, 1951.**

Muy poco ha sido estudiado hasta lo de ahora la música y los instrumentos musicales propios de las tribus aborígenes de Filipinas. Nada importante conocemos sobre dicha música fuera del capítulo que A. Gale le dedica en el libro de F.F. Cole *The Tinguian* (Chicago 1922), y de la monografía de Frances Densmore *The music of the Filipinas* ("American Anthropologist", New Series, vol.8, octubre-diciembre, 1906, nº 4). Por ello nos ha parecido útil publicar un catálogo de la colección de instrumentos músicos que integran el fondo de objetos filipinos del Museo Etnológico de Madrid.

Proceden dichos instrumentos, salvo excepciones que se indicarán, de las tribus igorrotos del norte de la isla de Luzón. Enviados desde esta isla a España para figurar en la Exposición de Filipinas que se inaugurara en Madrid el 30 de junio del año 1887 y que organizó el entonces ministro de Ultramar don Víctor Balaguer, pasaron luego a formar parte del Museo y biblioteca de Ultramar, en que se transformó, al clausurarse, la Exposición referida.

No hemos hallado en el archivo del Museo ninguna nota o papeleta que incluya ideología o noticias relacionadas con las creencias o supersticiones, función y usos especiales que tales instrumentos, por primitivos, han de llevar quizás adscritos. Así, nuestra tarea no excederá el límite de la reseña material propiamente dicha, indicando, eso sí, los valores sonoros de los instrumentos de sonidos ponderables siempre que el estado de conservación de aquellos nos ha permitido lograrlo con precisión por lo menos aproximadamente y en tanto que supimos manejarlos.

**I. BUNGEACAS**

(sin equivalente en castellano)

Existen en el Museo cinco ejemplares de este instrumentos, cuyos números de inventario van del 2.095 al 2.099.



### *3. Catálogo de los instrumentos musicales “igorrotos” conservados en el Museo Etnológico de Madrid.*

Está formado por un tubo de caña de bambú de regular diámetro en el cual se ha suprimido uno de los nudos. Desde este punto o extremo se han tajado y eliminado frente por frente, en sentido longitudinal y hasta casi los dos tercios o la mitad del tubo, dos cintas de la caña, cuya respectiva anchura corresponde aproximadamente a poco más o menos de un cuarto de perímetro, resultando quedar formado por estos cortes y eliminaciones como una larga horquilla con su mango. Las cintas o vástagos intactos son un poco afilados, por lo general, en las puntas. El mango que está rematado por el segundo nudo, se ofrece rebajado un tanto para mejor asirlo. Presenta dos rajadas enfrentadas que, partiendo del punto central de las muescas que dejan las cintas de caña suprimidas, se prolongan casi hasta el nudo dicho. A uno de los lados no rebajados del mismo mango existe un orificio que oscila entre 3 y 10 milímetros de diámetro.

Parece que este artefacto musical debe de tañerse empuñándolo con una mano y batiendo sobre la palma de la otra una de las ramas de la horquilla, la cual rama, por su flexibilidad, choca al instante con la segunda y produce el sonido. Así lo hemos verificado nosotros, llegando a comprobar que en el choque se produce al mismo tiempo una vibración especial, como bordoneante o zumbante, de las rajadas de la empuñadura, y que este zumbido resulta claro si se mantiene destapado el orificio inserto en el mango, extraña, y bellamente resonante si se obstruye con uno de los dedos que asen a éste. No son mensurables tales sonidos. Las longitudes de las cinco bungeacas que decimos tiene el Museo fluctúan entre 37,3 y 50 centímetros, tomándose la medida del extremo de la horquilla al extremo del mango.

Tienen algunos grabados geométricos incisos.

## II DIO-DIO-AS

(Flauta pánica)

Siete flautas de esta clase posee el Museo. Todas están compuestas por una sola serie de tubos de bambú de estrecho diámetro. Son, pues, flautas



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

3. Catálogo de los instrumentos musicales "igorotes" conservados en el Museo Etnológico de Madrid.

pánicas simples de diverso número de tubos y diversas medidas y afinaciones. Los tubos están reunidos en forma de balsa y sujetos unos a otros mediante horizontales ligaduras constituidas por delgadas y finas cintas de caña, reforzadas en ocasiones por cuerdecillas. Las seis flautas que primero vamos a inscribir son de tubos abiertos, ofreciéndonos la particularidad de unir por bajo y junto al tubo más largo y de sonido más grave uno o dos tubos de menor longitud y sonoridad más aguda, los cuales no hacen, a veces, sino repetir otro u otros tubos situados por encima del mayor.

Nº de inv.: 2.080  
6 tubos reunidos  
Por dos ligaduras.

|   |                      |                  |      |      |      |      |
|---|----------------------|------------------|------|------|------|------|
| Longitudes .....  | 38,2 es.             | 51,4             | 43   | 38   | 32,8 | 28,5 |
| Sonidos.....  | la                   | * <sup>(1)</sup> | sol  | la   | si   | re   |
|   | ↑                    |                  |      | ↑    |      |      |
| N.º de inv.: 2.091.<br>6 tubos reunidos<br>por 2 ligaduras. |                      |                  |      |      |      |      |
| Longitudes .....  | 40                   | 57,1             | 50,2 | 42,1 | 36,2 | 30,2 |
| Sonidos.....  | sol <sup>+</sup> (2) | *                | mi   | sol  | sib  | reb  |
|   | ↑                    |                  |      | ↑    |      |      |

- (1) El asterisco significa que el tubo aparece roto, por lo que se hizo imposible hacerle sonar.  
(2) Los signos + y --, colocados encima de los nombres de los sonidos indican que el sonido es o resulta un poco más o un poco menos alto que el significado con el nombre.

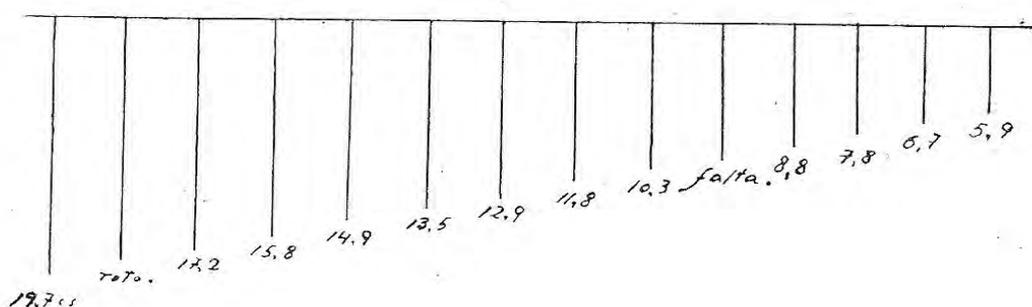


### 3. Catálogo de los instrumentos musicales “igorrotes” conservados en el Museo Etnológico de Madrid.

Nº de inv.: 2089: 14 tubos “cerrados” por el mismo nudo de la caña y reunidos por dos ligaduras que siguen las direcciones horizontal y diagonal resultantes de la disposición de los tubos en el conjunto. Del tubo más largo sobresale un asa en forma de C, cuyos extremos se unen a las ligaduras y que sirven, seguramente, para manejar y mover sobre los labios el instrumento cuando es tañido.

No nos fue posible hacer sonar los tubos de esta flauta con la debida pureza.

Longitudes:



### III. CALALIC

(Flauta recta)

Bajo el nombre de *Calalic* guarda el Museo curiosas flautas rectas construidas sobre sendos tubos de caña. Tres de ellas muestran uno de los extremos rematado por el nudo natural del tubo, cuyo nudo ostenta en su centro o eje un orificio pequeño, que es por donde se insufla el aire para producir el sonido, insuflación que se verifica, según Cooper, por una de las ventanas de la nariz (ver fig. 1), por cuanto esta especie de flauta entra más propiamente en la categoría de las llamadas flautas nasales. Cuentan las tres con cuatro agujeros para los dedos, los tres primeros en la cara anterior y el cuarto en la posterior. En la parte de sus fustes tienen grabados geométricos y de estilo. No supimos hacerlas vibrar.

Esquema de dichas tres flautas:

1ª N° de inv.: 2100, 35 cms. 2ª N° de inv.: 2101, 28,6 cms.

3ª N° de inv.: 2102, Contiene estropeaduras y deformaciones.



3. Catálogo de los instrumentos musicales "igorrotos" conservados en el Museo Etnológico de Madrid.

N.º de inv.: 2.092.  
6 tubos reunidos  
por 3 ligaduras.

|                  |      |      |      |      |      |      |
|------------------|------|------|------|------|------|------|
| Longitudes ..... | 44,1 | 56,7 | 48,5 | 44,1 | 39,5 | 35,4 |
| Sonido.....      | solb | *    | fab  | solb | lab  | sib  |

N.º de inv.: 2.090.  
6 tubos reunidos  
por 2 ligaduras.

|                  |     |    |      |    |      |      |
|------------------|-----|----|------|----|------|------|
| Longitudes ..... | 42  | 48 | 57,8 | 48 | 42,3 | 36,8 |
| Sonidos .....    | sol | fa | re   | fa | sol  | sib  |

N.º de inv.: 2.081.  
7 tubos reunidos  
por 2 ligaduras.

|                  |                  |                  |      |                 |                  |                 |      |
|------------------|------------------|------------------|------|-----------------|------------------|-----------------|------|
| Longitudes ..... | 34               | 40,8             | 55,3 | 46,4            | 40,9             | 37              | 31,8 |
| Sonidos.....     | sib <sup>+</sup> | sol <sup>+</sup> | *    | fa <sup>+</sup> | sol <sup>+</sup> | la <sup>+</sup> | *    |

N.º de inv.: 2.093.  
7 tubos reunidos  
por 6 ligaduras.

|                  |     |      |      |    |      |     |      |
|------------------|-----|------|------|----|------|-----|------|
| Longitudes ..... | 39  | 62,9 | 54,3 | 48 | 42,6 | 36  | 31,9 |
| Sonidos.....     | lab | *    | mib  | fa | sol  | sib | do   |



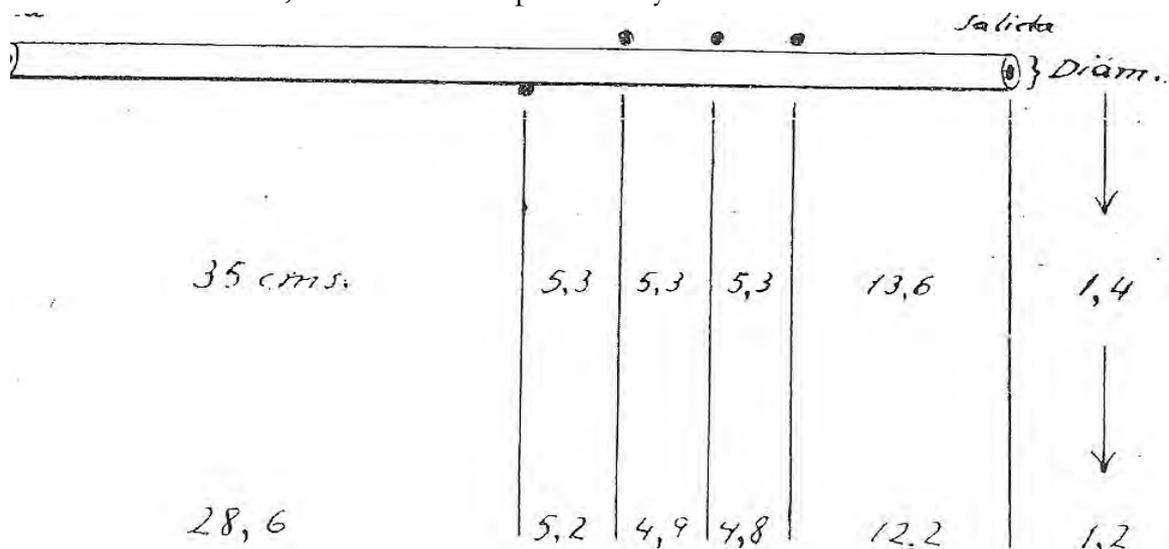
Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

3. Catálogo de los instrumentos musicales "igorrotos" conservados en el Museo Etnológico de Madrid.

Esquema de dichas tres flautas:

1ª N° de inv.: 2100, 35 cms. 2ª. N° de inv.: 2101, 28,6 cms.

3ª N° de inv.: 2102, Contiene estropeaduras y deformaciones.



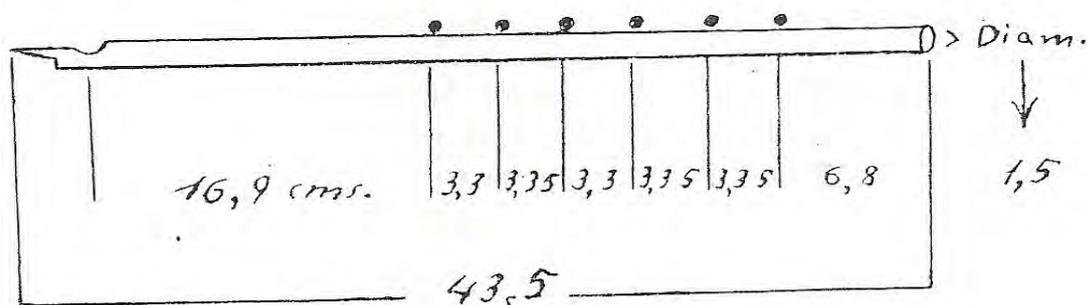
El *Calalic* cuarto se diferencia de los anotados por ser más corto, tener seis agujeros para los dedos en la cara anterior del tubo y mostrar distinta conformación la embocadura. Esta presenta la figura misma de la de una común flauta "de pico", pero con la distinción de no incluir dentro del tubo el aeroducto, sino al exterior, según parece. La boca, pues - de la que sale un pico de apariencia inútil -, lleva un tapón de corcho que la obtura por completo, el cual entra hasta la proximidad de la "ventana" que aquí no es biselada, como corrientemente lo es en nuestras flautas de la especie, sí que redondeada y nada más. Desde el extremo del pico, al exterior y en dirección a dicha "ventana", hay un rebaje sobre el cual, suponemos, se aplicarían los labios del ejecutante o algún dispositivo especial - que no existe - con el objeto de formar el aeroducto. He aquí las medidas de esta flauta:



3. Catálogo de los instrumentos musicales "igorotes" conservados en el Museo Etnológico de Madrid.

Nº de inv.: 2.103

96



A partir de la obturación de los seis orificios de digitado, y destapando éstos desde el primero de manera sucesiva, se obtiene la escala siguiente, que por presión del aire se repita a la octava superior. Presionando aún más se logran, aunque con dificultad, cuatro o cinco sonidos de otra octava más alta:

Sol la si do re mi la

IV CARRANGLAN

(Cítara tubular)

Cinco ejemplares. Sobre un grueso tubo de bambú con sus nudos construyeron los indígenas filipinos esta cítara. En tomo del fuste figuran las cuerdas. Forman parte del

mismo cuerpo del tubo; con un instrumento cortante se han desprendido de la superficie de la caña cintas estrechas y de regular grosor que sólo por los extremos, en la proximidad de los nudos, queda adheridas a aquella. Reforzando tales puntos de arranque, les cubre y envuelve fuertemente arrollado, un cordelillo. A seguida aparece por cada extremo un rústico "puentecito" de madera que eleva un tanto la cuerda para poder ser tañida. Dos son las clases que de esta cítara hallamos en el Museo; se distinguen unas por tener anchamente oradados los nudos, y las otras porque, además de conservarlos intactos, presentan en el tubo una larga y estrecha hendidura longitudinal que las asemeja, en cierto modo, a pequeños "tambores" de



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

*3. Catálogo de los instrumentos musicales “igorotes” conservados en el Museo Etnológico de Madrid.*

hendidura. Ambas formas de taladro buscan, sin duda, la resonancia del instrumento. A la primera clase corresponden las tres cítaras cuyas medidas se inscriben a continuación, siendo de la segunda especie las dos cítaras que últimamente se reseñan:

Nº de inv.: 2079.

Con cinco cuerdas: dos a un lado del tubo y tres al otro.

Longitud total del tubo.....59 cms.

Diámetro del tubo.....5,5 cms.

Longitud aproximada de las cuerdas.....51,8 cms.

Nº de inv.: 2078.

Con siete cuerdas casi equidistantes.

Longitud total del tubo.....71,5 cms.

Diámetro del tubo.....4,8 cms.

Longitud aproximada de las cuerdas desde sus arranques..... 60 cms.

Nº.2.106

Con siete cuerdas casi equidistantes.

Longitud total del tubo.....59,6 cms.

Diámetro del tubo.....4,5 cms.

Longitud aproximada de las cuerdas desde sus arranques..... 54,3 cms.

N. 2094.

Con hendidura y seis cuerdas: tres a cada lado de la hendidura.

Longitud total del tubo.....57,8 cms.

Diámetro del tubo.....8,6 cms

Longitud de la hendidura.....41 cms.

Anchura de la hendidura.....8 mm.

Longitud aproximada de las cuerdas desde sus arranques.....4,5 cms.



Nº. De iv.: 2077.- Procede de Mindanao.

Con hendidura y ocho cuerdas, cuatro a cada lado de la hendidura, la cual tiene ornamentados los labios - al igual que los extremos del tubo- con dibujos geométricos tallados y pintados de negro. Uno de los extremos de esta cítara ofrece la particularidad de estar coronado por una cimera de crines de colores castaño y blanco sucio, cuyos mechones salen del borde o canto del tubo.

|   |           |
|---|-----------|
| Longitud total del tubo.....                                | 69,8 cms. |
| Diámetro del tubo.....                                      | 8,7 cms.  |
| Longitud de la hendidura.....                               | 40,7 cms. |
| Anchura de la hendidura.....                                | 6 mm.     |
| Longitud aproximada de las cuerdas desde sus arranques..... | 44,6 cms. |

Una gran parte de las cuerdas de estas cítaras aparecen rotas, Se tañen batiéndolas o golpeándolas con una vara o palillo.



3. Catálogo de los instrumentos musicales “igorrotos” conservados en el Museo Etnológico de Madrid.

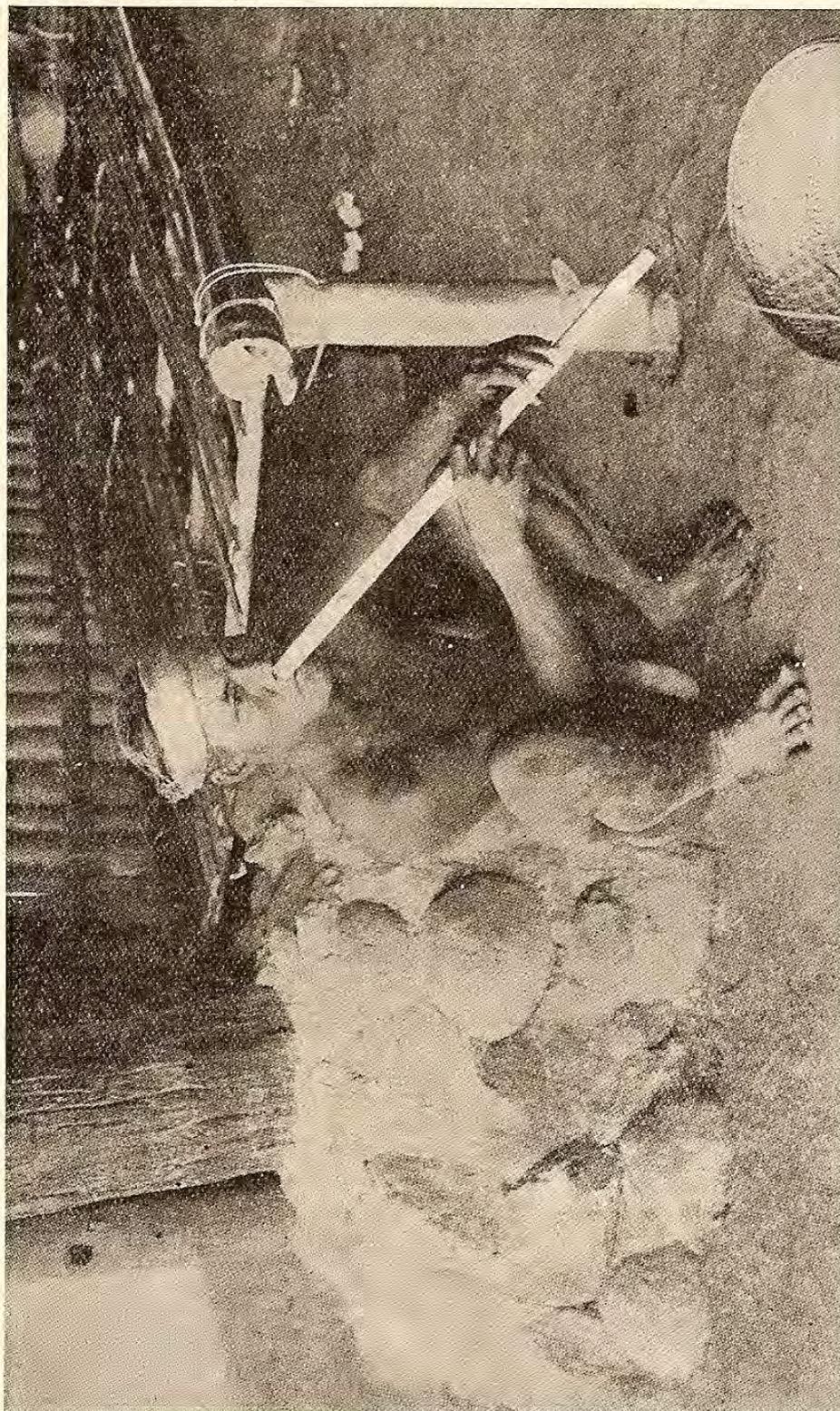


FIG. 1.—Tinguian tocando un «calalic» o flauta nasal. (Según Cole).

3. Catálogo de los instrumentos musicales “igorrotos” conservados en el Museo Etnológico de Madrid.

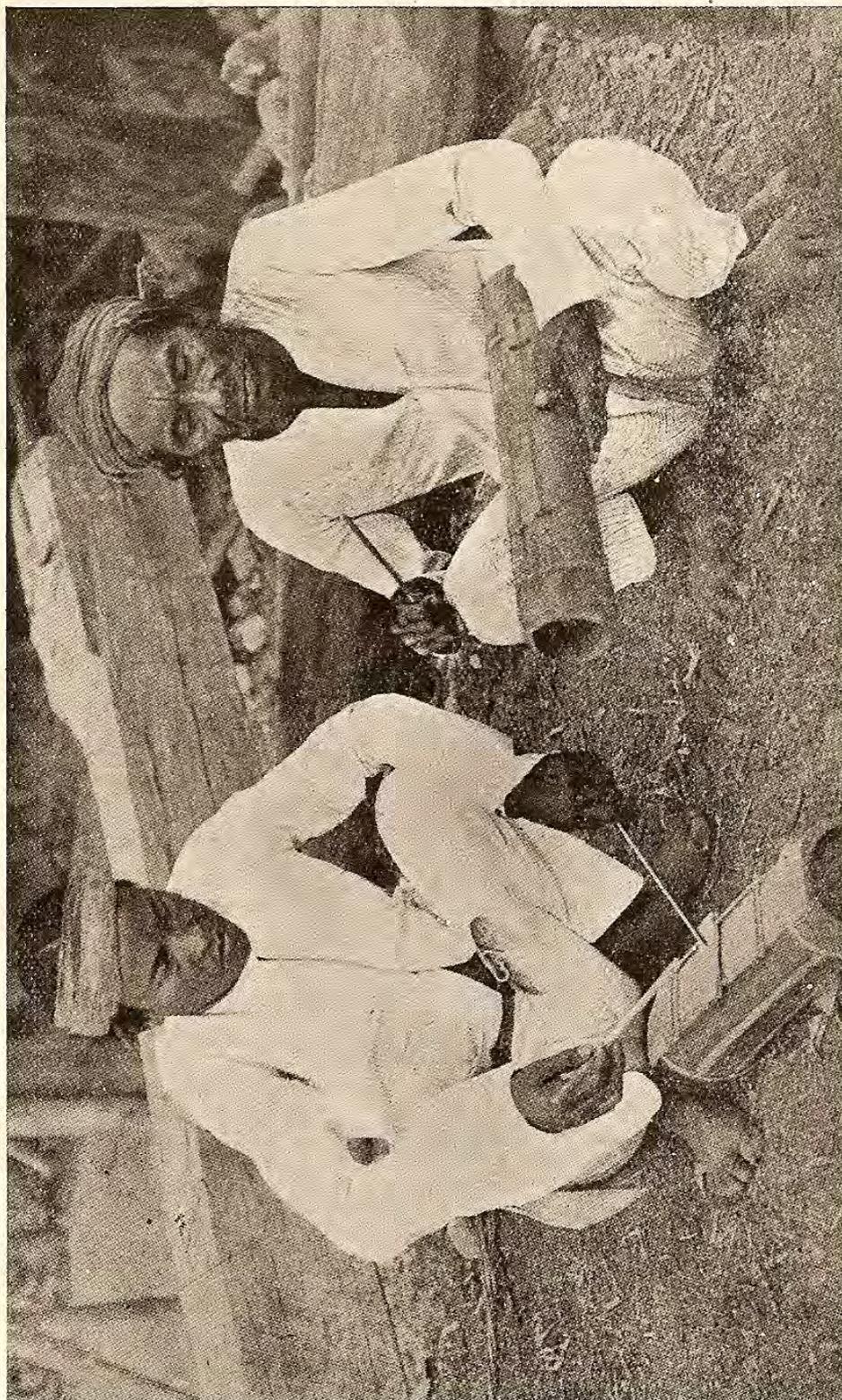


FIG. 2. — Tinguían tocando el «carranglan» o cítara tubular. (Según Cole).

V SULIBAO

Tres formas de tambores filipinos o *Sulibaos* existen en el Museo:

a) Tambor tubular cónico.- Tres ejemplares.

Está construido sobre un tronco de árbol - más delgado que grueso -. Vaciado o excavado dicho tronco y limpiado de su corteza, muestra un solo parche en el extremo superior o más ancho. Este parche se sujeta y estira por medio de fuertes ligaduras de fibra de caña, que adoptan la forma de red y que se asen a una saliente arista que de ex profeso existe tallada en el mismo tronco, como a una cuarta de distancia de la boca. El extremo inferior se halla exteriormente rebajado, formando cono, cuyo eje o punta está oradada, comunicando con el exterior del instrumento. Esta parte apoya en el suelo. Golpeado el parche con los dedos de la Sulibao un sordo sonido si está asentado verticalmente y de manera que queda obstruido el agujero del cono; mas si esto es evitado, inclinándolo para ello un poco el tambor, la sonoridad se toma más vibrante y de una como mágica profundidad.

Nº. De inv.: 2072.

Medida de la altura.....1 m., 3,7 cms.  
Diámetro del parche.....12,5 cms.

Nº. De inv.: 2073

Medida de altura.....1 cms., 6,7 cms.  
Diámetro del parche.....12,9 cms

Nº. De inv.: 2435.

Medida de altura.....1 m., 15,7 cms.  
Diámetro del parche ..... 13,5 cms.



3. Catálogo de los instrumentos musicales “igorrotos” conservados en el Museo Etnológico de Madrid.

b) *Tambor cónico en forma de copa*.- Un ejemplar.

Difiere de los anteriores en ser mucho más corto y en no tener horadado el cono, que remata por una especie de bola tallada. Es verosímil que este tamborcillo se sujete bajo un brazo y que las manos batan el parche. Su sonido es bastante sordo.

Nº. De inv.: 2071.

Medida de altura.....31 cms.

Diámetro del parche (irregular): entre..... 14 y 15,5 cms.

b) *Tambor cilíndrico*.- un ejemplar.

La caja está fabricada sobre el fragmento de un vaciado tronco de árbol. Tiene dos parches que cubren los dos extremos del tronco. Se sujetan y estiran o templan entre sí con ligaduras de gruesas fibras de caña, en la forma misma de red que indicamos adoptaban los Sulibaos antedichos.

Nº. De inv.: 2072 (¿)

Medida de altura.....25,8 cms.

Diámetro.....19 cms.

## VI BATINGTING

(Gong)

Por ser hoy universalmente conocido el *gong*, creemos innecesario describirlo. Los seis ejemplares con que el Museo cuenta, bajo el nombre arriba expresado, son semejantes a las formas comunes por todos sabidas. De metálica aleación, sus superficies no muestran dibujo o grabado alguno. Todos poseen, aplicado al reborde, una cuerdecilla o alambre para ser colgados.

- a) Nº de inv.: 2083 Diámetro.....32cms  
“ “ “ 2084 Diámetro.....34,5 cms  
“ “ “ 2085 “ .....32 cms  
“ “ “ 2086 “ .....29,4 cms



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

### **3. Catálogo de los instrumentos musicales “igorrotos” conservados en el Museo Etnológico de Madrid.**

Se tocan con las manos estos *gongos* (ver fig. 3).

c) Proceden de Mindanao. Presentan una prominencia en el centro.

Nº. De inv.: 2082 - Diámetro..... 32,6 cms.

Nº. De inv.: 2017 - Diámetro..... 20,5 cms

Posiblemente éstos se tocarían con macillas que batirían sobre la prominencia. Unos y otros gongos fueron, quizás, importados a Filipinas de China e Indonesia.

## VII BIRIMBAO

Con este nombre figura en el Museo un extraño artefacto cuyo, manejo y uso desconocemos. Se compone de un pequeño y corto tubo de bambú, con un nudo a un extremo y diáfano del otro. Estos extremos, y como en guisa de adornos, se hallan guarnecidos por un estrecho listón de fibras entramadas o tejidas al uso de cesterías. A lo largo y en tomo del tubo se muestran ocho perforaciones en forma de breves ventanas longitudinales, colocadas en tres series y de manera un tanto irregular. La primera serie, que se sitúa del lado del nudo, consta de dos ventanas, y se compone de tres, respectivamente, las series restantes situadas al centro y al extremo opuesto al nudo. El espacio no ocupado por las ventanas presenta grabados dibujos geométricos. Del eje del nudo sale una menuda cuerda, no muy larga en cuyo cabo se sujeta por el manguzuelo una leve horquilla constituida por tres tiritas de caña: una menor, que separa a dos más largas que se le yuxtaponen o adjuntan por lado diverso. Las tres se aseguran por un cordelillo arrollado en lo que constituye el mango.

Quizás sea éste un instrumento más de magia o hechicería que para producir música.



**3. Catálogo de los instrumentos musicales “igorotes” conservados en el Museo Etnológico de Madrid.**

Nº. De inv.: 2105

Longitud del tubo.....11,3 cms.

Diámetro del tubo.....1,6 cms

Longitud de la horquilla.....5,9 cms

Otros instrumentos musicales procedentes de los indígenas filipinos se exhiben en el Museo Etnológico madrileño. Mas no nos ocupamos de ellos porque se reducen a flautas y cordófonos que por sus formas evidencian claramente la influencia española u occidental.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

3. Catálogo de los instrumentos musicales “igorrotos” conservados en el Museo Etnológico de Madrid.

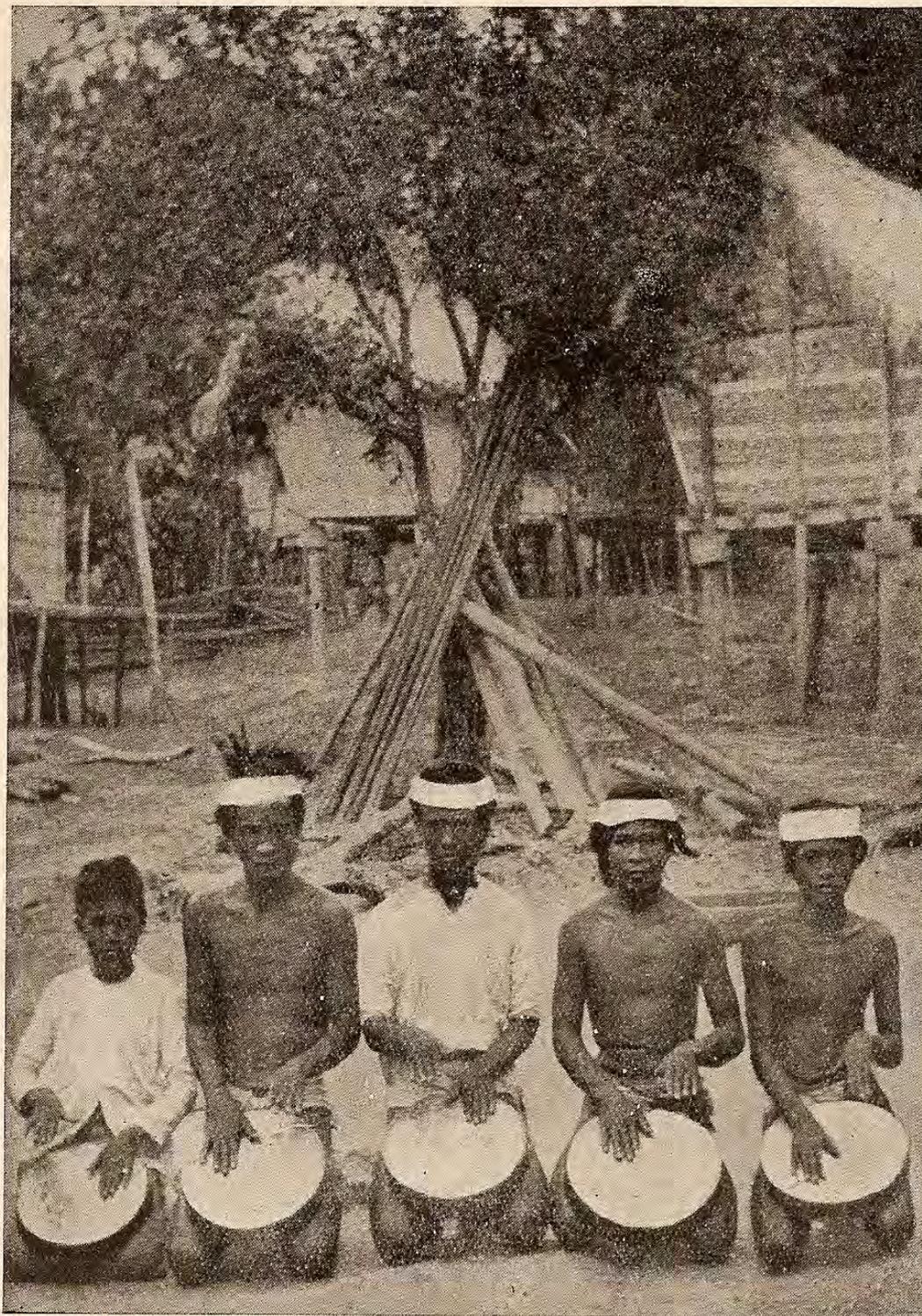


FIG. 3.—Tingüán batiendo gongos con las manos. (Según Cole).

#### ***4. FOLKLORE EN FALLA I. “EL SOMBRERO DE TRES PICOS”.***

En: *Revista Música*. Nº 3. Madrid, 1953.



***Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.***



#### 4. FOLKLORE EN FALLA I. "EL SOMBRERO DE TRES PICOS"

En: *Revista Música. N° 3. Madrid, 1953.*

Considerable podemos decir que es ya lo escrito y hablado en tomo a la personalidad y producción de la más genial y conspicua figura musical española de nuestro tiempo: Manuel de Falla.

Compuestos por artistas o críticos músicos, así nacionales como extranjeros, se publicaron libros y esbozos varios referentes a la vida del insigne autor, incluyendo, asimismo, tales publicaciones sugestivos o curiosos datos, comentarios y glosas relativos a las obras que nos legaron su inspirado talento. Versando sobre éstas aparecieron algún que otro opúsculo y no pocos artículos en revistas y diarios intentando destacar y valorar los aspectos y caracteres principales que las singularizan e informan menudearon las conferencias y disertaciones de exégesis y divulgación ...

Ello no obstante, y si a ser sinceros vamos, habremos de confesar que aún está por hacer el estudio serio y profundo, inteligente y eficaz que reclama y merece la magistral música de Falla. Ni la letra vertida ni la palabra gastada, sin embargo de su apariencia y laudísima intención, penetraron, por lo común, más allá de ciertos someros rasgos y facetas para dilucidar y explicamos, como cabía esperar, el significado y símbolo del sustancial contenido que dicha música entraña. Verdad es que, en casos, no faltaron a este respecto particulares apuntamientos o certeros atisbos suministrados por críticos de aguda y sagaz visión más, aparte lo esporádico y escasos que fueron atisbos tales, hubieron, por desgracia, de quedarse en meros señalamientos, a los que no siguió un desarrollado análisis y pormenorización de la materia que apuntaba.

Casi intacta de eficiente estudio permanece la faz estética de la obra de nuestro compositor. Y a la par de esa primordial faz, la de cualquiera de los integrantes o elementos que la cumplen o vitalizan: morfología y estructura, utilización y tratamiento de la rítmica y el melos populares, procedimientos armónicos y técnica instrumental. Aspectos son éstos que en la música de Falla (tan pensada cuanto sentida) tienen en conjunto y separadamente capital



#### 4. Folklore en Falla I. “El sombrero de tres picos”.

trascendencia, y que convendría examinar a fondo, articulando luego en metódicas y ejemplificadas síntesis los resultados del análisis, así para que a estudiosos y estudiantes sirvan respectivamente de ilustración y enseñanza como para destacar y poner de relieve el todavía poco investigado hecho de lo que a las bellezas y sutiles originalidades de esa música hispana cien por cien contribuyen, por deliberado propósito de su autor, las expresiones, peculiaridades y factores técnicos de raíz tradicional-autóctona<sup>1</sup>.

Con bastante ligereza, no exenta de cierta superficialidad, se ha venido enjuiciando el importante extremo de la intervención del canto popular en la obra de Falla. Las opiniones coincidieron en estimar, como no podían por menos, que ésta se inspira en nuestra música folklórica. Pero todas, de igual manera, introducen error al discriminar la forma en que el fenómeno se produce. Veamos algunas de estas opiniones:

Entre “lo más característico de la música de Falla, Rogelio Villar encontraba “... el modo de utilizar el tema popular, no en su forma natural o literal, sino en lo que constituye su esencia, su perfume, que Falla plasma en formas originales ...” De “la música popular ibérica ... ha extraído el jugo, por así decirlo: ritmos, cadencias, fórmulas modales, formas melódicas; la esencia del canto popular, elaborado con un sello personalísimo, inconfundible ...”<sup>2</sup> El

<sup>1</sup> No en vano cito también los factores técnicos como de origen, en parte, tradicional español, pues contra lo que generalmente se cree, a esa fuente debe Falla en tal sentido casi tanto como a los estudios que en Francia realizara. Al propósito indicaba ya el musicólogo norteamericano GILBERT CHASE, sin sospechar quizá el alto grado de exactitud que encierra su apreciación: “Muchos de los nuevos procedimientos que parecían invención del *impresionismo* eran corrientes en la música popular española; por ejemplo, las cuerdas al aire de la guitarra, que dan un acorde completamente impresionista, y otros por rasgos que son usuales en ella [entiéndase ahora de la guitarra *flamenca* de Andalucía], como la tendencia a las melodías y armonías modales, la ambigüedad tonal, resultado del frecuente empleo de *falsas relaciones y cadencias rotas*; el uso sistemático de quintas sucesivas, las apoyaturas no resueltas, la complejidad métrica por cambios frecuentes de compás y por simultaneidad de ritmos diferentes. Por lo tanto, no es muy exacto decir que FALLA se afrancesara en París con la adopción de métodos impresionistas. Más bien debiera decirse que allí adquirió una técnica extraordinariamente apropiada [esto ya es un poco vago] a la expresión del lenguaje musical de su tierra nativa (GILBERT CHASE: *La música en España*, Buenos Aires, 1943; cap. XII, págs. 197-98). Las atinadas observaciones de CHASE explican más racional y objetivamente lo que por modo un tanto fantástico apuntaba también, con las siguientes palabras, el músico francés ALTERMANN: *Toute l'étrangeté des timbres, l'imprévu de rythmes souples et brisés, le dessin d'une furtive mélodie aux modulations sinuées, l'essentiel même de ce que devaient si heureusement élever a la lumière les jaillissantes sources de l'harmonie moderne, on peut dire que l'auteur de la Vie Breve les portait en lui en naissant. L'esprit critique, aigu chez lui, la connaissance de l'état le plus récente de l'orchestre contemporain ne devaient lui servir qu'à progressivement obtenir son débit le plus ample et le plus généreux a cette source originelle en lui* (JEAN PIERRE ALTERMANN: *Manuel de Falla*, en “*Revue Musicale*”, 1<sup>o</sup>. Junio 1921, París). He querido conocer lo que sobre el mismo y otros puntos ha de decir quizá ROLAND MANUEL en su *Manuel de Falla, Cahiers d'Arte*” (París, 1930). Lamento de veras el no haberme sido posible encontrar este estudio, a pesar del empeño que en ello puse.

<sup>2</sup> ROGELIO VILLAR Falla y su “*Concierto de Cámara*”, conferencia. Publicaciones “Ritmo” Madrid, s.a) págs. 6-7.



procedimiento, de otra parte, placía a Villar, quien en ocasiones lo aconsejó y propugnó<sup>3</sup>

Afirma Salazar: “La persecución del 'carácter', del rasgo típico y en cierto modo anecdótico en Albéniz, va a ser en Falla intento de evocación del ambiente ...” El tópico localista español desaparece para dar lugar a la sugestión producida por elementos muy simplificados, por lo que pudiera llamarse simientes del estilo, por breves, insinuados detalles del canto popular sometidos a un tratamiento armónico adecuado que contribuirá a la sugestión<sup>4</sup>.

Hablando Pahisa de los nocturnos asevera que: “La música tiene el carácter español tan característico de las obras del primer estilo de Falla, mejor dicho, el sentimiento típico andaluz, sin que haya, como no lo hay en casi ninguna de sus demás composiciones, verdadera copia de los cantos o tonadas populares, sino sólo el espíritu, el sentido, el aroma, el ambiente de la música de Andalucía<sup>5</sup>”

Pérez Casas asegura que Falla: Escribió sirviéndose de temas populares, no tomados sino creados por él mismo<sup>6</sup>.

Se llega, incluso a decir que Falla, en sus *Canciones (Siete Canciones populares españolas)*, “ha utilizado más el espíritu, el ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, o sea la esencia de la canción popular, que las melodías exactas de ella.”<sup>7</sup> Chase afirma otro tanto de tales canciones escribiendo que: como Falla cuida de hacer constar [no he podido ver dónde], no son una copia literal de las melodías populares, sino una transcripción de sus elementos esenciales<sup>8</sup>.

Semejantes conceptos, casi del todo punto excesivos, por cuanto sólo en parte encarnan la verdad, son lugar común en otros diversos artículos y comentarios sobre la obra de Falla provenientes de distintos autores. Dimanan, sin duda, en mucho, más que del examen minucioso de la realidad,

<sup>3</sup> Ver, por ejemplo, R. VILLAR; *El sentimiento nacional de la música española* (Madrid, s.a.)

<sup>4</sup> ADOLFO SALAZAR: *La música contemporánea en España*. Ediciones “La Nave”, núm. 10, págs. 167-68.

<sup>5</sup> JAIME PAHISA: Vida y obra de Manuel de Falla. Ricordi Americana (Buenos Aires, 1947), pág. 101.

<sup>6</sup> *El retablo de maese Falla*. Informes y declaraciones que sobre FALLA y su obra recogió de algunos de nuestros más ilustres músicos y críticos del hebdomadario madrileño “El Español”, 30 de noviembre de 1946.

<sup>7</sup> ÁNGEL SAGARDÍA Manuel de Falla, Unión Musical Española (Madrid, s.a.), cap. V, págs. 25-26.

<sup>8</sup> GILBERT CHASE Ob. Cit., cap. XII, pág. 200.



#### 4. Folklore en Falla I. “El sombrero de tres picos”.

de la inteligencia demasiado literal que se ha tenido de las ideas al respecto manifestadas por el mismo Falla, quién declaraba en la revista *Música* del 10 de junio de 1917 “¿será cierto como creen algunos, que entre los medios de nacionalizar nuestra música está el uso severo del documento popular como elemento melódico? Siento no pensar así en sentido general, aunque en casos particulares crea insustituible ese modo de proceder. Pienso modestamente que en el canto popular importa más el espíritu que la letra. El ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, que determinan sus ondulaciones y cadencias constituyen lo esencial de esos cantos ...”<sup>9</sup>. Y en otra parte: “Los elementos esenciales de la música, las fuentes de inspiración, son las naciones, los pueblos. Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior”<sup>10</sup>.

Lo que en líneas generales se trasluce en la doctrina del maestro es que para la obra musical de pretensiones nacionalistas que a la vez aspira a lograr calidades de altura, resulta ineficaz, por simplista e infecundo, el sistema único de estructurarla melódicamente y en forma rigurosa sobre temas populares seleccionados con antelación, al modo como está compuesto- según aduce también Falla- el conocido *Capricho Español* de Rimsky <sup>11</sup>.

Pero en teoría el maestro no llega a repugnar y condenar totalmente la aplicación directa del documento folklórico, ya que con toda claridad confiesa juzgarla “insustituible” en “casos particulares”. Condenación tal, por otro lado, hubiera supuesto desconocer o negar absurdamente la importancia que el procedimiento reviste a través del general proceso histórico del desarrollo y progresos de la música y sus formas.

<sup>9</sup> Cit. por A. SAGARDÍA: ob. cit., cap. V. p. 25.

<sup>10</sup> MANUEL DE FALLA. Escritos. Introducción y notas de Federico Sopena (Madrid, 1947). Declaraciones publicadas en la revista *Excelsior*, Pág. 77.

<sup>11</sup> Este *Capricho* no es, en verdad, más que una breve antología de cantos populares españoles primorosamente armonizados y orquestados. Los temas que comprende pueden verse uno por uno en el *Cancionero* de José Inzenga, hoy rarísimo intitulado *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares* recopilados por ... (Barcelona, s.a.) [tengo por seguro que vio la luz el año 1874], cancionero que, sin ningún género de duda, utilizó KORSAKOV, aunque él no nos lo diga, para la composición de dicha obra. Ver en la citada publicación las páginas 10, 9, 24 y 13.



De hecho, casi todas las obras de Falla, desde *La vida breve* al *Retablo* y el *Concierto*, contienen algún o algunos documentos populares transcritos en su integridad o levemente retocados<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> No hablemos del trasunto de auténticos documentos folklóricos en las *Canciones*. A continuación doy las colecciones de cantos populares impresas con anterioridad a la publicación de aquéllas, y en las cuales aparecen los temas que Falla tan a maravilla armonizó. Cito las Canciones con el orden numérico que en la serie tienen y a seguida la colección o colecciones de que el maestro pudo y hubo de tomarlas.

I. *El paño moruno*. Es fiel copia del tema popular en melodía y texto. Ver José Inzenga *Ecos de España* (Barcelona, s.a.[1874], *El paño*, pág. 65; José Inzenga *Cantos y bailes populares de España*. Murcia. (Madrid 1888), *El Paño*, pág. 43; ISIDORO HERNÁNDEZ: *Flores de España. Album de los cantos y aires populares más característicos de este país, así antiguos como modernos, coleccionados y transcritos para piano, con letra* (Madrid, s.a.) [reimpresión actual], “*El paño moruno*”, pág. 48; José Verdú: *Colección de cantos populares de Murcia* (Barcelona, 1906), “*El Paño*”, pág. Mus, 1.

II. *Seguidilla murciana* Es copia de la melodía popular, introduciendo pequeños retoques. Ver J. INZENGA *Ecos ...*, “*Las Torrás*”, pág. 25; FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN: *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por ...* (Sevilla, 1882 - 83), t. V, pág. 121 (Según RODRÍGUEZ MARÍN asegura su versión la tomó o extrajo de los *Ecos de INZENGA*) I. Hernández ob. cit., “*Seguidillas murcianas*”, pág. 28; J. Verdú Ob, cit., “*Las Torrás*”, pág. 103.

III. *Asturiana*. Es fidelísima copia del tema popular en melodía y texto. Ver José Hurtado *100 cantos populares asturianos. Escritos y armonizados para canto y piano por ...* Bilbao, 1890), n° 96, pág.97. Variante en Baldomero Fernández; *Cuarenta canciones asturianas para piano y canto por ...*, Casa Dotesio (Barcelona, s.a.), n.3, pág. 3.

IV. *Jota*. Este canto, es muy probablemente creación de otro popular. Nos son conocidos estilos de jotas con frases idénticas a algunas de las que presenta Falla. Cfr. JOSE MARÍA ALVIRA *Gran colección de jotas o cantos aragoneses* (Madrid, s.a. , [reimpresión actual]), n.º. 9, pág. 20.

V. *Nana*. Es copia muy retocada de la melodía popular. Ver JULIAN CALVO *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo. Transcritos y arreglados por...* (Madrid-Bilbao, 1877, n°. 1, pág. 1; J. INZENGA: *Cantos y bailes ... Murcia*, “*Canto de cuna*”, pág. 16. (Nada improbable resulta que lo que en ciertos casos llamamos retoques sean verdaderas variantes que da el mismo pueblo).

VI. *Canción*. Es copia fiel con un insignificante retoque en la última cadencia. Ver. J. INZENGA *Ecos ...*, “*Canto de Granada*”, pág. 16.

VII. *Polo*. Es copia de melodía popular retocada e incrementada. Ver EDUARDO OCÓN *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas por Dn ...*, segunda edición (Málaga, 1888), *Polo gitano o flamenco*, pág 92.



#### 4. Folklore en Falla I. “El sombrero de tres picos”.

Se ha registrado el suceso, aunque en corta medida, incluso por avisados críticos: pero no llegó a justipreciarse, sino que, más bien, se le dio de lado, prefiriendo dictaminar sobre la cuestión según lo que expuesto dejé. Al desdeñar el procedimiento, o pasarle por alto, es probable que se haya pensado en que con ello se singularizaba más la música del maestro como si ya no constituyera mérito insigne el agudo y feliz instinto que preside la selección que aquél hace de los motivos populares útiles a su obra y la genial sabiduría que representa el situarlos y desarrollarlos convenientemente dentro de la composición, añadiéndoles con muy exquisito sentido, las originales armonías e instrumentación que mejor les cuadra para su realce y ennoblecimiento. Creo, empero, que la deficiencia del dictamen proviene, tal como insinué, de no haberse realizado nunca el análisis formal que dicha música requiere, de donde se siguió el no haber podido calibrar de adecuada manera ni la dimensión ni el carácter que en ella asume el citado procedimiento.

Bien patente se nos muestra éste en la obra en que Falla más al límite y por el más variado modo lo verifica: *El sombrero de tres picos*. Hubo ya la crítica de identificar algunos temas en tal partitura, pero muy contados y, por lo general, los de función más episódica cuatro o cinco, y sin indicar, comúnmente, fuentes de procedencia.

Tomemos esta música y analicemos<sup>13</sup>.

Cuando concluye por primera vez la *fanfare* que preludia la obra, se oye a telón corrido la canción que dice: *Casadita, casadita,- Cierra con tranca la puerta,- Que aunque el diablo está dormido, - A lo mejor se despierta.*

La melodía que acompaña esa copla es la “variante” de una fórmula muy conocida en los campos y villas andaluces como canción de la *bamba*, de *er mesero* o *columpio*. Pudo Falla tomarla de labios del pueblo según nos la da en el *ballet*, cosa que no me atrevo a asegurar, ya que aún no la hemos encontrado en tal forma<sup>14</sup>. Pero dicha melodía puede ser también variación y ampliación original del tipo que conocemos. Rodríguez Marín transcribió antes que nadie un ejemplo en Osuna (Sevilla, ejemplo que aparece en la breve colección musical inserta en su cancionero famoso<sup>15</sup>. Pedrell incluyó en el suyo otra casi

<sup>13</sup> Manejo la reducción para piano. Ed. J. & W, Ltd., (London MCMXXI)

<sup>14</sup> El folklore musical andaluz hemos empezado a recogerle ahora, por lo cual sólo una pequeña parte de la vasta región tenemos explorada.

<sup>15</sup> F. RODRÍGUEZ MARIN. Cantos populares españoles ... , t. V, pág. 131.



#### 4. Folklore en Falla I. “El sombrero de tres picos”.

idéntica versión de Málaga<sup>16</sup>. De cualquiera de estas fuentes pudo Falla servirse, pues si bien es verdad que los dos primeros tomos del Cancionero de Pedrell no se publicaron en primera edición hasta los años 1917- 1918, cuando ya había sido estrenado *El sombrero de tres picos* en forma de pantomima (Madrid 1917), la canción de referencia sólo entra en la obra al ofrecerse ésta en Londres el año 1919 convertida en *ballet*.

A continuación adjunto a la frase principal del tema de Falla la fórmula folklórica de R. Marín, más otra versión que en la provincia de Huelva recogí yo mismo<sup>17</sup>.

Da principio el ballet en su primera parte con el siguiente encantador tema que ataca la orquesta<sup>18</sup>:



En la interesante crítica que del estreno de la pantomima en Madrid hizo Salazar, leemos a propósito de este “motivo” lo que sigue: “... tiene ya ese ambiente tan español, tan típicamente nuestro, que no faltará en ningún momento de la obra. Antes de pasar más adelante [seguimos leyendo], quiero insistir en este aspecto que se consigue mediante temas y giros cuyo españolismo evidente nos penetra, y cuya *catalogación* dentro de los tipos de la música característica nuestra no es tan difícil de hacer. La razón es que como en toda obra de arte, sus elementos no son transcritos de los el repertorio popular, sino que las cualidades de éstos están asimiladas en la facultad inventiva del músico. Ésta, *empapada* de españolismo, sentirá y dará forma a motivos españoles en sí, aunque no les vaya una etiqueta determinada<sup>19</sup>.”

[Catalogáse] perfectamente y admite una etiqueta el motivo expresado. Se trata de falseta guitarrística flamenca. Nada de sorprendente tiene las

<sup>16</sup> FELIPE PEDRELL. Cancionero musical popular español, segunda edición (Barcelona, s.a.), t. II, pág. 115.

<sup>17</sup> Archivos del Instituto español de Musicología. Para la mejor visión corporativa transporto casi siempre los temas populares al tono en el que aparecen en la obra del compositor.

<sup>18</sup> Señalo los temas únicamente cuando por vez primera se presentan en la partitura, callando las que tornan a aparecer y las que con otros se enlazan, cosas que el lector podrá examinar a la vista de aquélla.

<sup>19</sup> ADOLFO SALAZAR: El corregidor y la molinera, en la “Revista Musical Hispano-Americana”, 30 de abril de 1917, Madrid.

#### 4. Folklore en Falla I. “El sombrero de tres picos”.

afirmaciones inteligente crítico si se piensa que jamás se hizo apreciable cosa por conocer y recoge el folklore flamenco (el más interesante entre todos los interesantes de España), y que por el contrario, dicho folklore fue siempre incomprensible, mirado con desdén o indiferencia en los medios cultos y musicales. A buen seguro no son ahora mismo muchos los músicos que oyendo tañer la guitarra (sonanta) andaluza sabrían distinguir si el toque traduce, por ejemplo malagueñas, soleares o tarantas.

Puesto que de Murcia era el molinero, Falla inaugura su obra con un tema guitarrístico de *murciana*. El *toque por murcianas*, según el pintoresco decir de un *tocaor* que alcancé a conocer, es “*er toque má zeño der flamenco*”. También es, y exactamente, el “toque” mismo que acompaña, preludia e interludia a la *granaina*<sup>20</sup> Falla ha despojado el tema de ciertos complementos adjetivos que le son propios, por lo cual, no se le halla de súbito el punto folklórico de referencia. Yo transcribo seguidamente dicho tema en la forma en que, casi con toda seguridad, le oyó Falla a talo cual guitarrista, y al lado la frase final de una variante muy próxima recogida por mí al fallecido malagueño Juan Navas, notabilísimo tañedor profesional y fecundísimo creador de “falsetas flamencas”<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Tiempo ha que desapareció la *murciana* como cante. Uno de sus últimos intérpretes fue Joaquín de Vargas, “El Cojo de Málaga”.

<sup>21</sup> Fue tan fecundo este *tocaor* y nobilísimo amigo que en cierta ocasión me dio 500 falsetas para el Inst. de Musicología, en cuyo archivo obran, y más tarde, poco antes de su fallecimiento, hasta unas mil, que figuran en mis colecciones y publicaré un día con el estudio que merecen.

Descubierta ya la escena, la molinera y el molinero se regocijan tras de haber hecho cantar las horas al pajarillo que tienen enjaulado. Suena en la orquesta entonces dos motivos que, apareciendo yuxtapuestos, quieren como simbolizar, respectivamente, y en razón del respectivo origen de los esposos, la personalidad de ambos (núms . 12 y 13, p. 6 de la "reducción"). Es el primer "motivo" la frase inicial de la gran jota que al [mal del ballet se nos dará completa. Corresponde a la molinera, nacida en Navarra.

Si desde ahora puedo afirmar que esta jota es original creación del maestro, también señalaré que algunos de sus miembros son variados trasuntos de fórmulas- tradicionales. Véase por ejemplo, la estrecha semejanza existente entre el motivo que nos ocupa la frase primera de una jota extremeña que circula, asimismo, en otras regiones<sup>22</sup>.



El segundo "motivo" pertenece al murciano molinero, es una fórmula de acompañamiento de la canción de Murcia titulada *El Paño*:



Ya Falla la empleó en su canción del mismo nombre, pero antes, se había insertado, si no en la versión que da *El Paño* de Verdú en su colección, sí en las que dan en las suyas Inzenga y Hemández. Copio la de Inzenga<sup>23</sup>:

<sup>22</sup> M. GARCÍA MATOS *Lírica Popular de la alta Extremadura* (Madrid, 1944) página 78, núm. 70.

<sup>23</sup> J. INZENGA *Cantos y bailes ...*, Murcia, pág. 43.



La aparición en escena del corregidor y su cortejo es solemnizada musicalmente con un "motivo" (núm. 20, p. 9) que surgirá más veces en la obra, y el cual viene a ser fiel traslado de una vieja versión del canto popular. *El Serení*, muy conocido por los niños españoles. En el cancionero de Rodríguez Marín se publicó primeramente como recogido en Sevilla<sup>24</sup>.



Popular  
Canción

Allegro

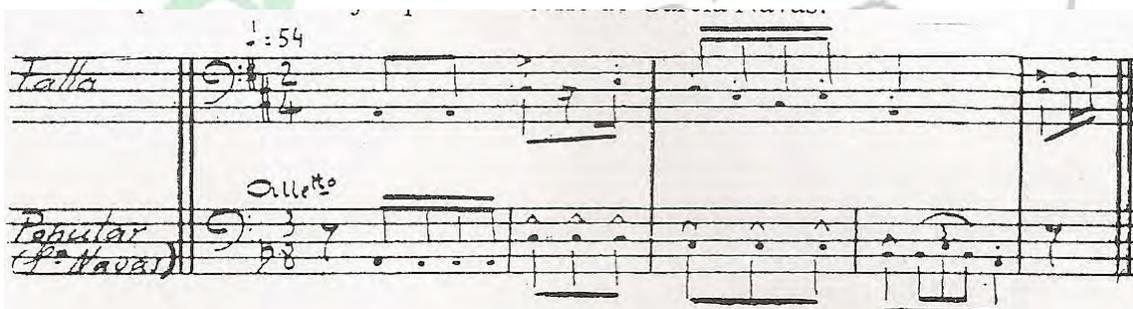
con se-re-ni De la que na-güena bi-da,

Ha- cen a- si, Ha- cen los za- pa- te- ros A- si, a- si, a- si.

<sup>24</sup> F.R. MARÍN Ob. cit., t, V, pág 117.

A continuación del baile o danza de la molinera, danza que no tiene del fandango clásico más que el compás y el guitarrístico *rasgueo adornado* con que comienza - único tema de origen, quizás popular -, el corregidor, que hecho un ascua ha presenciado el gracioso baile de la bella navarra, prodiga a ésta derretidas gentilezas. La música acompaña (núm. 34, p. 19) con la variación de una frase eminentemente popular, procedente de otro baile andaluz muy conocido: *el olé gaditano*. Falla, según tendremos ocasión de ver, utiliza con reiteración en *El Sombrero de tres picos*, diversos fragmentos del *olé* en forma variada, aplicando completo al Final el documento folklórico. Es sabido que desde el pasado siglo el *olé* se ha impreso en múltiples publicaciones.

Para la comparación tomo ejemplo de la serie de García Navas<sup>25</sup>:



A las cortesías del corregidor responde la molinera con una profunda reverencia que subraya la orquesta (núm. 35, p. 19) mediante la variación de una popular melodía romera santanderina que Calleja incluyó en su conocido cancionero<sup>26</sup>:

<sup>25</sup> F. GARCÍA NAVAS: Colección de bailes españoles. Arreglados para piano (tal como se bailan) por ... (Madrid, s.a.), “Olé andaluz”, pág. 16.

<sup>26</sup> RAFAEL CALLEJA Cantos de la Montaña. Colección de canciones populares de la provincia de Santander, Harmonizadas por el maestro ... (Madrid, 1901), pág. 59, núm. 56.

Handwritten musical score for "El sombrero de tres picos" by Falla. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano introduction labeled "Trio. Se Jota" and a vocal line with lyrics. The lyrics are: "Ahi la te-nes, - bai-la--la, -" and "No la rom-pas - el man--díl,". The score includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of quarter note = 66. The piece is identified as "Falla" and "Popular (Catalya)".

De seguida principia la humorística escena de “Las uvas”, en que la molinera maliciosa se divierte engañando jocosísimamente al corregidor babieca. La música que acompaña esta escena (núm. 38, p. 36) es uno de los más elevados logros obtenidos por Falla en el arte de la variación aplicado al documento popular. Y no sólo por lo que de geniales tienen las transformaciones melódicas y la curiosísima modificación rítmica del tema, sino también por la soberana plasticidad que llega a imprimirle a fin de reproducir con toda seguridad y por sugestivo y lindo modo lo que en la escena ocurre. Dicho tema es la misma canción que con el núm. 6 incluyó el compositor en las Siete canciones populares españolas, y tomó - ya lo indiqué - de la primera compilación de Inzenga<sup>27</sup>

<sup>27</sup> J. INZENGA: Ecos ... , “Canto a Granada, pág. 116. También armonizó este canto FEDERICO GARCÍA LORCA, versión que más tarde se recogió en disco fonográfico.

4. Folklore en Falla I. "El sombrero de tres picos".

Falla

*d. = 56*

Popular  
(Anzanga)

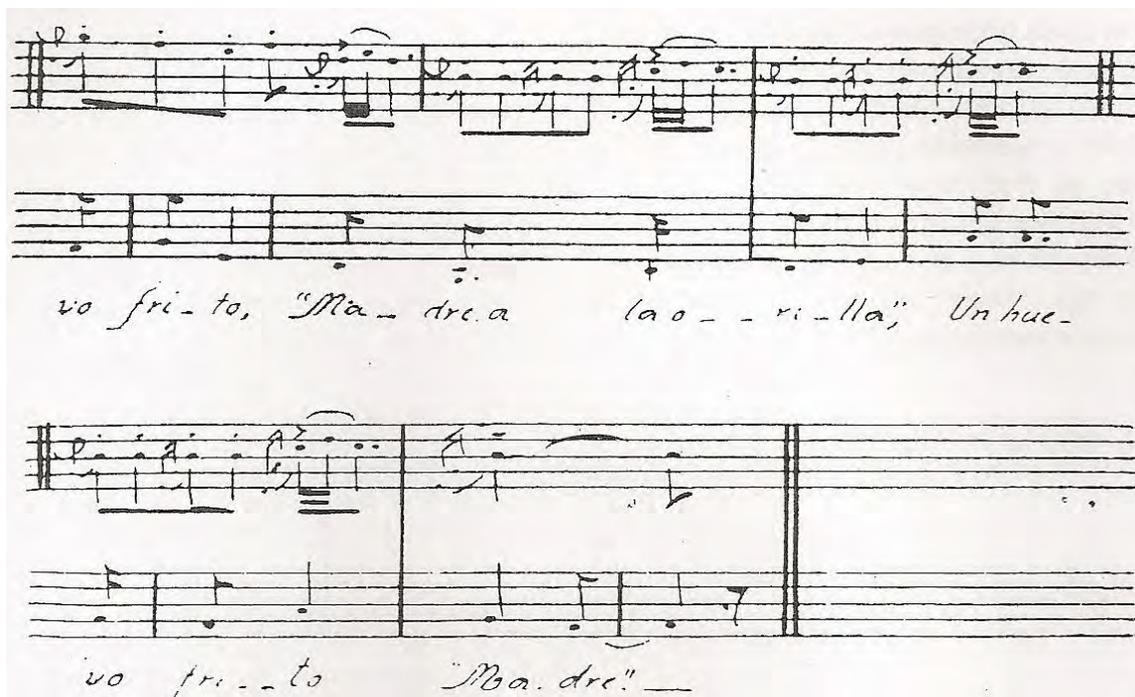
*all.<sup>o</sup>*

Un U - - si - - a en fra - -

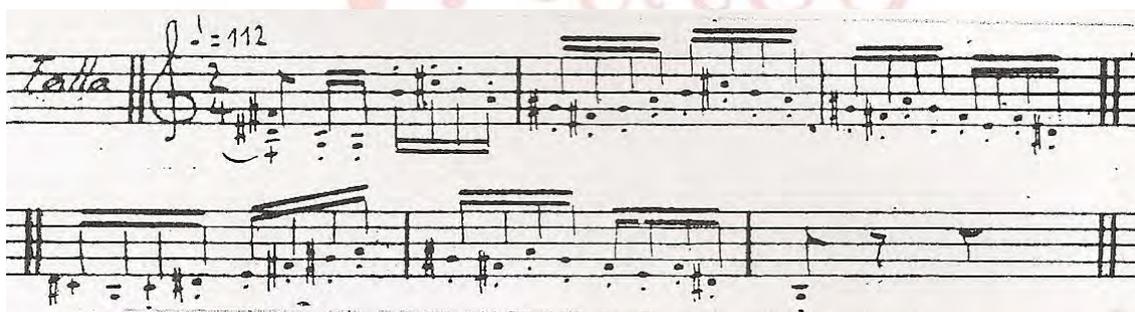
na - da Mu - rió de a - he - to,

Luc se

ce - no en tres no - - ches "Del ai - re," Un hue.

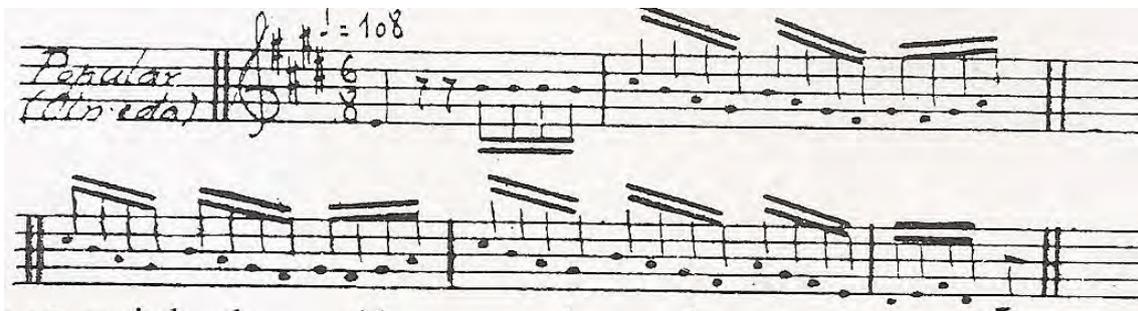


El corregidor ha probado las uvas, y también la dureza del suelo al resbalar cuando de abrazar a la esquiva molinera. El molinero llega y su mujer le cuenta el cómo del dramático resbalón. La orquesta canta el cuento con un muy característico de dulzaina castellana (núm. 41, p. 23)



Como que en realidad, es la variación de un motivo de la larga entradilla burgalesa recogida por Olmeda en su interesantísimo cancionero<sup>28</sup>. Compárese:

<sup>28</sup> FEDERICO OLMEDA Folklore de Castilla o cancionero popular de Burgos (Sevilla, 1903), pág. 179, núm. 37.



Se va enojado el corregidor, y uno de sus alguaciles gesticula - amenazando a los molineros como augurándoles funesto castigo. Se oye el presagio en la música (núm, 47, p. 26) a base de una melodía cuyo folklórico origen no es dudoso, ya que incluso aparece al pie de ella, en la partitura, la letrilla con que el pueblo acostumbra todavía a cantarla. Hernández la acogió en su "Álbum"<sup>29</sup>:

<sup>29</sup> J. HERNÁNDEZ: "La camisa de Lola", "El capotín" y ¡No me mates!, pág. 46.

Y .. efectivamente, al llegar la noche, mágica noche de San Juan, cae una “lluvia” de desdichas sobre los alegres molineros. Comienza aquí la segunda parte del ballet. Antes de que el infortunio sobrevenga se han congregado en el molino los vecinos amigos de los dueños, quienes también están presentes. Todos beben y ríen armando jubilosa algazara. Aflora la danza la jocundísima y bella danza de los vecinos.

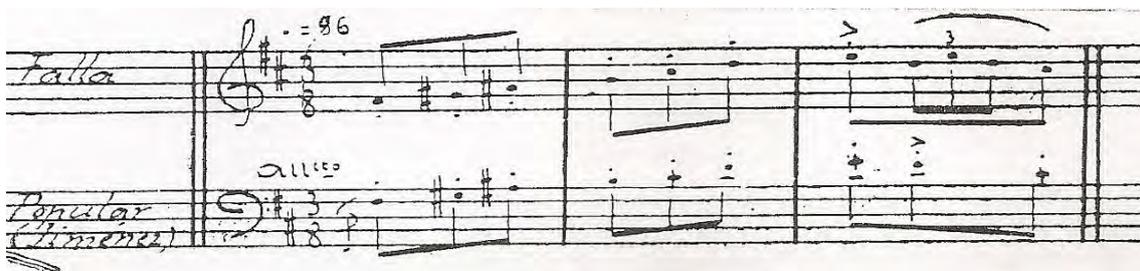
Dos incomparables temas populares sirven a su estructura. Falla recogió, indudablemente, el primero y principal (p. 31) de los gitanos granadinos del Albaicín.

Se trata de la alborá o albalá que en las bodas gitanas cantan los invitados poco después de haber sido comprobada en sacramental rito la virginidad de la novia. Recientemente Ortiz de Villajos publicó este canto, al lado de otros, en el libro que escribió sobre calés granadinos<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> CANDIDO ORTIZ DE VILLAJOS: Gitanos de Granada, (La zambra) (Granada, 1949). Al final del libro: Versiones musicales por Adolfo Montero, “La Albola”.

#### 4. Folklore en Falla I. “El sombrero de tres picos”.

El segundo tema (p. 33), hacía mucho tiempo que Jerónimo Jiménez le había difundido por vía del “Intermedio” de su zarzuela *La boda de Luis Alonso*<sup>31</sup>. Falla añadió una fórmula de “consecuencia”:



El molinero danza ahora la *farruca* (núm. 3.p. 38). La integran también, dos temas. Del primero sé decir que proceden del *olé*<sup>32</sup>

Handwritten musical score for 'El sombrero de tres picos'. It features three staves. The top staff is labeled 'Falla' and has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The tempo is marked '♩ = 60'. The middle staff is labeled 'Popular (García Navas)' and has a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'allegro'. The bottom staff is a continuation of the music. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

<sup>31</sup> JERÓNIMO JIMÉNEZ *La boda de Luis Alonso o la noche del encierro* (partitura de piano y canto) Zozaya- Editor (Madrid, s.a.)

<sup>32</sup> F. GARCÍA NAVAS Ob. cit., pág. 16

Al acabar de danzar el molinero es festejado por los vecinos con encendido y jovial entusiasmo. La orquesta da un nuevo “motivo” guitarrístico de *murciana* (o de *granáina*, si así quiere decirse) (núm. 4, p. 42) que viene a ser transformación o variación modal de la falseta que más adelante veremos en su aspecto prístino, tal y como la recogería Falla de una guitarra “flamenca”.

El esquema melódico-rítmico es característico en grado sumo, digo, de la *granáina* y la *murciana*, y en la práctica resulta polifacético de adscripciones sonoras. En mi colección no tengo exactamente semejante, pero sí variantes que prueban lo afirmado.

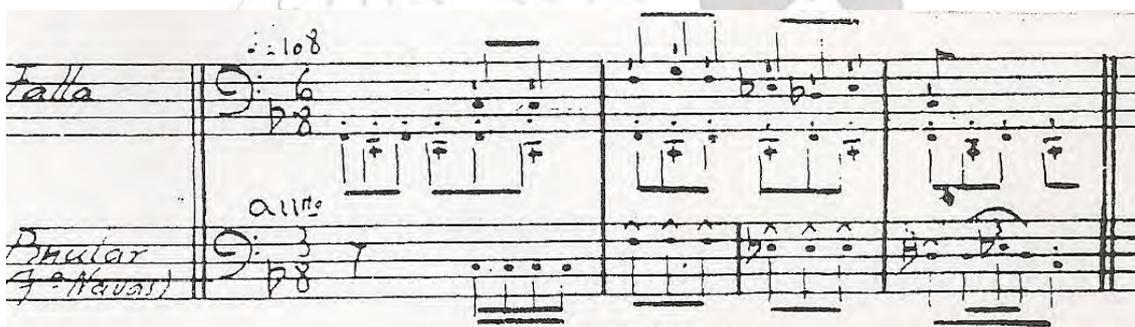
The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of five staves. The top staff is labeled 'Falla' and the others 'Popular'. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 76. It features a melodic line with various ornaments and a rhythmic accompaniment.

Inopinadamente se presentan los alguaciles en el molino aguando la fiesta. Se llevan preso, porque sí, al molinero, y los vecinos se retiran dejando a la molinera en recelosa y angustiada soledad. La orquesta, entonces, desgrana un tema gemebundo que es, evidentemente otra falseta “flamenca” tomada al pueblo por Falla (núm. 15, p. 45), Mas, el estilo es diferente del que las anteriores ofrecían. ¿Cuál podía convenir al instante escénico?... *Soleares*.

Todavía no poseo documentos que manifiesten paridad con este tema, aunque sí tengo algunos de rasgos muy afines, pero dejo de exponerlos por economizar espacio. Sea válido el mismo argumento respecto a la canción que en la partitura sigue inmediatamente a aquél (p. 46).

Llega el ladino corregidor para intentar la seducción de la molinera, razón principal que ocultaba el “porqué sí” del prendimiento del marido. Poseído de sus “gracias” se entrega a un vanidoso pavoneo. La luna se oculta y el seductor cae al agua. Preséntase la molinera. El “galán” se repone y comienza la imposible conquista.

Sabido es cómo Falla ilustra musicalmente esta escena hasta el menor detalle nos la refieren los instrumentos de la orquesta por el modo más realista y mirífico. La irritación de don Juan ante los rechazos de la molinera es pintada (núm. 29. pág. 54) con el trozo del *olé* que ya conocemos<sup>33</sup>.



<sup>33</sup> F. GARCÍA NAVAS: Ob. cit., pág. 46.

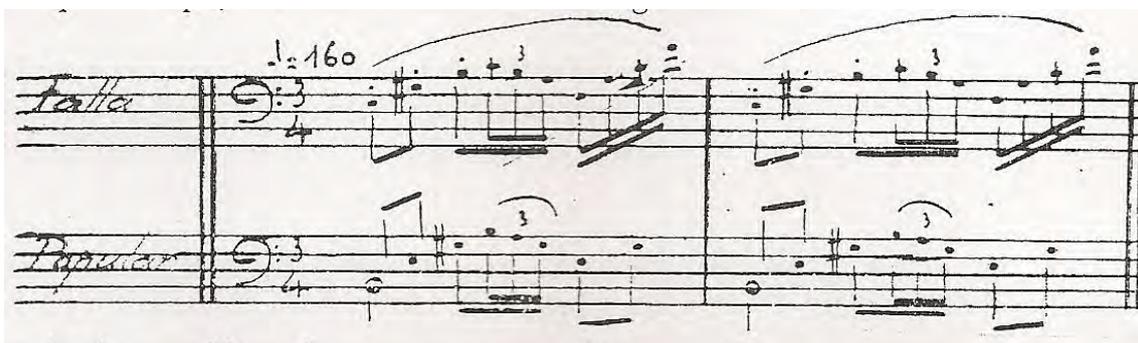
Perseguida y aun amenazada por el seductor, la molinera toma la escopeta que se guarda en el molino y apunta. Al igual de lo que luego ocurre cuando el molinero toma la misma arma con parecidas intenciones, escuchamos el principio de un folklórico canto (p. 58) que Hernández encajó en sus *Flores de España* junto a otros dos mencionados<sup>34</sup>

The image shows a handwritten musical score. The top staff is labeled 'Falla' and has a tempo marking of 108. The bottom staff is labeled 'Popular (L. Hernández)'. The lyrics are written below the notes: 'No me ma-tes, no me ma-tes, de-ja-- me vi--vir-- en paz, -'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

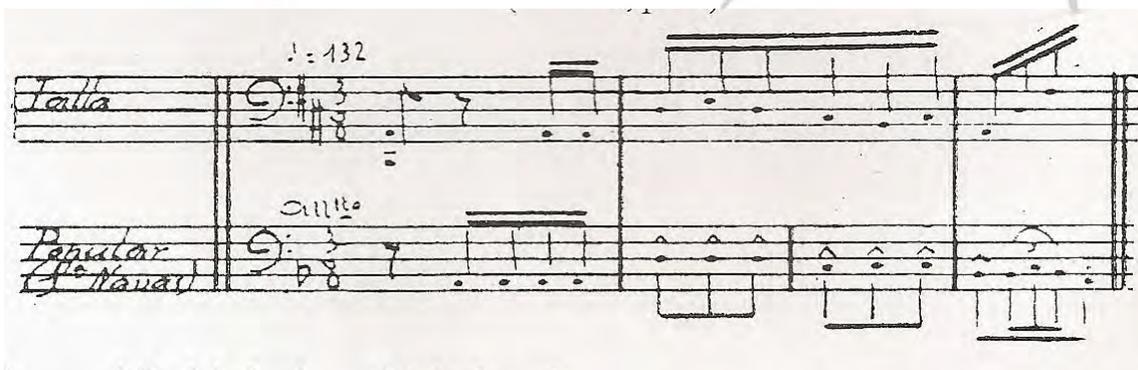
Asustado el corregidor, cae por tierra. La molinera huye. Aquél se levanta poco después y deja sus ropas a secar entrándose a continuación, en la alcoba de los molineros. Llego el molinero, que se ha escapado de la cárcel. Y vuelve a sonar la anterior falseta de *murciana* bajo su fisonomía propia ahora (núm. 35, p. 57). Creo que ha sido únicamente el inglés Trend quien hasta el presente entendió que este tema, tal como aparece aquí, es un “motivo” auténtico de *granaína*<sup>35</sup>:

<sup>34</sup> F. HERNÁNDEZ: Ob. cit., pág. 46.

<sup>35</sup> B. TREND: Manuel de Falla and Spanish music (New York, 1929). Chapter VIII, pág. 108.



Cuando el corregidor sale a recoger sus vestiduras no las encuentra; se las ha llevado el molinero. Oímos una nueva variación (núm. 39, p. 62) del *olé*<sup>36</sup>.



Y surge al final de la obra. Al lado de varios temas ya tratados hallamos, por último, los siguientes:

En el instante en que el molinero irrumpe en la escena, huyendo de los alguaciles que le persiguen, la música refleja a la perfección el como juego de escondite que se entabla entre el pícaro fugitivo y los que tratan de apresarle (p. 64)

<sup>36</sup> F. GARCÍA NAVAS: Ob.cit., pág. 16.

#### 4. Folklore en Falla I. "El sombrero de tres picos".



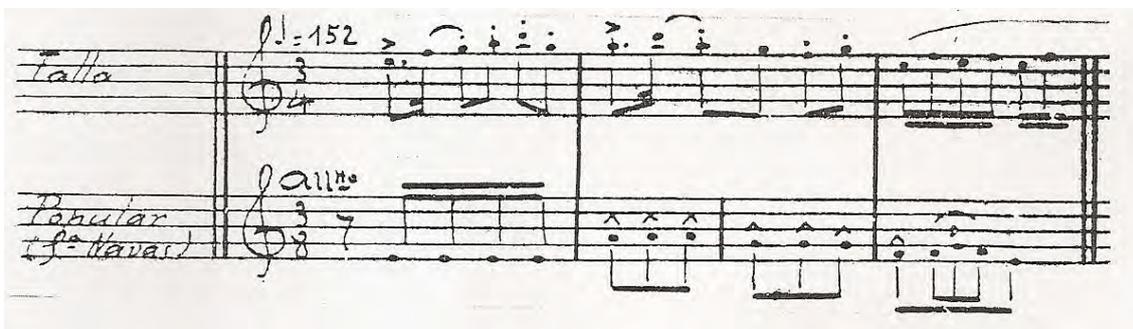
Las corcheas de abajo delatan bien a las claras el correteo de la persecución. Es obvia la frase del *olé*<sup>37</sup>.

En cuanto a las notas del pentagrama superior, se refieren al molinero riéndose de sus seguidores. ¿Quién esto lea no las practicó de muchacho jugando con los niños amigos en correrías de perseguir?

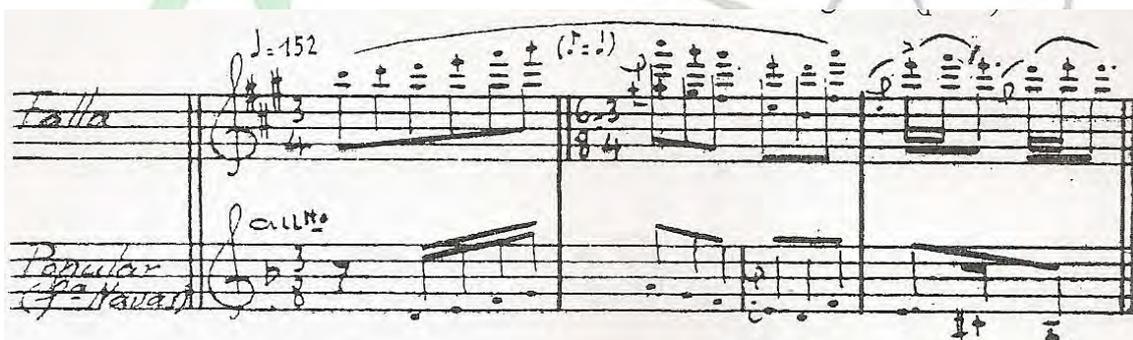
<sup>37</sup> F. GARCÍA NAVAS: Ob. cit., pág. 16.

#### 4. Folklore en Falla I. “El sombrero de tres picos”.

Al invadir la escena los vecinos, organizándose el tumulto, jaleo y baile con que la obra se resuelve, reaparece el consabido fragmento del *olé* (P. 68)<sup>38</sup>



Y aún otro, que prepara la entrada del documento en su integridad (p. 69)<sup>39</sup>



Se nos muestra, por fin, el *olé* con toda su espléndida gracia (p. 70). Notorio es, aunque resulte ocioso recordarlo, que también Jiménez injirió el *olé* en el “Intermedio” de su zarzuela *El baile de Luis Alonso*<sup>40</sup> Para la comparación, y por cambiar de título, extraigo ahora el tema popular de otro raro y viejo cancionero, el de Núñez Robres<sup>41</sup>

<sup>38</sup> F. GARCÍA NAVAS: Ob. cit., pág. 16.

<sup>39</sup> F. GARCÍA NAVAS: Ob. cit., pág. 16.

<sup>40</sup> J. JIMÉNEZ: Ob. Dicha, Zozaya-Editor (Madrid, s.a.).

<sup>41</sup> LÁZARO NÚÑEZ ROBRES: La música del pueblo. Colección de cantos españoles escogidos, ordenados y arreglados para piano por Dn... (Madrid, s.a.) “El Olé”, pág. 49. Hay otra edición de este libro que, si o estoy trascordado, salió el año 1869. Probablemente es la primera.

4. Folklore en Falla I. "El sombrero de tres picos".



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

Con ello doy por terminado el análisis que me propuse, pues si bien el musicólogo alemán Istel asegura todavía la existencia de *El Vito* en el “Final” del *ballet*, yo aseguraré bajo palabra de honor, a quien me exija tal palabra, que en mis calmosas andanzas por la partitura no he logrado, ni de casualidad, tropezarme con la tan gallarda cuanto conocida sevillana melodía<sup>42</sup>.

Lo expuesto que hasta cierto punto se da, y por igual modo, en otras producciones de Falla, sirve para revelarnos el acierto ejemplar y magnífico con que el ilustre compositor supo llevar a la práctica las teorías estético-nacionalistas de su profesor Pedrell. Las teorías de Pedrell, sí, que, en fin de cuentas, son las mismas que practicaron más o menos conscientemente, aunque sin habémoslas dejado expresadas en letras de molde, como lo hizo el maestro catalán, muchos de los más grandes músicos autores que en el mundo han sido.

Sirva también, y muy especialmente, para moderar en los sucesivos los juicios que al respecto se emitan sobre la música de Falla. Se abusó de los términos esencia, sustancia, aroma, ambiente, ritmos, etc., folklóricos, sin dárseles una clara y concreta explicación del intrínseco sentido que tales palabras querían implicar, 'por lo que ninguna enseñanza útil reportaron. Se trata de profundizar seriamente en el estudio de las composiciones del maestro andaluz, y aunque se pretenda seguir usando de los mismos vocablos al hablarnos del carácter o caracteres peculiares de dichas composiciones, seguro estoy de que no se generalizará ya en la forma que se ha venido haciendo, sino que al pronunciarlos habrán de pronunciarse restringidamente y con los esclarecimientos oportunos, y aún ello, cuando lo de la “esencia” o el “aroma” no represente aspecto excepcional en la obra de que se hable, tal y como hemos comprobado que sucede en el ballet que acabamos de estudiar, cuya mayor parte se os muestra construida a base de documentos folklóricos enteros y veros, sobre el documento o, en visa del documento, que no, vagamente, sobre sus aromas o esencias.

---

<sup>42</sup> Cfr. EDGAR ISTELE: Manuel de Falla. A Study, en la rev. “The Musical Quarterly”, vol. 12, núm. 4, octubre 1926 (Nw Yrk).





García  
Matos

Centenario 

**5. “FOLKLORE EN FALLA II. “EL RETABLO DE MAESE PEDRO”**

En: *Revista Música.*, n. 6. Madrid 1953.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



García  
Matos

Centenario 

5. FOLKLORE EN FALLA II. "EL RETABLO DE MAESE PEDRO".

En: *Revista Música*, N. 6. Madrid, 1953.

Con el artículo que bajo el mismo nombre del presente apareció en el penúltimo número de la revista *Música* quise significar el hecho, deficientemente conocido, de la importancia que en la música de nuestro gran compositor llega a cobrar la utilización o empleo de los temas folklóricos, ya aplicados en su nativo ser, ya retocados y aun transformados previamente, dejando intactos los capitales elementos y rasgos de su originaria fisonomía. Por modo explícito se nos puso de manifiesto cómo el procedimiento, en la obra analizada, es incluso elevado a sistema<sup>1</sup>.

Deseando probar e ilustrar más ampliamente el hecho en cuestión, me propongo hoy extender el análisis a otra de las fundamentales composiciones de Falla: *El retablo de Maese Pedro*.

De todos es conocida la asombrosa admiración que provocó el estreno de tan bella obra. El cambio de estilo que representa con respecto al que precedentemente había cultivado el maestro, supuso una inesperada revelación. Para muchos fue evidente, y sigue siéndolo para otros tantos en la actualidad, la presencia de una nueva estética en la música del *Retablo*. Nueva en comparación de la que el autor practicara en sus obras anteriores, basadas por lo general, como es sabido, en el folklore andaluz. Con el *Retablo*, al decir de Pahissa - y es también cosa de común fe -, " Falla ya dio para siempre la vuelta a aquel camino brillante, pero acaso no tan seguro y certero como éste, más árido, más sobrio, más severo, pero más firme y glorioso" <sup>2</sup>.

Según demostraré luego, en el *Retablo* se da, aunque parcialmente, bajo

<sup>1</sup> Una rectificación me cumple hacer aquí relativa a dicho artículo. Intenté verificarla cuando el mismo no había visto todavía la luz, pero me lo impidió la circunstancia de haber sido editado con anterioridad a mi propósito. Se trata del pasaje musical de Falla que figura en la p. 57 de la revista. Le derivaba yo de un motivo de dulzaina castellana. Tipológicamente reúne, en efecto, todas las condiciones precisas para establecer semejante filiación. En la melódica propia del instrumento popular se dan con frecuencia estructuras muy parecidas. Ello se corrobora a la vista del tema burgalés que en guisa de fuente expuse, en el, cual se hace bien fácilmente perceptibles las analogías de estilo, forma y fondo, "ritmos" y *tempo*. Ofuscado por tales paralelismos no observé al pronto hacia otra dirección, lo que tan claro, sin embargo, estaba: el estrecho vínculo melódico existente entre el pasaje citado y la variación del "canto gregoriano" que le antecede (pp. 55-56), de cuya variación y de cuyo canto, más verdaderamente, nace. Quede, pues, con esto, enmendado aquel torcido juicio.

<sup>2</sup> JAIME PAHISA: Vida y obra de Manuel de Falla, Ricordi Americana, (Buenos Aires, 1947), p. 140.



maneras análogas, el mismo fenómeno de folklore aplicado que constatamos en *El sombrero de tres picos*, con la importante diferencia de que la temática de dicha índole, en el *Retablo* empleada, posee características musicales distintas de las que entraña las utilizadas en el *ballet*. Los "estilos" acogidos en la "escena quijotesca" son ya, en su mayoría, muy opuestos a los que hasta entonces Falla manejara.

Las nuevas lineaciones melódicas con sus nuevos y especiales *modos*, tonalidades y ritmos, por fuerza habían de exigir tratamientos armónicos e instrumentales diferentes de los que demanda el melos peculiar de la música típica andaluza. Atento el maestro a los requerimientos y sugerencias de orden estético y emotivo que se desprenden en los elementos contenidos en la nueva temática, emplea sus recursos técnicos con igual inteligente y genial propiedad a la manifestada antes en las composiciones inspiradas en aquella música. De todo ello surgen, "como resultado", nuevos tipos de belleza, la estética nueva. Que no es de creer sea más certera y firme que la anterior, pues hay positivos barruntos de que las obras de esa estética que Falla nos ha legado perdurarán con menor gloria que las que creara bajo el signo andalucista. Lo aprobemos o no, en estas contemplarán siempre las gentes belleza y sentimientos más singulares, más "únicos", más...españoles... - siquiera correspondan a solo una fracción de España -, por lo cual les reconocerán asimismo, de continuo, mayores atracción e interés.

A tres fuentes de la tradición musical hispana y al canto *llano* recurre Falla para componer *El retablo de maese Pedro*. Por el carácter de época que los asuntos de la obra tienen, toma del folklore histórico los documentos cuyos fondos expresivos se ajustan favorablemente a las "situaciones escénicas". Cuando éstas reclaman ilustraciones no hallables en dicha fuente, extrae los adecuados motivos de viejas músicas cultas nacionales o del repertorio, aún más viejo, de la liturgia gregoriana. El folklore vivo o vigente le entrega los temas útiles a ciertos pasos en que la cronología no cuenta o es menos fija.

Hay un suceso, totalmente inadvertido hasta ahora, que nos revela el origen y nos explica el porqué del criterio que siguió Falla en la selección de las motivaciones musicales históricas destinadas al *Retablo*. Estudiando todavía en Madrid, el compositor tuvo ocasión de presenciar los extraordinarios actos celebrados en dicha capital durante el año 1905 para conmemorar el tercer centenario del *Quijote*. Asistiría, muy probablemente, a las doctas conferencias con que el *Ateneo* festejó el acontecimiento. En particular no dejaría de asistir cuando le tocó el turno al prestigioso crítico musical de entonces Cecilia de Roda, quien ofreció en el mencionado centro las dos disertaciones siguientes: *Los instrumentos músicos y las*



danzas en el Quijote y Las canciones del Quijote. Si por cualquier causa llegó Falla a verse privado de escuchar al notable crítico, poco más tarde pudo conocer fácilmente el contenido de sus conferencias, pues que, con las demás, fueron publicadas en el *Ateneo* en libro recordatorio, dentro del cual, precisamente- dicho sea de paso -, se recogió el texto de la escena del *Retablo de maese Pedro*, ya que su recitada lectura formó parte de una de las veladas<sup>3</sup> hubo, al parecer, para uso de los autores, edición corta en folleto de cada disertación. Roda, al menos, tuvo la suya, que distribuyó a sus amistades, entre las que contaría, como es de suponer, la del compositor andaluz. Poseo yo un ejemplar cuyo título dice así: *Ilustraciones del Quijote.- "Los instrumentos músicos y las danzas". - "Las canciones".- Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid los días 1 y 13 de mayo de 1905, con ocasión del tercer centenario de EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA, por Cecilia de Roda. (Madrid, 1905).*

A este folleto apela Falla, con toda seguridad, al idear escribir el *Retablo*. De las contadas ilustraciones musicales que aparecen impresas junto a las conferencias, toma para la obra hasta tres motivos. Lo interesante, empero, está en las orientaciones especiales que el maestro recoge de los conceptos vertidos en las disertaciones a propósito de la música profana española de los siglos XVI y XVII y de la que, dentro de ella, por su carácter, conviene mejor al ambiente general de la novela cervantina. Copiaré aquí tales conceptos o ideas reprimiéndome el deseo que me asalta de discutir algunos de sus discutibles extremos.

Hablando Roda de los vihuelistas, dice que: "Ya estos músicos comienzan a componer fantasías, pavanas y otros bailes, para vihuela sola, pero todavía demasiado sabios, dominados por la influencia italiana, y más aún que por ella por los tonos eclesiásticos, sobre los que estaba construido el *canto llano*; sus obras interesantísimas como composiciones, reveladoras de una cultura y de una inspiración no sobrepujada ni igualada por los músicos de entonces en ningún otro país, ofrece un carácter casi religioso. Sus fórmulas, sus melodías, sus procedimientos son los de la música universal..." "... De carácter español, de lo que ha constituido y sigue constituyendo nuestra fisonomía típica en la música popular, no hay en los vihuelistas absolutamente nada: la frescura y el perfume de lo creado por el pueblo les es ajeno del todo, bien, porque no

<sup>3</sup> *El Ateneo de Madrid en el III centenario de la publicación de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Conferencias de los señores Bonilla, Canalejas, Cejador, Ibáñez Marín, Jiménez Campaña, Martínez Ruiz ("Azorin"), Mesa, Morato, Navarro y Ledesma, Nogales, Ovejero, Palomero, Pérez de Ayala, Roda Royo Villanova, Salillas, Urbano, Val y Vicenti. Poesías de los señores Daría e Icaza. Madrid, mayo de 1905.*

existiera, bien, y esto es lo más probable, porque lo menospreciaran"<sup>4</sup> Después, al hablar de la música guitarrística, dice que no conoce "más que el libro de Gaspar Sanz [1674] como el más próximo a la fecha en que apareció el *Quijote*..." "... *La instrucción de música* [declara] de Sanz no ha sido estudiada, que yo sepa, hasta aquí, y casi estoy por asegurar que es el libro de mayor trascendencia para la música popular española. "Los libros extranjeros - dice en el prólogo - enseñan los principios en sonos de su país, y a los que empiezan es menester darles los documentos en los mismos sonos que de ordinario oyen."

Cuando empecé a traducir sus cifras, sin mucha ilusión, en verdad, creyendo encontrar allí gallardas y danzas, herederas directas de las de Mudarra, Valderrábano y Pisador, quedé sorprendido. La música de Sanz era española, netamente española; sus cadencias, sus giros sus dibujos, casi los mismos que los de la música andaluza actual. En aquel tiempo, en que el ritmo se desenvolvía con el encogimiento y la timidez de quien da los primeros pasos, Gaspar Sanz empleaba unas desenvolturas y unas novedades seguramente no suyas, sino nacidas, criadas y fortalecidas por el pueblo, que aún hoy llaman la atención, extrañan y encantan a los compositores extranjeros que estudian nuestra música.

Este carácter me ha decidido a ilustrar esta conferencia con música del libro de Gaspar Sanz con preferencia a la de los vihuelistas del siglo XVI. Cervantes vive en el *Quijote*, la vida del pueblo, no la vida aristocrática, y la primera manifestación conocida de la vida del pueblo que hay en nuestra música es la del libro de Gaspar Sanz<sup>5</sup>.

Cuando habla de cancioneros de corte (*Cancionero de Palacio*, *Cancionero de la biblioteca Colombina* y *Tonos antiguos y castellanos* de la biblioteca de Medinaceli), se expresa como sigue: "En todos ellos la canción está tratada a tres o cuatro voces en estilo polifónico, sin acompañamiento instrumental; su interés, si grande históricamente, no lo es tanto desde otros puntos de vista. Por lo que al *Quijote* respecta no tiene explicación ninguna"<sup>6</sup>. Luego dedica cuatro palabras a la música popular, "Si fue [dice] engendrada probablemente al calor de los tonos eclesiásticos, o más propiamente aún al de las escalas y modalidades griegas, si en su carácter había algo del sentimiento de las canciones que acabáis de oír, en cambio rítmicamente había ganado en riqueza, sobrepujando en mucho a la música

<sup>4</sup> Foll. Cif., Los instrumentos..., pp. 27-28.

<sup>5</sup> Foll. Cif., Los instrumentos..., pp. 29-30.

<sup>6</sup> Foll. Cif., *Las canciones*..., p.42.

cortesana..." "...Poco, muy poco se conserva de ella..., ...Los documentos más auténticos creo que se encierran en el tratado del ciego Salinas, impreso en 1577. En los libros VI y VII, al tratar de la métrica musical, trae mezclados con cantos religiosos algunos en castellano, a los que generalmente acompaña la indicación *quod sic comuniter cantatur*"<sup>7</sup>.

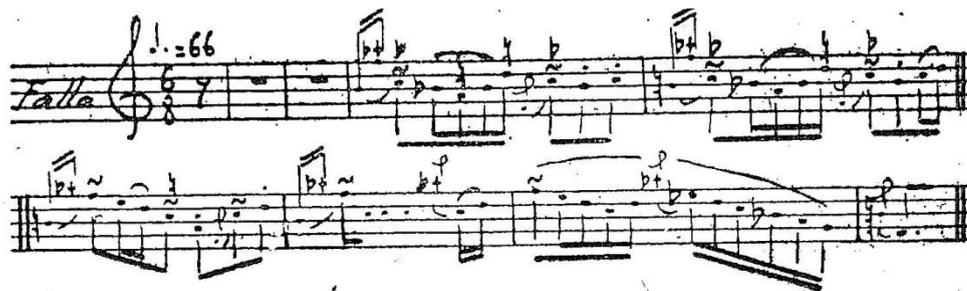
A la hora de escribir el Retablo, Falla tiene presentes, sin duda ninguna, estos juicios y apreciaciones. Por ellos se guía al hacer elección de los temas que con preponderancia informarán y ambientarán los ternas. En efecto: contra lo que podía esperarse, y al revés de lo que por algunos ha sido afirmado y creído, el compositor no da entrada en la música del Retablo a una sola nota que de los vihuelistas o de los viejos cancioneros proceda. Desdeñó tales fuentes a pesar de los admirables y copiosos materiales que le brindaban y, no obstante, la facilidad que se le ofrecía para obtenerlos acudiendo a las transcripciones de los ejemplos múltiples publicados tiempo atrás por Barbieri, el conde Morphi y Pedrell. Aceptando los dictados de Roda, recurre, como después va a verse, a las canciones populares del famoso tratado de Salinas y a las tocatas guitarrísticas, cultas y folklóricas, insertas en la *Instrucción de Música* de Gaspar Sanz. Incluso es verosímil que el acuerdo de recurrir también a la melodía litúrgica le fuese inspirado por aquella cita de los dictados mismos en que el ilustrado crítico quiere como insinuar la relación íntima existente entre la música eclesiástica y nuestros cantos del pueblo; música que, por otra parte, con su peculiar ambiente sonoro arcaico, se le mostraba en gran medida conveniente a la acción y clima medievales de la "representación".

Analícemos ahora la obra<sup>8</sup>. Da comienzo, según sabemos, con

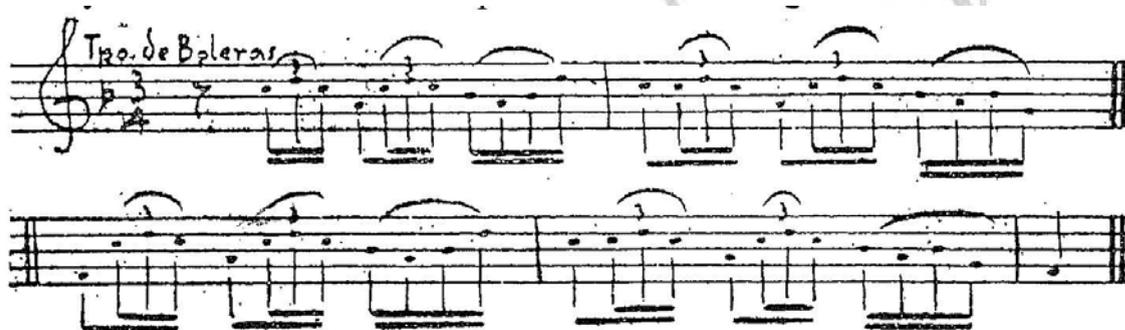
EL PREGÓN.- difícil resulta, por el momento, decidir si los alegres compases orquestales que "abren" el *Retablo* son originales del autor o transforman, desarrollándolo, un terna de tradicional raíz. Se hacen visibles rasgos y giros de indudable carácter popular.

<sup>7</sup> Foll. Cif., Las canciones..., pp. 46-47.

<sup>8</sup> Tomo la "reducción" para piano y canto de J. & W. Chester, Ltd. (London, 1924).



No he hallado aún en la tradición "formas" concretas afines a la música de este preludio. Si es traslado o dimana de algún motivo folklórico que yo todavía ignoro, la línea del mismo podría ser muy bien entroncar con la que nos ofrece el siguiente "movimiento" de *Boleras*<sup>9</sup>.



El *pregón*, con su estructura "modal", está basado sobre las tres primeras frases de uno de los estilos menos frecuentes de la saeta andaluza. Casi con toda certeza afirmarí que proviene el *pregón* de otro que, inspirado en ese tipo de canción semirreligiosa, recogió Falla directamente al pueblo. Muchos de los pregones de Andalucía no son, de ordinario, más que copias variadas de canciones populares o de fragmentos de ellas, siendo precisamente la saeta y el "cante flamenco" las fuentes más aprovechadas antaño por los callejeros vendedores de dicha región para musicalizar con eficacia los anuncios de sus mercancías; es fenómeno que vengo comprobando y que también vislumbraron ya otros<sup>10</sup>. Las variaciones que el pregonero introduce en la melodía adoptada pueden tener mayor o menor trascendencia, según el alcance de la longitud y construcción del texto anuncio. Lógico parece conjeturar que el *pregón del Retablo*, "varía" asimismo, el original folklórico, el cual, a su vez, ha de ser variante del mencionado estilo de saeta. En dos ejemplos de este estilo apoyo la comparación

<sup>9</sup> ISIDORO HERNÁNDEZ: *Tradiciones populares andaluzas. Album de los cantares más característicos de aquellas provincias meridionales*. Para piano (con letra), por..., B. Eslava, Editor (Madrid, s.a.), núm. 9, *Sevillanas*.

<sup>10</sup> Ver, p. e., B. de Elústiza: El *pregón* musical sevillano, en "Estudios Musicales", t. I (Sevilla, MCMXCII).

que expongo<sup>11</sup>:

*Talla*  $\text{♩} = 66$   
*Saeta*  $\text{♩} = 50$   
*Grave*

Vengan, vengan a ver vuestras mercedes el Re.  
 En el cielo hay un ama... re Sa. be.  
 Al pie de la Cruz es ta'

ta-blo de la li-ber-tad de me-li-sen dra,  
 ra na d'er mo su ra  
 - la Vir-gen de la s-pe-ran - za

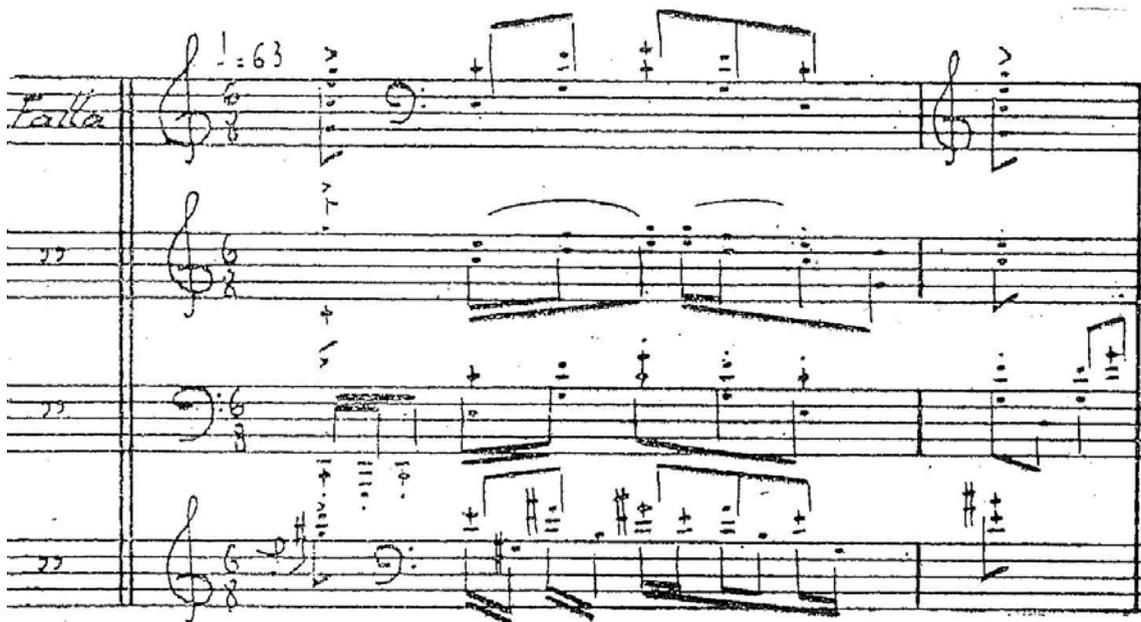
- que es una de las cosas mas de ver que hay en el mun-do!  
 En el mundo esta sui-ma gen  
 - Saunque tru - te y sin con-sue-lo -

<sup>11</sup> Proceden de: Agustín Aguilar y Tejera: *Saetas. Recogidas por...* (Madrid, s.a. [1928?]. Al final del libro: *Saetas de Sevilla.* - F. Pedrell: *Cancionero musical popular español*, segunda edición (Barcelona, s.a.), t. I, p. 122. - Como acostumbro- cuando ello es preciso-, transporto los temas populares al tono en que los da Falla.

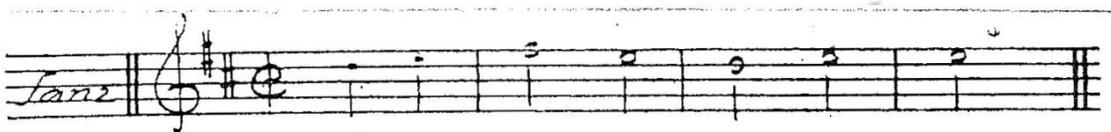


## 5. Folklore en Falla II. "El retablo de Maese Pedro".

LA SINFONÍA DE MAESE PEDRO.- En tan sugestiva pieza se amalgaman con habilidad genial diversos motivos tradicionales. Su factura rítmico-melódica lo delata bien a las claras. Tal vez algunos sean de original creación. De otros puedo mostrar los modelos en que se inspiraron. Veamos:



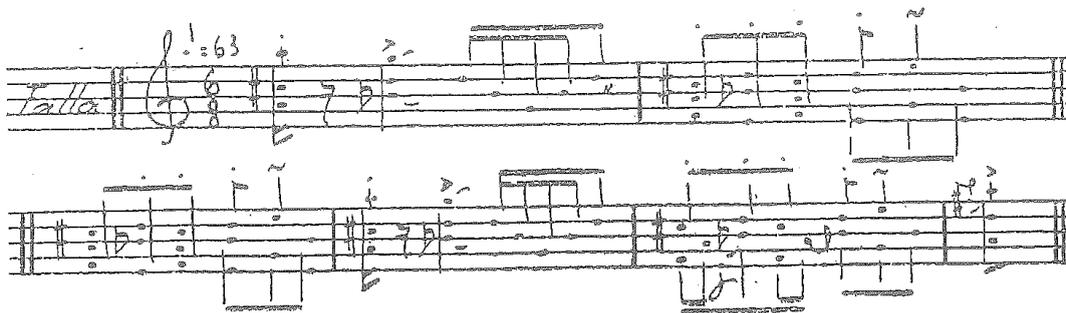
Todas estas formas trasuntan en esencia, los primeros compases de una *gallarda* que aparece en la *Introducción de Música* de Gaspar Sanz. Y que Pedrell transcribió en su cancionero. Más adelante volveremos a encontrarlos bajo apariencias diferentes. Helos aquí tal y como Pedrell los tradujo (Doy sólo la melodía)<sup>12</sup>.



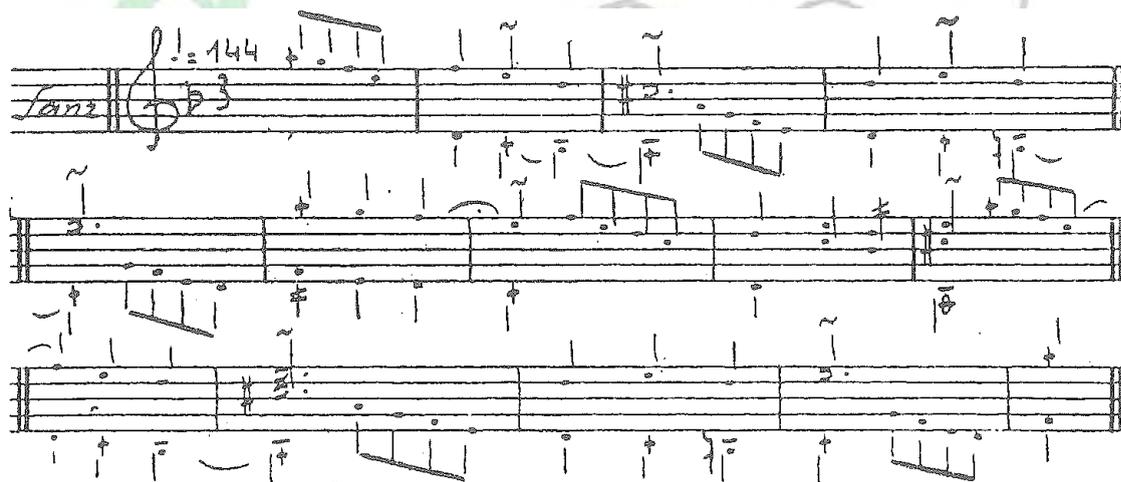
<sup>12</sup> F PEDRELL: Cancionero..., t. IV. p. 142.

## 5. Folklore en Falla II. "El retablo de Maese Pedro".

También tiene su correspondiente "original" el tema que sigue:



En el mismo libro de Sanz hay unas *folías* que incluyen el motivo sugeridor de ese tema. Dichas *folías* las descifró primeramente Cecilio de Roda, haciéndolas imprimir en el ya conocido folleto de las conferencias del *Quijote*<sup>13</sup>. El citado motivo se presenta así:

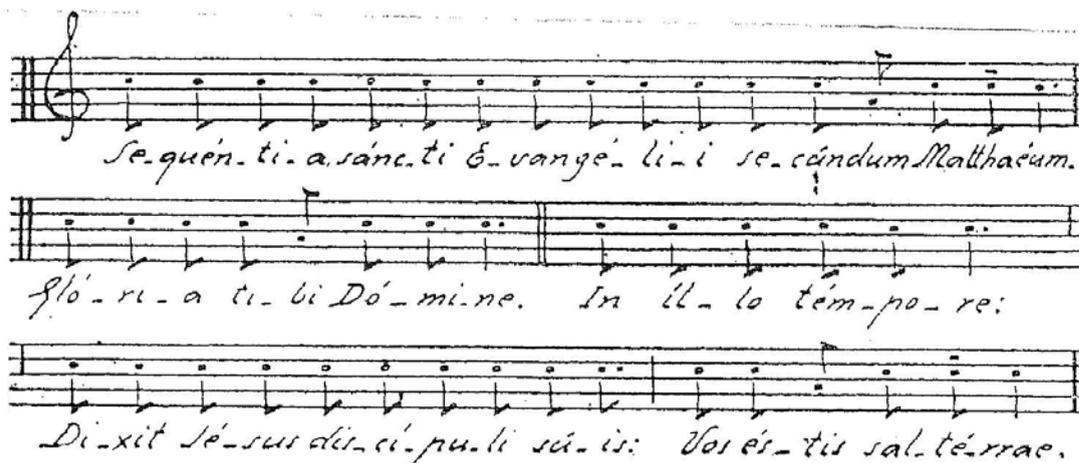


*HISTORIA DE LA LIBERTAD DE MELISENDRA*.- Concluida la *Sinfonía*, maese Pedro se dirige a su "auditorio" anunciándole que va a principiar el espectáculo. Las notas con que entona las palabras "*Atención señores, que comienzo*", derivan, a todas luces, de un pregón popular. El que en la comparación propongo lo recogí yo mismo hace años en Plasencia (Cáceres) de labios de un foráneo vendedor de loza que periódicamente visitaba la ciudad extremeña en tal misión:

<sup>13</sup> C. de RODA: *Ilustraciones...*, *Los instrumentos...* [primer apéndice musical], *Folías*. También en *El Ateneo de Madrid...*, p. 2 del apéndice musical primero.



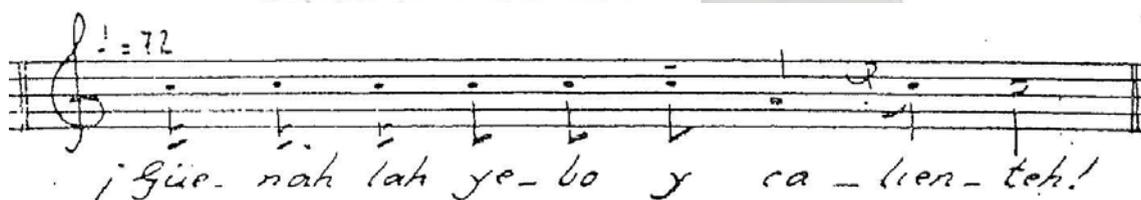
## 5. Folklore en Falla II. "El retablo de Maese Pedro".



Se-quen-ti-a sanc-ti E-van-gé-li-i se-cúndum Mat-thae-um.  
Glo-ri-a ti-bi Do-mi-ne. In il-lo tén-po-re:  
Di-xit Je-sus di-ci-pu-li sú-is: Vos és-tis sal-té-rrae.

141

Mas no creo que de aquí tomaran cuerpo los recitados del Trujamán, Pienso que Falla quiere imitar en éstos, de nuevo, otra fórmula de pregón folkórico. Advierte en la composición: *"Toda la parte del Trujamán deberá cantarse a la manera de un pregón popular, marcando exageradamente los acentos"*. Comunes son en cualquier región de España - y del mundo - los pregones de carácter recitativo. No menos común es el hecho de las semejanzas que frecuentemente presentan muchos de ellos con ciertas cantilenas gregorianas de cualidades análogas<sup>15</sup>. Sin pararme a dilucidar el fenómeno, pues habría de desviarme de mi objetivo actual, he de decir que existen en nuestro folklore variedades de pregones conformadas sobre los elementos constitutivos del "tono" religioso mostrado. Falla lo conoció, seguramente, y las aplicó a los "gritados" relatos de "su personajillo". Véase un ejemplo captado en Málaga por mí de un vendedor de batatas<sup>16</sup>:



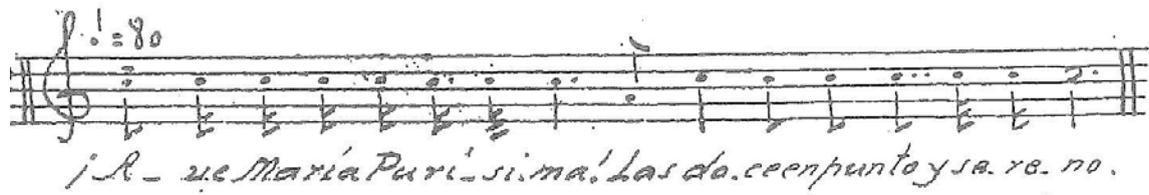
¡Güe-nah lah ye-bo y ca-lien-teh!

En la alta Extremadura oí a un vigilante nocturno el siguiente anuncio de horas:

<sup>15</sup> Ver: J. B. ELUSTIZA: El pregón..., en ob. cit.

<sup>16</sup> Archivos del Instituto Español de Musicología.

5. Folklore en Falla II. "El retablo de Maese Pedro".



Quizás se inspire ya en el canto llano la melodía del romance de don Gayferos con que remata su inicial recitado el Trujamán:



Es muy claro el parentesco con la gregoriana fórmula salmódica del *primer modo* que seguidamente transcribo<sup>17</sup>:



Para el ritmo Falla ha adoptado uno de los pies métricos frecuentes en las canciones populares del tratado de Salinas:



Sin embargo, no habría dificultad en creer que el maestro pudo

<sup>17</sup> Lib. Us. Cantus ordinarii officit, pp. 107-9.

servirse en tal romance de un tema folklórico más o menos vivo, ya que en la cancionística actual de tradición encontramos, y no raramente, melodías basadas en el tipo de salmodia que acabamos de ver o que recoge la mostrada rítmica.

Cuadro I.- LA CORTE DE CARLOMAGNO.- El Trujamán refiere los reproches que el emperador hace a su yerno por no procurar el rescate de Melisendra. Las últimas palabras del relato, advirtiendo que don Gayferos va a disponerse para ir a liberar a su esposa, son entonadas con las notas sustanciales primeras de la salmodia que hemos conocido:



La solemne entrada de Carlomagno en escena y la mímica que en ésta se desarrolla las acompaña la orquesta con tres motivos de música cultotradicional antigua que hasta conservan su original tono. El emperador aparece a los acordes del comienzo de una nueva *gallarda*, sacada, asimismo, del libro de Sanz. En las conferencias de Cecilio de Roda está impresa en transcripción<sup>18</sup>. No la he visto estampada en más publicaciones. Casi seguro es que Falla la extrajo de dichas conferencias adaptándola a la referida escena por aceptar también otro dictado del mencionado crítico, que dice: "La gallarda ... era una danza de los reyes; ella y la pavana tenían el privilegio de los movimientos graves y mesurados"<sup>19</sup>

<sup>18</sup> C. DE RODA: *Ilustraciones...*, *Los instrumentos...*[primer apéndice musical], "Gallarda".- El Ateneo de Madrid..., p. 1 del primer apéndice musical.

<sup>19</sup> C. de RODA: *Ilustraciones...*, *Los instrumentos...*, p. 30.

## 5. Folklore en Falla II. "El retablo de Maese Pedro".

Handwritten musical score for 'Falla' and 'Lanz'. The 'Falla' part is in treble clef with a 3/4 time signature. The 'Lanz' part is in treble clef with a common time signature. The score consists of two staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

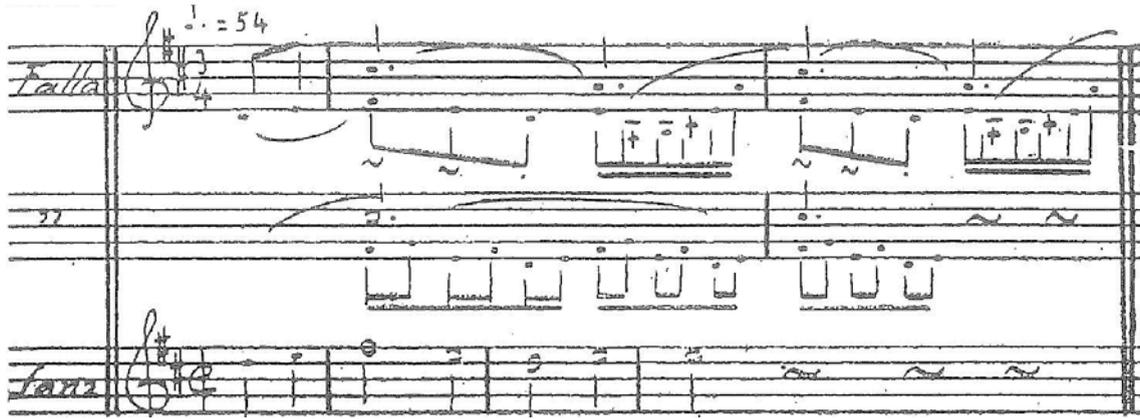
El motivo segundo varía la primera frase de una cantiga de Alfonso el Sabio: Cantiga núm. 359 del código "príncipe". Es extraño y chocante el hecho, pues esa melodía, que yo sepa, no se ha publicado transcrita hasta muy recientemente<sup>20</sup>.

Handwritten musical score for 'Falla' and 'Cant.'. The 'Falla' part is in treble clef with a 3/4 time signature and a tempo marking of  $\text{♩} = 80$ . The 'Cant.' part is in treble clef with a 6/4 time signature. The lyrics are: "Re mā — or da — san — ta Vir — gin — que — tan — ge — ron — a — ca — ron —".

Se precisan con absoluta claridad en el tercer tema los compases de *gallarda* que hubimos de señalar en la *Sinfonía*:

<sup>20</sup> HIGINIO ANGLÉS La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio. Facsímil, transcripción y estudio crítico, II, Transcripción musical (Barcelona, 1943), 359, p. 391.

5. Folklore en Falla II. "El retablo de Maese Pedro".



Cuadro II. MELISENDRA.- Desde la torre del homenaje del Alcázar de Sansueña la cautiva princesa contempla absorta las lejanías que hacia París conducen. Falla creyó, atinadamente, que ninguna música vendría mejor a este cuadro que la de aquella canción o romance popular de Salinas cuyo texto reza: "*Retraída está la Infanta.- Bien así como solía [o quería]*". No le modifica ni el tono<sup>21</sup>



Cuadro III. EL SUPPLICIO DEL MORO.- Es la escena en que azotan al moro atrevido que furtivamente besa a Melisendra al final del anterior cuadro. No le conozco impreso, por lo cual cabe inferir que el maestro le oíría y recogería personalmente a chicos de la calle. Tampoco ha llegado a mis manos en la forma con que se presenta en la partitura; pero me son familiares diversos temas de gran difusión que, implicando los principales elementos de aquél, confirman la filiación que indico. Al azar tomo dos de ellos para la comparación. El primero, que es una canción de corro, la he recogido yo en Madrid con distintas variantes; el segundo le trae Córdoba y Oña en su *Cancionero* de Santander<sup>22</sup>:

<sup>21</sup> F. PEDRELL: Cancionero..., t. I, mus. 21, núm. 25.

<sup>22</sup> Sixto Córdoba y Oña: Cancionero Popular de la provincia de Santander, por el Rvdo. Sr. Doctor D..., Libro, I. *Cancionero infantil español* (Santander, 1948), p. 31, núm. 12. Puede también verse el núm. 62, de la p. 72.

5. Folklore en Falla II. "El retablo de Maese Pedro".

Handwritten musical score for "El retablo de Maese Pedro" by Manuel de Falla. The score is in 2/4 time and features three staves: "Talla" (top), "Pap." (middle), and "Pap." (bottom). The tempo is marked as "♩ = 120". The lyrics are: "A-mi-gas, buenas tar-des, Me-uy a-re-ti. Bai-lad, ca-ra-co-li-tos, con la pa-ti-ta rar. Es-pe-ra-te un po-qui-to, Pues vamo-sa ju-gar. tuer-ta. Ca-ra-co-li-tos mi-as, Bai-lad, y dad la vuel-ta."

Cuadro IV. LOS PIRINEOS.- Cabalga don Gayferos ansioso de libertar a Melisendra. Como se sabe, la música de este cuadro, es de contornos exclusivamente rítmicos al objeto de simbolizar el trote del caballo que conduce el libertador. Solo el recitado que sigue, del Trujamán, se infiere, otra fórmula de romance cuyo pie métrico es similar al de Salinas que más atrás signifiqué. Aún no he podido identificar la melodía.

Cuadro V.- LA FUGA.- El delicado y fino tema con que la orquesta subraya el encuentro de Gayferos y Melisendra es una ideal creación de Falla en estilo gregoriano:

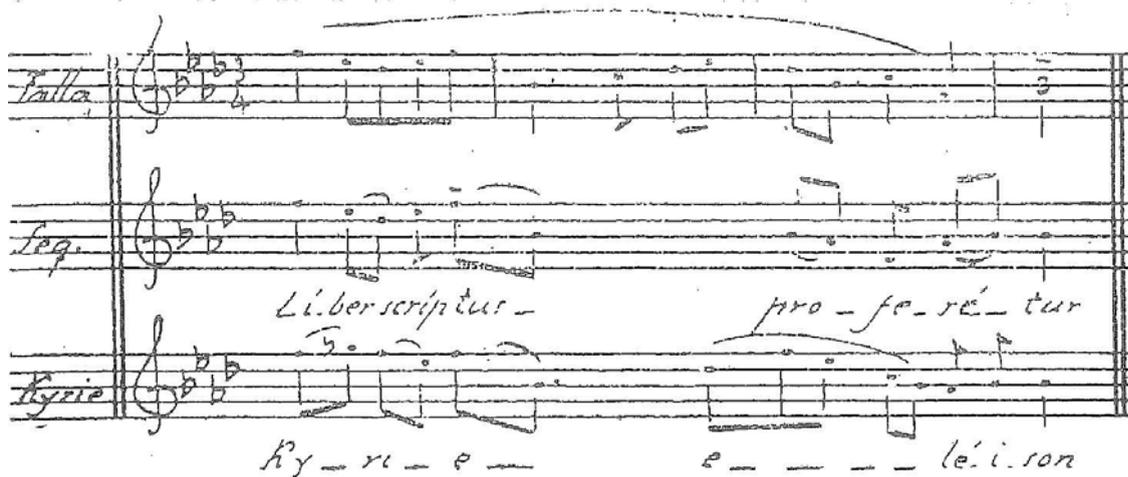
5. Folklore en Falla II. "El retablo de Maese Pedro".



Se advierte en la segunda frase resonancias de un fragmento de la bellísima e impresionante *secuencia* de difuntos<sup>23</sup>



Que no me equivoco al establecer ese origen lo prueba el motivo siguiente de la obra, en el que percibimos el influjo de otro fragmento de la misma *secuencia*. Al lado pongo también una muy semejante melodía del *Kyrial*<sup>24</sup>



Quiero ahora apuntar un curiosísimo detalle de este cuadro que creo

<sup>23</sup> Lib. Us.; Missae pro defunctis. Seq., p. 1183.

<sup>24</sup> Lib. Us.; p. 1183 y p. 78.

## 5. Folklore en Falla II. "El retablo de Maese Pedro".

ha pasado desapercibido; por lo menos yo no he visto que alguien haya hecho fijar en él la atención. Cuando el rey moro se da cuenta de la huida de Melisendra y Gayferos, "manda tocar el arma". El Trujamán dice después: "Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes. ¡Cuántas dulzainas que tocan, cuántas trompetas que suenan, cuántos atabales y atambores que retumban! Ténome que los han de alcanzar..." etcétera, etc. La orquesta va simultáneamente imitando el barullo de la muchedumbre, de la caballería y de la sonería bélica. Entre el conglomerado de las varias "referencias" instrumentales se esconde, alojada en las trompas, una melodía de *El amor brujo*. Es la frase primera de la canción de *El fuego fatuo*, que asoma en el descriptivo. trozo musical por tres veces consecutivas. Se debe el rasgo, con toda probabilidad, a un alarde técnico que el compositor tuvo el capricho de hacer:

Miren cuán... y cuán lu... ci... da ca... ba... lla...

Retablo ♩ = 100

Amor brujo ♩ = 69

Lo mis... mo que er... fue...

Centenario

ri-a sa-le de la ciu-dad en re-gui-miento - de los dor-ca-tó-licos a.  
go fa-tuo, lo - mis - mi-toe ser - que-re.

FINAL.- Al principio de esta terminal parte emergen en la orquesta, y aún en algunas de las palabras que maese Pedro recita, diversas formulillas y figuras rítmicas de sustrato popular, pero sólo haré mérito de dos posteriores y más extensos pasajes en los que con gran nitidez sorprendemos los perfiles de sendos viejos motivos del folklore hispánico. El principal de ellos es la entusiasta y arrobada evocación que don Quijote hace de su señora Dulcinea:

¡Oh, Dul-ci-ne-a, se-ño-ra de mi al-ma;  
di-a de mi no-che, glo-ria de mis pe-nas; nor-

Varía el siguiente canto recogido en el libro de Salinas<sup>25</sup>:

<sup>25</sup> FELIPE PEDRELL: Estudio sobre una fuente del "folklore" musical castellano del siglo XVI, en la "Lírica nacionalizada". Estudios sobre folklore musical. Librería P. Ollendorff (París, 1909), p. 256.

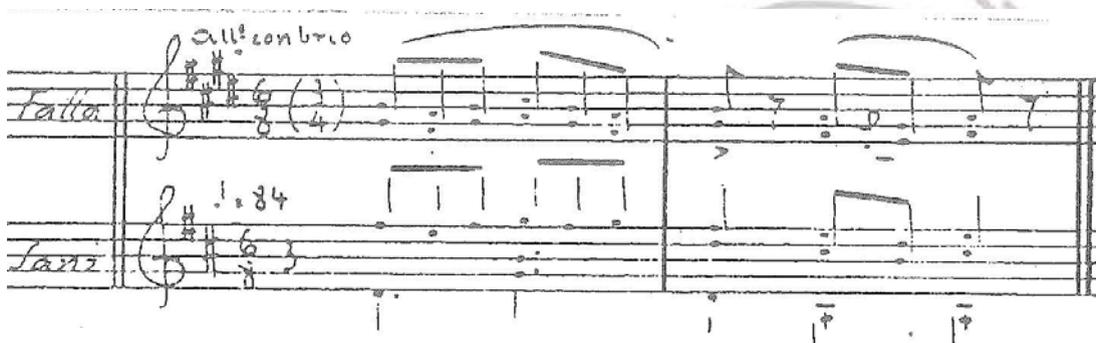
## 5. Folklore en Falla II. "El retablo de Maese Pedro".



151

mi gra-ve pe-na cre-ce de con-go-ja,  
Mi biena-flo-ja, mas no mi ca-de-na, Mue-

De seguida surge un cambio rítmico cimentado en los iniciales compases de la zarabanda española que Gaspar Sanz puso en la *Instrucción* de música. Roda la adjuntó a sus conferencias<sup>26</sup>:



*Falla* *Sanz*  
All.<sup>o</sup> con brío  
6/8 (1)  
84

Concluye el Retablo tornando la orquesta a incidir, precisamente, en tales ritmos y notas, a los que siguen los acordes de terminación.

<sup>26</sup> C. de RODA: Ilustraciones..., Los Instrumentos...[primer apéndice musical], "Zarabanda".- El Ateneo de Madrid..., p. 3del primer apéndice musical.



6. ***“INSTRUMENTOS MUSICALES FOLKLÓRICOS DE ESPAÑA. LAS “XEREMIES” DE LA ISLA DE IBIZA”.***

En: *Revista Anuario Musical*. Barcelona: Instituto  
Española de Musicología. C.S.I.C. 1954



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



6. INSTRUMENTOS MUSICALES FOLKLÓRICOS DE ESPAÑA  
LAS "XEREMIES" DE LA ISLA DE IBIZA (I)

En: *Anuario Musical*, Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC, 1954, Vol. IX.

Es, quizá, el de los instrumentos de música populares, uno de los apartados o sectores más deficientemente conocidos del folklore hispano. Contamos por modo exclusivo, con varias descripciones y regular número de melodías de instrumentos catalanes, vascos, gallegos y ... poco más. En términos generales cabe decir que en España, y hasta no hace mucho, la investigación de campo de dirección musicológica apuntó sus miras, principalmente, a la búsqueda y recogida de las canciones, prestando sólo una débil atención- cuando lo hizo y salvo excepciones raras- a los instrumentos y a su música peculiar. Bastará a cualquiera hojear las colecciones folklóricas publicadas para cerciorarse del hecho.

Siendo, como lo es, importantísimo, dentro del folklore musical, el capítulo de la organografía y su contorno, por las enseñanzas que al estudioso suele ofrecer, relativas a etapas, conceptos, símbolos, rasgos técnicos y formas muy antiguos, o singulares de la música, nuestro Instituto de Musicología se interesó, desde los primeros días de su fundación, por corregir el expresado descuido. Son cuantiosos hoy los materiales al respecto reunidos y que oportunamente daremos a la publicidad mediante colecciones generales u obras *ad hoc*.

Ya en números anteriores de este Anuario aparecieron meritorios trabajos sobre el tema firmados por Juan Tomás y el Padre Donostia. Con el presente artículo inicio ahora la exposición y estudio de algunos de los instrumentos encontrados por mí mismo en las misiones de investigación folklórica que bajo los auspicios del Instituto vengo realizando a los pueblos de España. Son instrumentos "menores" que, por el momento, no dan pie a extensas monografías. De función restringida los unos; practicados los demás por pastores o niños, a quienes los relegara, sin duda alguna, en remotos tiempos la sociedad adulta, han permanecido ignorados



## 6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las “Xeremies” de la Isla de Ibiza.

constantemente por los folkloristas. Su valor musical-histórico, sin embargo es considerable, según iremos viendo.

153

Dadas las escasas noticias que hasta la fecha se han publicado referentes al folklore musical de Ibiza, he creído oportuno comenzar estas exposiciones con la de dos interesantes instrumentos aerófonos provenientes de aquella tierra insular. Tierra en la que aún perviven- sea dicho de paso- arcaicas tradiciones y sugestivos rasgos culturales de abolengo puramente mediterráneo, que allá llegaron en la antigüedad y se afincaron por vía de fenicios y griegos, cartagineses, romanos y árabes

Desde tiempos inmemoriales poseen los ibicencos un curiosísimo doble clarinete de cañas al que dan el nombre de *reclam de xeremies*. Aunque menos comúnmente, también es llamado *xeremia besona* (chirimías gemelas) y *xeremia doble*.

Sobrado conocida es la raíz etimológica de la palabra *xeremia* o *chirimía*, lo cual me excusa de detallarla aquí. La voz *reclam* equivale a *reclamo*, pero en el caso presente la acepción es la reunión y apareamiento de dos *xeremies*.

Este instrumento es utilizado hoy, solamente por los pastores, quienes tañen en él para amenizar las largas horas de sus soledades.

Le construyen tomando dos tubos iguales de caña cuyo diámetro no excede nunca de unos pocos milímetros. Cortados los nudos de dichos tubos (fig. I, n° 1), taladran sobre éstos al *tanteo*, pero a la misma altura en ambos, cinco orificios más o menos regulares para la modificación sonora y en la disposición que muestra el n° 2 de la figura.

Estos orificios son primeramente semiabiertos, con la punta de una navaja, y rematados después y perfilados con el extremo hecho brasa de un redondo palito. En ocasiones hacen previamente un suave rebaje de la caña a lo largo del espacio que los agujeros van a ocupar. Practicados los mismos, emparejan los tubos lado a lado, no sin antes aplanar un poco en ellos las faces de juntura. Los pegan con cola o sujetándolos por sus cabos - lo que es más corriente - con finos hilos- que pueden ser de alambre - o con menudas



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

## 6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las “Xeremies” de la Isla de Ibiza.

cintas metálicas estañadas. A veces son, a un tiempo, pegados y atados (N<sup>o</sup> 3, 4 y 5 de la figura).

154

Las lengüetas batientes se forman sobre sendos tubitos de caña, también, y de dimensiones entre sí análogas. La largura de éstos es de 42 a 70 mm., y su diámetro, un poco menor que el de los tubos mayores. Los extremos que han de entrar en la boca del ejecutante están cerrados por los respectivos nudos naturales de la caña; los contrarios, abiertos y un tanto aguzados para ser encajados en los tubos sonoros.

Se hacen dichas lengüetas levantando con la navaja en los tubitos, en sentido longitudinal y hasta calar al interior, como sendas cintas de la caña, que miden 20 o 30 mm. de largo por 5 o 6 de ancho. A continuación rebajan o aplanan su superficie para hacerlas flexibles. Pueden partir del nudo hacia abajo, o viceversa (fig.2, n.I); coexisten los dos tipos. También es común que no formen piezas aparte, sino que se estructuren en los mismos tubos sonoros. Procurando ahora que éstos sean más largos, dejan intactos los nudos superiores, desde los cuales parten las lengüetas (n<sup>o</sup>. 4 de la figura). Cuando en cualquiera de los sistemas la vibración de éstas es defectuosa, por tender a adherirse a sus matrices, insertan, interponiéndolo un pequeño trozo de hilo, de crin o de cabello.

Los nombres que reciben las diversas piezas e integrantes del *reclam de xeremies* son como siguen: los tubitos que incluyen las lengüetas: *xeremions* (plural), *xeremió* (singular); las lengüetas: *llenguetes* (pl.), *llengueta* (sing.); los tubos sonoros: *encaigs* (pl.), *encaig* (sing.), - los *encajes* o el *encaje* - ; los orificios o agujeros del digitado: *forats* (pl.), *forat* (sing.); la cola o pez con que se pegan los tubos: *cola*; el hilo que los sujeta y el que en las lengüetas se interpone: *fil*.

En la figura 3 ofrezco una fotografía que reproduce varios ejemplares del instrumento procedentes de distintos pueblos de la isla. Los tamaños difieren bastante, como se observará. Se trata de un fenómeno corriente, pues los ibicencos no tienen nunca en cuenta medidas estables para la construcción del *reclam de xeremie*. Véase ahora en la figura 4 a un pastor isleño manejándole.

Que yo sepa, en ningún otro pueblo de Europa aparece este



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

## 6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las “Xeremies” de la Isla de Ibiza.

instrumento. Investigando sus orígenes hallo su ascendiente o parigual más remoto en el conocido *double mait* del Egipto antiguo, el cual, como es sabido, nos ha sido descrito por los varios autores que hicieron la musicografía de aquel país. Las características y pormenores que del citado *mait* detallan las descripciones, coinciden, efectivamente, en lo sustancial, con los propios de las *xeremies* de Ibiza.

Curt Sachs observó cómo en un egipcio-relieve del tercer milenio anterior a nuestra era se muestra ya visible el *mait* a manos de un tañedor<sup>1</sup> De ese relieve, que acoge varios músicos y cantores<sup>2</sup> extraigo la imagen del tañedor aludido por el ilustre musicólogo, imagen que añade, en yuxtaposición al jeroglífico correspondiente al instrumento mismo, y por el cual comenzamos ya a vislumbrar semejanzas (fig. 5). Se perfilan aún más las analogías en presencia de los antiguos *mait* que la Arqueología ha exhumado. Hickmann, en su catálogo de los instrumentos musicales del museo del Cairo, reproduce en su anverso y reverso los dos ejemplares de madera que dicho museo guarda.<sup>3</sup>

Aquí doy aquella reproducción en la figura 6. Ambos clarinetes carecen de lengüetas porque el tiempo las destruyó. Los orificios de digitado son 5 y 6, respectivamente, y solo aparecen en la cara anterior de los tubos. A lo largo de éstos- que al igual de los de Ibiza son pegados con cola o resina y atados por los extremos-, se conservan restos de adornos incisos que Hickmann estampa por separado en las páginas 140 y 141 de su obra. Y es interesantísimo comprobar cómo los grabados del *mait* segundo de la reproducción (fig. 7) son, puede decirse, casi los mismos que todavía hoy hacen a fuego tal cual vez, en sus *xeremies* los pastores de Ibiza, según puede apreciarse por la figura 8; la disposición de los tubos es también casi idéntica. Los isleños llaman *brodats* (bordados) a estos adornos.

Precisamos, por fin, más firmemente, la similitud del instrumento balear y el egipcio gracias a la viva perduración del viejo *mait* en el país africano.

<sup>1</sup> Curt Sachs, Historia de los Instrumentos Musicales (Buenos Aires, 1947),4, pág.88.

<sup>2</sup> Curt Sachs, La música en la antigüedad, Colección Labor (Barcelona, 1927), lám.I.

<sup>3</sup> Catalogue general des antiquités du musée du Cairo, núms .. 6920 1-69852. Instruments de Musique, par M. Hans Hickmann (Le Caire, 1949), pág.lXXXVI.



## 6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las “Xeremies” de la Isla de Ibiza.

Sabido es cómo el instrumento de cañas que con el nombre de zoummárah poseen los pastores actuales del Egipto bajo, viene a ser heredero directo del antiguo. Y al lado de la *zoummárah* la *masboúrah*, cuyas formas pueden verse en la figura 9.

El elemento diferencial de esos instrumentos radica en las lengüetas. Hickmann anota: " <sup>4</sup> *i lanche se dirigeant vers 1 'extrémité inférieure de 1 'embouchure, se trouvait attachée apures de sa partie fermée, en effet, d' une "zoummarâh ', dans le cas contraire, d' une 'masboúrah '. Le detail caractéristique de ce dernier instrument est que l'endroit le plus flexible de l'anche se trouve a l'extrémité supérieure de l'embouchure"*

Del mismo modo que el *reclam*, la *zoummárah* que Mahillon describe en su catálogo del Musée Royal de Musique de Bruxelles atestiguan el hecho. En sus dimensiones ninguno de tales ejemplares coincide; las medidas totales van de los 18,5 a los 43 centímetros.<sup>5</sup>

El instrumento egipcio, así en su forma antigua, como en la actual, es también vario en el número de orificios que para los dedos adopta. Según los datos que hasta ahora poseo, esos orificios pueden ser 4,5, 6 o 7, y están instalados siempre en la cara anterior de los tubos. En el de Ibiza- ya se quedó dicho-, son cinco los agujeros que de manera más constante aparecen, mostrándose el quinto en los tubos sobre la faz posterior y en la parte cercana a las lengüetas. Pero he de añadir que en la isla balearica también existe un *reclam* de *xeremies* con sólo cuatro orificios. El agujero que tiene de menos corresponde al que figura en el de cinco situado en la espalda de los tubos. En todo lo demás es semejante. Su construcción y uso son raros y esporádicos, constituyendo, frecuentemente, un juguete. No he podido hallar aún trazas de verdaderas melodías que le sean propias.

De la variedad de medidas que presentan los clarinetes egipcios, como los de Ibiza, nace el hecho de ser también variables las distancias que guardan entre sí los orificios de digitado. Más ya he dicho que en nuestra isla se señalan

<sup>4</sup> Ob. Cit., pág. 138,

<sup>5</sup> Victor Charles Mahillon, Catalogue descriptif & analytique du Musée Royal de Bruxelles, Deuxieme edition (Gand, 1895), vol I, págs. 166,167,403 Y 404.

## 6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las "Xeremies" de la Isla de Ibiza.

y construyen *al tanteo*, lo cual origina arbitrarias afinaciones que, sin embargo, tienden a producir un solo tipo de escala, como pronto veremos. Doy en la figura 10 las medidas correspondientes a las cuatro *xeremies* que en fotografía hemos ya contemplado. Parecerán un tanto anárquicas. Ello es consecuencia del mencionado anormal arreglo.

La sonoridad de las dobles notas que el instrumento produce tienen una cualidad especial. De la propia *zoummârah* han suministrado sendas descripciones Hickmann, Mahillon y Victor Loret. En la *Note sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne*, que Loret escribió para la *Encyclopédie Larousse*, nos dice que los egipcios "*se servent de cette flûte, non pas pour jouer deux notes différentes à la fois, mais bien pour doubler chaque note en bouchant toujours ensemble les deux trous correspondants de la paire de flûtes. Pourquoi ce dédoublement d'embouchure diffère tant soit peu du son de l'embouchure voisine, et, en second lieu, parce que les trous, n'étant pas précis à des distances 1'un de l'autre mathématiquement identiques, il se trouve que les deux notes produites par les trous correspondants sont très légèrement dissemblables. Différence dans le son propre de chaque anche, différence dans le nombre de vibrations des notes se correspondant, tel est le but recherché; le résultat en est, pour la sonorité, plus de force et plus de mordant*".<sup>6</sup> Puede decirse válida, casi en un todo, esta descripción, para el *reclam* ibicenco. Sólo ha de descartarse la hipótesis que Loret formula sobre que las diferencias acústicas de lengüetas y notas de los orificios sean objetivos buscados, derivando de ello la duplicidad de los tubos. En Ibiza no buscan tales efectos sonoros, sino que naturalmente se producen en el instrumento por lo dificultoso que el pastor isleño resulta el conseguir, al fabricarlas, la perfecta igualdad material y fónica de ambas *xeremies*.

Los cinco orificios pareados que éstas poseen se cubren así: enumerándolos desde el extremo opuesto hasta la embocadura, los primeros y sus inmediatos son tapados, respectivamente, con los dedos medio e índice de la mano derecha; los terceros y los cuartos, con los dedos del mismo nombre de la mano izquierda, y los quintos- en el dorso de los tubos-, con el pulgar de esta mano.

---

<sup>6</sup> Victor Loret, Égypte. Note sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne, en Encyclopédie ... Première Partie, T.I, pág. 16.

## 6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las “Xeremies” de la Isla de Ibiza.

Las lengüetas entran por completo en la boca del ejecutante, más la técnica del soplo, aquí, no es igual a la que nos aseguran ser empleadas en los clarinetes egipcios, y que; asimismo, practican los sardos de hoy con sus *launedda*.<sup>7</sup> es decir, la que solamente hace la respiración por la nariz en tanto la insuflación permanece sin interrumpirse. Este procedimiento, conocido también en otro instrumento popular de España, quizás fuese practicado en tiempos de atrás por los pastores de Ibiza; actualmente lo ignoran.

Mediante leves golpes de aliento, o de la lengua en la parte posterior del paladar, verifican las notas picadas que tan difíciles son de obtener en dichas lengüetas. Seis únicas notas produce el *reclam de xeremies*. Y es circunstancia singular el hecho de que esas seis notas den un sistema de escala desconocido enteramente hasta ahora, en tan pura forma, por la música hispana: el **pentatónico**. La gama coincide exactamente con la de mi, sol, la, si, re, mi, transportada o no a las xeremies a tal o cual altura, según la longitud que asuman los tubos y según el espesor y medidas que las lengüetas posean.

Indicado dejé que debido a la rústica manera con que fabrican los ibicencos el instrumento, hallamos que por instantes se dan en éste verdaderas desafinaciones, las cuales alcanzan a veces, incluso, la variación de medio tono en alguna nota. (Hago referencia a las notas de los orificios distanciados, no a las pareadas.) Se puede agregar que es raro encontrar ejemplares perfectamente afinados en todos sus sonidos. Poco o casi nada reparan en ello constructores y ejecutantes, pues que, sin embargo de esas alteraciones el conjunto de notas de tales instrumentos tiende siempre a suministrar la expresada escala. Y aun ocurre que, en la práctica viva, el tañedor suele corregirlas un tanto, por instinto, imprimiendo al soplo la fuerza pertinente. Véase las gamas correspondientes a las cuatro *xeremies* que hemos conocido.

---

<sup>7</sup> Ver Julio Fara, Musica popolare sarda. Piccolo contributo alla storia ed all'arte suoni, en Rivista Musicale Italiana, vol.XVI, año 1909, pág.731.- G.F. Su uno strumento musicale sardo, en Rv. Mus.It.



6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las “Xeremies” de la Isla de Ibiza.

The image shows a musical score for four staves, numbered 1, 2, 3, and 4. Each staff contains a melodic line with notes and rests. Below the staves are six vertical columns of dots, representing a scale or chord structure. A red arrow on the right points to the page number 159.

Al final incluyo el breve repertorio de melodías que en el pueblo de San José transcribí de un *xeremié* pastor septuagenario. Las denominan *sonadas* y también *gaitas* (?). De escaso desarrollo la primera, sobre el modo segundo de la gama, y con las persistentes reiteraciones del motivo único que comprende, acusa como un primitivismo que el mismo tañedor parecía certificar al asegurarse que era muy antigua, si bien hacía igual afirmación respecto a las demás.

Las señaladas con los números 2 y 3 adoptan el *modo* natural y propio del instrumento pero concluyendo en la segunda escala. Sus fisonomías revelan ya cierta nobleza matizada de hieratismo.

En la n.º 2 se perciben fácilmente trazas y coloraciones de sabor oriental, evidenciadas en el desenvolvimiento melódico por la trayectoria sonora agudo-grave y por el empleo continuo del melisma.

El ejemplo n.º 4 ofrece una melodía más desarrollada. Perteneciente como la primera, al segundo -finaliza en la nota situada a intervalo de quinta de tónica.™

Junto al doble clarinete existe también en Ibiza el de un solo tubo,



## 6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las "Xeremies" de la Isla de Ibiza.

llamado, simplemente, *xeremia*.

Dice Loret de la zoummârah egipcia en el estudio mencionado anteriormente: *On doit remarquer ... que le mot "zoummârah appartient a la même racine que 'zamr ', qui est .. , le nom moderne de l 'ancienne 'mait' simple égyptienne. La 'zoummârah est pour les Arabes (egipcios) philogiquement, un simple développement du 'zamr' tout comme, pour les Égyptiens, un Seul et même instrument, la 'mait ' pouvait avoir tantôt un, tantôt Deux tuyaux"*<sup>8</sup>

Esto equivale, puntualmente, a lo que en Ibiza sucede. Para el pastor de aquella isla el *reclam* no supone otra cosa que la reunión de dos clarinetes simples. Tañe el simple o el doble indistintamente. El sistema de construcción, variedad de lengüetas, medidas, etc., se identifican en ambos. Las melodías son siempre las mismas. Ello me dispensa de nuevas explicaciones.

En la figura II expongo en fotografía otros cuatro ejemplares de este clarinete simple, y, a continuación, en la figura 12, sus diversas medidas. He aquí las respectivas escalas:

The image shows four staves of handwritten musical notation, numbered 1 through 4. Each staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and some notes have a horizontal bar over them. Below the staves, there are small circles and dots representing fingerings for each note.

<sup>8</sup> Ob, cit, pág. 16

## 6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las “Xeremies” de la Isla de Ibiza.

Se documenta su existencia en el año 2700 antes de nuestra era<sup>9</sup>, época en que, casi con toda seguridad, estaba aún despoblada la balearica isla.

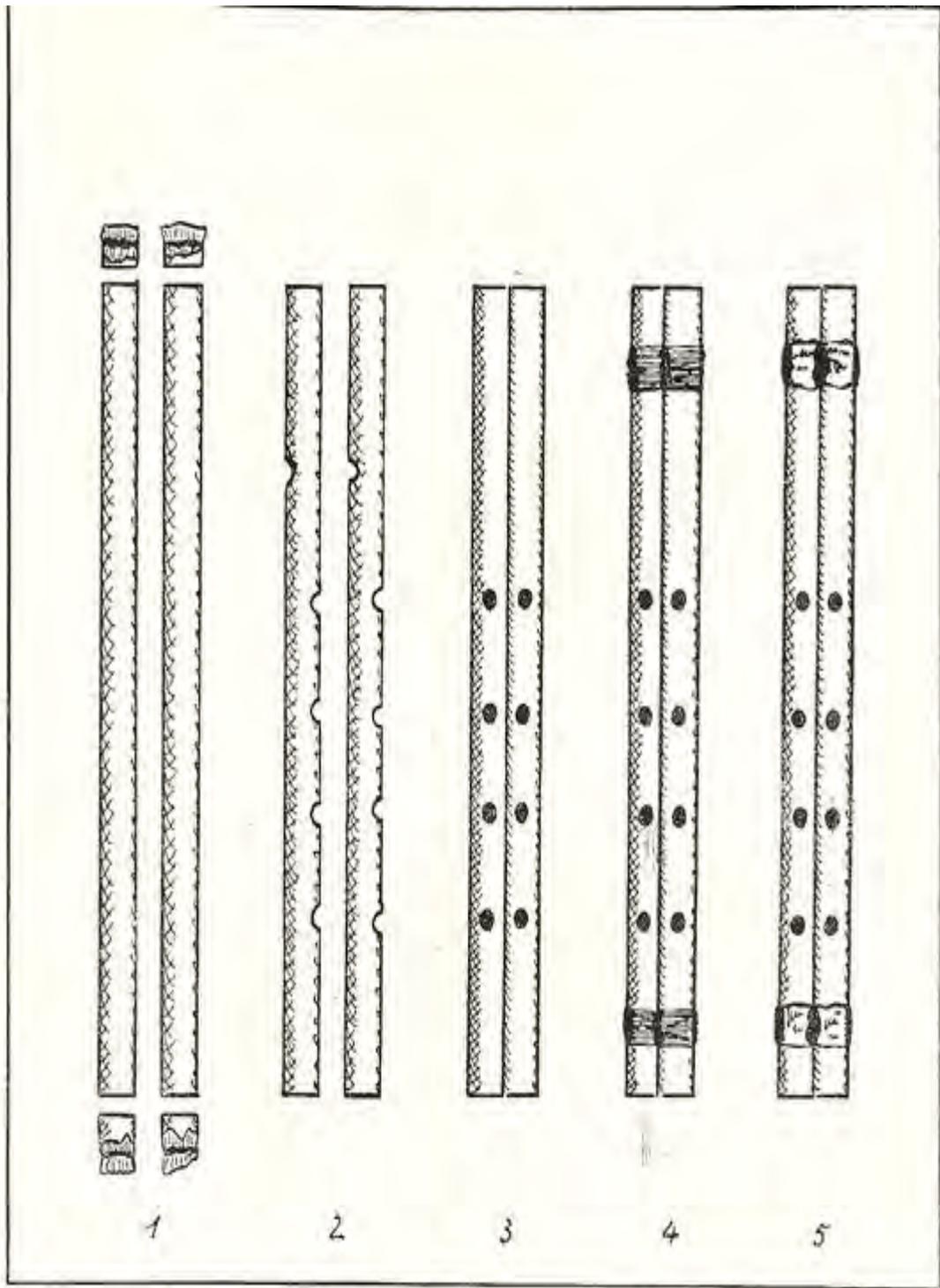
Por conducto de los púnicos o de los mahometanos llegó, probablemente, a Ibiza y en sus dos tipos, el clarinete de cañas. Quizás pueda creerse que lo trajeron los primeros antes que los segundos, pues, aparte de ser la cultura púnica la que más profundamente arraigó en la isla, se hace dificultoso aceptar la vía arábigo-africana, ya que, a pesar de la larga permanencia del pueblo de este origen en las tierras españolas, ni en ellas ni en las demás islas del archipiélago balear ha aparecido hasta ahora el menor vestigio de las tan curiosas como interesantes *xeremies*.



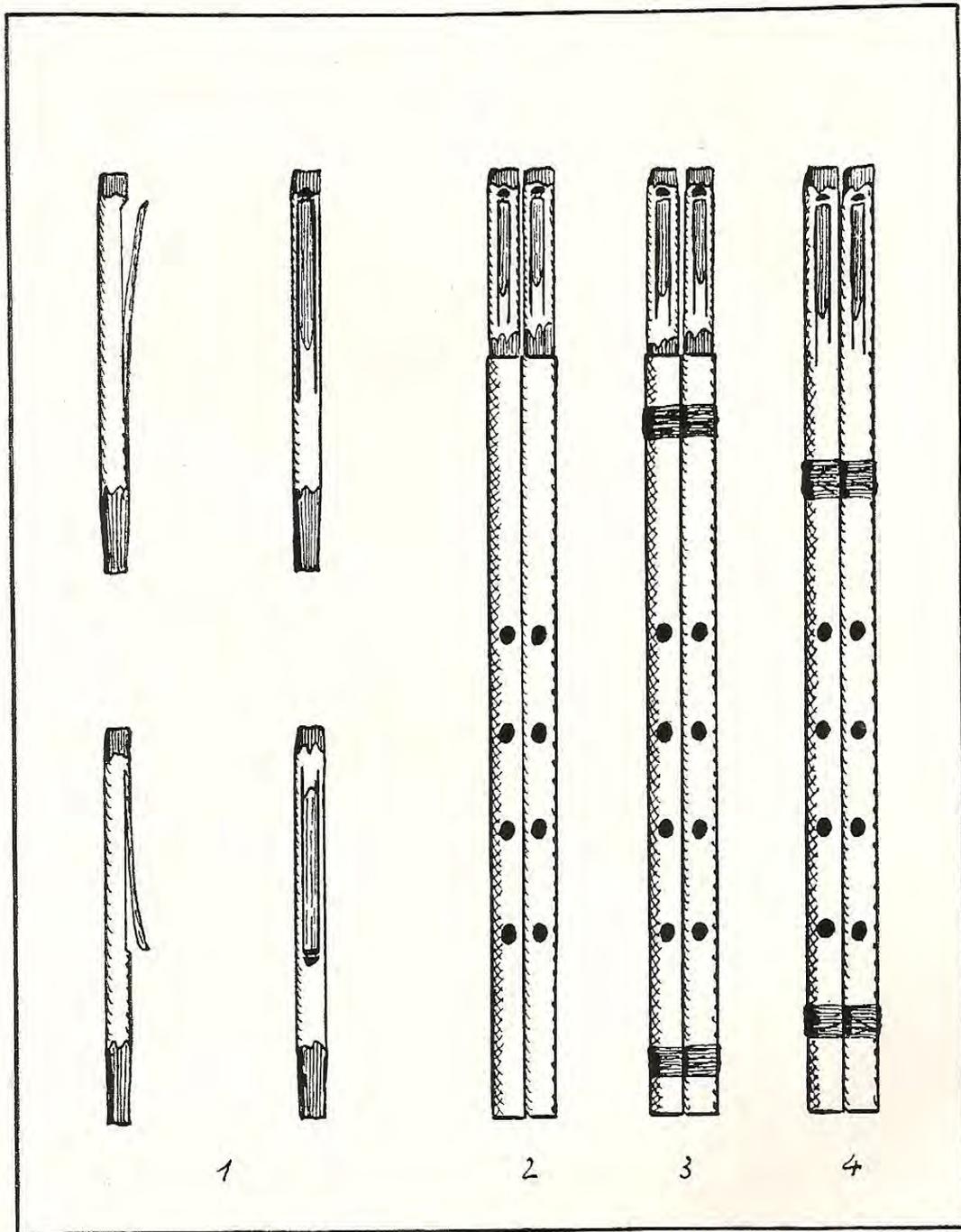
<sup>9</sup> Curt Sachs, Historia Universal..., pág.88.



6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las "Xeremies" de la Isla de Ibiza.

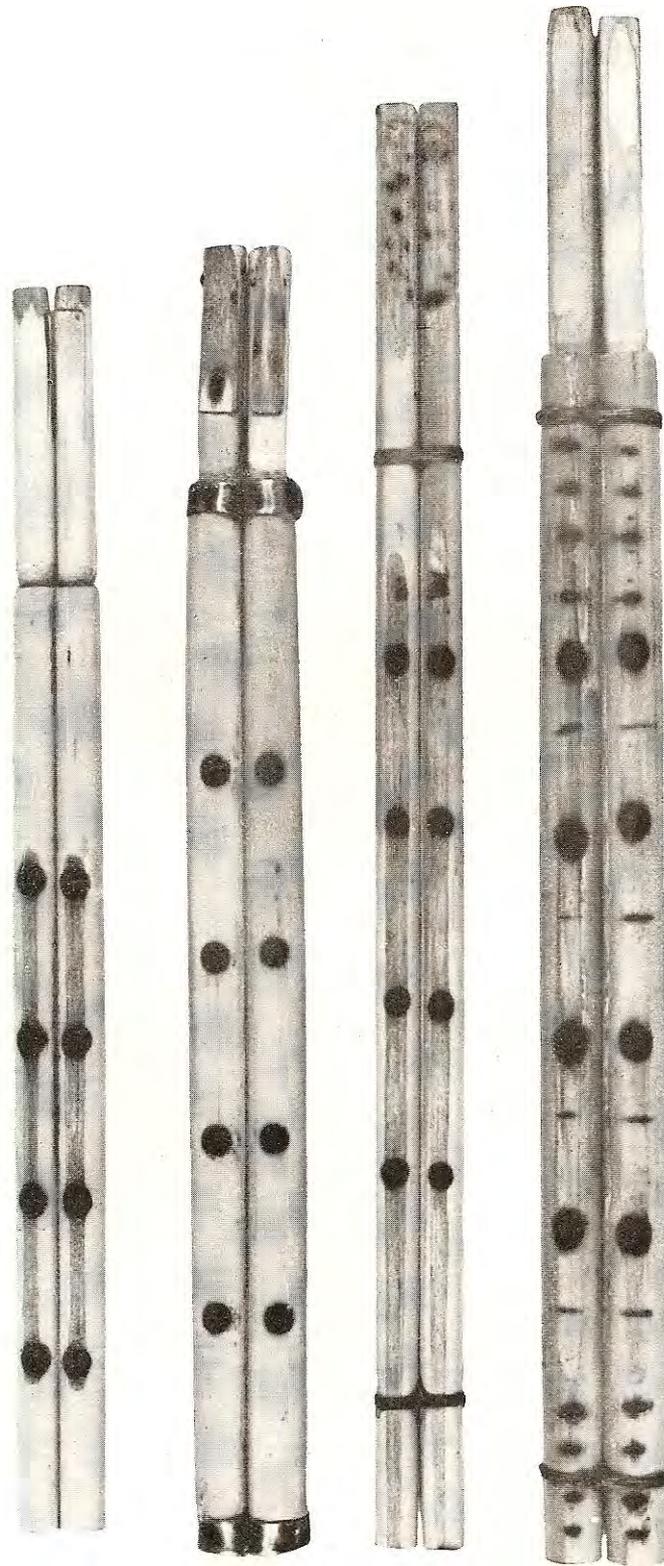


6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las "Xeremies" de la Isla de Ibiza.



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las “Xeremies” de la Isla de Ibiza.



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las “Xeremies” de la Isla de Ibiza.

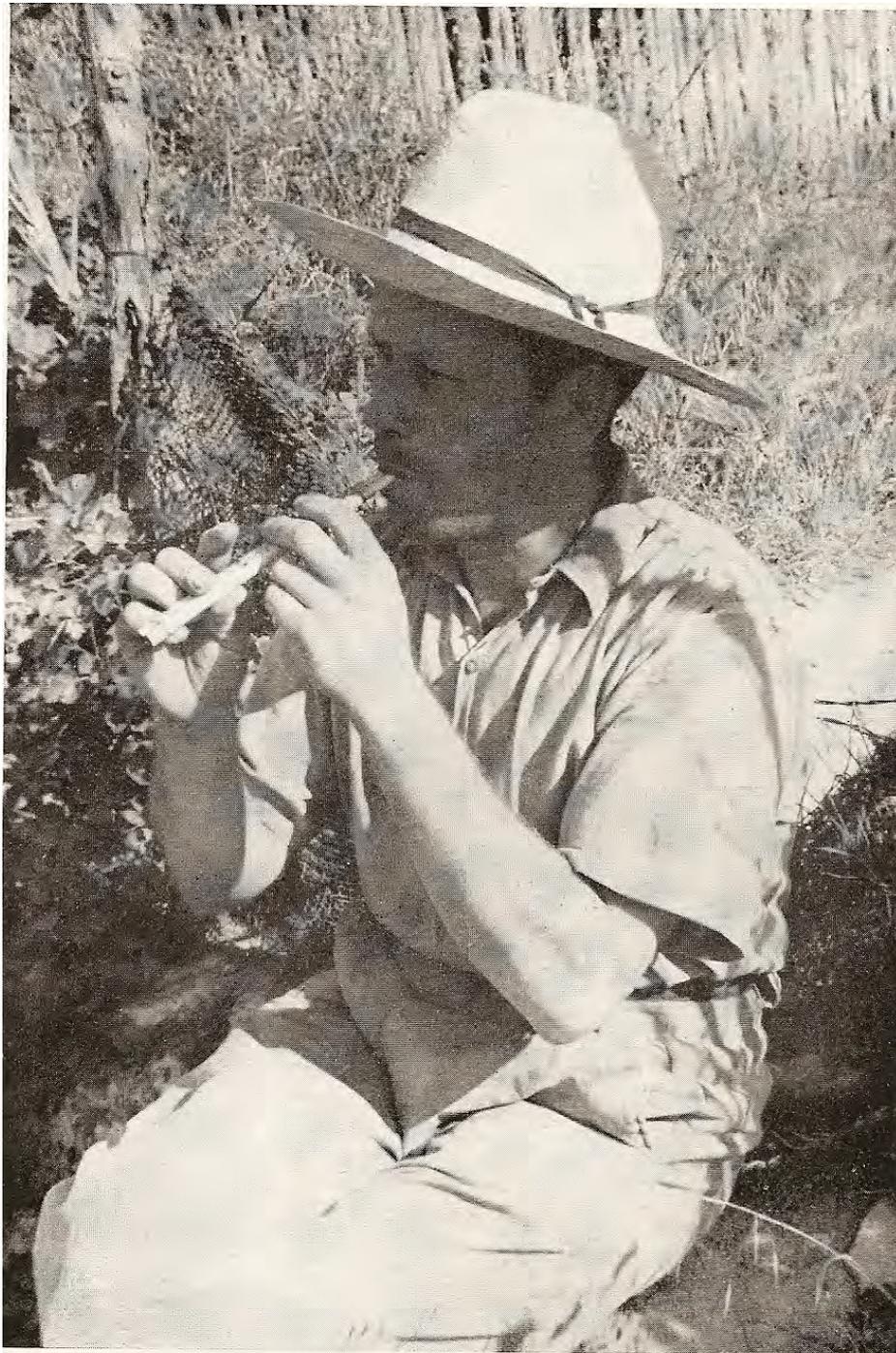


Fig. 4. — Pastor ibicenco tañendo el *reclam de xeremies*.



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las "Xeremíes" de la Isla de Ibiza.



Fig. 5. — Egipcio tocando el mail. (De un relieve del Antiguo Imperio.)



Fig. 7.

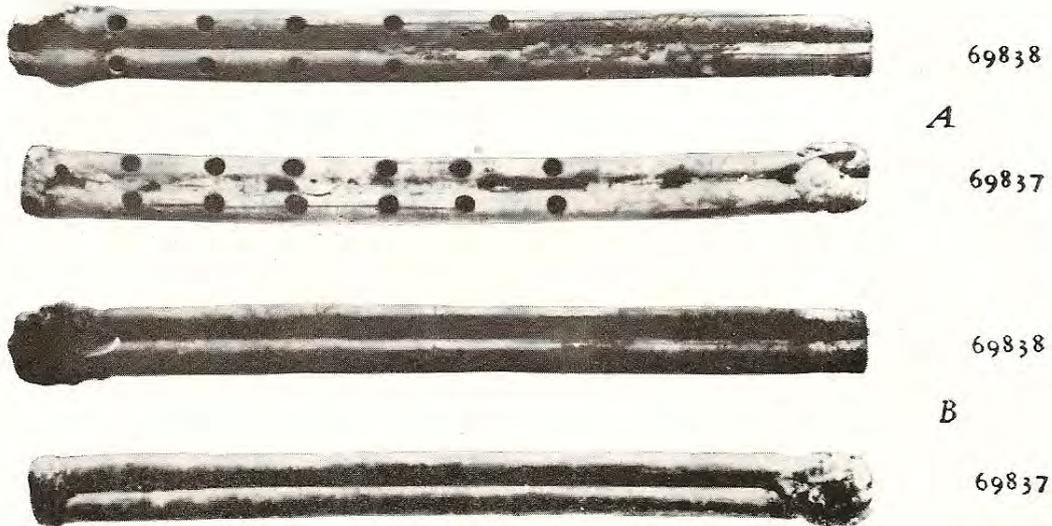


Fig. 6. — El antiguo doble mail egipcio. Los dos ejemplares conservados en el museo de El Cairo. (Según Hickmann.)

6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las "Xeremies" de la Isla de Ibiza.

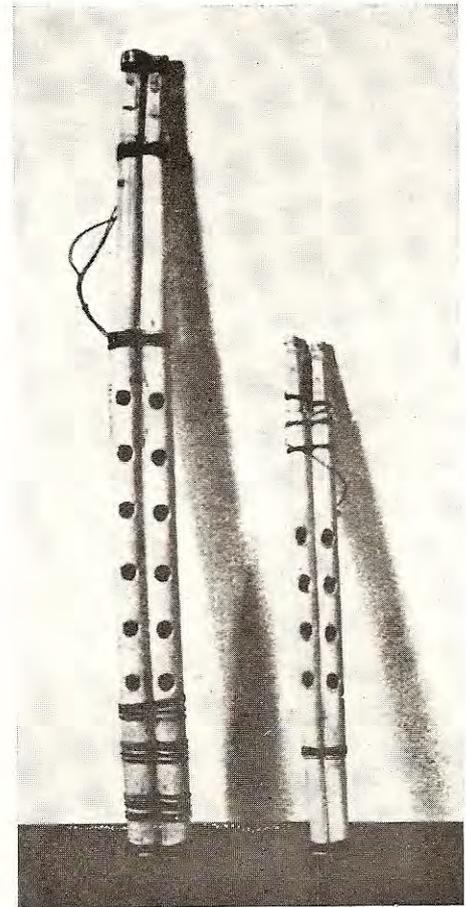


Fig. 9. — Zoummárah y Mashoúrah de los actuales pastores egipcios. (Según Hickmann.)

Fig. 8  
Reclam de xeremies con pirograbados (anverso y reverso). En las márgenes, los dibujos incisos que en forma parecida exornan un doble maît del museo de El Cairo.

6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las "Xeremies" de la Isla de Ibiza.

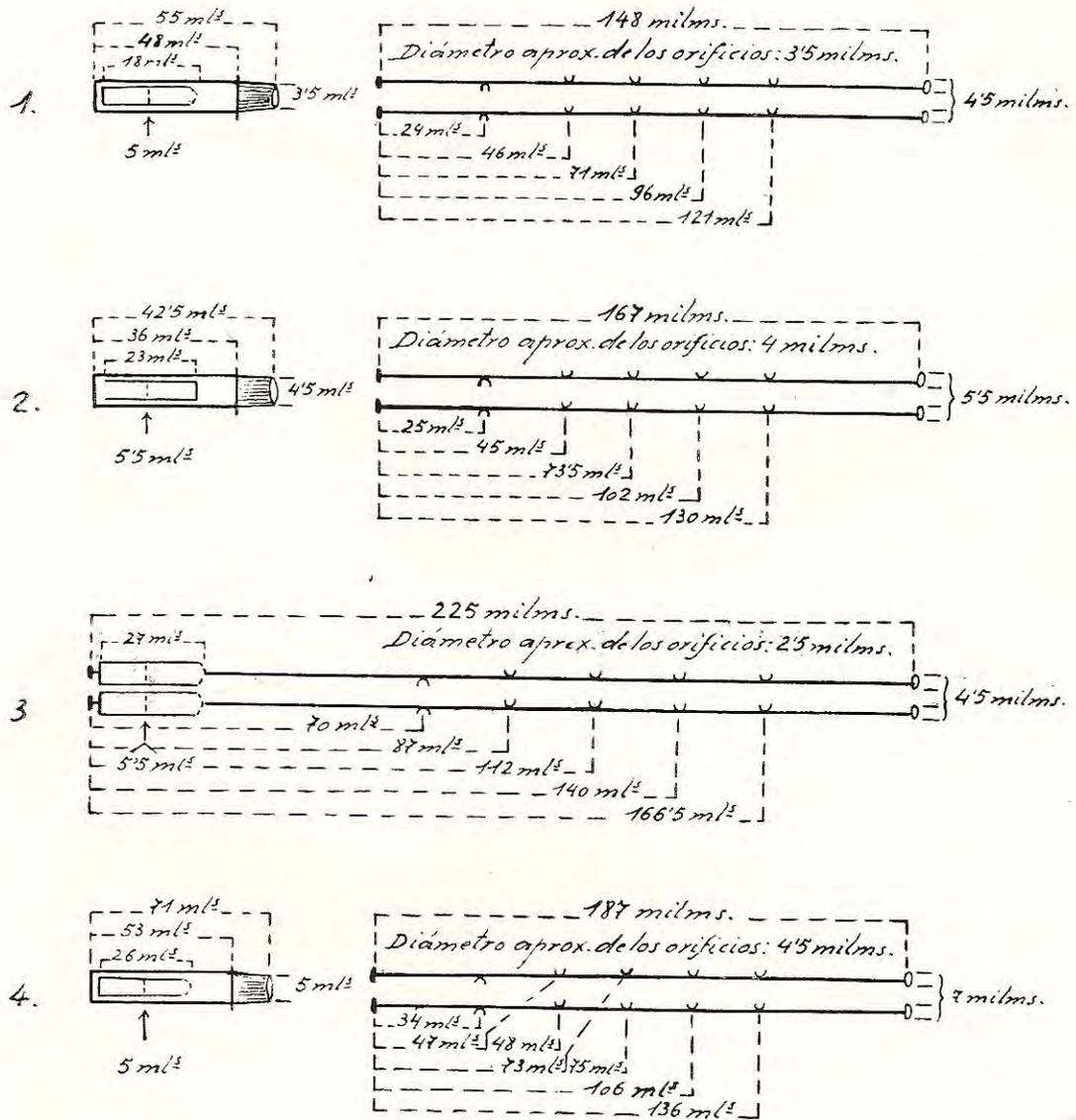


Fig. 10. — Medidas de las xeremies de la figura 3.

6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las "Xeremies" de la Isla de Ibiza.

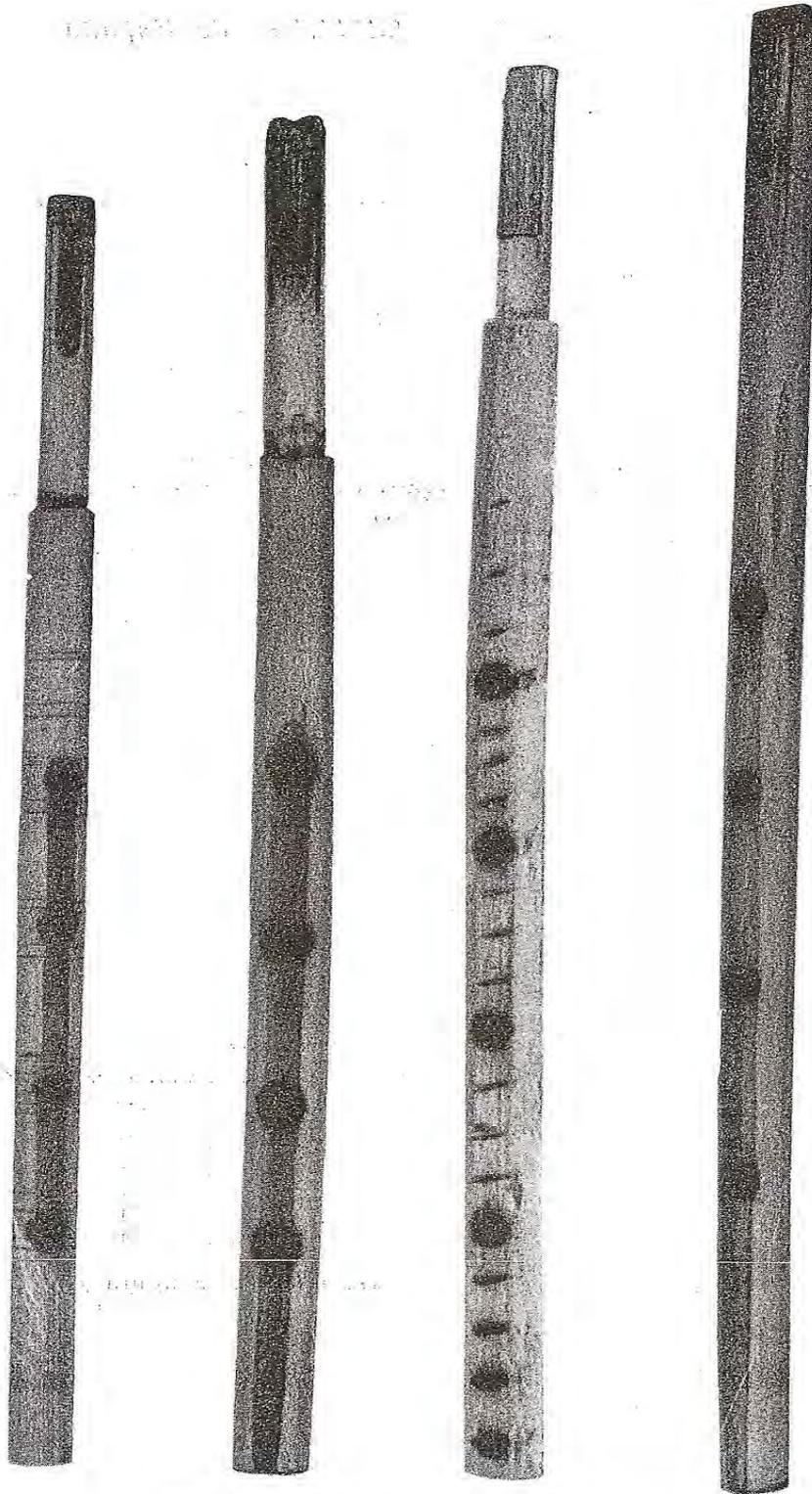


Fig. 11. — Cuatro xeremies simples.

6. Instrumentos musicales folklóricos de España. Las "Xeremies" de la Isla de Ibiza.

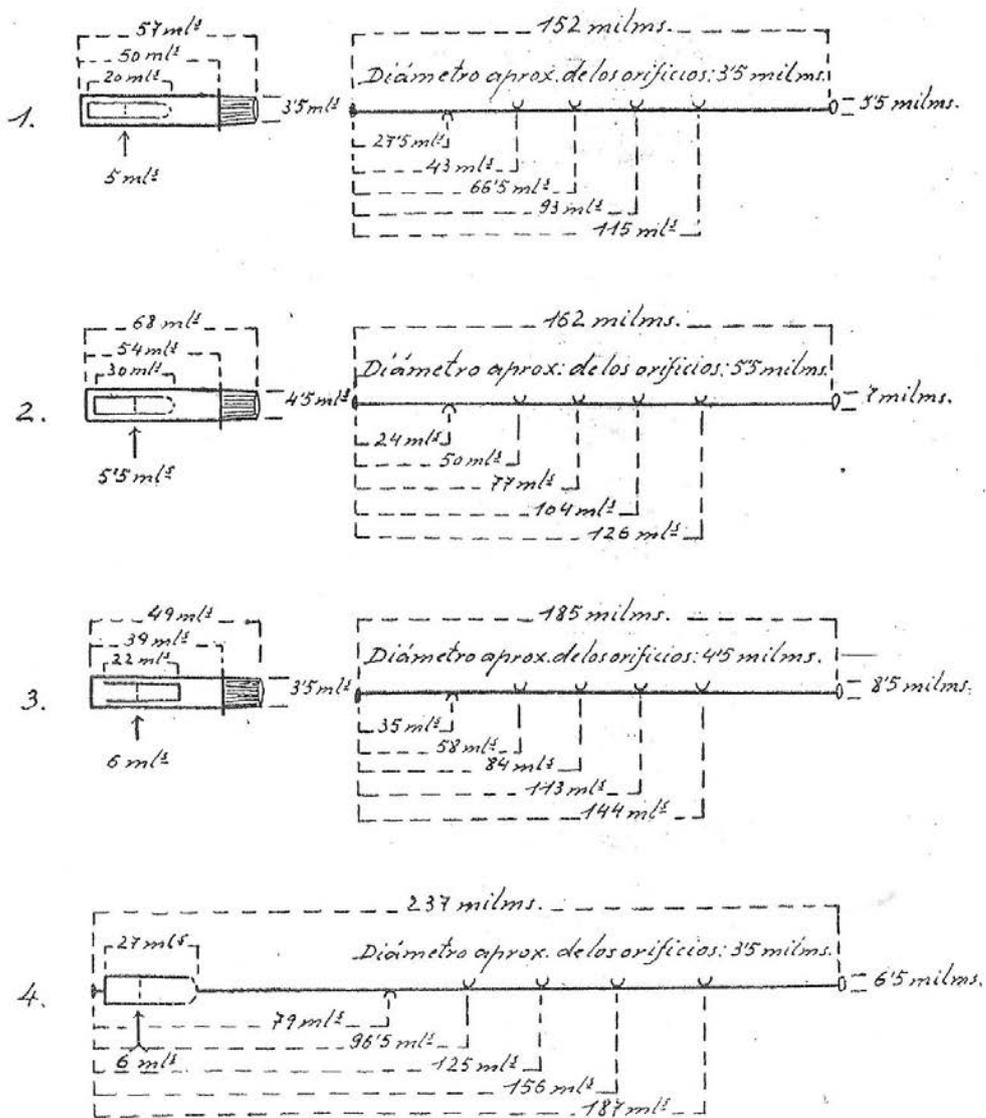


Fig. 12. — Medidas de las xeremies de la figura 10.

SONADAS DE “XEREMÍES” IBICENCAS

1.  $\text{♩} = 88$

*Puede o no hacerse la repetición.*

2.  $\text{♩} = 80$

*Puede o no hacerse la repetición.*

3.  $\text{♩} = 84$

4.  $\text{♩} = 63$



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

**7. “*INSTRUMENTOS MUSICALES  
FOLKLÓRICOS DE ESPAÑA.*  
LA "GAITA" DE LA SIERRA DE MADRID.  
LA "ALBOKA" VASCA.**

En: *Revista Anuario Musical*. Vol. XI. Barcelona:  
Instituto Española de Musicología. C.S.I.C. 1954



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



7. *“Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La “gaita” de la sierra de Madrid”. La “alboka vasca.”*

**7. INSTRUMENTOS MUSICALES FOLKLÓRICOS DE ESPAÑA.  
LA “GAITA” DE LA SIERRA DE. LA “ALBOKA” VASCA.**

**En: *Anuario Musical*. Vol. XI. Barcelona: Instituto Española de Musicología.  
C.S.I.C., 1956**

He aquí otros dos singularísimos y viejos instrumentos aerófonos de la organografía musical popular de España. Milagrosamente conservados hasta hoy por la tradición, apenas si ceden punto en valor e interés histórico y musicológico a las xeremies ibicencas que estudié en el volumen IX del presente Anuario. Ambos se nos aparecen, al igual que las isleñas *xeremies*, en manos de montaraces pastores de rebaños de ovejas y cabras, siendo ambos, también, como aquellas, instrumentos del género clarinete.

No son ya, ciertamente, del todo ignorados estos arcaicos aerófonos, pero cabría, en cierto modo, decir como si lo fueran. De la *gaita* madrileña di yo noticias en el volumen I de mi *Cancionero Popular de la provincia de Madrid* (págs. XXXIX a XLI), mas tal noticia hubo de ser, forzosamente incompleta y breve, porque cuando descubrí dicha *gaita* no me fue dado encontrar en los lugares de origen los informadores idóneos y los datos precisos para alcanzar la posesión de un conocimiento detallado y exacto de cuanto al instrumento rodea y en su práctica se entaña; conocimiento que sólo más tarde he podido lograr tras de una más intensa pesquisa. Por lo que a la vascona *alboka* se refiere, variados y no escasos son los apuntes y artículos que sobre la misma se han publicado desde el siglo pasado, describiéndose, incluso, con tino en alguno de ellos las partes materiales y externas que lo configuran. Pero vienen todos a resultar tan deficientes, dudosos o superficiales al tratar de las peculiaridades técnicas, fónicas y otras del instrumento, que se hacía imprescindible un estudio de él más considerado y minucioso, acudiendo a verificarle con la mayor celeridad, si todavía se quería hallar en pie a los dos o tres únicos tañedores *albokaris* que en el país vasco quedan, para poder recoger, a más de sus valiosos informes personales, las especiales melodías que en la *alboka* se producen, cosa esta última



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

## 7. "Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

preterida u olvidada totalmente en los artículos y apuntes mencionados.

Como va a comprobarse, relaciones muy estrechas hermanan al instrumento castellano con el vasco, lo cual justifica el que los presentemos juntos.

### La " gaita" de la sierra de Madrid

Hasta hace veinticinco, aproximadamente, fabricaban esta *gaita*, y en ella tañían, durante la guardia y cuidado de sus ganados, los pastores de la serranía nórdica madrileña. Quizás en tiempos más antiguos se conociera también en otros sectores del Guadarrama, a juzgar por ciertos indicios con que cuento. Pervive actualmente en franco estado de decadencia en el pueblo de La Cabrera, sito en la zona serrana indicada, a poco menos de 60 kms. de Madrid. Los de Lozoyuela, Valdemanco y Bustarviejo, cercanos al anterior, la poseyeron, asimismo; dejándola perder hace unos doce años.

Procedían de esos pueblos, precisamente, los pastores que hacían y manejaban el instrumento. Con él distraían sus aisladas estancias en la sierra, y, cuando al poblado bajaban, si eran jóvenes, le tocaban en las rondas o serenatas amorosas con que los mozos acostumbraban a homenajear a sus enamoradas, en las que por mayo ofrendaban éstos a las mozas y en la navideña "misa del Gallo". Al ser abandonado de los pastores hacia el tiempo que señalo arriba, los niños de dichos pueblos se apoderaron de él para hacer ruidos con él, más que otra cosa, por las calles en los días del mes de Navidad y en los próximos subsiguientes. Merced a tal suceso he podido hallar en la Cabrera ejemplares varios de la *gaita* en cuestión. Afortunadamente he encontrado también en el citado lugarejo a un pastor de 82 años llamado Faustino Martín Granadas, experto constructor y hábil tañedor de ella en los días de su juventud, gracias al cual me ha sido factible obtener las precisas noticias que aún me faltaban para la realización del estudio que sigue.

El conjunto del instrumento está formado por cuatro piezas: un tubo sonoro en madera de taladro cilíndrico y con orificios destinados a los dedos, que es denominado, asimismo, *gaita*; una lengüeta simple batiente llamada *pipa*,



7. *"Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."*

cimando uno de los cabos del tubo, y dos desiguales fragmentos de cuernos de vaca nombrados *cornatos* que se adhieren por sus lados decrecientes, tajados antes, a los extremos de aquel y en guisa, respectivamente, de boquilla y pabellón ensanchador del sonido.

El tubo, pequeño y de breve diámetro, los hacían siempre de madera de higuera, dando como razón el que dicha madera "es muy dócil para trabajarla". En la época invernal, cuando- según me decía un comunicante- " el árbol está muerto, porque la savia no le corre", elegían y cortaban de él una rama favorable al propósito. Por modo aproximado, *a ojo*, sin medida exacta, la reducían luego a la conveniente. A seguida, mediante un alambre o un larga púa con la punta al rojo vivo, llameante, taladraban el eje, operación que resultaba fácil, dada la blancura de la sustancia medular propia de la higuera (fig. I, n ° I). Con una navaja labraban después su exterior, que, de ordinario, perfilaban en forma cuadrada, exceptuando, más raramente lo dejaban en el originario estado redondo, el cual afinaban o perfeccionaban, y, en los dos casos, tras de haber marcado con anterioridad y al *tanteo* los lugares a ocupar por los orificios para la digitación, quedaban figurados, delimitados tales lugares, como unos menudos listones en relieve, y a los extremos como sendos anillos destinados a servir de topes a los encajes de los cuernos. No dejaban, alguna vez, de grabar en derredor del tubo sutiles adornos en frisos de líneas diagonales o en zigzag. A continuación se hacían los agujeros del digitado con la punta incandescente de un alambre. Corriente era que éstos fuesen cuatro, situados los tres primeros en la faz anterior del tubo y hacia la parte correspondiente al pabellón; el cuarto en la faz contraria cercano al cabo en que se acomodan la lengüeta y la boquilla. Mucho menos frecuente hubo de ser el que los agujeros se aumentasen a cinco; cuatro emplazados en la cara superior de la *gaita* y el quinto en la opuesta, siendo entonces el tubo un poco más largo que el verdaderamente normal (fig. I, n . 2 y 3).

Construían la *pipa* sobre un reducido trozo de fina caña o de una paja especial, muy dura, que llaman *mansiaga*, y que, procedente de cierta planta silvestre cuyo nombre botánico no me ha sido posible averiguar, se asemeja bastante a la del trigo. Abierta de un lado la paja o caña y obturada en el contrario por un nudo, se rajaba desde las proximidades de éste y hacia abajo



## 7. “Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La “gaita” de la sierra de Madrid”. La “alboka vasca.”

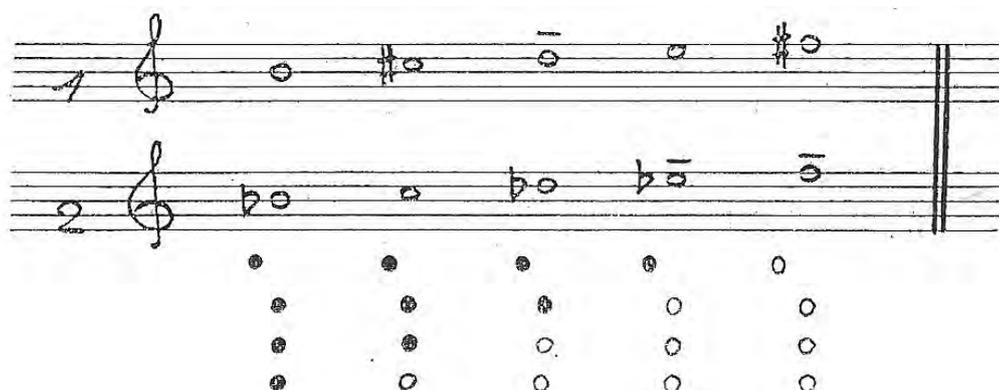
una corta lengüeta idéntica a la que de similar modalidad vimos en las *xeremies* baleáricas. El lado abierto de la pipa es el que, naturalmente, se introduce en el tubo (fig. 1, n<sup>o</sup> 4 y 5).

Los *cornatos*, cuya clase y cuya función han quedado enunciadas, se disponían de forma que ajustasen en sus apliques a la *gaita* bien ceñidamente. El del pabellón se cortaba a capricho en cuanto a su dimensión, pero siempre en mayor tamaño que el de la boquilla o embocadura. Éste lo seccionaban de modo que bastase a cubrir la lengüeta y a evitar el contacto de ella con los labios del ejecutante. En el n<sup>o</sup> 6 de la figura 1 se muestran acoplados ya al instrumento. A veces la embocadura era tallada en la misma madera de la *gaita* a la manera de breve embudo; en el pueblo de Lozoyuela he llegado a ver los restos de un ejemplar que implicaba esa variante no muy común. Puede contemplarse ahora en la fig. 2. Presenta la fotografía de dos auténticas *gaitas* provenientes de La Cabrera; la primera o menor es de cuatro orificios, de cinco la segunda. Como se apreciará, y contra lo que pudiera esperarse, la sencillez y rusticidad del instrumento no impiden la gracia y curiosidad de sus líneas y contornos. En la figura 3 aparece tocándole el octogenario pastor a que antes, precisamente, aludí. Se tañe aplicando con regular fuerza los labios a la embocadura y soplando, en *picados* y *ligados* y con respiraciones alternadas normales, de modo natural, aunque deciso. El sonido no es de gran volumen, pero su timbre resulta atractivo y simpático con su cualidad un tanto nasal y como burlesca.

La digitación en la *gaita* de cuatro orificios es así: el primero de éstos, el más alejado de la embocadura, se cubre con el dedo índice de la mano derecha; el segundo y el tercero con el medio e índice, respectivamente, de la izquierda; el cuarto - en la espalda del tubo -, con el pulgar de esa misma mano. Sólo cinco sonidos da esta variedad del instrumento, y se produce como puede verse en las dos escalas que siguen, suministrada la n<sup>o</sup> 1 por la *gaita* que está tañendo el pastor de la figura 3; la n<sup>o</sup> 2 por un ejemplar que yo poseo y que es el que justamente encabeza la figura de igual número. Diré que la afinación sustantiva que resulta fue la constante en las *gaitas* de cuatro agujeros, pudiendo, sin embargo, cambiar la altura según los pocos milímetros de menos o de más que, por efecto de las irregulares normas que rigen su construcción, llegan a ostentar tubos y lengüetas:

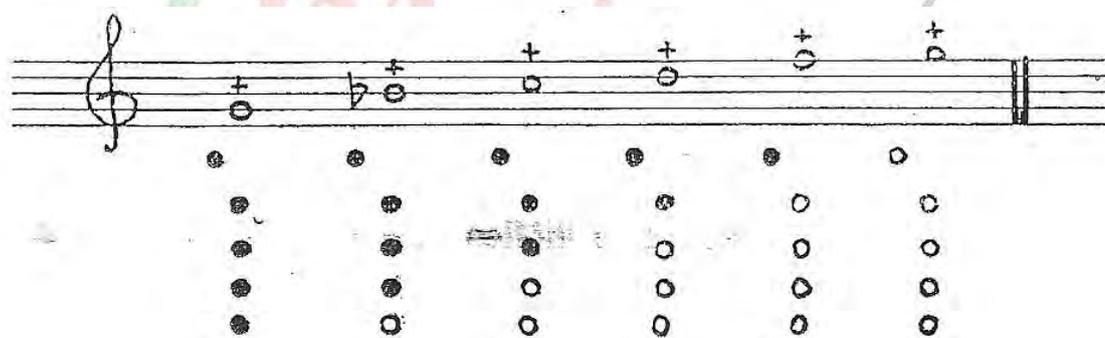


7. "Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."



Las medidas de las *gaitas* de las que salen tales escalas están recogidas, con idénticos numerales, en la figura 4. No he juzgado necesario incluir las de los cuernos respectivos, ya que carecen de importancia estricta.

En la *gaita* de cinco orificios se tapan los dos primeros con los dedos medio e índice de la mano diestra, empleándose de la izquierda los del mismo nombre y el pulgar para cubrir los tres restantes. Su gama es la siguiente:



Se trata, como se ve, de una gama pentatónica-anhemitónica. Surge, y con gran fijeza, de la *gaita* mostrada en el lado posterior de la figura 2, cuyas medidas consigno bajo el n. 3 en la figura 4.

Cuando recogía los materiales para formar el *Cancionero popular de la provincia de Madrid* tuve ocasión de observar la afinación de otra *gaita* de este tipo. Ofrecía la escala sol, si, do, re, fa, sol, la cual representé en el tomo 1, pág.

7. *"Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."*

XL de dicha obra, más advirtiéndolo que se acogiese con reserva, por no haberlo podido confirmar eficientemente mediante un segundo ejemplar del instrumento o sobre melodías ejecutadas en él. Era ya entonces, y continúa siéndolo hoy, nada fácil encontrar estas *gaitas* en los mencionados pueblos en que hasta ayer, como quién dice, se conservaron, resultando aún más difícil tropezar con personas que las sepan tañer. Incluso en La Cabrera cada año va haciéndose rarísimo el hecho de que algún niño aparezca con alguna por las calles en los días de Navidad, y, siempre, desde luego, o casi siempre, con la de cuatro orificios, que es, según manifestamos, la tenida por normal y la de mayor y más constante uso otrora entre los pastores.

Mis segundas búsquedas en tal pueblo me trajeron a las manos distintas *gaitas* de esa variedad, pero, desgraciadamente, solo una de la de cinco agujeros: la que aquí reproduzco. Insisto en que su pentatónica escala es muy segura. Ningún informante, sin embargo, supo darme razón concreta sobre la "propiedad" de la misma, que miraban indiferentemente, y, por otra parte, seguí sin hallar a nadie que hiciera sonar en el instrumento melodías verdaderas y peculiares. Todo ello, junto a la disparidad que dicha afinación presenta con la del de cuatro orificios, nos deja un tanto perplejos respecto a la autenticidad de tan inesperada pentatonía, sistema ausente, hasta lo de ahora, con igual pureza, en la música folklórica española peninsular. No obstante el estrecho parecido que brinda la gama transcrita con la que hube de recoger de la *gaita* analizada en mi primera visita a La Cabrera - *gaita* ya inexistente allí - inclina con bastante fuerza a creer en lo positivo del fenómeno, dimanando, quizás, la diferencia entre ambas escalas de una imperfecta colocación de los agujeros superiores en el tubo que primero conocí, cosa nada extraña si recordamos el modo como los agujeros se disponían. Si así fuese, ¿qué interpretación habríamos de dar a la realidad de semejante clase de instrumento, coexistiendo con el diatónico, pero en situación de más decadente vitalidad y casi en general desestimada? ¿La de una verdadera supervivencia?; es decir ¿las de un rasgo cultural que habiendo gozado de aprecio y vigencia mayores en pasados tiempos impuntualizables, el pueblo lo ha ido postergando gradualmente por dejación o pérdida de un concepto tonal-musical efectivamente sentido y enraizado durante los mismos? No podremos responder con certeza a estas preguntas mientras no contemos con



7. *“Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca.”*

elementos de juicio más significativos o abundantes.

El citado anciano pastor acostumbraba, de continuo, tocar en la gaita de cuatro orificios, con la cual me ejecutó las dos únicas melodías que su precaria memoria recordaba, y que son los únicos restos vivientes en la actualidad del repertorio, más amplio, que antaño se practicara en el rústico clarinete (véanse al final en las correspondientes páginas de música). No hay en ellas muy notables particularidades. Se desenvuelven en el ámbito del pentacordo del instrumento con una estructura en modo menor que no revela gran antigüedad. Sin duda que la primera, llamada *Bucólica* por mí, pues es una tocata campestre de las que los pastores tañían en el monte cuando apacentaban los rebaños, ha de ser más vieja que la segunda; lo delatan su brevedad, su ritmo libre y el florido estilo de su línea. El tema II no es sino el trasplante a la *gaita* de una canción común de Nochebuena; de un villancico muy a compás y de bien definido ritmo que, junto a otras melodías, aquellos tocaban en la "misa del Gallo" acompañándolo con panderetas y con el sonsonete que hacían en un especial instrumento de huesos de cordero o cabrito mediante rápidos deslices en vaivén, sobre éstos, de unas castañuelas.<sup>1</sup>

No existen datos históricos que de algún modo permitan vislumbrar desde cuándo la gaita serrana madrileña se conoce en España. Las más añosas personas de los pueblos, en que hasta recientemente se conservó concuerdan en afirmar haberla conocido "de siempre" entre sus pastores, indicio bien baladí. Ricas son en la literatura y la poesía española de los siglos pasados en motivaciones alusivas a los pastores y a la vida pastoril, abundando, claro es, en citas relativas a los instrumentos musicales que aquellos, de costumbre, manejaban. Pero nos dicen poco o nada tales citas para satisfacer a nuestro interés en el presente caso, ya que, ordinariamente, no describen dichos instrumentos, y se ciñen, salvo rara excepción, a declarar sus nombres, algunos de los cuales se prestan a interpretaciones diversas. Esto último acaece con el de la *gaita*. La documentación literaria menciona *gaita* y *gaitillas* de uso pastoril, así como también otros instrumentos de viento de igual uso: *zampoñas*, *caramillos*, *churumbelas*, etc. Mas, hay que la voz *gaita* ha de ser frecuentemente aplicada a

<sup>1</sup> Ese instrumento se llama "arrabé", está figurado y descrito en la pág. XL y XLI del Cancionero popular de la provincia de Madrid.



## 7. “Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La “gaita” de la sierra de Madrid”. La “alboka vasca.”

aerófonos cuya naturaleza no es posible determinar, pues que ocurriría en los pasados tiempos lo que hoy todavía sucede: que ese nombre se daría por muchas gentes lo mismo a ciertos instrumentos sibilantes (flautas de pico) que a los de doble lengüeta, con fuelle o sin él (cornamusas gallegas y asturianas, dulzainas) y a los de lengüeta simple.<sup>2</sup>

Dirigiendo la mirada más allá de nuestras fronteras nos hallamos con que en distintos países de Europa también poseen el popular clarinete que nos ocupa. En Inglaterra fue hasta el siglo XIX conocido en varias regiones y desde centurias muy lejanas bajo el nombre de *pibcorn* u *hornpipe*, siendo los pastores y campesinos de la isla de Anglesey y del País de Gales quienes hasta más tarde lo retuvieron. El notable estudio que en el año 1891 dedicó al *pibcorn* el etnólogo Mr. Henry Balfour señala la repartición extensa que en la insular nación alcanzara.<sup>3</sup> Bien claras aparecen las esenciales similitudes que ofrece el instrumento inglés con el castellano: adjunción al tubo de boquilla y pabellón córneos; identidad del tipo de lengüeta y casi igual forma del mismo tubo. La discrepancia fundamental que encontramos estriba en el número y colocación de los orificios para los dedos, que, como se ve, son seis en el *pibcorn* y están instalados únicamente en la cara anterior del fuste tubular.<sup>4</sup> Hay, no obstante, indicios, aunque inconcretos, de que en ambos sentidos el *pibcorn* presentaba alguna variedad o variedades.<sup>5</sup>

En Finlandia existe- o existió- el instrumento clarinete llamado *pilli* o *lavikeko*, muy poco diferente del nuestro. Conformado a base de un corto tubo de cuatro orificios, cambia en que solo cuenta con el cuerno del pabellón - quedando al aire, por ende, la lengüeta - y en que los mentados orificios se sitúan en la anterior faz de aquél. El espécimen de *lavikeko* que damos en la figura 6 es un calco del que inserta el profesor I. Philipp en las *Notes* que para la *Enciclopedia Lavignac* redactó sobre la música en los países escandinavos. Deploramos en gran medida que no lo acompañara de cualquier noticia o comentario

<sup>2</sup> En otra ocasión estudiaré tal nombre.

<sup>3</sup> Henry Balfour: The Old British "Picorn" or "Hornpipe" and its affinities, en la Rv. Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Vol. XX (London, 1891).

<sup>4</sup> Loc. cit., Plate II, 7, 8 y 9.

<sup>5</sup> Extraña sobremanera que Mr. Balfour asevere que el ejemplar de su ilustración tiene "six finger holes in front and a small thumb hole at the back" (pág. 145 en la rev.). No distinguimos por ningún lado el séptimo agujero.



7. *“Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La "gaita” de la sierra de Madrid”. La "alboka vasca.”*

explicativo.<sup>6</sup>

Parejo al instrumento finlandés hallamos en Rusia otro que denominan *jaleika*. Al detalle nos lo describe y reproduce Malherbe y Delange en la referida Enciclopedia francesa dentro del artículo de sus plumas relativo a la música de la nación eslava.<sup>7</sup>

Dicen estos autores que " *La jaleika est un instrument antique arien que les Slaves employaient pour les ceremonies funebres. Le mot "jaluiik" signifie tombeau; c'est une sorte de clarinette formée par la tige creuse d'un Roseau ayant, dans sa longueur, quelques ouvertures qu'on ouvre ou découvre en jouant avec les doigts. D'un côté il y a ainsi 4 ou 6 ouvertures qu'on ouvre ou découvre en jouant avec les doigts. D'un côté il y a ainsi 4 ou 6 ouvertures, et on en fait quelquefois une setième sur le caté appos'e, de telle sorte que la jaleika peut produire les 7 sons de la gamme diatonique; quant aux altérations, on les obtient en fermant à moitié le trou correspondant aux sons qu'on veut reproduire. La parti que l'on met dans la bouche possède une embouchure qu'on apelle: "pischtik". Cette embouchure a la forme d'un petit tube avec une langette piquée dans toute sa longueur, ou bien cette baguette se découpe séparément et ex. fixée a l'aide d'un fil au dessus de l'embouchure. Cette embouchure et bouchée avec de la cire, sinon l'exécutant la bouche simplement avec sa langue. L'extremité opposée est ornée d'un pavillon en écorce de bouleau ou en corne de vache "*.<sup>8</sup>

La *jaleika* que en el artículo se reproduce es la de cuatro orificios con el pabellón de corteza de abedul.<sup>9</sup> Se contempla aquí en la figura 7; fácil será al lector sustituir mentalmente el pabellón vegetal por el de cuerno, que, como certifican Malherbe y Delange, lleva otras veces el clarinete ruso.

Estos hechos comprueban la amplia difusión geográfica que el instrumento alcanza a través del continente europeo, en lo cual hemos de ver, atendiendo a principios bien conocidos en Etnología, una base segura para afirmar sin vacilaciones su antigüedad. Semejante inducción se robustece si consideramos los emplazamientos distributivos, marginales o periféricos, circunstancias que en orden a las estimaciones cronológicas de los productos

<sup>6</sup> 1. Philipp: Notes sur la musique escandinava. I. Finlande, en Encyclopédie ... , Première Partie, t.v, pago 2586, fig. 400.

<sup>7</sup> Henry Malherbe y René Delange: Rssie, en Eyclopédie ... , Premiere partie, t. V.

<sup>8</sup> Loc. Cit. Pág. 2495, fig. 379

<sup>9</sup> Loc. Cit. Pág. 2496, fig. 379

## 7. "Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

culturales es tan tenida en cuenta así por la Etnología como por la Musicología folklórica comparada.

Lógico parece también creer en el origen común de dicho instrumento. A pesar de las diferencias que entre sí manifiestan los clarinetes vistos y el español resultan obvias y más decisivas las analogías estructurales y morfológicas, una de ellas, por cierto, bien significativa: la que aportan esos cuatro orificios de digitado que, como la madrileña *gaita*, presentan el *lavikko* finlandés y la *jaleika* rusa, siquiera en éstos se sitúen todos en la parte superior del tubo. La *jaleika*, según hemos apreciado, tiene variedades con seis y siete agujeros, lo que nos proporciona otra semejanza, relacionada ahora con el *pibcorn* británico. (Desisto por el momento intentar dar alguna explicación al fenómeno de que en unos sitios sí y en los restantes no, viva determinante del rasgo, pues dudo de que los datos que sobre tales clarinetes europeos poseo yo, sean verdaderamente completos y exhaustivos; del finlandés, ya lo indiqué, no conozco sino el simple dibujo expuesto).

Balfour veía en el Oriente el origen del *pibcorn*. Ignorando la presencia en Europa de los demás afines íntimos que aquí acabamos de mostrar, pero fijándose sagazmente en los extraordinarios parecidos que de forma y construcción ofrecen ciertos clarinetes de doble tubo procedentes del Norte de África, del archipiélago griego, de Persia y de la India, extrae razonable y muy justa conclusión que decimos y que nosotros, al estar enteramente de acuerdo con ella, aplicamos a la *gaita* madridista, como, asimismo, debe aplicarse a los tres tipos semejantes de Finlandia y Rusia. Mas dejaremos ahí tal punto, ya que sobre él habremos de volver en el artículo que a la *alboka* vasca dedicamos seguidamente.

### La "Alboka" vasca

Aún no hace tres lustros que los pastores vizcaínos alegraban por vez postrera con las dulces notas de este instrumento las verdeantes y cariciosas soledades de los montes y alturas que circundan el Valle de Arratia. Le conocieron también los pastores guipuzcoanos y navarros, quienes le



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

## 7. "Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

postergaron muchos años antes. Le tocaban no solamente durante las dilatadas horas que en las montañas pasaban en constante vigilancia de los rebaños, sino a la par en las aldeas y caseríos para acompañar los bailes de romerías y fiestas, uniéndoseles entonces una mocita que a la pandereta marcaba los ritmos danzarios.

El gusto por la *alboka* declinó en los pastores de Vizcaya sobre los días que señalo, siendo ya imposible hallar hoy en la región a más de dos ejecutantes que la construyan y manejen con pericia. A tres pude yo encontrar, uno de los cuales resultó ser muy extremado "virtuoso" en el tañido del instrumento así como en su fabricación. Llamado Silvestre Elézcano Uríbarri, por alias Chilibrin, pastoreó ovejas durante bastantes años en el pueblo de Yurre, donde naciera; tiene actualmente 44 años de edad y está radicado en Bilbao sirviendo en una industria de barcos. De él he recogido utilísimos informes y grabaciones magnetofónicas diversas de las melodías características de la *alboka*.

En ésta, según advertí, y como la *gaita* madrileña, otro clarinete, pero de tubo dúplice. Consta de los dos tubos; de una pieza especial de madera denominada *yugo* en castellano y en la que los mismos se instalan y aseguran; de dos lengüetas y de boquilla y pabellón de cuernos vacunos, al igual, también, que la susodicha *gaita*.

De cañas bien secas hacen los tubos sonoros (nombrados en vascuence *kañak* = las cañas).<sup>10</sup> Elegidas las varas convenientes, que deberán ser de estrecho calibre, cortan de ellas dos canutos de perímetro idéntico cuyos nudos separan a continuación y por modo que aquellos vengán a corresponderse en tamaño, comúnmente chico (fig. 8, nº 1). Al tanteo apuntan con una navaja los orificios digitales (zuloak= los agujeros): cinco en un tubo y en el otro tres; éstos hacia el lado que acogerá el pabellón y a la altura misma de los tres primeros del tubo-pareja. Con un alambre los rematan y perfeccionan.

Semejantes a la de la *gaita* madrileña son las lengüetas (*fitak* - *pitak?* = las espitas). Les añaden en los nudillos sendos cortes menudos (*ortzak*= los

<sup>10</sup> He visto, sin embargo, en el Museo Arqueológico y Etnográfico de Bilbao una *alboka* cuyos tubos eran de huesos de patas de cigüeña.



7. *“Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La “gaita” de la sierra de Madrid”. La “alboka vasca.”*

dientes) para en ellos meter la uña y poder sacarlas de los tubos cuando suenan mal y es menester corregirlas. Las puntas abiertas son aguzadas y están guarnecidas de hilo a fin de que ajusten mejor en dichos tubos. Generalmente interponen entre las lengüetas (*miñak*) y sus matrices un trozo de cabello (ule=pelo) o crin, al objeto de procurar la más libre vibración de aquellas (fig. 8, nº 3).

El *yugo* (*buztarri*), que construyen en madera de haya, o nogal y otras, tiene forma semicircular y se adorna siempre con diáfanos geométricos que pueden ser trazados a capricho del constructor. A igual efecto aunque con menos rigor, también se le aplican curiosos clavos metálicos redondos o de figura diversa. En su recta cima se insinúa el labrado de dos canales en los que se fijan con cera los tubos, afirmándose, al par, la sujeción al yugo de éstos mediante una atadura de fino alambre o bramante hecha en la parte que el pabellón va a ocupar (fig. 8 nº 4)

Los cuernos presentan parecido con los propios de la tan mencionada *gaita* castellana, mas difieren algo. El de la boquilla (*adar txiki* = cuerno pequeño), que cubre las lengüetas, ofrece en su cabo estrecho el recortado perfil que le impone ahora la irregular forma del sector del instrumento que ha de abrazar al acomodarse a éste. Dos como pestañas le sobresalen a los lados, las cuales se adherirán al yugo con unos clavillos al ajustarse tal cuerno a la *alboka*. Ya ajustado se tapan bien con cera, interiormente, los contornos intersticiales del ajuste. De paso, diré, que cuando alguna de las lengüetas desentona con su gemela, por devenir más aguda, el tañedor toma de esa cera con la uña una diminuta porción y la aplica a la desafinada cañita para así hacerla menos vibrante y rebaja su tono. La boquilla fue también, a veces, de madera; y no postiza, sino formando cuerpo con el *yugo* como un apéndice del mismo, rasgo que, igualmente, hubimos de ver se daba en el clarinete madrileño. Cierta *alboka*, que, procedente de las montañas vasconavarras, examiné hace años en Pamplona incluía la particularidad dicha.

El cuerno del pabellón (*adar aundi*= cuerno grande) tiene en el extremo de encaje las pestañas y los recortes mismos que posee la boquilla, pero no se clava ya al *yugo* ni se le añade la cera; queda, pues, libre y móvil. Corrientemente el amplio borde del opuesto cabo está trabajando en guisa de sierra y móvil.



7. *“Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La “gaita” de la sierra de Madrid”. La “alboka vasca.”*

Corrientemente el amplio borde del opuesto cabo está trabajando en guisa de sierra decorativa. Una cadenilla metálica sujeta al *yugo* el pabellón, evitando que éste pueda caer al suelo y deteriorarse si por cualquier azar se desprendiera del instrumento. Agregaré, para conclusión, que por tanto el cuerno del pabellón como el de la embocadura son, en ocasiones, raspados con un vidrio o una navaja en todo su perímetro, al objeto de aminorarles el peso e imprimirles vistosidad mayor (fig. 8, nº 5)

En la figura 9 recojo la fotografía de dos bellos y magníficos ejemplares de *alboka* vizcaína salida de las manos del admirable *albokari* Silvestre Elézcano Uríbarri, quien aparece tocando el instrumento de su uso en la figuras 10 y 11.

Es tañida la *alboka* de manera muy especial. Los labios del tañedor han de unirse a la boquilla cerrándola herméticamente como si a ella se pegasen. El soplo es constante, interrumpido, no existiendo la técnica del *picado*; así las melodías dan la impresión de ser producidas de un solo aliento, desenvolviéndose desde el principio al fin, en un *legato* perfecto e inintermitente. Lo que quiere decir que, cuando el ejecutante, al tañer, agota o está a punto de agotar el aire de sus pulmones, deberá respirar únicamente por la nariz sin dejar de soplar por el instrumento, para lo cual ha de procurar establecer reserva suficiente de aquél en la cavidad de la boquilla y en su propia boca. El mecanismo es nada simple, como se comprenderá, pero los pastores vascos llegaban a dominarle con relativa rapidez ejercitándose primero y durante algún tiempo con pajas y un vaso de agua. Al comenzar sumergían la punta de la más delgada de tales pajas en el líquido elemento, y, soplando por el extremo contrario se ensayaban en conseguir hacer burbujear el agua sin parar; logrado ese efecto dado se había, según puede suponerse, con el mecanismo respiratorio buscado. Insistían en la experiencia utilizando pajas más anchas, luego hasta con dos y tres de éstas, acabando, últimamente, por practicar la respiración en la *alboka*.<sup>11</sup>

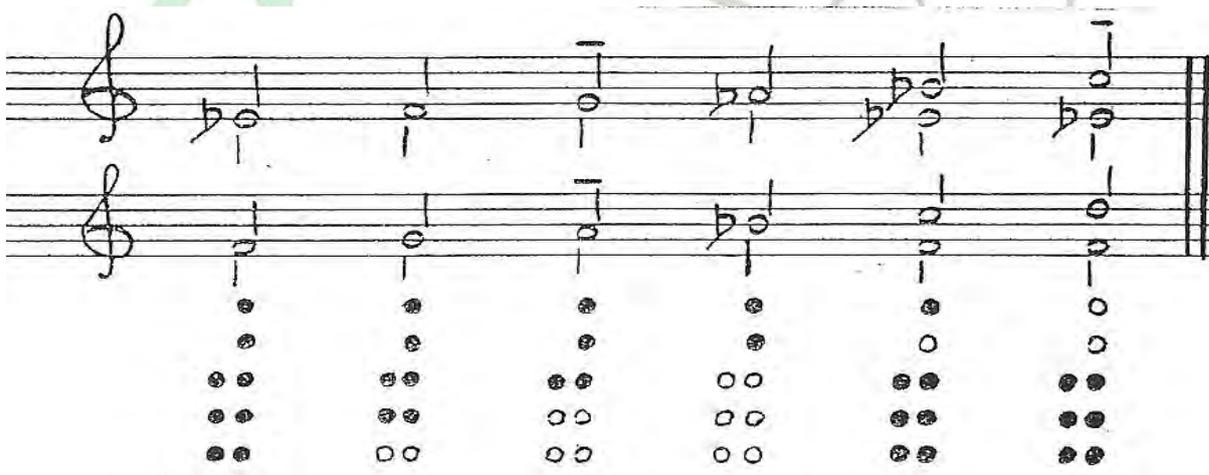
<sup>11</sup> Todo ello viene a coincidir, casi punto por punto, con lo que en la isla de Cerdeña ocurre respecto al triple clarinete conocido allí con el nombre de *lanneddas*. Cf. Giulio Fará Dessy, *Música popolare sarda*. Piccolo contributo alla storia ed all'arte dei suoni, en *Rivista Musicale Italiana*, vol. XVI (Torino, Milano, Roma, 1909), pág. 731.)



## 7. "Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

La sonoridad del instrumento es de regular volumen, aunque nasalizante, armoniosa y grata. Ya al unísono, ya en otros intervalos, las notas son de continuo duales. El digitado es como sigue: los tres dobles agujeros se cubren, respectivamente, con los dedos anular, medio e índice de la mano derecha, los dos restantes, próximos a la embocadura, con el medio y el índice de la izquierda, habiendo *albokari* que lo mismo puede tañer cambiando la posición de las manos.

Con incomprensible error se ha afirmado que la escala de la *alboka* es la de fa, sol, sol, la, si, do.<sup>12</sup> Ninguno de los seis ejemplares que yo estudié proporcionó esa serie, coincidiendo todos, por el contrario, en sus gamas, y salvo pequeñísimas desafinaciones dimanantes del procedimiento empírico que se sigue al construir los tubos y orificios, con las que a seguida expongo y que proceden de las *albokas* que pueden verse en la fig. 9:



Los orificios emparejados se tapan y destapan siempre juntos. En la figura 12 se representan las medidas de las *albokas* que dieron las escalas transcritas (creo innecesario anotar las dimensiones de yugos, boquillas y pabellones).

<sup>12</sup> Jesús de LARREA Y RECALDE, *La alboka*, en le RV. Euskalerrriaren-Alde, mayo 1930, n ° 317 (San Sebastián, 1930). Textualmente o casi, aparece reproducido este artículo en J. de L. La alboka en *El libro de oro de la patria*, 2ª edición. Editorial Gurca (San Sebastián, 1935); en *El albokari* (sin firma), revista *Vida Vasca*, año 1947, n° XXIV (Bilbao); en J. y R. *El albokari, rv. Norte* (Bilbao, a.?). El fallecido Padre Donosita copió los datos Larrea y Recalde en *Instrumentos musicales del pueblo vasco*, Anuario Musical, vol. VII. Barcelona, 1952, págs. 23-25, y en *Historia de las danzas de Guipúzcoa, de sus melodías y sus versos - Instrumentos musicales del pueblo vasco* (Zarauz s.a.)

## 7. “Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La “gaita” de la sierra de Madrid”. La “alboka vasca.”

El repertorio melódico existente del instrumento, conocido por todos los albokaris de las próximas pasadas décadas, se reduce, meramente a tres piezas de carácter coreográfico: un arin-arin o porrusalda,<sup>13</sup> una *biribilketa* o *marcha*<sup>14</sup> y un *fandango* al que también llaman jota, y que es, en verdad una jota auténtica.

Se descuidó, en las publicaciones que de la *alboka* se ocuparon, el recoger siquiera parte de estas melodías. Solo en una coleccioncilla anónima de bailes vascos que para piano (y aun para banda) se editó hace 33 años he podido ver insertos el *fandango* y el *arin-arin* en versiones que ni remotamente dan leve idea de lo que son en el pastoril clarinete.<sup>15</sup>

Nuestras páginas de danza acogen completo el aludido repertorio bajo las variantes en que el tañedor "Chilibrin" incidía más frecuentemente, y que, al lado de otras registramos en cinta magnética.<sup>16</sup> La *biribilketa* está en dos dividida porque así lo hacían, tal cual vez, los *albokaris*, pero, como hemos dicho, constituye exclusivamente una composición. Añádese también los ritmos de pandereta con que se acompañaban las melodías en los bailes romeros, dejando de incluir, por no juzgarlas de capital importancia, las letrillas que, al tiempo, les ponían, cantándolas, ciertas panderetas.

Intrínsecamente las piezas configuran tipos morfológicos muy comunes en el folclore musical vasco, sin ofrecernos elemento alguno que nos sean conocidos. El hexacordo que el instrumento produce es tomado siempre en el sentido de un *modo mayor* con la *tónica* en la nota primera o más grave. Dada, sin embargo, la vacilante entonación del grado tercero de la gama, que en casi todas las *albokas* resulta constantemente bajo, fluctúa bastante el *modo* dicho, semejando por instantes para el que escucha un bien caracterizado *modo-menor* (a pesar de la 6ª subida), cosa que incluso parecen exigir a determinados pasajes de las tocatas.

<sup>13</sup> *Arin-arin* o *ariñ-ariñ*= aprisa-aprisa; *porrusalda*= caldo de puerro. Es baile movido de pareja suelta y enfrentada; el más típico de Vasconia.

<sup>14</sup> *Biribilketa*, de *biribil*= circular, redondo. Es baile-marcha de *ronda abierta*

<sup>15</sup> *Euskel Dantza. Veinte bailables vascos para piano*, Unión Musical Española, Editores (Madrid, 1924), 6 *Alboka irustosa*, 7. *Alboka dantza bizkorra*.

<sup>16</sup> Cada ejecución tiene, por lo general, indeliberadas variaciones que afectan poco, o menos que poco, a lo fundamental de las líneas melódicas. No hay las improvisaciones que Larrea y Recalde aseguró haber.



7. *“Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca.”*

Exponen, en cambio, esas piezas ante nuestros ojos lo que verdaderamente es y cómo es la técnica de ejecución del clarinete vasco, técnica interesantísima y curiosa que, hasta lo de ahora, y a lo que yo sé, no se ha mostrado en ningún otro instrumento popular conocido. Quienes oyeron sonar la *alboka* dijeron luego, o escribieron, con chocante unanimidad, que en tanto que uno de sus tubos hace melodía, el segundo mantiene una nota pedal o de bordón. Ello es inexacto, y puede verse aquí desmentido en las mencionadas piezas, cuya grafía indica claramente lo que "suena" cada tubo: las notas de ésta con plica hacia arriba pertenecen o corresponden al de cinco agujeros; las que la tienen hacia abajo, al de tres. Los dos tubos cantan, mas ocurre que siempre que la melodía asciende a los sonidos quinto y sexto de la gama, como la caña de tres orificios no llega a dar tales sonidos, se queda rezagada, forzosamente, en alguno de los suyos, seleccionado por el instinto armónico del tañedor y según como lo requieran y consientan los giros melódicos que la otra caña realiza. La nota acompañante seleccionada suele ser la tónica (tapando los orificios pareados), pero también lo son, en casos, los grados segundo y tercero (V. II *Biribilqueta*, compases 17 a 26). Únicamente en la ocasión dicha acontece lo que acabo de señalar, pues cuanto de la melodía entra se inscribe en el tetracordo inicial de la escala es siempre, asimismo, cantado por el tubo de tres agujeros al unísono con el de cinco. Y sucede que solo en este sector tetracordal de la serie se despliegan fragmentos enteros o casi enteros de algunas de las tocatas, viniendo entonces a hacer el tubo últimamente nombrado, y en su zona acústica superior, notas de relleno y adorno cuando las melodías implican valores más o menos sostenidos (v. *Biribilqueta*, compases 43 a 52 y 67 a 76: III *Fandango*, compases de la *Copla*).

Emerge de tan singular técnica un melos, si es no es armónico, y aun a trechos heterofónicos, que encanta sobremanera y seduce extrañamente por el raro efecto que producen esas combinaciones de unísonos y notas bifformes- en *quintas, sextas, terceras, segundas y cuartas*- que, como burla burlando, aparecen y desaparecen de modo constante a través del fluir sonoro. Y descontamos el incisivo color tímbrico de las notas unisonales, las cuales resultan comúnmente un poco incorrectas de afinación en sí mismas por las pequeñas desigualdades que en los tubos y orificios de las *albokas* dejan siempre sus constructores, sin



7. *"Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."*

saber o poder evitarlas.

A la vista de las transcripciones melódicas y de los tapados de agujeros de las escalas estampados más arriba, el lector columbrará el especial y nada fácil juego de digitaciones que es menester emplear en el tañido del instrumento.

Multitud de documentos de los pasados siglos nos convencen de la antigüedad de la *alboka* en España. En manos de juglares, pastores y ministriles la presentan numerosos textos literarios de las más diversas épocas históricas y de los más variados autores. No voy a exponer todos esos textos, porque ello es innecesario. Trasladaré sólo unos pocos que bastarán a probar, implícitamente, el hecho cronológico al par que el no menos importante de cómo el instrumento fue también conocido en el resto de la península durante las pasadas centurias.

La cita más antigua con que contamos hasta lo de hoy figura en el famoso *Poema de Alexandre*, escrito, como es sabido, en el siglo XIII, y al parecer, por el clérigo leonés Juan Lorenzo Segura, cita en la que ya Felipe Pedrell reparara cuando compuso su tratadillo de organografía hispánica (*Organografía musical antigua española*). El pasaje que en el poema la trae, forma parte del que narra el gran recibimiento que en Babilonia tributan al victorioso Alejandro; dice

"El pleyto de ioglares era fiera nota,  
Auye hy sinfonía, arba, giga e rota  
Albogues e salterio, cítola que más trota,  
Çedra e uiola que las coytas embota".<sup>17</sup>

Para el siglo XIV no hay como acudir a las archidivulgadas listas cronológico-musicales que en su *Libro del Buen Amor* nos legó el Arcipreste de Hita, en las cuales, ciertamente, no dejan de hacer acto de presencia los *albogues*. Se dice en el "cantar" *De cómo don Amor e Don Carnal venieron e los salieron a recibir*:

El pastor lo atiende fuera de la carrera,  
Taniendo su zampoña et los albogues espera,  
Su mozo el caramillo fecho de cannauera

<sup>17</sup> El Libro de Alexandre, en Biblioteca de Autores Españoles, "Poetas castellanos anteriores al siglo XV" (Madrid, 1864), pág. 190.



## 7. "Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

Teniendo el rabadán la cítola trotera ...<sup>18</sup>

Y en la composición titulada *En cuales instrumentos non convienen los cantares de arábigo* leemos:

Albogues, e mandurria, caramillo e zampona  
Non se pagan de arábigo quanto dellos Bolonia.<sup>19</sup>

El poeta de los siglos XV y XVI Juan del Encina menciona los *albogues* en dos de los múltiples villancicos que de él se recogieron en el *Cancionero de Palacio*. La edición de Barbieri de esta colección da el primero con el número 316, el segundo con el 382, y son las respectivas citas:

*Levanta taste priado,  
Toma tu perro e zurrón,  
Tu zamarra e zamarrón,  
Tus albogues e cayado.*

*Por tal terruño no abogues,  
Perdona, zagal, si yerro,  
Que más sienten de cencerro  
Que no de buenos albogues.*

De Lope de Vega es el siguiente "decir" que más de un diccionario moderno ha recogido en la voz correspondiente:

*"con unos rancos albogues de mal juntadas cañas"*

Muy común era ya entre el pueblo en los comienzos del siglo XVII el refrán que tanto el humanista Correas como el lexicógrafo Covarrubias captaron, y que reza:

*"En casa del alboguero todos son albogeros"*<sup>20</sup>

Notorios son los pasajes del Quijote en que los albogues salen a colación. Mezclados con otros instrumentos aparecen en el prado donde ha de celebrarse

<sup>18</sup> Libro de cantares de Joan Roiz, arcipreste de Fita, en Bib. de Aut. Esp. , vol. cit, pág. 264.

<sup>19</sup> Ob. cit, pág. 274. No hacemos mérito por ahora del albogón citado por el Arcipreste en otro cantar

<sup>20</sup> Gonzalo Correas, Vocabulario de refranes y frases proverbiales, 2ª edición (Madrid, 1924). - Sebastián de Covarrubias y Orozco, Tesoro de la lengua castellana o española, añadido por el P. Benoto Remigio Noydens (Madrid, 1674), *Alboguero*.



7. *“Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La “gaita” de la sierra de Madrid”. La “alboka vasca.”*

la boda de Camacho el Rico,<sup>21</sup> y unidos aún a otros imagínalos sonando el Hidalgo en la pastoril existencia a que quiere entregarse después de haber sido vencido con el caballero de la Blanca Luna. Pero aquí nos sorprende la explicación que Don Quijote da a Sancho cuando éste le pregunta por lo que los alboques son, pues lo ignoraba:

“... unas chapas a modo de candeleros de azófar, que dando una con otra por lo vacío y hueco hace un son que, si no mu agradable, no descontenta, y viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamborín: y este nombre, albogues, es morisco ...”<sup>22</sup>

Se compadece mal, según vemos, semejante definición con la realidad verdadera del instrumento. Sin embargo de ser, por lo general, tan poco explícita en orden a lo descriptivo las citas que de los demás autores y épocas venimos ofreciendo, no es posible dudar de su significación ante los aclaratorios datos que aporta la frase de Lope de Vega, autor contemporáneo de Cervantes. Por otro lado, nunca se observó en España que los platillos - pues tales debemos traducir las *chapas de azófar* que dice Don Quijote - fuesen entre los pastores de cotidiano uso. Hoy todavía que otros escritores de la misma decimoséptima centuria presentan los *albogues* como aerófonos, siquiera no acierten a discriminar bien su clase, porque los conocieran en detalle o porque solamente los conocieran de oídas. Covarrubias y Orozco explica que:

"Es cierta clase de flauta o dulçaina. Latine cálamus. Aulos tibia, de la cual usaban en España los Moros, especialmente en sus çambras. Está el vocablo corrompido de albuque, que en su terminación arábiga se dice bucum, que vale tanto como trompetilla, o instrumento de boca para sonar. Urrea. El padre Guadix, dize que *albogue* es un género de gayta de que usan los Moros, y le llaman buque, que vale gayta: todo parece que viene a significar una cosa ... " (Pellicer lee: "Albogues duramente es repetido.)<sup>23</sup>

Se trata en este caso de *una flauta de Pan*, de una *siringa*, cuyos sonidos no pueden ser, ni mucho menos, aunque la *siringa* tenga cien cañas, los *roncos* que los verdaderos *albogues* producen, según da a entender Lope en su locución. Y resulta que Lope sabía perfectamente lo que decía, pues que el sonido de la

<sup>21</sup> Segunda parte de la obra, cap. XIX.

<sup>22</sup> Segunda parte de la obra, cap. LXVII.

<sup>23</sup> Luis de Góngora y Argote, Fábula de Polifemo y Galatea, en Bibli. de Auto. Espa. Madrid 1845, pág. 459.



7. *“Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca.”*

*alboka* de hoy continúa siendo un tanto ronco, y por ello Larrea y Recalde, al hablar de él lo califica de "un poco nasal y ronco" al tiempo que de "armonioso y dulce".

Respecto del punto que nos detiene, diré que creo sinceramente que Cervantes se trascordó al dar la explicación que da de los *albogues*, o que las noticias que de éstos tenía eran equivocadas.

Del siglo XVIII y pertenecientes al poema La Música, de don Tomás de Iryarte, son los versos que siguen referidos a pastoriles instrumentos:

“Perficiona después dulcifica  
Sus rabeles groseros,  
Alboges, cornamusas y trompetas,  
Humildes caramillos y panderos  
Chirimías, dulzainas y cornetas.”<sup>24</sup>

Queremos paramos ahora para tocar una cuestión de interés: la que hace referencia a la pluralidad del nombre *albogues*, tan presente siempre, según acabamos de verlo, en las viejas citas literarias. El maestro Barbieri, que poseía una *alboka* y que suponía - suponiendo bien- que el instrumento *albogues*, sería muy semejante a aquélla, sugirió que dicha pluralidad había de estar relacionada con los dos tubos que los mismos *albogues* tendrían. Tal diferencia la rechazaba años más tarde el etnólogo vasco Aranzadi en un artículo que tituló *Alboka y albogues*, enderezado a impugnar las asimilaciones que diversos autores venían, desde tiempo atrás, haciendo de la *alboka* con otros instrumentos históricos, entre los cuales estaba, naturalmente, el secular aerófono castellano.<sup>25</sup> Replicaba el ilustre etnólogo a la sugerencia de Barbieri: ¿no se dice en singular órgano y tiene muchos tubos?, ¿guitarra y tiene seis cuerdas?, ¿no será ese plural (el de albogues) más bien indicación de que se trata de instrumento de piezas sueltas y dobles como platillos, timbales, castañuelas, palillos y el antiguo par de flautas romanas?<sup>26</sup> Y manifestaba más adelante: "No es verosímil que a un

<sup>24</sup> Tomás de Yriarte: La Música, poema. Segunda Edición (Madrid MDCCLXXXIV). Canto 2º, pág. 30)

<sup>25</sup> Telesforo de Aranzadi, *Alboka y albogues* (Dos pies para un banco musical transfilológico), en la Rv. Euskal-Erria, San Sebastián., 29 de febrero de 1916.

<sup>26</sup> Loc. Cit, pág. 156.



7. *“Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La “gaita” de la sierra de Madrid”. La “alboka vasca.”*

instrumento como el vasco se le diese en castellano nombre plural. Si Aranzadi hubiese prestado al asunto una atención mayor en su propia tierra, a buen seguro que no llegara a escribir esas palabras y ni dudara del significado que positivamente encierran los *albogues* de la literatura. Porque es que ocurre que en Vasconia también el nombre de *alboka* es pluralizado a veces, pronunciándose las *albokas* y aludiéndose, claro es, a un solo ejemplar del instrumento, cosa que yo he constatado y que puede todavía comprobar allá quien lo desee. No ha muchos meses que oía decir al *albokari* Silvestre Lezcano " "que estaba haciendo un par de *albokas* para enviarlas a ... alguien residente en América". Y del mismo tañedor me aseguraba un hermano suyo que "en poniéndose en los labios las *albokas* no se acordaba de cuando dejarlas". Yo anoté estas frases junto a otras parecidas y luego pregunté a distintas personas sobre la efectividad de la pluralización del nombre, obteniendo de todas ellas contestaciones afirmativas y corroborantes, por donde venimos a convencemos de que el término *albogue* y también ya el de *albokas* tienen el origen de su pluralidad en la pluralidad de los tubos del instrumento que designan, según con acierto suponía Barbieri.

Pero no sólo ese rasgo, en cuyo caso pareceríamos atinado los interrogantes con que Aranzadi argüía a la hipótesis del insigne compositor, sino, de manera fundamental, en el hecho de que lo que en puridad representan los *albogues* y las *albokas* es la variante bitubular de un clarinete simple anterior dotado de asimismo cuernos y asimismo conocido con igual nombre en forma singularizada. Este clarinete simple o monotubular no puede ser otro que el que hemos visto perviviendo en la sierra de Madrid, afirmación a la que se me objetará preguntando: entonces, ¿por qué es llamado *gaita* el instrumento madrileño y no el *albogue*? Recuérdese el texto del Padre Guadix comprendido en las explicaciones que en el *Tesoro de la lengua* nos da Covarrubias de la voz *albogue* (en singular): "*albogue* es un género de *gayta* de que vían los moros y le llaman buque, que vale *gayta*".

Y debe creerse que como una especial *gaita* lo consideraría el pueblo, quien, sin perjuicio de nombrarle, quizás en ocasiones con el morisco vocablo, le denominaría *gaita* muy corrientemente, pues que, sobre serie esta palabra más familiar, de ella muy de ordinario se serviría, al igual de los que aun acontece hoy, para denominar a cualquier instrumento aerófono *de tubo* que al paso le



## 7. “Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La “gaita” de la sierra de Madrid”. La “alboka vasca.”

saliera. A los *albogues*, en cambio les fue respetado el nombre original merced, tal vez, a la particularísima e inconfundible forma que les distingue, y también, probablemente, a la circunstancia del duplicado de sus cañas.

Prosiguiendo con el tema que traíamos, vamos a exponer una final breve serie de testimonios históricos albogúísticos que dejarán bien confirmados los hechos de la antigüedad en España de la *alboka*; de la más amplia difusión territorial que en el pasado tuvo y de la identidad cierta, por ende, con ella de los *albogues* literarios. Se trata ahora de plásticos testimonios que sólo en muy escaso número hemos podido hallar, pero su realismo y expresividad son notabilísimos.

Entre las primeras miniaturas de músicos instrumentistas que adornan el policromo Códice del siglo XIII de las *Cantigas de Santa María*, compuestas o mandadas componer por el rey Alfonso X el Sabio, hay una al frente de la cantiga 340 que nos muestra a dos rústicos campesinos (¿pastores?) tocando sendos instrumentos aerófonos, de cuyos instrumentos el más destacado resulta ser una verdadera *alboka* con su peculiar yugo, su boquilla y pabellón, aunque éste en tamaño disminuido. Véase en nuestra figura 13 esa miniatura y se note en el personajillo *alboguero* la hinchazón de sus mejillas por efecto del sistema de soplado característico que antes explicamos. Encabezando la cantiga 220 hay otra pintura que acoge a dos refinados juglares ministriles de Corte con instrumentos entre sí semejantes que parecen reflejar una modalidad especial, como ennoblecida, de la *alboka*, si bien no nos atrevemos a asegurar terminantemente que así sea (fig. 14). Tres o cuatro autores vieron ya en esas iconografías vivos trasuntos de los *albogues* históricos. Las que a seguida añadiremos han permanecido totalmente inadvertidas hasta lo de hoy.

Numerosos monumentos arquitectónicos del medioevo español nos brindan en sus esculturas exornativas muchedumbre de imágenes de músicos que tañen instrumentos de la más variada índole y así artísticos o cortesanos como populares o folklóricos. He contemplado no pocos de tales monumentos, y tres de ellos, del siglo XIII precisamente los tres, como las Cantigas, hube de descubrir sendas figuraciones del instrumento que estudiamos. La más importante la encontramos en el policromado *Pórtico de la Gloria* de la Colegiata



7. *“Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La “gaita” de la sierra de Madrid”. La “alboka vasca.”*

de Toro (Zamora). En la arquivolta de bienaventurados instrumentistas que integra el bellissimo pórtico, y situado en el octavo lugar del lado derecho del espectador, sopla un lindo doncel una *alboka* en la que la pintura pone muy al relieve detalles del esculpido sumamente reveladores. Se distingue en el instrumento con precisión los dos tubos y sus agujeros, cubiertos en parte por las manos del doncel; el *yugo* traspasado de diáfanos parecidísimos a los que todavía se ven en algunos de los *albogues* vascos; la boquilla y el pabellón, de cuernos, a no dudar: y si el pabellón es bastante rebajado, ofrece, el curioso pormenor de tener los bordes en forma de sierra (fig. 15).

En análoga arquivolta de la principal puerta de la catedral de Burgo de Osma (Soria), del lado izquierdo del que mira y ocupando entre los músicos el cuarto lugar, un anciano rey tañe en una *alboka* de líneas poco diferentes de la que presenta la del *alboguero* de Toro. Carece de boquilla, es decir, que las lengüetas están al aire, las cuales se definen, por cierto, con gran nitidez, así como también *el yugo*. Lamentamos que la fotografía que de tal escultura hicimos no nos quedase aceptable para grabado, pero de ella pudo extraerse el dibujo que damos en la figura 16.

Procede del pueblo de Uncastillo (Zaragoza) el extravagante *alboguero* que la figura 17 reproduce. Junto a otros músicos y seres de aspecto similar decora el románico pórtico de la iglesia de Santa María del dicho pueblo. Quizás pueda juzgarse de problemática nuestra interpretación de esta imagen, ya que el instrumento que en las manos tiene - pues maneja, evidentemente, un instrumento musical - no acusa con claridad una *alboka*. Y es que el pabellón que el mismo había de presentar ha desaparecido por deterioro de la piedra, pero fíjese bien el lector en el perfil de la embocadura, y, sobre todo, en como de ella arrancan los dos consabidos tubos; un punto de sombra los delimita y hace reconocer. Sólo a una *alboka* pueden pertenecer estos rasgos. El yugo está tapado por las manos del músico.

Con Cervantes, Covarrubias, Urrea y el Padre Guadix coinciden otros autores modernos en tener por morisca la palabra *albogues* o *alboque*, que en un principio debió de ser *alboke*, cuya K ha prevalecido en el vocablo *bacón*. No es inverosímil, ciertamente, que derive de cualquiera de los términos

7. *"Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."*

arábigo-moriscos que se han propuesto: *al-bukum*, *al-buke* o *al-buk*, introducidos en España con el instrumento que designan por los moros que invadieron la nación en la Edad Media. Aun sin estar esta teoría plenamente confirmada, en ella hay que creer mientras no surjan datos más eficaces que la contradigan.<sup>27</sup>

Desde luego consta que el albogue o los albogues eran muy usados, según parece, por los moros hispánicos, en particular por los que habitaban la región andaluza. Consignó el arabista Julián Ribera: " El Secundí (que vivió en Sevilla en el siglo XIII) nos informa de los instrumentos que se usaban en esa ciudad, y enumera los siguientes: el *jayal*, el carrizo, el laúd, la *rota*, el rabel, el *canún* (salterio o arpa), el *munis*, la *quenira* (especie de cítara), la guitarra, el *zolamí* (oboe), la *xocra* y la *nura*, que son flautas las dos (una grave o barítona, y otra, aguda o tiple), y el *albogue*. Añade que estos instrumentos se encontraban también en otras comarcas, pero que en ninguna abundaban tanto como en Sevilla".<sup>28</sup> Actualmente hallamos entre los moros del Rif un especial aerófono que muy bien pudiera representar una de las primitivas formas de los *albogues*. Se compone de dos largos y emparejados tubos que rematan en sendos pabellones constituidos por grandes cuernos de buey; la boquilla es o no córnea y el *yugo* falta. No he tenido oportunidad de examinar este instrumento en todos sus pormenores. La fotografía que aquí recojo en la figura 18, con músicos que la tañen, está sacada de la revista España (año VIII, nº 28 - dedicado a Marruecos). Obsérvense las mejillas de dichos músicos.

Al admitir la posibilidad de que los albogues fuesen traídos a nuestra nación por los moros no nos lleva a creer, naturalmente, como creyó alguien, que a los moros se deba su invención. De seguro que con anterioridad al morisco lo poseían otros pueblos.

El clarinete simple ruso denominado *jaleika* que arriba relacionamos al estudiar la *gaita* serrana de Madrid conoce también una forma dúplice emparentada con los *albogues* muy de cerca. Las líneas del artículo Malherbe y Delange que citamos se continúan dentro del mismo con estas palabras: "I/

<sup>27</sup> No lo es mucho, por tardío, el que nos da el Arcipreste de Hita en los últimos versos suyos citados. Otros, ya más dudosos, en Jules Rouanet, *La musique árabe*, Enciclop. Lavignac, Première Partie, t. V.

<sup>28</sup> Julián Ribera, *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española* (Madrid, 1927), cap. IX, pgs. 225-26; asimismo en *La música de las Cantigas* (Madrid, 1922), cap. XI, pág. 72.



7. "Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

existe encore des *jaleïkas* doubles qui ressemblent à certains instruments égyptiens et que l'on a rencontré principalement dans les gouvernements de Riazan, de Vladimir et de Caucase. La figure 380 représente un Cosaque jouant d'une *jaleïka* de cette espèce; ce sont deux *jaleïkas* dont les tuyaux sont placés dans un même temps dans la bouche de l'instrumentiste".<sup>29</sup> Vea el lector en nuestra figura 19 la aludida en ese párrafo. Como se notará por tal figura, la doble *jaleïka* casi se identifica con los *albogues*. Y, en realidad, si al instrumento eslavo no le faltara el yugo, la identidad sería perfecta, pues que dicho instrumento nos daría un justo paralelo con la variante de *albogues* que apreciamos en la imagen del músico medieval de la catedral de Burgo de Osma, variante que, al igual de *lajaleïka*, tiene las lengüetas al aire por ausencia de la boquilla (fig. 16).

En el estudio que Mr. Balfour dedicó al británico *pibcorn* y de que más atrás hablamos, se incluyen los gráficos de varios dobles clarinetes orientales que vienen a ser de inestimable valor para la elucidación de los primordiales orígenes del nuestro. Dos de esos gráficos se nos muestran sobremanera importantes. El primero de ellos se copia aquí en la figura 20, y reproduce un clarinete que en la isla griega de Tenos se ha usado hasta hace no muchos años.<sup>30</sup> Colocados sobre una ancha media caña y atados por el extremo inferior, aparecen los dos tubos- de caña también-, con cinco agujeros cada uno, contruidos a la misma altura. La boquilla, que cubre las lengüetas, está formada de un seco y vaciado calabacín con un orificio para el soplo. El pabellón es de cuerno de vaca, y sus bordes, como sucede en el pabellón de la *alboka* y del *pibcorn* inglés, se recortan en sierra, detalle éste que, por su carácter secundario, acentúa vivamente la relación indudable que el greco instrumento manifiesta tener con el español. Balfour no comunicó en su estudio el nombre de tal instrumento.

El otro gráfico ofrece todavía más interés. Presenta un doble clarinete de la India en el que se contienen rasgos ya muy decisivos.<sup>31</sup> Sus tubos son cortos y gruesos y el pabellón es corneo. Parecidamente a lo que hemos visto ocurre en

<sup>29</sup> H. Malherbe y R. Delange, ob. cit., pág. 2496.

<sup>30</sup> H. Balfour, ob.cit. Plate II, 1, 2, y 4.

<sup>31</sup> H. Balfour, ob. cit, Plate III, 14 y 15. Tampoco el etnólogo dejó asentado el nombre de este clarinete.

7. *“Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La “gaita” de la sierra de Madrid”. La “alboka vasca.”*

el clarinete de Tenos, constituye la boquilla una larga calabaza a la que se adhieren del lado del emboque, y en función de adorno, una especie de espolón de materia que ignoramos. Lo llamativo, y en alto grado curioso, es que los tubos, a más de estar pegados con cera entre sí y a la boquilla, tienen los mismos agujeros que se registran en la *alboka*, tres y cinco, respectivamente, y con análoga colocación, si bien ahora el tubo de cinco orificios se instala a la derecha del de tres, cosa que tal vez, no siempre suceda. Este segundo tubos sólo sirve en la práctica para hacer una nota pedal, cubriéndose con cera los agujeros no utilizables. Comprobamos, por fin, cómo el cuerno-pabellón se asegura al instrumento con una cuerda, al objeto de evitar su caída al suelo (ver fig. 21).

Tan significativos y elocuentes ejemplos dejan bien esclarecidas, a nuestro entender, las primeras fuentes de origen de la *alboka vasca* y los *albogues* castellanos. No menos las de la gaita madrileña, cuya relación con tales dobles clarinetes ningún lector pondrá en tela de juicio (evóquese la convivencia en Rusia, aún actual, de ambas formas y el hecho del común nombre allí de ellas). En Asia hemos de situar esas fuentes. Junto a lo mucho que inclina a favor de semejante tesis la presencia en la India del clarinete que últimamente hubimos de reseñar, está la repartición geográfica que en Europa tienen estos instrumentos, repartición que racionalmente se explica aceptando con Balfour el oriental-asiático origen de los mismos. Creados, pues, en Asia, y en regiones quizás no muy alejadas del Indostaní, llegan a introducirse en el continente europeo, así por el norte como por el sur, con las asiáticas gentes que lo invadieron o que por él pasaron en el decurso de los siglos. La diversidad que entre unos y otros clarinetes advertimos en lo tocante al número de orificios digitales, dimensión de los tubos, clases de boquillas etc., posible es que en parte sea producto de ideaciones acopladoras y transformantes surgidas en los pueblos que adoptaron el instrumento en cualquiera de sus tipos. Casi es de creer, por ejemplo, que el yugo de los *albogues* y de la *alboka* haya sido inventado en España, si es que no lo trajeron inventado ya los áraboafricanos, a quienes, según dijimos más arriba, damos por probables introductores de aquellos en nuestra nación.



7. "Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

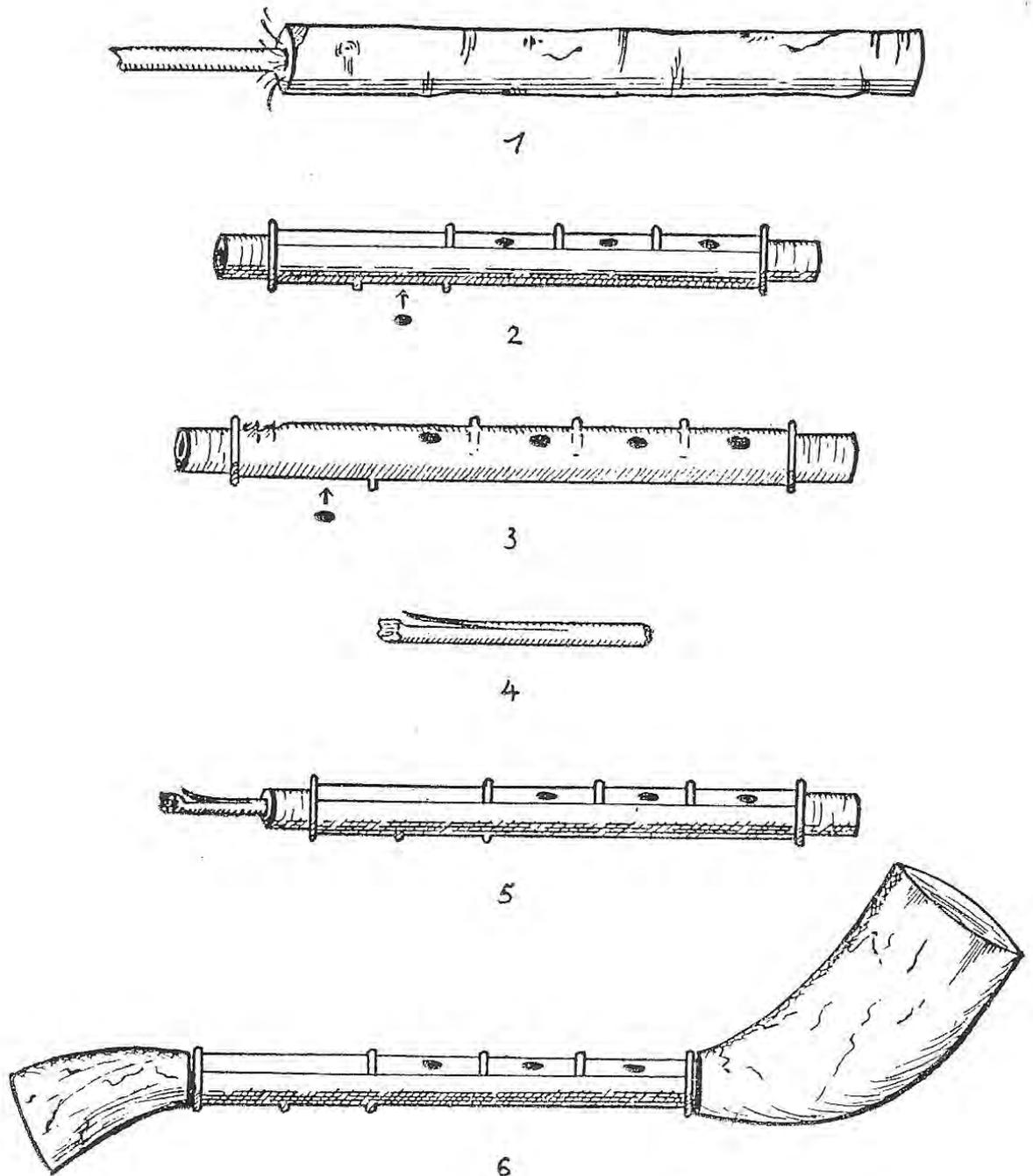


Fig. 1. — Fases de construcción de la gaita de la sierra de Madrid.

7. *“Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca.”*

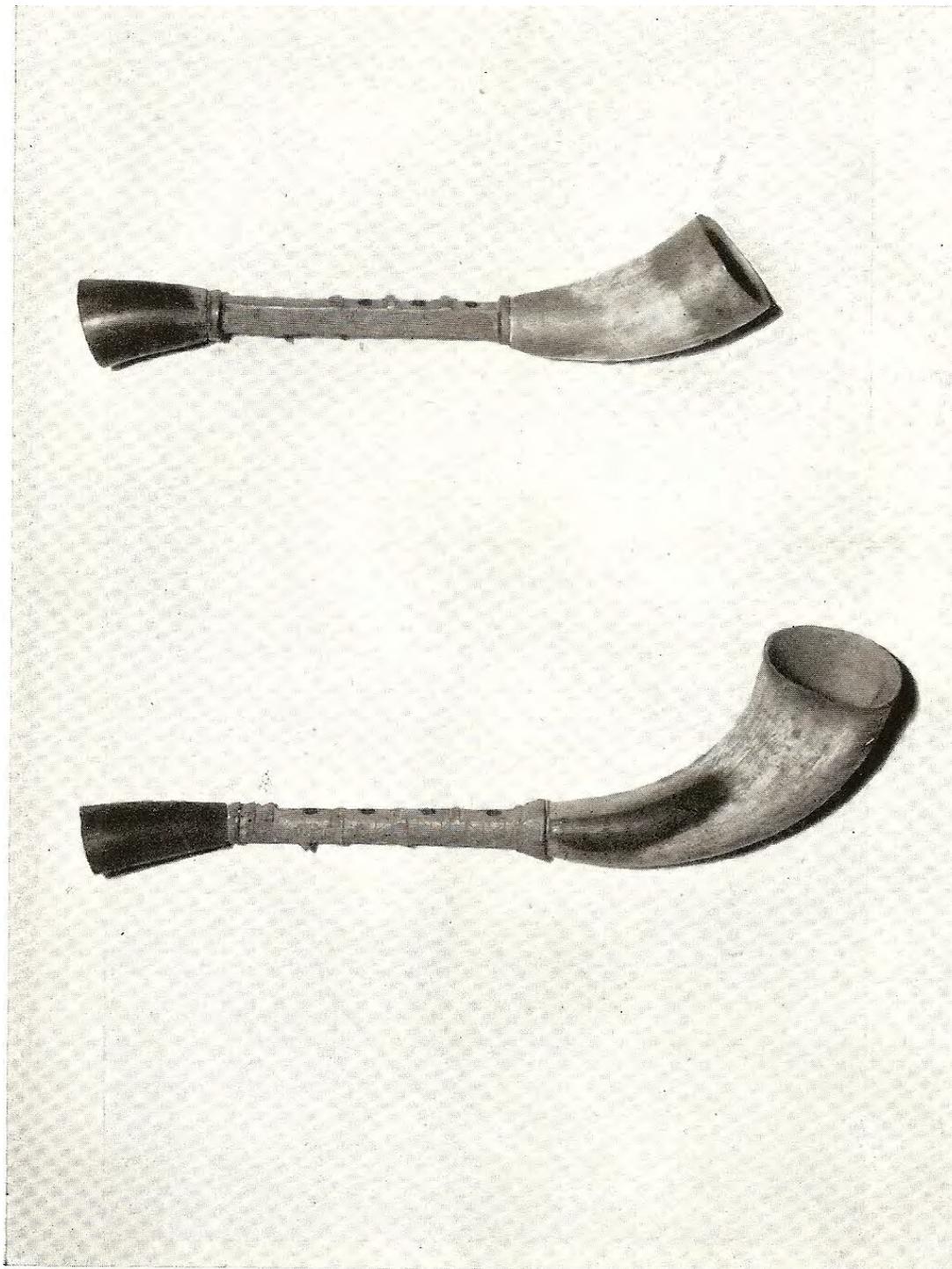


Fig. 2. — La *gaita* de la sierra de Madrid, en sus dos variedades de 4 y 5 orificios para los dedos.

7. *“Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La “gaita” de la sierra de Madrid”. La “alboka vasca.”*



Fig. 3. — Viejo pastor de La Cabrera tocando la *gaita*.

7. "Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

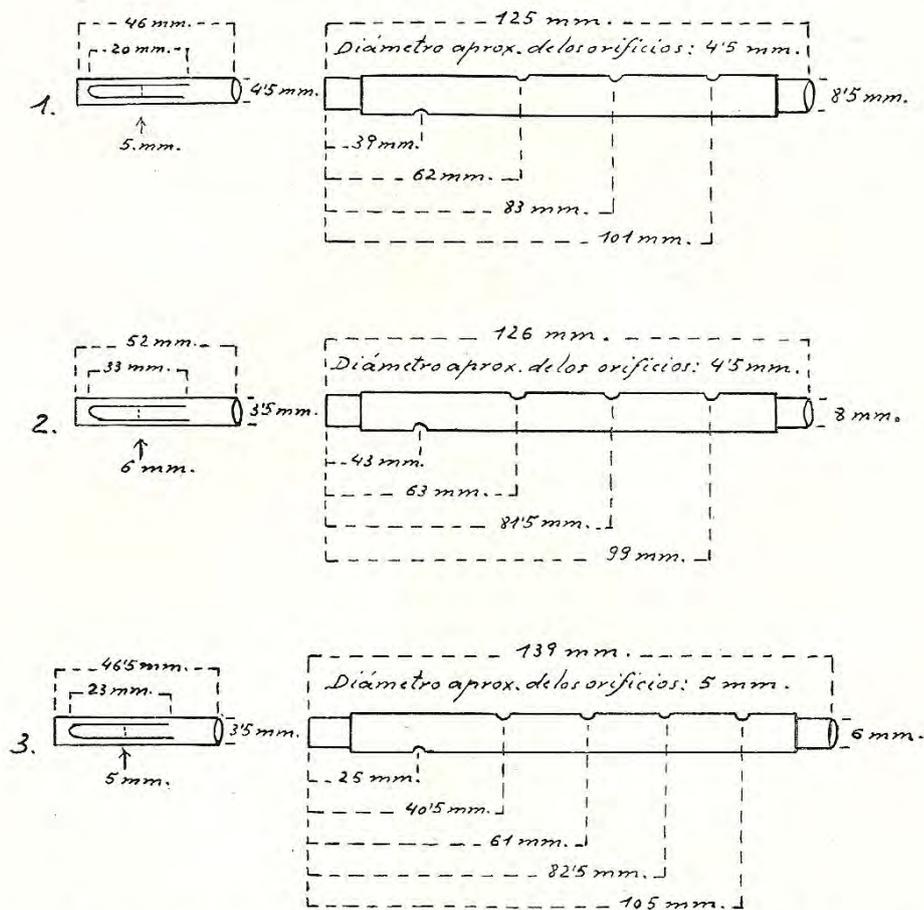


Fig. 4. — Medidas de gaitas. Las del n.º 1 corresponden a la que maneja el pastor de la figura 3; las siguientes, a las que aparecen en la figura 2.

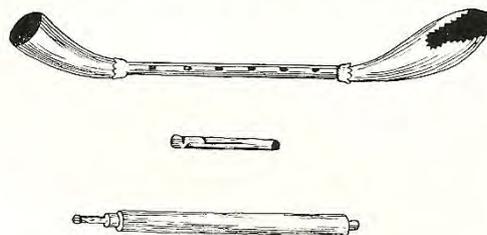


Fig. 5. — Pibcorn de Anglesey (Ingl.); lengüeta del mismo y tubo visto por atrás. (Según Balfour.)

7. "Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

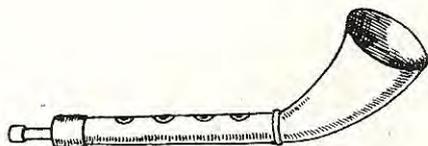


Fig. 6. — Pilli o lavikko de Finlandia. (Según I. Philipp.)

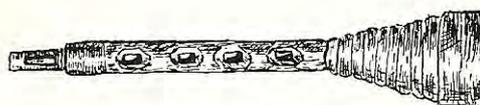


Fig. 7. — Jaleika de Rusia. (Según H. Malherbe y R. Delange.)

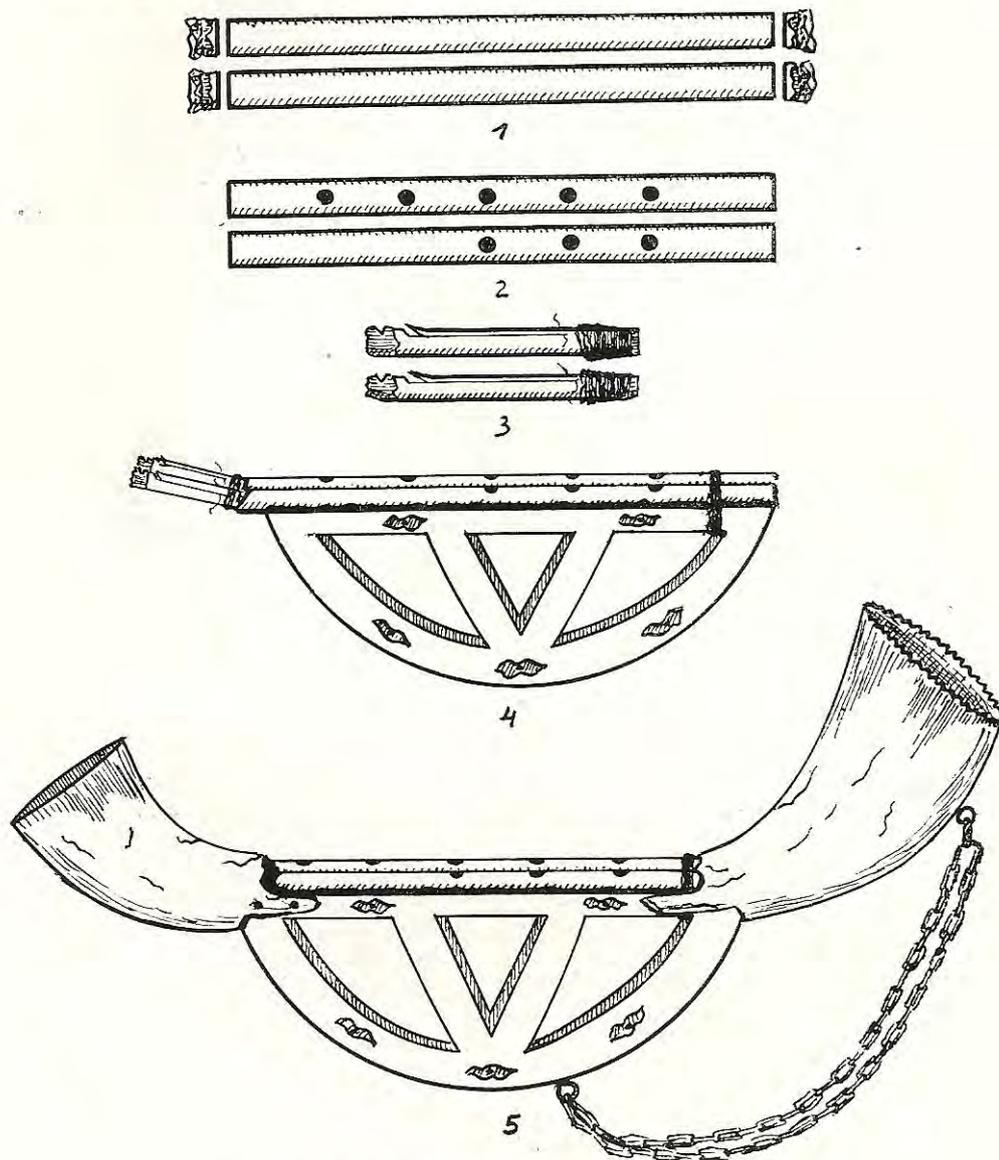


Fig. 8. — Fases de construcción de la alboka vasca.

7. *"Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."*

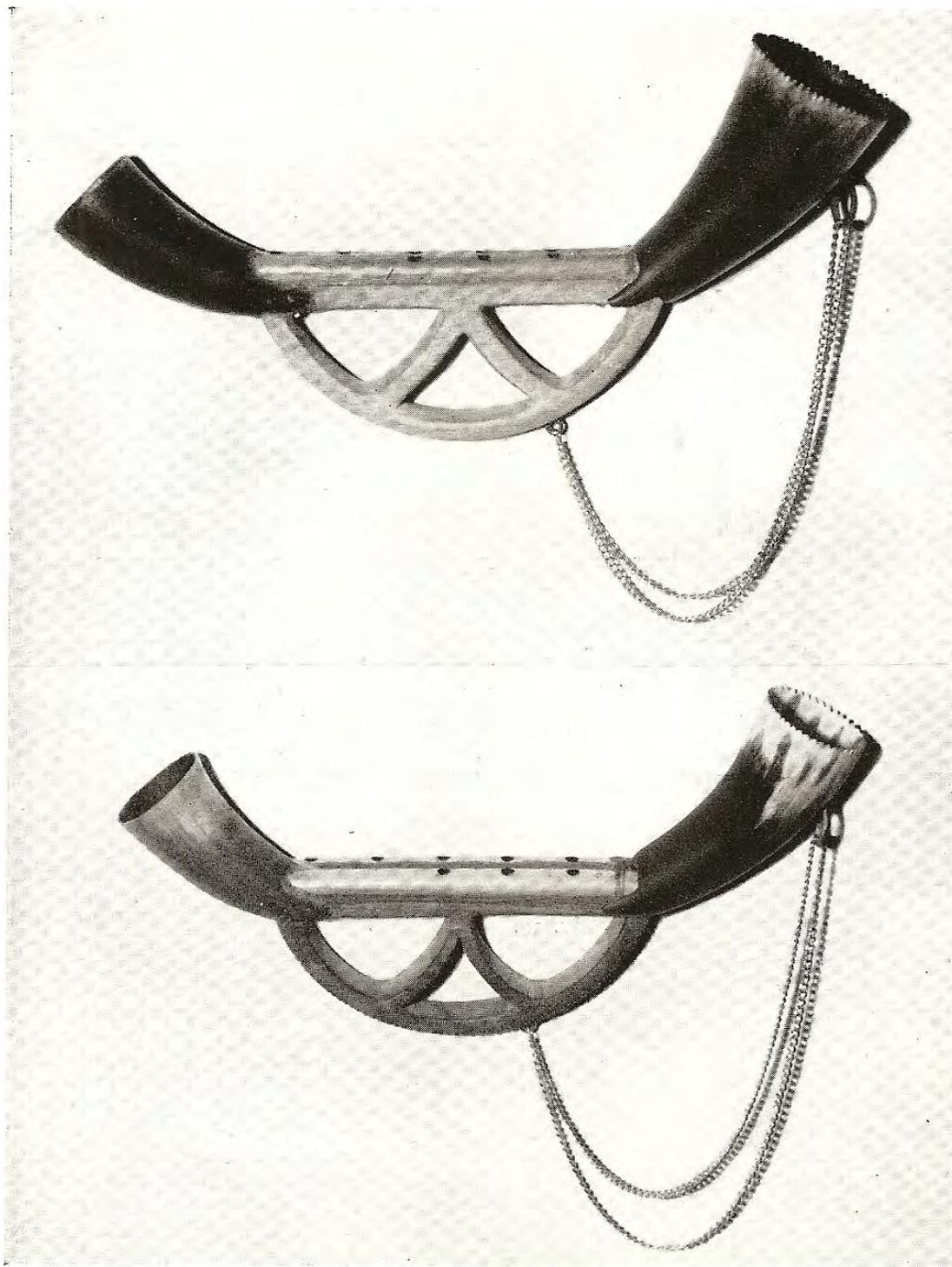


Fig. 9. — *Albokas* vascas.

7. *“Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La “gaita” de la sierra de Madrid”. La “alboka vasca.”*



Fig. 10. — Albokari.

7. *"Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."*



Fig. II. — Albokari con moza panderetera en romería.

7. "Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

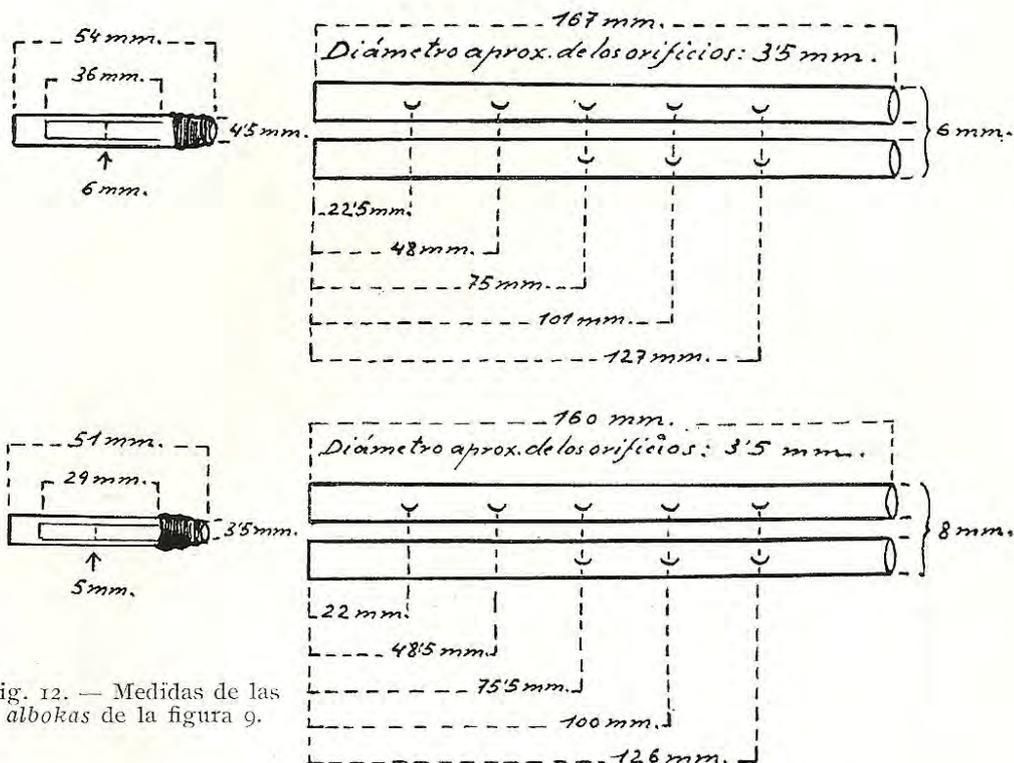


Fig. 12. — Medidas de las albokas de la figura 9.



Fig. 13. — Albuguero y caramillero rústicos de las Cantigas de Alfonso el Sabio. (Biblioteca del Monasterio del Escorial.)

7. "Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."



Fig. 14. — Juglares albogueros (?) de las *Cantigas* de Alfonso el Sabio. (Biblioteca del Monasterio del Escorial.)



Fig. 15. — Albogueros de la «Colegiata» de Toro (Zamora).



Fig. 16. — Albogueros de la catedral de Burgo de Osma (Soria). (De fotografía.)

7. *"Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."*



Fig. 17. — Alboguero de la iglesia de Santa María del pueblo de Uncastillo (Zaragoza).



Fig. 18. — Músicos moros del Rif. El segundo y el tercero de la izquierda tañen instrumentos afines a los albogues.

7. "Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

Instrumentos musicales folklóricos de España

5



Fig. 19. — Cosaco ruso tañedor de *jaleika* doble. (Según H. Malherbe y R. Delange.)



Fig. 20. — Clarinete doble de la isla de Tenos. (Según Balfour.)

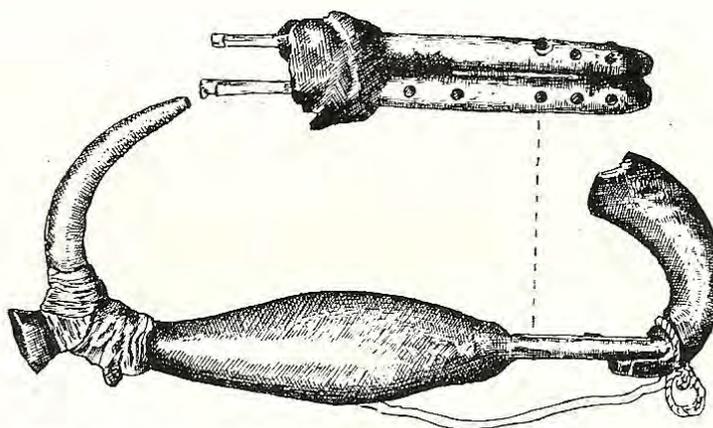
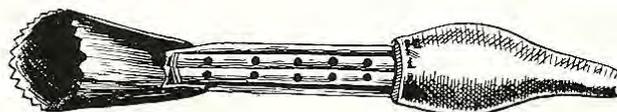


Fig. 21. — Clarinete doble de la India. (Según Balfour.)

7. "Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

MELODÍAS DE LA «GAITA»

I *Bucólica.*

The score for 'Bucólica' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of quarter note = 100. It consists of four staves. The first staff begins with a melodic line in G major, marked with a first ending bracket and a tempo of 100. The second staff contains a second ending marked '(a)'. The third and fourth staves are marked '(a)' and contain further melodic development. The piece concludes with a double bar line.

II *La Nochebuena.*

The score for 'La Nochebuena' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of quarter note = 120. It consists of five staves. The first staff begins with a melodic line in G major, marked with a first ending bracket and a tempo of 120. The subsequent staves continue the melody with various rhythmic patterns and articulations, ending with a double bar line.

7. "Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

MELODIAS DE LA «ALBOKA» VASCA

*Introducción*

*Trin-orin*  $\text{♩} = 152$

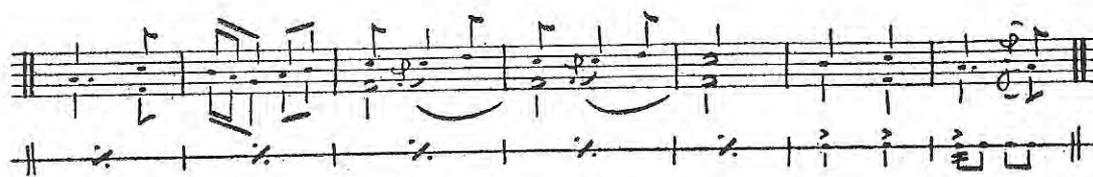
*Pand.*  $\frac{2}{4}$

The image shows a handwritten musical score on a page. At the top, it is titled 'MELODIAS DE LA «ALBOKA» VASCA'. Below the title, there is a section labeled 'Introducción' with a tempo marking of '♩ = 152'. The first staff is for a 'Trin-orin' instrument. The second staff is for a 'Pand.' instrument in 2/4 time. The score consists of several systems of staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper.

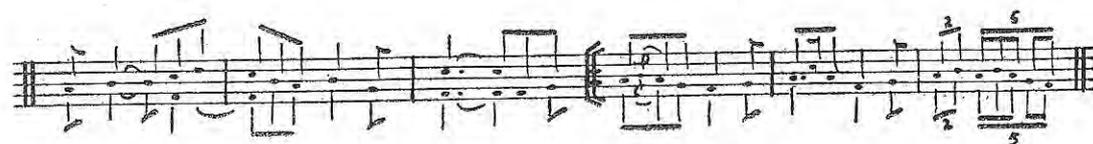
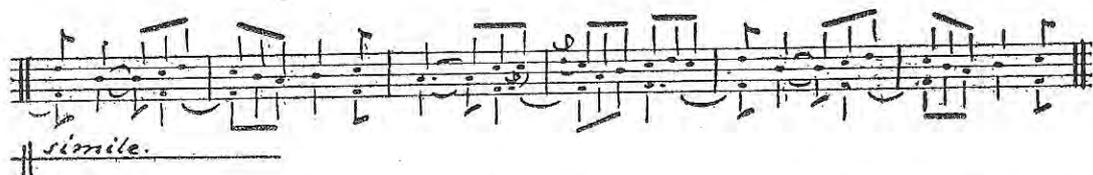
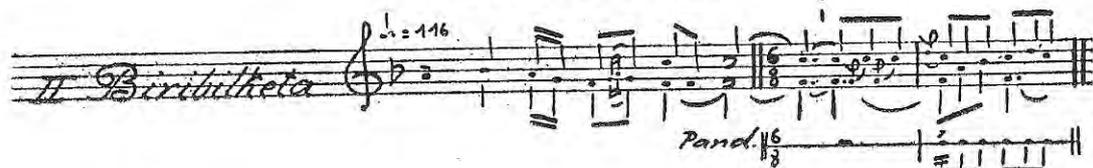


Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

7. "Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."



*Introd.*



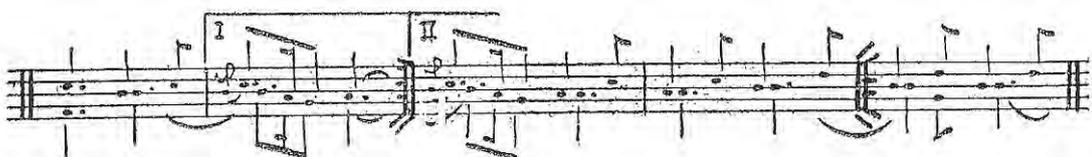
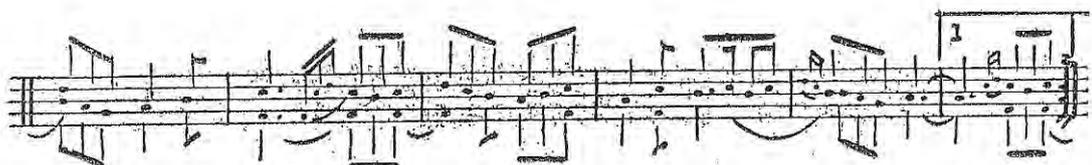
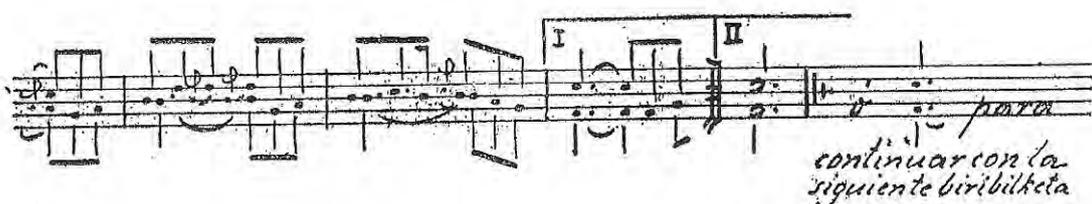
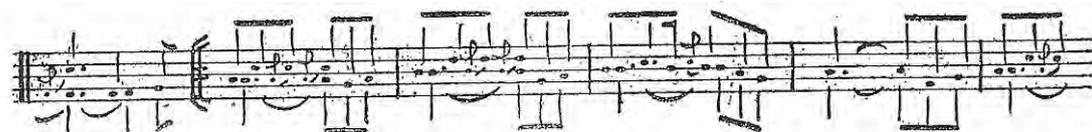
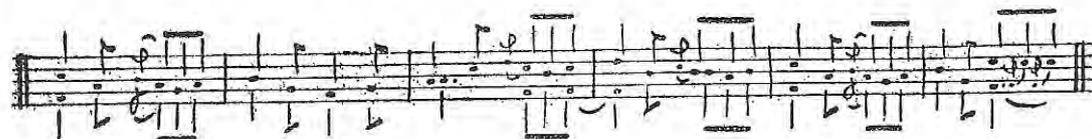
7. "Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

The image displays a handwritten musical score for a gaita instrument, consisting of seven staves of music. The notation includes various notes, rests, and fingerings. The first staff has a '2' above a note and a '5' below a note. The second staff has a '5' below a note. The third staff has a '5' below a note. The fourth staff has a '5' below a note. The fifth staff has a '5' below a note. The sixth staff has a '5' below a note. The seventh staff has a '5' below a note. The score is written in a single system with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The music is in a single melodic line. The staves are numbered I and II at the end of the first and fifth staves respectively. The notation is clear and legible, with some corrections and markings.

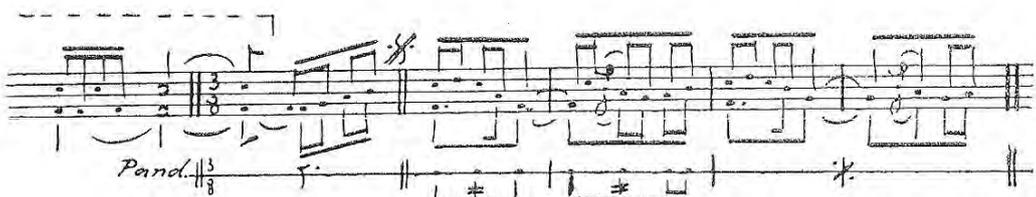
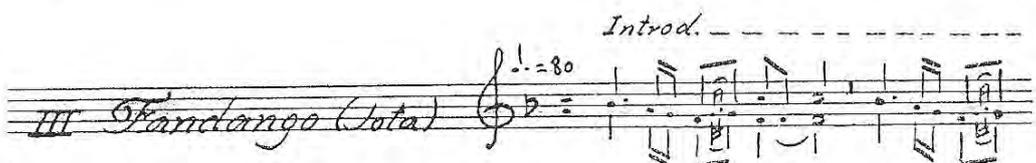


Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

7. "Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."



7. "Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."



7. "Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

The image displays a musical score for a piece titled "Instrumentos Musicales Folkloricos de España. La 'gaita' de la sierra de Madrid'. La 'alboka vasca.'" The score is written on ten systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of triplets, indicated by a '3' above the notes. The piece concludes with a section labeled "Coda" in the seventh system. The score is marked with asterisks at the beginning and end of each system, and at the end of the piece.



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

7. "Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita" de la sierra de Madrid". La "alboka vasca."

Al 1/2 darveces y saltin desde 4 a la Coda

Coda

(sonajas en trémolo)

Otra Coda



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

**8. EL FOLKLORE EN LA “SUITE ESPAÑOLA” DE  
PÉREZ CASAS.**

En: *Revista Música* Vol. XI. Madrid: 1956



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



## 8. EL FOLKLORE EN LA " SUITE ESPAÑOLA " DE PÉREZ CASAS

Cuando en el año 1925 tomó posesión del sillón académico en la Real de Bellas Artes de San Fernando el eximio compositor y director de orquesta cuyo reciente fallecimiento hoy lloramos todos, las palabras con que comenzó su discurso de ingreso en la docta Entidad fueron cabalmente las que siguen:

*Por los años de 1904 a 1905 publicó esta Real Academia las bases de un concurso de obras musicales para premiar una ópera española en un acto, una composición orquestal inspirada en cantos, tonadas o bailes españoles, una colección de cantos y bailes de alguna de las provincias castellanas, un canto patriótico militar y tres escolares.*

*Ante una ocasión como aquella no dudé en disponerme para acudir al anunciado concurso. Tras algunas gestiones inútiles para obtener un adecuado libro, quedó abandonado el tema de la ópera y me entregué al trabajo de la composición orquesta!. El fallo del jurado concedió a la obra por mí presentada el premio que la Academia destinaba a este tema, y pocos años después, en 1908, en la fiesta que en dicho año celebró esta Real Academia, se ejecutaba, dirigida por mí, en estos mismos salones.*

El discurso tuvo por palabras de remate o conclusivas las que a seguida expongo:

*Poseemos finalmente, un maravilloso tesoro de cantos populares, sólo igualado en valor artístico por los de Rusia, y muy superado por los nuestros en variedad de matices y riqueza e intensidad de expresión. Si sabemos aprovechar su fragante aroma, su jugosa y vivificadora sabia; si acertamos a extraer de ellos aquellas internas, esenciales particularidades que hagan inconfundible nuestra música, aun prescindiendo del brillante colorido externo, habremos contribuido noblemente a la realización del noble ideal que anhelamos cuantos sinceramente amamos a nuestra patria y perseguimos la grandeza y prosperidad de nuestro arte<sup>1</sup>.*

En las frases iniciales de su disertación nos da el desaparecido maestro la génesis o protohistoria de su inspirada composición *A mi tierra*, la admirable *Suite española para gran orquesta*, con que, precisamente, acudiera al expresado

---

<sup>1</sup> Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Discursos leídos en la recepción pública de don Bartolomé Pérez Casas el día 28 de junio de 1925 (Madrid, 1925). Fue el tema del discurso: *Los conciertos como signo de la cultura musical de los pueblos*.

concurso: el mismo, precisamente también, a que concurriera Manuel de Falla con *La vida breve*, obra que, según es sabido, obtuvo el premio de ópera.

Ese como "pie forzado" de las bases del certamen, que exigía a toda composición orquestal que a él se enviase el estar inspirada en los *cantos y tonadas o bailes españoles*, justifica el carácter ambiental-folklórico que posee la *Suite*. Pero es seguro que ésta hubiera asumido igual carácter sin la existencia de aquella condición. Por las últimas palabras del discurso, que han quedado trasladadas, conocemos cuáles eran las convicciones estéticas del compositor ilustre: su creencia decidida y firme, en el acrecentamiento, originalidad y belleza que la música de arte española podía alcanzar mediante la utilización o aprovechamiento adecuado e inteligente de los finos y ricos valores que en nuestro cancionero popular se entrañan. Y si así pensaba el maestro por los días de su ingreso en la Academia, con mayor motivo había de profesar semejante credo veinte años atrás, cuando el concurso se produjo. Viva y candente la tradición de un exitoso teatro lírico que de antiguo tomaba lo mejor de su sustancia de las castizas canciones del pueblo; muy en boga aún los *nacionalismos* musicales "declarados", que tan sugestivos y óptimos frutos habían dado en no pocos países de Europa; difundidas y en gran estimación las teorías que en defensa de un tal sistema o escuela expusiera, en años pasados próximos, el docto Pedrell en su famoso opúsculo *Por nuestra música*, y después siguió predicando constantemente, así en la cátedra como con el ejemplo práctico<sup>2</sup>, por milagro cabría tener la disidencia con esas tradiciones, estética y teorías, de cualquiera de los músicos españoles de aquellos tiempos. Bastará que el lector haga atenta memoria del acaecer musical de entonces para cerciorarse de esta verdad. La confirma el concurso dicho de la Academia, cuyas bases son, al respecto, bien elocuentes. Dos años antes de convocarse era recibido en la Corporación un notable compositor de zarzuelas, el maestro Caballero, quién en su discurso de ingreso desarrolló el tema de "Los cantos populares españoles considerados como elemento indispensable para la formación de nuestra nacionalidad musical"<sup>3</sup>.

Nacido don Bartolomé Pérez Casas en la región murciana, al cancionero

---

<sup>2</sup> Felipe Pedrell: *Por nuestra música*. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una lírica nacional motivada por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo). *Los Pirineos*, poema de don Victor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por ... (Barcelona, 1891).

<sup>3</sup> Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor Manuel Fernández Caballero, el día 2 de marzo de 1902 (Madrid, 1902)



tradicional de Murcia fue a buscar los materiales y guías inspiradoras para componer la magistral obra que presentó al concurso. Al frente de los cuatro *Tiempos* o *Cuadros* que la constituyen se sirvió indicar en sendos preámbulos explicativos cuanto de sentido programático contienen y el tipo o clase de las motivaciones folklóricas en ellos empleadas. Estando todavía por identificar de modo concreto esas motivaciones, sus fuentes y el grado en que se integran en la composición, tratamos nosotros de realizar tal estudio en el presente artículo, con el que, además, queremos rendir nuestro modesto homenaje a la memoria del finado maestro insigne.

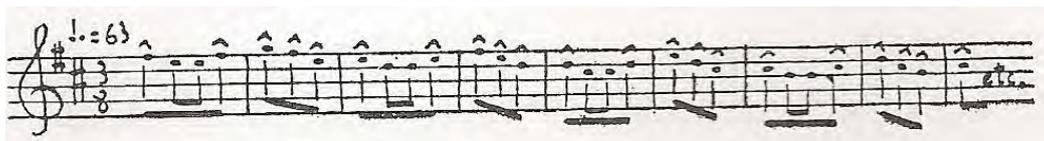
Manejaremos la partitura manuscrita que el autor guardaba en su biblioteca, y copiaremos literalmente, por juzgarlos interesantes y significativos, los mentados preámbulos o acotaciones que encabezan los *Tiempos*.

#### TIEMPO I

Preámbulo:

*El primer tiempo, compuesto libremente con algunos elementos rítmicos y melódicos de las seguidillas murcianas, es una verdadera fiesta de alegría y bullicio en la que los mozos reunidos se comunican con sus coplas sus alegrías. Contrastando con este bullicio se inicia un caprichoso ritmo en el oboe y arpas acompañados de las flautas y clarinetes, ritmo que hace pensar en el rasgueo suave de una guitarra, y que sirve de fondo a una copla tiernísima, de íntimo sentimiento, que canta una moza ... El ritmo continúa cada vez más perezoso y ondulante, y todos parecen absortos en los recuerdos amorosos que despertó la evocadora melodía, hasta que los mozos, volviendo a sus cantos, terminan con alegría tumultuosa.*

De acuerdo con lo que el maestro advierte, el *Tiempo* comienza con los característicos ritmos de la *seguidilla murciana*: los que, de manera específica, corresponden a la *Introducción* (instrumental) de la misma, pero alterando el dibujo melódico original. Son presentados por la *madera* y la *cuerda*:



Se desenvuelve en imitaciones simultáneas y enardecidos acordes y

progresiones para manifestarse luego tal y como a continuación anotamos, que es su auténtica forma:



En el tema que de inmediato exponen, *cantando jocosamente y pp*, el oboe, el fagot y la trompeta, se define con toda claridad la *Copla* de la seguidilla.



Desde lejanos días vive esta seguidilla en la tierra murciana, donde se la conoce con el nombre de *Seguidilla del Jo y Ja*. Que yo sepa, la publicación más antigua en que aparece estampada es la *Historia de la Música Española* de Soriano Fuertes. Figura en el tomo IV de esa obra, aunque despojada de la rítmica *Introducción* y de la preliminar frase cantable que el pueblo llama, comúnmente *Salida*<sup>4</sup>. Completa se dio años después en el breve y hoy raro cancionero popular antológico de Núñez Robres. Si bien en este "ejemplo" la *Introducción* varía un tanto, la *Copla* es idéntica en todas sus notas a la que en la *Suite* vemos<sup>5</sup>. Perfecta es, puede decirse, la identidad en la que en años subsiguientes publicaron en sus respectivos cancioneros murcianos Julián Calvo y José Inzenga. Se da, no obstante, en las versiones de estos cancionerillos un aditamento o cauda de la *Copla* que Pérez Casas no incluye en su composición<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> MARIANO SORIANO FUERTES: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta 1850* (Madrid-Barcelona, 1855-59), tomo. IV, ilustraciones musicales al final, pág. 58, *Seguidillas del Jo y Ja en la huerta de Murcia*.

<sup>5</sup> LÁZARO NÚÑEZ ROBRES: *La música del pueblo. Colección de cantos populares españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano, por don ...* (Madrid, s.a. [1869], n.º 18. *Seguidillas murcianas*, pág.34

<sup>6</sup> JULIAN CALVO: *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo*. Transcritos y arreglados por. .. (Madrid-Bilbao, 1877 [el autor dice en la pg. 29 que "esta colección fue trabajada y recopilada en 1857"]). Núm.20, Seguidillas antiguas del Jo y Ja, pág. 26.- JOSÉ INZENGA: *Cantos y bailes populares de España. Murcia* (Madrid, 1888), IX. Seguidillas del Jo y Ja, pág. 27 (Asegura Inzenga en la p. 55 que esa seguidilla "es una danza de notoria antigüedad, de bastante semejanza con la parranda, y hoy en completo desuso) únicamente señalaré, como es natural, el documento precedente

He aquí el ejemplar de Julián Calvo destituido de la citada cauda<sup>7</sup>.

Animado

No te fies de los hombres Aunque teo-frezcan joy ja.

Aunque teofrezcan No te fies de los hombres joy ja Aunque teo-

frezcan No te fi-es de los hombres Aunque teo-frezcan joy ja.

Los mencionados instrumentos prosiguen con una nueva y prolongada *Copla* seguidillera que, muy bien, puede ser de la inspiración personal del compositor, pues que, si en los sustantivo de su faz melódico-rítmica prevalece el espíritu propio de la *especie* popular, conlleva, empero, en el desarrollo otros rasgos o artificios en la misma excepcionales.

Tras de "hacer" la cuerda ambas seguidillas en el tono fundamental, y tras de rematarse luego con los demás instrumentos esa jubilosa parte del *Cuadro* por medio de brillantes figuraciones en progresión y escalas, el *tempo* disminuye para dar acceso a la *copla tiernísima* de la que el autor habla en el preámbulo, y que corre a cargo de los *primeros violines*. Este bellísimo tema, de línea tersa y amplia, es, asimismo, obviamente, del estro del artista. Acaba el *Cuadro* con evocaciones alborozadas de la seguidilla que hemos transcrito.

a la composición de la Suite.

<sup>7</sup> La diferencia que ofrece el compás marcado con el asterisco (\*), diferencia que también se da en la versión de Inzenga y en otras colecciones posteriores a la Suite, no existe en la Seguidilla que Núñez Robres recoge en su libro.

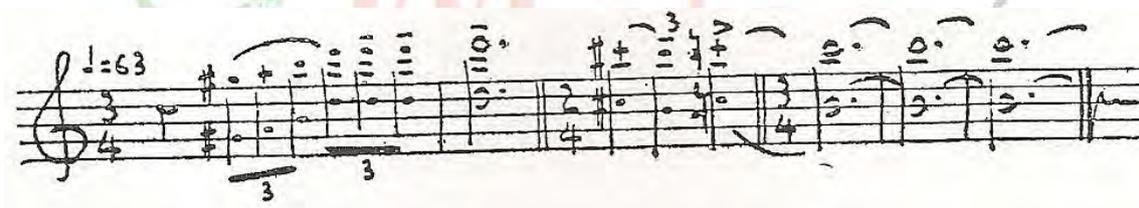
TIEMPO II

Preámbulo:

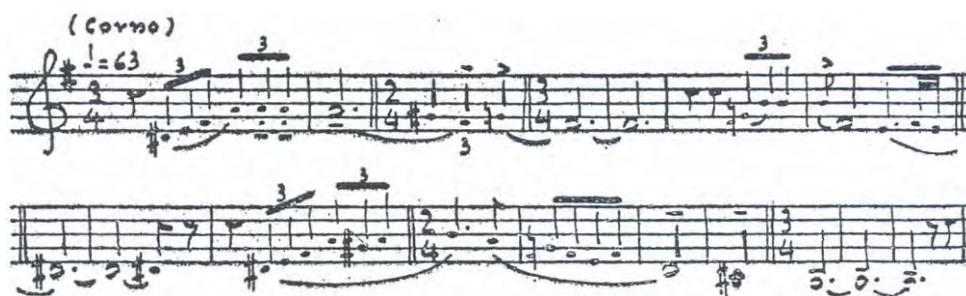
Una escena de trilla en una calurosa siesta forma el segundo tiempo. La estructura general de esta pieza la componen dos grupos de temas:

El primero, que expone el saxofón en octavas con el corno inglés continuándolo el oboe, representa las canciones con que los huertanos se acompañan sus trabajos; y el segundo grupo de temas que dicen después los instrumentos de arco y el clarinete tiene una cierta significación subjetiva, simbolizan los sentimientos, la emoción íntima que sugiere al autor la espléndida naturaleza. En el desenvolvimiento del tiempo, estos elementos melódicos se complementan y entrecruzan llegando un momento de gran expansión sonora y extinguiéndose dulcemente después; los huertanos, en diversos grupos, se alejan lentamente hacia sus barracas, confundiendo y entremezclando sus diferentes canciones.

Majestuosa y solemnemente dan comienzo a este Cuadro, soñador y voluptuoso a la vez, las primeras notas de una conmovedora melodía, que poco más tarde se expondrá en toda su dimensión. Confiadas a los oboes y al como inglés, al clarinete bajo y al saxofón contralto, fagotes y trompas, anuncian ya el "expresivo" carácter que el *Tiempo* va a tener:

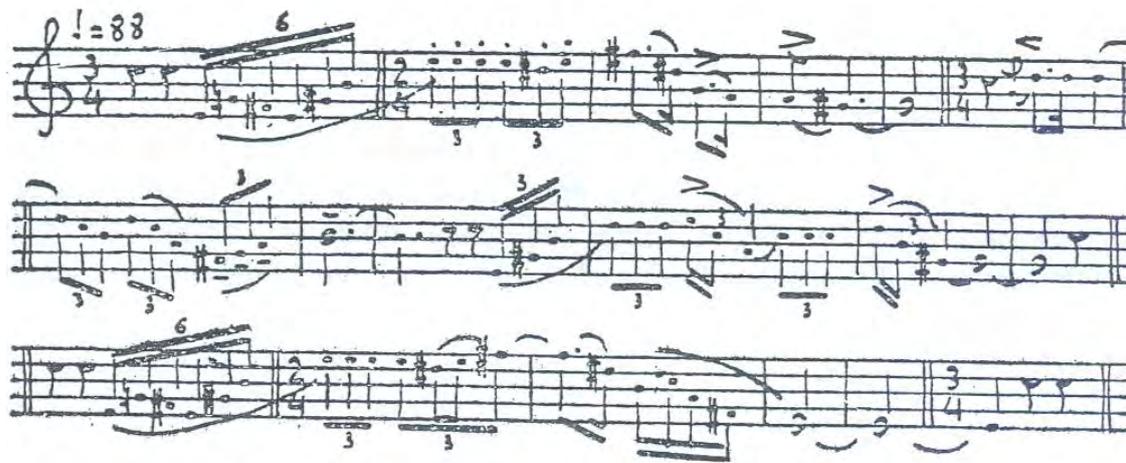


Compases después se presenta completo el tema (dolcísimo y muy expresivo) cantado por el corno y el saxofón del siguiente modo:



## 8. El Folklore en la “Suite Española” de Pérez Casas

Al tocar a su fin esa hermosa melodía, el oboe responde con esta otra, de peregrina nobleza y singular encanto:



Tan bellos temas, sustanciales en el *Cuadro* que examinamos, los recogió seguramente, el mismo maestro, de labios de los huertanos de Murcia. Son, en efecto, dos canciones populares de trilla murcianas; las más emotivas y originales que hasta lo de ahora nos ha llegado de aquella región levantina. El ilustre director las entregó a Pedrell cuando el músico catalán acopiaba materiales para su conocido *Cancionero*. En el primer tomo de éste aparecen dichas canciones con el señalamiento a la cabeza de cada una que dice: “Comunicada por don B. Pérez Casas”. Véase cómo la primera se muestra en tal obra<sup>8</sup>.



<sup>8</sup> FELIPE PEDRELL: *Cancionero musical popular español*. Segunda edición (Barcelona, s.a.). “Canto de trilla”, pág. 101.

La segunda es como sigue:<sup>9</sup>



Surge luego otro linaje de temas que dicen los instrumentos de arco y el clarinete, y que tienen, recordémoslo, una cierta significación subjetiva, simbolizan los sentimientos, la emoción íntima que sugiere al autor la espléndida naturaleza. Tornan a aflorar por segunda vez los cantos de trilla conjugándose con los que el clarinete y los violines presentaron, finalizando así y suavemente el *Tiempo II*.

### TIEMPO III

Preámbulo:

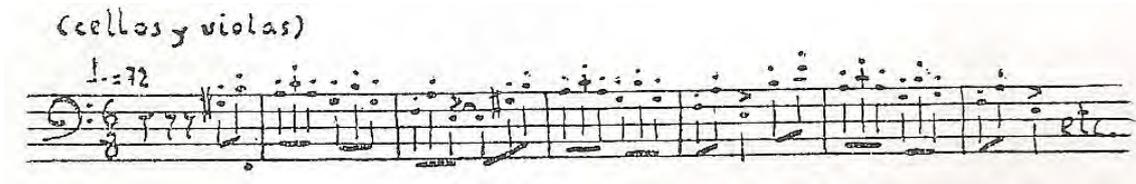
Un romance popular de carácter morisco sirve de base al tiempo tercero. Es muy frecuente ver en los caseríos algunos pobres ciegos acompañados de sus mujeres que les sirven de guía y que cantan, acompañadas por él con su guitarra, romances con historias fantásticas, amorosas, de heroísmos ... El ritmo persistente y adormecedor que hacen en "pizzicato" los violoncellos y violas, la melodía que expone el oboe y el diseño que a modo de estribillo dicen las flautas, tienen un aroma morisco y una misteriosa languidez que el autor ha tratado de reflejar y aun intensificar en este cuadrado o escena popular.

Ciertamente, el presente *Tiempo* se fundamenta, casi todo él en un solo tema. A una breve introducción sucede la entrada de la fórmula rítmica

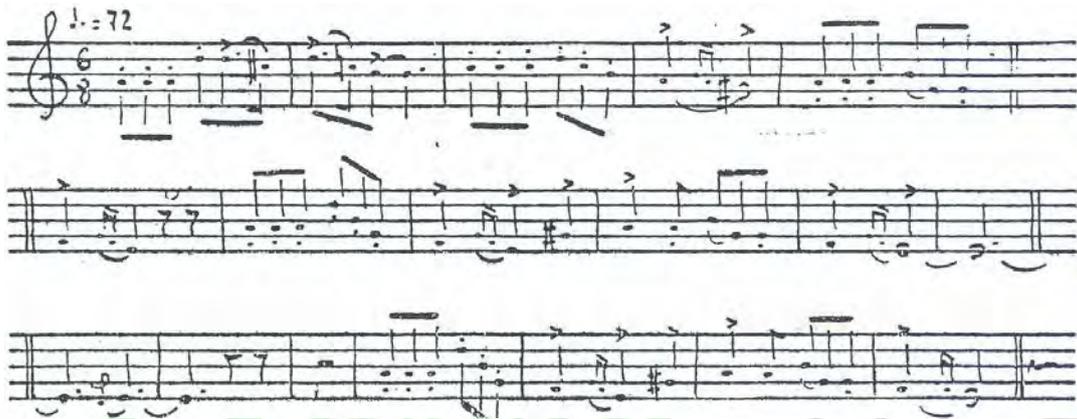
<sup>9</sup> FELIPE PEDRELL: Obra citada, t. I, 116, "Canto de trilla", pág. 102.

## 8. El Folklore en la "Suite Española" de Pérez Casas

acompañante del mismo, fórmula que, llevada por partes de la *cuerda* prepondera en la pieza hasta su final.



A partir del compás sexto irrumpe el oboe con el *canto*:



Sigue el oboe cantando, pero se trata ya de una especie de secuencia, no perteneciente al tema autentico, que el autor quiso añadirle. La verdadera continuación es la que, al reiterarse la melodía compases adelante, ofrecen en repartición las violas con el saxofón, clarinetes y oboes. Transportada y unificada se expresa de este modo:



Tales "motivos" copian con exactitud la más vieja versión que conocemos de *El paño moruno*, la cual, como se notará, difiere bastante de la que Falla incluyó en sus famosas *Siete canciones populares españolas*, y que precedentemente salió impresa en los cancioneros de Inzenga, Hernández y Verdú. Es más que probable que el autor de la *Suite* extrajese la premencionada colección de Núñez Robres, única en que se hallaba recogida. Según veremos, la identidad

entre la versión de esta obra y la de la composición es absoluta, tanto en los ritmos acompañantes como en la melodía y aun en el tono.

Asevera Inzenga que en Murcia "El paño moruno" es *la canción más usada por los ciegos: en los días de mercado se colocan en los puestos más frecuentados por la gente que afluye a la ciudad de la huerta y campo y entonan con ella historias amorosas, metrificadas en décimas, que se escuchan con fruición y embeleso por aquellos filarmónicos colonos, los cuales no dejan de proveerse de los estupendos romances de que llevan repletas las alforjas los industriosos cantadores*<sup>10</sup>. He ahí corroborada la indicación del preámbulo del Cuadro sobre la original función de la melodía.

Digamos a modo de digresión que el verdadero compás de ésta es el combinado de 6 por 8 = 3 por 4, ó el de dos un 3 por 8 y un 3 por 4, de hondo arraigo en la tradición musical española, pues le sorprendemos ya en el siglo XVI implicado en una de las canciones que Salinas puso de ilustración en su conocido libro teórico. Compás y ritmo perduraron hasta nuestros días no sólo con el *Paño moruno* de referencia, mas también en la *petenera* y la *guajira* y otros múltiples cantos del pueblo que excusamos detallar ahora.

La versión de *El paño* de Núñez Robres es<sup>11</sup>:

Allegretto

Desde que te vi ju- etc.

re - ser tu amante verda - de - ro, - ser tu amante verda - de - ro;

Shastada liento pos - tre - ró la - más fal - taré ami fe -

<sup>10</sup> J. INZENGA: Ob. Cit., pp. 59-60.

<sup>11</sup> L. NÚÑEZ ROBRES: Ob. cit., núm. 42; "El paño moruno", pág. 76.



Mi corazón te entre-gué — Con un res-pe.to pro - fun - do;  
 Soy constante sin se - gun - do A - si lo puedes re - er, — Que si  
 te he de abor - cer — Que si te he de abor - cer —  
 Antes me aborrezca el mun - do, Antes me aborrezca el mundo.

En la partitura sobreviene un breve *Allegro* de personal creación y el *Cuadro* termina con reincidencias en los ritmos y en la melodía del terna capital.

#### TIEMPO IV

##### Preámbulo:

*Una fiesta huertana. Con sonoridad brillante y alegre se expone el ritmo de la "Parranda" el baile más típico y popular de la huerta murciana. Un breve intermedio formado por una amplia y apasionada frase confiada a los violines divide el tiempo en dos partes rompiendo la continuidad de la "parranda", que, en sus desenvolvimientos, va presentando variados matices expresivos, varoniles y majestuosos unos, graciosos y elegantes otros.*

*Con el ritmo del principio a manera de fondo y con sonoridad que desde un matiz pianísimo aumenta constantemente hasta el final, van apareciendo los cantos de trilla, que se alcanzan unos a otros en medio de los gritos gozosos de los mozos, imponiéndose finalmente sobre todo, con robusta expresión, la canción de trilla, la canción preferida por ellos como síntesis suprema de todos sus amores y esperanzas.*

El ritmo *introdutivo* original de la *parranda* es expuesto por los violines y



## 8. El Folklore en la "Suite Española" de Pérez Casas

tornado después por otros instrumentos, diciendo a continuación los *violines primeros*, en la cuarta cuerda, la *Copla* de dicha *parranda*:



Se trata de las denominadas por el pueblo *parrandas del uno* y que publicaron Calvo e Inzenga en sus cancioneros respectivos<sup>12</sup>. Véase como se muestra en el libro del segundo compilador:



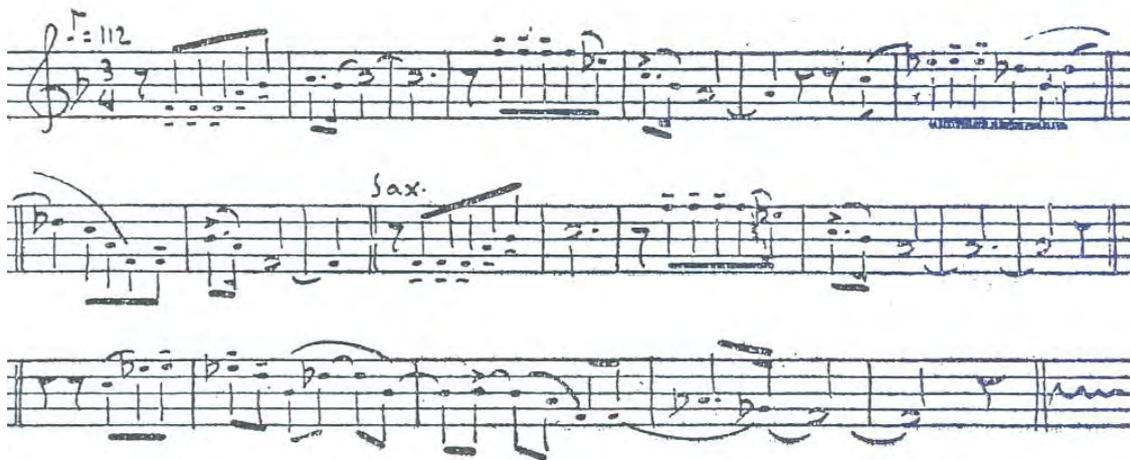
Vuelven a aparecer las fórmulas rítmicas, y enseguida se despliega otra *Copla*, el *Intermedio*, que es corto, y otra *Copla* distinta. A estos temas no hemos podido aún encontrarles antecedentes; es posible que sean producto de la

<sup>12</sup> J. CALVO: Ob. cit., núm. 10: "Parrandas del campo y buerta llamadas del uno", pág. 10. J. INZENGA: Ob. cit., VI, "Parrandas llamadas del uno", página 19.

inventiva del compositor.

Tornan ahora a presentarse aquí las canciones de trilla que informan el *Cuadro II*. Admirablemente enlazadas, predominan hasta el final del *Tiempo*.

Pero hay que, junto a ellas, asoma todavía, dicha por los clarinetes y trompetas (después por el saxofón y las trompas), una nueva bella melodía de origen popular; inesperada, por cierto; la transcribimos:



Como se observará, esta melodía resulta ser, con poca diferencia, la de la *Nana* que Falla insertó en sus citadas *Siete canciones populares españolas*. Es, en verdad, el canto *de cuna* que Calvo e Inzenga nos transmitieron en sus colecciones mencionadas<sup>13</sup>. Calvo la da así:

<sup>13</sup> J. CALVO: Ob. cit., núm. I. "Cantinelita usada por las madres para dormir a los niños", pág. 1. J. INZENGA: Ob. cit., III "Canto de cuna", pág. 16.

Lánguido

A la mar tengo de ir — Por agua para llorar, — Ya que no tie-  
nen mis ojos Lágrimas que derramar. — Lágrimas que derramar, Lágrí-  
mas que derramar, — A la mar tengo de ir — Por agua para llorar. —

The image shows a handwritten musical score on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The tempo marking 'Lánguido' is written above the first staff. The lyrics are written below the notes. There are some handwritten annotations, including '4? b?' above a note in the third staff.

García  
Matos  
Centenario

A stylized, light-colored illustration of Manuel García Matos is positioned to the right of the text. It shows his head and shoulders, wearing round glasses and a bow tie. The text 'García Matos' is written in large, stylized letters, with 'García' in green and 'Matos' in red. Below it, 'Centenario' is written in a smaller, grey, cursive font.



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

## **9. BREVE APUNTE SOBRE LA CANCIÓN POPULAR RELIGIOSA.**

Separata del *V Congreso Nacional  
de Música Sagrada* en el año, 1954. *Crónica.*

Madrid 1956.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



## 9. BREVE APUNTE SOBRE LA CANCIÓN POPULAR RELIGIOSA

Comunicación presentada al *V Congreso Nacional de Música Sagrada*, en el año 1954. En: *Crónica*. Madrid 1956.

Sucintamente va a tratar mi comunicación de un punto o extremo del cancionero popular religioso, deficientemente observado hasta lo de ahora, y que, a mi modesto juicio, posee bastante interés, dada la significación e importancia que asume dentro de dicho cancionero, cuya existencia, incluso, condiciona a veces en gran medida. He creído que traer aquí la noticia, precisamente del mencionado punto, ha de reportar, alguna utilidad.

Voy a referirme al contenido y carácter de los textos literarios a los que el pueblo hace más frecuentemente objeto de sus preferencias para la expresión cantada de sus sentimientos religiosos.

No es mucha, por lo común, la atención que a este extremo se suele prestar al tratar de acordar y definir el tipo de canción religiosa que para el pueblo ha de crearse o bien seleccionarse entre las existentes. Fue siempre el factor musical el que a tal respecto se estudió y consideró con mayor cuidado y empeño, en la creencia, al parecer lógica, de ser el más delicado y fundamental problema a resolver.

Sin embargo, por lo que me permiten deducir mis experiencias, y por lo que de manifiesto ponen las canciones religiosas del mismo pueblo, parece que a éste debió importar siempre tanto o más que la música el modo de ser de las letras que informan tales canciones. El comportamiento del pueblo en este sector de su cancionero suele ser muy especial.

Advertiré previamente que voy a atenerme a la frecuencia de los hechos, no concediendo ahora, por lo tanto, un gran valor a aquellos que por mostrarse en proporciones reducidas impiden la deducción de normas. Menos podríamos fijarnos en los casos de ciertas piezas de evidente origen culto acogidas en tal o cual colección folklórica, y que, no teniendo arraigo colectivo en el pueblo, a buen seguro, sólo son practicadas en la iglesia por un exiguo número de jóvenes o personas.

El pueblo, que en otros campos del cancionero literario acostumbra a presentárenos como dotado de una admirable capacidad lírica, emotiva, o pasional, gusta de ser realista y ecuánime en el que se refiere o atañe a la religión.

Canta principalmente en los ciclos de Natividad y de la Semana Santa; al divino Crucificado; a las Vírgenes, a las santas y a los Patronos, a éste o a aquel Santo o Santa, que especialmente puede inspirar, también, la devoción común en los

momentos de necesidades apremiantes o de acongojantes infortunios y poco más.

El contenido literal de estos cantos tiende casi siempre a *contar* o *referir*. Las deprecaciones, las veneraciones y las loanzas, cuando existen, inclúyense, breves, al comienzo de los textos o al final, entreverándolos o formando estribillo.

Los dedicados al Nacimiento divino pormenorizan cumplidamente los diversos actos del Misterio: la Anunciación, los recelos de San José, las desventuras de los Esposos buscando albergue; el alumbramiento; la adoración de Reyes y pastores, la huida a Egipto y las primeras andanzas del Niño Jesús. Los de Semana Santa dan en *romances*, *calvarios* y *coplas* la historia toda de los sagrados sucesos que van del Domingo de Ramos al de Resurrección. En las procesiones y en la iglesia se ruega o alaba a Vírgenes y Santos *relatando* sus apariciones, sus dolores, sus martirios y milagros, su vida. Estas canciones son alguna vez votivas o de acción de gracias, y entonces hacen relación de los riesgos y peligros evitados o conjurados por la intercesión del Santo. Se alude a las ofrendas, a quienes las portan, al señor cura y a los habitantes del lugar. Las *rogativas* o preces cantadas en tiempos de sequía u otros males, no dejan de insertar, en casos, referencias realistas de los daños que tales perturbaciones causan.

El tradicional cancionero religioso del pueblo es, pues, en su mayor parte, predominantemente narrativo. Narrando, y por ende contemplando los humanos hechos y asombrosos prodigios de Cristo, de la Virgen y de los santos, el pueblo en colectividad se conmueve y cree expresar mejor, por tan singular proceder, sus sentimientos de adhesión y sumisión a la Divinidad, de fe y de esperanza en Ella.

El carácter narrativo literario viene a ser cuestión de no poca monta para el pueblo, en el momento de decidirle a aceptar los cantos que se desee practicar en el culto religioso. Es fácilmente comprobable la mucha atracción que sobre él ejercen, en tal terreno las canciones de ese carácter, atracción que, en parte, ha de tener, quizás, su origen en la mentalidad peculiar del pueblo mismo, tan dada, de una parte, a lo real y a lo concreto; tan impresionable, por otro, y sensible ante lo extraordinario y maravilloso<sup>1</sup>.

Dase cuenta la Iglesia tempranamente de esos hechos. Y así, al incorporar a su Cantoral y con destino al pueblo, la forma himnódica, forma coral por excelencia, los santos y poetas que la cultivan y enriquecen procuran a menudo imprimírle la susodicha cualidad; disimulada más o menos en ocasiones; decididamente clara y visible en otras muchas. Pienso que no es necesario dar a los señores congresistas ejemplos que han de conocer mejor que yo, pero juzgo pertinente recordar siquiera alguno en detalle. Para no salir de nuestra nación, apelemos al gran Prudencio en su himno a Santa Eulalia de Mérida, que, a efecto igual, podría sustituirse, verbigracia, por el de Santos Emeterio y Celedonio o por el dedicado a Santos Justo y Pastor u

<sup>1</sup> En los planos de la pasión amorosa, sin embargo, la propensión al realismo es atenuada o anulada por el estado de subida tensión anímica que provoca dicho sentimiento. De ahí que sea en ese sector del cancionero popular donde, más que en otro alguno, florecen lirismos y emociones.

otros. Traducido dice así:

A VÍSPERAS:

"Loores cantemos a la Virgen pura,  
Que con guirnaldas mil dichosamente  
Ciñe la frente, y con su sangre, doble  
Palma merece.

Sin que los riesgos tema de la noche,  
Deja el paterno techo presurosa:  
Luz milagrosa por el monte oscuro  
Guía sus pasos.

Mérida ilustre, tú la viste entrando  
Al juez tirano dirigirse luego:  
Al gentil ciego arguye, que venera  
Númenes falsos.

Dulces palabras el pretor emplea  
Para ablandarla: con astucia y dolo  
Pide tan solo con incienso rinda  
Culto a los dioses.

No la conmueve su falaz discurso;  
No las promesas ni ásperos combates:  
A los embates como firme roca  
Del mar resiste.

Honor al Padre, gloria al Unigénito,  
Y al procedente Espíritu divino,  
Dios uno y trino: honor, imperio y gloria,  
Siglos eternos.

Amén.

A MAÑANAS:

Estalla la ira del pretor y manda  
Rendirla a azotes, con furor insano;  
Intento vano; superior esfuerzo  
Muestra la Virgen.

Rasgan sus carnes uñas aceradas;  
Todos los golpes y las llagas cuenta:  
No se lamenta, mas de Cristo a voces  
Triunfos aplaude.

Notar los signos en su carne escritos  
Con roja sangre, tiene por recreo:  
Alto trofeo de tu Nombre esculpen,  
Príncipe Cristo.

Aceite hervida aplíquese a sus pechos,

9. Breve apunte sobre la canción popular religiosa.

El juez ordena de furor llevado:  
Luego bañado en viva cal y agua  
Sea su cuerpo.

Ni la cal viva, ni del plomo ardiendo  
A Eulalia toca la menor pavesa:  
No sólo ilesa, más suave temple  
Goza la Virgen.

Honor al Padre ..., etc., etc.

A LAUDES

Con hachas los virgíneos  
Miembros abrasan luego:  
De su cabeza espléndida  
Al pecho pasa el fuego:  
Su boca abriendo estática  
Las llamas aspiró.,

Despréndese su espíritu  
Y en forma de paloma  
Al celestial empíreo  
El vuelo rauda toma:  
Huye el verdugo atónito,  
Sólo el cuerpo quedó.

Previene toda impúdica  
Profanación el cielo:  
Su desnudez magnífico  
De nieve cubre su velo,  
Dando al cuerpo purísimo  
Mortaja de candor.

¡Oh Virgen, que de Mérida  
Eres firme columna!  
A Asturias nobilísima,  
Del reino ilustre cuna,  
Guarda, y su suerte próspera  
La deba a tu favor.

Escucha nuestras súplicas,  
Recibe nuestros votos;  
Danos tiempos pacíficos,  
Y en tu loor devotos  
Suenen festivos cánticos  
En todo su confín.

Gloria, alabanza y júbilo  
Al Padre soberano,  
Y al hijo su unigénito  
Aplauda el pecho humano,  
Con el divino Espíritu,  
Por los siglos sin fin.

Amén<sup>2</sup>.

El narrativo estilo de esta composición, similar al de otras sus hermanas, es el que prevalece en muchos de los cantos religiosos populares de la actualidad. Véase por ejemplo, de entre los tantos existentes, el que de Santa Bárbara he recogido yo mismo en la provincia de Burgos y que también existen en otras demarcaciones:

<sup>2</sup> Justo Barbagero: Los Himnos de la Iglesia y cánticos de la Biblia puestos en verso castellano por el Pbro. Dr. D..., (Madrid, 1873) pp. 249-54.

## 9. Breve apunte sobre la canción popular religiosa.

Bárbara divina y santa,  
Con tu palma de martirio  
Estás con Cristo y su Madre  
Gozando en el cielo Empíreo.

Lo que Cristo predicaba  
Oías con gran amor,  
De la Virgen su pureza  
Y la santa Encarnación.

Tu padre, muy rico y rey  
En un castillo te encierra,  
Colgándote de los pies  
Con grande ira y soberbia

Aquella noche te dejan  
Encerrada en el castillo.  
Dices con ansias de muerte:  
- Yo creo en Dios Uno y Trino.

Mandó tu padre cuatro hombres  
Por el pueblo te arrastraran,  
Y en un muladar hediondo  
Tu cuerpo te sepultaran.

Subieron al otro día  
A ejecutar la sentencia,  
Te hallaron sana del todo  
Muy agradable y risueña.

Tu padre, cuando lo supo,  
Subió al castillo con ira.  
- ¿Quién ha sanado tus males  
Que te ha dado nueva vida

Dice que Cristo y su Madre,  
Llamé y al punto vinieron,  
Los que sanaron mis males  
Y nueva vida me dieron.

Con mucha rabia a su hija  
Hizo su cuerpo pedazos  
Diciendo: - A ver si te libra  
Este Dios profeta y falso.

Dios, que escuchaba esta injuria,  
Arrojó un rayo encendido:  
Cuerpo y alma de su padre  
Le sepultó en los abismos.

Bárbara divina y santa,  
Con tu palma de martirio  
Líbrales a tus devotos  
De los riesgos y peligros

De rayos y de centellas,  
De morir sin confesión  
Líbrales a tus devotos  
Te pide este intercesor.

Y ahora, Bárbara santa,  
Ruega a Cristo nuestro bien  
Que nos dé salud y gracia  
Y después la gloria. Amén<sup>3</sup>.

Avanzada la Edad Media contemplamos al rey Alfonso el Sabio componiendo y redactando sus famosas Cántigas de la Virgen, dedicadas, en general, a referir prodigios y milagros obrados por la divina Señora. En una de ellas, como ya otros han apuntado, el rey trovador indica explícitamente para quien las destinaba:

" e desto cantar fezemos  
que cantasen os jograres".

es decir, que los juglares las cantaban ante el pueblo para que el pueblo las aprendiese. Aunque fuere en lengua gallega, que todos la comprenderían, ya que era el idioma poético común del juglar de entonces.

<sup>3</sup> Archivo del Instituto Español de Musicología.

Y fue, principalmente, el juglar, quien a partir de aquellos siglos, y hasta la presente época, suministró al pueblo muchedumbre de canciones religiosas al lado de otras de distinta índole: el tipo de juglar que posteriormente se conoció con el nombre de "coplero", y que, ciego o no, dedicaba su existencia a errar por los pueblos "de feria en fiesta y de fiesta en romería" cantando y vendiendo los pliegos de *romances*, *coplas* y *oraciones* de que llevaba bien provisto su cajoncillo o su zurrón.

Perseverando en la tradición de los tiempos medievales, una vez transcurridos, continúan siendo anónimos poetas o trovadores quienes crean y componen la versificada mercancía que el juglar coplero ha de popularizar entre las masas. De ello hay testimonios sobrados en citas de nuestra literatura. Baste recordar aquella afirmación de Cervantes en *La gitanilla*, cuando dice que los villancicos, coplas, seguidillas, zarabandas y más, que Preciosa cantaba, se los procuró y buscó su abuela "por todas las vías que pudo, y no faltó poeta que se los diese; que también hay poetas que se acomodan con gitanos y les venden sus obras, como los hay para ciegos, que les fingen milagros y van a la parte de la ganancia"<sup>4</sup>.

Es de creer que entre estos poetas no faltaban los clérigos, de cuyas plumas saldrían, principalmente, los *villancicos*, *oraciones* y *coplas* religiosas. Ya en las Cantigas aparecen trovadores y juglares de especie tal. Andando los años, nos encontramos al Arcipreste de Hita que hizo cantares "de los que disen los ciegos". Mas, nada al objeto tan elocuente como aquel viejo clérigo poeta que aparece en el *Buscón* de Quevedo, caminando por Madrid en compañía del personaje de la obra. Tras de llegar a la capital y a la posada donde el vate acostumbraba apearse, cuenta el pícaro: "Y hallamos a la puerta más de doce ciegos. Unos le conocieron por el olor, y otros por la voz. Diéronle una baraúnda de bienvenida. Abrazolos a todos, y luego comenzaron unos a pedirle oración para el Justo Juez en verso grave y sonoro, tal que provocase a gestos: otros pidieron de las Ánimas, y por aquí discurrió, recibiendo ocho reales de señal de cada uno"<sup>5</sup>. Oraciones llama todavía el pueblo a muchos de sus religiosos cantos.

Clérigos o no, es hecho constante la existencia, desde remotos días hasta fecha muy reciente, de anónimos poetas que, poseedores de una cultura más o menos elevada, discurrían piezas y canciones religiosas para el pueblo, a cuyas manos llegaban mediante las hojas volantes del coplero errabundo, hojas que también hubieron de expenderse, durante los últimos tiempos, en puestecillos de ambulantes mercaderes y aun en simples comercios de librería.

No siempre aciertan dichos poetas a dar a sus composiciones ni el estilo constructivo y lexicográfico, ni el espontáneo y natural carácter genuino de la poesía popular; y, ni mucho menos, por instantes el decoro y seriedad convenientes a todo canto que se destine a ensalzar a Dios o a las santidades. Pero en lo que sí coinciden

<sup>4</sup>Miguel de Cervantes Saavedra: *La Gitanilla*, en *Obras Completas*, Ed. M. Aguilar, (Madrid, s.a.), p. 1022.

<sup>5</sup>F. de Quevedo y Villegas: *Historia de la Vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, en *La novela picaresca española*, Ed. M. Aguilar, (Madrid, 1945), lib. II, cap. III, p.1062.

9. Breve apunte sobre la canción popular religiosa.

los más es en vaciarlas en la forma narrativa, lo que motivó que el pueblo asiese de un gran número de ellas y las incorporase a la tradición.

¡ Cuánta y cuánta canción popular religiosa reconoce su origen en las fuentes que acabamos de señalar! Podríamos acumular los ejemplos. Recuérdese toda la copiosa cancionística que con el nombre de *Goigs* o *Gozos* cultivan desde siglos los pueblos de Cataluña, Aragón, Valencia y Baleares. En Cataluña, muy particularmente, no han dejado, quizás, en el calendario, virgen o santo cuya vida no hayan puesto en *Gozos*, dados a conocer y difundidos por el vehículo de la hoja volandera. De mi colección de pliegos he tomado unos cuantos relativos a la especie para mostrarlos a quienes no los conozcan:



Con que lea de uno de ellos las primeras estancias podranse apreciar el estilo y



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
 Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
 Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

## 9. Breve apunte sobre la canción popular religiosa.

el contenido peculiares del género:

“Gozos en alabanza de Santa Dafrosa, mártir, cuya fiesta celebra la Iglesia el 4 de enero”:

Ya vos Santa Dafrosa,  
Mártir fuisteis del Señor:  
Rogad para que muramos  
Llenos de divino amor.

A Sevilla le tocó,  
Según grave autor lo dice,  
Ser Oriente felice  
Donde Dafrosa nació;  
De virtudes con fulgor.

Rogad, etc.

Después que vuestro marido,  
el invicto Flaviano  
De orden de cruel tirano  
Por Dios la muerte ha sufrido,  
Vos, Dafrosa, desterrada  
Fuisteis con mucho rigor.

Rogad, etc.

Mas Roma tuvo la suerte  
De ser ocaso dichoso  
De tal astro luminoso,  
Apagóse con la muerte;  
No murió: vive en el cielo  
Con eterno resplandor.

Rogad, etc.

Es vuestra fe, empero, tanta,  
Que al destierro vais contenta;  
Nada, nada os amedrenta,  
De Dios heroína santa,  
Manifestando animosa  
Un invencible valor.

Rogad, etc.

De rabia el Prefecto ciego,  
Al veros fiel y constante,  
Manda feroz y arrogante  
Que en cárcel seáis puesta luego;  
Que en ella de hambre muráis  
Desea con vuestro ardor.

Rogad, etc.

Como se ve, en lo sustancial a que aludimos, no difiere un punto el himno de Prudencio y del canto a Santa Bárbara, leídos precedentemente, canto éste, que, de igual modo, se difundió en Castilla y más regiones por el pliego de Cordel.

Poseo el repertorio completo de las canciones religiosas que los últimos copleros errantes difundían hace treinta años por los pueblos de una anchísima área del territorio nacional. Estampadas en menudos libritos cuyos pies de imprenta, en cuanto al origen, rezan Valladolid o Aranda de Duero, son, por lo general, reimpresiones en dicho formato de cantos anteriormente existentes en pliegos que se agotaran.

9. Breve apunte sobre la canción popular religiosa.

Voy a enseñárselos:

- a) Copla de Santa Lucía.
- b) Coplas en honor y alabanza para cantar las quince rosas a la Virgen Santísima.
- c) Versos que cantan los niños en la procesión del Corpus Christi.
- d) Las cartas de la baraja, El arado y El reloj [de Semana Santa].
- e) Canciones para el mes de María.
- f) Cantares para la Nochebuena en la iglesia.
- g) Rosario de la aurora.
- h) El reloj – El arado – Quince rosas – Cartas de a baraja – Diez mandamientos – Mandamientos misteriosos y cantares para todos los domingos de Cuaresma.
- i) Oraciones muy devotas para contemplar con reverencia la sacrosanta pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo en los días de Semana Santa.
- j) Alegres villancicos al Santo Nacimiento del Hijo de Dios.
- k) Consideraciones piadosas y ofrecimientos devotos para andar las estaciones y visitar las cruces.)



### Oración a Santa Bárbara

Especial protectora contra rayos y centellas

Bárbara divina y santa, que con palma de martirio estás con Cristo y su Madre triunfando en el cielo empireo. Lo que Cristo predicaba creías con grande amor, de la Virgen su pureza y la Santa Encarnación.

Tu padre herético y rey en un castillo te encierra, colgándote de los pies con ira grande y soberbia. Aquella noche te deja encerrada en el castillo, dices con ansias de muerte: yo creo en Dios uno y trino.

|  |   |  |   |
|--|---|--|---|
| <p>COPLA BONITA DE SANTA LUCÍA VIRGEN Y MÁRTIR PRIMERA PARTE</p>   | <p>COPLAS EN HONOR Y ALABANZA Para cantar las quince rosas A LA VIRGEN SANTÍSIMA</p>  | <p>VERSOS que cantan los niños EN LA PROCESIÓN DEL CORPUS-CHRISTI</p>  | <p>LAS CARTAS DE LA BARAJA EL ARADO Y EL RELOJ</p>  |
| <p>CANCIONES PARA EL MES DE MARÍA</p>  | <p>Cantares para Nochebuena en la Iglesia</p> <p>Gracias a Dios que hemos llegado a este bendito tiempo para cantar estas coplas la noche del Nacimiento. Este tiempo, compañeros, es la casa de oración todo el que a él quiere entrará con devoción. El sacramento del bautismo en él lo recibimos bajo su celestial mirada los que a cantarte venimos. Tres puertas tiene la iglesia; al entrar por la mayor hagamos la reverencia a Cristo nuestro Señor. Tres puertas tiene la iglesia; al entrar por la mediana hagamos la reverencia a la Virgen Soberana.</p> | <p>ROSARIO DE LA AURORA</p>  | <p>CONSIDERACIONES PIADOSAS Y OFRECIMIENTOS DEVOTOS PARA ANDAR LAS ESTACIONES Y VISITAR LAS CRUCES.</p> <p>escritos de la devoción cristiana que ovejano el Sr. Fray Antonio Arce, del Orden de N. D. San Francisco, Licenciado, etc.</p> |
| <p>El reloj - El arado - Quince Rosas - Cartas de la Baraja - Diez Mandamientos - Mandamientos misteriosos - Cantares para todos los domingos de Cuaresma - C. L. E. S. S.</p> | <p>ORACIONES MUY DEVOTAS PARA CONTEMPLAR CON REVERENCIA LA SACROSANTA PASIÓN Y MUERTE DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO EN LOS DÍAS DE SEMANA SANTA</p> <p>Hay concebidas muchas Indulgencias a los que las leyeren con atención.</p> <p>ARANDA DE DUENO - SEOR Imprenta y Librería de Castro Echeburu</p>  | <p>ALEGRES VILLANCICOS Al Santo Nacimiento del Hijo de Dios</p> <p>INTRODUCCIÓN</p> <p>La sagrada Virgen sale para ponerlo en camino, pidiéndole pena y fruto. San José va con la Virgen cuidando de su regalo, que es de riquísima calidad, y al cielo así ya ha cruzado.</p> | <p>VALEADOLO Imprenta y Librería de F. Sauter's. 1906.</p>  |



Las canciones que aparecen en estos librillos, son narrativas en su mayoría, fueron recogidas y practicadas por el pueblo. Ya unas, ya otras, continúan vivas en las cinco provincias de León, en ambas Castillas y en las de Extremadura; en parte de Galicia y Asturias, Navarra y Aragón, Levante y Andalucía.

Otras muchas, muchísimas, se hallarán, si se quiere buscar, en los pliegos de formato más corriente.

Los copleros, cuando estaban dotados de algún genio musical, podían dar el *tonillo* a los versos. Cada coplero pondría el suyo. Pero en ocasiones adoptaban melodías folklóricas preexistentes, cosa que expresamente solían indicar en los pliegos u hojas, según ocurre en la que sigue:

Dice el título: “Coplas al Nacimiento, / y baile que hacen los Pastores de / Belén, y las Gitanas de Egipto, / en alabanza del niño Dios” [ s. XVIII ].

En el último de los tres largos villancicos que contiene se dice en cabeza: *Letras al Nacimiento de Nuestro Redemptor, por el tono del Chulito andar.*

Fue el pueblo mismo quien realizó tal menester en muchos casos. Otros se ofrecen que no son ya del momento exponer.

Junto a todo esto hay, además, infinidad de cantos que el pueblo inventó. Sólo él podía hacerlo, sobre describir la vida y hechos del santo al que se dirigen, aluden al desarrollo y aspectos de las ceremonias locales, procesión, etc.; a las necesidades y acontecimientos propios del respectivo lugar. Algunas de estas canciones son conocidas con los nombres de *Alboradas* o *Ramos* en las regiones occidentales de España. Estoy seguro de que se recuerdan perfectamente.

Con lo cual doy aquí fin a mi comunicación. El fundamental objeto de ella, como habrase podido ver, no es otro que el de reclamar la atención sobre un fenómeno, a mi juicio importante, de la canción religiosa popular. Estrechamente relacionado con la psicología misma del pueblo; creo muy convencido, que no debe ser desdeñado por quienes se propongan incrementar y enriquecer dicha canción con aportaciones nuevas.

Bastante hay que decir también, del hecho musical en esa canción. Pero no me he propuesto tratar hoy de tema semejante. Sí diré, en síntesis, que el estilo, el giro y el rasgo melódicos de la canción folklórica religiosa serán los caracteres que primordialmente deberá estudiar y considerar el compositor dispuesto a crear música de ese género con destino al pueblo. Tiene, en cambio, una mayor libertad por lo que a la modalidad atañe: desde lo diatónico antiguo o gregoriano hasta el cromatismo empleado con discreta ponderación.

9. Breve apunte sobre la canción popular religiosa.

Por lo que resta, parece como que ofreciendo el texto de la canción religiosa condiciones más o menos afines a la que hemos destacado, el pueblo llega a aceptar un melodismo que puede ir de lo más rudimentario y sencillo a lo verdaderamente desarrollado y complejo.



Fig. 4.

## 9. Breve apunte sobre la canción popular religiosa.

Para concluir daré pruebas, y no de excepción, sino asaz comunes. Oigan este canto de Semana Santa muy difundido en Castilla:

243

Musical score for 'Jueves Santo' in 3/8 time, marked with a tempo of 138. The score consists of four staves of music with lyrics written below. The lyrics are: 'Jue- ves san- to, Jue- ves san- to, Tres di- as an- tes de Pas- cua, Cuan- do el Re- den- tor del mundo A sus dis- ci- pulos lla- ma. Les lla- ma- ba de uno en u- no, De dos en dos les jun- ta- ba. De- que los vio a todos jun- tos A ce- nar los con- vi- da- ba. etc.'

Jueves Santo, Jueves Santo  
Tres días antes de Pascua.  
Cuando el Redentor del mundo  
A sus discípulos llama.

Oigan este otro de las Candelas, recogido en Extremadura:

Musical score for 'Día de la Candelaria' in 2/4 time, marked with a tempo of 72. The score consists of three staves of music with lyrics written below. The lyrics are: 'Di- a de la Can- de- la- ria, El se- gun- do de Fe- bre- ro, Sa- lió a mi- sa nuestra Ma- dre, Ma- ri- a madre del Ver- bo. Sa- lió a mi- sa nuestra Ma- dre, Ma- ri- a madre del Ver- bo.'

Día de la Candelaria,  
El segundo de Febrero,  
Salió a misa nuestra Madre,  
María, Madre del Verbo.

## **10. MÚSICA Y DANZA POPULAR**

*Folleto para la Exposición Universal e Internacional de  
Bruselas. Bruselas 1958.*

Reeditado con el título: “*España es así. Música y danza  
popular*”. En: NETTL, Bruno: *Música folklórica y tradicional de  
los continentes occidentales*. Madrid: Alianza, 1985  
[1ª edición inglesa, 1973].



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



García  
Matos

Centenario 

## 10. MÚSICA Y DANZA POPULAR<sup>1</sup>

Folleto: *Artículo encargado por Bruselas para la participación de España en la Exposición Universal e Internacional de 1958.*

Generalmente reconocemos que España es un país «vario, heterogéneo y múltiple». La afirmación se refiere, a la vez que a la geografía o suelo, a las gentes que lo pueblan a su cultura y hábitos. Esta apreciación que, aunque solo hasta un cierto grado es justa, se revela de súbito a cualquier viajero que en visita por España recorra algunas de sus regiones y observe el hacer y el comportamiento de los seres que en ella viven. Concordes en tal apreciación se hubieron de mostrar casi siempre cuantos visitantes se adentraron por las tierras hispánicas y publicaron luego impresiones y memorias. Al pronunciarse los mismos respecto de las propiedades que caracterizan al «paisaje» y al pueblo hispanos coincidieron en asentar que «España es un país de fuertes contrastes» o una unidad compleja».

La Antropología, la Historia y aun la Geografía confirman el singular fenómeno de lo vario y lo complejo en la población, la cultura y vida españolas. Desde los tiempos prehistóricos en que el pueblo español comienza a formarse, se distinguen ya en él razas y culturas de variado signo. Los grupos humanos que las representan afluyen a la Península por el norte y por el sur. Proceden unos de Europa; de África los otros.

A través de los siguientes periodos primarios, y hasta muy dentro ya de la etapa histórica, las razas y pueblos que simultanea o sucesivamente llegan a aposentarse en España, configurando el tipo humano y la cultura, continúan siendo de esas mismas opuestas procedencias, con oriundez, en casos, en regiones o comarcas de Asia. Ascenden aproximadamente a catorce los principales grupos étnicos que integraron tales masas invasoras. Muy

---

<sup>1</sup> Esta aportación, con el título “España es así. Música y danza popular”, fue cedida a Bruno Nettl, para incluirla en su libro: *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Música, 1985 [1ª edición inglesa, 1973], pp. 118-154. En esta publicación se hacen pequeñas correcciones, que no cambian el sentido del texto y algunas recomendaciones bibliográficas y discográficas que añadimos. Las partituras, manuscritas y añadidas al final del texto en la aportación para la Exposición Universal de Bruselas, en el libro de Nettl se transcribieron en imprenta y se insertaron en su lugar entre el texto.



diferentes, y aun antagónicos entre sí, todos contribuyeron a la formación del pueblo español, de su cultura, costumbres y tradiciones.

Mas no adquieren todos en esa contribución igual importancia, ni los territorios que invaden fueron los mismos para todos. La geografía, complicada de altas mesetas y ásperas montañas, colabora al aislamiento entre poblaciones, gentes y civilizaciones. Semejantes circunstancias forzosamente habían de dar, en la étnica y la cultura españolas, complejidad y variedad. En orden a lo cultural folklórico, asume proporciones y caracteres de muy subido relieve en aquellos aspectos sobre los que se reflejan con mayor viveza el espíritu peculiar de los pueblos: la *canción* y la *danza*

## LA CANCIÓN

Se halla muy difundida la creencia, en particular fuera de España, de que el más genuino y aun casi exclusivo, canto popular español, lo constituye el llamado *cante flamenco* y sus afines más próximos.

Hemos de repetir las declaraciones que a este propósito hicimos en cierta revista: tal creencia "resulta sumamente extraña y paradójica, ya que es precisamente en el campo de la canción y la danza folklórica donde el alma hispana ha vertido más radical y generosamente todo el polifacetismo de su contenido y estructura; donde lo plural y diversiforme se pone de manifiesto con mayor y más incontrastable fuerza".

"No son dudosos los altos valores que en sus dos modalidades entraña el *arte flamenco*. La subyugante emotividad de su patética expresión unas veces, el fascinador encanto de su gozosa y fulgurante alegría otras, y la singularidad, constantemente, de su estilo y técnica, hace de dicho arte uno de los productos musicales folklóricos más originales y bellos del mundo. Pero a seguida es menester asentar estas afirmaciones:

1ª. El folklore *flamenco* pertenece solamente a una región de España: Andalucía; 2ª. Es un folklore especializado, patrimonio exclusivo de unos pocos cantadores, bailadores y guitarristas, dotados de excepcionales facultades que se precisan para ejecutarlo e interpretado; 3ª. Andalucía posee también un copioso folklore cancionístico y coreográfico distinto del *flamenco* y que es patrimonio de todos sus moradores, y 4ª. En las demás regiones



españolas vive asimismo un caudal de canciones y bailes cuya riqueza en número, por lo que a las primeras respecta, se cuenta por decenas de millares, sobrepasando los segundos la cifra del millar y medio. Este rico tesoro cancionístico y de la danza se presenta adoptando una tan considerable variedad de tipos melódicos, estéticos, rítmicos y estilísticos que podría afirmarse es único en tal característica, o casi único, entre todos los de Europa".

Referente a la canción todavía es posible comprobar en los momentos presentes lo pródiga que en su producción se muestra España. A pesar de los lamentables efectos que el acceso creciente de la cultura urbana a los medios rurales y aldeanos viene operando sobre el costumbrismo tradicional y la vida misma del pueblo, aún se ofrecen a la mano comarcas y regiones en que la abundancia de canciones vivas puede satisfacer cumplidamente al más ávido folklorista buscador de estas bellas manifestaciones del saber y el sentimiento populares. Factible es encontrar aldeas y poblados con repertorios vigentes que alcanzan la suma de hasta 140 melodías de toda clase. No son muy raros los campesinos que saben entonar 30 y más canciones diferentes. Comunísimo es el caso en muchos pueblos de darse para una misma circunstancia u objetivo 10 o 15 tonadas de fisonomía distinta, y no menos común es el fenómeno de hallarse en aldeas y poblaciones situadas a 3 o 5 kilómetros unas de otras, cancioneros que entre sí difieren casi por completo en su temática musical.

Excusado es decir las proporciones que tal fenómeno adquiere cuando se trata de regionalidades y demarcaciones enteras. Estos ligeros datos creemos que harán imaginar fácilmente la riqueza numérica de la canción tradicional española. Comparativamente hechos similares se registran en el terreno del baile y la danza.

Como acontece en los demás pueblos europeos y de alta civilización, la canción popular hispana se presenta adscrita, de ordinario, a costumbres, actos y menesteres relacionados con la vida humana y la social y familiar propias de las colectividades rurales. Puede o no aparecer en todas las regiones significada bajo funciones idénticas; ello depende, claro es, del medio y la cultura que en cada una de aquellas domina. En la breve exposición que hacemos nos abstendremos de señalar áreas de repartición o puntos de



localización, pues nos veríamos obligados a extendernos con exceso. La principal y mayor parte de los aspectos, costumbres y fines que se indican obtienen adecuada representación en los cancioneros de todas las zonas peninsulares.

## CANCIONES DE CUNA

Los nombres de *nana*, *arrorró*, *berçe*, *arroló*, *de cuna*, *de bressol*, *lo-kantak* y *añada* designan en las distintas regiones el tipo de cantos con que las madre arrullan, acallan y duermen a sus hijos pequeñines. Los entonan a media voz al mecer la cuna sobre la que el niño reposa, y también al arrullar a éste mantenido sobre el regazo. Al igual que las canciones destinadas a otros muchos objetos de la cuna son muy variadas en lo que se refiere al factor musical. La forma de copla con cuatro o más frases es muy frecuente, pero asimismo lo es la que añade un corto estribillo. El ámbito melódico llega a ser de una "segunda" (dos notas en grados conjuntos), y desde ahí cuanto se quiera, hasta ciertos ejemplos que con creces desbordan la "octava". Tonalmente se desenvuelven, por manera distinta, bajo los más diversos "modos", en los que tanto los diatónicos clásicos como el cromático oriental y el *mayor* y *menor* se hallan representados, entremezclándose a veces y originando aspectos modales de curiosa faz. El ritmo es muy a menudo acompasado y a dos tiempos, como determinado por el que se lleva al mover la cuna, mas a la vez abundan las melodías a tres *partes*, las de amalgamas métricas y las que prescinden de todo compás por desarrollarse libremente y sólo al impulso y medida del sentimiento y la inspiración. Así, bien puede asegurarse que lo que mejor distingue a estas canciones suele ser, por lo común, el ondulante y plácido fluir de la línea sonora, la moderación del "aire" o "tempo" y la tierna y poética dulzura que casi siempre alienta. He aquí, por vía de muestra, la transcripción de uno de estos cantos, que constituyen una de las porciones más sugestivas y características de nuestro cancionero. [Véanse al final las ilustraciones musicales, I.]

Los textos de continuo aluden al fundamental designio de la canción y mediante locuciones graciosas y delicadas:



Duérmete niño de cuna,  
Duérmete, niño de amor,  
Que a los pies tienes la luna  
Y a la cabecera el sol.

La palomita canta  
En el olivo;  
¡Cállate, palomita,  
Que duerma el niño!

## CANCIONES INFANTILES Y DE JUEGOS

Cuentan los juegos de la infancia con un cancionero amplio en extremo. Centenares de estas melodías viven todavía esparcidas por los pueblos y villas de España. Las más numerosas son las que las niñas aplican a las ruedas y a los saltos de *comba* y *cordel*, en las que acostumbran a entonar romancillos de viejos tiempos con historietas o leyendas que relatan amores y sucesos acaecidos a reyes y princesas o refieren milagros de santos y vírgenes; ingenuas o pintorescas narraciones cortas, de varia temática y estrofas que hacen relación al mecanismo y desarrollo del "recreo". Pero hay otras que sirven a los juegos mímicas en los que intervienen en no pocas ocasiones fáciles pasos y figuras de baile; otras muchas inherentes a divertimientos. El estilo musical de tales cantos es constantemente, y como conviene al genio y espíritu de los pequeños seres que los practican, sencillo y alegre, juguetón y movido. Predomina en ellos la optimista y clara tonalidad del *modo* mayor y la métrica de dos y tres tiempos de combinación simple. Los desenvolvimientos melódicos, aunque muy varios de fisonomía, son muy regulares y simétricos en el fraseo, y sumamente armónicos.

## CANCIONES DE RONDA

Con toda seguridad no hay objeto del que derive mayor cantidad y variedad de canciones que la dimanada de ese sentimiento tan humano y universal que es el amor. El principal campo de acción de la especie es el que en bastantes regiones se conoce con el nombre de **la ronda**. Esta es, fundamentalmente, el acto nocturno de pasear los mozos enamorados las calles del pueblo cantando y deteniéndose a hacerse oír al pie de las ventanas de sus novias o amadas, para quienes, fundamentalmente también, hacen la *ronda*. Asimismo el nombre designa al conjunto de mozos rondadores y aun a



los cantos mismos. La costumbre de rondar tiene su efecto en las noches que preceden a los días festivos y en las de éstos inclusive. En muchas partes el grupo de galanes que ronda una calle no tolera que otros la ronden también al mismo tiempo, y así, al entrar en ella, suelen, de principio, lanzar al aire amenazantes o retadoras coplas por el estilo de la siguiente:

Esta noche rondo yo,  
Mañana ronde quien quiera,  
Esta noche rondo yo  
La calle de mi morena.

A veces el signo desafiante es un grito elevado y sostenido que remata descendiendo de tono con rapidez y que en Castilla llaman *relinchido* por ofrecer cierta analogía con el relincho del caballo. Si en la calle de la ronda hay otros mozos cantores que atrevidamente aceptan el desafío, responden a las coplas provocadoras con otras de igual cariz, y al *relinchido* con gritos semejantes de mayor fuerza. Los engallados y celosos enamorados se encuentran y acometen en abierta lucha, que no da fin hasta que uno de los grupos ha sido vencido o puesto en fuga por el contrario. La ronda sigue su curso.

Decimos que es ahí, en la ronda, donde la canción amatoria halla su campo más ancho y propicio. Los galanes encuentran por esa vía el mejor medio de expresar a sus amadas del modo más lírico y emocional la pasión y sentimientos que, tímidos, no se atreverían a comunicar personalmente en tan clara y sincera manera. Las coplas de ronda cantan no solo los sentires entrañables y afirmativos del amor, sino también los negativos, junto a las que, en elevadísimo número, son *requiebro*, o *declaración*, o *manifestación tierna o ardiente del querer*, forman multitud las que exteriorizan *quejas* y *angustias* del cariño no bien correspondido, *celos*, *despechos*, *burlas*, *menosprecios* y *odios*. Véase unos representativos ejemplos de contenido diferente:

Mis ojos lloran por verte,  
Mi corazón por hablarte,  
Mi boca por darte un beso,  
Mis brazos por abrazarte.

Tengo celos del aire  
Que da en tu cara;  
Si el aire fuera hombre,



Yo lo matara.

En el fuego que me abraso  
Te quisiera ver arder,  
Para que vieras, ingrata,  
Lo que cuesta un buen querer

Por mirarte, algún día  
Suspiros daba.  
Y ahora, por no mirarte,  
Vuelvo la cara.

Musicalmente la canción amatoria de ronda presenta, por lo general, caracteres morfológicos específicos que la distinguen. Corriente es el hecho de que llegue a acoger en múltiples casos melodías que, con letras distintas, se aplican también a distintos objetos; las de ciertos bailes son no pocas veces las acogidas. Sin embargo la mayoría son propias exclusivamente de ronda y sólo a éste fin sirven. La diversidad de elementos y rasgos que se contienen en este cancionero es tal que difícilmente podríamos describirla en detalle sin incurrir en fastidiosa prolijidad. Baste indicar que, se resumen en él, en cierto modo, los que por separado se hallan en los principales sectores del cancionero general.

Al lado de las melodías de base estrófica con estribillo, que son las más copiosas, hay un crecido porcentaje que carece de esa segunda parte. El ámbito sonoro es comúnmente holgado y amplio, aunque no faltan ejemplos que se ciñen a la extensión de un tetracordo o poco más. Dos frases que se repiten constituyen la copla en innumerables casos, pudiendo el estribillo, si lo hay, cambiar de aspecto o bien tomar la música de las frases dichas. Con más frecuencia son cuatro y distintas, las frases de que consta la copla. La tonalidad es rica en gamas diferenciadas entre sí. Imperan las melodías a compás, siendo la rítmica muy variada, aunque en tal sentido aparecen fórmulas que se reiteran de modo considerable. Hay también apreciable copia de cantos libres de ataduras métricas, y que discurren un tanto al capricho de los intérpretes. La ejecución acostumbra ser, según las canciones y los sitios, *solista*, *coral* o ambas cosas al tiempo (*responsorial*), y la entonación es siempre levantada y enérgica. En las provincias en que el *fandango* o la *jota* – tipo aragonés– son empleados como canto rondadores, la guitarra, y hasta la bandurria, les hacen acompañamiento.

Posee el cancionero musical de ronda cualidades expresivas y estéticas muy relevantes. Sus típicas tonadas apenas si dejan rastro del sentimiento y la emoción que no registren: a veces con gran realismo, y casi continuamente



por estilo original y bello, atractivo, conmovedor o gracioso. Unas son espirituales y líricas, o fogosas y viriles, o tristes y melancólicas; otras devienen voluptuosas, o bien alegres y joviales. Ante la imposibilidad de ilustrar aquí todos esos aspectos que van enunciados conténtese el lector con el siguiente ejemplo que es modélico y significativo de uno de ellos. [Vide II]

En los pueblos de algunas comarcas los mozos suelen hacer también rondas en las amanecidas de los días de fiesta. Semejante costumbre es lo que se llama - y es clara la razón- *echar* o *dar la alborada*. Con la voz *alboradas*, o - según las regiones- *albadas* o *albaes* se designan las canciones que a tales rondas corresponden. En ellas la nota amorosa sigue prevaleciendo. Por lo que respecta a la forma musical se ha de decir que, con excepción de algunos "tipos" peculiares de la zona levantina, no ofrece rasgos que sustancialmente difieran de los propios de las rondas nocturnas y otras especies. Las melodías son siempre bellas, sonrientes y no exentas de cierta dulzura, conviniendo así a la perfección con el poético ambiente de la hora del alba en que se cantan. Véase una muestra. [Vide III]

Canciones de ronda son asimismo las que acostumbran cantar los mozos que van a salir del pueblo para hacer el servicio militar. Se llaman *canciones de quintos* porque éste es el nombre que se da a dichos mozos. Desde seis u ocho días antes de la partida, los *quintos* rondan por las noches, reafirmando en coplas alusivas su amor a las mozas que quieren y despidiéndose con tristeza de ellas y del lugar que les viera nacer; no están ausentes, sin embargo, las alegres y des preocupadas:

A ser soldado me voy.  
No llevo más que una pena:  
Mi madre llora por mí;  
Yo lloro por mi morena.

Adiós pueblo de El Guijito;  
Las espaldas te voy dando.  
¡Yo no sé qué queda dentro,  
Que mis ojos van llorando.!



El elemento musical es el propio de las rondas, en melodías que solo a este objeto de los *quintos* se emplean siempre.

Otra clase de rondas se da en las aldeas de determinadas provincias: las que con motivo de fiestas mayores o locales señaladas, de romería y aún de carnaval, organizan en sentido de alegría y diversión los mozos y las mozas. En grupos y cogidos del brazo, en los atardeceres, pasan y vuelven a pasar las calles del pueblo entonando gozosos y a plena voz las canciones correspondientes; éstas cesan únicamente cuando tras de pararse a las puertas de familiares o amigos para dedicarles algunas de tales canciones reciben de éstos, en pago, generoso obsequio en dulces y vinos, que saborean con placer y entre bromas y algazara. El tema amoroso está presente en esos cantos, mas hay también otros muchos relacionados con la festividad del día o que incluyen ideas de diversa índole. Muy varias estas rondas en sus melodías, no añaden, empero, caracteres ignorados por las anteriores.

### CANCIONES DE TRABAJO

De gran importancia son los cantos que se adscriben a los trabajos y faenas. Como en cualquier lugar del mundo, en los pueblos españoles las gentes trabajadoras acompañan frecuentemente con canciones sus ocupaciones y oficios. Aparecen en las primeras labores campesinas, pero a la vez en las más secundarias y en las de los oficios y profesiones más comunes en los medios aldeanos, rurales y marítimos. Las hay para *cavar, desterronar, arar y sembrar* las tierras; *escardar* y *escavanar* los sembrados; de *siega, espiguelo, trilla, venteo*, y, por fin, *acarreo* de los granos a las paneras; de *vendimia* y *pisado* de la uva; de *recoger la aceituna*, el *pimiento* y la *hoja de las moreras* para el gusano de seda; de *desvainar* las legumbres y de *deshojar* el maíz; de *hilar* la lana, de *espadillar* el lino y de *mazgar* el cáñamo; de *cerner* y de *amasar* la harina; de *pastores, esquiladores, molineros, boyeros, carreteros, arrieros, pescadores, marineros, canteros, yeseros, carboneros* .... La función que cumplen estas canciones es la de regularizar los esfuerzos y movimientos del trabajador en las faenas que acompañan, para así aminorar la fatiga corporal y procurar un más que eficaz rendimiento en la labor.

Sabido es cómo ante la comprobación de la trascendencia y antigüedad que universalmente alcanza tal fenómeno, el sociólogo alemán Karl Büchner



desarrolló toda una teoría tratando de demostrar que en el ritmo del trabajo tenía la música su primer origen. Un apreciable número de melodías del cancionero nuestro de que hablamos, se estructura rítmicamente de acuerdo a los movimientos que imponen los trabajos. No hace aún muchos lustros, en ciertas comarcas de la zona nórdica se llevaban cantores diestros a los sitios de trabajo colectivo para que al ritmo y *son* de sus cantinelas los obreros soportaran mejor el cansancio y rindieran en la labor mayor fruto. Entre los canteros de Galicia figuraba casi siempre alguno que, mejor dotado que los demás en timbre de voz y sentido del ritmo, era el encargado de entonar las canciones que con sus particulares acentos servían para indicar cuándo "todos a una" habían de empujar los grandes bloques de piedra. El obrero cantor gozaba de un sueldo más elevado que el de sus compañeros. Hay, por el contrario, en el cancionero español de trabajo una abundante serie de tonadas de propiedades y fines distintos. Su ritmo discurre ya absolutamente libre, y como todas o casi todas de este carácter son objeto de tantas variantes cuantos son los individuos que las cantan, pues que se ejecutan "a solo" desdiciendo por ello, y aun oponiéndose, incluso, a la mencionada teoría de Büchner.

Estos cantos, suelen ser, en términos generales, los que acompañan las labores del campo: *arada, siega, trilla* etc. Dos frases musicales que se repiten con los versos terminales de la copla forman muchas veces dichas canciones, otras las frases son cuatro y diversas entre sí, o las combinaciones *a, a, b, a*; *a, b, c, b*; *a, b, a, b, e, a, b*, y todavía otras menos corrientes ya; casi nunca tienen estribillo. Tonalmente sólo por excepción acogen los modos *mayor* y *menor*; a par con el sistema rítmico, de vieja raíz, preponderan las arcaicas modalidades diatónicas, y más de ordinario las que, cromáticas o no, se asemejan o identifican con las de ciertas gamas conocidas del Oriente. Frecuente es el hecho de incidir las melodías en vocalizaciones más o menos extensas y estar sobrecargadas de rápidas notas de floreo y adorno, las que imprimen sello especialísimo a estos cantos, muy destacados entre todos los del folklore musical hispánico. Se sirven de ellos los campesinos para divertir en lo posible la pesadez y monotonía de las faenas, asegurando que los de *arada* resultan cariciosos para los animales y les hacen caminar *templados* y *tirar* bien derechos los surcos. Calmosos, ensoñadores y aun somnolientos; con textos alusivos a las labores, a la naturaleza y al amor, su belleza es de un gran



poder de sugestión para quien los escucha de boca de los más *curtidos* labrantines en la apacible serenidad de la abierta y luminosa campiña. De las mismas podrá el elector tener una idea con la que damos la siega. [Vide IV]

### ASTURIANADAS Y ALALÁS

Al norte de la Península encontramos dos modalidades de canción que, sin poderse estrictamente clasificar entre las de trabajo, muy bien cabe citarlas al lado de éstas y como particular complemento. Son practicadas por campesinos y campesinas mientras se afanan en sus labores y cuando, tras la jornada, regresan a sus casas. Viven y se cultivan dichas especies en las regiones de Asturias y Galicia, conociéndose en la actualidad los dos estilos, y respectivamente, con los nombres de *asturianada* y *alalá*.

El estilo asturiano se desenvuelve siempre en ritmo libre. Vivaces florituras exornan las melodías, que, acogiéndose, por lo común, al *modo mayor* (raras veces al menor) son extremadamente "armónicas", característica esta que apenas hallamos en los cantos que acabamos de reseñar. La expresión también más riente que la de tales cantos, si bien aparece teñida como de una suave melancolía, que casa con el ambiente neblinoso, húmedo y verdeante del país en que florecen. Se entonan con fuerza y en diapasón elevado, y cantan líricos sentimientos de varia relación, en los que, sin embargo, el amor y las sugestiones de la tierra y el paisaje adquieren supremacía. Damos un sencillo aunque característico ejemplo de *asturianada*. [Vide V]

El *alalá* es quizás el canto más interesante que el copioso cancionero gallego registra, y a la vez, el que, considerado musicalmente trasunta de manera más pronunciada el íntimo ser, manso y dulce, del pueblo que lo practica. Ofrece el *alalá* indicios manifiestos de antigüedad muy remota, caso que se repite con otros muchos elementos del saber tradicional de la región gallega, seguramente la más arcaizante de España.

Delatan esa antigüedad numerosos *álalas* que constan de dos únicas frases musicales cortas en libre ritmo, de reducido ámbito y limitadas a cantar silábicamente y en *tempo* lento el *la la la lo, la la la ...* de lo que se origina el nombre de la especie, y cuyo significado, si es que lo posee, ignoramos hasta la fecha. Sobre estas frases salmodiantes se vierten, asimismo, en ocasiones,



textos ideológicos, para lo cual se sigue el procedimiento de reiterarlas con los versos excedentes de la copla literaria. Se descubren tipos que incluyen algunas frases más, bajo idéntico régimen rítmico. De formación posterior, pero antiguos en su mayor parte, son los múltiples *álalas* que se nos muestran con un más amplio desarrollo melódico, tonalidad bien definida, o un tanto vaga, de aspecto plenamente *cantabile* y adoptando ya, sin cesar, letras poéticas. Perdura, no obstante, el silabismo, el *aire* pausado y en muchos casos el *la la la* en guisa de *ritornello* o estribillo. Como la *asturianada*, estos cantos gallegos son ejecutados *a solo* por hombre o mujer. Reflejan con gran viveza el espíritu y sentir de sus creadores pudiéndose añadir que también se halla en ellos perceptible el sutil influjo del ambiente geográfico, pródigo en paisajes y valles perpetuamente verdes, floridas montañas y cielos empañados de neblina. Así, las melodías del *alalá* siempre son emotivas, cadenciosas, y dulcemente tristes y nostálgicas. Las coplas que entonan dicen, muy a menudo, de ternezas, complacencias, o pesares del amor; añoranzas apenadas de la lejana querida tierra o quejumbrosas despedidas al abandonarla en emigraciones forzosas. Transcribimos dos *álalas* de la primera clase y uno de la segunda. [Vide VI, VII Y VIII].

### CANCIONES DE BAILE

El divertimento que desde siempre atrajo con mayor fuerza al pueblo español, del que surgió un notable cancionero, rico de aspectos, es el de baile. Hasta días aún bastante cercanos a los nuestros el baile constituía el indispensable elemento de celebración exaltada de las fiestas oficiales, sociales y de familia. Era común en casi todas las aldeas y lugares españoles durante las tardes de los domingos y demás días santos del año que no entraban en la cuaresma. El sitio elegido con preferencia para la diversión era la plaza pública, o bien algún rellano campestre próximo al poblado. Antes de mediar la tarde la mocedad de ambos sexos acudía a uno de tales sitios y organizaba la danza, que no cesaba hasta la puesta del sol. Allí donde se contaba con músico instrumentista propio- el gaitero, dulzainero, tamborilero, etc -, el baile se acompañaba instrumentalmente; pero en donde no lo había - lo que acaecía en muchísimos pueblos-, las mozas de mejor voz y estilo se turnaban cantando al ritmo de la pandereta o del pandero que la misma cantora manejaba. A un sin fin de bailes solo esta forma de acompañamiento musical se les conoció



constantemente y jamás exigieron otra. Por lo común, la ejecución de las canciones era *solista*, y ... sigue siéndolo, pues a pesar de que en los momentos actuales no se practique ya con el fervor indicado el baile popular, es costumbre todavía en numerosas aldeas, villas y ciudades, sacarle a la luz para celebrar determinadas fiestas locales, romerías o días solemnes. Considerable porción de bailes comporta canciones que habitualmente se acompañan de la guitarra, o con la guitarra y bandurrias y laúdes, panderetas y yerrillos (triángulo), conjunto instrumental que con el nombre de rondalla es designado en varias regiones. Un cantor o cantora, o uno de los mismos músicos rondallistas, entona, a solo también, los cantos. Estos, en otras danzas, son ejecutados a coro unisonal por los danzadores al tiempo que las realizan; en otras los ejecutan grupos no bailantes, que, en casos, lo hacen *antifonalmente* - repartiéndose la ejecución en forma alternada -.

La temática de la canción literaria de baile es de clase muy diversa. En el copiosísimo acervo de estas coplas encontramos, así las de ideología amatoria, sentimental y lírica como las de contenido jocoso, cómico o burlesco; las de intención irónica, o satírica de personas y cosas; apicaradas (en más baja proporción), relativas a quienes bailan, al mismo baile y al instrumento que el cantor o cantora está tañendo; a hechos y sucesos vulgares de la vida diaria aldeana ... :

Si me quieres ver morir,  
Sin calentura y sin mal,  
No tienes más que decir  
Que me quieres olvidar

Ese mozo que baila,  
Baila al saltillo,  
y a las mozas enseña  
Los calzoncillos.

Una niña en el baile  
Se lo miraba,  
La punta del zapato  
Que le apretaba.  
Y eso sería  
Que el bailador bailando  
La pisaría

La pandereta que toco  
Tiene boca y sabe hablar;  
Sólo le faltan los ojos  
Para ayudarme a llorar.



Por lo que atañe al factor musical se acusa multiforme y variadísimo de estilos melódicos y rítmicos. La canción a tres tiempos de aire activo y vivaz, o bien pausado, la hallamos extendida en toda España, incluyendo los territorios insulares. Pero es sumamente cambiante en su configuración y de melodía y ritmo, pues se diversifica y toma varia de caracteres, no sólo por lo que en ella influyen la varia geografía y las diferencias psicológicas, sino, principalmente, porque sirve a numerosos bailes de técnica y coreografía distintas y hasta opuestas a veces: *a lo bajo, son llano, fandango, mateixa, jota, seguidillas, ball pla, parrandas* y muchos más. Los más de estos cantos danzarios, compuestos de copla y estribillo, o copla sola, presentan grados de variedad en cuanto se refiere a la cantidad y combinación de las frases, la expresión melódica y rítmica y aun el color tonal. La falta de espacio nos impide exponer detalladamente los diferentes modos bajo los que esos rasgos suelen mostrarse, y por lo mismo es todavía más imposible dar aquí cabida a las ilustraciones pertinentes.

Tres ejemplos breves bastarán a dar fe de lo que aseguramos. Corresponden a distintos bailes. Los dos primeros proceden del occidente de la Península, el tercero, del Norte, de Cataluña [Vide IX, X, XI]

Asumen formas ya fijas o permanentes y de mayor complicación y dimensión el *fandango*, las *seguidillas* y el *bolero*, la *jota* y algunos otros bailes, más ceñidamente localizados o menos difundidos en el área nacional. Los instrumentos de rondalla mencionados antes acompañan, de ordinario, a todas estas canciones danzarias. La del *fandango* consta de seis frases en *modo mayor* con cadencia modulante de la última de ellas al acorde *mayor* del tercer grado, que es el *tono-tónica andaluza-en* que se mueven los instrumentos a través de la *Introducción* y *ritornello*. Las cadencias de las frases 1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> inciden armónicamente en el grado primero, la 2<sup>a</sup> en el cuarto y la 4<sup>a</sup> en el quinto o *dominante*, siendo de cuatro compases cada una de las mismas. Aparte excepciones muy contadas, esa es la forma genuina del fandango, debiendo advertir que en determinadas regiones se da también un tal nombre a cantos de baile de diferente estructura. Las *seguidillas*, como el *bolero*, tras de una corta *introducción* instrumental tiene tres o cuatro compases de *salida* cantada, y después de otros tres *estribillo*, que siguen haciendo solos los instrumentos, se desarrolla la *copla*, la cual abarca nueve

compases (sucede así con las *seguidillas* de Andalucía, las *sevillanas*; las de Castilla y más demarcaciones se atienen a tal norma, pero en casos la infringen presentando algún compás de más o de menos). Es de rigor el repetir dos veces el *estribillo* con la *copla*, repartiéndose en ésta los versos poéticos de muy particular manera. Generalmente la *copla* comprende cuatro frases y aun las hay de cinco. El *modo mayor* domina, no siendo raras, sin embargo, las *seguidillas* en *menor* y otros tonos. Siete frases de cuatro compases constituyen la *copla* de *jota* (de la jota aragonesa y sus afines), que se ve precedida y seguida (seguida incluso al *estribillo* que a veces lleva adjunto) por movidas figuraciones melódicas instrumentales de *introducción* y *ritornello*. Asimismo el *modo mayor* le es connatural, apareciendo en poquísimos ejemplos el *menor*. Le es propio el régimen armónico exclusivo de *tónica* y *dominante* cada cuatro compases de que, según dijimos las frases constan. Recae en el acorde *tónico* las cadencias de las impares, y en el de *dominante* las de las pares. Como ocurre con el fandango, *jotas* son llamadas también en otras provincias, canciones coreográficas de distinta construcción.

Sobreabundan los singulares motivos de belleza en el nutrido repertorio de melodías bailables de métrica ternaria que el pueblo español posee. Ciertas formas o especies han llegado a significarse universalmente, alcanzando una fama que desde el siglo XVIII dura hasta los presentes días. Preside muchos de estos cantos una gran originalidad de factura y estilo melódico. En el terreno de la expresión y el carácter, brindan modos o matices varios y atractivos. Son unos vivaces y dinámicos, alborozados y alegres por extremo; otros conjugan la vivacidad con dejos y *caídas* de melancólica apariencia; otros, las *jotas*, son de temple viril, arrogante y triunfal. Prevalece en otros la ingenuidad y serenidad de espíritu; el *fandango* es siempre emocional, porque aunque pretendiendo ser jovial (alguna copla de él comienza diciendo: ¡Viva el alegre fandango! ...), un como sutil y blando sentimiento de tristeza impregna a sus gorjeantes desinencias cadenciales; las *seguidillas* expresan sin reservas el júbilo y la alegría más placentera, clara y entusiástica, pero sin estridencias; la gracia, por instantes lindamente burlona, es también atributo sobresaliente de sus airoas melodías ... Vaya un ejemplo de *seguidillas sevillanas* [Vide XII] cuyo texto poético reza completo así:



## 10. Música y danza popular

Amarillo es el oro,  
Blanca es la plata,  
y negros son los ojos  
Que a mí me matan.

¡ Ay no puedo!  
Olvidar a la niña  
Que yo más quiero!

La canción de danza de compás binario, a dos tiempos, es muy común en la mayor parte de las provincias del norte de la Península y en algunas más subyacentes con otras tres o cuatro centro-occidentales; en las regiones del sur apenas existe. Sirve a bailes que, según las comarcas de su radicación, se nombran *agudillo* o *a lo agudo*, *a lo ligero* o *a lo alto*, *ariñ-ariñ* o *porrusalda*, *corranda*, *xiringüelo*, *giraldilla*, *de pandero*, *corrido*, *charro*, *charrada* ... , bailes que, a excepción del *agudillo* con sus sinónimos y la *porrusalda* o *ariñ-ariñ*, se ofrecen también, a la par, con música de diferente medida.



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

Casi todas las canciones de esos nombres - las escalas binarias a que estamos aludiendo - tienen como peculiaridad señalada lo animado, cuando no animadísimo, de su aire, *cosa* que les imprime un carácter saltarín, vehemente y alborotado, que acentúan los agitados y ruidosos repiques de la pandereta que acompaña. Por lo demás, seguimos encontrando la misma diversidad de rasgos que en melodías de otros objetos hemos ya visto: variedad morfológica, en el número y combinación de las frases, en la tonalidad, etc; sólo el ritmo melódico muestra en no pocas ocasiones fórmulas verdaderamente específicas. Las cortas piezas que siguen representan, por el orden en que van colocadas, un *charro* de la provincia de Zamora, un *agudillo* de la de Santander y un *baile de pandero gallego* [Vide XIII, XIV, XV]

Todavía hay una especie cancionística de danza que implica distintos tipos métricos y rítmicos. En compases de combinado temario, de 6 x 8 con 3x4, de cinco partes y hasta 10 x 16, se estructuran respectivamente *muñeiras* y otros bailes, ciertas *jotillas* y *sones*, *zortzicos*, *perantones*, *charradas picadas*, *ruedas* de Castilla ... Daremos un solo ejemplo de esas canciones. Se trata de un perantón procedente de Extremadura. [Vide XVI]

Llegan a recogerse en cantidades elevadísimas las melodías de muchos de los bailes que hemos nombrado y de otros de los muchísimos más que dejamos de citar. Multitud de estos últimos tienen una sola canción o cierto número de ellas, pero algunos de los mencionados las cuentan por centenares. Concretamente nos referimos a las *seguidillas*, *la jota*, *el fandango* o los bailes *a lo alto*, con lo cual es dable al lector suponer la gran variedad musical y de "estilos" que este cancionero obtiene. Es preciso recordar el ingente repertorio de piezas específicamente instrumentales con finalidad danzaria, que acrecientan más aún dicha variedad.

## CANCIONES DE BODA

Aunque menos amplio en número y también de extensión geográfica, un muy sugestivo acervo cancionístico vincula los actos y costumbres relacionados con las bodas o enlaces matrimoniales. Esas costumbres no son siempre las mismas en todos los pueblos y aldeas, sino que las vigentes y



apreciadas en unos distritos pueden no existir en los de más allá, y viceversa. Haremos relación sumaria de algunas importantes. En bastantes zonas regionales, el día víspera del casamiento las muchachas amigas de la novia van a altas horas de la noche a la puerta de aquélla a cantarle lo que llaman la *alborá*. Entonan con emocionadas coplas las *despedidas* a la que se desposará poco más tarde, los oportunos consejos que la amistad afectuosa obliga a dar a la que abandonando el libre estado de soltería se dispone a tomar el grave y responsable de casada:

Pájaro que vas volando,  
Llevas el azahar en el pico  
Ya te vas de nuestro bando  
A vivir con tu marido

Esta es la primera rosa  
Que se corta del rosal;  
Esta es la primera hija  
Que su padre va a casar.

Coge, novia la mantilla,  
Y métete *pa* la sala,  
Y ponte a considerar  
Lo que vas a hacer mañana

Veo yo que dicen bien  
En los libros del olvido:  
No te puedes ir con otro  
Mientras viva tu marido.

La novia, que desde el lecho ha oído las canciones, baja luego a convidar con dulces a sus amigas. Estas visitan también la casa del novio y la de los padrinos, a cuyas puertas cantan estrofas de admonición y homenaje, respectivamente:

Novio, la novia te entrego  
Para que vivas con ella;  
Si la has de dar mala vida,  
Deja la moza soltera.

La madrina es un rosal,  
El padrino es una almendra,  
El novio cadena de oro  
Que a la novia lleva presa.

En otros pueblos es en el momento de dirigirse los novios a la iglesia y al salir de ella, casados ya, o incluso durante la comida del festejo, cuando las mozas entonan los epitalamios, de muy variado contenido.

Hay sitios en que al finalizar el banquete de bodas un grupo de jóvenes invitadas a él presentan a los comensales una manzana clavada en una larga navaja, y con apropiadas canciones que cantan solemnemente, van solicitando



## 10. Música y danza popular

de todos, persona por persona, una dádiva en metálico para la novia. Cada asistente hinca en la manzana que le presentan las monedas en oro o plata que da, y cuando aquélla se ha cubierto de dinero, es depositadas en una bandeja y sustituida por otra navaja. Realizada la colecta, las postulantes ofrecen a la esposa, y con tonada distinta, las manzanas guarnecidas de monedas:

Toma novia, esta manzana,  
Cargadita de oro y plata.  
Toma novia este presente  
Que te ha dado la buena gente.

En las aldeas de ciertas provincias, mozos varones no invitados a la boda se llegan a las puertas de la casa donde se está celebrando el banquete, y dividiéndose en coros estratégicamente situados, cantan las loanzas de los novios y sus acompañantes, las diversas ceremonias del casamiento y las enhorabuenas y felicitaciones, a lo que el desposado corresponde saliendo a entregarles unas grandes tortas u hogazas de pan y dándoles algún dinero con que se conviden y beban en las tabernas del lugar...

Si bien no dejan de asomar en este cancionero las melodías de estilo regocijado, predominan las de carácter sentimental y emotivo, con sonoridad en casos un tanto rígida y como ritualista; ritos son, en verdad, algunas de las costumbres a que se adhieren. Muy pocas conllevan estribillo y su modo estructural, tonal y rítmico, varía en igual medida que en la generalidad de las especies ya reseñadas. Se comprueba en el canto de *alborá* que transcribimos la belleza que logran estas melodías [Vide XVII]

### CANCIONES RELIGIOSAS

Es variado el arsenal de canciones que toman inspiración del sentimiento religioso. Ya en el templo, ya en las sacras procesiones, el pueblo español exterioriza su arraigada y proverbial religiosidad cristiana haciendo uso frecuentísimo del canto. Solemniza con él las cíclicas conmemoraciones de la *Natividad* y de la *Pasión y Muerte del Señor*; los actos piadosos que a Cristo crucificado y a su Divina Madre - bajo las más diversas advocaciones - se les tributan en unas u otras aldeas; los dedicados a los Santos Patronos y Patronas



locales y a otros santos y vírgenes que, localmente también, inspiran la devoción común; ruega e implora por medio del canto la protección celestial en las coyunturas de agobiantes necesidades y de trágicos infortunios ...

Repito aquí lo escrito por mí en otra ocasión: "El contenido poético literal, de estos cantos tiende, casi en todo momento, a *contar* o *referir*. Las deprecaciones, las veneraciones y las loanzas, cuando existen, se incluyen, breves, al comienzo de los textos, al final, entreverándolos o formando estribillo. Los dedicados al Nacimiento divino pormenorizan ampliamente los diversos actos del Misterio: la Anunciación, los recelos de San José, las desventuras de los Esposos buscando albergue, el alumbramiento, la adoración de reyes y pastores, la huida a Egipto y las primeras andanzas del Niño Jesús. Los de Semana Santa dan en *romances*, *calvarios* y *coplas*, la historia toda de los sagrados sucesos que van del Domingo de Ramos al de Resurrección. En los cortejos procesionales y en la iglesia se ruega o alaba a Vírgenes y Santos *relatando* sus apariciones, sus dolores, sus martirios y milagros, su vida. Estas canciones son alguna vez votivas o de acción de gracias, y entonces hacen *relación* de los riesgos y peligros evitados o conjurados por la intercesión del Santo. Se alude a las ofrendas, a quienes las portan, al señor cura y a los habitantes del lugar. Las *rogativas* o preces cantadas en tiempos de sequía, epidemias y otros males no dejan de insertar, en ocasiones, realistas referencias a los daños que tales perturbaciones causan.

El tradicional cancionero religioso nuestro es, pues, en su mayor parte, predominantemente *narrativo*. Narrando, y por ende contemplando los humanos hechos y asombrosos prodigios de Cristo, de la Virgen y de los santos, el pueblo en colectividad se conmueve y cree expresar mejor, por tan singular proceder, sus sentimientos de adhesión y sumisión a la Divinidad, de fe y de esperanza en Ella.

## VILLANCICOS

En orden a lo musical, la melódica muestra caracteres y aspectos distintos en relación estrecha con el "motivo" que canta o la causa que le inspira. Amablemente jubilosas son las canciones del ciclo de Natividad y de



manera principal las llamadas "villancicos", de larga tradición en España, por cuanto se documentan en el siglo XV en sentido tanto religioso como profano, siendo su significado primordial el de las canciones *villanescas* al estilo *villano* o del pueblo, de donde las viene el nombre. Acompañados de los ritmos de panderetas, zambombas, castañuelas, yerrillos y almireces, se ejecutan en la iglesia durante la Misa del Gallo y también junto a los belenes que en algunas casas llegan a instalarse. En toda España hay villancicos. Varios de tonalidad, composición fraseológica y ritmo, en su forma casi constante de dos partes: estrofa y ritomello, presentan una riqueza melódica de fisonomía tan peculiar, que les hace inconfundibles respecto a los cantos de otros objetos. Dígalo el ejemplo que trasladamos, tomado al azar. [Vide XVIII]

Si ya no religiosos, de análogo o parecido carácter, aunque más parcos de belleza y un punto más bullangueros, son los cantos de cuetación llamados de *aguinaldo*, de *Año Nuevo* y de *Reyes*, que desde el día de Nochebuena al de la Epifanía entonan los niños por las calles y a las puertas de las casas en demanda de obsequios pecuniarios y comestibles.

### CANCIONES DE SEMANA SANTA

Muy opuesta es la expresión de las canciones de Cuaresma y Semana Santa. El pueblo devoto siente estremecido la divina tragedia del Calvario, y al cantarla no sabe sino hacerlo con acentos de severa y compungida piedad, que en bastantes casos rayan en lo lúgubre y doliente. El recitativo y el melos de corto ámbito se dan con cierta insistencia y casi siempre el sabor litúrgico, ritual, penetra y resalta de modo muy visible en estas canciones. [Vide XIX, XX y XXI]

Gran dureza dramática poseen los cantos que en la región andaluza dedican en la dicha Semana Santa a las representativas imágenes sacras de las procesiones, cantos que se conocen allí con el nombre de *saetas*. En la *saeta*, con sus diversos estilos, el cantar más destacado entre los que componen el repertorio del cancionero español propio de la citada festividad religiosa. Brota siempre espontánea, inopinada y *a solo*, de labios de cualquier hombre o

mujer perdidos entre la muchedumbre espectadora del acto procesional y en un transporte o raptó de emoción ante las patéticas escenas e imágenes del desfile, recordadoras de la sublime Pasión y Muerte del Redentor del mundo. Angustiada y gimiente, la *saeta* se aviene en su sentimiento, a la perfección, con el luctuoso y dramático carácter de los sucesos y de las divinas figuras que cantan. Formalmente, y salvo contadas excepciones, consta de cinco frases melódicas; el ritmo es libre y la tonalidad puede decirse vaga, pues que atendiendo a las *saetas* que el mismo pueblo suele llamar "antiguas", vemos que coinciden en desarrollarse sobre el pentacordio *do-sol*, con cadencias en el *mi* las frases impares y las pares en el *fa*. Las *saetas* no tenidas por antiguas desbordan ese marco e inciden cadencialmente en alguna otra nota, mas prevalece la importancia de los sonidos dichos a través del discurso melódico y en los reposos, incluido el último. Ofrecemos una auténtica *saeta antigua* [Vide XXII]

## GOZOS Y CANTOS DE ROGATIVAS

De una más complacida y serena religiosidad son los cantos que a santos y a santas, patronos o no, se dedican en multitud de pueblos con motivo de los respectivos días de su fiesta. Tales cantos se dan abundantemente, habiendo región, la de Cataluña, en que casi para cada mártir, confesor o virgen del santoral hay una canción o canciones adecuadas, y que allí llaman *goigs* o *gozos*. Por doquier, y con constancia, es la vida y milagros de los santos y refiere esta especie fecundísima, de melódica y estilos asimismo variados. Compárese los dos siguientes, catalán el primero, extremeño el segundo. [Vide XXIII y XXIV].

[Un poco más austeros, pero dentro de esas líneas, se hallan los cantos de rogativa, que fundamentalmente se destinan a pedir la lluvia, siendo por lo común muy expresivas, e ingenuas a veces, sus coplas, como puede verse por las que aquí traemos]<sup>2</sup>:

<sup>2</sup> Párrafo añadido en "España es así. Música y danza popular". En: NETTL, Bruno: Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales". Madrid, Alianza, 1985, p. 139.



## 10. Música y danza popular

Danos el agua, Señora,  
Que bien nos la puedes dar,  
Dentro de tu pecho tienes  
Una fuente manantial.

Los campos se secan,  
La hierba no nace,  
y los corderitos  
Se mueren de hambre.

Las abejas se mueren,  
Que se les seca la flor,  
y no pueden poner cera  
Para alumbrar al Seños.

Agua, Reina Soberana  
Para que granen los trigos,  
Para que no pasen hambre  
Estos pobrecitos niños.

### OTRAS CANCIONES

Todavía se enriquece el cancionero tradicional hispánico con otras clases de documentos que el espacio de que disponemos no permite ya describir. Así, aparece numerosa la de los cantos que, carentes de "objeto" de aplicación, se entonan en cualquier ocasión o instante para divertir el ánimo o a solicitaciones de un placentero estado del mismo. Tan copiosa o más es la serie de melodías con que se cantan los *romances*, género narrativo de respetable antigüedad, como se sabe, en nuestra poesía folklórica. Digamos ahora que el *romance*, la *cuarteta octosilábica* y la *seguidilla*, de las que el lector ha visto diversas muestras en este escrito, son las formas literarias más típicas y corrientes de la canción popular española. Aún hay, proseguimos, un repertorio apreciable de bellas y curiosas canciones de marzo y de mayo que adscriben costumbres interesantísimas de origen pagano inequívoco. En cantidad más reducida, *de carnaval*, *de ánimas*, *para columpiarse*, *báquicas*, *de pregones* ... etc

### CANTE FLAMENCO

Capítulo aparte habríamos de dedicar al archifamoso *cante flamenco*, si no fuera por la dificultad mencionada. En los últimos tiempos el disco lo ha difundido ampliamente, y creemos que serán muy escasos los lectores que no tengan de él alguna noción o conocimientos, lo cual compensará, en cierto modo, la concisión del apunte que nosotros vamos a hacer.

Según los datos hasta hoy obtenidos, este cante parece que no comienza a dar fe de vida sino hasta los postreros decenios del siglo XVIII, y son los gitanos andaluces quienes primeramente lo hacen destacar. Esta circunstancia



hubo de determinar hasta mediados del siglo XIX, el hecho de ser bautizado dicho *cante* con el nombre de *flamenco*, que era uno de los nombres con que se venía designando al gitano desde fines del siglo XVIII o desde poco después, y que, según también parece, es un término de la jerga del hampa. *Flamancia* y *flaman* (de llama) son voces que en el lenguaje de la gente del hampa española servían para denominar, respectivamente, la *presunción* y lo *brillante* o *lucido*. Tales gentes adoptaron el derivado flamenco para nombrar al gitano, tan aparentemente presumido en su persona y aun tan *lucido* y *brillante* en el garbo de sus andares, ademanes y gestos, cuando el gitano se les asocia y establece con ellas íntima convivencia al abandonar por los indicados días del siglo XVIII, y en acatamiento de *reales ordenanzas*, la existencia nómada que llevaba. Actualmente no se conocen datos o indicios que expliquen más racional y seguramente la etimología del vocablo y el porqué de su aplicación al gitano *calé*

En un principio las especies flamencas eran contadas: *martinetes*, *tonás*, *debla*, *polos*, *playeras* o *seguiriyas* y la *caña* quizás. Al correr de los años, y a medida que fue incrementándose el número de los que gustaban de oír el *cante*, se incorporaron a éste, gradualmente, las otras muchas formas que hasta nosotros han llegado: *soleares*, *fandangos*, *malagueñas*, *serrana*, *alegrías*, *tarantas*, etc., etc. El estudio melódico y sistemático del *cante flamenco* es de reciente iniciación, y por lo mismo son bastantes los puntos y extremos que de él no hemos dilucidado todavía. Hay uno, básico, sobre el que se proyectan ya algunas luces: el de su primordial fuente o raíz. Puesto que el gitano es quien primero da a conocer el citado *cante*, parecería en principio atinado creer que fuesen los individuos de esa raza quienes en España lo trajeron. Sin embargo los síntomas que van descubriéndose parecen revelar que no sucedió así. En el cancionero estrictamente popular hemos hallado fórmulas y temas que en sustancia se identifican con los de ciertas melodías de algunos de aquellos *cantes* que siendo los primeros en aparecer, se tienen por los más gitanos o *flamencos*: el *martinete* y la *seguiriya*. Averiguamos cómo el *polo* fue también una canción bailable de los medios aldeanos y con anterioridad a la aparición del *cante*. Sabemos que la *caña* la practicaban asimismo el pueblo. Quiere ello decir que del pueblo, del español, tomaron los gitanos-y después los no gitanos-las canciones que los más geniales y capacitados hubieron de transformar, *flamenquizándolas*, al hacer de ellas objeto de explotación. El fenómeno se



corroborar con lo que luego sigue ocurriendo respecto a formas que, como el *fandango*, la *malagueña*, la *saeta*, las *alegrías* y otras, se encuentran aún vivas y muy difundidas por extensos territorios provinciales de la Nación, aunque en ciertos casos ostenten nombres diferentes. No con todos los *cantes* hemos podido hacer esas comprobaciones, porque faltan por recoger todavía los cancioneros folklóricos de muchas comarcas. De otra parte, no es verosímil que se hayan desvanecido de la tradición melodías correspondientes con las de determinados "estilos" del flamenco, resultando entonces imposible la comprobación referente a tales "estilos".

En síntesis, la técnica del "*aflamencamiento*" consiste en sobreponer a la canción elegida agregados de notas y melismas de carácter expresivo más que adornante; de figuraciones ampliatorias con la que se añaden algunas palabras a los versos poéticos, o bien entonan *ayes* o *quejidos* de repetición en algunos *cantes*, de una o más frases o de parte de ellas. A fin de que el lector constate por sí mismo lo que va dicho y vea también realmente el *cómo* de la técnica descrita, le damos el ejemplo de una *saeta* muy aflamencada que en pureza sale de la que contemplamos del pueblo páginas atrás y que debe volver a mirar en comparación. La *versión flamenca* la transcribimos en la tesitura justa en que la entonó el cantor de quien la recogimos en fonograma (una tercera más baja que la popular). [Vide XXV].

A pesar de la restringida visión que de nuestro cancionero popular dan las pocas melodías que ilustran las breves notas que acaban de leerse, en su conjunto habrán permitido vislumbrar aquellas propiedades que preliminarmente decíamos sobresalen en la canción folklórica española: la de su variedad en tipos melódicos, rítmicos y de estilo, y la de la diversidad estética y expresiva que manifiesta. Son fenómenos que reconocen su causa, a juzgar por lo que la investigación comienza a demostrar, en la concurrencia a la formación del pueblo hispánico y su cultura de los múltiples factores étnicos a que hubimos de aludir en el preámbulo. El aludido hecho geográfico contribuyó en alto grado al aislamiento y preservación de caracteres y formas entre sí dispares.



A épocas muy primitivas o remotas hay que atribuir los cantos no rituales que esparcidos por casi toda el área peninsular se mueven dentro de dos, tres o cuatro sonidos conjuntos y están compuestos de una o dos cortas frases melódicas que se repiten con obstinación. Llegan al centenar y medio las canciones que hasta la fecha se han hallado de esa clase, siendo probable que aún puedan recogerse otras tantas. Véanse algunas de las de *dos y tres* sonidos; de dos la primera y la segunda, infantiles ambas, y de Vasconia y de la región valenciana, respectivamente; de *tres* notas las demás: *arada* de Galicia, *romance* castellano y canción dialogada de Murcia. [Vide XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, y XXX)

Algunas formas de uso casi exclusivo en las provincias del Norte español han revelado ser originarias de pueblos o culturas que partiendo del Asia Central en épocas seguramente lindantes con la prehistoria, invadieron amplias zonas europeas cuyos confines meridionales debieron extenderse al sector peninsular ibérico. Tal origen viene determinado por la similitud de rasgos sustantivos que se encuentran al comparar las citadas formas con las de ciertos pueblos europeos y asiático-centrales. De raíz ya probablemente céltica han de ser variados tipos de canciones provenientes del mismo septentrion español que representan notables analogías en giros, y elementos melódicos y hasta rítmicos, con tonadas francesas de Bretaña y Normandía, Flandes e Inglaterra. En el área nordoccidental, precisamente la ocupada en España por los celtas, vive ese cúmulo de bailes de compás binario y rapidísimo tempo que más atrás se mencionan bajo los nombres de *ariñ-ariñ*, *agudillo*, *a lo alto*, *charro*, *giraldilla*, etc. Su música delata un estrecho y evidente parentesco con las propias de la *bourrée française*; incluso en el terreno coreográfico el típico *pas de bourrée* tan conocido en la danza clásica, forma parte de los que constituyen el ariñ-ariñ de las montañas vasco navarras y el charro que bailan en unas pocas aldeas al poniente de la provincia de Zamora.

Por el camino mediterráneo y africano llegaron ciertas fórmulas y estilos procedentes del Indostán - y otras regiones limítrofes - que la investigación ha señalado implícitos en nuestras canciones. Y se hace cada día más visible el influjo bereber, no sólo en cantos que reproducen con fidelidad las líneas de algunos de los que se recogen entre los pueblos del Atlas, sino también en la especial rítmica de otros de función bailable, rítmica que nosotros mismos descubrimos, o creemos descubrir, en distintas melodías de tales pueblos. Nos referimos, concretamente, al ritmo peculiar del tango de Cádiz y al quinario (10 x 16) que informa de manera principal, las ruedas burgalesas, las charradas picadas de Salamanca y los corridos segovianos, ritmo que se encuentra también en la Turquía asiática.

Igualmente observamos en muchas canciones pertenecientes a especies diversas, la fuerte influencia ejercida por el canto gregoriano. Esta influencia se deja notar en melodías de objeto diferente, que unas veces acogen en su totalidad y otras de modo fragmentario fórmulas del litúrgico repertorio *salmódico*, del *himnódico* o del *antifonal*.

Transcurrirá bastante tiempo antes de poderse establecer los grados de intensidad con que los citados influjos, y algunos más que empiezan a columbrarse, arcaicos o no, han participado en la formación del cancionero tradicional hispánico, pues además de no haberse todavía recogido éste exhaustivamente, su análisis científico y comparado principia ahora a verificarse con seriedad y creciente interés.

## LA DANZA

Universalmente afamada es la danza española. Con dificultad podría hallarse otra en el mundo que llegue a superarla en fuerza expresiva, capacidad de seducción, originalidad y riqueza de valores estéticos y psicológicos. Lo que no se sabe tanto es la abundancia de caracteres y maneras de ser que ofrece, ya que sólo unas cuantas de las más brillantes, sugestivas y espectaculares, han sido las que desde el siglo pasado se llevaron y trajeron allende y aquende de nuestras fronteras en públicas exhibiciones, despertando la general admiración. Hoy, sin embargo, el conocimiento de tal extremo ha comenzado a hacerse patente con las actuaciones, dentro y fuera de España.

Es notorio el arraigo, hondo y antiquísimo que en el pueblo español tiene la afición y gusto por la danza. Buenas pruebas de ello nos legaron en documentos de índole variada las pasadas generaciones, y desde tiempos anteriores al periodo neolítico de la Prehistoria. En pinturas rupestres de las etapas mesolíticas y neolíticas figuran representaciones de bailes colectivos, ya de mujeres, ya de hombres, que se interpretan como danzas mágicas de fecundidad y de guerra. Inaugurada la era histórica nos llegan en escritos griegos y latinos de la época romana referencias y noticias que, junto a las imágenes coreicas plasmadas en cerámicas íberas coetáneas recientemente exhumadas, atestiguan la continuidad entre los españoles de entonces del cultivo del baile, y hasta el aumento que había logrado, pues que a más de fecundativo y bélico se

mostraba ya también religioso, festival, funerario, y espectacular; este último, como se sabe, granjeó singular prestigio a las bailarinas de la Bética que eran llevadas a Roma para alegrar con sus voluptuosos giros coreográficos, y en reuniones y banquetes, la vista y los corazones de la sociedad refinada. El trinar de las castañuelas había empezado a ser complemento obligado de las danzas andaluzas. A partir de esos instantes los testimonios documentales sobre los bailes españoles persisten.

Con tan larga tradición danzaria, en la que se sobreponen, diversificándola y enriqueciéndola, las mismas influencias étnicas que en el cancionero obran, nada puede extrañar que el acervo de bailes populares conservado en España sea nutridísimo, fértil de aspectos y no menos pródigo en perfecciones y bellezas. Dada la finalidad de este artículo renunciamos a clasificar nuestros bailes con arreglo a cualquiera de los métodos científicos existentes, haciendo sólo de los mismos una división elementalísima para seguir un cierto orden al hablar de ellos; la que los separa por su objeto o función en dos clases: a) los que se ejecutan en actos religiosos o profanos relativos a especiales fiestas o ceremonias como elemento solemnizador o de "rúbrica", y b) los que sirven de solaz y diversión son de uso más "cotidiano", los que en domingo, festividades y "alegrías" sociales o familiares practica la comunidad.

## BAILES RITUALES

Respecto al primer grupo citaremos, antes que otras, las danzas que en honor de los santos Patronos se ejecutan por delante de sus imágenes en las procesiones. La que por toda España vemos más difundida y cultivada es la que dicen *de paloteos* o *de palos*, que, según es sabido, tiene una repartición universal. Ocho o más hombres - muy comúnmente ocho- vestidos de blanco, y que en muchos pueblos lucen también enaguillas o faldas del mismo color, esgrimen palos de mismo tamaño-uno en cada mano - que entrechocan individualmente y entre sí a los ritmos de los pasos de baile.

Es inmensa la cantidad de combinaciones de paloteados que en España ofrece esta danza; tantas como pueblos la poseen. Siempre constan de varias tocatas - sitios hay que pasan de doce - y es localizada la especie en doscientos pueblos. Los paloteos no revelan a menudo ser otra cosa que meros juegos de habilidad, a veces muy difíciles, fuertes y complicados; pero en casos múltiples, sin duda, esconden significados ya perdidos en relación con primordiales u originarios fines de la danza: fecundidad, lucha guerrera ...

En considerable número de provincias vive la danza de espadas. También son generalmente, ocho los hombres que la realizan, y visten de modo parecido a los anteriores. En la mano derecha sostienen el arma, y con la izquierda cogen - o no - la punta de la que empuña el compañero del lado. Al compás de la música evolucionan de diferentes formas, dibujando figuras espirales, circulares, serpentinadas u otras y saltando sobre las espadas al agacharlas o pasando bajo las mismas al izarlas o al organizar con ellas una especie de puente. En algunos lugares existe el entrechoque belicoso, en otros el cruzarlas horizontalmente apresando por el cuello al guía o bufón de la danza, lo que llaman «la horca»; en otros las entretejen en plancha y sobre ellas elevan puesto de pie, o simulando estar muerto, al *bufón* citado o a un danzador. La mayoría de esos rasgos, simbólicos a todas luces, denuncia supervivencias del primitivo *rito* que parece hubo de ser en su origen, remotísimo, la *danza de espadas*. Según ciertos investigadores, ha de tomarse por un rito que favorece el crecimiento vegetal, o, en opinión de otro, por un acto de magia medicinal que servía para curar a los enfermos.

Encontramos también el *baile de espadas* portando los danzantes, a la vez, *escudos*, que, representados por tapaderas de madera, hierro u hojalata, agárranlos por el asa con la mano que tienen libre y chocan las dos armas unos con otros al desplegar el danzado.

*Danza de escudos* o *de broqueles* es denominada la que asimismo aparece en diversos pueblos, por empuñar ya solamente escudos - uno en cada mano - los danzadores.

Adjuntas a casi todas estas danzas figuran otras en que los ejecutantes, abandonando los palos, espadas o escudos manejan - o no - las castañuelas y desarrollan pasos y movimientos de naturaleza distinta.

En Cataluña, Mallorca y tierras levantinas hallamos con profusión la danza de los cavallets (caballitos). Ahora metidos los danzadores, hasta medio cuerpo, en caballos de cartón de breve tamaño, y manejando una espada, evolucionan graciosamente esgrimiéndola y entrechocándola unos con otros a la manera de batalla reñida.

El baile *del cordón*, o *de las cintas* se conoce en muchísimos pueblos. Se ejecuta en torno de un mástil de dos y medio a tres metros de largo que sujeta en el suelo un individuo o se apoya simplemente en aquél, y del cual penden tantas cintas de policroma seda cuantos son los danzantes. Éstos, que en algunos pueblos tañen castañuelas, toman con una de sus manos

una cinta - una cada uno - y dispuestos por parejas sueltas y enfrentadas van *pasándose* en *cadena* mediante un paso coreico de avance y en derredor del palo, con lo que sobre éste las cintas forman poco a poco alegre tejido, que luego se vuelve a deshacer efectuando los ejecutantes las *pasadas* en sentido inverso.

En bastantes pueblos del norte practican la danza *de los arcos*. De ordinario tales accesorios están constituidos por finas varas arqueadas y guarnecidas de flores naturales o de papeles de colores, varas que cogen por sus extremos o cabos los danzantes - cada uno una - y que mantienen erguidas en tanto que trenzan el baile, que es vistoso, decorativo y no escaso de figuras, cruzados, entrelazamientos y combinaciones. Hay una modalidad de esta danza en que las varas en arco están desnudas de todo adorno y las chocan y rechocan entre sí los bailantes en juegos vivaces y complicados.

La danza de *zancos* que en Anguiano (Logroño) sale todos los años a luz en el día de su fiesta mayor, es una de las más notables e impresionantes que pueden contemplarse. Ocho hombres vestidos con camisa blanca, una especie de chaleco y amplia faldamenta de mujer son quienes la ejecutan subidos en zancos de unos veinte centímetros de altura y tocando castañuelas. Los movimientos, saltos y trancos del danzado son raudos y de un vigor y energía sorprendentes, admirando la precisión, equilibrio, y hasta armonía con que los robustos danzarines los realizan de continuo. Tan extraño tipo de danza, del que se registran muy contados paralelos en el mundo, es de los que, al decir de los estudiosos, nacieron vinculados a ideas relacionadas con la prosperidad de la vegetación y de los sembrados.

El día de San Juan en el pueblo de Alosno (Huelva) sale con la procesión del Santo la danza de *los cascabeleros* integrada por 13 o 15 hombres que visten camiseta y medias blancas, negro calzón corto, faja y una banda de seda que les cruza el pecho; al cuello pañuelillo de color, y sujetas a las piernas, en las proximidades de los tobillos, sendas abrazaderas de cascabeles. En la procesión hacen evoluciones sencillas entreveradas de los pasos de una *folía* que se acompañan con castañuelas; más luego, en el templo, colocados en *rueda o círculo* verifican lo que denominan las *mudanzas*. Consiste en dar doce vueltas a la circunferencia que forman, en dirección contraria a la que siguen las agujas del reloj y empleando en cada vuelta una mudanza o paso distinto; rematan con la dicha *folía*. Se trata, como puede verse, de una danza solar; no sólo por el día solsticial en que se efectúa, sino también por la figura en *círculo* y las *doce vueltas* que al mismo se dan con los diferentes doce pasos, lo que revela con la mayor evidencia el curso del sol en los *doce meses* del año o a través de los *doce signos zodiacales*. Es, pues, un rito de propiciación solar, aunque ello sea ignorado por el pueblo. Otras muchas danzas *de cascabeleros* se reparten por España, pero en las que de las mismas hemos llegado a ver no se descubren tan claramente los rasgos señalados.

En el pueblo del Piornal (Cáceres), después de la procesión de San Sebastián, los asistentes hacen la danza del Santo. A los sonos del tamboril tañido por un personaje llamado el *Jarrampla* - un hombre que, enmascarado y vestido de blanco ha ido, por voto, tocando su instrumento en la mencionada procesión - , los vecinos - uno por uno - cogen en los brazos la imagen del Divino Mártir, de reducido tamaño y bailan con ella por breves instantes, recibiendo seguidamente del *Jarrampla* un ritual leve golpe que les da con el palillo del tamboril.

En pueblos de la misma provincia existen las danzas procesionales de la *vaca moza* a cargo de seis mujeres jóvenes ataviadas con sus trajes típicos decorados con distintivos de bandas y pañuelos. Una de ellas, llamada la Capitana, porta una espada o espadín; otras dos, sendas alabardas, por lo que se les dice las *alabarderas*; sables las dos que le siguen en el cuerpo de la danza y a las que llaman *espantaperros*; la moza restante es la *abanderada*, por llevar una bandera que apoya sobre uno de los hombros. Con elementales pasos danzan gentilmente en honor del santo que procesionan, arrojando las *alabarderas* al aire, de tanto en tanto, sus alabardas, ahuyentando la muchedumbre las *espantaperros* con sus sables que sacuden como látigos, y deteniéndose todas, alguna vez para que la *abanderada*, de rodillas ante la imagen ondee y eche al vuelo su enseña al compás siempre de la flauta y el tamboril. Más tarde se celebra un acto taurómico. Cuando la plaza donde tiene lugar está ocupada por los vecinos, las danzadoras desenvuelven de nuevo solemnemente la danza, y luego ... rejonean o banderillean a un bravo novillo que les sueltan, no parando hasta desjarretarle las patas con los sables, siendo premiada la más valerosa con la cola o las orejas del cornudo animal.

Citaremos sin describirlas, otras danzas procesionales o religiosas que en España se hallan, y que son: las de *diablos*, de *moros y cristianos*, de las *águilas*, de *gitanas*, *seises*, *picayos*, *serranas*, *indios*, *negros*, *del cura* y hasta otras treinta o cuarenta más aproximadamente.

Parecida proporción alcanzan las que con motivo de fiestas religiosas o profanas se ejecutan en calles y plazas bajo apariencias también rituales, sin ser dedicadas, claro es, a los santos si a los días festivos de éstos corresponden.

En Hontoria del Pinar (Burgos) vive la del Mayo. Llamen *mayos* en este pueblo a los altos pinos que al día inicial de dicho mes plantan en varias calles los mozos del lugar. Durante la tarde del primer disanto seis mozas en traje típico visitan

los mayos uno por uno para rodearlos y bailar al son de las canciones que otra moza entona acompañándose con la pandereta. A base de pasos gráciles y no muy difíciles contornean el árbol repetidas veces; después, enfrentadas por parejas danzan una jota en homenaje final a aquél.

En la fiesta de San Juan del Alosno, de que más arriba se habló, igualmente plantan pinos los mozos en las calles. Aquí llaman pino el *pirulito*, y en su derredor mozos y mozas hacen la danza que designan con idéntico nombre. Alternados los dos sexos en el corro van dando la vuelta al pino con un danzado fácil y al compás del canto que entonan las mismas danzadoras a la pandereta. Pero en la cantinela hay una parte que indica que se mire a un lado u otro, tomando entonces las cabezas bailadores y bailadoras a la dirección que gusten (derecha o izquierda). Si al tornarla un bailador ocurre que hacia él la ha tomado la muchacha que tiene al lado se interpreta como que los hadas los señalan para novios. Es innecesario, suponemos, indicar la relación que esta danza y la anterior hacen a la idea de la *fecundidad* y aun a la del *amor*. Fisonomía semejante ofrecen otras esparcidas por diferentes provincias.

Y de fondo análogo es la que también el día de San Juan practican en el concejo asturiano de Cabrales con el nombre de *corri-corri*. Cantada, la acompaña siempre un tambor y una o más panderetas. Seis mozas en fila enfrentan a un hombre. Presentan ellas en la mano sendas ramas de laurel u otro vegetal. Hieráticamente y con paso simple, el bailador las festeja, pero ellas le huyen. Se le aproximan luego para dejarle a seguida: las busca él otra vez y se repiten los desaires en trazados de geometrías sobre el suelo al trasladarse todos de situación ...

En el concejo de Llanes, de la misma región de Asturias, bailan el *perivote* en los días de San Roque, la Magdalena y la Virgen de la Guía. Un hombre se enfrenta a dos mujeres que tañen las castañuelas con un ritmo monótono, persistente y moviendo los brazos de arriba abajo y viceversa. En paso de vaivén, atrás y adelante, el bailador parece amagar un asalto a las mozas; de pronto, poniendo la mano izquierda atrás y la derecha a la altura del hombro izquierdo, da hacia aquéllas un fuerte brinco para caer junto a las mismas, pero sin rozarlas; retrocede y se reiteran los amagos; brinca por segunda vez pasando ya por entre las bailadoras, y hay un traslado de lugares en prosecución del danzado y para volver a hacer tales movimientos y algunos otros de estilo semejante. Una gran dignidad, casi religiosa, preside a esta danza, cuyo carácter simbólico es indudable, aunque no podamos todavía decidir sobre el íntimo sentido que oculta.

Lo ritual o lo significativo se da en bailes que afloran en circunstancias diversas. La boda es motivo en bastantes pueblos para la ejecución de particulares danzas. En la provincia de Salamanca, y con música de flauta y tamboril, se baila la *rosca* de boda. Colocada la rosca (grande torta o roscón de dulce) sobre una mesa, un ágil bailador rodea a ésta poco a poco bailando con castañuelas. Al acabar el rodeo una moza se le enfrenta dejando en medio la rosca, y ambos, con nuevos pasos, porque nueva es también la música, bordan lindamente la coreografía en tomo al pastel que al fin les es otorgado en premio.

En la isla de Ibiza, tras de las nupcias, se danza en honor de los desposados *ses dotze rodades*, o, en ocasiones, *ses nou rodades* (las doce vueltas, las nueve vueltas). Un mozo y una moza son quienes efectúan la danza. Con menudísimos pasos ella - que con la mano izquierda se sujeta la falda apoyando en la cadera la contraria mano - y con movimientos no mucho más expansivos el bailador, que lleva los brazos caídos y tañe grandes castañuelas, describe sobre el suelo, anchamente, las vueltas. De cuando en cuando levantan los dos los antebrazos, uniéndose por los codos y deslizándose así suavemente durante unos compases en que las castañuelas callan. En el número de las *rodadas*, principalmente en el *nou* (9), estriba el simbolismo. Acabado ese baile el novio ejecuta el llamado de *sa filera* con la novia y dos amigas de la misma puesta en fila.

En Castrillo de la Reina (Burgos), tras el banquete de la boda se baila la *pita y pon* (la gallina y el gallo). Un joven y una doncella se enfrentan puestos en cuclillas, y, con las manos cada cual por bajo de las rodillas fuertemente agarradas, entonan la canción del baile y comienzan a dar saltitos sobre las puntas de los pies. El bailador trata de colocarse a las espaldas de la bailadora, cosa que ésta procura evitar brincando constantemente. Al caer alguno al suelo, por cansancio o por perder el equilibrio, el otro cae también, y ambos son levantados, sentados y convidados a un buen vaso de vino.

## BAILES DE DIVERTIMIENTO

El lector ha podido percatarse de la variedad de aspectos y formas que la danza ritual adquiere en España, y también de su riqueza, si considera que podría citarse un centenar, por lo menos, de danzas distintas. En consecuencia, deducirá las proporciones que llega a alcanzar el baile *de divertimento* con el que se constituye el segundo grupo de nuestra división. Siendo esta clase de baile la que el pueblo trató más a diario, con la que más se recrea y en la que mejor se complace, la incrementó incesantemente en diferenciadas modalidades, matices y rasgos, infundiéndole, de añadidura, significados valores estéticos y expresivos de su espíritu y su sentir que encontramos atenuados en los bailes de que acabamos de hablar. Sólo de manera muy general podremos aquí escribir de los bailes de esta clase, y sin intentar descripciones que, teniendo

que ser abreviadas y escasas ilustrarían nada o poquísimo al lector.

En el norte de la Península donde se encuentran las danzas de tipo más primitivo: las corales en *ronda*. Hombres y mujeres u hombres solos o mujeres solas - cogidos de la mano forman un círculo - ronda cerrada - y caminan o bailan en su entorno, o bien sin cerrar aquél - ronda abierta - marchan en línea que puede ser curva, recta o más o menos ondulante. Las dos formas aparecen representadas en la indicada zona.

Asturias posee la lenta *danza prima* - ronda cerrada y también abierta - y la *giraldilla* - ronda cerrada - que comparte con León. En el País Vasco el *gizon-dantza* o *aurresku*, las *sokas dantzak* y la *biribilketa* o *karrika-soñu* dan buenos ejemplos de rondas abiertas. Son rondas cerradas, en Cataluña, la bellísima sardana, el *ball rodó* y la *bolangera*, no faltando en la misma región las del otro estilo. Cualquiera que observe en la práctica todas estas danzas notará al instante su diversidad, así, *verbigracia*, la danza prima asturiana es solemne, despaciosa, monótona y simple con su único paso que rase la tierra. La sardana, en cambio, es placentera y artísticamente refinada. Sus pasos vistosos y señoriales exigen de los bailarines grande atención al ejecutarlos. Por el contrario, la ronda abierta del *aurresku*, en la que principalmente danzan los dos individuos que ocupan los extremos de la cadena, es de técnica brincadora, móvil y de elevados saltos, acorde con la vital naturaleza y el genio inquieto y un tanto agreste del pueblo vascón. Baile en ronda es, asimismo, el que en las Islas Canarias conocen con el nombre de *lsa*. Señales de que en otros tiempos debió existir también en las demás provincias hispanas, las ofrecen los juegos en corro que las niñas practican todavía.

Mas el baile de diversión, por excelencia, del pueblo español, el más extendido por toda la geografía nacional y el que por todos fue siempre más sentido y estimado es el de *pareja mixta enfrentada y suelta*. En sustancia es sencillamente lo siguiente: el hombre enfrenta a la mujer situándose a poca distancia de ella. Al bailar se mueven desplazándose a derecha e izquierda y viceversa con el paso o pasos coreográficos propios de la danza que se ejecute. Generalmente ocurre que, trocando el paso en un punto dado, la pareja intercambia sus respectivos sitios - lo que se llama pasada y también cruce - para volver luego a repetir el baile; según el baile de que se trate la pasada puede ser de ida y vuelta, regresando entonces los bailarines a sus lugares de partida. En eso nada más, tan trivial al parecer, se apoya la mayor parte de los bailes populares de pareja españoles. Pero ... sin embargo, de tan estrecho molde, de recursos tan limitados, ¡qué insólita variedad de aspectos! ¡qué riqueza de texturas internas, de pasos y elementos estéticos llegan a presentar nuestras danzas tradicionales de solaz!

Comienza por darse lo vario en el modo de instalarse las parejas en unos u otros bailes. La forma de hilera o calle es común a muchos; equivale a la fila de hombres enfrentados a la fila de mujeres, y, también, alternados en las filas los sexos. La hilera en muchos bailes no se descompone. En algunos sí, accidentalmente, para marchar las filas, una tras la otra, en corro que gira hasta quedar donde estaban. Las parejas, en múltiples danzas, se organizan en círculo. En el de los hombres, casi siempre, dando la espalda al eje de la rueda, encaran a las mujeres situadas al exterior; es la calle redonda que de ordinario abarca toda la plaza del pueblo. Lentamente la rueda se mueve a derecha o a izquierda marchando de lado los bailarines al tiempo que marcan los pasos. En otros bailes en círculo las parejas se colocan en la línea ideal del mismo y de costado al eje. Sin desplazarse ahora, quietas en sitio, realizan el baile; pero en un cruce, que las mujeres no hacen, los hombres se adelantan pasando hasta enfrentar a la bailadora inmediata, viniendo a trocarse las parejas para repetir el danzado.

Hay bailes que cruzan los dos sexos. En casos son dos - o más - las ruedas de bailarines y en disposición concéntrica, entrañando la variedad de transformarse en hileras en ciertas partes de la danza para volver luego a su ser. Otros aparecen en que alternadamente se combinan en la rueda simple las dos colocaciones dichas. Otros en que junto a la primera surge también la de enfrentarse bailarines y bailadoras al eje del círculo danzando como si en él hubiese un bailarín - pareja - o bailadora - común. Otros en que sólo tres parejas han de formar la rueda ... Como se supondrá, todos estos bailes circulares no son sino reminiscencias o evoluciones de la antiquísima ronda simbólica. Luego existen otros en que el círculo se disuelve en figuras estrelladas, cuadradas y más, para recomponerse al fin; los de cuatro o cuadrilla con intercambio de parejas mediante pasadas o ya tomando la posición corporal...

Donde el factor de lo vario obtiene su máximo relieve es en los *juegos* y movimientos de los pies, en los pasos. Una danza que, compuesta de tres pasos únicos, se conoce y practica en veinte o treinta aldeas llegará a presentarse entre sí diversa en la mitad de éstas porque todos, o uno o dos de dichos pasos habrán cambiado, o incluso se les habrá agregado alguno distinto. Muchas danzas no tienen sino dos o tres pasos, pero otras muchas aumentan esas cifras, y las que las elevan a 10, 12, 15 o más, pueden estar constituidos con dos movimientos de pie, y de ahí en adelante hasta lo que hallamos comprendido seis, ocho y aun doce y catorce. Según los bailes los pasos rasan el suelo o se despliegan con elevación normal; incluyen brincos, saltos, vueltas sobre un pie, vuelta con varios movimientos de éstos, semivueltas; conllevan alzamientos frontales de pierna, recta, doblada, a los lados, atrás, retorneándola en el aire, con simultáneos saltos y

alzamiento; cruzan los pies delante y atrás, se levanta cada uno ante y tras la pierna del contrario; asientan los mismos normalmente, golpeando, zapateando, de manera ingrávida; sobre la planta, la semiplanta, la semipunta y el talón; marchan de frente o de lado a todas las direcciones; blandamente, enérgicamente, con rigidez ... Tales rasgos, con otros más menudos que dejamos de pormenorizar son los que vemos informando la técnica del baile español tomado en su conjunto. Pero el interés de esto es relativísimo.

Lo importante está en la multiplicidad y diversidad de pasos creados con las amalgamas más diferentes de esos elementos, y por lo que vienen a ofrecer tanta variedad nuestras danzas. Relacionarlos aquí es de todo punto imposible. En ellos se advierte toda una amplia gama de formas y matices que, sobre lo que de contenido psicológico implican, permiten descubrir los múltiples efectos derivados de la historia étnica del pueblo hispano. Diremos también que su codificación, sin más aditamento, constituiría obra inapreciable: por lo que tendría de singular exponente de la fecundidad e ingenio con que el pueblo español se ha producido en tan primordialísimo extremo de la danza; por lo que supondría de firme y estimulante base para la creación de un auténtico ballet nacional y aun por lo que de ella el internacional podría llegar a beneficiarse.

Las castañuelas son imprescindible acompañante de muchísimos bailes nuestros, mas en otro el cascado de los dedos - hacer pitos - es lo que siempre bastó. Los brazos actúan, según los bailes, de maneras distintas: en numerosos casos se colocan en cruz, un poco curvados hacia delante y sin dureza; en otros pocos aparecen caídos haciendo los antebrazos suaves vaivenes, y en los más elaborados se mueven en graciosas y dibujadas posiciones que contribuyen a realzar los encantos del danzado.

De entre el caudal de danzas que cada una de las regiones posee sobresale casi siempre alguna o algunas como más generalizadas en la práctica., quizás por reflejar con mayor propiedad la nota de carácter más común a los respectivos naturales. Así, en Galicia se destaca la *muiñeira*; en Asturias, la *giraldilla*; en Vascongadas, el *ariñ-ariñ*; en Navarra y Aragón la *jota*; en Cataluña, la *sardana* y el *ball pla*; la *dançá* en Valencia; la *parranda* en Murcia; la *sevillana* y el *fandango*, en Andalucía; las *seguidillas manchegas* y el *rondón* en Castilla la Mancha; el *fandango* y la *jota-peculiares*-en Extremadura; en León, la *charrada*, el *charro* y el *corrido*; en Castilla, la *rueda* y los bailes *a lo alto* y *a lo bajo*; en Mallorca, la *mateixa* y el *bolero mallorquín*; el *fandango*, en Menorca, y *sa llarga*, en Ibiza; las *folias*, en Canarias. Pero junto a estos bailes, que, salvo cuatro o cinco, se dan en variantes cuantiosas, hay en casi todas las regiones muchedumbre de otros que se extienden por reducidos distritos o contadas aldeas, ocurriendo con frecuencia que algunos viven en un solo pueblo. Para poner un ejemplo del primer caso tomemos la región de Cataluña: de comarca en comarca hallamos allí: *l'eixida*, *l'esquerrana*, la *espolsada*, la *cornada*, los *balls dels mocadors*, *dels aranyons*, *de punta y taló*, de *las morratxes*, de *Sant Ferriol*, el *patatuf*, el *contrapás xinxina*, el *ballet de Deu*, la *ratolinesa*, el *galop de cortesía*, el *ball cerdá* y otros muchos. Con referencia al caso segundo citaremos el pueblo de Montehermoso (Cáceres), en el cual se danza el *son brincao*, el *pindongo*, el *quita y pon*, *el son llano*, *la pata*, *el malandrín* y *la charramangá*; los tres primeros sólo se bailan en el pueblo dicho, los demás en otros seis o siete de los alrededores, el resto de España los ignora. Estos fenómenos se multiplican por muchas regiones, con lo que el lector fácilmente adivinará las consecuencias que de ello se derivan en orden a la variedad y cantidad que alcanza la danza popular española. Aunque más raramente también se encuentran bailes conteniendo partes en que las parejas se enlazan por la cintura y otros pocos en los que un solo bailarín baila con dos mujeres.

Deberán añadirse las hermosas danzas de escuela bolera y las flamencas, que, sin ser estrictamente populares, en el pueblo hincan sus raíces.

[EJEMPLOS MUSICALES]

I

♩ = 76

Le - van - ta - ti, se - gun - du, Le - van - ta - ti al is -  
 tan - ti, Que el ni - ño quie - ri a - gua, Le - van - ta - ti y no  
 tar - dis. Ro, ro, ro, ro, ro, Ro,  
 ro, Que ya se dul - mio. e - a! e - a!

II

*And<sup>te</sup> mod<sup>to</sup>*  
 Solo

Pa - - - ra ron - - - dar de no - - - che -  
 No quiero lu - na, Que - - - ro el cie - - - lo es tre - lla -  
 do, - - - la no - - - che os cu - ra. No voy so - - - la, no. - - -  
 Coro ♩ = 108  
 Lu - ce - ro, Lu - ce - ro de la ma - ña - na, lai - rón. La  
 ni - ña, La ni - ña duerme en la ca - ma, lai - rón. - - -

III

*♩. = 58*

E-res co-mo la — ro-sa de la le-jan-dri-a, — —  
 co-lo-ra-dade — noche, Blanca de — di-osa — le el sol des-  
 pues de la au-ro-ra, — Cuando el ro-úo — tiende, — A la som-  
 bradel ár-bol La ni-ña duerme, que si, que no, — Aquella  
 pi-ca — ro-na No vie-ne a verme, que si, que no. — —

IV

*Andante*

Son tus o-jos — — — — — cla-ro di-a — — — — — Tus  
 ce — — — — — jas son ne-gra no — — — — — che, Ten-  
 tre la luz y la som-bra — — — — — Me es-  
 to — — — — — y Mu-rien-do de a mo — — — — — res.

V

*♩ = 63*

Dien-do ca-mi-n-de la Po-la, -

Dien-do ca-mi-n-de la Po-la O-i can-

tar y can-té, O-i cantar y can-

té, O-i cantar un xil que

ru; Con el cantar me ani mé.

VI

*Lento*

La la.

VII

*Lento*

La la la la la la la lo, la lo la la la lo la la.

VIII

*Andante*

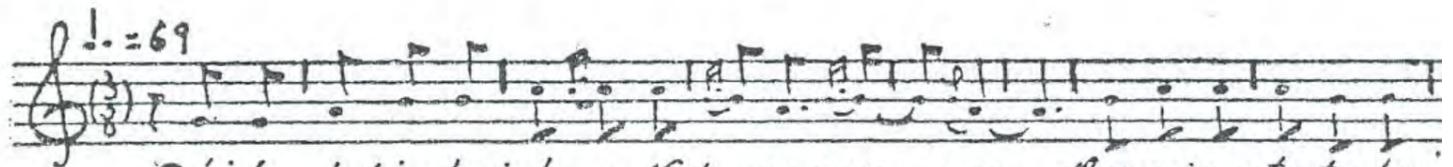
Fun a son.te buscar au-ga sin ter ga-na de be-ber;

Fun por ver os meusa--mo-res, De-se-a-ba de os ver.

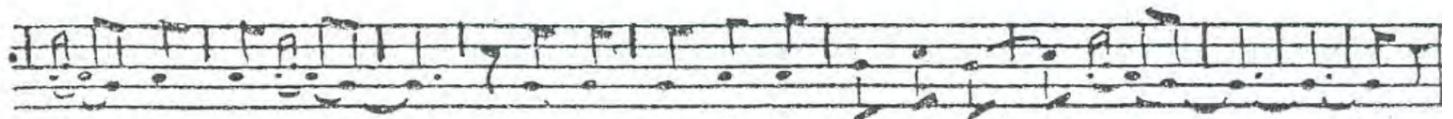
La la.

IX

$\text{♩} = 69$



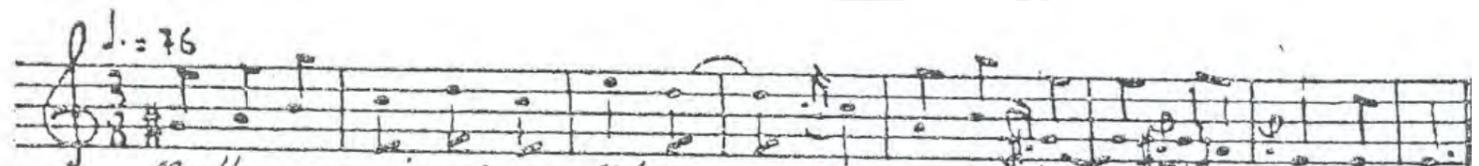
Báila lo bien baila-o, No te apresu-res, - Que me gusta tu bai



le, Que me gus- - ta tu baile, Quiero que du- re. - - - -

X

$\text{♩} = 76$



Mal haya quien miense- ño a - to-car la pan-de-re-ta, -



Que por un triste pe- lle-jo Ten-go la muñe-ca - bierta. -

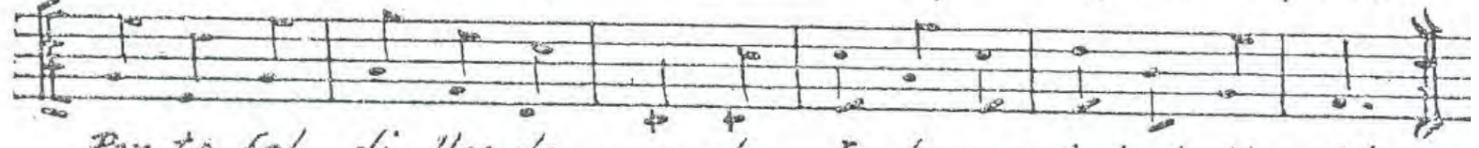
¡O-le, vi-da mi-a, y o-le! " " " " " "

XI

$\text{♩} = 60$



E-lla en pun-te ja en pun-te-ja, E-lla en pun-te-ja el ball pla;



Por-ta fal-di-les de se-da I da van-tal de li- - lá.

XII

*♩ = 69*

*A-ma-ri-bi-ri-bi*

*llo es el o-ro, quemale-able Blanca es la-plata.*

*Blan-ca es la-pla-ta, - A-mari bi-ri-bi llo es el o-ro, -*

*- A-mari bi-ri-bi llo es el o-ro, - A-mari bi-ri-bi*

*ri-bi-llo es el o-ro, quemale-able Blanca es la-plata.*

*2 veces*

Matos

XIII

*♩ = 144*

*Ay de mi, que no puedo - Levantar la voz! - Viene el aire con-*

*tra-rio, Viene el aire con-trario y No me oye el amor. An-dan dan-*

*dan-da, Levantar la voz, Viene el aire con-trario y No me oye el amor.*

XIV

$\text{♩} = 152$

*En San Vicen-te y En San Vicen-te, — A-llí tengo la novia*  
*De quince a veinte O-le, o-le, o-le, morena De quince a veinte. —*

XV

*Animato*

*Os mo-zos des-te lu-gar Todos levanchancas novas, Prabailar a mui-  
 ñeira Co as suas mari-ñolas, Prabailar a muiñeira Co as suas mariñolas.*

XVI

$\text{♩} = 78$

*Pa-re-ce que us-tè me mira Con un poquito de odio, Mire us-  
 tè que yo he sido La que le ha quitado el novio. Moci-to arro-gante —  
 La pue des ve-nir, — Que en esta mon-taña. Vamos a mo-rir. — —*

XVII

$\text{♩} = 88$

Cuando na la iglesia vayas Puedes ir con si. de rando  
 Los pa-sos que dió Je-sús \_\_\_\_\_

XVIII

$\text{♩} = 108$

San Jo-sé-ra. carpinte-ro De fi. na carpinte-ri-á,  
 - La ha be cho una cu er ca ki - ño que lla sa la se mo vi - á.  
 Ba-lo, ba-lo, bo-lo, Mi. ra co mo sue. na, San to sal mi. re. ce. De la no che bue. na. -

XIX

$\text{♩} = 120$

A-lla ri. bi. ta en Be. lén, Le gu a y me di a del Cal-va-rio,  
 Ha-bi-ta ba u na mujer, Por Je-sús va pre gun tan. do.

XX

$\text{♩} = 60$

Jue-ves san-to, Jue ves san-to, Tres di-as an tes de Pa scua!  
 Cuando el Re-den tor del mundo A sus dis-ci-pulos lla. ma.



XXV

*Ad libitum*

*p.* y; A-y! *hy* *mf* Con su orfri hi hi----- hi----- o yesca har-

to-u *p.*; A. ha-y! *hy*----- *hy*; A. ha-y!----- y- *hy* Va ca-

minon ha ha----- an- do ho- Je-sús----- hu sus fuer-

ras - a le----- van fanteando - u Ya no pue ho----- ho----- e----- ho-

----- he----- he----- he con la cru----- Que yaa

hombre le----- *decresc.*----- va ayuando - u *sf*; A----- y!

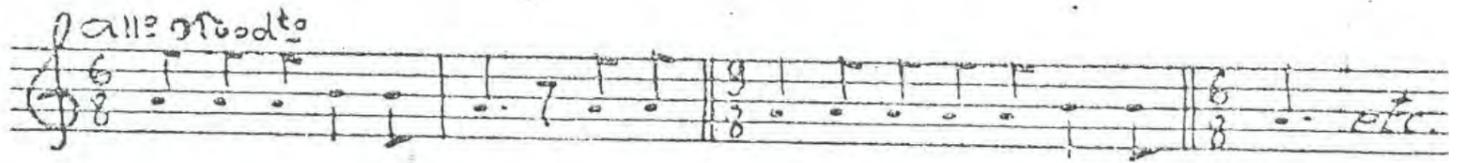
ja-y!----- a-a y!----- y *hy* *hy*----- Ya no pue----- e----- co or-

su cru----- u Que y un hombre----- le- va a ha- yu. an-

----- do----- u.



XXVI



XXVII



XXIX



XXVIII



XXX





García  
Matos

Centenario 

## ***11. BOSQUEJO HISTÓRICO DEL CANTE FLAMENCO.***

**Para la grabación discográfica: *Una historia del  
Cante Flamenco.* Madrid: Hispavox S.A., 1958**



***Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.***



García  
Matos

Centenario 

## 11. **BOSQUEJO HISTÓRICO DEL CANTE FLAMENCO**

**Introducción para la grabación discográfica: “Una historia del Cante Flamenco”, Madrid: Hispavox S.A., 1958.**

Existen ya variados escritos, folletos y libros en que, más o menos abiertamente, se intenta esclarecer los orígenes y procesos históricos de desarrollo de esta interesantísima creación folklórico-musical española. Pero, aunque decirlo nos cueste trabajo, las conclusiones o aseveraciones a que se llega o que se establecen en tales libros y escritos desgraciadamente convencen poco o nada, no sólo por las diversas y aun en parte opuestas que sí vienen a ser, sino, de manera fundamental, por no apoyarse en documentación y datos eficaces que las garanticen y confirmen. En realidad, son producto, más que de investigaciones serias y formales, de las impresiones y modos de ver personales de sus autores. Así, bien puede afirmarse que está por verificar el estudio histórico-científico del cante flamenco.

Llevamos ya nosotros dedicadas muchas horas a dicho estudio, y, a pesar de que el mismo no nos haya todavía deparado soluciones definitivas en relación a los puntos citados, sí, en cambio, nos ha permitido hacer parciales hallazgos y comprobaciones que proyectan sobre ellos luz no escasa y señalan a la investigación, según creemos, pistas cuyo recorrido y exploración quizá lleven a obtener resultados amplios y verdaderamente positivos. Hemos expuesto algunas de esas comprobaciones y hallazgos en un ensayo que en el año 1950 publicamos en el volumen V del *Anuario musical* del «Instituto Español de Musicología». Para el histórico bosquejo que aquí vamos a trazar nos será necesario traerlas a colación junto a otras que con posterioridad hemos hecho.

### **El término «flamenco»**

En una de las partes de dicho ensayo decíamos que «uno de los datos que del cante flamenco más llaman la atención, y con el que forzosamente tropieza al principio todo aquel que trata de bucear en los orígenes de dicho cante, es el singular apellido que integra su nombre».



## 11. Bosquejo histórico del cante flamenco

Con efecto; se quiere o no, el tan extraño cuanto chocante no de flamenco obliga imperiosamente a detenerse en él al iniciar indagación sobre el origen o historia de tal cante. La razón es clara: el aparente significado gentilicio que la palabra posee está como denunciando la oriundez de aquél.

Antes de nada, *flamenco* es uno de los nombres que en Andalucía se dieron al gitano, aplicándose sólo después al cante porque éste, en y por boca del gitano, es como que se revela y comienza a difundirse.

Sin pararse a pensarlo mucho, considerable número de autores relacionan con Flandes la voz *flamenco*. Argumentan distintamente: que de esa región llegó el cante a nuestro país en los tiempos del emperador Carlos V; que de ella supuso el pueblo español que procedían los gitanos; que por tener éstos una piel oscura y bronceada, opuesta en grado sumo a la blanquísima de los naturales de la mencionada región, los andaluces, por ironía y gracia les llamó *flamencos*, y... etc., diremos, pues, que los demás argumentos que en tal dirección se ofrecen no implican cosa de mayor cuantía.

Otros autores, empero, dando por segura la arábica filiación del cante, derivan de voces árabes el vocablo *flamenco*. He aquí las que proponen: *felag-mengu* = campesino huido; *fel-lab-mangu* = labrador cantor; *felabikum* o *falab-men Ikum* = los labradores o canto de labradores; *felab-enkim*, que se pronunciaría *flajencu*, y que sería el canto de los moros de las Alpujarras.

Silenciamos dos o tres interpretaciones más de índole diferente de las que acabamos de estampar por juzgarlas arbitrarias y de muy menor interés.

Dejaron de hacer dichos autores una averiguación previa de capital importancia: la del momento cronológico de la aparición del término *flamenco* denominando al gitano o al cante.

Acontece que ni en los documentos oficiales, ni en los literarios, ni en los de tradición popular anteriores al decimonono siglo que se ocupan o hacen cita del gitano asoma por casualidad alguna vez, nombrando al mismo, la palabra en cuestión. Siempre es llamado *egipciano* o *gitano* en tales documentos, hecho que demuestra la aceptación que en España tuvo, al igual que en el resto de Europa, la falsa leyenda que respecto a su procedencia contaban a todas las gentes de las tierras que pisaban los primeros grupos gitanescos que



## 11. Bosquejo histórico del cante flamenco

a las naciones europeas llegaron (siglo xv), leyenda que ponía aquélla en Egipto. De Egipto, pues, y no de Flandes, creyose generalmente por todos en España que provenía el gitano, y la ausencia en los siglos precedentes al XIX de testimonios que prueben el empleo de la designación flamenco referida al gitano o a sus cantos echa abajo las demás interpretaciones que conectan dicha designación con Flandes o con sus naturales y a las que les señalan ascendiente arábigos. Más inverosímil resulta, por supuesto, el sospechar siquiera que, aun apareciendo tan tardíamente, pueda entrañar cualquiera de esas relaciones. Flandes, Arabia, flamencos y árabes habían pasado a la historia en España tanto tiempo hacía, que con extrema dificultad influiría su recuerdo en quien o en quienes inicialmente llamaron *flamencos* a los gitanos.

Este suceso tiene lugar en los primeros decenios del siglo XIX. La más antigua indicación de él que, hasta lo de hoy, nosotros conocemos es la que el inglés George Borrow incluye en su libro *Los zingali (los gitanos de España)*, libro que escribió tal autor durante estancia que en España hizo entre los años 1836 y 1849. La indicación es como sigue:

«Gitanos o egipcios es el nombre con que, por lo común, se ha conocido en España, así en épocas pasadas como en la presente, a los que en inglés llamamos *gypsies*, pero también se les ha dado otros varios nombres; por ejemplo, castellanos nuevos, germanos y flamencos ... El apelativo flamencos *con que al presente se les conoce* en varias partes de España ... , etc.» (Es nuestro el subrayado.)

Borrow supone que el darse a los gitanos el nombre de *germanos* dimanó del hecho de haber aquéllos «pasado a través de Alemania en su camino hacia el Sur y llevar pasaportes y salvoconductos de varios estados germánicos», concluyendo de ello que el de flamencos «no se les habrá dado nunca, probablemente, a no ser por las circunstancias de llamárseles o creérseles germanos, ya que germano y flamenco son considerados como sinónimos por los ignorantes».

Según lo que más arriba hemos declarado, compréndese que sólo por excepción se llamaría a los gitanos con ese nombre, y que, desde luego, tendría un sentido distinto del que Borrow le atribuyó. En tiempos anteriores al nuestro dábase muy de ordinario en España la denominación *germanos* a los



## 11. Bosquejo histórico del cante flamenco

individuos que formaban en la sociedad hampuna: los ladrones y malhechores, los truhanes, pícaros y rufianes de toda especie. Derivaba el término de *germanía*, que equivale a *hermandad* (*hermania*, con la «h» aspirada), y ambos pertenecían al lenguaje de *jerga* que usaba la hampa española. Que se llegase a aplicar también dicho término a los gitanos nada tiene de particular. Las inclinaciones ladronesas que a éstos caracterizó siempre acercábalos con gran frecuencia a los germanos, ya en los campos y en las ciudades, o bien en las cárceles y presdios. Mezclados con *germanos* o con personas de parecida laya, nos los presentan algunas de las muchas ordenanzas que nuestros monarcas publicaron intimando al gitanismo, bajo severas penas, la dejación de su vida y hábitos trashumantes. Confundiendo, pues, el pueblo, y en el plano de lo delictivo, al gitano con el germano, justificase que, por veces, diera a aquél este segundo nombre, con todo lo cual quedan anuladas las hipótesis de Borrow.

En obra que el sociólogo don Rafael Salillas escribió en el año 1898 sobre las gentes del hampa, al relacionar de cierta manera con Flandes la voz *flamenco* anotaba que, sin embargo, no se atrevía a afirmar concretamente la relación, y decía: «probablemente, como en tantas otras denominaciones de la *jerga*, hay aquí fusión de representaciones. La presunción se llama jergalmente *flamancia*, lo que indica su derivación de *flama* (llama). Chispa significa ingenio, y por esta cualidad se llamó chispero al hombre apicarado del pueblo bajo de Madrid.» Ya dos años antes, en otro libro que sobre el lenguaje de los delincuentes publicara el mismo autor, había asentado que la palabra *flamenco*, «no obstante conocerse su significado, debe tener el sentido y la estructura de las palabras jergales, háyase formado con determinantes del caló [el idioma de los gitanos] o con determinantes de éste y de la *jerga* con que está en contacto».

Mantúvose Salillas en la indecisión. Estamos seguros de que se hubiera atendido a la etimología que sagazmente sugirió si se hubiese atendido a la etimología que sagazmente sugirió si se hubiese parado a considerar la escasa antigüedad que el vocable tenía con respecto a su acomodación al gitano. Pero no hizo esta advertencia, y, por otra parte, la difusión y popularidad que en sus días gozaba ya la palabra reforzaría sus dudas



## 11. Bosquejo histórico del cante flamenco

De evidente origen *germano* es asimismo el término *flaman*, que, como flamancia, nace de *flama* (llama), y para aplicarse a lo «nuevo», a lo que es «lucido», «vistoso» y «gallardo».

Las conclusiones a que llegamos nosotros son las que en nuestro ensayo citado dejamos formuladas del modo siguiente:

«Es sumamente posible, y yo me inclino a creerlo cierto, que el nombre “flamenco” sea una palabra jergal. Lo abonan varias razones de fuerza: 1ª, los instantes de su aparición, que, a más de convencernos de la imposible relación del vocablo con nada que a Flandes o a Arabia toque, coincide precisamente con la época en que los gitanos llegan a establecer su mayor y más íntimo contacto con la hampa, hecho que se produce por el efecto que sobre el gitanismo ejercen, según es sabido, las ordenanzas dadas por Carlos III favoreciendo a la exótica raza como ningún real edicto lo hizo antes. Grupos numerosos de gitanos comienzan a abandonar la vida trashumante y a tomar asiento en las ciudades, por lo cual, y dadas sus aficiones y malas mañas, empezaron a mezclarse más a diario con la truhanesca, ayudándola o sirviéndola en sus “negocios” turbios de rapacería y contrabando y regocijándose a su lado, codo a codo, en las francachelas de tabernas, tahurerías y burdeles. El “germano” que para todo cuanto se relacionara con su sociedad y privativas “artes”, fueren personas o cosas, empleaba con precaución nombres engañosos, halló pronto el término eficaz con que señalar disimuladamente al “calorré”, cuya compañía se hacía por momentos más constante; 2ª, el equívoco que se desprende de la palabra “flamenco” ysada jergalmente, equívoco que se aviene a la perfección con uno de los más sobresalientes caracteres del habla de germanía: el disimulo. "El disimulo es - dice Salillas- el verdadero inspirador de la jerga." Examinando ésta se ve, en efecto, cuán grande es el número de vocablos que, ostentando una forma y una fonética castellanas, tienen, empero, un significado absolutamente distinto del común y como arbitrario: aires = cabellos; albanés = jugador de dados; baile = ladrón; capa = noche; carretero = fullero; gentes = orejas; habas = uñas; percha = posada, etc., y 3ª, si, como dice, y dice muy bien el mismo Salillas, la jerga "no se distingue por tener modos fonéticos peculiares, sino por tener modos peculiares representativos" en relación estrecha con las especiales facultades sensitivas y mentales de los "germanos", evidente es que



tal forma modal la implica "flamenco". Siendo "llama" el tronco común de "flamancia" y "flaman", la aplicación jergal de estas palabras a la "presunción" y a la "vistosidad resplandeciente" se explica por lo que estas dos ideas realizadas efunden de luminosidad y brillantez, sobre todo la última, pero también la primera, que el orgullo, la presunción entraña, además de cierta calurosidad, un cierto y especial fulgor. Y si éstas parecieren sutilezas inaptas para ser aprehendidas por la rufianesca, tóme-se su vocabulario, analícese y se verá lo corrientes que fueron semejantes procesos en la formación de otras múltiples palabras de la jerga. Por tales vías y de tales o parecidas fuentes se extrae "flamenco", que denomina y tilda al gitano por la impresión que causa la estirada y presumida figura de su persona, el gracioso y *brillante* movimiento de sus andares, ademanes y gestos y la *encendida* vivacidad de su temperamento y sus pasiones, pura llama.»

Hemos afirmado que el cante flamenco comienza a revelarse por boca de los gitanos. A pesar de haber llegado éstos a España, como es notorio, hacia mediados del siglo XV, esa revelación no surge sino hasta muchísimos años después. Exactamente por los que de manera aproximada convergen con la época en que, según apuntamos, multitud de gitanos empiezan a avecindarse en las ciudades en acatamiento de las protectoras leyes que a efecto tal promulgara el rey Carlos III. Sabemos, no obstante, a ciencia cierta que los gitanos españoles (hombres y mujeres) cantaban ya y aun bailaban muy de antes. En nuestra literatura del Siglo de Oro aparecen con alguna frecuencia cantando y bailando. Pero... ¿cantando y bailando qué? Los autores de esa literatura nos responden: *villancicos, romances, seguidillas, chaconas, zarabandas* y variadas clases de colectivas danzas que ejecutaban en las procesiones religiosas de poblados y villas. Nada, al cabo, que en realidad tenga que ver, por modo seguro, con lo que llamamos cante y baile flamencos.

Hasta la fecha no hemos podido hallar datos que nos certifiquen de la existencia del cante en tiempos anteriores al siglo XVIII. El que viene a indicarnos que en este siglo (en los días finales de él, con probabilidad) estaba ya en su primera floración es el que recogió don Antonio Machado Álvarez (Demófilo) en su *Colección de cantes flamencos* (Sevilla, 1881), y que, al parecer, le



## 11. Bosquejo histórico del cante flamenco

suministraron viejos cantaores a quienes trataba. Consiste, simplemente, en la mención de un tal *tío Luis el de la Juliana*, que, al decir de Machado Álvarez, fue «rey de cantadores» durante «el último tercio del siglo pasado» (siglo XVIII), Y que «así se cantaba por *polos y cañas, como entonaba unas seguidillas gitanas* o una *liviana* y una *toná* de esas que no se encuentran hoy ya en el mundo quien las cante ni por un ojo de la cara».

Comprendemos sin dificultad el porqué de la aparición del cante flamenco en tal época. Aposentados de quieto los gitanos en las poblaciones, lógico era que, por su aversión a los trabajos que exigen perseverantes esfuerzos corporales, se diesen algunos de ellos, los más capacitados y a la vez los más pacíficos, a explotar por extenso, para ganarse la vida, unas tendencias y facultades (las de cantar y bailar) que de antiguo veníanles proporcionando éxitos provechosos cuando en su errabunda existencia las lucían ante las gentes de las ciudades por las que pasaban. Claro es que semejante intento sólo podía ser concebido en vista de un posible público con disposiciones para acogerlo con entusiasmo y retribuirlo. De ahí que fuesen, precisamente, los gitanos que se radicaron en Andalucía quienes lo concibieran o quienes por instinto lo acometiesen, estimulados por las favorables condiciones que presentaba el pueblo andaluz, pueblo que, por su natural festivo, su gusto por las canciones y los bailes, su sensibilidad fina, su generosidad, necesariamente resultaría hallarse también con las apetecidas disposiciones, como, en efecto, así hubo de suceder. Con un público que, atento y curioso, escucha y remunera luego pródigo, los cantos que se le ofrecen; aquellos primeros e *cantaores* gitanos veríanse compelidos a poner en juego todo su poder de inspiración y de originalidad interpretativa para lograr infundir una expresión más subyugante y conmovedora a los que ellos sabían y podían dar, que no habían de ser otros que los populares que hubiesen aprendido en ruralías y aldeas (españolas, naturalmente), a través de su giróvaga vida anterior: tonadas (*tonás*), seguidillas (veremos después qué clase de seguidillas), polos y... hasta romances, que se llamaron *corridas* o *corridos*. De esta manera esos cantos se matizaban de modo muy especial e iban cobrando un novedoso carácter con las adiciones y superposiciones de elementos y rasgos melódico-expresivos (también de origen hispánico tradicional en no pocos casos) que la genialidad y temperamento excepcionales del gitano les añadían, fenómenos



que irían tomando mayor incremento y amplitud a medida que se aumentaba el número de los cantadores y con ellos surgía entre los mismos un acuciante prurito de competencia que les impulsaría irresistiblemente a buscar a todo trance el destaque y la singularidad, tal y como en más recientes tiempos ha podido comprobarse que acaecía. En tanto no descubramos testimonios o indicios que nos aseguren de lo contrario, así hemos de creer que empezaron a ser, que comenzaron a configurarse y a tener realidad los estilos del cante flamenco.

### El polo y la seguidilla

Probablemente fueron el *polo* y la *seguidilla* los cantos que al principio se practicaron más y gozaron de un más alto favor, aunque asimismo la *caña* debía ya de obtener el común aprecio. Fundamentamos la hipótesis en el hecho de no conocerse, al menos hasta ahora, datos que revelen el cultivo de otras especies notables entre los iniciales cantadores, y también en el de que las excelencias de aquéllas sobrepujaban a las de *tonás* y *corridos*, cantos estos que ni se acompañaban con la guitarra (andando los años, los *corridos* se acompañaron con guitarra y bandurrias -bandolines-).

### El polo

El *polo*, cuyo verdadero origen ignoramos todavía (signos hay que parecen relacionarlo con América), antes de ser *flamenco* fue una canciónailable de compás ternario que en Andalucía el pueblo practicaba desde los primeros lustros, quizá, del siglo XVIII. En un entremés anónimo de mediados de esa centuria cítase en la siguiente estrofa perteneciente a la «tonadilla» con que la pieza remata (no hemos encontrado aún menciones anteriores):

*Si quisieras, charupa mía,  
yo te arrullara y te llamaría;  
si tu me amaras, sería sólo  
quien te tocara y bailara el polo.*

Ninguna relación con el nuestro tiene el *polo* que durante el pasado siglo se danzó en los salones europeos.



### La «siguiriya gitana»

La seguidilla o *siguirilla gitana*, cual en flamenco se dice (también *seguirilla*), es el cante de expresión más sentimental, triste y profunda de todo el flamenco cancionero, por lo que no es de extrañar que haya sido siempre el que mayor estima y admiración más fervorosa conquistara. Se llamó a la vez *playera*, que, como ciertos autores con razón han supuesto, es una corrupción de *plañidera* (*planiera*, de *plañir*), pues que la *seguirilla* constantemente gime y llora penas o dolencias del ánimo. No ofrece parentesco alguno esta *siguirilla* con las seguidillas que otrora cantaron los gitanos y a que lo viejos textos literarios se refieren, las cuales están aún muy vivas en muchos pueblos castellanos y andaluces. Ni musical ni literariamente hay nada en absoluto en las seguidillas *flamencas* que las aproxime a las *manchegas* o a las *sevillanas*. Y, sin embargo, de inmediato el común genérico nombre hace pensar en concomitancias posibles. A nosotros esta cuestión nos excitó de continuo el interés, y no cejamos en el empeño de hallarle una explicación satisfactoria. Creemos que tal vez sea factible alcanzarla por el camino de lo literario. Analogía ninguna, decimos, existe entre la seguidilla *flamenca*, literariamente considerada, y las de Castilla y Andalucía. Sábese que aquella consta (en su forma principal) de dos versos hexasilábicos, un tercero endecasílabo y un cuarto de seis sílabas también, mientras que la castellano-andaluza comprende dos heptasílabos (los impares) y dos pentasílabos (los pares), diferencias que no son fáciles de conciliar. Pero si ponemos la mirada en lo que la última seguidilla fue en más antiguas épocas constatamos que su heptasílabismo no era estable o firme, pues los versos incidían muy de ordinario en irregularidades varias e incluso en métricas distintas, ya regulares. Casualmente una de éstas mostraba a aquéllos acogiendo todos seis sílabas, confundiendo entonces la *seguidilla* con la *endecha*, que tenía esa forma. Y resulta curioso que venga a ser la que precisamente asume el primero y más remoto espécimen de *siguiriya gitana* que nosotros, hasta los presentes instantes, hemos podido ver recogido por escrito. Figura el raro ejemplo en una ópera cómica del año 1820, titulada *La máscara afortunada*, ópera que,



## 11. Bosquejo histórico del cante flamenco

musicada por el maestro Neri, guárdase en la Biblioteca Municipal de Madrid. El «número» de la obra en que se contiene porta el rótulo de *Las plañeras*, y falta la correspondiente música, lo que da a entender que se cantaría con algún «tono» de los tradicionales sabido con antelación por quien la interpretara. Comienza con dos cuartetos de versos octosilábicos, continúa con la verdadera *plañera* o *siguiriya* y fina con otras dos cuartetos del tenor de las antecedentes, lo cual indica que se trata de un combinado cancionístico en el que las cuartetos, sirviendo de marco a la *siguirilla*, se entonarían con música diferente de la de ésta; quizá con la propia del *polo*, pues dice la estrofa inicial:

*Sé cantar a lo gitano  
con zandunga la plañera,  
y un polo q̄ me da gorpe  
para alivio de mi pena.*

Corrobórase aquí el supuesto de que el nombre *playera* (más posterior) es una pronunciación defectuosa de *plañera* o *plañiera*, primitivas dicciones, también corrompidas, de *plañidera*.

La *siguirilla* reza así:

*El corazoncito ay  
en tan larga ausencia, ay  
no encuentra consuelo  
ay ay la peniya negra  
ay, ay.*

Nos explicamos bien ahora el porqué del nombre de seguidilla dado al canto flamenco de que hablamos. Y es imposible negar el estrecho parecido de su actual forma con la del ejemplo que dejamos expuesto. El discrepante tercer verso endecasílabo de dicha forma actual seguramente nació por obra y gracia de un determinado *cantaor* que, en un arranque de efusivo lirismo, agregó al verso normal, precediéndole una cualquier locución de ampliación o redondeo ideológico que resultó tener cinco sílabas. Plació la novedad y en lo sucesivo insistieron en ella otros intérpretes hasta consolidarla. Las siguientes *playeras* antiguas (así llamadas) parecen hacer válida nuestra suposición:



## 11. Bosquejo histórico del cante flamenco

*La pobrecita, Detrás del carrito  
lloraba mi madre,  
No lloraba agüita,  
que lloraba sangre.*

295

Suprimiríamos las palabras La pobrecita --que son el agregado--, y la idea o sentido de la copla nada habría perdido. Más tarde ese efecto desaparece para organizarse el contenido del endecasílabo en un todo inseparable, aunque sin abandonar éste la originaria división en hemistiquios de cinco en seis sílabas, que es la que puede apreciarse en la *antigua* playera copiada.

Ante la *siguiriya* de 1820 se nos plantea otra interesante cuestión. Siendo esa forma la que de manera muy concreta caracterizaba a la *endecha*, es decir, al tipo de canción que en los pasados siglos acostumbraban entonar en los cortejos fúnebres las mujeres que, alquiladas para ese objeto, eran conocidas con los nombres de endecheras, lloronas y plañideras, ¿no será lícito presumir que las *siguiriyas* primigenias entroncasen con los cantos de tales plañideras o endecheras, de donde más verdaderamente les vendría a aquéllas la denominación de *pañeras* y hasta el gemidor y apenado estilo de sus melodías y sus versos? No ha de olvidarse lo frecuente que el tema de la muerte ha sido en las coplas de las *siguiriyas* (por extensión, luego en las de otras especies). Hoy por hoy, sin embargo, hemos de contentarnos con dejar en mera conjetura esta proposición. Desgraciadamente, ignoramos cómo eran las melodías con que las mentadas plañideras cantaban las endechas, pues no nos han llegado documentos que las registren, mediante los cuales hubiésemos podido realizar comparaciones de gran utilidad para el esclarecimiento de la tan sugestiva cuestión.

### «Tonás»

Las llamadas tonás y aun las livianas, fenecidas casi totalmente hacia las finales décadas del pasado siglo, no debieron de ser sino estilizaciones de cancioncillas populares diversas que unos u otros gitanos sabrían de haberlas oído en los medios folklóricos de talo cual región o provincia peninsular. En muchos pueblos de Andalucía, Castilla, León y Extremadura dieron siempre el nombre de *toná* o *tonada* a cualquier canto de tradición, y así, al referirse los



aldeanos de tales regiones a las especies de sus cancioneros, distínguelas dividiendo, v. g.: *la toná de la ronda, la toná de la Virgen, la toná de las bodas, la toná del columpio*, etc. Machado Álvarez enumera en su libro las *tonás* flamencas que el viejo cantador Juanelo le dijo recordaba haberse cantado en tiempos de más atrás, y cuya música y textos estaban ya olvidados. Ascienden a veintiséis, citándose, en general, por los nombres de los intérpretes que respectivamente las dieron a conocer o que las ejecutaban con más arte (Machado los creyó sus inventores). Hay, empero, tres entre las mismas que llevan los siguientes títulos: Toná del Cristo, Toná de los pajaritos y Toná del cerrojo. El sabor popular que estos nombres tienen déjase notar al momento. Mas, si ello no bastara, diremos que *tonás del Cristo* o *de Cristo* las hallamos todavía a docenas principalmente en pueblos de Castilla La Nueva y Extremadura, y no faltan en las demás regiones españolas. Bajo la denominación de *toná de los pajarillos* y también *de los pajaritos* es conocida en gran parte de España -de los pueblos de España- una canción en que se relata cierto milagro que de niño obró San Antonio con los pájaros. Alcanzó tal boga esa canción a partir de los días primeros del siglo XIX que incluso los ciegos copleros llegaron a venderla impresa con el rotulado de *Oración de los pajaritos* u *Oración de San Antonio de los pajaritos*. De creer es que la toná flamenca fue un remedo transformante de ejemplar folklórico, siquiera se le aplicase letra distinta, como en otros análogos casos sabemos que hubo de ocurrir. Por último, con el nombre de *toná del Cerrojo* vive aún en la provincia de Madrid un canto de bodas cuyo principio dice: *Licencia pido al cerrojo, -Licencia pido a las llaves, -Licencia pido a la novia, -Licencia pido a sus padres ...* Muy vivamente deploramos la pérdida de las *tonás* gitanas que ostentaron dichas designaciones, pues que nos priva de comprobar con seguridad la identidad que, casi sin duda alguna, habían de ofrecer las mismas con las populares apuntadas.

### Martinetes (I)

Del orden y carácter de las *tonás* son los martinetes, las *carceleras* y la *debla*, cantos que, al igual que aquéllas, no se acompañaron nunca con la guitarra, y que hay que suponer estaban ya también en pie por los tiempos del famoso *tío Luis*. En sustancia, la *debla*, así llamada por el como estribillo en *caló* que a su copla sigue: *Deblica barea (o bari)* es, de los tres cantes, el más largo y el de mayores dificultades para la ejecución. Oscuro es el porqué o significado de su



nombre y estribillo. En 1881 Machado trató de aclararle, pero sin lograrlo convincentemente. Anotó en su citado libro:

### Debla

«La palabra *debla* es gitana y significa *diosa*; *barea* parece la terminación femenina del adjetivo *baró*; *baró*, grande, excelente. *Deblica barea* podrá significar: *Diosecita excelente*, y ser, bajo tal supuesto, una invocación afectuosa a una divinidad femenina, a una diosa superior; pero, ¿significa realmente esto? No lo sabemos; los cantadores nada nos dicen sobre la materia; algunos, pienso que por no quedarse callados, contestaron que *debla* era el apellido de un cantador; no lo creo, mucho más sabiendo que esta palabra es gitana, y no se halla empleada, que sepamos, como apellido de ningún español ni extranjero. *Debla barea*, nos decía Juanelo, equivale a decir *mírala*; esto es, *abí tienes la copla cantada*. Otros cantadores, cuyos nombres no tenemos en memoria, me aseguraban que *debla barea* equivale a decir: una *mentira*, una *cosa falsa*, y me daban la siguiente explicación, que venía a concordar en el fondo con la afirmación de Juanelo: "Cuando se comienza -me decían- una copla por aire de *martinete*, por ejemplo, y se *remata* (se acaba) por otro aire musical distinto, se dice al final: *debla barea*, esto es: *te engañé, empecé por un aire y concluí por otro: abí tienes la copla concluida: mírala*." Las letras de *martinetes* pueden cantarse como *deblas*, y al contrario. Todos convienen en que unas y otras forman el cante antiguo, y las primeras hay ya muy pocos que las canten: algunos cantadores de oficio no las conocen ni aun de nombre.»

Lo que Machado dice respecto de las letras de *deblas* y *martinetes* cabe afirmarlo de los textos de las *tonás*, que pueden ser los mismos de aquellos cantes, y viceversa. Por lo común, las letras de estos estilos, que incluyen bastantes palabras en *caló*, aluden a estados y situaciones -sentimentales o no- de la vida gitana.

### Carceleras

Las *carceleras* son cantes lamentosos de los gitanos delincuentes encerrado en presidio. Según la tradición, al parecer antigua, los presos gitanos se valían muchas veces de estas canciones y mediante coplas en lenguaje romano (*caló*), para hacer llegar avisos, órdenes o noticias a sus familiares o



amigos convenientemente apostados en el exterior de la cárcel, y no muy alejados de las altas ventanas tras de las cuales pen aquéllos. Las mismas fórmulas melódicas de los martinetes sirvieron en multitud de casos, y continúan sirviendo, para en ellas verter las carceleras

### Martinetes (11)

Al martinete le viene el nombre de martillo, y es el canto que los nos herreros o caldereros entonaban al martillar el hierro sobre el yunque; puede decirse, por lo tanto, que es una canción de trabajo o faena. Pero, al revés de lo que se ha asegurado, no es una canción de ritmo regular que traduzca el que acompaña el martillo del herrero, sino que, por el contrario, sigue el mismo régimen de libertad rítmica que prácticamente caracteriza a todo el cante flamenco no bailable y al que, aún siéndolo, se utiliza sólo para cantar. Apresurémonos a asentar que en los cantes con guitarra ésta lleva siempre un compás y unos ritmos fijos en rasgueos y falsetas, cuando el cantaor permanece callado.

Oyendo dos o tres martinetes recógese al tiempo impresión bastante de lo que es el sustantivo estilo de tonás, debla y carceleras, especies que, con la de aquéllos, han de tenerse por anteriores a todas las demás en la historia del flamenco cante. En el ensayo nuestro, arriba mencionado, demostramos la derivación melódica de uno de los martinetes más viejos y de una carcelera, casi olvidada en la actualidad, de sendas tonadas folklóricas vivientes en pueblos de Cáceres y Salamanca.

Por lo que sabemos, los primeros cantaores gitanos ofrendaban su arte y se hacían escuchar no sólo en reuniones tabernarias y de jolgorio y fiesta, sí que también en sus propias casas, adonde acudían a oírles los aficionados y curiosos. Infírese esto último de unas líneas que sobre los gitanos de Córdoba incluyó George Borrow en *Los zingali* (año 1841), y que textualmente rezan: «Decían que jamás admitían en sus casas a los extraños, salvo en las bodas, pues entonces abrían las puertas de par en par, y salvo también cuando alguna vez personas influyentes y distinguidas deseaban oírlos cantar, y conversar con las mujeres ... »



## 11. Bosquejo histórico del cante flamenco

Estébanez Calderón, *El Solitario*, publicaba seis años más tarde (año 1847) sus *Escenas andaluzas* y la titulaba *Un baile en Triana*, después de hablar de la *caña* como cante ya bien conocido en su época, y al que asigna un origen árabe, diciendo que el nombre «parece con poca diferencia la palabra Gannia, que en árabe significa el canto», y tras de advertir que «por lo regular la caña no se baila porque en ella el cantador y cantadora pretenden hacer un papel exclusivo», añadiendo que «hijos de este tronco son los oles, las tiranas, polos y las modernas serranas y tonadas», evoca, describiéndolo, uno de tales bailes en festiva sesión flamenca, para decir a seguida que, «cuando los principales cantadores apuran sus fuerzas, se suspenden las tonadas y polos de punta, de dificultad y lucimiento, y entran en liza con la rondeña o granadina otros cantadores y cantadoras de no tanta ejecución, pero no inferiores en el buen estilo. Después de pasar varias veces de estas fáciles a las otras difíciles y peregrinas canturias, se ameniza de vez en cuando la fiesta con el canto de algún romance antiguo, conservando oralmente por aquellos no menos románticos que los de la Edad Media, romances que señalan con el nombre de corridas, sin duda por contraposición a los polos, tonadas y tiranas, que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas». Luego nos conduce a Triana para hacernos presenciar ya, y por vez primera, una verdadera sesión de arte flamenco, en la que precisamente actúan nada menos que *El Planeta* y *El Fillo*, los dos únicos cantadores que de entre los antiguos han conservado la fama hasta nuestros días. Escribe *El Solitario*: «En tanto, hallándome en Sevilla, y habiéndome encarecido sobremanera la destreza de ciertos cantadores, la habilidad de unas bailadoras, y, sobre todo, teniendo entendido que podría oír algunos de estos romances desconocidos, dispuse asistir a una de estas fiestas. *El Planeta*, *El Fillo*, Juan de Dios, María de las Nieves, *la Perla* y otras notabilidades, así de canto como de baile, tomaban parte en la función. Era por la tarde, y en un mes de mayo fresco y florido. Atravesé con mi comitiva de aficionados el puente famoso de barcas para pasar a Triana, y a poco nos vimos en una casa que por su talle y traza recordaba la época de la conquista de Sevilla por San Fernando ... La fiesta tenía su lugar y plaza en uno como zaguán que daba al patio ... Entramos a punto en que *El Planeta*, veterano cantador y de gran estilo, según los inteligentes, principiaba un romance o corrida después de un prelude de la vihuela y dos bandolines, que formaban lo principal de la orquesta, y comenzó aquellos trinos penetrantes de la prima,



sostenidos con aquellos melancólicos dejes del bordón, compaseado todo por una manera grave y solemne, y de vez en cuando como para llevar mejor la medida, dando el inteligente tocador unos blandos golpes en el traste del instrumento, particularidad que aumenta la atención tristísima del auditorio. Comenzó el cantador por el prolongado suspiro, y, después de una brevísima pausa, dijo el siguiente lindísimo romance, del conde Sol, que por su sencillez y sabor a antiguo, bien demuestra el tiempo a que debe el ser:

*Grandes guerras se publican  
entre España y Portugal, etc., etc.*

... Después que concluyó el romance salió *la Perla* con su amante, *el Jerezano* a bailar. .. (sigue una descripción del baile) .

... Después de esta escena tan viva cantó el Fillo y cantó María de Nieves las tonadas sevillanas; se bailaron seguidillas y caleseras, y Juan de Dios entonó el Polo Tobalo, acompañándose al final, y como en coro, los demás cantadores y cantadoras ... Después de esta ópera toda española y andaluza me retiré pesaroso por no haber podido oír los romances de Roldán y de Gerineldos, pues el tiempo había huido más rápidamente de lo que yo quisiera.»

En otra de las escenas, la que lleva por título *Asamblea general de los caballeros y damas de Triana, y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailaora*, Estébanez Calderón nos ofrece un festejo de gitanos cantaores y bailaoras al que no faltan *El Planeta* y *El Fillo*, muy amigos y de la mano, y a quienes pinta como de alta edad a aquél, jovencuelo a éste. Una gitana de Cádiz llamada Dolores, que irrumpe en la fiesta, hace gala de su gracia y habilidad en los bailes de la *rondeña*, el *zapateado*, las *seguidillas* y la *tana*, poniéndose a cantar, a continuación, con no menor donaire y brío, respecto de lo cual dice el escritor: «Entre las cosas que cantó, dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Érase una la *Malagueña*, por el estilo de la Jibera, y la otra ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman *Peteneras*. Cuantos habían oído a la Jibera, todos a una la dieron en esto el triunfo, y decían y aseguraban que lo que cantó la gitanilla no fue la malagueña de aquella célebre cantadora, sino otra cosa nueva con diversa entonación, con distinta caída y de mayor dificultad, y



por el nombre de quien con tal gracia la entonaba pudiera llamársele Dolora. La copla tenía principio en un arranque a lo malagueño, muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo a dar salida a las desinencias del *Polo Tobalo*, con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer entono: fue cosa que arrebató siempre que la oyó el concurso. Tocante a las *Peteneras*, son como seguidillas que van por aire más vivo; pero la voz penetrante de la cantadora dábanles una melancolía inexplicable.»

Juzgamos preciosas estas noticias para la historia del cante flamenco. Muéstrannos de manera justa o aproximada el modo como el cante se desenvolvía en sus casi principios; se desenvolvía en sus casi principios; los medios en que lucía: las viviendas particulares de los cantaores, las reuniones festeras y, asimismo, según deja entrever El Solitario en otros pasajes que no citamos, las romerías y ventas, figurando entre estas últimas la archifamosa de Eritaña. Aunque no se mencionan, descontentos, por seguros, las tabernas y *colmaos*. Damos a conocer la existencia, ya en tales tiempos, no sólo de aficionados, sino, a la par, de inteligentes del cante. Nos dicen nombres de cantadores destacados, a los que nosotros agregaremos los de algunos más que sabemos gozaban también en la misma época de notoriedad y predicamento, y son: *Frasco el Colorao*, *tío Rivas*, *Perico el Gallero*, *tío José el Granaíno*, *Perico el Pelao*, *tío Luis el Cautivo* y *los hermanos de El Fillo*, *Juan-en-cueros* y *Curro Pabla*. Valor muy grande tienen, sobre todo, dichas noticias, porque citan parte del repertorio de cantos que en aquella primera mitad del siglo XIX constituía la música flamenca. El romance o *corrida* estaba todavía en auge. A las viejas *tonás* se añadían otras. A los *polos* antañones, el llamado *Tobalo* o *de Tobalo*, producido, no haría mucho, por cierto cantaor, de nombre Cristóbal. Había surgido la *jabera*, que no era más que una *malagueña* estilizada por una cantaora que vendiera habas (*jabas* en la fonética andaluza, de ahí *jabera*), *cantaora* que, al parecer, floreció también en tales días. Las *serranas*, la *rondeña*, la *granadina* y las *peteneras* se incorporaban ya al repertorio dicho ... El prestigio de la caña había aumentado, y al extremo que, atendiendo a lo que Estébanez Calderón asevera, de ella se derivaron «los *oles*, las *tiranas*, *polos* y las modernas *serranas* y *tonadas*». No son muy descaminadas estas afirmaciones, pues si las *tiranas* y *tonadas* nada recibieron, en verdad, de la caña flamenca, sí que se



deja notar un positivo influjo de ella sobre los *polos* que hoy conocemos, el *natural* y el de *Tobalo*, y sobre la *serrana* que pervivió hasta nuestros días, siendo menor la influencia que ejerció sobre el baile *olé*, aunque también se hace visible. El *polo natural* se constituye, sustancialmente, con frases de la caña; el *Tobalo* únicamente recibe de la misma cadenciales fórmulas que refuerzan la expresión de sus típicas partes, fórmulas que asimismo en el antedicho aparecen. En la *serrana*, las primordiales frases de arranque trasuntan las iniciales de aquélla, si bien de manera más diluida.

### La caña (1)

La caña, que entre todos los cantes flamencos es uno de los más bellos y seductores, a la vez que de los más difíciles de ejecución, no trasluce claramente su verdadero primer origen. Por descontado que la filiación arábica que El Solitario le atribuye es pura hipótesis a la cual no se ha podido aún hallar confirmación. Con el nombre de la caña, y como de fuentes populares andaluzas, existen impresas diversas canciones recogidas en el siglo pasado que, sin ningún género de duda, relacionanse con la flamenca, a pesar de ser diferentes entre sí sus melodías, lo que nos lleva a sospechar que esta última sea transformación de una especial variante folklórica. La caña que el músico Isidoro Hernández insertó en sus colecciones de cantos del pueblo, *Tradiciones populares andaluzas y Flores de España*, tiene el curioso estribillo siguiente, que se entona, por añadidura, con un melos cuyas cadencias son a todas luces flamencas:

*Caña dulce, de mi, dulce caña,  
que tarde o nunca las pierde  
el que tuvo malas mañas.*

¿Representa este estribillo un elemento primitivamente connatural a todos los primitivos tipos de caña folklórica (pues que, según parece al igual que, v. g., el fandango y la jota, la *caña* era varia de estilos), y hubieron de desdeñarlo los más de los *cantaos* al adoptar los ejemplos que, aflamencados, hacían oír, y de los que tan sólo uno conservaron hasta el presente siglo? No podemos todavía afirmarlo rotundamente, pero hase de convenir en que ello está muy dentro de lo posible. De tal estribillo, mejor que del *gannia* árabe, habría salido el nombre de la especie, ya que es suceso corriente y natural -

sábenlo muy bien los folkloristas - el que muchedumbre de canciones populares tomen su denominación de una palabra o frase del estribillo o refrán que en multitud de casos les acompaña.

### Soleares

Por probable hemos de dar que, hacia los tiempos de *El Planeta* y *El Fillo*, empezaron también a cobrar vida las *soleares*. En Cádiz y Jerez practicábase desde bastantes días atrás el baile cantado, de compás ternario, llamado *jaleo*, nombre que hasta muy tardíamente ha servido asimismo para designar la *soleá* danzada. Poseemos antiguos jaleos estampados que tienen todo el carácter musical de las *soleares*, incluyendo la expresividad sentimental y triste que a éstas singulariza, por donde vemos ser justo lo que Rodríguez Marín afirmó en su libro de coplas populares andaluzas al decir que por los años de referencia «el alegre jaleo [alegre por su movilidad], puramente andaluz, y la melancólica *soleá*, primer eslabón de la cadena gitana (?), y casi siempre de tres ve como las ruadas gallegas [el gallego baile de pandeiro], se dieron la mano, acompañadas de una misma música, de aire ligero en las unas y lento en las otras.» Con estos datos, ¿será arriesgado suponer que la primera *soleá* nació de un jaleo o *jaleillo* estilizado y llevado en pausado y libre ritmo por un cualquier genial anónimo cantaor o cantaora de los aludidos tiempos? Hasta los actuales, al menos, no hay indicios serios que contraerían esa suposición, y el proceso, de otra parte, sería idéntico que otros cantes siguieron. En el cancionerillo folklórico que el año 1869 publicó ya una *soledad* flamenca cuyo texto dice:

*¿ De qué te sirven los bienes  
mientras tú en el mundo vivas  
si hora de salud no tienes?*

Cada uno de estos versos tiene su propia frase melódica, repitiéndose sólo el primero antes de pasar al segundo. Semejante sencillo tipo quizá baile de *pandeirol* se dieron la mano, acompañado refleje el originario de la *soleá*, desarrollado después, y de esa morfología trina literaria y musical nacería el concepto de tercio para designar las frases del mismo cante, concepto que luego, rutinariamente y de manera inadecuada, se utilizó para nombrar las más numerosas de las demás especies. No ha de deberse, como algunos creen, la



denominación de este cante al hecho de que su peculiar contenido musical parezca expresar los sentimientos que el alma experimenta en aflictivas coyunturas de soledad y abandono. Nosotros pensamos que -similarmente a lo que sucede en la *caña* - dicha denominación proviene del nombre de una mujer amada presente o evocado en primerizas letras de soleares. Véanse, por ejemplo, las que siguen:

*¡Ay, Soleá, Soleá,  
Soleá del alma mía,  
Ya no te vuelvo a ver más!*

*¡Ay, Soleá, Soleá!  
[Soleál [Triste de mí!  
Si lo que de noche sueño  
de día lo ejecutara ... , etc.*

Durante los dos decenios que subsiguen a los tiempos de que acabamos de tratar, el cante flamenco continúa desenvolviéndose en forma parecida a la que *El Solitario* nos da a comprender. Las tabernas, los lugares y campos de fiestas y las ventas son aún sus principales escenario, sitios principalmente también en las ciudades de Sevilla, Cádiz, Jerez y Málaga, centros de prosperidad y riqueza, en los que aparecían asentadas las masas gitanescas más nutridas y de los que surgieron los intérpretes más ilustres del «flamenco». Dentro de tales decenios - un tanto avanzados, más bien - florecieron los notabilísimos cantaores Manuel Molina, Juanelo, el *loco* Mateo, Proíta y María Borrigo, todos de la provincia de Cádiz, y creadora la *cantaora* María de una primorosa *siguiriya*, todavía hoy famosa.

### La caña (II)

En 1870, Julián de Zugasti, en su obra *El bandolerismo*, hácenos templar en cierta casa de Sevilla una fiesta de cante y baile flamencos (y no flamencos) celebrada por gente del hampa. Allí, dícenos, junto a hombres, «se veía gran número de mozas, vestidas lujosamente a su modo, y que de vez en cuando hacían con palmadas el son, como ellas decían, y entonaban sus amarteladas



coplas, trinando como calandrias y quejándose a veces, como adormecidas, y columpiándose en los quejumbrosos gorjeos de sus apasionadas playeras.

Entre éstas, que cantaban a lo flamenco, llamaba la atención una jovencita gitana cuyo timbre de voz era tan sonoro y a la par tan suave conmovía de un modo tan profundo como indescriptible.»

Cántanse a seguida rondeñas, entonándolas en caló un gitanillo una gitanilla. Después se baila el bolero, se cantan seguidillas sevillanas y sobre una mesa trenza el *zapateado la bailaora* Violante la Malagueña. Y cuenta Zugasti: «En aquel instante la reunión ofrecía un espectáculo muy animado, porque mozos y mozas, empinando el codo, charlaban, reían, mientras que algunas, ya solas, ya juntas en coro, entonaban sus canciones, que parecían dirigidas a las cañas, que colocadas en fila sobre la mesa contenían el dorado vino manzanilla.

A esta especie de himno en honor del néctar de Sanlúcar llaman *cantar la caña*; de modo que, después de haber adorado el vino, que tienen delante, y celebrado sus excelencias, acaban ellas y ellos por tragar ídolo con muy linda gracia.

Otras veces la canción no tiene nada que ver con las calidades del vino, y entonces cantar la caña sólo significa que ésta es el premio que se ofrece por su copla al cantador o cantadora.

He aquí un interesantísimo dato relacionado con la *caña* que es muy digno de estudio, estudio que, empero, aquí no hemos de abordar por no tolerarlo ya el espacio con que contamos.

Prosiguió la fiesta cantándose y danzándose El Vito, y dilatada «hasta muy tarde» Zugasti acaba diciendo que «se bailaron allí las *mollares* (subrayamos nosotros), el *fandango*, el *villano*, la *encorvada* y el tango, y que además cantaron las *tiranas*, las *cañas*, el *polo*, las *tabernerías*, las *seguidillas*, el *jaleo* de Cádiz, las *caleseras*, las *malagueñas*, los *toros del Puerto*, las *carceleras*, la *soledad* y hasta la *tarara* y las *saetas* de Semana Santa.» Vemos cómo junto a las especies flamencas conocidas de años anteriores se muestran en éste otras nuevas, aunque de las mismas sólo en definitiva lleguen a cristalizar en el «repertorio» el tango - viejo baile-canción de Cádiz-, el fandango - antigua forma popular



coreográfico - cantable- y las saetas, religiosas canciones procedentes también pueblo.

Es aproximadamente ahora, o muy pocos años antes, cuando al cante se aplica el término adjetivador «flamenco». Leímos más arriba que *a lo flamenco* cantaban las mozas de la fiesta descrita por Zugasti, dicho que se repite en otros pasajes de *El bandolerismo*. En uno de ellos cierta muchacha pide a un soldado que cante, diciéndole: «Vamos, militar, eche usted un playerita a lo gitano, porque sepa usted que yo me muero por las coplitas flamencas ... »

Y por tales días, asimismo, sobreviene un hecho de trascendencia para la vida del arte flamenco: la aparición de los cafés cantantes. También en la obra de que hemos trasladado las precedentes citas se confirma ese importante hecho.

### Cafés cantantes

La fundamental causa que le provocó hállase a nuestro juicio, en el gran incremento que por entonces había tomado la afición del cante. El crecido número de fervorosos admiradores con que éste ya contaba, pertenecientes, puede decirse, a casi todas las clases sociales, fue poderoso estímulo para animar a ciertos avisados dueños de cafés a organizar en sus salas espectáculos de arte flamenco (cante y baile), seguros de que con ello aumentaría la habitual clientela y los ingresos de «caja» del negocio. Apenas hubo ciudad andaluza que dejase de tener sus *cafés de cante*, extendiéndose los mismos bien pronto a otras capitales de España. Como consecuencia de este suceso, las filas de cantaores y bailaores comenzaron a engrosar en forma hasta entonces desconocida. Raro era el mes en que no surgía algún nuevo excepcional intérprete, y ahora ya también de raza no gitana, fuese hombre o mujer. Consolidóse el profesionalismo del flamenco arte, y al lado de los *cantaores generales* (muy escasos), es decir, de los que podían y sabían cantar primorosamente todas las clases de cante, diéronse los especialistas, que con no menos primor cantaban casi únicamente por *siguiriyas* o *soleares* (las formas más estimadas y prestigiosas), o por cualquier otro estilo, inclusive por los que sólo al baile se destinaban, pudiendo ser tenidos dichos especialistas como *extensos* o *largos* si del estilo o estilos que cultivaban sabían mucho, y *cortos*, si lo contrario sucedía. Acrecentáronse considerablemente los acervos de *soleares* y



*seguiriyas* mediante las aportaciones que de ignoradas fórmulas a ellos hicieron algunos de los múltiples cantadores gitanos que se distinguieron en tal época.

### Malagueñas, fandangos y tarantas

Enriquecióse el usual repertorio de cantes con nuevas especies: diversidad de *malagueñas* y *rondeñas* (particulares formas del *fandango* racterísticas de la provincia de Málaga) que alumbraron diversidad de notables intérpretes, maestros con la ejecución de las mismas; variedad ingente de *fandangos*, propiamente dichos (de tan antigua tradición en las regiones españolas), ya sólo para cantar, variedad en la que hay que incluir los que ahora de Levante llegaban bajo los nombres de *tarantas*, *murcianas* y *cartageneras*; añádase abundancia de nuevas *granáinas* (*fandango* de Granada).

### Tientos

Los Tientos, forma de tango lento que recibe influjos destacados de *seguiriyas* y *soleares*; el nombre salió de una de sus coplas, la que sigue:

*Me tiraste varios tientos  
por ver si me blandeabas,  
y me encontraste más firme  
que las murallas del arba.*

Prohijando rasgos y giros de la *petenera* y del *polo* nacieron *soleares* emotivísimas: la *soleá petenera* y la *soleá apolá*.

### Bulerías

A los cantes de baile se incorporaron las *bulerías* (¿de burlerías?), cancioncillas populares breves a tres tiempos que, al aflamencarse, cobraron picante vivacidad y se vistieron de incomparables gracias melismáticas.

### Mirabrás y alegrías

El mirabrás y las alegrías, oriundos de las tierras gaditanas; alegrías ambos, el baile más hermoso y difícil de la coreografía flamenca: en musical



modo mayor las dos y con iguales acompañamientos y ritmos guitarrísticos, el primero se cantaba cuando la *bailaora* (pues es baile de mujer sola) pedía al *cantaor* que le *cantase largo*; el segundo cuando no hacía esa petición, lo que implícitamente revela que aquél es cante mayor que éste. El nombre *mirabrás* dimana del como estribillo que en la inicial asoma; muy probable nos parece que sea flamenca corrupción de ¡mira, Blás!. Por lo que se refiere al contenido cancionístico, está formado de *cantiñas* menudas de parecido estilo, entre las que aparecen hasta pregones de vendedores callejeros; de ahí que se llamara también *juguettillos*, en otros tiempos, a ese alegre y bello conjunto de tonadicas que al *mirabrás* configuran. Las alegrías (por lo alegres) no son más que primordialmente se conocía con el nombre de *jota de Cádiz*, y que, a la verdad, es una auténtica jota de manifiesto origen aragonés que, casi con toda seguridad, arribó a aquella provincia por los días de la Guerra de la Independencia. Los flamencos le dieron una nueva apariencia fisonómica.

### Romerías y caracoles

Sobre la base de *cantiñas*, y sin perder de vista los estilos del *mirabrás* y las *alegrías*, constituyóse el cante de las *romeras* y el de los *caracoles*, nombres que saltan de propias coplejas:

Romerita,  
Carita de rosa ...

Romera, ¡ay, mi romera!  
No me cantes más cantares ...

Caracoles, caracoles,  
Mosita, ¿qué ha dicho usted?

Diremos que, como de contrapeso a esta pródiga fluencia de nuevos cantes, comenzaron a desaparecer las *corridas*, las *tonás*, *livianas* y *deblas*.

Se ordenaron ya y clasificaron por su carácter expresivo, por sus formas y funciones, las especies del cante, de *jondos* empiezan a juzgarse los cantos de mayor y más profundo sentimiento; *jondo*, en la fonética andaluza, por *hondo*, aludiendo, es claro, a la hondura expresiva de aquéllos. Al principio solamente las *siguiriyas* se tuvieron por cante de tal clase. Machado Álvarez lo atestiguó y

nos dejó dicho en su libro citado que, "cante Vd. por *too* lo *jondo*", se sobreentiende que se desea el cante *seguidillas gitanas*. No mucho después extendióse el calificativo a las *soleares*, a la *caña*, al *polo*, la *serrana* y a los *martinetes* y *carceleras*. Desde luego, no se dio la absurda y gratuita división de los cantes en *jondos* y *flamencos* que algunos modernamente han pretendido. Todo cante *jondo* es cante *flamenco*, si bien no todo el cante *flamenco* es cante *jondo*, y hasta ocurre que el cante *jondo* es el más genuinamente flamenco, gitano.

Se separaron también los cantes en *grandes* y *chicos*. *Grandes* eran, de modo principal, los que poseían mayor longitud, más anchura de ámbito melódico y sentimiento más fuerte; *chicos*, los no dotados de esas condiciones; así, había (y hay) *tonás*, *siguiriyas*, *soleares*, *malagueñas*, etc., *grandes* y *chicas*; las *cañas*, los *polos* y la *serrana* siempre fueron grandes. Andando los años llamóse *grande* al cante *jondo*; *chico*, al que no lo era.

Todavía tildaron de *largo* al cante que mostraba prolongados *tercios* y de corto, al que los tenía reducidos o breves.

Por su función acordóse denominar a los cantes como de *p' adelante* y de *p' atrás*, o *cante adelante* y *cante atrás*, y ello porque los del primer caso se ejecutaban para sólo ser escuchados en la parte delantera del tabladillo o estrado que en el *café cantante* había y en el que, formando semicírculo, se instalaba el «cuadro flamenco» (*cantaores*, *tocaores* y *bailaores*), y los del segundo, que eran los cantes de baile, se cantaban retrayéndose a dicho «cuadro» quien los interpretaba; adelante estaba entonces el bailar.

Entre los aficionados y concurrentes asiduos a los *café de cante* hicieronse comunísimos los inteligentes, circunstancia que beneficiosamente influyó sobre el sentido de responsabilidad artística de los *cantaores*. Estos formaron legión, abundando de continuo los eminentes y superdotados. He aquí unos pocos:

Curro Durse (gitano), Paquirri (g.), Tomás el Nitri (g.), Juanelo (g.), Paco el Sevillano (no gitano), Lorente (n. g.), Santamaría (n. g.), el viejo Noriega (g.), Los Paula (g.), Carito (n. g.), Ramón el Ollero (g.), Joaquín la Cherna (g.), El Loli (n. g.), El Marrurro (g.), Juan el de Alonso, Antonio el Portugués, El



## 11. Bosquejo histórico del cante flamenco

Mulato (g.), Francisco la Perla (g.), Cabeza (n. g.), El cojo Pinea, El Meclé, Manuel Cagancho (g.), Juan Pelao (g.), Salvaorillo (n. g.), Paco la Luz (g.), Enrique el Mellizo (g.), José Iyanda (g.), Porreta (g.), Manuel Torres (g.), Enrique Ortega (g.), Manuel Ortega (g.) y, sobre todos éstos, los no gitanos Silverio Franconeti y don Antonio Chacón, *cantaores generales* que, con sus facultades portentosas, elevaron el cante flamenco a alturas insuperables de perfección y belleza.

De las *cantaoras* destacaron Ana Losa, las hermanas Cuende, la Gómez, la Fandita, Mercedes la Sarneta, La Andonda, Ana la Manca, La Parrala, La Serrana, El ama Raucho, La Trini, Rita Ortega, Pastora Pavón y tantas otras y aun otros cantaores que el lector puede ver si qu' en el opúsculo de Machado Álvarez, en el de G. Núñez de Prado: *Cantaores andaluces* (Barcelona, 1904) y en el de Fernando el de Triana: *Arte y artistas flamencos* (Madrid, 1935).

La mayor parte de esa nutrida falange de ínclitos *cantaores* procedía de Cádiz y las ciudades portuarias que jalonan la costa de la misma provincia; de Jerez y del barrio sevillano de Triana, que siempre fueron localidades en las que el arte flamenco tuvo más cultivadores, de las salieron los creadores más inspirados y en las que la «afición», muy tendida, mostróse continuamente más vivaz y entusiasta. Diremos que especial sello estético y aun técnico vino a diferenciar entre sí a los cantes de *siquiriyas* y *soleares* de tales zonas. Los de las primeras de éstas, llamados «cantes» o «cante de los Puertos», distínguense por lo ponderado de su expresión y la relativa comodidad que para su ejecución dan al intérprete. Los de la segunda, el «cante de Jerez», implican una expresividad más subida y requieren del ejecutante facultades superiores. Los de la tercera, denominados «cantes de Triana» o «cante de Triana», elevan al máximo la expresión emocional y presentan dificultades de interpretación que sólo los cantaores verdaderamente excepcionales pueden abordar.

Reconócese la época de los *café cantantes* como la más gloriosa por la que ha pasado el cante flamenco. Dichos cafés comienzan a declinar al finalizar el siglo que les vio nacer, y durante los tres primeros decenios del presente cerraron sus puertas uno tras otro. Simultáneamente desaparecían también los «grandes» cantadores, acogidos los últimos o refugiados, casi por modo exclusivo, en las *reuniones*, *juergas* y *fiestas* particulares de *colmaos*, ventas y



## 11. Bosquejo histórico del cante flamenco

tabernas. Empezó a decaer el cante ya en el año 1922, ya fin de estimular su depuración y revitalización, celebróse en la andaluza ciudad de Granada un magno *Concurso de Cante Jondo* as con resultados y consecuencias de alcances muy limitados. Las promociones de cantaores que llegaban, pobres, en general, de individualidades sobresalientes, principiaban a dirigir sus miras a los tablados teatrales, no tanto por ensanchar el campo escénico de exhibición en que hasta entonces el arte flamenco se desenvolviera y medrara cuanto por las mejores y más fáciles ganancias que presintieron obtendrían actuando en tales medios y ante públicos que no a mucho iban a obligar, ya que en ellos contarían poco o nada los «entendidos» o «inteligentes», los cuales, por otra parte, habían comenzado a hacerse raros y escasos.

Ascendió a dichos tablados el cante, y, como puede suponerse, para caer aún más. Se soslayaron los cantes «grandes», dándose ahora eeminencia a los de menor «responsabilidad», como el *fandango* y sus afines: la *malagueña*, la *granaina*, la *taranta*, la *cartagenera* y la *murciana*, acompañados de algunas facilitas o facilitadas *siguiriyas* y *soleares*. Cantes que siempre sirvieron para el baile (cantes de *p'atrás*) se emplearon para sólo hacerlos oír, como el *mirabrás*, las *alegrías* y las *bulerías*. Introdujéronse nuevas formas, que se decían de origen o influjo americano, como la *guajira*, la *milonga* y la *colombiana*, formas que, sin carecer de exterior «vistosidad», resultaron de muy endeble o trivial contenido ... Relativo únicamente fuera el mal si las cosas hubieran parado ahí. Agudísima fiebre de virtuosismo hizo presa en los cantaores de teatro. Desatentamente recubrieron el cante, bastardeándolo, de barrocas florituras y atiplados gorjeos - rayanos en lo cómico e hilarantes en multitud de casos -, que le convirtieron en un arte preciosista despoja- de toda emoción e idealidad. A la vez, y como todavía hoy sigue sucediendo, integrósele en farsas o comedias musicales de bajo porte, haciéndole alternar con tonadillas y *couplets*, de ordinario mediocres o vulgares, y con recitados de intermedio y coletilla, que los mismos *cantaores*, metidos a actores ya, declamaron y declaman afectadamente y con la menor gracia posible.

Por semejantes derroteros y bajo tales modos llevan en la actualidad ante flamenco los *cantaores* de escenario. Bien es verdad que de éstos hay que poner aparte a dos o tres que, artistas más conscientes y de mejor clase que los demás, y entre los cuales descuella, precisamente, el gran Manolo Caracol, no



## 11. Bosquejo histórico del cante flamenco

quisieron nunca salir de las tradicionales vías y atuvieron con perseverancia a las clásicas «formas», repugnando siempre la idea de profanarlas con impertinentes añadidos de vocalismos funambulescos o sobrepuestos de cualquiera otra especie. En tan dignos cantadores y en los pocos que aún restan dedicados solamente a actuar en las «reuniones» de *colmaos* y «reservados» de cafés, hállanse más fieles y ciertos depositarios del cante flamenco en su realidad pura y fascinante.



## **12. INSTRUMENTOS MUSICALES FOLKLÓRICOS: LAS XEREMÍES DE LA ISLA DE IBIZA. II.**

En: *Anuario Musical*. Vol. XIV. Barcelona: Instituto  
Española de Musicología. C.S.I.C., 1959.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



## 12. INSTRUMENTOS MUSICALES FOLKLÓRICOS DE ESPAÑA LAS XEREMIES DE LA ISLA DE IBIZA: II

En: *Anuario Musical*. Vol. XIV. Barcelona: Instituto Española de Musicología. C.S.I.C., 1959.

En el volumen IX del Anuario del Instituto de Musicología, y en un artículo de igual nombre al del presente, describimos y estudiamos el instrumento pastoril que, formado por dos pequeños tubos de caña paralelamente unidos y provistos de sendas lengüetas simples (especie de clarinetes) se halla en la balear isla de Ibiza, bajo la denominación de *reclam de xeremies*, instrumento que, cual asimismo expusimos en aquel artículo, se ofrece, a la par, en la modalidad de un solo tubo con la designación de *xeremia*.

Dotado de cinco orificios para la digitación, su escala y melodías se presentaban dentro del orden pentatónico, rasgos ambos que con constancia se reproducían en los varios ejemplares de *xeremies* descubiertos en los distintos pueblos de la isla que hasta entonces habíamos visitado. Claramente dejamos establecido en dicho estudio el origen de tan curioso instrumento, gemelo, según demostramos, del *doble clarinete*, que con el nombre de *maït* conoció el antiguo Egipto, y que perviviendo en este país hasta nuestros días, es ya llamado *zoummârah*. No llegamos, sin embargo, a encontrar en Ibiza astros convincentes de la variedad que el *clarinete* egipcio muestra respecto al número de orificios que acoge, variedad que registra - sabido es - tanto en el arcaico *maït* como en la *zoummârah* moderna. Nos instaba este hecho a tratar de ver si, ampliando las búsquedas en la isla ibicenca, daríamos con otro u otros tipos de *xeremies* en que se conservasen vestigios de tal particularidad originaria. Y... efectivamente, la realización de nuevas pesquisas ha venido a depararnos hallazgos nuevos en los que aparecen perdurando esos vestigios o correspondencias. Su exposición la haremos en muy breves líneas.

Cuenta, de manera principal, entre los citados hallazgos, el de un *reclam* en el que se eleva justamente a seis el número de agujeros. Tropezamos con él



en la villa de San Antonio Abad, situada al occidente de la isla, donde un anciano, que de joven fue pastor, lo tocaba todavía para su solaz, y sabía, de añadidura, construirle con habilidad suma. En los momentos de nuestra exploración (año 1957), este viejo *xeremier* llamado Mariano Tur Juan, había cumplido, la edad de setenta y ocho años; no obstante, tañía aún con admirable precisión y fuerza el instrumento. (Véase fig. 1)

Poseía, el buen Viejo, un solo *reclam*, en el que se advertían las huellas de un largo uso y sobre el que nos ejecutó las melodías tradicionales que conocía y que le recogimos en grabación magnetofónica. Más, queriendo nosotros observar los procedimientos que él empleaba en la construcción de aquél, le rogamos nos hiciera demostración tal, a lo que atendió complaciente fabricándonos dos ejemplares de xeremies en unas horas. Nada especial hubimos de sorprender que ya no supiésemos... Con escasas diferencias el sistema era el mismo que precedentemente habíamos visto seguían otros constructores, y cuya descripción se incluye en nuestro mencionado artículo anterior. Así, pues, el hecho del número incrementado de los orificios resultó ser la única novedad que se nos brindaba.

Como en las dobles *xeremies* conocidas primeramente, dichos orificios se muestran en ésta emparejados a igual altura. Cinco de ellos se instalan en la parte anterior del instrumento, y el restante en la posterior y más próxima a las lengüetas. Decorando los tubos, destacan en su alrededor, grabadas a fuego, menudas listas en forma de anillos que ocupan aquellos del uno al otro extremo y que el viejo Mariano traza con la punta de un fino vástago de acero o de alambre en estado candente. (Fig. 2).

Para la guarda o preservación de cada *reclam* hizo también el anciano *xeremier* un curioso estuche, del que ninguna referencia teníamos antes, afirmándonos dicho anciano que ése era un complemento de siempre usado por él, y aun por casi todos los *xeremiers* que él tratara en los años de su juventud. Consiste en un largo tubo de caña de ancho diámetro, suficiente para dar cabida al instrumento, y al que, para meter éste, se ha despojado de uno de los nudos abriéndole boca o entrada, boca a la que luego sirve de tapa el nudo de otro tubo poco más estrecho y con el encaje rebajado. De arriba abajo se adorna el estuche con franjas de pirograbado compuestas de líneas enrejadas, en zigzag, verticales y horizontales, y pequeños círculos con un punto sobre el eje, o bien alternan con cualquiera de esas geometrías



pluralidad de puntos adecuadamente repartidos y tallas que perfilan *eses*, rombos, o esquemas semicirculares. En una de las franjas hay, asimismo, una cruz, con puntos, también, de remate en los brazos. La forma y composición de los dibujos, cuya interna *significación* - si es que la tienen - la ignoraba el constructor de éstos, constituyen siempre atractivas y graciosas expresiones de un arte popular decorativo muy caracterizado. (Fig. 3.)

En cuanto a las distancias que entre sí los orificios guardan en el *reclam*, comprobamos la misma falta de fijeza que observáramos en las *xeremies* que ya teníamos estudiadas, lo que es efecto natural de la identidad de procedimiento que en su estructuración o acomodación se sigue: el del *tanteo*. En la figura 4 damos las medidas totales y parciales- incluso la de las lengüetas- de tres *xeremies*. Se encabezan con las del ejemplar que el informante poseía y manejaba; las asignadas con los números 2 y 3 corresponden a los que se ven en la figura 2.

Como ya es sabido, por parejas son los agujeros tapados y destapados en la ejecución. Los tres de debajo de abajo, o colindantes con el cabo inferior del instrumento, se cubren respectivamente, con los dedos anular, medio e índice de la mano derecha; los otros tres, con el medio, índice y pulgar de la mano opuesta. He aquí las escalas que suministran las *xeremies* cuyas medidas acabamos de contemplar:

No se da en ellas la pentatonía que señalábamos propia del *reclam* de cinco orificios. Tienden, más bien, a ser esas gamas como diatónicas defectivas, carentes solo del segundo grado, circunstancia esta última que

recuerda un tanto, diríamos, la escala de dicho *reclam*.

Entre una y otra de las tres series apreciamos diferencias de afinación, siendo las más chocantes las que se manifiestan en los intervalos que forman los tres primeros grados (*tercera mayor/ semitono/ tercera menor/ tono*) y las dos finales (*semitono- tono*). Semejantes irregularidades parece que son producto, repetimos, de la tanteadora técnica empleada en la fabricación del instrumento. Al propósito nos declaró el añoso Mariano que no le resultaba siempre fácil el alcanzar que todas las *xeremies* que *hacía* sonaran bien, con las notas *en su lugar*, pues ello era cuestión de *suerte* al construirlas. Y nos afirmó que tenía por muy *lograda* o *de buen son* la que tañía desde hacía mucho tiempo y en la que nos ejecutó las piezas que le grabamos, de la cual sale la escala I.

Dichas piezas no fueron más que seis; las mismas que aquí transcribimos. Todas con exclusión de la sexta, llamada *Sa Llargá* (La Larga), que representa una versión del baile isleño de tal nombre, son *sonadas* de divertimento pastoril.

Persistiendo la técnica de soplo en el instrumento, indicada en nuestro primer artículo, alternan en las tocatas las notas picadas y ligadas. Los estilos en general de la métrica fluctuante, nos ofrecen en casos rasgos que no aparecían (hasta ahora no lo hemos encontrado) en las melodías de las *xeremies* pentatónicas. Así la tendencia al discurso arpegiado o de *fanfara*, que de manera tan pronunciada se evidencia en los ejemplos 1 y 2, y el reiterado uso efectista y saltarín del mordente simple con que se colorean el mismo tema 2 y 4. Como en la melodía del *reclam* pentatónica la función de tónica recae en ésta, por lo común, en el segundo grado de la escala. Ello no es, sin embargo, regla constante, pues vemos por el ejemplo 5 que a la vez que el grado primero puede asumir ese rango. Adviértase que ninguna de las melodías usa la nota séptima o final de la gama (la más aguda), cosa que hace prácticamente inútiles los orificios sextos de este *reclam*; aquellos que, emplazados en la posterior faz de los tubos, se tapan con el dedo pulgar de la mano izquierda. No podemos por hoy enjuiciar un tal fenómeno, dado el escaso número de las tocatas que hemos podido recoger. Suele ser limitado, cual se apreciará, el desarrollo melódico. Una corta frase, obstinadamente repetida, configura el ejemplo 1, y en los demás, exceptuando el 6º, predomina el sistema de reiterar también, con monotonía, aunque ya con más o menos variantes, los motivos de exposición o algunas de sus partes o giros. Estos hechos parecen poner de manifiesto el carácter arcaico de las piezas.



Nos dijo Mariano Tur Juan que él en todo tiempo había tañido en la doble *xeremia* de seis agujeros, y casi nunca en la simple. Que conocía como otros pastores tocaban en la de cinco, modalidad que igualmente él sabía fabricar y de la que hubimos de encargarle algunos ejemplares, de los que son las dos muestras que en la figura 5 damos, anotando que sus escalas reproducen la pentatonía genuina del tipo con pequeñas irregularidades de afinación. Y llegó el viejo a asegurarnos muy formal que en la época de su adolescencia vio *xeremies* de hasta siete agujeros, manejadas por pastorcillos compañeros suyos, *xeremies* que, si aún perduran, nosotros no hemos podido encontrar. Este dato último supone, asimismo, interesante hallazgo. Con él se completa el clarinete ibicenco la diversidad que en punto al número de orificios el de Egipto representa (Ver el artículo precedente).

Habíamos afirmado que en ninguna región o comarca de las tierras españolas aparecía este instrumento. Continúa siendo válida la afirmación, pero no sin agregar ahora que quizá la hayamos de modificar con respecto a

las edades pasadas. Reobservando las miniaturas de un documento catalán medieval bien conocido, reparamos en la figura de un juglar que ostenta en las manos, y soplando en ellos, dos tubos pareados por el tenor de las *xeremies*. El documento a que nos referimos es la famosa Biblia de San Pedro de Roda de fines del siglo X, guardada en la actualidad en la Biblioteca Nacional parisina, y la miniatura en la que dicho juglar se nos ofrece, y que modernamente han divulgado varios autores, la que copiamos aquí en la figura 6, en la cual se agrupan devotas personas y juglares músicos e histriónicos rindiendo veneración u homenaje a una central efigie de Nabucodonosor. En la parte baja de la *figura*, y como sentado al lado izquierdo de la efigie, se muestra el juglar *xeremier*. El instrumento que maneja tal músico tiene - no se puede negar- la apariencia de un auténtico *reclam de xeremies*. Mas no lo aseveramos, empero, con firmeza, pues resulta también posible que se trate de un aerófono sibilante, es de una verdadera flauta doble. Creemos pertinente apuntar que en una de las miniaturas organológicas del código *Príncipe* de las *Cantigas de Alfonso el Sabio* identificamos, por el contrario, con absoluta certidumbre, un triple clarinete similar al que en la isla de Cerdeña es practicado todavía y al que los naturales de la misma dan, como se sabe, el nombre de *launeddas*.



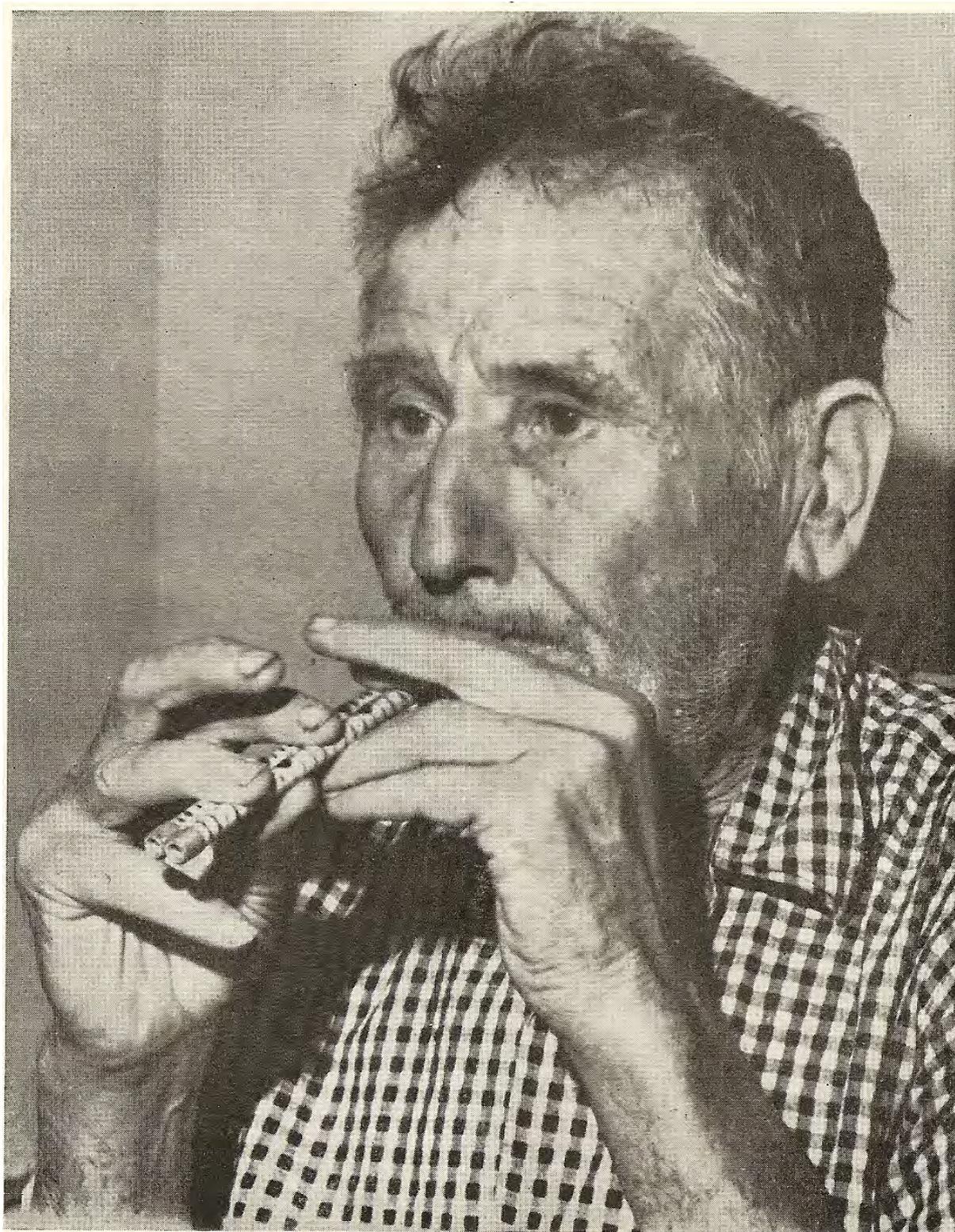


Figura 1.- El viejo xeremier Mariano Tur Juan



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

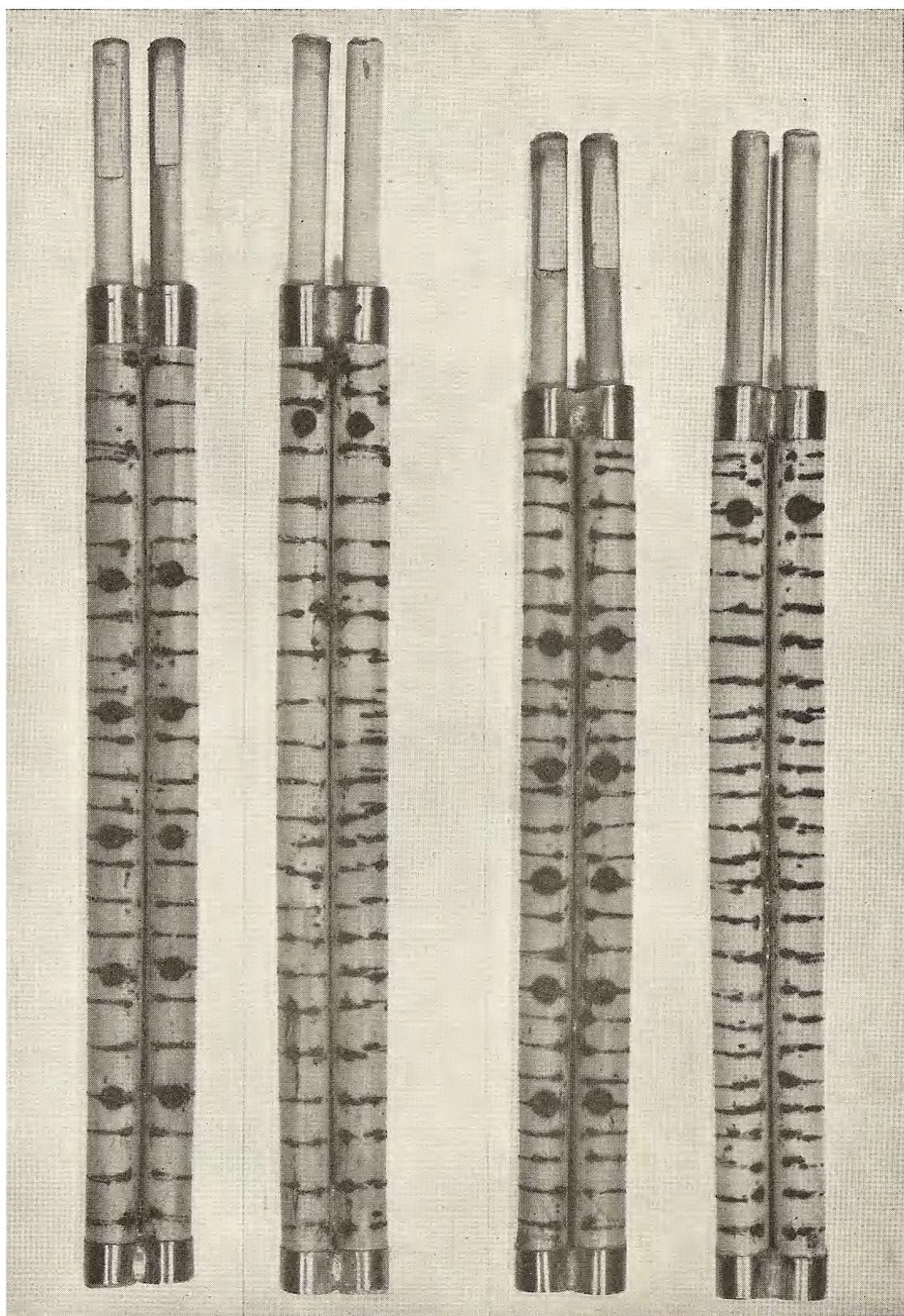


Fig. 2. — Dos ejemplares de *reclam de xeremies* de 6 orificios (anverso y reverso).



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.



Fig. 3. — Estuches del *reclam de xeremies*. Uno abierto y otro cerrado.

The image displays a musical score for 'Sonadas de xeremies'. It is organized into three systems, each beginning with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system is marked with a tempo of  $\text{♩} = 160$  and consists of three staves. The second system is marked with a tempo of  $\text{♩} = 116$  and consists of four staves. The third system is marked with a tempo of  $\text{♩} = 134$  and consists of four staves. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings such as *p* (piano), and phrasing slurs. The music is written in a style characteristic of traditional folk music.

Sonadas de xeremies.

[10]

Sonadas de xeremies.



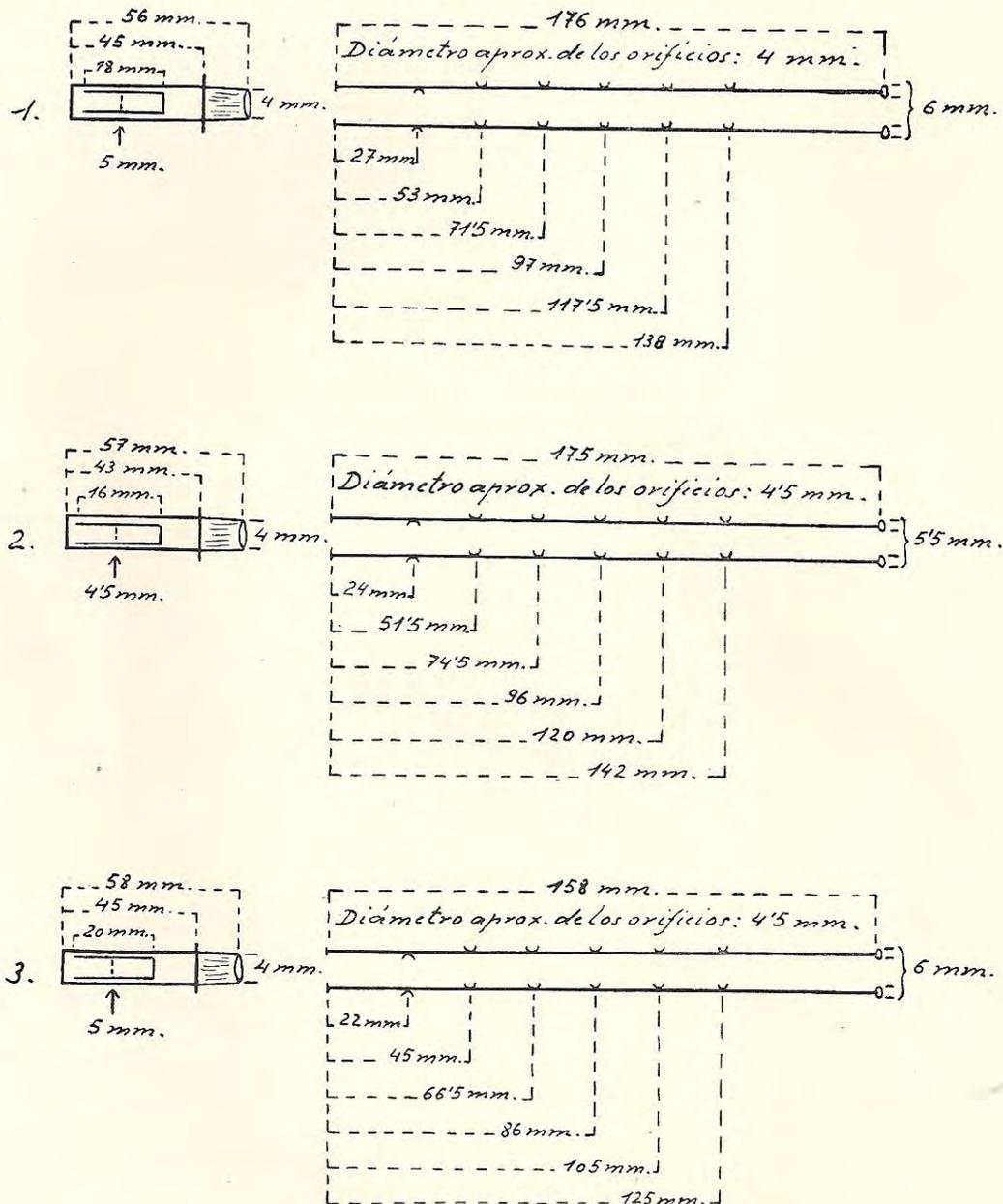


Fig. 4. — Medidas de las xeremies aludidas en el texto.

[12]

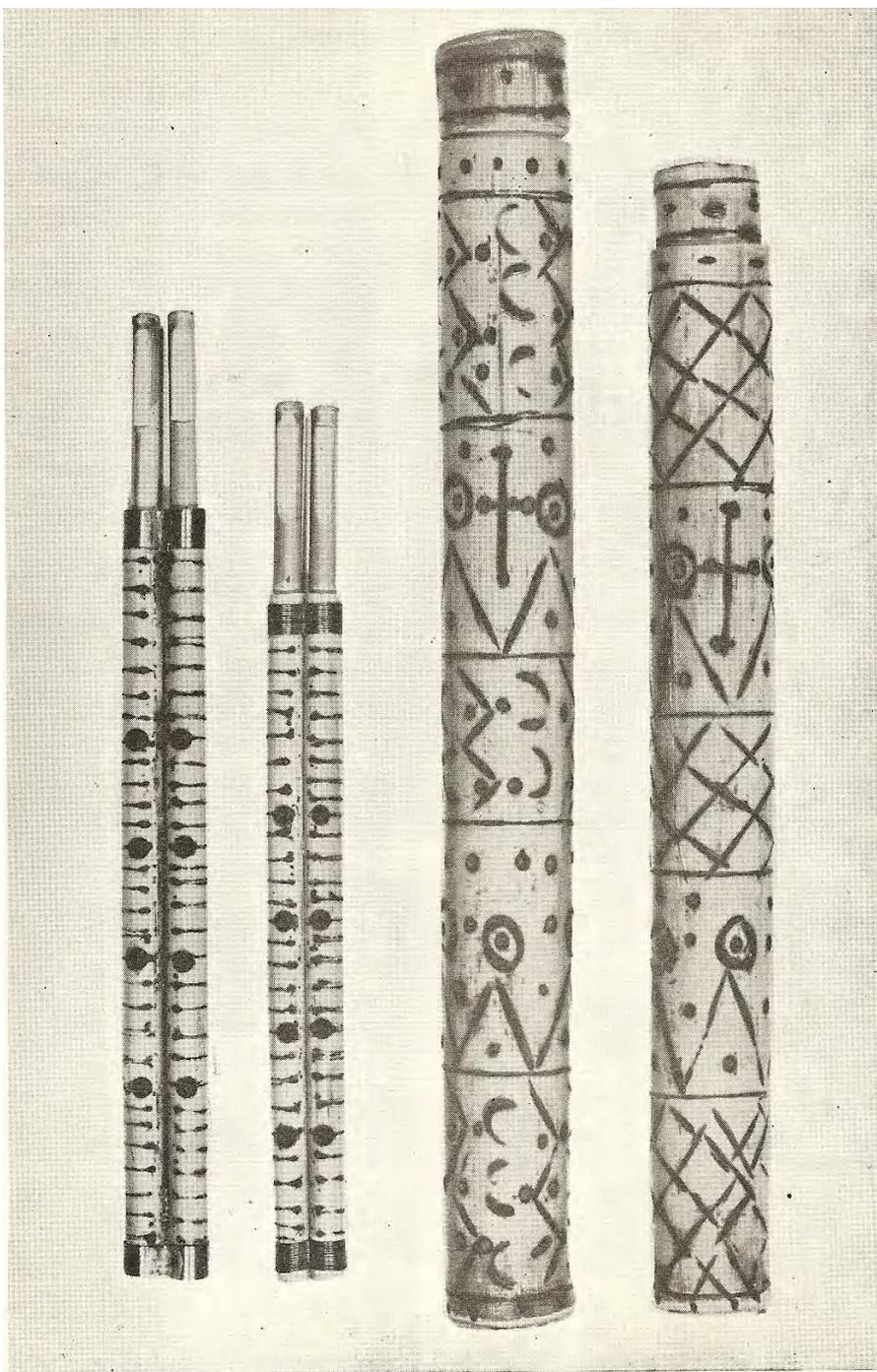


Fig. 5. — Dos ejemplares de *reclam de xeremies* de 5 orificios con sus estuches construidos por Mariano Tur Juan

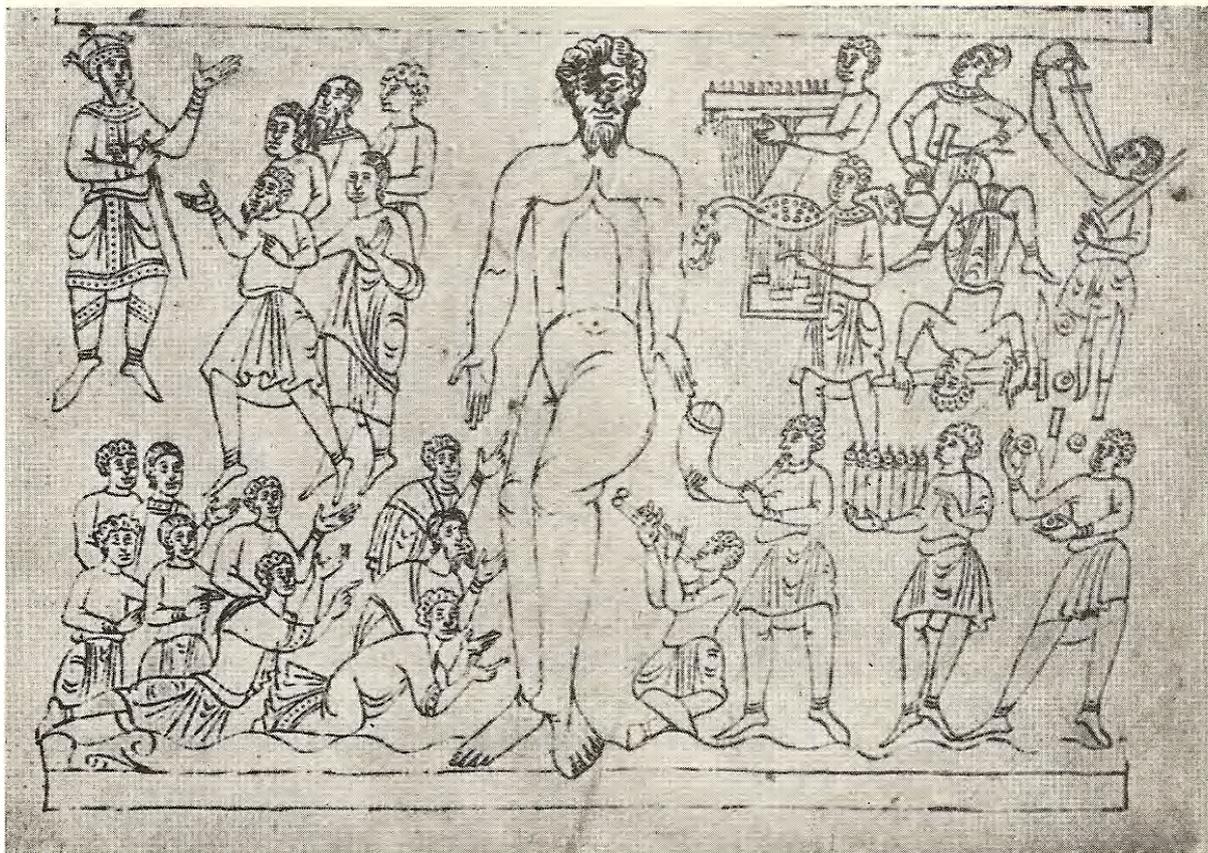


Fig. 6. — Miniatura de la *Biblia* de San Pedro de Roda

[14]



### **13. *SOBRE ALGUNOS RITMOS DE NUESTRO FOLKLORE MUSICAL. II.***

En: *Anuario Musical*. Vol. XVI. Barcelona: Instituto  
Española de Musicología. C.S.I.C., 1961.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



### 13. SOBRE ALGUNOS RITMOS DE NUESTRO FOLKLORE MUSICAL

En: *Anuario Musical*. Vol. XV. Barcelona: Instituto Español de Musicología. C.S.I.C., 1960

Entre los elementos y rasgos que de manera especial se señalan en la música popular española y que a la vez más contribuyen a singularizarla, el rítmico es, a no dudar, uno de los que mayor relieve adquieren. Pendiente de verificarse la sistematizada descripción y el puntual análisis de tan principal aspecto de nuestra música folklórica, los numerosos documentos que de ésta existen ya publicados permiten, no obstante, al estudioso, hacer sin dificultad apreciación inmediata de la diversidad de formas que en ella el ritmo asume y del alto interés que en no pocos casos las mismas encierran. Pero hemos de decir que todavía restan por conocerse otras no menos interesantes que en los últimos tiempos se nos han ido apareciendo en las búsquedas y acopios cancionísticos realizados en comarcas y regiones antes nada o escasamente estudiadas. Y sucede, además, que algunas muy importantes, características de ciertas especies recogidas en los cancioneros impresos, no han dejado percibir su importancia y auténtico ser por haberse interpretado mal al transcribirlas. A precisar y considerar éstas y a declarar y exponer aquéllas se dirige el presente artículo, que, por razones de espacio, habrá de extenderse a sucesivos números del *Anuario Musical*.

En el folklore musical de la provincia de Salamanca, comprensivo de uno de los cancioneros que, en fineza y originalidad, riqueza y variedad de integrantes, más se significan entre todos los de España, se dan dentro de las formas que al baile sirven dos modos muy particulares de expresión rítmica cuyo contenido se desconoció hasta lo de ahora por la incorrecta traducción con que uno de ellos se llevó a las colecciones de dicho folklore estampadas, y por lo no visto o desatendido que el segundo fue. Respectivamente se muestran en los dos tipos bajo los que se ofrece la especie bailable más genuina y relevante del pueblo salmantino: la *charrada*. Acogen esos tipos diferente compás, y existen en la modalidad *cantable* con acompañamiento de pandereta, y en la *instrumental*, de gaita (flauta de pico) y *tamboril* y de *dulzaina* y



### 13. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical

*caja* o *tamborcillo*<sup>1</sup>. Ejemplos de *charradas* de las dos clases (tipos) recogieron Dámaso Ledesma y Aníbal Sánchez en sus *Cancioneros*<sup>2</sup>, Ambos folkloristas anotan la una en compás de 2 x 4 y la otra en el de 6 x 8, o 9 x 8 y aun 3x4 (Ledesma) y en el de 3 x 8 (A. Sánchez). Aquella es así en la realidad, aunque los mencionados compiladores descuidaron la observación del más peculiar y específico de los ritmos con que los instrumentos percusivos la acompañan. En la *charrada* de 6 x 8, o de combinado temario resultan falsas, en cambio, la rítmica y la métrica. Tal *charrada* es, precisamente, la que mayor difusión alcanza en la provincia, distinguiéndose, en casos, con los adjetivos de *picada*, *golpeada*, *brincada* o *saltada* y, en ciertos pueblos, con el simple nombre de *picao*. A ella, en primer lugar, nos referiremos.

Y comenzamos diciendo que la confusión de su ritmo, y en el sentido que se ha producido, viene a ser, a la verdad, un hecho que con facilidad ocurre, por cuanto lo hace posible el equívoco aspecto que dicho ritmo suele casi siempre revestir en la especie *cantable*. Tan equívoco, que hasta el mismo pueblo arrastra, de ordinario, a lo que parece, a confusión análoga, cosa ésta que no habrá de chocar si advertimos que la práctica de la *charrada* cantada es desde hace muchos años nada o muy poco corriente, siendo por ello escasas las melodías de la misma que hoy pueden hallarse, al igual que ya lo eran en los tiempos en que Ledesma forma su *Cancionero*<sup>3</sup>. He aquí tres de los diez únicos ejemplos que este autor recogió en tal libro. Por el estilo son los otros siete, así como los que A. Sánchez incluye en su *Colección*, que no pasan de tres o cuatro.

<sup>1</sup> La *gaita* y *tamboril* se usan en casi toda la provincia; la *dulzaina* y *caja* exclusivamente en un reducido sector de la zona oriental.

<sup>2</sup> Dámaso Ledesma, *Folklore o Cancionero Salamantino* (Madrid, 1907).- Aníbal Sánchez Fraile, *Nuevo cancionero salmantino. Colección de canciones y temas folklóricos inéditos* (Salamanca, 1943)

<sup>3</sup> D. Ledesma, ob. cit., pág 69, n.º.1.



Ejemplo Iº

(De Alba de Tormes)

Se fue-ron a ca-sa Si-ni, se fue-ron a ca-sa Si-ni con  
 in-ten-ción de em-bargar. Le em-barga-ron las Cho-li-tas, le em-barga-ron las Cho-li-tas Ju-  
 na ces-ta de sa-sá. Bi-biana llo-ra, Ba-tiana ra-biá sa-bel Ro-sa Luichel a es-  
 garra.

Ejemplo IIº

(De Alba de Tormes)

Los o-jos de mi more-na Ni son chi-cos ni son gran-des,  
 Que son dos mo-ne-das de oro De las de-cua-ren-ta reales. Ni aun-que  
 ven-gas a la u-na, Ni aun-que ven-gas a las dos, Co-mo  
 mo te quie-ro yo, — Lo mis-mo — te he de que-rer, Ni aun-que  
 no — ven-gas ba-rra-cho lo mis-mo. te quie-ro yo. Lo mis-  
 ven-gas a la u — na Ni aun-que ven-gas a los tres.

## Ejemplo III°

(De Cabrerizos)

*El pa-li-lló del tío Roque Quieren que lo toque yo... Que lo  
 to-quen las mocitas, Que tie-nen la obli-ga-ción. Jes-te es el pa-li-lló,  
 Ni-ña, del tío Roque, Ja-quite lo traigo Pa-ra que lo toques. —*

Se ve que, aparentemente, ninguna anomalía presentan o hacen sospechar, en cuanto a su ritmo, esas melodías, bien que en la tercera las líneas divisorias del 3 x 4 aparezcan situadas, con evidente incorrección, una *parte* o *tiempo* antes de lo que sugieren y marcan con fuerza los acentos musicales.

Pudo el pueblo ejecutárselas así al folklorista colector, pues que, según se establecen y conjugan los *valores*, lo equívoco aludido surge naturalmente, ya que, como enseguida comprobaremos, en su forma verdadera las diferencias rítmicas que en ellas se dan afectan sólo a la duración de determinadas notas, y en tan leve grado, que su confusión es casi inevitable; y hasta forzosa cuando la costumbre o práctica de ejecución de estos cantos se ha hecho, cual dijimos, rara o esporádica, con lo que el apropiado y justo significado rítmico de los mismos llega a ser olvidado por una gran mayoría del pueblo. El fenómeno repercute, incluso, en los ritmos que lleva la pandereta acompañante.

Ledesma copió estas dos fórmulas<sup>4</sup>:

<sup>4</sup> Id.

### 13. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical

Y asentaremos que, por lo que respecta a la *danza*, ningún inconveniente grave se sigue de lo expuesto, porque, casi sin notarlo, los bailarines pueden acomodar sus pasos y movimientos a tales ritmos, no resultando daño o menoscabo sensible para la entidad legítima del danzado. Sobre semejante cuestión, pues, no diremos más aquí.

Es, en general, distinto el cariz que toma esta *charrada* en la modalidad instrumental, la de mayor cultivo y perduración. Por las versiones que los instrumentos suenan es por donde venimos a descubrir su realidad rítmica original. Ello se debe, principalmente, a cómo en dichas versiones los *valores* se muestran, que, desdoblándose con frecuencia en unidades menores, implicativas de un régimen acentual fijo y muy preciso, ponen bien de manifiesto aquella realidad. El desdoblamiento se efectúa en semicorcheas ordenadas en grupos *quinarios* con acentuación en la primera y cuarta:

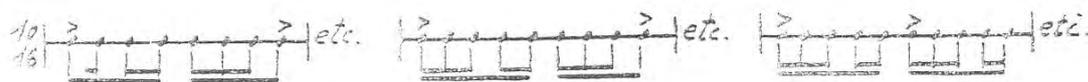


grupos que se presentan en series limitadas, o alternando, lo más común, con equivalentes fórmulas de valores distintos. Las melodías en su discurso, cadencias e inflexiones señalan con indudable claridad la división dual de la métrica- que en algún ejemplo, y sólo *de paso* u ocasionalmente, deviene ternaria-, integrando cada *parte* un conjunto *quinario*. Siendo, como lo es, movido el tempo, el compás se define obvio, imponiendo el cifrado de 10 x 16, en combinación de 3+ 2+ 3+ 3:

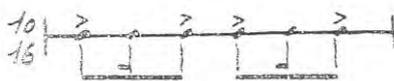


(De una *charrada de dulzaina*)

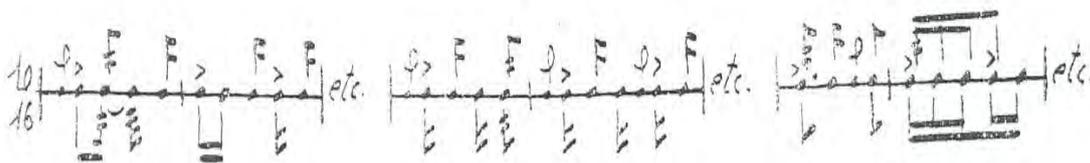
De otro lado, las percusiones acompañantes de tamboriles y cajas reafirman tales ritmos y compás. Los tamborileros más diestros y que mejor guardan la tradición emplean los siguientes toques:



que convierten otros, por mayor facilidad quizá de ejecución, en éste, más simple.



Las *cajas* hacen los que siguen con dos o tres variantes de similar tenor:<sup>5</sup>



Así por los batidos percusivos - no mirando al simplificado - se determinan también con claridad y firmeza el compás y la rítmica de la *charrada picada*, evitándonos con ello toda duda cuando, como en ciertos casos sucede, la melodía que expone la *gaita* o la *dulzaina*, y a que acompañan, excluye el uso de los grupos quinarios reveladores dejando un punto de margen a la posible confusión. Ahora pueden verse, al final de estas páginas, diversos ejemplos instrumentales de las citadas *charradas* (n. 1 al 6), que constituyen una parte de los hallados por mí y registrados a través de las pesquisas folklóricas que llevo realizadas en la provincia salmantina. Creo que bastan para constatar ampliamente lo enunciado, quedando bien patente la verdadera naturaleza metricorrítmica de la especie; y servirán de muestrario, a la vez, de lo que ésta suele ser en el campo organológico, cosa también apenas conocida hasta lo de ahora, por sólo cuanto tres melodías de tal modalidad hubo de transcribir Ledesma; defectuosas las tres en el sentido mismo que lo son las que recogió de canto.<sup>6</sup>

Tras de contemplar esos ejemplos, se confirman y disciernen claramente los errores rítmicos con que al pentagrama se llevaron las *charradas picadas* cantadas que fueron las más atendidas, en verdad, por los folkloristas, y de las que atrás hemos copiado tres. Pero es que, como he anotado - y el lector puede ya comprobarlo por sí -, dichos errores los originan fácilmente las circunstancias de adoptar las melodías de semejantes *charradas* de un modo estructural de aparente faz equívoca, pues que, faltando en él siempre el definidor grupo quinario, los valores que llenan cada parte del compás - determinados valores, según su función o carácter - resultan para el ejecutante

<sup>5</sup> Con las notas que tiene la plica hacia lo alto, indico los golpes que tañe la baqueta cogida con la mano izq. o cimera, refiriéndose a los del palillo que empuña la mano contraria las que portan aquel trazo hacia la dirección opuesta o inferior.

<sup>6</sup> Figuran en su Cancionero, pág. 214, n.º.9; p. 217, n.º.16 y pág. 220, n.º. 27.

### 13. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical

o el oyente, inseguros de medida, difíciles de calibrar sin confundirlos, estribando la inseguridad en una porción mínima de duración, la que equivale a una semicorchea, o *proton cronos*, aquí, porción que aún se hace más dudosa o confundible por la celeridad del tempo. Atendiendo a los ejemplos atrás copiados, se advierte bien dónde y cómo se producen las incorrecciones. Los grupos de valores que integrando la parte del compás se muestran así:



contienen la alteración en la tercera figura, debiendo ser esto:



según se deduce lo que ocurre en los compases 4 y 5 de dicha *charrada*, que repitiendo el 1 y 2 da así los mismos grupos.



Ahí sobra, como se ve, el puntillo de la segunda corchea. Agrupaciones de esta fisonomía, presentes en varios compases de la *charrada* I y en los 2, 4, 6, 7 y 8 de la II, portan el error en tal nota puntillada; deben, pues, entenderse en igual sentido que la anterior fórmula. Lo llevan ya en la nota primera, ya en la segunda, los grupos que así se ofrecen:



(Charrada III.)

Los cuales deben ser:



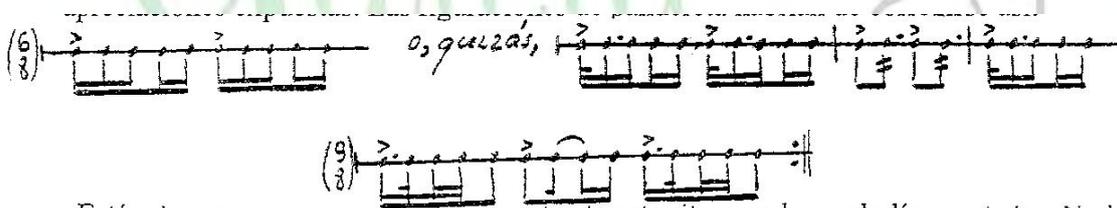
Por fin de la forma siguiente:



Confunde el valor inicial prolongándole. Su faz real es:



En las demás combinaciones se señalan más declaradamente los puntos a que lo erróneo afecta. Por tales modos corregimos esas tres *charradas* de canto, quedando conformadas según adelante se muestran en los números 7, 8, y 9. Y se notará que esta última, la 9, resulta tener su organográfica transposición en la que con el número 2 incluimos entre las ofrecidas de tal modalidad, cuyo acompañamiento percusivo acusa y fija el ritmo bien precisa y decididamente, por donde se justifican y corroboran nuestras apreciaciones expuestas. Las figuraciones de pandereta habrían de corregirse así:



Está a la vista cuan fácil es la confusión de este ritmo en las melodías cantadas. No he tenido yo la suerte de encontrar en las aldeas y lugares salmantinos que visité *charradas picadas* de canto, por lo que no podría decir si efectivamente su torcida interpretación se originó en el pueblo mismo o es producto de los compiladores folkloristas, quienes, desprevenidos, o guiados por prejuicios de escuela, no pudieron o supieron sino adscribir a las normas de éstos el nada común fenómeno rítmico, siendo al respecto significativo el hecho de presentar desvíos análogos las transcripciones de *charradas* instrumentales que Ledesma hizo. Ambas cosas hubieron probablemente de ocurrir, según deduzco de propias experiencias.

Tan singular ritmo se extiende a otras provincias españolas informando también bailes de tradición que, bajo designaciones y coreografías distintas, son, como la *charrada* de pareja mixta y suelta. Yo hallé dos de ellos en la alta

Extremadura, localizados en pueblos diversos del norte de la provincia de Cáceres, muy linderos de las tierras salmanticenses. Estos bailes extremeños se conocen respectivamente con los nombres de pindonga y perantón, nombre este último con que, se ha llamado, asimismo, a la *charrada* en algunos lugares del sur salmantino, aunque sólo, al parecer, -de un modo esporádico o secundario. El estilo y carácter musicales de los dos son semejantes entre sí y casi idénticos a los de la *charrada*.

Contaba yo no mucha edad y hacía mis primeras armas en la labor de recoger la música folklórica, labor que comencé en la citada región, cuando descubrí y copié las de dichos bailes. Con más entusiasmo entonces, a la verdad, que sólida y acabada preparación para el delicado menester que acometía, tampoco comprendí el significado auténtico del ritmo en cuestión, atribuyéndole en unos casos, al notario, el compás de 3 x 4, y en otros el de 6 x 8, y falseando las figuraciones por similares maneras a las que en la *charrada* hemos visto. Así aparecieron transcritas las músicas de los referidos bailes en mi *Lírica popular de la alta Extremadura*, págs. 152, 258-61 y 303-5.<sup>7</sup> Del *pindongo*, practicado sólo en un pueblo de la región, el que tiene por nombre Montehermoso, recogí cinco ejemplos instrumentales, que eran los únicos existentes, los cuales se tañían con la *gaita* y el *tamboril*, instrumentos iguales a los que en Salamanca conocen con las mismas denominaciones, y que son, a la vez, los más típicos de las zonas altoextremeñas. El *perantón* se da en varios pueblos en versiones organológicas y cantadas, de las cuales he llegado a captar un regular repertorio, no obstante la situación de decadencia en que se encuentran por relegación de su uso.

Afirmar puedo ya aquí que en los temas de canto, faltos siempre, como los charros, de la agrupación quinaria, los intérpretes populares incidieron de continuo en la confusión de la rítmica ejecutándolos en compás de combinado temario, lo que hasta recientes tiempos hube de constatar muy bien. Presentando por extenso dicha agrupación- salvo algunas excepciones- las melodías instrumental es de ambas danzas fui yo quien, con mi inexperiencia

---

<sup>7</sup> Entre los dieciocho y veintidós años de edad (años 1930-34) realicé la colecta de ese cancionero, cuya publicación se vio detenida por la guerra civil española, saliendo a la luz cuando ésta dio fin. He vuelto sobre mis pasos visitando de nuevo los pueblos recorridos al formar la colección, y puedo decir, sin embargo, que apenas halé cosa más que rectificar en las transcripciones ya impresas. (Sí rectificáramos hoy, por el contrario, no pocos renglones de los artículos literarios o analíticos de esa obra de juventud, en los que la buena intención se sobrepone al conocimiento.

de folklorista incipiente, mal entendí el metro y ritmo que entrañan- más tarde comprendidos-, haciendo de ellas el aludido traslado incorrecto. Añadiré que el error me llevó también, en parte, la rítmica percusiva, que los tamborileros extremeños ciñen, exclusivamente, a la fórmula " simple", ya vista atrás, de *corchea- semicorchea corchea*, fórmula que, sobre prestarse a la fácil confusión, es la que al par usan en el acompañamiento de otros bailes y tocatas de compás *ternario* y de 6 x 8, puntillando, claro es, la corchea inicial. En los números 10, 11 y 12, doy sendos ejemplos restaurados de estas danzas extremeñas<sup>8</sup>.

Análogamente se nos apareció en las provincias de Valladolid y Segovia- cuyo folklore musical apenas se ha investigado- un baile de igual rítmica: el que llamándose *corrido* en unas demarcaciones y *rueda* en otras, resulta ser el más difundido y típico en tales áreas provinciales. Bailes, asimismo, de parejas sueltas, pero ejecutados *en círculo*, nada tiene que ver, musicalmente, con otros que en diferentes regiones viven adoptando también la primera de esas denominaciones. Que yo sepa, de sus melodías no se ha transcrito más que los compases del comienzo de una a que se dio acogida en cierto disco comercial publicado hace años con música de dulzaina segoviana, transcripción que realizó el fallecido folklorista Torner, incluyéndola en su estudio sobre ritmos populares españoles<sup>9</sup>. Vio el ritmo Torner casi a la perfección, pues que lo anotó en compás de 10 x 8.

Mis búsquedas me han proporcionado buena colección de *corridos*, los cuales son instrumentales, de *dulzaina y caja*, no habiendo podido encontrar, hasta el presente, ni un solo tema de canto. Con fuerza se acusa en la melódica del *corrido* notable diferencia respecto a la de las especies de Salamanca y Cáceres. Evidencia frecuentemente una modernidad de carácter, o expresiva, muy ajena a la rítmica que incorpora y bien alejada de los modos y estilos que registran las melodías del baile salmantino y las de los extremeños, tan afines entre sí. Por ahora no voy a pararme a analizar este hecho; sólo apuntaré que en bastantes casos parece ser consecuencia de acoplamientos o transposiciones de extrañas músicas recientes al arcaico ritmo de que tratamos. Se advierte en el espécimen de *corrido* segoviano que ofrezco en el número 13 cómo su artificiosa melodía no es sino trasunto de la de un

<sup>8</sup> Aún hay en mi cancionero citado otra danza que puede considerarse del mismo ritmo: la que ostenta el nombre de Baile de la Rúa, en la p. 306 de la obra.

<sup>9</sup> Eduardo M. Tomer. Ritmos, en Temas folklóricos, Música y poesía (Madrid, 1935), pág.131.-Con escasa variación el autor repitió ese artículo que tituló: La rítmica de la música tradicional española, en la revista Música, 1 (enero, 1938)

verdadero *vals*, fenómeno que parejamente se nos revela en otros ejemplos que poseemos.

Idénticos en caracteres y propiedades de todo orden al baile de Segovia y Valladolid es el que, ya más conocido, se practica desde antañones tiempos, y con el nombre de *La Rueda*, en las provincias de Burgos y Soria. Fue, como se sabe, el maestro Federico Olmeda quien, en su Cancionero popular de Burgos (Sevilla 1903), publicó las primeras transcripciones de tal danza castellana. Músico y compositor excelente el dicho maestro, interpretó el ritmo de las *ruedas*, al anotarlas, con aproximación casi correcta, vertiéndolo en compás de 5 x 8. Bastante viva aún la danza, nosotros hemos recogido en las dos provincias citadas numerosos temas de ella, pero únicamente instrumentales (de *dulzaina y caja*), lamentando no haber llegado a hallar versiones cancionísticas, en las que, como se ve por las que Olmeda captó, el uso en despliegue del grupo quinario se muestra ya con alguna insistencia. En el número 14 doy de mis transcripciones una rueda *soriana*, acogiendo en el número 15 un ejemplo de canto burgalés, sacado del cancionero de Olmeda y con el compás corregido.<sup>10</sup>

Se reduce la existencia de este tipo rítmico a las indicadas demarcaciones geográficas con leve extensión por estrechos sectores fronterizos de algunas de las provincias limítrofes; el resto de España es ignorado, según lo que hasta ahora conocemos. Gráficamente señalo en la figura I la situación y alcance espaciales de la distribución.

Cual se apreciará pertenece un tal ritmo, con sus tiempos irregulares o heterócronos en desenvolvimiento isométrico, a aquella categoría ritmopeica que tan eficientemente estudió y expuso el llorado profesor Constantin Brailoiu, y para la que prohió la designación turca de **ritmo aksak** con que desde entonces por doquier es llamada.<sup>11</sup>

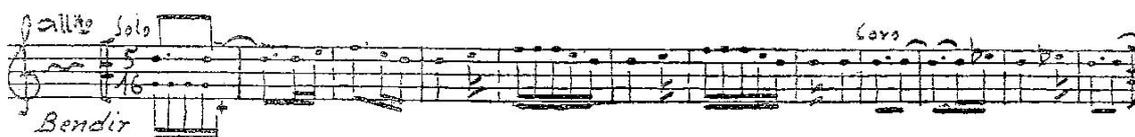
En determinados cancioneros populares del oeste europeo se acusa la presencia del ritmo *aksak* bajo alguna que otra fórmula de las múltiples que éste asume o puede asumir. Se sabe bien, no obstante, que es en los países sudorientales del Continente y en los de las zonas asiáticas vecinas de los mismos, hasta el Indostaní, incluso, donde dicho ritmo aflora y vive más profusamente, con la mayor abundancia y la más prolija diversidad de

<sup>10</sup> Figura con el n.º. 4, en la pág. 142 de la colección mencionada.

<sup>11</sup> Constantin Brailoiu, *Le rythme aksak* (Abbeville, 1952)



aspectos. No es aventurado creer que ciertas combinaciones del *aksak* tengan su primer origen en las zonas indicadas de Asia, desde las que, en tiempos quizás remotos, se difundieron hasta el occidente de Europa transportadas por invasiones étnicas de aquella procedencia. Ello lo sugiere, al menos, lo que se comprueba en España, receptora durante siglos de fuertes influencias distintas del Oriente y en cuyo folklore musical adquiere excepcional importancia el citado ritmo, por la amplitud y variedad con que se manifiesta, hecho éste al que hasta lo de hoy se ha prestado muy poca o ninguna atención. Y acaece, precisamente, que a la rítmica de 10 x 16 de nuestras danzas, con su fórmula de 3+2+3+2, de que, según mis conocimientos, no aparecen ejemplos en los demás folklores del occidente europeo, la sorprendemos difundida a lo largo de un área geográfica mediterránea y oriental de gran significación al respecto de lo dicho. Así, en el norte de África, y entre los bereberes montañoses del Atlas medio, se encuentra una danza ejecutada en *rueda*, con el nombre de *abidous*, que tiene la siguiente música cantada y acompañada del *bendir* (pandero redondo)<sup>12</sup>



El *bendir* hace por veces estas variaciones rítmicas



Se observará en la melodía que, aunque anotada por el colector en el compás de 5 x 16, su discurso marca, por las flexiones *caídas*, la división métrica a *dos partes*, tal y como señalamos escribiendo intermitentes las líneas divisorias que habrían de suprimirse.

Hacia el este europeo, en las tierras balcánicas y en las aledañas se constatan diversos paralelismos. El folklore de Bulgaria, tan rico de

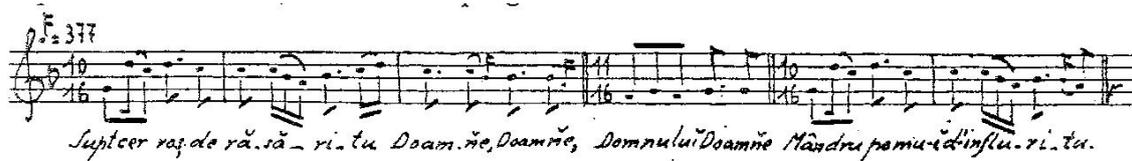
<sup>12</sup> Alexis Chottin, Chants et Dances Berbères (Moyen Atlas-Foire au mouton de Timhadit), 16 junio 1935, et Revue de Musicologie, n° 58, mayo, 1936 (París), pág. 69. También en la obra del mismo autor Tableau de la musique marocaine (París, 1939), p. 19.

### 13. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical

expresiones del ritmo *aksak*, posee este tipo danzario compaseado también en 5 x 16 y de *tempo* similar al de los bailes españoles.<sup>13</sup>



En el cancionero popular de Rumania se dan ejemplos en que, como en las *charradas* y *perantones* de canto, los valores se pliegan:<sup>14</sup>



La música de Turquía, altamente pródiga en ritmos irregulares o quebrados, comprende el que con el nombre de *djordjouna* resulta albergar un contenido muy afín al del nuestro, pues su combinación interna difiere sólo en el segundo grupo quinario: 3+2+2+3, y “es generalmente empleado en las danzas populares de ciertas provincias del Asia menor habitadas por los *kurdos* y los *armenios*<sup>15</sup>.



Y he aquí esta canción de cuna del Indostaní, que por su carácter y sonoridad, su *aire* o *tempo* parigual al de las danzas hispanas, sin vacilaciones la juzgaría cualquier tamborilero salmantino como parte o fragmento de una *charrada* auténtica:<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Stoyan Djoudjeff, Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare, por. ...., Institut d'Études Slaves de l'Université de París (París, 1931), pág. 145

<sup>14</sup> Bela Bartok, Melodien der rumanischen colinde (Viena, 1936), pág. 73, n° 87 a.

<sup>15</sup> Raouf Yekta Bey, Music of Indostan (Oxford, 1914), pago 64, ex. 156.

<sup>16</sup> Fox Strangways, Music of Indostaní (Oxford, 1914), pago 64, ex. 156.

### 13. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical



(Parecerá, en cambio, contradicción chocante la circunstancia de ser este canto de una función tan opuesta a la coreográfica. Sin embargo a nosotros no nos sorprende. En España, y concretamente en las provincias de Zamora y de Lugo, hemos recogido canciones de cuna con la forma, estilo, ritmo y *tempo* de sendos bailes típicos de tales zonas, fenómeno del que aún no hemos logrado encontrar satisfactoria explicación.)

Vemos por lo expuesto cuán verosímil es que el ritmo de que tratamos tenga sus fuentes de origen en territorios de Asia. Nos abstenemos, empero, de asentar con firmeza esa conclusión en tanto que las comparaciones- que habremos de seguir verificando- no nos deparen con mayor largueza de identidades o similitudes bases más amplias que del todo la certifiquen y hagan inobjtables.

García  
Matos  
Centenario



*Charradas de "gaita y tamboril"*

*De Villares de la Reina.*

The musical score is written for two systems. The first system is in treble clef with a tempo marking of quarter note = 80. The time signature is 10/16. The melody is written on a single staff with various ornaments and slurs. The accompaniment is on a second staff, consisting of rhythmic patterns with accents. The second system continues the melody and accompaniment, with some measures marked with a '3' indicating a triplet. The third system is in bass clef, also with a tempo marking of quarter note = 80 and a 10/16 time signature. It features a similar melodic line with ornaments and a rhythmic accompaniment. The fourth system continues the bass clef part, including a measure with a '5' indicating a quintuplet. The score concludes with a double bar line.

13. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical

*De Seguros*

The musical score for 'De Seguros' is written on two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a tempo marking of ♩ = 80. It features a melody with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff is in bass clef with a 10/16 time signature, showing a bass line with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line.

*De Miranda del Castañar*

The musical score for 'De Miranda del Castañar' is written on two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a tempo marking of ♩ = 80. It features a melody with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff is in bass clef with a 10/16 time signature, showing a bass line with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line.

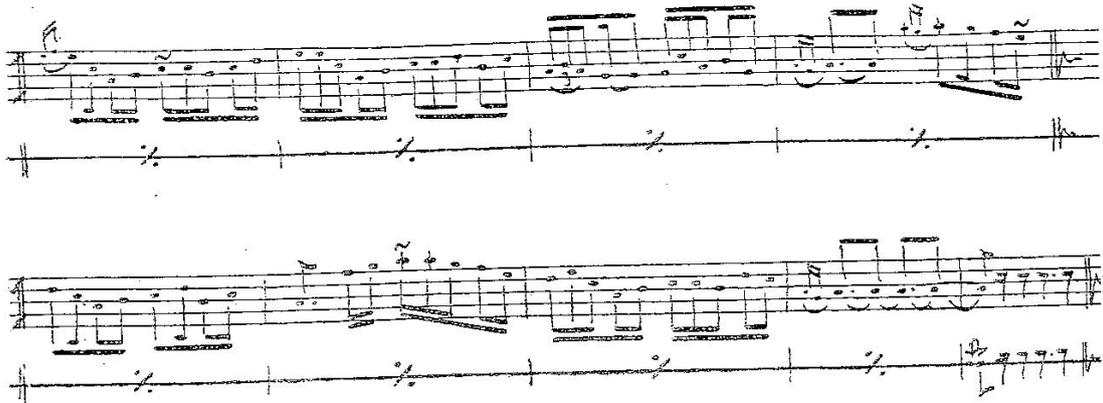
# Charradas de "dulzaina y caja"

De Borcimuelle

10/16 80

De Cespedosa

6/16 80



Charradas de "canto"

*♩ = 80*  
*10*  
*16*

Se fueron a ca-sa Gi-ni, Se fueron a ca-sa Gi-ni. Con  
 inten-ci-ón de em-bar-gar, — Le em-bar-ga-ron las Cho-li-tas, Le em-bar-ga-ron  
 las Cho-li-tas. Ju-na es-ta des-a-sa, — Bibia-na Ho-ra, Bati-na  
 ra. — Sa-bel Ro-sa Qui-che-las — garra.

*♩ = 80*  
*10*  
*16*

Los o-jos de mi mo-re-na Ni son chicos ni son grandes,  
 Que son dos mo-ne-das de o-ro De las de cuarenta reales. Aunque  
 ven-gas a la u-na aunque ven-gas a las dos Co-mo  
 mo te quiero yo, — Lo mis-mo te he de que- rer Aunque

no vengas bo-racho Lo mis-mo te quiero yo. Lo mis-  
vengas a la una. Aunque vengas a las tres.

Y el pa-li-lllo del tío Ro-que Quieren que lo to-que yo, —  
— Que lo toquen las mo-ci-tas, Que tienen la obli-ga-ción. Y este es el pa-  
li-lllo, — Ni-ña, del tío Roque, Laquite lo traigo — Pa-ra que lo toques. —

Pindongo de "gaita y tamboril"

De Montehermoso

10/8  $\text{♩} = 80$

parche aro (p) (a) (p)

aro (a) (p)



Perantón de "canto"

*De Santa Cruz de Paniagua*

14  $\text{♩} = 80$

Si quieres que yo te quier-ra Ha de ser con con-di-sión Que lo  
 tuyo ha de ser mi-o Y lo mi-o tu-yo no.- Las pollos de ca-ho-ra Es-ti-lan-de.  
 cir Cuando ven a un po-lló; Ay! pi-ri-pi-pi,- Cuando ven a un po-lló; Ay! pi-ri-pi-  
 pi,-; Ay, ma-xi-ne-ri-to De mi co-ra-zón!

Perantón de "gaita y tamboril"

*De Casar de Palomero*

12  $\text{♩} = 80$

10  
16



13. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical

Handwritten musical score for two pieces: 'arropacho' and 'parche'. The score is written on four systems of staves. The first system is labeled 'arropacho' and the second system is labeled 'parche'. Each system consists of a single melodic staff and a corresponding bass staff with rhythmic notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Corrido de "dulzaina y caja"

De Bernardos

Handwritten musical score for 'Corrido de "dulzaina y caja"'. The score is written on three systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/8. The first measure of the first system is marked with the number 13. The score consists of a single melodic staff and a corresponding bass staff with rhythmic notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



*Rueda de "dulzaina y caja"*

De Burgo de Osma

## Rueda de "canto"

A musical score for a song titled "Rueda de 'canto'". It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of  $\text{♩} = 80$ . The time signature is 10/16. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: "Aun lu-ce-ro bri-llante - Se le perdió una luz, / Y por e-so no su-bes - Al cie-lo-zul. No la mi-res a / e-lla - Mi-ra me a mi, Que por e-so mis o-jos - Mue-ren por ti."



Área de repartición del ritmo 10 x 16 (zona rayada).

14. ***SOBRE ALGUNOS RITMOS DE NUESTRO  
FOLKLORE MUSICAL. II.***

En: *Anuario Musical*. Vol. XVI. Barcelona: Instituto  
Española de Musicología. C.S.I.C., 1961.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



## 14. **SOBRE ALGUNOS RITMOS DE NUESTRO FOLKLORE MUSICAL II**

En: *Anuario Musical*. Vol. XVI. Barcelona: Instituto Española de Musicología. C.S.I.C., 1961.

Según enunciamos, altamente notable es también la rítmica que aparejada lleva en las percusiones acompañantes la *charrada* salmantina de métrica a dos tiempos de combinación binaria (2 x 4). Por descuido de observación, o confusa inteligencia, quizá, de dicha rítmica, no se registra el menor indicio de ella en las transcripciones que de *charrada* tal hicieron y publicaron los folkloristas que mencionamos en la anterior parte del presente artículo. Nosotros no hemos tenido la fortuna de encontrar en nuestros viajes de estudio por la provincia de Salamanca sino piezas instrumentales (*flauta y tamboril*) del tipo, no pudiendo hablar sobre lo que acontece en las cantables, que son las que preferentemente figuran en las colecciones de aquellos folkloristas y a las que Ledesma, en la suya, agregó por separado los ritmos de pandereta, que consigna bajo fórmulas encajadas en el mismo compás binario de las canciones.

Este autor, sin embargo, copió tres versiones de instrumentos, y anotó igualmente los ritmos tamborilados en el metro 2 x 4 con adecuada correspondencia formulística. No sabríamos decir si Ledesma, equivocó, interpretándolos a su modo, esos ritmos, o bien los oyó como los dejó escritos, pues que pudo ser que algunos de sus comunicantes así se los ofrecieran. Pero es el hecho, que en cuantos casos nosotros hemos tropezado, en los pueblos que de Salamanca hubimos de recorrer, con ejemplos instrumentales de esta *charrada*, continuamente vimos surgir en los acompañamientos percutidos que los tamborileros hacen la especial rítmica a que aludimos y que ha permanecido ignorada hasta aquí, siendo, por supuesto, muy distinta de la que Ledesma acogió en su Cancionero.

Constituye otra forma auténtica del ritmo *aksak*. Se organiza, en efecto, a base de *pies* o *tiempos rítmicos* irregulares entre sí que con precisión y vigor señalan los golpes percusivos. En fuerte y agudo contraste con el ordenamiento métrico binario en que la melodía de la flauta canta y se desenvuelve; esos *tiempos* del tamboril acompañante aparecen estructurados,





distinta”, a lo que respondió aquél con aplomo, “que no había tal, asegurando al colector “que siempre daba y dio la misma fija serie de batidos”. Es bien posible, en verdad, la ocurrencia de semejante suceso.

Si desprevenidamente se oye tañer esta curiosísima danza, la sensación que produce su plural rítmica discordante, con facilidad hace creer en que dicha rítmica es un efecto originario del capricho del tañedor. Mas, como se ve, ni es ello así ni podía serlo.

Supone un hecho con entidad propia que, como va a apreciarse, hasta resulta tener una mayor localización geográfica. Tres ejemplos de tan peregrina *charrada* ofrecemos adelante en las transcripciones musicales I, 2 y 3. El tercero con una *entrada* o introducción de ritmos homogéneos, es el que desde viejos tiempos se usó en Ledesma (nombre de la villa) como *charrada* del *baile de bodas* llamado *La Rosca*, baile ritual otrora muy difundido y practicado en la provincia salmantina y hoy en decadencia bien digna de lamentarse.<sup>1</sup>

Según acabamos de decir, no es exclusiva de Salamanca esta polirritmia. Abundantemente la hemos también hallado nosotros, y bastante viva, en las provincias de Zamora y León.

En amplios distritos del occidente de Zamora se cultiva un baile de pareja suelta cuya música es análoga a la de las *charradas binarias* contempladas. Representa, en realidad, una extensión de éstas por las tierras de dicha provincia. El mismo es el estilo e idéntica la rítmica y su combinación; los instrumentos, los mismos: *gaita* (flauta de pico) y *tamboril*, designándose, incluso, con el nombre *charro* al citado baile. Por ventura encontramos a la vez en Zamora temas y versiones múltiples cantables de danza. En tal modalidad, y bajo diferentes denominaciones y coreografías se difunde por toda la provincia. Común es que los acompañamientos complementarios que *a la pandereta* hacen, corran al par del binario ritmo de la melodía; pero hay viejos cantores que, siguiendo quizá una más pura tradición, se acompañan verificando la rítmica de igual forma a la que los tamborileros presentan. En los ejemplos musicales 4, 5 y 6 damos, respectivamente, un *charro* sayagués, otro del pueblo de Carvajales de Alba y un canto *brincao*, baile similar a aquel, que se halla en zonas del norte de la provincia.

<sup>1</sup> Nuestros registros magnetofónicos dan esos ejemplos, en las reiteraciones, con variantes melódicas que por intrascendentes no indicamos.



#### 14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

En León, y en su parte meridional, en la comarca llamada de la Maragatería, vemos entrañarse semejante polirritmia en uno de los bailes que mayor arraigo, cultivo y tipismo alcanzan entre el pueblo habitante de dicho comarcal sector: el que dicen *corrido*, o *baile corrido*, danza, asimismo, de pareja suelta y de muy curiosa y singular coreografía. Es en el dominio instrumental donde ese aspecto rítmico surge con efectividad más señalada; siendo la *flauta* y el *tamboril* los instrumentos en que se nos brinda, por ser también los que tradicionalmente usan los maragatos.

Diferente de tal *corrido* del que con igual nombre practican en los pueblos de Segovia y Valladolid y de que hablamos en la anterior sección de este artículo, consta, como la *charrada* vista de *La Rosca*, de una entrada o parte preambular a cuyo binario metro el tamboril generalmente se ajusta. Sigue la que constituye el verdadero baile, la cual canta la *flauta* en la *medida* de 2 x 4, acompañando el tamboril en la de 8 x 8, que toma aquella al finalizar la melodía y al preparar su repetición. Mas ahora los grupos rítmicos percusivos se combinan de distinta manera, dándonos *aksak* bajo nueva fisonomía. La distribución es de 3+3+2 y con las principales fórmulas que a continuación exponemos:

Flauta: 2/4

Tamboril: 8/8

Accidentalmente, sin embargo, aparece o puede aparecer en los compases de la entrada la combinación 3+2+3. Ver ejemplo 7.

Ese combinado de (3+2+3) lo acoge también algún *corrido*, aunque por excepción.

El que, como de tradición más vieja, tañe el tamborilero de Val de San Lorenzo se sujeta a forma tal, y ya con la particularidad de ser la que a un tiempo adopta el melos de la *flauta* en el trozo primero del tema del *baile*- tras de la *entrada*, que está en compás binario, según dijimos- , por lo que la polirritmia no existe en este caso sino muy disminuida. Ver ejemplo 8.



Raros son los documentos que hasta hoy hemos encontrado desenvolviéndose *melódicamente* en estos ritmos. Sin duda que en épocas pasadas debió de frecuentarlos más nuestra canción folklórica, y por desgaste de ellos con el discurrir del tiempo, o por natural transformación, han decaído hasta hacerse casi imperceptibles, conservándose sus restos últimos en el campo instrumental. Un espécimen de canto sobre la forma 3+2+3 es el romance antiguo que recogimos en el citado Val de San Lorenzo y que figura en las transcripciones con el n° 9.<sup>2</sup>

Sobre la misma repartición rítmica hallamos en la provincia de Segovia una interesantísima danza que, muy en trance de desaparecer, por dejación cada día mayor de su uso, tan sólo en contados pueblos vive, siquiera ejecutándose de tarde en tarde, guardando la memoria de su música no más de cuatro o seis dulzaineros, pues que ésta es exclusivamente instrumental de *dulzaina* y *caja*. Tiene por nombre *La Entradilla*; también el de *La Mudanza*, menos generalizado, debiéndose advertir que existiendo en las provincias de León y Burgos sendas danzas que con la designación de *entradilla* son asimismo llamadas; ningún parentesco de índole alguna, ofrecen con la que decimos. De carácter o función ritual, la ejecutan únicamente varios hombres en las fiestas de los santos *patronos* y ante la imagen del santo o santa, cuando es sacada de la iglesia para procesionarla por las calles del pueblo y al ser de nuevo *entrada* en aquélla tras verificarse la procesión.

En algún otro pueblo la tocata de la segoviana *entradilla* no es sino una melodía a tres tiempos de faz jotesca, lo que resulta excepcional, siendo los estilos de ritmo quebrado en la apuntada combinación de 3+ 2+ 3 los que más privan y los que son tenidos por más propios y naturales de la danza. Uno de tales estilos hubo de publicarse entre los sones populares segovianos que figuran en el disco de que hicimos mención en nuestro artículo precedente. Torner, en los suyos citados, copia de esta grabación los primeros compases, que transcribe en la dual métrica de 2+8 y 6 x 8 y sin dar más referencias.

---

<sup>2</sup> Bajo tal forma dos únicos temas se han encontrado anteriormente en nuestro cancionero, uno en País Vasco y el otro en Galicia. Vid. R. M<sup>a</sup> de Azkue. Cancionero popular vasco, t. III, pág. 60, n° 33, y E.M. Torner, Temas Folklóricos., pag. 140.- En años recientes B. Gil García ha transcrito en la provincia de Badajoz hasta tres cantos bajo la combinación de 2+3+3. Vid, la obra de este autor Cancionero popular de Extremadura, t. II números musicales 34, 44 y 248.

Agotado hace mucho tiempo dicho disco, ignoramos el modo como en él se continúa ese ejemplo de *entradilla* y su desarrollo formal. Tres versiones de tres distintos pueblos hemos recogido nosotros, cada una de las cuales se desenvuelve de manera distinta. La que juzgamos más completa, bella e interesante es la que aquí trasladamos. Procedente del pueblo de Abades, situado a pocos kilómetros de la capital de la provincia, nos decía el viejo dulzainero que nos la comunicó que, sobre la función procesional indicada, en días ya lejanos se aplicaba además la *entradilla* a una perdida costumbre danzaria de bodas muy digna de anotarse. Era de rúbrica que a seguida de celebrarse, a mediodía, la comida o banquete del casamiento, se dirigiesen los asistentes al templo parroquial para rezar por la dicha y prosperidad de los desposados. Realizado el piadoso menester, salían de la iglesia, y cerradas las puertas de ésta, el novio se instalaba de espaldas a las mismas y junto a ellas con los brazos puestos en cruz. Ante él, entonces, y en su entorno, los hombres y mozos varones, uno por uno, trenzaban la danza al son, precisamente, de la *entradilla*, en rendido tributo de homenaje y como de ritual felicitación. Cuando cada bailarín finalizaba su danzar, hacía el novio una dádiva en metálico, y éste agradecía el todo regalando al donante un cigarro puro.

Suma importancia encierra la música de la *entradilla* de Abades, pues nos presenta en su estructura un fenómeno morfológico que, hasta los actuales momentos, aparece como único en el folklore músico-instrumental de España. Tras de breves notas introductorias se inicia la pieza con una frase que predominará continuamente, repitiéndose a lo largo del discurso musical; pero en guisa de *estribillo* que alterna con otras que, con el carácter de verdaderas *coplas*, van fluyendo siempre nuevas y entre sí diversas, alcanzando nada menos que a *seis* su número. La alternativa conjugación de ambos elementos es: A B A C A D A E... etc., forma que, como se apreciará, nos da un perfecto *rondó* del más genuino modelo clásico. Por la vivacidad del *tempo* el compás de la *entradilla* se cambia al de 8 x 16. Ver ejemplo 10.

En otras tomas o grabaciones que hicimos de ese ejemplo el dulzainero, inconscientemente, introduce en algunas de las coplas leves modificaciones-sonoras, no rítmicas- que en casi nada afectan a las líneas de la que hemos transcrito, por lo que no creímos necesario apuntarlas. También confunde en casos el orden o disposición de dichas *coplas*, ya incidiendo en reiteraciones, ya



#### 14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

sustituyendo una por otra y dejando olvidada y sin tañer la sustituida, ya emparejándola indistintamente..., y ello sin salir nunca de la forma *rondó*.

He aquí la configuración que ofrecen dos de esas versiones:

##### *Introducción*

Estrillo-Copla 1.<sup>a</sup>  
Estrillo-Copla 2.<sup>a</sup>  
Estrillo-Copla 1.<sup>a</sup>  
Estrillo-Copla 4.<sup>a</sup>  
Estrillo-Copla 5.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup>  
Estrillo-Copla 6.<sup>a</sup>  
Estrillo-Final.

##### *Introducción*

Estrillo-Copla 1.<sup>a</sup>  
Estrillo-Copla 2.<sup>a</sup>  
Estrillo-Coplas 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup>  
Estrillo-Coplas 1.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup>  
Estrillo-Copla 5.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup>  
Estrillo-Copla 5.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>  
Estrillo-Copla 6.<sup>a</sup>  
Estrillo-Final.

Al inquirir nosotros de nuestro comunicante la significación de semejantes variaciones, nos dio a entender que obedecían, en puridad, a desmemorias o descuidos accidentales suyos, y que a los efectos de la danza, en la práctica, nada importaban, añadiendo seguidamente que entre las versiones que le habíamos recogido la que resultaba correcta, *sin falta ni sobra de punto alguno...*, y a la que debíamos atenernos, era la que el lector acaba de ver anotada. En ella, por cierto, se habrá observado, como en la Copla 3.<sup>a</sup>, y en el compás que marcamos con el signo O se rompe la regularidad rítmica por incrementarse la agrupación normal de valores con un *pie* ternario más: 3+3+2+3. El dulzainero nos aseguró que así ejecutó siempre ese compás. Evidente parece que representa una corruptela nacida de la circunstancia de que, teniendo quizá dicha *Copla 3.<sup>a</sup>* su verdadero final en la inicial nota del compás dicho, el resto o continuación sea un agregado, de mal medido comienzo, debido al antojo más o menos consciente de algún tañedor del pasado, cuyo agregado se hubo de perpetuar en la tradición.

Al norte de la provincia de Zamora, en pueblos del partido de Benavente, encontramos otra danza que, tañida en la *dulzaina* y la *caja*, incluye la presencia de otro irregular ritmo no menos interesante que los expuestos. Es danza de divertimento, de parejas sueltas y de ejecución en círculo. La dicen *La Rueda*, y coreográficamente es similar al baile que con el mismo nombre vimos en la provincia de Valladolid, Burgos, Segovia, etc. La música, sin embargo, de esta *rueda*, compuesta de *coplas* y *estribillos*, es de compás a tres

#### 14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

tiempos, compás que en la melodía prevalece de continuo. Pero en la caja, en su acompañamiento, sólo en las coplas se acomoda a tal métrica, trocando las percusiones y acentos en los *estribillos* de suerte que el cariz de la misma cambia de todo en todo. Adoptando, con efecto, la combinación rítmica de 2+ 4 +3 +3, el compás resultante, dada la velocidad viva del *tempo*, es el de 12 x 16, y se articula con cada dos compases de la melodía. La fórmula, en *ostinato*, de los batidos es cual sigue:

Dulzaina: 3/8  
Caja: 12/16

Por donde se nos revela otro curioso y notable caso de polirritmia. Ver ejemplo II.

De vitalidad ya muy pobre en la tradición, este ritmo de 12 x 16 únicamente en la música instrumental lo hemos hallado. Con ordenaciones diferentes de los *pies* y *aire* más lento se registra, empero, con mayor viveza y extensión geográfica en especies de signo vario que se presentan, según es éste, en la modalidad cantable o en la organológica. Aludimos a aquellas tan conocidas- y de que, por lo mismo, no vamos aquí a ocuparnos - que en los cancioneros o publicaciones folklóricas se muestran escritas bajo la dúplice combinación métrica de 6 x 8 ( o dos veces 3 x 8) + 3 x 4, lo que supone en realidad y síntesis un compás de 12 x 8, pudiéndose evocar como ejemplos típicos de ese métrico combinado la andaluza *petenera*, el más viejo *pañó moruno*, la *guajira* y los bailes vascos con las designaciones de *banako*, *biñako* y *launako* figuran en la *Ezpata-Dantza* vizcaína.

Constituyendo sugestivas formas heterométricas, hemos copiado en zonas del sur de Salamanca, de la alta Extremadura y del oeste de Andalucía melodías instrumentales (*flauta* y *tamboril*) que con aplicación a rituales ceremonias o costumbres, ya religiosas, o bien profanas, comprenden formulaciones rítmicas de contenidos más dilatados que implican otros compases de la especie irregular que venimos contemplando. No pudiendo excedernos en la aducción aquí de ejemplos musicales, por no consentirlo el

#### 14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

espacio, que para ellos, razonablemente, dispone el *Anuario*, transcribimos sólo uno bien expresivo. Originario de Salamanca, donde en pueblos serranos del partido de Sequeros es usado para acompañar los actos de *ofrendas* a las imágenes de santas y santos, y aun los de las que en las bodas hacen a los novios, los mozos invitados; integra, como se observará, junto a alguna ya conocida, combinaciones rítmicas por demás interesantes, de que emergen hasta tres compases distintos cuyos respectivos cifrados, que las fórmulas acusan y demandan, son los de 11 x 8, 13 x 8 y 14 x 8. Ver ejemplo 12.

Del orden y condición de los ritmos que van significados es también el de una singular especie folklórica andaluza muy conocida desde hace largo tiempo y de la que existen múltiples transcripciones en las que, por desgracia, se hace aparecer tal factor, aunque interpretado de las maneras más diversas, en absoluto confundido siempre y tergiversado. Es esa especie la *seguiriya gitana* o *playera*.

Propiamente el *cante* de la *seguiriya* se desenvuelve en ritmo libre o muy inestable, llevando sólo la guitarra, que le acompaña, la fija y mensurada rítmica a que aludimos, y ello, según puede suponerse, no más que en los *toques* de *rasgueado* y de *falsetas* o *variaciones* melódicas que en guisa de preludios o interludios a aquél se añaden completándole. Pero sabido es que la guitarra *flamenca* se presenta, asimismo, como instrumento para hacerse oír *a lo solista* y en la mayoría de los estilos que en el *cante* se dan. Conjugándose ahora en adecuada alternancia *rasgueos* y *falsetas* se originan piezas y composiciones que, si el tañedor de cuyas manos surgen posee genio y sentido estético profundo de su especial arte, llegan a alcanzar y contener valor e interés altísimos y muy honda y conmovedora emotividad. La *seguiriya gitana*, bajo este aspecto, de continuo se ciñe a la dicha rítmica exponiéndola con mayor amplitud.

Desde el siglo pasado y hasta nuestros días presentes se han hecho, por folkloristas y músicos, numerosos traslados al pentagrama de la flamenca *seguiriya*- con inclusión, en casos, de la melodía del *cante* metrificada ( ¡ )- mas, como decimos, en ninguno hubo de acertarse con el ritmo y compás característicos de ella, no obstante ser varias las soluciones que al objeto se ofrecen.

Son los siguientes compases con que distintamente la representan esos traslados:



## 14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

|       |                        |
|-------|------------------------|
| 3 x 4 | 2 x 4 + 4 x 4.         |
| 3 x 8 | 2 x 4 + 3 x 4.         |
| 6 x 8 | 3 x 8 + 3 x 8 + 3 x 4. |
| 5 x 8 | 3 x 4 + 6 x 8.         |

Y lo que extraña y choca sobremanera es que entre los autores de semejantes interpretaciones metricorrítmicas de la *siguiriya* figuran algunos quienes, por su gran saber musical y por los íntimos contactos que tuvieron con el folklore, no cabría imaginar se equivocasen. Así, verbigracia, el maestro Felipe Pedrell es uno de los que a la estampa dieron la especie con el compás de 3 x 4.<sup>3</sup> El ilustre compositor Turina la escribió en el de 3 x 8,<sup>4</sup> y el experto y avisado folklorista Torner, en su artículos ya sabidos sobre ritmos, y que citaremos de nuevo, la acomodó en el compás mixto de 3x8 + 3x8 + 3x4, según a continuación se ve y diciendo lo que a seguida copiamos.



El ejemplo 13 corresponde a una serie de falsetas de guitarra propias de las siguiriyas gitanas [también son llamadas así] y transcritas por mí directamente de un viejo guitarrista, el maestro Campillo conservador del buen estilo en el acompañamiento del *cante jondo*. Creo que se establece aquí por vez primera el ritmo característico de este canto, acaso el más interesante del cancionero andaluz y, desde luego, el de más intensa emoción expresiva dentro del *cante jondo*, a que pertenece.

No tengo más noticias de transcripción de la siguiriya gitana que la publicada por Rafael Marín en su notable “Método de guitarra flamenca” (Madrid, 1902). Pero Marín, mejor guitarrista que músico, no acertó a transcribir la siguiriya en su ritmo propio. En el capítulo tercero de su libro *De*

<sup>3</sup> Felipe Pedrell, *Canciones Arabescas, II Seguidillas gitanas*, Orfeo Tracio, S.A. (Madrid, s.a.)

<sup>4</sup> Joaquín Turina, *Danses Gitanes, 2<sup>a</sup> Serie, 5 Seguiriya*, Rouart, Lerolle & Cie. Editions Salabert, París.

*los cantes flamencos*, dice Marín, refiriéndose a la siguiiriya gitana: “He dejado este cante para lo último como más difícil por su medida. Es un compás tan extraño para el que no está acostumbrado a oírlo mucho, que, seguramente le costaría gran trabajo medirlo bien al que por primera vez lo intente.... Hasta hoy el compás de éstas creo que estaba por determinar, y confieso ingenuamente que para hacerlo como lo hago me ha costado bastante trabajo”. Transcribe Marín las siguiiriyas empleando los compases de dos por cuatro y compasillo, pero con resultado desastroso para el sentimiento rítmico. En apoyo de mi transcripción recomiendo al lector oiga el disco de gramófono 182.561 b. De “Odeon”, en el que se hallan impresas unas siguiiriya cantadas por la famosa Niña de los Peines”.<sup>5</sup>

En las transcripciones guitarrísticas y para piano que de la siguiiriya han dado a la publicidad los autores modernos se adopta en casi todas la misma métrica que, por lo que acaba de leerse, con tan buena fe creyó descubrir Torner como la verdaderamente justa resultando, sin embargo, cual lo asentamos y de inmediato probaremos, destinada en no menor medida que las demás indicadas.

Al iniciar nosotros, en el año 1946, y para el Instituto Español de Musicología, las búsquedas y estudios del cancionero popular andaluz tuvimos ocasión de empezar a hacer conocimiento por extenso y detenido análisis del arte *flamenco*. Recogimos ya entonces varios centenares de temas guitarrísticos de este arte que obran en los archivos del Instituto de Musicología, y entre ellos los que cuenta una porción elevada de ejemplos relativos a la *seguiriya*. Muy desde el principio vimos claramente el ritmo que en esta se implicaba, sorprendiéndonos que pudiera habersele confundido de los modos que conocíamos, sujetándolos a los compases que hemos declarado.

Oyendo el tañer de la guitarra, desde sus inicios o parte introductiva se advierte precisa al instante la forma y clase de medida a que la *seguiriya* se ajusta, pues, como sucede en las demás especies *flamencas*, esa parte es sólo de *rasgueados*, y siendo la rítmica la función que de manera casi exclusiva los

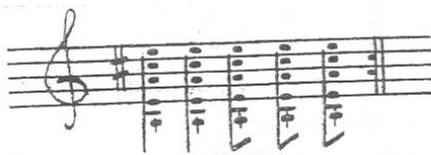
---

<sup>5</sup> Eduardo M. Torner, *Temas Folklóricos. Música y Poesía* (Madrid, 1935), cap. Ritmos, pago 137-138- Id, id., *La Rítmica en la música tradicional española*, en la revista *Música*, I de Enero de 1938 (Barcelona) págs. 32-33.- Ratificación en Id. id., *Danzas Valencianas (dulzaina y tamboril)*, Centro de Estudios Históricos de País Valenciano (Barcelona, 1938), pág. 6.



#### 14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

*rasgueados* cumplen, sus pulsaciones acentuadas equivalen a los tiempos del compás que siguen, delimitándose éste por cómo aquellas se agrupan, cosa que las reiteraciones ponen de manifiesto. Aparecen ordenadas dichas pulsaciones en grupos de cinco, de las cuales las dos primeras son largas; breves o más vivas las tres restantes.



Cuando la *seguriya* es cantada suele el cantador- a su voluntad- acompañar los *rasgueos* introductorios con palmadas sordas, lo que llaman *hacer el son*. Invariablemente las palmadas coinciden en número y medida con las figuras del esquema representado, verificándose al par de las mismas.

Cierto resulta que si no se pone cuidadosa atención a la relación exacta de valor en que los tiempos largos y breves se hallan, con facilidad pueden entenderse los primeros como puntillados (negras con puntillo). Luego, al entrar la guitarra en *falseta*, dado caso que la melodía llena muy comúnmente con grupos de tres notas cada uno de esos tiempos, la defectuosa interpretación se afirma tomándolos por dos compases de 3 x 8. Observando también con ligereza en las *falsetas* la relación existente entre las notas de dichos grupos (corcheas) y las que, con apariencia de un valor en la realidad semejante o muy próximo ocupan, como asimismo es corriente, desdoblándolas, las pulsaciones del tiempo breve, se yerra el compás y el ritmo de la *seguriya* en la forma que lo hizo Torner y cuantos después de él, y como él las escribieron ( $3 \times 8 + 3 \times 8 + 3 \times 4$ , ó  $3 \times 4 + 6 \times 8$ ), es decir, asimilándole al de la *petenera* que, bien conocido de antiguo y desarrollando en sus *partes* los valores de manera análoga a como aquella en la *falseta* los presenta, influyó en tales transcritores a modo de prejuicio, con que se ofuscaron y por el que incurrieron en la descaminada asimilación. Véanse unos compases de la *petenera*:



#### 14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

Y la transcripción de la *seguiriya* de M. Torner:



Si este autor y los que imitaron su forma de compasear la *seguiriya* hubiesen puesto mayor atención ahí, precisamente, en las *falsetas* - mejor todavía que en los *rasgueados*- advirtieran que las notas componentes de los grupos binarios integrantes de los tiempos breves en su positivo ser entrañasen una duración distinta de la que asumen las de los ternarios grupos ocupantes de los tiempos largos, advertencia que les hubiera dado la clave del ritmo y compás auténticos, evitándoles caer en la interpretación que hicieron de los mismos, la cual viene pasando y teniéndose por legítima, a pesar de confundir la realidad como las otras apuntadas. Dichas notas binarias, en efecto, son *un poco más vivas* que las ternarias; pero, contra lo que a primera vista se creería, su valor no representa el de la mitad de éstas, sino un punto más, de donde por fuerza sale la conclusión de que los grupos ternarios configuran *tresillos* de corcheas, equivaliendo a semicorcheas los binarios, combinación rítmica que nos señala claramente el compás verdadero de la *seguiriya gitana*: el de 7 x 8 con la distribución de 2+2+3; o bien el de 2 x 4 + 3 x 8. De ilustración sirva el ejemplo de Torner ahora así entendido.



De nuestras colecciones añadimos a este ejemplo los que copiamos adelante en los números 13 a 20.

#### 14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

Puede el lector imaginar las impropiedades contenidas en las transcripciones o composiciones que de la *seguriya* hicieron los autores que la sujetaron- hecho ya inexplicable- a los demás compases citados.<sup>6</sup>

Como se notará, considerables es el acervo de tipos rítmicos del género *aksak* que en el folklore musical de España se halla, acervo que todavía sube de grado y se incrementa con los que bajo los metros de 5 x 8 y 6 x 8 + 3 x 4 aparecen sobre el área peninsular alcanzando una mayor extensión de reparto, los cuales están manifestados con precisión en los *Cancioneros* y son asaz conocidos, por lo que, dada la intención fundamental de este artículo, no nos hemos ocupado de ellos. Y aún hay que creer en la posibilidad de nuevos hallazgos comprensivos de algunas otras formas, pues que todavía está por conocerse de manera exhaustiva el folklore de ciertos distritos y demarcaciones, muy especialmente el *instrumental* de las zonas occidentales, de las cuales procede, en su mayoría, los tipos mostrados, y en las que, como se prueba, estos ritmos viven con más abundancia y variedad que en el resto de la geografía española.

Es también en las regiones sudorientales de Europa y en las que se aludieron de Asia donde más ostensiblemente se dan equivalencias o paralelos de tales tipos, en particular por lo que se refiere a las métricas.

La medida de 8 x 8 del combinado 3+ 2+ 3 se encuentra muy difundida en Macedonia y Bulgaria, Turquía e Indostaní, bien que no podamos señalar

---

<sup>6</sup> Empero de cuanto hemos consignado no queremos dejar de decir que ha habido quien, como nosotros, vio a la perfección el justo compás de la flamenca *seguriya*, llegando incluso a declararlo públicamente, declaración en la que, por desdicha, nadie hubo de reparar. Se trata no ya de un músico o folklorista, sino simplemente de un fervoroso aficionado del *arte flamenco*, recientemente fallecido, que aun poseyendo el saber un tanto amplio del solfeo, no se consideraba capaz de la transcripción. Llamado Eloy Muñoz Martí, le conocimos nosotros. A poco de conocerle, cuestionando con él un día sobre dicho arte, nos preguntó cómo entendíamos el compás de la *seguriya*. Le dimos nuestra opinión, y, con ingenua sorpresa, nos dijo: “está usted en lo firme; ésa es también la mía, muy contraria, como usted debe saber, a la que tuvieron todos los que pusieron la *seguriya* en música”. Fuimos nosotros entonces los sorprendidos. Días más tarde nos enviaba el recorte de un muy atrasado número del diario madrileño *Pueblo*- fecha 2 de octubre de 1948- en el que bajo el título de *¡Ay! ... ¡Ay! ... Leerle, le, le...*, se recoge una entrevista celebrada con él por el reportero T: Y., y de la que nosotros no teníamos la menor idea, cuyas palabras finales dicen lo que sigue:

- y a todo esto, ¿adónde está tu duende?
- En la música. Al interpretar los compositores la música de las *seguriyas*, todos fallaban. Donde se ve una reminiscencia de la música de las *seguriyas* es en *El amor brujo*, de M... de Falla, en cuya parte” la escena existe un compás de siete por ocho.
- Pero tu descubrimiento ...
- Pues está en que el compás de la *seguriya* gitana es un compás de amalgama, o sea una mezcla de dos compases- uno de tres por ocho, y otro de dos por cuatro- que van alternándose.

Muchas gracias, Eloy Muñoz Martí



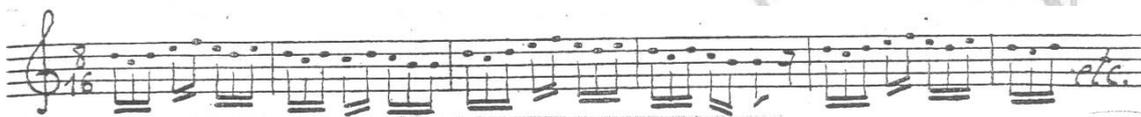
#### 14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

formulaciones rítmicas comparables a las de los percusivos toques de nuestras *charradas*, *charros*, *brincaos* y *corridos*.<sup>7</sup> He aquí un fragmento de la danza búlgara *cancetos*.<sup>8</sup>



La combinación de 3+3+2, aunque muy rara o casi ignorada en Oriente, Bulgaria la conoce, sobre todo en *tempo* lento.<sup>9</sup>

El compás 8 x 16 de la *entradilla* segoviana, con su distribución de 3+2+3, es de gran uso en la misma Bulgaria y en Macedonia.<sup>10</sup> Un ejemplo búlgaro.



Las medidas de los numeradores II, 12, 13 y 14, igualmente se registran, ya a *tempo* más vivo o más pausado, que en nuestro folklore, y con diferentes fórmulas rítmicas también, en los países dichos, debiendo exceptuarse Turquía respecto al compás del numerador II, que parece no poseerlo, y la India en cuanto al del *numerador* 13, que a lo que nosotros sabemos, tampoco lo conoce. La fórmula, en cambio, nuestra en II x 8 de 3+3+2+3 se encuentra en la música popular hindú.<sup>11</sup>

Por fin, el 7 x 8 de la *seguriya* gitana se halla muy extendido en los mismos territorios euroasiáticos, ora con la fórmula 2 +2 +3 (Indostaní).<sup>12</sup>

<sup>7</sup> EMANUIL 'CUCKOV, Contenu idéologique et procès rythmique de la danse populaire macédonienne, en Journal of the international Folk Music Council, vol. IV (London, 1952), pág. 41.- STOYAN DJOUDJEFF, Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare (París, 1931), chap. XII.- RAOUF YEKTA BEY, Turquie. La musique turque, en Encyclopédie Lavignac, Prem. Part., vol.5, p.3036.- JOANNY GROSSET, Inde. Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours, en Encyclopédie Lavignac, Prem. Part., vol. I, pág. 302

<sup>8</sup> DJOUDJEFF, Ob. Cit., p. 172.

<sup>9</sup> DJOUDJEFF, Ob. Cit., p. 164

<sup>10</sup> DJOUDJEFF, Ob. Cit., p.174.

<sup>11</sup> Z. FIRFOV, Ob. Cit., pág.52.- DJOUDJEFF, OB.CIT., P. 301-302.- Alain Danielou, N. Indian Music (London-Calcuta, 1949), p. 93-96.

<sup>12</sup> J. GROSSET, Ob. Cit., pág.304.



Charradas de "flauta y tamboril"

De Villares de la Reina

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Charradas de 'flauta y tamboril'" from Villares de la Reina. The score is written on ten systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 144. The music is primarily in 2/4 time, with some changes to 3/8 and 5/8 time later in the piece. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests, often with accents or slurs. There are also some decorative elements like triplets and slurs over groups of notes. The handwriting is clear and legible.



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

*De Aldeadávila de la Ribera*

Handwritten musical score for 'De Aldeadávila de la Ribera'. The score is written on ten staves. The first staff is in treble clef with a tempo marking of quarter note = 144. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The music consists of a melody with various ornaments and a rhythmic accompaniment. The score includes several measures with repeat signs and changes in time signature, including 3/8 and 2/4. The piece concludes with a double bar line.

*De Ledesma*

Handwritten musical score for 'De Ledesma'. The score is written on four staves. The first staff is in treble clef with a tempo marking of quarter note = 152 and the word 'Entrada'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a melody with ornaments and a rhythmic accompaniment. The score includes repeat signs and a final double bar line.



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

*Charro de "flauta y tamboril"* *De Villar del Buey*

♩ = 144

aro parcho a.p. a.p. a.p. a.p. a.p. a.p. a.p. a.p.



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
 Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
 Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

Charro de "flauta y tamboril"

De Carbajales de Alba

Handwritten musical score for "Charro de 'flauta y tamboril'". The score is written on five systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 2/4. The tempo marking is  $\text{♩} = 144$ . The melody is written on a single treble staff, while the accompaniment is written on a single bass staff. The melody features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The score ends with a double bar line.

El Brincao - canto y pandereta -

De Santibañez de Vidriales

Handwritten musical score for "El Brincao - canto y pandereta -". The score is written on four systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 2/4. The tempo marking is  $\text{♩} = 152$ . The melody is written on a single treble staff, and the accompaniment is written on a single bass staff. The melody includes lyrics: "¿Pa-ra qué me di-jis-te que es-ta-bas so-la, - si es-ta-ba allí tu madre, Pe-rra trai-do-ra? - Pe-rra trai-do-ra, Pe-rra trai-do-ra ¿Pa-ra qué me di-jis-te que es-ta-ba so-la?". The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The score ends with a double bar line.



*Corrido de "flauta y tamboril"*

*De Quintanilla de Somoza*

*Entrada*

*Baile*

*FIN*

*Al  $\frac{3}{4}$  una o más veces y acaba en FIN*



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
 Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
 Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

*Corrido de "flauta y tamboril"* *De Val de San Lorenzo*

*Entrada*

*Baile*

*A*

*Repítela una o más veces y saltar luego desde A a la CODA*

*CODA*



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
 Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
 Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

Romance

De Val de San Lorenzo

♩ = 116

ne-sos montes de allá - rri - ba - Ca - mi - na - ba - don - Tar - cí - a,  
En bus - ca de la sues - po - sa - - Tres días va que no la - vi - a.

Entradilla de "dulzaina y caja"

De Abades

Introducción      Estribillo

♩ = 396

Copla 1ª

Estrib.



14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into six systems. Each system consists of a single melodic line on a six-line staff with a treble clef. The first system is an introductory phrase. The second system, labeled 'Copla 2ª', features a melody with several triplet markings. The third system, labeled 'Estrib.', includes first and second endings. The fourth system is another introductory phrase. The fifth system, labeled 'Copla 3ª', contains a melody with a fermata over the final note. The sixth system, labeled 'Estrib.', features a melody with accents over several notes. The score is written in black ink on aged paper.

14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

*Copla 4ª*

*Estríb.*

*Copla 5ª*

*Estríb.*

*Copla 6ª*

*Estríb.*



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

*Estríb.*

*Final*

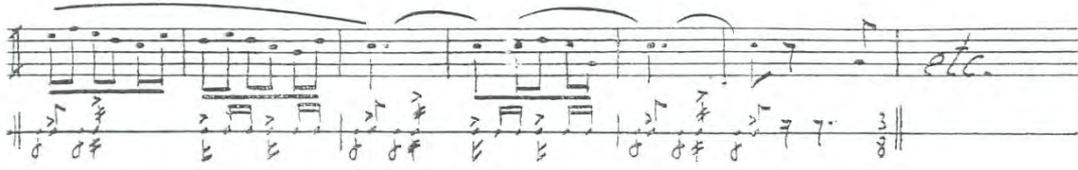
Rueda de "dulzaina y caja"

*De Morales del Rey*

*Copla*

*Estríbillo*

14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.



Cocata de Ofertorio de "flauta y tamboril"

De Miranda del Castañar



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

*Seguiriyas gitanas - "falsetas" - guitarra -*



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

Handwritten musical score for guitar, numbered 14, 15, and 16. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The tempo is marked as quarter note = 120. The score is divided into sections labeled 14, 15, and 16. Section 14 includes a 'C. 5' marking. Section 15 includes a '6' marking. Section 16 includes a 'r.' marking. The score concludes with a double bar line and repeat signs.



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

14. Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II.

The image displays a handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of music. Each system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. A tempo marking of 120 is present at the start of each system. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Some measures are marked with circled numbers (1, 2, 3) and dynamic markings such as 'c. 5', 'c. 3', and 'c. 2'. The score is written in a clear, legible hand.



Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.

***14. VIEJAS CANCIONES Y MELODÍAS EN LA  
MÚSICA INSTRUMENTAL POPULAR DE LAS  
DANZAS PROCESIONALES, PRACTICADAS EN  
ESPAÑA.***

En: *Miscelánea en homenaje a Higinio Anglés. Anuario Musical  
del CSIC. Vol. I. Barcelona: Instituto Español de  
Musicología. C.S.I.C., 1958-61.*



***Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.***



García  
Matos

Centenario 

*15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.*

**15. VIEJAS CANCIONES Y MELODÍAS EN LA MÚSICA INSTRUMENTAL POPULAR DE LAS DANZAS PROCESIONALES, PRACTICADAS EN ESPAÑA.**

380

**En: *Miscelánea en homenaje a Higinio Anglés. Anuario Musical del CSIC. Vol. I. Barcelona: Instituto Español de Musicología. C.S.I.C., 1958-61.***

Entre la variedad de aspectos interesantes que al estudioso brinda la música instrumental folklórica de las provincias españolas, música a la que, en verdad, se ha concedido hasta el presente muy escasa atención, se revela con caracteres de singular importancia el que hacemos objeto de este artículo, y que consiste, justamente, en lo que de manera explícita se enuncia en el título expuesto.

Testimonios documentales históricos de índole diversa prueban cómo desde antiquísimas fechas, que se remontan a épocas de plena paganía fue costumbre arraigada entre los españoles el hacer danzas en medio de las públicas solemnidades religiosas y civiles bajo, los signos y a los efectos más varios, según los tiempos y circunstancias. Ininterrumpidamente, y superando o salvando obstáculos y dificultades múltiples que a través de los siglos al paso le salieron, dicha costumbre ha permanecido – hasta los días actuales, con mayor o menor vitalidad, en muchos pueblos y aldeas de nuestra geografía.

Es en las procesiones religiosas de Vírgenes, Santas y Santos, patronos o no, donde hoy tienen principalmente lugar y en guisa de ritual y devoto homenaje a las veneradas imágenes que se procesionan. Ante las mismas, y a lo largo de la carrera que el cortejo hace, un grupo de hombres, o de mujeres trenzan fervorosos la danza, la cual asume formas y tipos distintos según los sitios o localidades en que perdura: se halla de *espadas*, de *escudos*, de *palos*, de *arcos*, de *cintas*, de *zancos*, de *casabeles*, de *serranas*, de *gitanas*, de *caballitos*, de *negros* y otras cien más que juzgamos innecesario nombrar aquí. Siendo un hecho cierto el del origen antiquísimo de no pocas de tales danzas, por descontado debe darse que en la música que le sirve de acompañamiento, sonada por gaitas, flautas, o dulzainas, han de pervivir, asimismo, restos, más o menos fragmentados de la arcaica o primigenia, cosa que, no hemos podido todavía



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

### ***15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.***

llegar a esclarecer con la precisión y extensión necesarias. Pero sucede que esa música, y en cada danza, de ordinario, está constituida por piezas diversas que en su mayoría, a más de recibir una particular denominación, poseen una letra y texto poético con que son cantadas en los previos ensayos del danzado, cuando falta el instrumentista acompañante o bien para que éste no se fatigue. Y es, por ventura, la existencia de semejantes datos y elementos la que fundamentalmente nos descubre y ayuda a constatar el curioso fenómeno del trasunto y conservación, en bastantes de las mencionadas piezas, de cantos y melodías correspondientes a siglos ya históricos en que gozaron de gran boga y popularidad, y que, aparte contados casos se hubieran perdido de no mediar el suceso de ser integrados en el cuerpo de tocatas y sones que a las danzas de procesión se dedicaban.

Los estudios que venimos realizando de los repertorios de música que, relativos a esas danzas, nosotros mismos llevamos recogidos en el campo, nos han permitido identificar en buena porción de ellos un apreciable número de temas y canciones pertenecientes, por modo respectivo, a los siglos que van del XVI (quizá del XV) al XIX. Creyéndolo pertinente, antes de hacer su exposición, queremos detenernos para intentar señalar las causas que motivaron éste, al parecer, extraño hecho.

No es difícil, a nuestro entender, encontrar la explicación que lo justifica en otros que registra la Historia, y entre los que destaca, preferentemente, el del auge extraordinario e inusitado incremento que las danzas procesionales llegaron a alcanzar en España durante las primeras centurias de las que acabamos de enunciar. Muy sabido es que nunca como en aquellos siglos XVI y XVII, se elevaron a un tal alto grado el favor y entusiasmo comunes por la costumbre de hacer participar las danzas en las procesiones religiosas, entusiasmo y favor que, sobre todo, subía de punto y se patentizaba con la mayor amplitud en los místicos "desfiles" del *Corpus Cristi*. Es convicción nuestra la de que precisamente en esta festividad tiene su origen la intensificación y el más fuerte impulso generalizador de la susodicha costumbre. Ya se ha observado, y con tino, que el uso de danzar en las procesiones del Corpus tomó pie de unas expresiones contenidas en la bula fundacional del solemne festejo que promulgara al instaurar el mismo en el siglo XIII el Papa Urbano IV, cuyas expresiones aparentan formular la



### ***15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.***

prescripción de aquella usanza: "Hay que fijarse bien en los términos de la bula para llegar a comprender sus consecuencias legítimas. *Cante la fe*, decía Urbano IV; *dance la esperanza, salte de gozo la caridad*. Quizá el Pontífice se propuso hablar en sentido figurado; más lo cierto fue que clérigos y legos, a todos los cuales se había dirigido por medio de la bula, interpretando el texto a la letra, cantaron y bailaron ante la Sagrada Eucaristía, y que la Iglesia no rechazó esta interpretación literal. El Concilio de Trento ordenó también la celebración de la fiesta del *Corpus* al condenar las herejías de Lutero, Zuinglio y Calvino y no rectificó el sentido literal de la bula, tal y como se había entendido por toda la cristiandad"<sup>1</sup>.

Sin duda que en España hubo de tomarse muy a pecho la exhortación pontificia. En ninguna otra nación, a lo que sabemos, se puso tanto empeño en celebrar y magnificar con las danzas las procesiones del *Corpus*. El hábito, extendido a todas las regiones españolas, adquirió insólitas proporciones. Los indicios que a esos respectos nos han quedado son cuantiosos. Se muestran los más importantes y fehacientes en manuscritos oficiales variados de archivos catedralicios: eclesiásticos y municipales, en que se recogen acuerdos y noticias o cuentas atinentes a las danzas, danzantes y maestros de danzas que intervenían cada año y en cada siglo en los cortejos procesionales del *Corpus*. Se comprueban por tales documentos las afirmaciones que hacemos, a la vez que la gran diversidad en que se manifestaron las danzas que llegaron a figurar en dichas procesiones. Desistimos de traer aquí datos de esas fuentes, porque para el efecto demostrativo habríamos de acumularlos en demasía, ya que son parquísimos de palabras y muy escuetos. En la literatura dramática, poética y novelística de unos y otros siglos suelen aparecer bajo diferentes formas vivos reflejos del fenómeno. Se apuntan, por ejemplo, en *Un invitatorio para cantar los muchachos el día de Corpus Cristi* del poeta Diego Sánchez de Badajoz (primera mitad del siglo XVI):

---

<sup>1</sup> Simón de la Rosa y López, Los seises de la catedral de Sevilla. Ensayo de investigación histórica por don ... (Sevilla 1904). Parte segunda, cap. IX, p.180.



15. *Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.*

Pues que a Dios aquí tenemos  
Venite aderemos  
Venite todas naciones  
Con bailes y con canciones  
  
Con devotos corazones  
A nuestro Dios jubilemos  
Venite Adoremos<sup>2</sup>

En una de las *loas* que en el Viaje Entretenido (a. 1603 ), de Rojas, se incluye, léase:

Fue el caso que hay de costumbre  
Celebrar con muchas danzas,  
Mil diversas invenciones,  
Autos divinos y farsas  
  
Aquel día tan solene  
En que Jesu Cristo baja  
Desde el cielo hasta la tierra  
a darse al hombre en sustancia.<sup>3</sup>

Ilustrativa y ponderante es la frase siguiente que en la hija de Celestina (a. 1612) aparece, aludiendo a cierto trance de la vida del personaje de la novela:

... empezó su labor y volvió con más danzantes  
a casa que día de Corpus Cristi.<sup>4</sup>

Para no multiplicar los ejemplos de esta clase (sería cuestión facilísima) trasladaremos, por último, la aseveración que con breves palabras se hace en una pequeña pieza teatral de finales del siglo XVII, y que es, a nuestro objeto, bien elocuente. Dice:

<sup>2</sup> Recopilación en metro del Bachiller Diego Sánchez de Badajoz. Reimpresa del ejemplar único por el Excmo. Señor D.V. Barrantes (Madrid 1882); " Libros de Antaño", I, 55.

<sup>3</sup> Agustín de Rojas, op. cit. (Madrid 1945); Colección Crisol, 332

<sup>4</sup> Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, op. cit., en La Novela Picaresca Española (Madrid 1943), 857.



**15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.**

Danzas son cosa del Corpus.<sup>5</sup>

Como puede suponerse, era en las ciudades y en los pueblos de alguna consideración donde especialmente se ofrecían en las procesiones de la eucaristía solemnidad el mayor número y variedad de danzas. Las aportaban los cabildos municipales y eclesiásticos, más los diferentes y múltiples gremios de artesanos u oficios, quienes entre sí rivalizaban por veces en el deseo de presentar las más vistosas y notables. Testifican los citados manuscritos de archivo que para la obtención de las mismas, en la variedad y cantidad referidas, se acudía normalmente a los maestros de danzar, los cuales se cuidaban de inventarlas o de acomodar y ensayar las que tomaban de la propia calle o de los salones y que podían hacer figurar sin inconveniente en el religioso festejo. Pero fue, a la par, tanto más corriente - como los documentos confirman también - el recurrir a los danzantes de los pueblos y aldeas con sus danzas rituales de tradición antigua. Año tras año se llevaban contratados a las ciudades los grupos danzarios existentes en los pueblos más o menos próximos a éstas o enclavados en la misma área provincial. La persistencia y continuidad del hecho, así como lo que de estímulo implicaban las danzas de los "maestros urbanos", hubo de despertar, al parecer, en el ánimo de los danzantes rurales un comprensible anhelo de renovar en algún modo las suyas en cada actuación, a fin de evitar la monotonía y el consiguiente cansancio de espectadores y contratantes. Adoptaron el arbitrio de ampararse, cosa naturalísima, de canciones y músicas - bailables o no - que gozaban de gran fama o de extendida popularidad. Sobre ellas - a un lado ciertos casos - se creaban figuras y mudanza, danzas nuevas que eran incorporadas a las sabidas, ya en sustitución de algunas de éstas o cual meras añadiduras. Todavía hoy, sin embargo de haber cesado, hace muchísimos lustros, la costumbre de que venimos hablando, y como a impulsos de la fuerza que adquiriera la derivada que asentamos, en un pueblo de la provincia de Salamanca hemos tropezado con una *danza de palos* o *bastones* en la que cada año su *director* introduce uno o más paloteados de su inventiva con el son o sones de músicas de moda que con antelación ha elegido: *pasodoble*, *tango*, *canción*. etc.

<sup>5</sup> Emilio Cotarelo y Mori, Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII, vol. 1, pág. CCCIII.



## 15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.

He aquí las razones que explican la chocante existencia de viejos cantos populares en las danzas religiosas folklóricas vigentes aún en los pueblos de España. Diremos que es precisamente en las "de palos" en las que con más abundancia aparecen. Veamos ahora esos cantos.

Anotamos que fundamentalmente, por los nombres que ostentan y por las "letras" que con gran frecuencia llevan adscritas, se nos revelan sus identidades y orígenes cronológicos, y ello porque tales "letras" y nombres los hallamos en tiempo registrados en obras literarias, cancioneros y otros textos de las pasadas épocas, dentro de las que aquellos (los cantos o melodías) florecieron o alcanzaron su máxima popularidad. La canción que, en sentido de cronología, nos parece que debe figurar en primer término es una cuyo nacimiento - o boga - cabe situarlo hacia los decenios últimos del siglo XV o iniciales del XVI. En el cancionero polifónico llamado *de Palacio*, formado, según es sabido en dichas décadas, se recoge el siguiente villancico de autor anónimo, villancico al que responde la canción que decimos:

*Aquel cavallero, madre,  
que de amores me fabló,  
mas que a mi e quiero yo<sup>6</sup>*

Fue grande y dilatada la popularidad de este canto, pues que, aunque un poco transformado, lo acoge todavía en 1535 Luis Milán en su conocido libro de vihuela. Así

*Aquel caballero, madre,  
que de mí se enamoró,  
pena e y muero yo.<sup>7</sup>*

En las danzas de palos de Hontoria del Pinar (Prov. de Burgos), en las de Casarejos (Soria) y las de otros pueblos más de esta provincia vive actualmente como sigue, bajo el nombre de *El caballero*:

*Aquel caballero, madre,  
que de mí se enamoró  
¿habiéndole dado el sí?,  
cómo le diré que no.*

<sup>6</sup> Higinio Anglés, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, III, *Cancionero Musical de Palacio* (Barcelona 1951), II, 91.

<sup>7</sup> En Conde de Morphi, *Les luthistes espagnoles du XVI siècle*. (Leipzig 1902) 1, 13-14.



### 15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.

Su melodía (tocada por la dulzaina) es, en sustancia, la misma en todos los pueblos que indicamos: sólo los ritmos cambian en grado relativo. Transcribimos la recogida en Hontoria del Pinar.<sup>8</sup>

A - quel ca - ba - lle - ro, ma - dre, Que de mí see - na - mo -  
ró, ¿Ha - bién - do - le da - do el sí, Có - mo le di - ré que no?

Difiere esa música de la que poseen los citados villancicos del siglo XVI. Ello no debe confundirnos. El análisis de la cuestión del empleo de la canción popular en las composiciones de los polifonistas y músicos del pasado nos enseña o nos permite inducir: que la melodía folklórica era tomada por el compositor unas veces en su integridad, y otras fragmentariamente o parcialmente; que en ambas circunstancias respetaba en absoluto su lineación, o, por el contrario, la transformaba sustituyendo notas, o el compás, los valores rítmicos o el tono, si es que no hacía las cuatro cosas juntas o dos o tres de ellas; que sucediendo que la canción popular se halla en muchos casos con melodías diversas, al utilizar dos o más compositores una de las canciones de tal especie, podía cada cual aprovechar una distinta versión musical de la misma; en el pueblo puede luego casualmente perdurar sólo alguna o algunas de las demás versiones; y, en fin, que a menudo el compositor no cogía de la canción tradicional más que el texto literario, al que ponía de su inspiración nueva música con o sin acento folklórico. Estos dos últimos extremos opinamos que habrán de ser tenidos en cuenta al buscar la explicación de hechos como el significado, parejo de otros que luego veremos.

Dentro de los comienzos del siglo XVI estaban ya muy en pie famosos bailes cuyo auge no declinó sino hasta bien avanzado el siglo XVIII, y de los cuales aprehendieron musicales fórmulas los danzantes de procesión

<sup>8</sup> Cuando las melodías tienen una "letra" hay dos versiones: la instrumental o tañida y la cantada. Daremos siempre ésta, diferente de aquella, únicamente, por contener menos adornos, y en raros casos, por variación del compás, del ritmo o de la tonalidad.

**15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.**

conservándolas tenazmente. Son fórmulas o temas de *canario*, *folias*, *pavana*, *villano* y *gallarda*.

Diego Sánchez de Badajoz menciona en su piezas teatrales el *canario*, el *villano* y las *folias*. En la *Farsa de Santa Bárbara en como fue llevada en juicio ante Dios* hay este pasaje:

¡Oh, qué virtudes benditas!  
¡qué virginidad guardó!  
Désas os aseguro yo  
Que halléis ora poquitas;  
  
mas saber bailar ahitas  
villano, canario y quiebra,  
tan espesas como niebra  
en naciendo, tamañitas.<sup>9</sup>

Se canta y baila la *folía* en la *Farsa militar en que principalmente se alaba la Sacra Penitencia*.<sup>10</sup>

En el siglo XVII encontramos profusas referencias a la "letrilla" del *canario* que de antiguo debió gozar más popularidad. Dice:

*Canario y bona rufa y fa;  
Si tu padre lo sabe matarte ha*

Y también, en una ocasión:

*Alcalde amigo: rufa y fa,  
Si tu padre lo sabe matarte ha.*<sup>11</sup>

Con el nombre de El Canario hemos recogido en el pueblo de San Vitero (prov. De Zamora) una melodía de la danza de palos que allí se practica (tañida a la gaita- de fuelle-) cuyo texto es derivación variante de letrillas tales. Reza:

<sup>9</sup> 37 Op. cit, 1, 210

<sup>10</sup> Op. Cit., 1, 409.

<sup>11</sup> Cotarelo, Op. Cit. I, pág. CCXXXI y s.



15. *Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.*

*Canario amigo, canario Juan  
canario amigo del trampalandrán  
Canario amigo del trampalandrán  
Si tu pides vino, yo pido pan.*

388

Y en el pueblo de Sorzano (Logroño) hallamos otra danza de palos del mismo nombre tañida con dulzaina), que comporta una letra de este principio:

*Canario, pío, pío, pío ...*<sup>12</sup>

Ofrecemos aquí el canto san Vitero (distinto del de Sorzano), que a todas luces guarda las propiedades musicales de un *canario* auténtico.



"El Canario"  
♩ = 106  
San Vitero (Zamora)  
Ca-na-rio a-mi-go, ca-na-rio Juan, Ca-na-rio a-mi-go, del tram-pa-lan-drán.  
Ca-na-rio a-mi-go, del tram-pa-lan-drán, Si tú pi-des vi-no yo pi-do pan.

Del villano se hacen asimismo, apareciéndonos la siguiente "letra" como la más popular o conocida:

*Al villano que le dan (o se lo dan)  
La cebolla con el pan.*<sup>13</sup>

En las danzas de palos de los pueblos de Cespadosa, Aldeadávila de la Ribera (los dos de la prov. de Salamanca), Aldeanueva de la Vera, Mirabel (éstos de la prov. de Cáceres) y Sotillo del Rincón (Soria), figuran sendas tocatas con la denominación de *El Villano* (*El Villanillo* en Cespadosa). Así la de Aldeadávila como la del Sotillo- tañida ésta a la dulzaina, aquella con flauta y tamboril- poseen textos que son, cual se apreciará, variantes del histórico que hemos visto:

<sup>12</sup> No supieron conseguirla. Nos consta que en Cataluña hay también motivos de *canario* en danzas de palos.

<sup>13</sup> Cotarelo, Op. Cit. I, pág. CCLXIII y s.

15. *Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.*

¿ Al villano que le dan?  
¿ qué le daban al villar?  
A comer le daban sopas,  
A cenar, sopas y pan.  
( Aldeadávila de la R.)

Al villano se le da  
cebollita, pan y puerro;  
al villano se le da  
cebollita, puerro y pan.  
(Sotillo del R.)

La música de ambos cantos, diferente de la que entrañan las demás versiones - no cantables - es una misma esencia, y resulta a la vez ser variación próxima de la cobijada en el *villano* polifónico, anónimo que de un manuscrito del siglo XVII, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, ha transcrito recientemente Miguel Querol.<sup>14</sup>

Trasladamos aquí la melodía de Aldeadávila.

"El Villano" Aldeadávila de la Ribera (Salamanca)

$\text{♩} = 126$



¿Al vi - lla - no, qué le dan? ¿Qué le da - ban al vi - llar? A co - mer le da - ban so - pas, A ce - nar so - pas y pan.

Entre los toques de flauta y tamboril que en el pueblo andaluz del Alosno (Huelva) acompañan la arcaica danza sanjuaniega de *los cascabeles*, recogimos uno que llaman de *folias*, y que por el carácter que ostenta su melodía y ritmo bien puede ser tomado, ciertamente, por una vieja fórmula musical propia del desaparecido baile de tal nombre. No tiene texto para cantar. Damos, pues, su única versión de instrumentos.

<sup>14</sup> Miguel Querol Gavaldá, *El villano de la época de Cervantes y Lope de Vega y su supervivencia en el folklore contemporáneo*, en "Anuario Musical", del Instituto Español de Musicología, XI (1956). En el cancionero vive igualmente el tema. Miguel Querol en su trabajo da ya una versión catalana; puede verse otras en Sixto Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander I* (Santander 1947) I 357, y Eduardo Martínez Torner, *El folklore en la escuela* (Buenos Aires 1946), 98.

15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.

"Folias"  
♩ = 132  
Alonso (Huelva)  
Tamboril: 3/4  
Rep. 2 o 8 veces

De la enfática y caballeresca *pavana* existen muestras supervivientes, y no escasas, en danzas rituales de Cataluña. Nosotros hemos hallado en las ya citadas danzas de Céspedes (Salamanca), tañidas con dulzaina, una que dicen *La media pavanilla*. Tiene, sin el menor género de duda, todos los rasgos de *la pavana*; es una verídica *pavana* breve, sintetizada, forma que en la segunda mitad del siglo XVI debió de alcanzar bastante predicamento. El italiano Caroso da Sermoneta insertó en su afamado libro de danzas una *pavaniglia* de algunos compases más que la nuestra.<sup>15</sup> Tampoco hay letra en esta toca de Céspedes, sólo versión instrumental.

"La media pavanilla"  
♩ = 104  
Céspedes (Salamanca)  
Caja: 2/4  
Rep. 7 veces  
8.

La también caballeresca *gallarda* la encontramos en las *danzas de palos* de los pueblos cacereños de Montehermoso y Arroyomolinos de la Vera (a la

<sup>15</sup> Fabritio Caroso Da Sermoneta; Il *bailarino* (Venetia 1581) Trattato Secondo, fol. 37.

**15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.**

flauta y el tamboril), mas en el soriano de El Royo (a la dulzaina). Llamada en los tres pueblos *La moza gallarda*, y también, a veces, simplificando, *La Gallarda*, comporta un texto que amplía o complementa otro que leemos en el entremés de *El Hidalgo*, de Quiñónez de Benavente, y que había de ser muy popular en los primeros años del siglo decimoséptimo, años en que, como se sabe, se desarrolló la vida de dicho autor. Presenta así el entremés:

Maestro [de danza]: La *gallarda* danzaremos.

Juan Rana: De pies soy algo pesado.

Músicos: Francesa gallarda,  
Vente conmigo.<sup>16</sup>

Y se expresan las "letras" de las indicadas danzas:



<sup>16</sup> Cotarelo, op.cit., pág. CCXLVIII



15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.

Moza gallarda,  
vente conmigo  
No quiero, no.  
que me riñe mi tío.  
(Montehermoso)

Moza gallarda,  
vente conmigo.  
No quiero, no,  
¡Que tengo marido!  
(Arroyomolinos de la Vera)

Moza gallarda  
De buen parecer,  
Vente conmigo  
Mañana a moler

Te daré calzado  
Te daré vestido  
No quiero nada,  
Que tengo marido  
(El Royo)

La música de los cantos cacereños es en los dos sustantivamente la misma. La del soriano es todo diferente.

"La Gallarda" *Arroyomolinos de la Vera (Cáceres)*



Mo-za ga-llar-da, Ven-te con-mi-go. No quie-ro, no, Que ten-go ma-ri-do.

"La Gallarda" *El Royo (Soria)*



Mo-za ga-llar-da De buen pa-re-er, Ven-te con-mi-go Ma-ña-na a mo-ler.  
Te da-ré cal-za-do, Te da-ré ves-ti-do. No quie-ro na-da, Que ten-go ma-ri-do.

Entre los sones de las danzas de palos (tañidas a la flauta y el tamboril) de los pueblos de Riobobos y Mirabel (Cáceres) encontramos una canción denominada *La Garza* que por el segundo tercio del siglo XVI, o antes, fue, a lo que parece, bien conocida y popular. Tratada polifónicamente la vemos en uno de los villancicos anónimos que Venegas de Henestrosa incluyó en su *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela* (Alcalá de Henares 1557): en el que se muestra al folio LXXIII del mismo y que dice:



15. *Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.*

Al rebuelo de una garca  
se abatió el neblí del cielo,  
y por cogella del buelo,  
quedó 'preso en una çarça.  
quedo preso en una çarça.<sup>17</sup>

La canción danzaria de paloteos tiene estas "letras":

A los vuelos de una garca  
cayó un gavilán al suelo,  
y al punto de coger vuelo  
cayó preso en una zarza  
cayó preso en una zarza.  
(Ríolobos)

A los vuelos de una garza  
cayó un gavilán al suelo,  
y al tiempo de coger vuelo  
quedó preso, quedó preso,  
quedó preso en una zarza.  
(Mirabel)

Musicalmente son casi iguales estos dos cantos, mas difieren en tal sentido del polifónico, en el cual se hace evidente que el anónimo autor puso el texto tradicional, y de su numen, música nueva, pues que así lo delata la artificiosa estructura de la melodía (en el *bajo*) que lleva adscrito dicho texto.

Tal melodía carece de las propiedades de sencillez y de fácil y espontánea fluencia que tan características son de la verdadera canción popular, aunque, por otra parte, el color y sabor folklóricos se dejan notar en ciertos giros y rasgos de su línea; la final cadencia casi reproduce,

<sup>17</sup> Inglés, I. La música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del "Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557) (Barcelona 1944), p. 217.

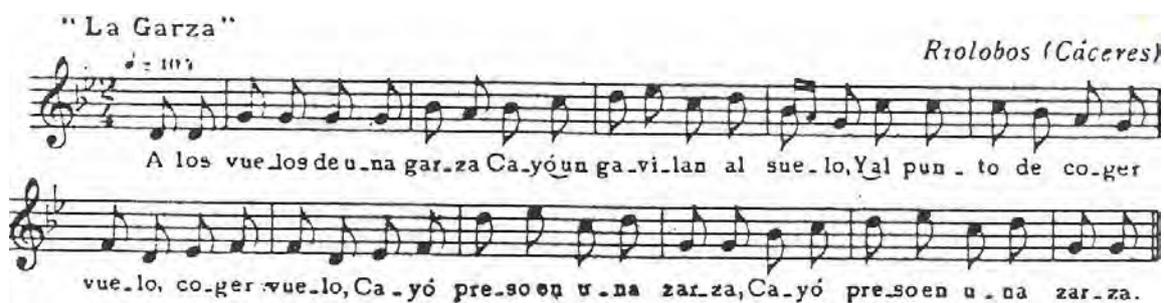


15. *Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.*

precisamente las notas con que acaban las versiones instrumentales de las melodías danzarias extremeñas. Transcribimos el canto de Riolobos.

394

"La Garza" Riolobos (Cáceres)



A los vuelos de una garza Ca-yó un ga-vi-lan al sue-lo, Y al pun-to de co-ger  
vuel-lo, co-ger vuel-lo, Ca-yó pre-so en u-na zar-za, Ca-yó pre-so en u-na zar-za.

Del pueblo de Ledesma (Salamanca) recogimos a un viejo tamborilero varias sonadas de las que acompañaban en otros tiempos las danzas paloteras del lugar, ya desaparecidas.<sup>18</sup> Una de aquellas, dicha La Tobita, remata con una tonada cuyo texto es:

De los árboles vengo, madre,  
de ver cómo corre el aire;  
y a la sombra me recosté,  
cuando recordé  
que estaba en el aire,  
meneábase (¿meneábanse?)

Procede o semeja ser variante del gracioso *villancico* que a mediados del siglo XVI arregló polifónicamente Juan Vásquez integrándolo en sus colecciones famosas:

De los álamos vengo, madre,  
De ver como los menea el ayre.<sup>19</sup>

Las músicas son distintas. ¿Estaremos en presencia de dos versiones dispares de un mismo canto?

<sup>18</sup> Como hasta aquí, a danzas de palos pertenecen todos los ejemplares que seguirán: así en lo sucesivo hablaremos sólo de danzas, sobreentendiéndose la especie.

<sup>19</sup> Juan Vásquez, *Villancicos y Canciones...* (Osuna 1551), nº.10.- *Ibid...*, Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco (Sevilla 1560. Transcripción y estudio por Higinio Anglés (Barcelona 1946), 153.

15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.

"La Tobita" Ledezma (Salamanca)



De los ár-bo-les ven-go, ma-dre, De ver co-mo co-rre el  
ai-re, Ya la som-bra me re-cos-té; Cuan-do re-cor-dé,  
Cuan-do re-cor-dé Quees-ta-ba en el ai-re, Me-neá-ba-se.

Contemplamos ahora siete ejemplos de tocatas-canciones que, provenientes de las danzas de diversos pueblos de Cáceres, Salamanca y Huesca, hallamos que fueron populares en el decimoséptimo siglo. Tres de ellas lo fueron tanto que algunos de sus versos llegaron a convertirse en locuciones refranescas, bajo cuyo aspecto forman en el conocido *Vocabulario de refranes* que el humanista Correas compiló en el primer tercio del siglo que decimos. Véase una de las “frases”:

Si la zarza no me enzarza,  
Hoy aquí mañana en Francia.<sup>20</sup>

Tañidas todas al tamboril y la flauta poseen la siguientes “letras” las danzas que con el nombre de La Zarza colectamos en los pueblos cacereños de Montehermoso, Arroyomolinos de la Vera, Riobobos, Mirabel, Torrejoncillo y Garganta la Olla, y en el salmantino de Aldeadávila de la Ribera:

Si la zarza no me enzarza  
La manga de mi jubón,  
Hoy aquí mañana en Francia  
Y otro día en Aragón.

Si la zarza no me enzarza  
y el tomillo no me *enrea*,  
no me han de engañar tus ojos  
Por retrecheros que sean.  
(Montehermoso)<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua en que van todos los impresos antes y otra gran copla castellana*, 2º. Ed. (Madrid 1924), p. 454

15. *Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.*

Si la zarza no me engarza  
la manga de mi jubón,  
hoy aquí, mañana en Francia  
y otro día en Aragón.  
(Mirabel)

Si la zarza no me enzarza  
y me prende en el mandil  
hoy aquí, mañana en Francia  
Y es otro día en Madrid.  
(Aldeadávila de la R.)

Las melodías de Torrejoncillo, Garganta y Aldeadávila son diferentes entre sí y con respecto a las de los demás pueblos, que implican otro “motivo” en recíprocas variantes. Damos la de Montehermoso.



"La Zarza" Montehermoso (Cáceres)

♩ = 116

Si la zar - za no me en - zar - za La man - ga de mi ju -  
bón, Hoy a - quí, ma - ña - na en Fran - cia Yo - tro di - a en A - ra - gón.

Locución de correas:

Si pica el cardo, moza, di,  
Si pica el cardo, di que sí.<sup>22</sup>

Las danzas que con parecida música y nombre de El Cardo viven en los pueblos de Cáceres mentados recientemente (menos el de Garganta la Olla) y en el de Aldeanueva de la Vera, tienen las siguientes coplas:

<sup>21</sup> La primera cuarteta es igual en las danzas de Arroyomolinos, Riolobos, Torrejoncillo y Garganta la Olla, que carecen de la segunda.

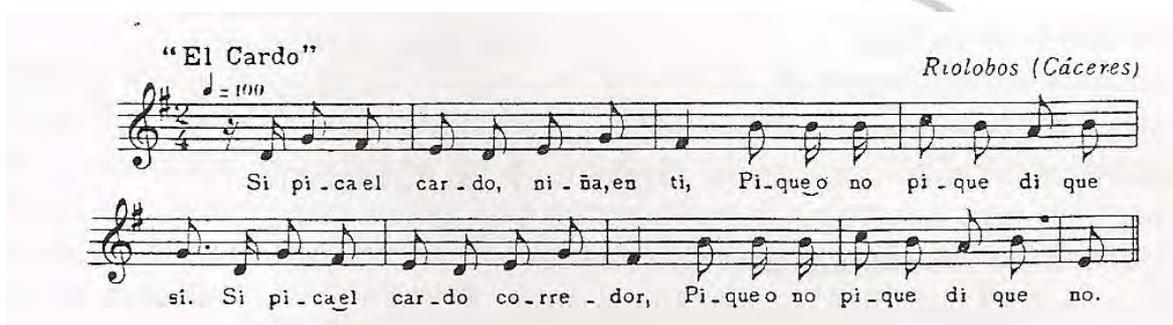
<sup>22</sup> Op. Cit., 458.

15. *Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.*

Si pica el cardo, niña, en ti,  
Pique o no pique di que sí.  
Si pica el cardo corredor,  
Pique o no pique di que no  
(Arroyomolinos y más pueblos)

Si pica el cardo el colorín  
Pique o no pique di tú di que sí.  
Si pica el cardo el gorrión,  
Pique o no pique tú di que no.  
(Montehermoso)

Ofrecemos la canción de Riolobos.



“El Cardo” Riolobos (Cáceres)

Si pi-ca el car-do, ni-ña, en ti, Pi-que o no pi-que di que sí.  
Si pi-ca el car-do co-rre-dor, Pi-que o no pi-que di que no.

El tercer “dicho” en Correas es como sigue:

No son todas las palomas  
Las que están en el montón;  
De ellas palominos son.<sup>23</sup>

Con el título de Las Palomintas las danzas de Arroyomolinos de la Vera nos brindan un “toque” al que se vincula esta “letrilla”:

No son todas las palomintas  
Las que pican en el montón  
No son todas, no son todas,  
Que algunas pichones son.

<sup>23</sup> Op. Cit., 363.

15. *Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.*

“Las Palomitas” Arroyomolinos de la Vera (Cáceres)

No son to - das las pa - lo - mi - tas Las que pi - can en el mon -  
tón, No son to - das, no son to - das, Que al - gu - nos pi - cho - nes son.

398

En la comedia de Lope de Vera *El villano en su rincón*, se alberga un canto cuya inspiración tomó el poeta, según tantas veces hacía, de otro que en el pueblo había de estar muy divulgado y que aún pervive en las danzas de Cespedosa y Aldeadávila de la Ribera, He aquí los primeros versos de tal canto, que en la obra entonan unos músicos:

Deja las avellanas, moro,  
Que yo me las varearé;  
Tres y cuatro en un pinpollo,  
Que yo me las varearé.  
Al agua de dinadamar.

Que yo me las varearé  
Allí estaba una cristiana,  
Que yo me las varearé,  
Cogiendo estaba avellanas,  
Que yo me las varearé, etc.<sup>24</sup>

Y dicen los textos de las danzas de los pueblos salmantinos, danzas que llaman *Las Avellanitas*:

<sup>24</sup> El villano en su rincón, acto tercero, escena II. Vid. Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio (“Biblioteca de Autores Españoles”, XXXIV, 148).

15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.

Las avellanas, madre,  
yo me las *avarearé*,  
cada cuatro en un pimpollo  
ayudádmelas a coger.  
Azafrán que no son pimientos,  
pimientos que no es azafrán,  
azafrán que no son cominos,  
cominos que no es azafrán.  
(Cespedosa)

Las alvellanitas, madre,  
yo se las *avarearé*,  
si quieres que te las caiga  
ayúdame las a coger.  
Cáscaras que no son bellotas,  
perejil que no es azafrán,  
cada avellanita un cuarto,  
Cada cuarto medio real.  
(Aldeadávila de la R.)

Las melodías son distintas entre sí. Copiamos la de Aldeadávila.

"Las avellanitas" *Aldeadávila de la Ribera (Salamanca)*

Las al - ve - lla - ni - tas, ma - dre, Yo se las a - va - rea -  
rē, Si quie - res que te las cai - ga A - yu - dá - me - las a co -  
ger. Cás - ca - ras que no son be - llo - tas Pe - re - jil que no es a - za -  
frán, Ca - da a - ve - lla - ni - ta un cuar - to, Ca - da cuar - to me - dio real

Del tiempo de *Las Avellanitas*, y no menos popular en el mismo es la canción polifónica que con el siguiente texto inicial figura en el libro de *Tonos Castellanos* de la Biblioteca Medinaceli:

Arrojóme las naranjicas  
con los ramos del blanco azahar,  
arrojómelas y arrojélas  
y volviómelas a arrojar.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Jesús Bal y Gay, *Treinta canciones de Lope de Vega* (Madrid 1935), p. 90.

## 15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.

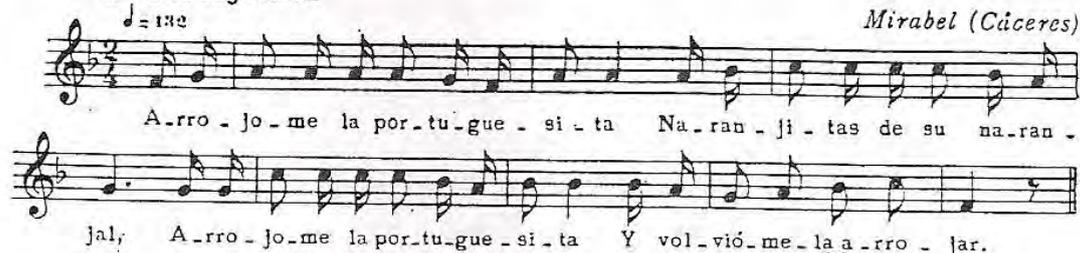
En las danzas de Mirabel y Aldeadávila aparece esa canción bajo el nombre de La Portuguesita. Dicen sus "letras".

Arrojome la portuguesita  
naranjitas de su naranjal,  
arrojome la portuguesita  
y volviómela a arrojar.  
(Mirabel)

Arrojome la portuguesita  
naranjitas del mi naranjal,  
arrojármelas y arrojármelas  
y volviómelas a arrojar.  
(Aldeadávila de la R.)

Sus melodías son iguales con pocas diferencias. Sólo el *modo* cambia: una está en *mayor* y la otra en *menor*. Se apartan, empero, de la música del canto polifónico, la cual, puede afirmarse, es más producto del estro del compositor que del pueblo. Transcribimos la danza de Mirabel.

"La Portuguesita" Mirabel (Cáceres)



A - rro - jo - me la por - tu - gue - si - ta Na - ran - ji - tas de su na - ran -  
jal; A - rro - jo - me la por - tu - gue - si - ta Y vol - vió - me - la a - rro - jar.

Dos popularísimos bailes del siglo XVII guardan las danzas que en el pueblo aragonés de Yebra de Basa (Huesca) recogimos hace años: *La Marizápalos* y *La Paradeta*. De las dos hay citas y alusiones abundantes en la literatura de aquel siglo, habiéndonos quedado, incluso, una breve pieza teatral compuesta sobre el primero y con el mismo nombre. A la par, de ellos nos legaron versiones musicales los guitarristas de entonces: Guerau, Gaspar Sanz, Ruiz de Rybayaz y otros más tardíos. No tienen "letra" estas versiones, que son, por cierto, típicamente instrumentales. Barbieri nos dice de *La Marizápalos* en uno de sus conocidos artículos sobre los bailes españoles de los siglos XVI y XVII: "no había podido yo encontrar la letra de esta canción hasta que hace algunos años tuve el placer de hallarla en un centón de poesías cantables del siglo XVII que posee mi generoso amigo don Pascual Gayangos.

**15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.**

La tal canción, que creo fuese bailable, dice de esta manera:

Marizápalos era muchacha  
enamoradita de Pedro Martín,  
por sobrina del cura estimada,  
la gala del pueblo, la flor de Madrid.

Marizápalos salió una tarde  
al verde sotillo que va hacia Madrid,  
a coger con sus manos las flores  
teniendo más ella que mayo y abril.  
[siguen 20 versos más]<sup>26</sup>

Escribe Cotarelo en su mencionada obra el *Baile de Marizápalos*, la teatral pieza a que antes nos hemos referido y que el escritor consigna ser de mediados del siglo XVII:

Empieza Gila, [personaje del baile]  
Marizápalos, vente conmigo,  
al verde sotillo de Vaciamadrid,  
que con sólo pisarle tu planta  
no ha de haber más Flandes que el ver su país.

Y asienta que el *Baile* "No tiene más objeto que glosar y poner en acción las entonces famosas *coplas de Marizápalos* que se cantaban por toda casta de gentes".

Una de las formas o textos más antiguos de estas coplas quizá sea la de don Jerónimo de Camargo y Zárate, poeta de mediados del siglo XVII, que principian (Gallardo: II, 204).

*Marizápalos bajó una tarde  
al fresco Sotillo de Vaciamadrid  
porque entonces, pisándole ella,  
no hubiese más Flandes que ver su país. [Ocho versos más]*

<sup>26</sup> Francisco Asenjo Barbieri, *Danzas y bailes en España en los siglos XVI y XVII*, en la Rv. "La Ilustración Española y Americana", n.º 44 (Madrid, 30 de noviembre de 1877), p. 347.

15. *Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.*

"Otra variante de estas coplas, atribuida a Miguel López de Honrubia, se estampó en Madrid por Andrés García en 1657,<sup>27</sup>

La danza de Yebra de Basa, que incorrectamente llaman allí *La Marizápoles*, vincula esta copla de pronunciación aún más corrompida:

*Marizápoles vente conmigo,  
que al ver de su tío que v'ancia Madrid.  
cógelas con tus manos las flores,  
las flores mejores de mayo y abril.*

Tañida su música con la flauta y el chicotén (cítara estrecha y alargada que maneja el mismo flautista golpeando sobre las cuerdas con un palo) asume la forma cantable que copiamos a continuación:

"La Marizápoles" Yebra de Basa (Huesca)

The musical score is written on four staves. The first staff is in 3/8 time with a tempo marking of quarter note = 72. The second staff is marked 'Lento'. The third staff is marked 'ten. a tempo'. The fourth staff is marked 'Lento'. The lyrics are written below the notes.

Ma - ri - zá - po - les, ven - te con - mi - go, Que al  
ver de su ti - o que v'an - cia Ma - drid, Que v'an - cia Ma -  
drid, Có - ge - las con tus ma - nos las flo - res Las flo - res me -  
jo - res de Ma - yo y A - bril, de Ma - yo y A - bril,

Las *paradetas*, de muy probable origen valenciano, fue baile tan divulgado como el anterior dentro del siglo XVII y hasta después.<sup>28</sup> La danza que en Yebra se conoce con semejante nombre, y que es tañida, naturalmente, con los instrumentos que acabamos de señalar, tiene esta letra para cantarse:

Pedro Gil está en la puerta.  
Simoneta, baja a abril.

<sup>27</sup> Cotarelo. Op. Cit., 1, pág. CCXIII. Ver también la p. CCLIII.

<sup>28</sup> Cf. Cotarelo, Op. Cit. I, pág. CCLV.

15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.

¡Buenas tardes Simoneta!  
¡Bienvenido Pedro Gil!

403

Letra que todavía no hemos tenido la suerte de ver registrada en los viejos textos, si es que la registran.

**"Las Paradetas"** Yebra de Basa (Huesca)

$\text{♩} = 132$

Pe-dro Gil es-tá en la puer-ta, Si-mo-ne-ta, ba-ja a-bril. ¡Bue-nas tar-des, Si-mo-ne-ta! ¡Bien ve-ni-do, Pe-dro Gil.

The musical score is written on two staves in treble clef with a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 132. The melody is simple and rhythmic, with lyrics written below the notes. The lyrics are: 'Pe-dro Gil es-tá en la puer-ta, Si-mo-ne-ta, ba-ja a-bril. ¡Bue-nas tar-des, Si-mo-ne-ta! ¡Bien ve-ni-do, Pe-dro Gil.'

A partir del siglo XVIII comienzan a afluir a España por la vía de Francia diversos bailes procedentes de ese vecino país y de otros de Europa. El que, sin duda, llegó a ser más notorio y a generalizarse más ampliamente fue la *contradanza*, de oriundez inglesa, como sabemos. Su popularidad en las ciudades alcanzó mayores proporciones que en el campo. Y no escaparon a su influjo las danzas procesionales. En las del pueblo de Abades, de la provincia de Segovia, tañidas a la dulzaina, hallamos una verdadera *contradanza*, nombrada así, por añadidura, en el pueblo dicho, y es como sigue:

**"La Contradanza"** Abades (Segovia)

$\text{♩} = 120$

I. II. III. IV. V

The musical score is written on two staves in treble clef with a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 120. The melody is simple and rhythmic, with a triplet of eighth notes in the second measure of the first staff. The score includes first and second endings, labeled I, II, III, IV, and V. The lyrics are: 'I. II. III. IV. V'

Canciones o músicas del siglo XIX aparece también en las danzas de bastantes pueblos. Con motivo de la guerra de la Independencia surgieron por todo el ámbito nacional abundantes coplas y cantares relativos a los variados hechos y sucesos a que daban lugar las luchas contra el invasor. Una parte

**15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.**

grandísima de ese género de cantos fue creada y difundida mediante el pliego de cordel por los juglares callejeros, quienes, al decir de Mesonero Romanos, inundaron “la población [de Madrid] con innumerables folletos, romances y jácaras” referentes al diario acontecer bélico y aun político.<sup>29</sup> Tal origen tienen, quizá, las canciones (tañidas a la dulzaina) que con el nombre de Napoleón viven en las danzas de Abades, Nava de la Asunción y Bernardos de la provincia de Segovia (-tal vez en las de algunos pueblos más de la misma provincia) y en las de Hontoria del Pinar (Burgos). Dicen como sigue:

Napoleón envidioso,  
Con su general Marmón  
Un brazo lleva de menos,  
Para la Francia marchó.

Que sus tropas no han hecho  
Ni obedecer su mandato,  
Que en España todavía  
No ha quedado un mentecato. (¿)

Se juntaron en París  
Y disputa sus agravios,  
Y Napoleón quedó  
Corrido y avergonzado.

Que no quería que hubiera  
Ni aún Jesús Sacramentado,  
Que quería ser el dios  
De todo el género humano.

(Nava de la Asunción. Con variantes de Abades y Bernardos)

<sup>29</sup> Ramón de Mesonero Romanos, Memorias de un sesentón, en “La Ilustración Española y Americana”, n.º. 19 (Madrid, 22 de mayo de 1878), 335.



15. *Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.*

Napoleón perverso  
No tiene piedad  
De que mueran los hombre  
Y la cristiandad

Tan temerario,  
Que ha robado a la iglesia  
Hasta el Sagrario  
(Hontoria de Pinar)

En una (más o menos variada) las músicas de los paloteossegovianos. La correspondiente a Hontoria cambia. En ningún caso presenta rasgos de interés, por lo cual sólo ofrecemos los primeros compases de la Nava de la Asunción.

*Nava de la Asunción (Segovia)*

Na-po-le-ón en-vi-dio-so, Con su ge-ne-ral Mar-món Un bra-  
Se jun-ta-ron en Pa-ris Y dis-pu-ta sus a-gra-vios, Y Na-  
zo lle-va de me-nos, Pa-ra la Fran-cia mar-chó. Que sus tro-pas no  
po-le-ón que-dó Co-rrí-do ya-ver-gon-za-do. etc.

Con musiquillas de “marcha” y textos “copleros” encontramos también en las danzas de los dichos pueblos de Segovia sendos temas nacidos al calor de las guerras carlistas. Tienen por nombres: Navaliches o Isabel de Borbón, El Espartero, El Convento de Vergara... La letra de esta última es:

El convenio que ha llegado ahora  
De Maroto y Espartero,  
El Convenio que ha llegado ahora  
De los campos extranjeros,

Se agarraron de la mano,  
Se dieron un abrazo,  
Gritaron en altavoz  
¡Que viva, viva, viva  
La paz y la unión!  
(Bernardos)

El comienzo de la música es como sigue:



15. *Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.*

"El Convenio de Vergara" Bernardos (Segovia)

$\text{♩} = 128$



El con-ve-nio que ha lle-ga-do a ho-ra, De Ma-ro-to y Es-par-te-ro, etc.

Y como en siglos anteriores, los danzantes aldeanos de la centuria decimonónica prohicaron para sus danzas no pocas melodías de los bailes que, en moda entonces por Europa, se introducían, asimismo, y popularizaban en las ciudades de España. En las danzas de varios pueblos pertenecientes a distintas provincias encontramos, ya en unas, ya en otras, temas con los nombres y formas de la polca, el rigodón, la mazurca, el vals, el chotis... A continuación damos un rigodón (tañido a la dulzaina y sin "letra") que figura en la danza del pueblo burgalés de Santo Domingo de Silos.

"El Rigodón" Santo Domingo de Silos (Burgos)

$\text{♩} = 132$



Se sorprenden muchas más antiguas canciones en los repertorios de música de danzas procesionales que poseemos. Dejamos hoy, no obstante, de significarlas por no poder aún acompañarlas de los "paralelos" comprobantes históricos, paralelos que, si es que existen, como es posible es, siquiera en algunos casos, no hemos hallado todavía en nuestras búsquedas. Y es seguro también, que otros muchos viejos cantos han de seguir deparándonos las series de piezas de que se acompañan las múltiples danzas rituales que aún están por recoger en las diversas regiones españolas.

Ponemos punto final a este artículo sin tocar por ahora las cuestiones de tipo estrictamente musicológico que plantea el fenómeno tratado, entre las que tienen un gran interés la relativa al grado de pureza, cambio o variación

*15. Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales, practicadas en España.*

con que en las tocatas danzarias actuales sobreviven las melodías y cantos viejos a que hacen referencia. Existen, por fuerza, la variación o el cambio, pues es cosa probadísima que sólo por excepción perduran en el tiempo inmutables o estáticos los hechos folklóricos. Nuestro trabajo no se enderezó a ser sino meramente expositivo. Baste con ello.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

**16. PERVIVENCIA EN LA TRADICIÓN  
ACTUAL DE CANCIONES POPULARES  
RECOGIDAS EN EL S. XVI POR SALINAS  
EN SUTRATADO “DE MÚSICA LIBRI  
SEPTEM”.**

En: *Annuario Musical*. Vol. XVIII. Barcelona: Instituto  
Española de Musicología. C.S.I.C., 1965.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



16. *PERVIVENCIA EN LA TRADICIÓN ACTUAL DE CANCIONES POPULARES RECOGIDAS EN EL SIGLO XVI POR F. SALINAS EN SU TRATADO "DE MUSICA LIBRI SEPTEM"*

En: *Anuario Musical*. Vol. XVIII. Barcelona:  
Instituto Española de Musicología. C.S.I.C., 1965.

Es en Musicología asaz la gran obra teórica que, compuesta en la segunda mitad del siglo XVI por el famoso catedrático de música de la Universidad de Salamanca Francisco de Salinas, y aparecida por primera vez en dicha ciudad en el año 1577, se acostumbra a denominar *De música libri septem*, título que abrevia, cual es sabido, el verdadero, más largo, y del que sale o es tomado.<sup>1</sup> Así por seguro damos que no habrá musicólogo ni folklorista que ignore cómo entre las notables particularidades que en esa obra se encierran figura la muy curiosa y sobresaliente de hallarse esparcida, a lo largo de los libros VI y VII de la misma, una preciosa colección de canciones folklóricas hispanas, que elevándose en número al casi medio centenar, el autor recogió en su época directamente de labios del pueblo para en tales *Libros* incluirlas como ejemplo de ilustración y corroboración de sus teorías sobre el ritmo. A divulgar, precisamente, tan singular particularidad, hubo en su tiempo de contribuir no poco al maestro Pedrell, destacándola en especial escrito a ella dedicado y en el tomo I de su excelente *Cancionero*, con la transcripción - casi íntegra en el primer caso, parcial en el segundo - de las melodías que forman la colección citada.<sup>2</sup>

Para el estudio y la historia del folklore musical español constituye ese hecho de la obra de Salinas un acontecimiento de importancia extrema. Gracias al mismo, en efecto, nuestra visión, o conocimiento, por vía directa, de la canción musical popular hispánica se extiende cronológicamente en medida que, sin tal hecho, no se hubiera podido ni imaginar. Hasta el siglo XIX no comenzaron a transcribirse en España los *cancioneros musicales*

<sup>1</sup> Recordémosle: *Francisci Sa/linae Burgensis/ abbatís Sancti Pancratti / de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et un Academia Salmanticensis / Musicae Professoris, de Música libri septem, in quibus eius doctrinae/ veritas tamquae ad Harmoniam, quaquae ad Rhythmum / pertinet, iuxta sensus ac rationis indicium osten/ ditur et demonstratur.*

<sup>2</sup> Felipe Pedrell, *Estudio sobre una fuente del folklore musical castellano del siglo XVI*, en *Lírica nacionalizada. Estudios sobre el folklore musical*, P. Ollendorf (París, s. a.)-Id. Íd., *Cancionero musical popular español*, tomo I (Valls, 1917)



folklóricos, lo que sólo permite saber de *manera segura*, cómo es nuestra canción del pueblo - la musical- desde hace algo más de cien años. Con la serie de cantos que en su libro nos legó Salinas dicho saber se dilata hacia el pasado-aunque se diga limitadamente, dado el corto número de los ejemplos-por unos trescientos cincuenta años más, pues, si bien tales cantos se publican en 1577, de bastantes de ellos hay constancia, o ya firmes indicios, de que existían en fechas muy anteriores, llegando estos últimos, con respecto a algunos, al siglo XV.

Pero, no consiste únicamente en eso la importancia que atribuimos al cancionerillo folklórico de la obra salinense. Creemos, en verdad, que su más inapreciable valor estriba en las luces o claridades que por él se pueden obtener para el conocimiento de la biología de la canción popular mediante el estudio comparativo que a cabo se lleve entre los arcaicos documentos que lo componen y los que de ellos deriven y se encuentren en la tradición viva de nuestros días... Pedrell estimaba pertinente realizar esa labor de comparación. Las palabras con que finalizó su citado artículo expositivo *Estudio sobre una fuente...* rezan así:

“Con esto podemos poner punto por hoy a este nuestro estudio de mera exposición. Necesariamente ha de completarse con la parte que podemos llamar de confrontación juzgando de los elementos que han persistido y persisten todavía en la región castellana, teniendo a la vista los que Salinas presenta en su obra, los cuales serán comprobantes fehacientes de esa nueva parte de nuestro estudio.

Todo esto y algo más merece capítulo aparte, como diría Cervantes, Deo volente, pues el capítulo aparte vendrá cuando podamos escribirlo con menos apremios del tiempo que ahora...<sup>3</sup>

No escribió Pedrell un tal capítulo y, a lo que parece, ni trató siquiera de averiguar cuántas y cuáles son las canciones del libro de Salinas que a los tiempos actuales han llegado vivas entre el pueblo. Y, *por lo que sabemos nosotros*, esta averiguación, que tan elevado interés tiene, aún no ha sido abordada hasta lo de hoy. Nosotros la hemos acometido y queremos presentar aquí los resultados de la misma, los cuales no han de tenerse por definitivos ya que,

<sup>3</sup> Loc. Cit., pág. 262-63.



aunque nuestra indagación la hemos hecho sobre todas las publicaciones que de la música popular hispánica han visto la luz desde el pasado siglo acá, y sobre los materiales inéditos que, recogidos por mí, en su mayoría obran en los archivos del Instituto Español de Musicología, publicaciones y materiales que reúnen un caudal abundantísimo de melodías folklóricas, todavía a este objeto no hemos visto - por habernos faltado para ello la coyuntura propicia - el no menos copioso documental que, junto al nuestro, y procedente de otros colaboradores del Instituto, se guarda también en los archivos mencionados, mas el que sin recoger está en zonas geográficas peninsulares no exploradas aún por los folkloristas.

Comenzamos la presentación advirtiendo previamente que los temas de Salinas los transcribimos de la edición segunda de su obra - por ser la que con mayor facilidad tuvimos a la mano-, aparecida, asimismo, en Salamanca el año 1592. Con una S (= a Salinas) encabezamos su música, y con una A (= a actual) las versiones que de los mismos se hallan en la tradición reciente o en vigor. El orden que en la exposición seguimos, sólo responde al grado de similitud melódica con que se nos ofrecen éstas respecto de aquellos.

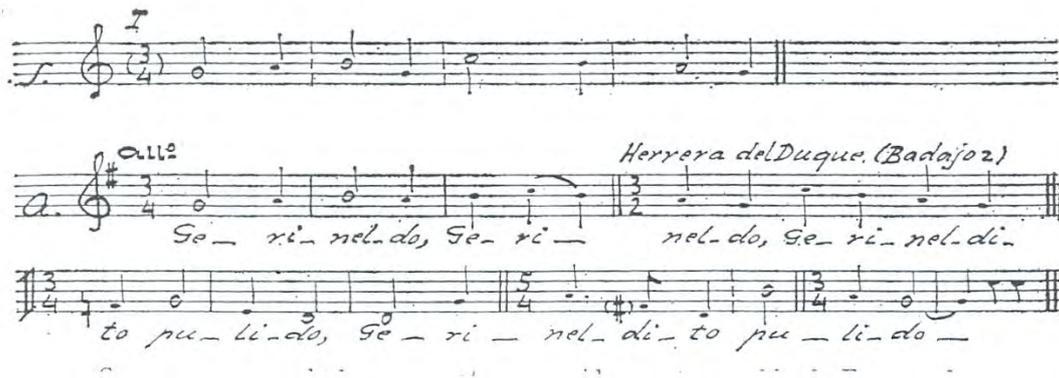
En primer lugar mostramos el más breve de los cantos recogidos por el ilustre teórico burgalés. Formado de sólo ocho notas, constituye, evidentemente, una melodía incompleta. Salinas dejó de consignar la letra o texto poético con el que se entonara tal melodía.<sup>4</sup> Como *romance* se ha transcrito ese canto hace unos años en la provincia extremeña de Badajoz, por donde se nos hace posible conocer completa su música.<sup>5</sup> Véanse yuxtapuestos los dos temas.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Salinas. ob. cit., liber VI, pág. 305.

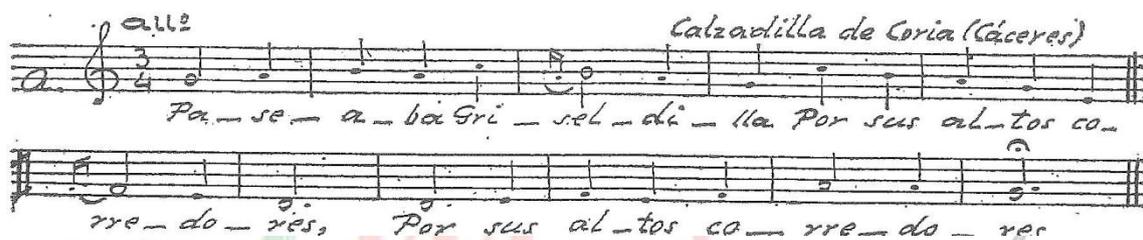
<sup>5</sup> Bonifacio Gil García, Cancionero Popular de Extremadura, t. 2 (Badajoz 1956), pág 5 de música II

<sup>6</sup> Anotamos siempre los de Salinas-e-con sólo excepción de alguno- en sus alturas o tonos originales, escribiendo en tales tonos para la mejor comparación, los actuales correspondientes.





Con otro *romance* lo hemos recogido nosotros en otro pueblo de Extremadura, también, pero ya de la provincia de Cáceres y situado a bastantes kilómetros de distancia del que procede el que acabamos de contemplar. Resultando ser del mismo una variante, modifica la vieja fórmula comprimiendo las figuraciones cadenciales con cambio en los acentos, mas sin gran menoscabo para lo sustancial melódico.<sup>7</sup>



En el penúltimo cuarto del siglo pasado se transcribió en Cataluña la versión siguiente, con texto asimismo, de un romance navideño, y en la que es también, muy visible el antiguo tema, pero acompañado ahora de secuencias distintas de las que presentan las canciones de Extremadura, tras de cuyas secuencias vuelve aquél a repetirse por dos veces, recordando estructuralmente el todo - musical- la forma medieval del *virelai*.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> M. GARCÍA MATOS, *Materiales de la Extremadura alta*, en Arch. Del Instituto Español de Musicología, en Barcelona.

<sup>8</sup> FRANCESCH PELA y BRIZ, *Cansons de la terra*, 2ª ed., vol 2º. (Barcelona, 1874), n.º 27 de música: versos en págs. 120-21.

Andantino Cataluña

Si'm vo-leu llo-gar jo-so u-na-pas-to-ra

vin-gu-da de nou no fa-gayrees-to-na ¡Ay, Jo-seph! vos-tre fill me na-

mo-ra tan-pe-tit tan-pe-tit y no plo-ra ¡Ay, Jo-seph!

Ante este ejemplo bien cabría dudar sobre que, como hemos afirmado, sea la versión extremeña de Badajoz la que completa el fragmentario canto de Salinas. Es claro que a ese efecto la catalana tiene iguales o análogas probabilidades. Quizá coexistieron ambas melodías en el siglo XVI. Nosotros nos hemos pronunciado en el sentido visto fundándonos, principalmente, en que, dada la vecindad de la región de Extremadura, con las de Castilla y León, regiones estas dos en que, según es de creer, recogió Salinas las canciones de su libro, parece lo más natural que fuese del estilo que ofrece la tonada extremeña, y no como la de Cataluña, la que el ciego insigne hubo de oír y a medias copiar en la provincia, tal vez, de Salamanca, que, como es bien sabido, linda ampliamente por el sur con la de Cáceres.

La melodía de Salinas que sigue la hallamos nosotros, casi intacta, en la provincia de Soria formando parte de una tocata de *dulzaina* de las que acompañan las *danzas de palos*.<sup>9</sup>

II

Si bien puedo ser ca-sa-da, Mas de a mo-res ma-ri-ré

EL ROYO (Soria)

Véase la tocata en su integridad, en la que por medio de un largo corchete señalamos la melodía en cuestión. No nos suministraron texto poético alguno de dicha tocata, texto que, si lo tuviese, podría quizás

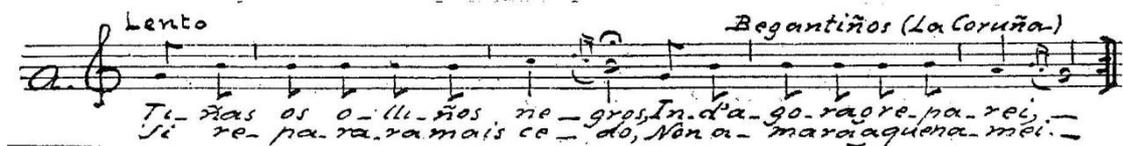
<sup>9</sup> M. GARCÍA MATOS, *Materiales de Soria*, en Arch. Del I. E. M (Barcelona) - Se corrige aquí la errónea transcripción que del tema de Salinas dio en su Cancionero (t. I, pág. 71) el maestro Pedrell, quien, por descuido, a buen seguro, supuso la clave del original en diferente línea de la que ocupa.

explicamos el agregado de esas otras notas de cabecera que se observarán, ausentes en el canto de Salinas:



Es también versión *afin* la que en la provincia de La Coruña encontramos como *alalá*.

Se diría, empero, que, con su aspecto recitativo-salmódico, representa una fase precedente de la vieja cantinela de que nos ocupamos.<sup>10</sup>



A la canción que de Salinas, a continuación exponemos<sup>11</sup>, la encontramos en las tierras vasco-navarras la versión actual adjunta, que, al decir de su transcriptor "Es un *multikodantza* (danza de muchachitos) y consiste sencillamente en el juego del burro; [que mientras uno se agacha saltan] otros por encima de él, cantando al mismo tiempo.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> CASTO SANPEDRO y FOLGAR, *Cancionero musical de Galicia* (Pontevedra, MCMXLII), t. II, pág., n° 30.

<sup>11</sup> SALINAS, ob. cit., lib. VI, cap. VI, pág. 308

<sup>12</sup> RESURRECCIÓN M<sup>a</sup> DE AZKUE. *Cancionero popular vasco* (Barcelona, s.a.) t. III, pág. 73-74.

16. *Perivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por F. Salinas en su tratado "De musica libri septem"*

...PENS EN EL FIN DE EL CANTANDO al MISMO TIEMPO.

Ca-mi-nao, se no-va, si que-reys ca-mi-nar  
Leharotz (Navarra)

Ka-ĕa-lin ĕi-run ĕa-run, ka-ĕa-lin a-rin-e

Puestos Ga-llos cantan cerca de el lu-gar  
¿zein-ba-nasal-tzen du-zu do-ze-nasar-din-e?

Y la que sigue, que es típica a no dudar, de *segadores*<sup>13</sup>, llega hasta nosotros convertida en Asturias en canto *de boda*. No obstante su variación melódica, el tan especial, cuanto nada común, ritmo *yambo-troqueo* persistió inmutable.<sup>14</sup>

IV

Se-gador, ti-ratea fue-ra, Dexa entrar la es-ji-gade ruc-la.  
Cangas de Tineo (Asturias)

ca-ba-llero, ¿dónde entrati? Bue-na palom-ba sa-ques-ti-

El libro salinense alberga, además, una variante de la tonada de la *siega* con función, ya, distinta.<sup>15</sup>

IV bis

Ca-tal lo-bo do va, Iua-ni-ca, Ca-tal lo-bo

Mostramos ahora una de las más bellas canciones que Salinas transcribiera: la que empieza: *Qué me queréis el caballero...*, y de la que dice era *usitatissima*.<sup>16</sup> En la región de Galicia, y como *álalas*, registramos de su melodía

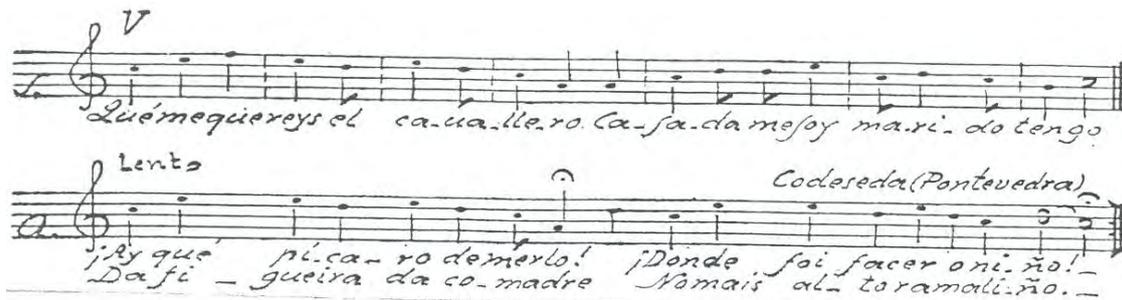
<sup>13</sup> SALINAS, ob. cit. lib. VI, págs. 344-345.

<sup>14</sup> EDUARDO MARTÍNEZ TORNER. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid, 1920), pág. 52 de música, n° 142.

<sup>15</sup> SALINAS, ob. Cit., lib. VI, cap. X, pág. 325.

<sup>16</sup> SALINAS. Ob. Cit., lib. VI, cap. X, pág. 325.

varias versiones. Junto al viejo documento ponemos la que, transcrita en la provincia de Pontevedra, apenas se desvía del mismo.<sup>17</sup>



Procedente también de Pontevedra es la versión que se va a ver, y que, como la anterior, Pedrell insertó, igualmente, en su Cancionero. La inesperada resolución de la cadencia final es la principal diferencia que ostenta con respecto a los ejemplos anteriores.<sup>18</sup>



Apuntaremos que el canto que nos ocupa es de los que más arriba aseguramos haber constancia de su existencia en tiempos precedentes al de su publicación por Salinas.

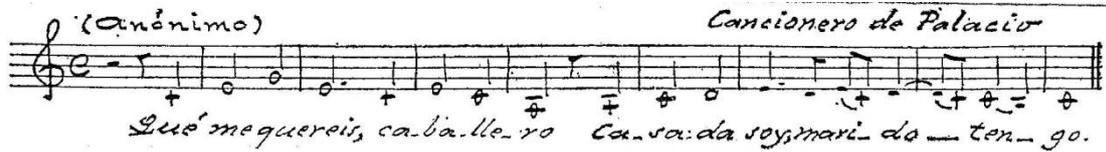
Con efecto, en el llamado *Cancionero de Palacio*, cuyo polifónico repertorio data, según es más que sabido, de la época de los Reyes Católicos (finales del siglo XV y primeros del XVI), se encuentra dicho canto informando un villancico a tres voces, de autor anónimo, cosa en que ya Barbieri hubo de reparar al transcribir el tan preciado *Cancionero*.<sup>19</sup> Incluso había en la obra, a juzgar por su *Índice*, otra composición basada en la misma *usitatissima* cantinela, pero es de las que en el manuscrito de aquella aparecen desgajadas y perdidas, quizá para siempre. La conservada, que decimos a tres voces, presenta en la

<sup>17</sup> C. SANPEDRO y FOLGAR, ob. Cit., t. II, pág. 2, n° 6.

<sup>18</sup> F. PEDRELL, *Cancionero...*, t. II, pág. 140, n° 225. (En ningún caso hace en su obra Pedrell la menor alusión al trasunto que de la canción de Salinas representan estas dos últimas melodías, lo cual parece delatar que el hecho escapó a su observación)

<sup>19</sup> FRANCISCO ASENJO BARBIERI, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI transcrito y comentado por...* (Madrid, 1890), pág. 97.

segunda de éstas o central la folklórica canción bajo la fisonomía y tono siguientes:<sup>20</sup>



He ahí muy de manifiesto, directamente probada, la usanza entre los polifonistas del *Cancionero de Palacio* de utilizar el canto popular como base de composición de la canción profana. Además, se nos muestra de qué manera y por qué llega a variar el *tema* tratado en la estructura polifónica: aparte otros motivos, por exigencia, fundamentalmente, de acomodación al estilo característico del género *polifonía*, que, por sí, de añadidura, ya influye en el sentimiento estético del compositor, imponiéndole, a menudo, pautas a seguir en la modelación de las lineaciones melódicas. En corto paréntesis, y para reforzar cuanto expresamos, traemos un segundo caso de canción recogida por Salinas (no visible aún en la actual tradición) y cobijada igualmente a guisa de *villancico* en la gran colección citada. Se trata del canto *Aquella morica garrida* ...<sup>21</sup> que el polifonista del Cancionero, Gabriel, arregló a cuatro voces situándole en la tercera o del tenor.<sup>22</sup> Bajo la melodía de Salinas- transportada una cuarta alta- ofrecemos la del compositor Gabriel – en su tono original -:



<sup>20</sup> Copiamos de las transcripciones modernas de Mn. Amglés.- Higinio Anglés, La música en la Corte de los Reyes Católicos, II Polifonía Profana, Cancionero Musical de Palacio (siglos XV -XVI), Instituto Español de Musicología (Barcelona, 1947), vol I, pág. 228, n.º. 198.

<sup>21</sup> SALINAS, ob. cit., lib. VI, cap. X, pág. 327.

<sup>22</sup> ANGLÉS, ob. cit., vol. 2 (Barcelona, 1951), pág. 29, n.º.254.

Todavía hay en el *Cancionero de Palacio* otra canción de Salinas: la que comienza con el verso *No me digáis madre mal...*,<sup>23</sup> pero su música ha sido sustituida por otra que, el contrapuntista, A. Alva, le ha aplicado.<sup>24</sup>

Volviendo a nuestro objeto, exponemos un canto que, entre los acogidos en el *De musica libri septem* es también de los más bellos, y a la vez uno de los que se poseen noticias más antiguas de su existencia. Nos referimos a aquel *romancillo* que con el nombre de *Serranilla de la Zarzuela* tan conocido es, y desde tiempo ya inmemorial, por la investigación literaria. Menéndez Pidal, quien mejor le ha estudiado y reconstituido, afirma de él: "Gozó esta Serranilla de una popularidad dos veces secular: su fecha podremos calcularla, por lo menos, en los comienzos del siglo XV, y los poetas del XVII la recordaban aún con frecuencia"<sup>25</sup>. De canción tal- en *ostinato* ritmo *troqueo*-<sup>26</sup> perduran hoy diversos vestigios. Con su transcripción ponemos la de un canto de *romance* tomado hace pocos años en Salamanca y cuya melodía reproduce la vieja en un todo.<sup>27</sup>

VI

Yo me-ya mi madre a vi-lla-rra-le Salamanca  
Ca-mi-na don Bue-so Ma-ña-ni-ta fri-a

E-rra-ra yo el ca-mi-no En fuer-te lu-ga-re.  
A tie-rra de mo-ras A bus-car cau-ti-va.

Más, a nosotros no nos convence esa identidad. Sin creerlo imposible, entendemos que es difícilísimo el que cualquier música folklórica pueda vivir a lo largo de centurias sin que se altere su faz de algún modo. No sería

<sup>23</sup> SALINAS, ob. cit., lib. VI, cap. VI, pág. 309.

<sup>24</sup> ANGLÉS, ob. cit., vol. 2, pág. 148, n. 391.

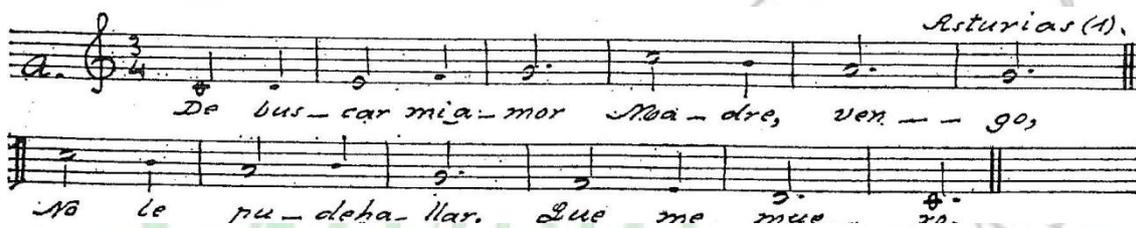
<sup>25</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Serranilla de la Zarzuela, en Poesía árabe y poesía europea*, Col. Austral, Espasa-Calpe, S.A., n. 190 (Madrid, 1941), pág. 121 (El estudio vio la luz por primera vez el año 1905).

<sup>26</sup> SALINAS, ob. cit., lib. VI, cap. VI, pág. 306.

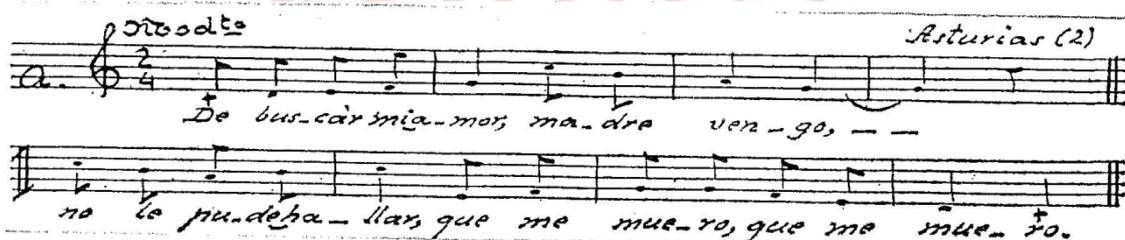
<sup>27</sup> *Cancionero escolar español. Grado I*, Instituto Español de Musicología. Instituto "San José de Calasanz" de Pedagogía, C.S.I.C. (Barcelona- Madrid, 1954), pág. 79, n. 30.

arriesgado suponer que modernamente alguien en la ciudad de Salamanca, cogió alguna de las transcripciones existentes del canto de Salinas y las acopló al texto de *Don Bueso*, entregándolas a los niños de talo cual colegio o escuela para que lo entonasen en sus recreos y solaces. De las aludidas transcripciones hay dos hechas en compás de 9 x 8, como la aquí vista: una, de Manrique de Lara, empleada por Menéndez Pidal en el estudio antes citado, y la segunda, de Martínez Torner, incluida en su cancionerillo que, precisamente, formó para estudiantes jóvenes.<sup>28</sup>

En función de *danza* en Asturias la siguiente versión, en la que, si bien la fórmula melódica se ha estrechado perdiendo notas, lo sustantivo de la misma y su ritmo han sido vivamente conservados. El mentado folklorista Torner la transcribió señalando ya, al publicarla, su afinidad con el canto antiguo:<sup>29</sup>



No dijo Torner - cosa que nosotros hacemos ahora-que, todavía, en Asturias se dan otras variantes con significado también *danzario*. En número de dos, una se halla en el citado *cancionerillo*, la otra en su *Cancionero* asturiano. El ritmo ha cambiado en ambas así como el andamento de la frase final. Véase la primera:<sup>30</sup>



La segunda, que canta el *romance* de la *Danza Prima*, difiere sólo en menudos detalles de la inicial frase:<sup>31</sup>

<sup>28</sup> MARTÍNEZ TORNER, *Cancionero musical*, "Biblioteca Literaria del Estudiante", Junta para Ampliación de Estudios (Madrid, 1928), pág. 17.

<sup>29</sup> Id., *La canción tradicional española*, en *Folklore y costumbres de España*, t. II (Barcelona, 1931), pág. 130.

<sup>30</sup> MARTÍNEZ TORNER, *Cancionero musical*, pág. 156.

<sup>31</sup> Id. *Id.*, *Cancionero musical de la lírica...*, pág. 45, n.º. 129.

16. *Perivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por F. Salinas en su tratado "De musica libri septem"*

♩ = 132 *solo*  
*caro Asturias (3)*  
 ¡Ay! un ga-lán des-ta-vi-lla No los pue-de-ha-llar. Si me duer-mo, si me duer-mo.

Y he aquí dos versiones que descubrimos en la castellana provincia de Santander. La que en primer lugar se muestra, que es canción de *romería*, conserva el régimen rítmico de *larga-breve*, pero cambia el tono, ciñe la melodía aún más que las anteriores y añade un imprevisible estribillo:<sup>32</sup>

*Toranzo (Santander)*  
 ¡Có-mo dor-mi-rás, Ma-no-lo! ¡Có-mo dor-mi-rás, bien-En-tre gri-llos y ca-de-nas, To-da la no-che me-mi-o! ti-da. Ma-no-lo, ¡co-mo dor-mi-rás! Bien mi-o, ¡Qué penaten-drás! ¡Có-mo se-me-ne-a La man-zana en el man-za-no! A-sí se me-ne-a al cuer-pe-cí-to re-sa-la-do.

Se ofrece la segunda como canto infantil de *corro* o *rueda*- Los *trocaicos* pies rítmicos desaparecen, al igual que en las dos asturianas últimas, y la frase terminal se modifica adquiriendo nueva forma, aunque sin perder por completo de vista el ancestral diseño:<sup>33</sup>

*Santander*  
 Los po-lli-tos di-cen Pi-o, pi-o, pi-o, Cuando tie-nen ham-bre, Cuan-do tie-nen fri-o.

<sup>32</sup> SIXTO CÓRDOVA y OÑA, Cancionero popular de la provincia de Santander, libro III (Santander, 1952), pág. 64, n.º. 12.

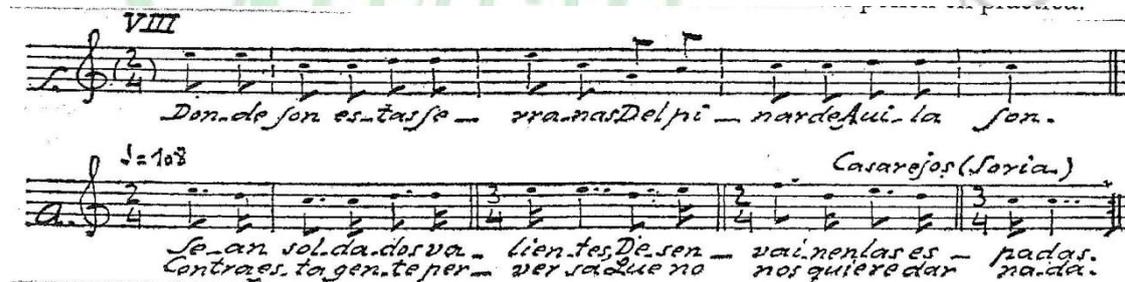
<sup>33</sup> Id. Íd., ob. cit., lib. VI, cap. V, pág. 16.

La siguiente breve melodía de la coleccioncilla inserta en el famoso libro teórico,<sup>34</sup> tiene su versión actual, como puede verse, en un pueblecito vasco de Navarra, donde, con no grandes diferencias, sirve para entonar un popular cuentecillo:<sup>35</sup>



Musical notation for 'VII' and 'Bakaikoa (Navarra)'. The first staff is labeled 'VII' and the second 'Bakaikoa (Navarra)'. The lyrics are: *A-gur a-gur, o-tso-ko; on-gi e-toi, as-to-ko*

A la que ahora presentamos, en cambio<sup>36</sup> es en tierras sorianas donde la identificamos en un canto que nosotros, también, recogimos en el pueblo de Casarejos, y con el que los niños de tal pueblo se acompañan una muy pintoresca y ritual costumbre de postulación que por los días inmediatamente anteriores al Carnaval ponen en práctica:<sup>37</sup>



Musical notation for 'VIII' and 'Casarejos (Soria)'. The first staff is labeled 'VIII' and the second 'Casarejos (Soria)'. The lyrics are: *Don-de son es-tas se-rranas Del pi-nar de Aui-la son. Se-an sol-da-dos va-lien-tes. De sen-vai nen las es-pa-das. Contra es-to gen-te per-ver sa que no nos quiere dar na-da.*

Se observará el desvío que en su frase final muestra el ejemplo soriano.

Hemos de decir que, según parece, pudo muy bien ser en remotos tiempos: cual variante coetánea de la que ostenta la cántiga histórica de las serranas abulenses, pues el giro melódico sigue acordando con el estilo de la época.

En su obra incluyó el mismo Salinas otro cantar en el que, precisamente, se da un tal giro configurando la frase segunda o de conclusión:<sup>38</sup>

<sup>34</sup> SALINAS, ob. cit., lib. VI, cap. V, pág. 299.

<sup>35</sup> R.M. DE AZKUE, ob. cit. t. X, pág. 16.

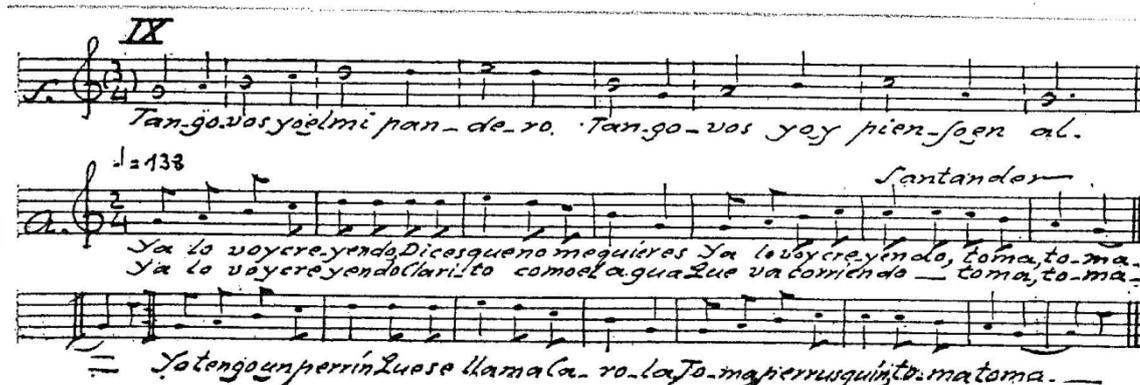
<sup>36</sup> SALINAS, ob. cit., lib. VI, cap. XII, pág. 333.

<sup>37</sup> M. GARCÍA MATOS, Materiales de Soria, Arch. del I.E.M. (Barcelona)

<sup>38</sup> SALINAS, ob. cit., lib. VI, cap. XIX, pág. 363.



Tonadica *de pandero* es, y de apariencia bailable, la que del libro *De música...* seguidamente vemos.<sup>39</sup> El canto santanderino actual en que parece sobrevivir ha transformado por completo el ritmo, el cual, no obstante, unido al vivaz tempo en que se ejecuta la pieza, corresponde al del típico baile montañés conocido por *a lo alto*, baile que, asimismo, es acompañado con el *pandero*. Sin embargo el transcriptor del mencionado canto, lo manifiesta como infantil, aunque anotando: "Canción de Cabuérniga, adoptada por las niñas"<sup>40</sup>.



La siguiente cancioncilla, del insigne tratadista,<sup>41</sup> vive transformada melódicamente y con ritmo libre en la que, recogida en la Asturias de hoy, la colocamos al pie, la cual equivale a una lírica *asturianada*, donde, como es habitual, y por razón del peculiar estilo, libre y melismático, de la especie, la antigua melodía aparece modificada en buen grado, mas, sin por este motivo perder, como se comprobará, lo esencial de su contenido.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> SALINAS, ob. cit., lib. VI, cap. VI, pág. 309.

<sup>40</sup> S. CÓRDOVA y OÑA, ob. cit., lib. I, pág. 183.

<sup>41</sup> SALINAS, ob. cit., lib. VI, Cap. V, pág. 302.

<sup>42</sup> MARTÍNEZ TORNER, *Cancionero musical de la lírica...*, pág. I de música, nº I

X

Me-te-ros quie-ro mon-jahí-ja mi-a de mi so-ra- Llamo (Asturias)  
 ¡Quemeos cu-re- ce! ¡Ay de mí! quemeos cu-  
 zón, que no quie-ro yo ser mon-ja non-  
 re-ce, a la sa-li-da del mon-te...

Otro romance, a seguida, del acervo cancionístico de Salinas, y con música, al parecer, incompleta.<sup>43</sup> En la extremeña provincia de Cáceres transcribimos nosotros un canto de *ronda amorosa* o de *enamorados* en cuya melodía se transparenta la de tal romance con bastante claridad, a pesar de las señaladas mutaciones que en ella se producen, brindándonos, a la par, siquiera sea más o menos *variada*, la continuación y final que Salinas no consignó.<sup>44</sup>

XI

En la ciu-dad de To-le-do Donde los hi-dalgos fan.  
 Yo sembré en tu pe-cho tris-te A-mor firme y volun-tá,  
 Y se han se-ca-do llu-vien-do, Ya no quie-lvo a sembrar más.

También en Asturias se nos ofrece otra versión, como canción amatoria y de terminación diferente de la de la extremeña:<sup>45</sup>

Quasi lento Asturias

So-le da del al-ma mi-a, ¡Ay! So-le-dá, so-le-dá  
 Tanto te quiero de no-che Co-mo te quie-ro de di-a-

Y damos fin a esta presentación o exposición con un tercer ejemplo de *romance*

<sup>43</sup> SALINAS, ob. cit., lib. VI, cap. VI, pág.309.

<sup>44</sup> M. GARCIA MATOS, Materiales de la Extremadura alta. Arch. Del I.E.M. (Barcelona).-

<sup>45</sup> F. PEDRELL *Cancionero...*, t.II, pago 126, n °209.

guardado en el notable libro de Salinas.<sup>46</sup> La canción que, por nosotros transcrita, ponemos al pie como su descendiente en la tradición de hoy, es de función *postulante* en la provincia de Madrid, donde se practica el Domingo de Ramos en solicitud de pecuniaria ayuda para sufragar los gastos de la cera que en el templo se consume en el alumbrado del *Monumento* del día de Jueves Santo:<sup>47</sup>

XII.  
Re-trai-daes-tá la Infanta, Bien esé co-mo so-lá-a.

♩ = 84  
La Hiruela (Madrid)  
Hoy es Do-mingo de Ramos, Sue ve-ne-mos a cantar la  
Pa-sión de Je-su-cris-to - si la que-reis es-cu-char.

Ahí, en esas dos melodías, no es improbable que tengamos un caso de auténtica *convergencia* antes que de parentesco o relación de *tema y variante-derivada*, ya que en el tan reducido ámbito de una *tercera* en que se desenvuelven se hace bien posible la incidencia en la semejanza al margen de cualquier parentesco. Ello, empero, sería arriesgado afirmarlo sin razón más decisiva.

\*\*\*\*\*

Por lo que acaba de verse, con facilidad se deja entender la importancia y trascendencia que, como al principio dijimos, los cantos populares del *tratado* de Salinas tienen para la obtención de positivos esclarecimientos referentes a la vida y el devenir existencial de la canción folklórica.

Verdad es que nuestras identificaciones de tales cantos entre los de la tradición actual sólo hasta la hora presente llegan, en cantidad, a la cuarta parte de la totalidad de aquellos. Pero, en orden al mencionado efecto, no es ese un gran inconveniente, pues el número implicado en cantidad tal resulta considerable, relativamente, para poder reconocer *hechos y fenómenos* y deducir

<sup>46</sup> Salinas, OB. CIT., LIB VI, CAP. XV, PÁG. 346.

<sup>47</sup> M. GARCÍA MATOS, Cancionero popular de la provincia de Madrid, vol. III (Barcelona-Madrid. 1960.) pág. 66, n.º. 668.1960.



respecto a algunos de los mismos, con certeza muy próxima, si no del todo absoluta, cuantas leyes entrañan y las causas de que nacen.

Sin dificultad puede observarse en la temática expuesta en comparación una serie, efectivamente, de *fenómenos* y de *hechos* que, por presentarse con constancia repetidos, o más o menos generalizados, se nos revelan cual leyes verdaderas, permitiéndonos, en ciertos casos, vislumbrar los motivos que, al parecer, los originan. Los expresamos a continuación:

a) El de la *pervivencia*, en sí, es, a no dudar, el *hecho* que primordialmente y sobre todo se ofrece a nuestra atención e interés. Hemos aquí antes unas canciones de la tradición folklórica cuyas músicas cuentan- de vida documentada, con documentos directos-, asta cuatrocientos años, y aun muchos más con referencia a alguna, pudiéndose creer sin vacilaciones que hubieron de existir desde incalculables tiempos anteriores a su documentación o antigua fijación impresa.

Con tal *hecho* se constata una vez más, pero de excepcional modo, con pruebas singulares a la mano y por entero fehacientes, la vitalidad extraordinaria o enorme fuerza de perduración que la música popular posee.

b) Fenómeno muy destacado es el de la desaparición y sustitución por otros, en las actuales canciones, de los textos literarios que en las de Salinas figuran. Como se habrá reparado, ni siquiera surge un solo caso de aquéllas en que, junto a la melodía, se haya también conservado el viejo cantar poético. Semejante fenómeno se da con canciones de más recientes épocas pasadas y hasta modernas.

Su significado es claro, y puede enunciarse diciendo que *la música popular tiene una capacidad de persistencia mayor que la poesía de igual género*.

Infinitamente mayor, cabe aún afirmar apoyándose en multitud de otros datos e indicios que la experiencia nos suministra. Probable es que la causa principal de ello estribe en la ambigüedad o impreciso sentido de la materia musical, cualidad que, sobre conferir a ésta el etéreo poder de seducción que todos sabemos y que facilita su perennidad, o, al menos, su larga duración, hace posible que se le pueda adscribir o acoplar, en cualquier tiempo y sin



modificarla profundamente, los textos poéticos más variados de expresión y contenido.<sup>48</sup> Sucede cosa muy distinta con la poesía o canción literaria. Por lo concreto y explícito de la palabra, su materia, cansa y se consume antes en el uso, desvaneciéndose, en consecuencia, antes, también, que la música o músicas a que se aplica y siendo reemplazada por otras. Diversas razones más, y hasta quizá de mayor peso, podríamos añadir a la citada si éste fuese ahora nuestro objetivo fundamental. Digamos, en fin, que no es una misma la vitalidad de todas las especies cancioneras poéticas. Se comprueba de continuo que la canción *narrativa*, la *religiosa* y la asociada a costumbres o actos *rituales* prolonga su existencia en la tradición por un tiempo considerablemente más amplio que el que viven las de los demás signos y condiciones.<sup>49</sup>

c) La forma en que han perdurado las melodías del cancionerillo salinense, el estado ... *físico* bajo el que subsisten en nuestra época, representa la cuestión o hecho de más capital interés al respecto de la elucidación de los efectos o influencias que sobre la vida y ser de la música folklórica pueden ejercer el transcurso del tiempo, el paso de las generaciones y el de la Historia en sus órdenes diversos del acontecer humano; el *cuánto* y el *cómo*, en síntesis, de la *transformación, variación o cambio* que, al correr de su existencia y persistencia se opera en dicha música.

Resalta en nuestras melodías comparadas *del presente* ese fenómeno del cambio o la variación, pero se advierte enseguida lo diferentemente que se produce en punto a grado y naturaleza. Así, tenemos sorprendentes casos en que la presencia de aquella se reduce al mínimo y es apenas perceptible: Conservándose el compás, el número de compases, el ritmo y el tono, la línea melódica conserva, también su perfil original y la mayoría de las notas que lo constituyen; sólo en algún más o menos breve giro cadencial y en algún que otro sonido de las frases emerge el cambio, pero sin que el mismo suponga o introduzca desfiguración, *Ejemplo I*, versiones de Herrera del Duque y

<sup>48</sup> Esto ocurre hoy a nuestra vista y ocurrió siempre; los folkloristas lo conocen bien y sería ocioso, por lo mismo, detenemos a ejemplificarlo.

<sup>49</sup> Vinculada a una danza ritual aparece la letra única que de los cantos de Salinas se ha encontrado hasta la fecha en la tradición peninsular vigente; es la que, inconclusa en el Tratado (lib. VI, cap. XIII, pág. 339)

Cataluña; *Ejemplo* II, III y IV; *Ejemplo* V, versión adjunta de Codeseda, y aun la de Pontevedra, con su excepcional cadencia última.

Permaneciendo, análogamente, el compás, el ritmo, y la tonalidad, aligérase la melodía comprimiendo sus frases, mas sin desdibujarse la línea, en la que prevalecen las notas de origen: *Ejemplo* VI, versión de Asturias (I). Adoptando un compás distinto, o ya quedándose en el primigenio, y cambiando el ritmo, y hasta el tono alguna vez, el discurso melódico mantiene sus originales direcciones y notas con variantes de media o de escasa importancia: *Ejemplos* I, versión de Calzadilla de Coria; V, versión de La Coruña; VI, versiones de Asturias (2) y (3) y de Toranzo y Santander; *Ejemplos* VII, VIII y IX. Finalmente con trueque, o no, del compás, modificando con libertad el ritmo y guardando por lo común el tono, la melodía, sin mengua casi de su lineación primera varía ya el tema con independencia y soltura mayores: *Ejemplos* X, IX, versiones adjunta y de Asturias, y XII.

El detenido análisis de estos *hechos*, rápidamente enumerados, nos revela otros dos que adquieren el valor de principios, aunque todavía nos abstengamos de toda generalización al señalados como tales. Es el primero que, *a juzgar por lo contemplado aquí*, la variación que a lo largo de siglos de vida sufre la música popular comúnmente es de limitados o muy discretos alcances, en el sentido de que se subordina en gran medida al tema o núcleo sustantivo del mismo sobre que actúa, y no ya sólo sin desbordado, más que raramente, pero incluso, dejándole casi intacto en multitud de ocasiones. El segundo es que en sus diversos tipos o características esa variación difiere poco, a menudo, o salvo contadas excepciones, de la que en todo momento y en cualquier determinada época puede apreciarse informando a la canción folklórica. Se hallan las pruebas al efecto examinando las canciones variadas que de la tradición contemporánea o de la del siglo pasado se han recogido e impreso. Y sin salir de estas páginas se tienen algunas de tales pruebas en las *melodías* actuales que en las comparaciones mostramos con variantes o versiones distintas: *Ejemplo* I, V, VI, Y XI.

Las relaciones de cambio que entre esas melodías se dan son paralelas a las que aparecen entre algunas de las mismas o de las demás, no acompañadas de variantes, y las de Salinas de las que proceden y con que se comparan.



Quiere ello decir que, aun atravesando una música popular centurias, durante las cuales no pocas generaciones, multitud de acontecimientos históricos, sociales y de otra índole se sucedieron o produjeron, las variaciones que dicha música experimenta pueden no deber nada a la influencia de semejantes factores.<sup>50</sup>

d) El de la *función* es aspecto que aquí también entraña un interés. Comprobamos que se produce el *hecho* de mantenerse, en algunos casos, fieles a su antiguo objetivo o función los supervivientes cantos de Salinas; así, el V y el X. *líricos*, conservándose con igual carácter en las versiones actuales; el VI, *romancesco*, perdura como tal en la versión de Asturias (3), y siendo probable que aquél se danzara, por ser muy corriente la aplicación de los cantos de romance al baile, resulta que asimismo esa función es guardada en la versión dicha y en las demás de la mencionada región. Son, por el contrario, de finalidad distinta las versiones de la provincia de Santander. El canto XII, que también es *romancesco*, persiste en tal ser *narrativo* en la versión adjunta, siquiera a la vez se dedique al objeto *postulante* que hubimos de declarar. En otros casos la función ha cambiado: en el canto II pasó de amorosa a *danzaria-ritual*; en el III, de lírica a *infantil de juego*; en el IV, pasó de *acompañante de la siega o de trabajo a ritual de bodas*; en el VIII, de *lírica a ritual-infantil*; en el XI, de *narrativa a lírica-amatoria*.

Careciendo de textos y de precisiones indicadoras los cantos de Salinas I y VII, y ofreciéndose dudoso el IX respecto a su verdadero significado funcional, nada sobre ellos diremos tocante al *hecho* de que hablamos, concluyendo de lo expuesto que la canción popular cambia en parte y con el tiempo su función, resistiéndose al cambio otra parte

<sup>50</sup> Ambos hechos, el que debemos de anotar y el precedente, afirmativo de la estabilidad del fundamento temático de la canción popular a despecho de la variación, contrastan fuertemente con lo que sobre parejas cuestiones proclaman, basándose en lo que observan en el folklore de sus respectivos países, ciertos investigadores de Rumania y Checoslovaquia. Ver: SABIN V. DRAGOI, The production of new songs in the Rumanian People's Republic.- MIHAI POP, Tradition and innovation in contemporary Rumanian folklore.- JIRI CHLÍBEC, Somme new elements in the folk music of eastern Moravia, los tres estudios en Journal of the International Folk Music Council, Vol. XII (Cambridge, 1960).- OVIDIU VARGA, Les variants folkloriques et les conditions de leurs survivances, en Journ. Of the Int. Folk. Mus. Counc., vol XIV (Cambridge, 1962.)

igual de la misma o casi igual, lo que confirma los resultados de las experiencias que en tal sentido por otras vías se han realizado.

La *repartición*, en fin, o *radicación geográfica* con que al presente llegan las melodías salinenses, fenómeno es en que, igualmente, se ha de reparar. Por sentado se da que fue en la región castellana donde el sabio oyó y copió el valioso conjunto de temas folklóricos recogido en su *Tratado*, siendo probable, a nuestro juicio, y por razones obvias, que algunos de ellos los transcribiera en las leonesas tierras de Salamanca, si no en esta ciudad donde moró durante años. Y observamos cuan pocos de dichos temas se encuentran ya en el espacio geográfico que circunscribe tales demarcaciones - espacio que aún hemos de creer ceñido más bien, a un sector aproximadamente central-peninsular-, hallándose distribuidos los más, cual se habrá apreciado, sobre un área de ubicación marginal o periférica con relación a aquellas y a la Península misma en parte.

No estimamos difícil la interpretación de este fenómeno, en términos generales parece significar que, difundidas un tiempo las expuestas canciones a través de la ancha zona comprendida por las Castillas y las regiones que con ellas lindan hacia el Norte y el Oeste, en los modernos días de avasallador y expansivo progreso se borraron o desaparecieron más o menos completamente de los ámbitos que, por su geografía de llanuras las dos Castillas- brindan a aquél accesibilidad libre y fácil, mientras que perduraron en las restantes tierras de la zona, porque dado el carácter montuoso de estas Navarra, Santander, Asturias, Galicia, o su distanciamiento o separación de los principales focos de civilización y cultura provincias extremeñas y también las anteriores comarcas y regiones-, presentan ya a las mareas o empujes progresistas un acceso más obstaculizado y dificultoso, que sólo con gran lentitud es superable, originándose de ahí que en ellas, y al igual que en las que como ellas son de índole tal y tienen situación análoga se conserve toda folklórica tradición con más sólida y duración temporal mayor.





## ***17. ALGUNAS NOTAS SOBRE LA GUITARRA FLAMENCA***

Carpeta de la grabación discográfica: *El Niño Ricardo*.  
Madrid: Hispavox, 1965.



***Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.***



## 17. ALGUNAS NOTAS SOBRE LA GUITARRA FLAMECA

### Carpeta de la grabación discográfica. “El Niño Ricardo”. 1965

Sobre los aspectos o planos en que la guitarra española se muestra en la práctica: el de «escuela» o «culto», el «popular rural» y el «popular flamenco», es, sin duda, este último el que, por lo que respecta a originalidad y fuerza expresiva, singularidad de contenido y latido étnico más se destaca, suscitando, asimismo, más ampliamente, el interés y la curiosidad generales.

Muy verosímil es que la guitarra flamenca - nacida en Andalucía - no comenzase a surgir antes de los finales lustros del siglo XVIII, cuando de manera aproximada empieza a dar fe de vida el cante flamenco, al que tan íntimamente se vincula y del que extrae sus más hondas y genuinas inspiraciones. Ningún indicio existe, al menos hasta lo de ahora, que autorice a suponer cosa distinta. Puede muy bien, sin embargo, afirmarse que algunos de los fundamentales elementos que informan su particularísima música se hallaban ya, con anterioridad, en estado de germen en los acompañamientos guitarreados de ciertos sones y bailes folklóricos practicados de antiguo en el campo andaluz; de esto hay positivos testimonios.

Suélese decir, y sin inconveniente lo creen muchos, que la guitarra flamenca es *mora*, o *árabe*; nómbresela, a veces, *guitarra mora*. Por lo que acabamos de enunciar se ve lo problemáticas que resultan esas atribuciones. Pero aún hay otros hechos y datos que las hacen más dificultosas. Señalaremos los principales.

Una de las propiedades características de la guitarra flamenca es la de producirse - salvo en determinados casos- *armónicamente*, o, lo que es igual, en simultánea pluralidad sonora. Semejante rasgo está y estuvo siempre ausente en la música de los árabes y de los moros africanos, quienes, según ha llegado a comprobarse, son muy negados para la *armonía* o *polifonía*, siendo aquélla, por ende, exclusivamente monódica (de sólo una sonora línea). Comparando también con tal música la de la guitarra andaluza descúbrese que ninguna relación de fondo ofrecen entre sí, hecho capital éste que decididamente se opone a las afirmaciones de referencia.



Otro punto: la Historia atestigua que los árabes trajeron a España una guitarra; pero a la vez nos asegura que por entonces, y desde antes, era ya por los españoles conocido un instrumento similar del mismo nombre. Ambos fueron en la Edad Media distinguidos por las denominaciones de *guitarra morisca* y *guitarra latina*, respectivamente. Derivadas las dos con gran probabilidad, de la antiquísima *kethara* asiria (*keithara* griega, *cítara* romana), la *morisca*, que se tañía únicamente con púa o plectro, tenía forma oval con cara posterior abombada, todo ello como aún puede verse hoy en la *keitra* o *keitra* de los moros norteafricanos. La latina, tañida también con púa, pero a la par, y de manera más corriente, con los dedos, presentaba la forma que el instrumento actual asume, aunque menos pronunciada. ¿De cuál de esas guitarras puede provenir la *típica española*?

La guitarra flamenca, su música, es de original creación andaluza. Toma cuerpo y se desarrolla acompañando al cante flamenco. Su menester se ciñe a preludiar e interludiar el cante haciendo uso de rasgueos y falsetas y a sostenerle y apostillarle armónicamente y mediante brevísimas secuencias melódicas de redondeo o de comentario. Al servicio, por entero, de aquél, de cuyas más sutiles esencias se nutre su inspiración, con los rasgueos y falsetas que los entreveran el tañedor, crea previamente la atmósfera en que el cante va a desenvolverse, despertando o encendiendo en el ánimo del cantador el estado emocional preciso para la ejecución, conduciéndose luego de igual modo al intermediar las coplas para mantener el ambiente y la exaltación anímica del intérprete.

Cuando la guitarra flamenca toca sola, como entidad independiente, son esos dos más importantes factores, rasgueados y falsetas, los únicos que sirven a configurar el toque. El rasgueo, de carácter armónico - rítmico y basado en el acorde, constituye el marco y como estribillo de las falsetas, siendo fijas o apenas cambiantes las fórmulas propias de cada estilo o especie. La falseta es lo melódico; el campo en que la expresión, el decir expresivo se manifiesta, por lo cual su papel es preponderante en la guitarra flamenca solista, determinando el que los rasgueos en ésta se reduzcan al mínimo en presencia y longitud. Es también variable, de donde le viene el nombre de variación que asimismo se le da. Como suele constar de pocos compases generalmente se presenta formando conjuntos o series. Si el tañedor es consciente, inteligente y sensible, tales series se organizan en el toque enlazando las falsetas que mejor



## 17. Algunas notas sobre la guitarra flamenca

entre sí ligan, casan y contrastan, componiendo la sucesión un todo artístico perfecto de lógica, coherencia y emotividad.

Viene a ser impresionante el elevado número de falsetas existentes creadas por los guitarristas flamencos, quienes, salvo rarísimas excepciones, ignoran por completo la música y sus reglas; cífrase, según nuestras experiencias, en varios millares. Pero más aún maravillan y admiran la riqueza y originalidad de contenido que se aprecia en un alto porcentaje de ellas. De una gran musicalidad, por lo común, en traza y estructura aparecen realizadas como no lo haría mejor el compositor más idóneo.

Rítmicamente brindan una diversidad extraordinaria de fórmulas y combinaciones sin par, y polifónicamente, cuando las melodías comportan este carácter, incluyen muy a menudo, como se incluyen en los rasgueos, extrañas y sorprendentes armonías que en la música sabia fueron hasta hace poco tiempo desconocidas, y que hoy son tenidas por modernas o de reciente invención. Mas, sobre todo, es en el terreno de la expresión donde las falsetas alcanzan su valor máximo. Las auténticas y de ley envuelven siempre una idea: *dicen, hablan, frasean* el sentimiento y las pasiones. Suenan o trasuntan lamentos y patéticos sollozos en la *seguriya*; melancolías, ternezas y también penas en la *soleá*, el *tiento* y la *malagueña*; más dulces y apacibles melancolías, con escapes al ensueño cantado en la *granáina* y la *taranta*; alegres y vibrantes optimismos, de gracia llenos, en las *alegrías*, la *bulería* y el *zapateado*. Y ello por manera de continuo incisiva, vehemente y ardorosas, profunda y cordial, lo que, con lo antedicho, llega a conferir a la guitarra flamenca el privilegio de ser el instrumento popular más seductor, emotivo y rico del mundo.





**18. EL FOLKLORE EN "LA VIDA BREVE" DE  
MANUEL DE FALLA.**

En: *Anuario Musical*. Vol. XXVI Barcelona: Instituto  
Española de Musicología. C.S.I.C., 1971.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



18. EL FOLKLORE EN "LA VIDA BREVE" DE MANUEL DE FALLA.

En: *Anuario Musical*. Vol. XXVI Barcelona: Instituto Española de Musicología. C.S.I.C., 1971.

Ha de tenerse por cierto que cuando Manuel de Falla inicia formalmente de compositor profesional la intención primera que en su mente late, o ideal a que fundamentalmente aspira, es el triunfar en el cultivo o actividad creadora de la zarzuela, el género musical hispánico que por los días en que el insigne maestro se decidía a emprender dicha carrera aún estaba, o poco menos, en el apogeo segundo de su auge y alcanzaba, sin duda, el máximo de su popularidad. Nosotros, a decir verdad no acertamos a hallar sólidos indicios que contradigan tal afirmación o que de irrefutable modo se le puedan oponer. Y no hay en ella nada de extraño, pudiendo ser justificada con facilidad. Creo pertinente ver eso antes de proseguir recordando hechos y circunstancias que, aunque en parte más o menos conocidos, se han valorado, de ordinario, con cierta arbitrariedad o mal tino al enjuiciar los primeros pasos del músico ilustre en la composición.

El ambiente musical con que el joven Falla se encuentra al afincarse en Madrid, cosa esta última que se produce, como es sabido, el año 1896, florecía y se desenvolvía en torno de un vario e importante conjunto de manifestaciones artístico-sonoras. Por la Sociedad de Conciertos que Barbieri fundara treinta años antes, la música sinfónica era ofrecida en regulares y continuas sesiones a las que concurría un público filarmónico numeroso y entusiasta. Hasta apenas hacía tres años, y desde que el gran violinista Jesús de Monasterio la crease en 1863, la Sociedad de Cuartetos había actuado con perseverancia dando a conocer y sentir a dicho público cuanto de más selecto y admirable se contenía en el arte musical de cámara. Firmemente asentado en el Teatro Real, el género se representaba y muy vitalmente lucía asistido de continuo por una masa de fervorosos amantes del *be! canto*. La castiza zarzuela, en fin, que acaparaba una afición multitudinaria, a diario estaba en las escenas de diversos teatros de la capital.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

Se diría altamente propicio, amplio y estimulante para los compositores españoles el campo que les brindaba una tan próspera situación de ambiente y vida musicales. La verdad, empero, no resultaba ser así. Cosa más que averiguada era la de los menguados rendimientos económicos que deparaba la composición sinfónica, si bien podía reportar cierta cantidad de gloria y prestigio a los artistas que con inspiración o talento la produjesen. Tal venía ocurriendo desde ya lejanos días. Refiriéndose, por ejemplo, Peña y Goñi al estreno en 1869, y por la Sociedad de Conciertos, de la *Primera sinfonía en si bemol*, de Miguel Marqués, el más prolífico sinfonista español del siglo, dice:

"Esta obra [...] acogida con grandes muestras de aprobación, valió a Marqués honra suma, pero poco o ningún provecho. Su bellissimo andante figuró en varias sesiones de la Sociedad y obtuvo siempre los honores de la repetición. Por lo demás, y como en materia de producciones instrumentales, lo que pasa hoy [año de 1881] a los autores tiene mucha conexión con lo que ocurría a Haydn, Mozart, Beethoven y otros célebres maestros, a fines del siglo pasado y principios del presente, es el caso que Marqués recogió muchos laureles pero ninguna utilidad material<sup>1</sup>.

Y, sin duda, habían de ser mermados los frutos que en ambos sentidos proporcionase a los compositores la música de cámara. Justamente en el año 1896, en que Falla, recordémoslo, se establece en Madrid, y en el que hacía sólo tres que se disolviese la Sociedad de Cuartetos, el maestro Bretón lee en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes las siguientes palabras relativas a aquella, que permite inferir, sin vacilaciones, lo que en las nuestras se afirma:

" Mas de treinta años tuvo de vida, si íntima brillante y gloriosa, la Sociedad de Cuartetos que fundó y dirigió Jesús de Monasterio, y desde que este maestro interrumpió sus inolvidables sesiones, [...] no han sido por ninguna otra Sociedad continuadas. Es decir, que en metrópoli cuyo número de habitantes se aproxima a medio millón, apenas habrá cien personas que la echen de menos<sup>2</sup>.

Respecto de la ópera, manifestación musical de la más favorecida y en más tenida desde tiempos atrás por la afición madrileña más refinada, distinguida y

<sup>1</sup> ANTONIO PEÑA Y GOÑI, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX* (Madrid, 1881), XXVII, pp. 561-62.

<sup>2</sup> Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excelentísimo señor don Tomás Bretón el día 14 de mayo de 1896 (Madrid, 1896), pp. 33-34.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

*prudiente*, bien se conocían los trabajos y pesares que, salvo rarísimas excepciones, el compositor español con arrestos suficientes para escribir óperas había de sufrir al tratar de verlas representadas en el Real; las amargas e irritantes decepciones que, si aquello se le lograba, tenía que padecer ante el escaso y aun desdeñoso interés con que por lo común se atendía a que las representaciones tuviesen una digna puesta en escena, contaran con los elementos adecuados para su mayor brillantez y éxito y en cartel se mantuviese en pie por algo más de tres, cuatro o seis días; la corta recompensa, finalmente, que también en cuanto a gloria y peculio - menor de éste que de la primera- al término de todo ello el compositor granjeaba.

Los testimonios sobre tales extremos son abundantes; escojo entre los que menos espacio pueden aquí ocupar. Por lo que toca al primero, recordemos los renglones que el musicólogo y crítico Rafael Mitjana estampa hablando de la composición y estreno en el Real el año 1878 de la ópera Roger de Flor, del maestro Chapí, el más afortunado de los compositores españoles en punto a facilidades para estrenar sus obras operísticas en dicho teatro. Tras de indicar cómo el músico la compuso estando en Francia, dice:

"Lo probable, lo verosímil, dadas las costumbres musicales españolas y teniendo en cuenta los innumerables casos en que así ha ocurrido, hubiera sido que la obra en cuestión permaneciera inédita, siendo representada, si acaso, en plazo remoto cuando ya estuviera algo trasnochada y hubiera hecho sufrir a su autor un verdadero calvario. Pero nada de esto ocurre, por fortuna para Chapí: las inaccesibles puertas del Teatro Real se le franquean de par en par nuevamente<sup>3</sup>".

(Veintinueve años más tarde, y tras pasar dos de... calvario intentando le abriesen las puertas a su ópera, que había premiado la Real Academia de Bellas Artes, Falla hubo de renunciar a tan justo anhelo abandonando toda ilusión esperanza)

Referente al extremo segundo, al hacer el mismo Mitjana la crítica del estreno en 1893, y en el regio Teatro de la ópera Garín, del maestro Bretón, la concluye diciendo que:

"La representación en escena, mala como siempre que se trata de una ópera española, para las cuales se reservan los trastos viejos y fuera de servicio; el decorado regular, los trajes desastrosos y sin carácter"<sup>4</sup>

<sup>3</sup> RAFAEL MITJANA: Ruperto Chapí, en ¡Para música vamos! ... (Valencia-Madrid s.a.), pág. 12 .

<sup>4</sup> Rafael Mitjana, ob. cit., Garín, pag. 113.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

Se empeoraba esto cuando el estreno procedía de un compositor novel. El operista Emilio Serrano nos refiere en sus memorias que:

"Aunque la empresa del Real debía [por contrato] estrenar una ópera española. Sólo unos cantantes de poca talla estarían resueltos a cantar la obra de un autor novel. Los profesores de orquesta se esforzaban lo menos posible en el lucimiento, como si les doliese que un compositor sobresaliera sobre quienes eran excelentes instrumentistas sin pasar de ahí. La obra debería montarse precipitadamente por falta de tiempo. Las tareas inherentes al estreno se miraban con antipatía por considerarlas de antemano infructuosas".<sup>5</sup>

Por lo que atañe al final extremo, basten las siguientes breves palabras que Peña y Goñi escribió sobre el privilegiado maestro Chapí:

"De la ópera de Chapí se volvió hacia la zarzuela. Sus mayores éxitos hasta entonces [con la ópera] le habían proporcionado honra suma; pero no bastaban para llenar las imperiosas necesidades de la vida"<sup>6</sup>

Contrariamente a lo expuesto, la zarzuela era, en verdad, el terreno más asequible, ventajoso y *agradecido* hacia el que los compositores españoles podían dirigir sus miras y en él ejercitarse más confiadamente. A toda España se extendía o llegaba la zarzuela constituyendo su público y admiradores, en general, los españoles todos sin distinción de clases ni grado de ilustración, siendo estimada la mayoría como la expresión artístico-musical más genuina y caracterizada de nuestra patria. Salvo contadas excepciones, los maestros compositores más sapientes, o calificados, de España dentro del siglo que pronto iba a ver su fin: los Barbieri, Gaztambide, Arrieta, Marqués, Jiménez, Caballero, Chapí, Bretón..., componiendo zarzuelas alcanzaron su alta nombradía, siendo innumerables como es bien conocido, los que, con poco menos, o con mucho menor saber, se emplearon o empleaban también en ellas conquistando asimismo, algunos, muy levantada y perdurable fama. Cabalmente a lo largo del último decenio del siglo y en su modalidad de breve a que se dio el nombre de género chico, cuya modalidad acabó por imponerse, o bien predominar, la zarzuela se eleva al culmen de su celebridad y éxito obteniendo con mayor plenitud aún el favor y aplauso públicos. Y se nos asegura que:

<sup>5</sup> José Subirá. *Las cinco óperas del académico don Emilio Serrano*, en Boletín de la Real Academia de San Fernando. Separata de Academia. Segundo semestre de 1962 (Madrid, 1962), I.

<sup>6</sup> Peña y Goñi, ob, cit., XXIX, pág. 657. Lo de *honra suma* aquí, así como la que más arriba figura adjudicada a Marqués, sólo han de considerarse, claro es, y no sin ciertas reservas, con relación estricta al círculo de españoles aficionados u oyentes de la ópera y el arte sinfónico, círculo siempre limitado, y más que en el presente por tales tiempos, en nuestra nación.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

"Durante esos diez años no funcionaron en Madrid más que estos teatros de "género chico": Apolo, la Zarzuela [...] Eslava, Novedades, Moderno, Cómico, Recoletos, Felipe, Romea, Maravillas, y Eldorado. Total, once".

Y que "El número de obras de "género chico" estrenadas en los once teatros mencionados durante los años que median entre 1890 y 1900, pasa, con mucho, de mil quinientas"<sup>7</sup>

A ello ha de agregarse, últimamente, que las muchas de esas obras que triunfaron sobre cubrir de gloria a sus autores, o acrecérsela grandemente si de antes ya la gozaban, les rindieron pingües beneficios al hacerse centenarias en los carteles, en los que inclusive algunas permanecieron por años.<sup>8</sup>

Ante panorama y hechos como los que acabamos de reseñar, es perfectamente natural, creemos, y lógica la preferencia que por el cultivo de la zarzuela había de experimentar el joven Falla cuando a punto de concluir su formación musical se decide a profesar la composición, momento en que, precisamente, o de manera aproximada, sobre su lejano hogar, antaño dichoso y próspero, caía la fatal desgracia cuya amenaza todos en la familia venían sintiendo desde hacía tiempo: la ruina económica, que determinó que, casi inmediatamente, toda la familia se trasladase a Madrid para acogerse al amparo de la hermana casada que la madre del compositor tenía en la Capital y que, gozando muy holgada posición, les ofreciera generosa y cordial ayuda.<sup>9</sup>

Pero, dadas la sinceridad de espíritu y la conciencia artística del insigne músico, también creemos que el aducido cúmulo de circunstancias y realidades, con ser muy poderoso, no hubiese, quizá, por sí sólo bastado para suscitar en él dicha preferencia; al lado de causas tales había, sin dudarlo, otro factor más influyente aún y decisivo: la convicción, el alto precio y la cálida simpatía que en aquellos instantes juveniles la zarzuela, como arte, le inspiraba, sentimientos que nunca le abandonaron, según lo atestiguan, corroborando a la par de manera implícita su raíz de dichos instantes, las palabras que escribe bastantes años después, en que su gran talento triunfaba ya abiertamente con una

<sup>7</sup> MARCIANO ZURITA, *Historia del género chico* (Madrid, 1920), X, pág. 68.

<sup>8</sup> Ver JOSÉ DELEITO PIÑUELA *Origen y apogeo del género chico* (Madrid. 1949). Para los tiempos de la zarzuela grande, ver EMILIO COTARELO Y MORI, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX* (Madrid, 1934).

<sup>9</sup> Ver JUAN VINIEGRA Y LASSO DE LA VEGA, en colaboración con CARMEN Y CARLOS MARTEL VINIEGRA, *Manuel de Falla y su vida íntima* (San Fernando, Cádiz, 1966), cap. VII, pp. 61-62.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

producción musical de signo y empeño bien distintos de los zarzuelistas; dice así:

437

"...soy de los que siempre han declarado su admiración para no pocas cosas del género llamado zarzuela, *grande o chica*, que tanto tiempo ha ocupado nuestra actividad musical. Muchas de esas obras perdurarán como timbres gloriosos del arte español, y su gracia melódica será difícilmente sobrepujada por nuestros compositores del presente y del porvenir".<sup>10</sup>

Inducido, pues, por el expresado conjunto de motivos, y no por el exclusivamente material de mera *necesidad* que alguien, o algunos, han creído y llegado a proponer, Falla comienza, cual está más que sabido, haciendo zarzuelas chicas y compone hasta cinco, de las que sólo una hubo de estrenar; dos de las otras cuatro, como también se sabe, las hizo en colaboración con su amigo el maestro Vives, que, igualmente, principiaba entonces su carrera artística.

Y perseverará Falla, a buen seguro, en la vía emprendida si no hubiese hallado a Pedrell, el docto musicólogo catalán, compositor notable y fervoroso propugnador de nuestro nacionalismo musical, que, vecindado en Madrid desde meses antes que lo hiciera el estudiante gaditano, es más tarde conocido por éste, quién solicita y recibe sus lecciones y consejos a la vez que conoce y estudia sus producciones de compositor.

Fueron decisivos para Falla y de trascendentes consecuencias tales estudios, consejos y lecciones. Precisa y solemnemente lo asevera él mismo, tiempo adelante escribiendo:

"... yo afirmo que a las lecciones de Pedrell y al poderoso estímulo ejercido sobre mí por sus obras, yo debo mi camino artístico y esta iniciación indispensable para todo aprendiz con buena voluntad y noble intención"

He ahí manifestada implícitamente la verdadera razón, a nuestro parecer, del desvío o abandono que Falla hizo de la composición de zarzuelas, mejor que la que se ha dado fundada en el hecho del escaso éxito que obtuviera cultivando dicha composición.

<sup>10</sup> MANUEL DE FALLA, *Nuestra Música*, en *Música, Album-Revista Musical*, nº II, Madrid, 1º de junio de 1917. Así por el tiempo en que esas frases se escriben, como por la dirección creadora en que el compositor se mueve y es ya afamado, se comprenden bien y justifican las restricciones con que la admiración de la primera y las elogiosas afirmaciones de la segunda son formuladas.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

El concepto o visión del arte y creación de la música se le ensancha a Falla y agudiza con las enseñanzas de Pedrell: claramente percibe que, junto a los méritos admirables y originales valores contenidos en la zarzuela, se dan en ella, a la par, vicios y defectos que la rebajan a un *grado medio* del arte del que con gran dificultad podría elevarse a superior altura sin dejar de transformarse en su carácter y genuino ser. Conoce en el dominio de la técnica una riqueza mayor de recursos y de posibilidades estructurales, que, inteligentemente comprendidos, le descubren en orden a la creación artística más finos y fecundos auxilios para la expresión que los que, con relación a tal medio, anteriormente se le alcanzaran. Penetra ahora mejor la música folklórica española, asimilándose de ella su más íntima sustantividad y convenciéndose de lo altamente beneficioso y renovador que para el arte musical hispano resultaba ser el fundamentar sus inspiraciones en la canción del pueblo, mas poniendo en ello y en el tratamiento de ésta una elevación de miras y adecuación del sistema como de ordinario no había sido costumbre usar, y siguiendo las instrucciones o normas estéticas que el maestro catalán divulgaba en sus escritos y que personalmente a él de manera práctica le enseñara.<sup>11</sup>

Resuelto Falla a tomar distinto rumbo del que se marcara y traía ya de la zarzuela, bien pronto hubo de ofrecérsele propicia ocasión de iniciarlo con el Concurso que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando abrió en el mes de junio del año 1904 para premiar, junto a otras producciones o *trabajos*, una composición sinfónica basada en nuestra música popular y una ópera española de sólo un acto. Alentado Falla y estimulado más que nada, quizá; por la complementaria oferta que la Academia hacía de procurar que las obras premiadas sean ejecutadas públicamente, con la debida brillantez en un teatro de Madrid, decidió acudir al Certamen componiendo y enviando a él la ópera que, sobre libreto del poeta Carlos Fernández Shaw y con el nombre de *La vida breve*, es primordial objeto del presente estudio.<sup>12</sup> La obtención del

<sup>11</sup> El principal de tales escritos, se sabe, es el folleto titulado *Por nuestra música*. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírica nacional motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) "Los Pirineos". Poema de don Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell.

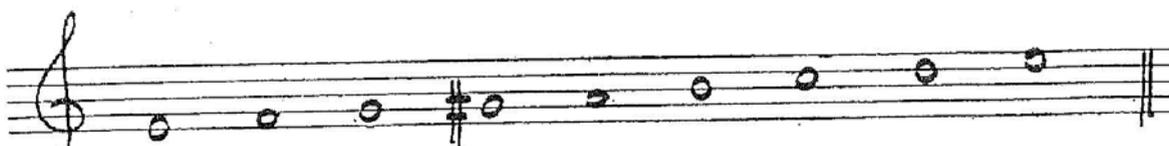
<sup>12</sup> GUILLERMO FERNÁNDEZ SHOW, hijo del citado autor Carlos, nos dice en su folleto *Larga historia de la "La vida breve"*. Años de lucha de Manuel de Falla (Madrid, 1964), que la ópera había comenzado a escribirse antes del Concurso dicho, y cuando éste es convocado "se hallaba muy adelantada de composición (pág. 7). El hecho nos parece extraño y muy chocante, pues que, de un lado, viene a oponerse a lo que de siempre se creyera o tuviese por más cierto, que es lo que aquí ha quedado establecido; de otro, por la rara coincidencia de ser precisamente, *una ópera española y en un acto*, como el Concurso pedía, la obra, en que, al anunciarse el mismo, ambos autores se ocupaban. De cualquier forma que ello sea, en nada esencial afecta a lo que nosotros dejamos expuesto.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

premio revelará, junto al gran mérito de la pieza, la originalidad y acierto magnífico con que el artista llevaba a efecto sus nuevos modos de ver y concebir la creación musical "a lo hispánico" sirviéndose de los recientes conocimientos adquiridos.

Según arriba advierte el título que preside estas líneas, nuestra finalidad en ellas se ciñe a identificar y señalar los elementos folklóricos que en tan relevante obra se contienen y que en medida amplísima contribuyen a singularizarla. Tal hacemos en los que va a seguir.

En el primero de los dos actos en que la ópera fue dividida al estrenarse, Falla no hace uso de documento o tema alguno concreto del acervo musical popular. Teniendo éste, empero, muy a la vista, toma de él específicos caracteres y rasgos que, pese a hallarse extendidos a los cancioneros de muchas provincias españolas, se les cree, por tradición, mayormente propios del que vive y es practicado en la región de Andalucía, cuya ciudad Granada, recuérdese, es el lugar donde la acción de la obra se desenvuelve. De esos rasgos y caracteres el de la tonalidad convencionalmente dicha *andaluza* destaca en primer plano por su significación y frecuencia de empleo, la gama o escala verdadera de tal tonalidad

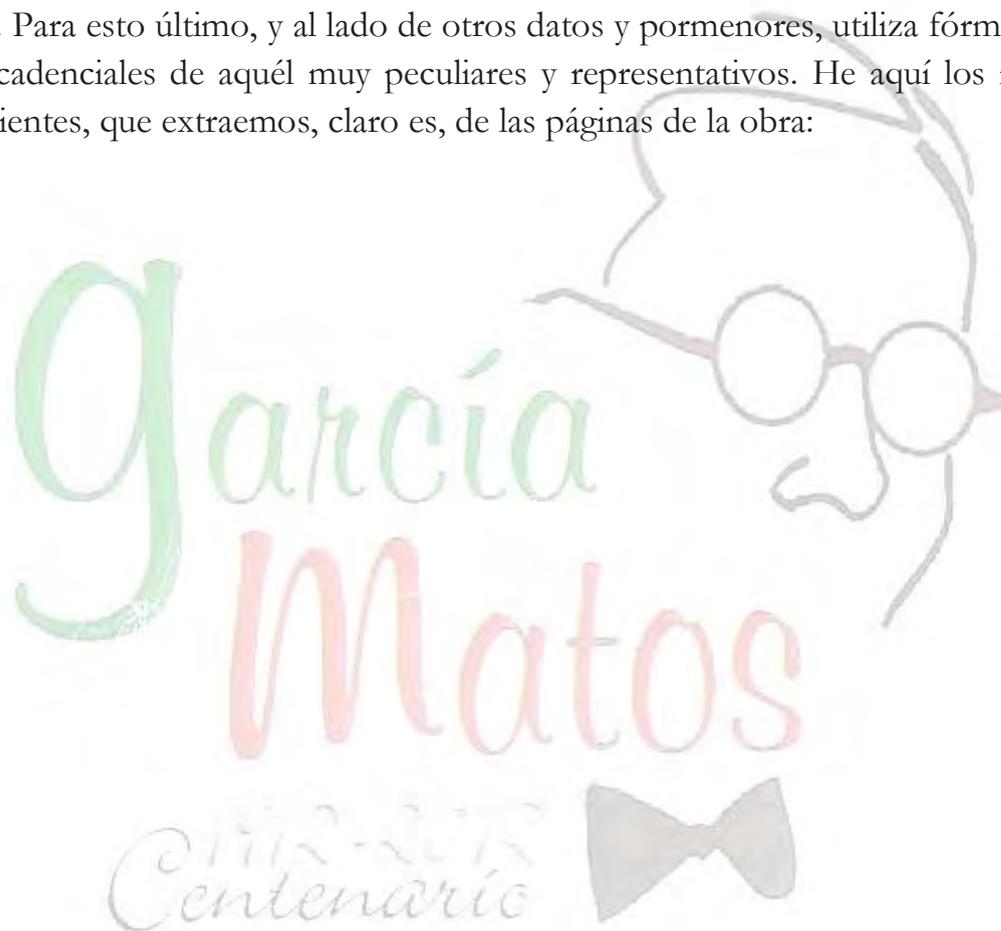


Considerase, en efecto, y es *sentida* como el principal y más sustantivo fundamento del canto andaluz - siquiera esto sea, en puridad, sólo a medias exacto - y sobre la que, según también arraigado *sentir*, ha de basarse toda música que se pretenda suene y se exprese en andaluz genuino. Pródigamente es utilizado este particular tono en el "acto" de referencia, pues, ostensible ya en sus breves notas preludiantes, a lo largo del mismo y alternando con otros surge persistente, o *evocado*, hasta asumir casi la mitad de los compases que lo informan, siendo de observar lo a menudo que Falla hace presente la sucesión o paso de

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

*segunda aumentada* de los grados segundo y cuarto de la *gama*, con lo que, sin duda busca, aparte excepciones, acentuar aún más la individualidad de dicho tono e intensificar la fuerza caracterizante de regionalidad que se le reconoce o asigna.<sup>13</sup>

Con estos rasgos encontramos los que figuran como estructurales de la composición, y en especial los que se relacionan con lo melódico-rítmico y el estilo. En cuantos parajes del "acto" la dramática del mismo lo permite, o lo sugiere conveniente, el compositor, por lo general usa del elemento tonal indicado y crea y se produce en términos de expreszon inspirados en el folklore. Para esto último, y al lado de otros datos y pormenores, utiliza fórmulas y giros cadenciales de aquél muy peculiares y representativos. He aquí los más sobresalientes, que extraemos, claro es, de las páginas de la obra:



---

<sup>13</sup> Ver págs. 3 a 45 de *La vie breve*. Drame lyrique en 2 actes et 4 tableaux, de Carlos Fernández Shaw, musique de MANUEL DE FALLA. Editions Max Eschig, París. Es la reducción para canto y piano de que aquí nos servimos.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

Tanto en el folklore musical andaluz como en el de otras zonas de la Península se registran, y bajo diversidad de variantes, tales fórmulas. Todas y cada una de ellas se pueden fácilmente ilustrar con ejemplos múltiples de la tradición, lo que nos es vedado hacer por falta de espacio; bastarán unos cuantos del cancionero de Andalucía, en los que algunas de las mismas se evidencian, apuntándolas nosotros mediante sendos corchetes de acotación.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

En el *ejemplo 1* (siguientes gráficos), que es sólo la primera frase (transportada) de un *Canto de Granada* impreso en la páginas 112-15 de la colección *Ecos de España* de José Inzenga (Barcelona, s.a.), vemos la fórmula 2, aunque sin el cromatismo de *segunda aumentada* que Falla adopta, cromatismo que, dicho sea de paso, siempre en nuestra canción presentó un menor uso que el que obtiene el llano diatónico empleado por el fragmento de melodía granadina que damos y otras de las que le suceden<sup>14</sup>. En el ejemplo II que copia (transportados) los primeros compases de *La caña recogida* por Isidoro Hernández en su colección *Flores de España* (Madrid, s.a.), se refleja en la cadencia terminal la *fórmula 6*. El ejemplo III, canción que, como las dos siguientes, recolectamos nosotros en pueblos de Málaga para los archivos del Instituto Español de Musicología (C.S.I.C) en los cuales se guardan, incluye la *fórmula 7* junto a la 2 y la 9. El canto de cuna que es el *ejemplo IV* comprende las fórmulas 7 y 4. En el *ejemplo V*, por último, se ve una canción de *bamba* o *columpio* en la que se acusan la fórmula 8 con la 2 y la 9 otra vez.

I *Andantino*  
Tengounapenaconmi-go - Queganadiese la di-re etc.

II  $\text{♩} = 80$   
Ni-ñade losveinte no-vios Y conmi goveinti-u-no,  
Y conmi go veinti-u-no, etc.

III  $\text{♩} = 96$   
El que'quie-ra madroños Va-yaala sierra, - Vayaala  
sierra, - Que seestandesgajan-do las madrone-ras.

<sup>14</sup> Claro que el eximio autor, cuando quiere, o se lo impone el sesgo que da a la composición, transforma en tal o cual grado la motívica folklórica, ora en su línea, ora en su ritmo, ya en su condición tonal.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

Vp  $\text{♩} = 80$   
A-rriero chi-gui-to - Con cin-co mu-las, - Tres y dos  
son del a-mo, Las demás tu - - - yas.

Vp  $\text{♩} = 80$   
La niña del mece-dor - se le ha ca-ido del vo-lan-te, y no lo  
pue-de co-ger Porque está el na-vi-de-lante, La niña del mece-dor.

Son esos los elementos folklóricos más descollantes del "acto primero" de *La vida breve*. Se acompañan, como hemos dicho, de otros que, por su entidad menor, o hallarse más diluidos en el discurso general musical, renunciamos a consignarlos por el espacio que su exposición requeriría.

Tales elementos, que bajo aspectos más o menos variados repercuten - ya unos, ya otros - en distintas partes orquestales sin canto, y, por supuesto en la misma sabia trama armónica, fundamentalmente comparecen o se proyectan en aquellos lugares del "acto" en que los episodios, ambiente y situaciones, carácter de los personajes y naturaleza del texto lo reclaman con mayor urgencia y lo justifican. Prescindiendo de la frecuencia amplísima con que se hacen presentes a lo largo del tejido armónico, en especial los referibles al orden tonal o de la gama vista, diremos que afloran en las canciones de los gitanos herreros que trabajan en la no visible fragua<sup>15</sup>, en la que a solas en la escena entona Salud, heroína del drama, esperando angustiada y recelosa la llegada del amado Paco, mas en todo lo que a seguida canta y que finaliza con la antedicha inicial canción precedida de una de las que en la fragua se oyeron<sup>16</sup>; y por último, en las enternecidas expresiones de amor y gozo que la misma Salud dirige a su novio

<sup>15</sup> Escenas 1ª, 4ª y 6ª, págs. 8, 10-11, 26-27 y 41-42 de la ob. cit.

<sup>16</sup> Escenas 3ª, págs. 22 a 28.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

tras de aparecer éste ante ella<sup>17</sup>

444

Al frente de las mencionadas canciones Falla pone las respectivas indicaciones siguientes: "en el carácter de los cantos andaluces" y "en el estilo de una canción popular". Sus melodías, en efecto, como los textos que cantan, contruidos están al modo de las verdaderas canciones del pueblo. Pero, se da la curiosa circunstancia de que, contra lo que naturalmente se creería sucediese, los cantos de los herreros gitanos melódicamente se aparten, en inspiración y estilo, de aquella especie cancionera que el gitano andaluz con mayor constancia usó para acompañar sus trabajos en la *fragua*: el *martinete*. Reducidos a dos, como se sabe, los dichos cantos, el primero de ellos comporta una soleá<sup>18</sup>, y aunque el compositor ciñe su música a tal forma textual- una frase por cada verso-, tampoco da a la misma exactamente el carácter que de las soleares es propio. Resulta, en cambio, ser una bella canción de color y sentimiento bien andalucistas, la que, desenvolviéndose a la perfección en la tonalidad o escala antes señalada, casi podría hacer pensar que fuese un tema sacado de la tradición:



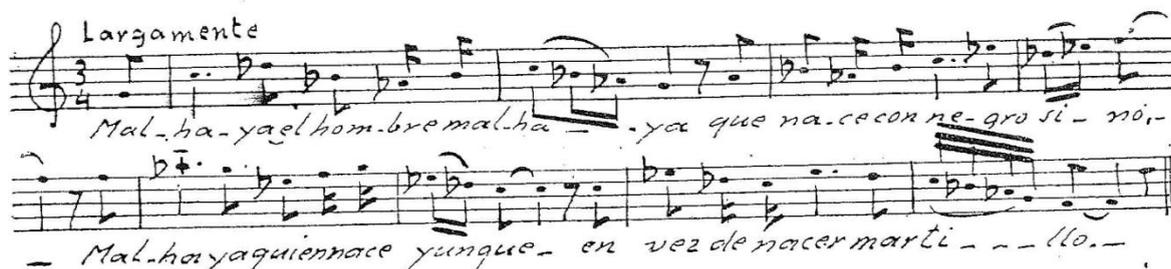
Un tanto menos afortunado de inspiración el canto segundo - con cuatro frases musicales para cuatro versos que tiene la copla<sup>19</sup> -, su primera frase es de línea y sentido, en verdad, muy andaluces, aunque originalmente armonizada en un *modo menor* que contrasta con el que insinúa la melodía - el de la consabida *gama* -, cuyo andamento de las restantes frases se verifica en modulatorio cambio a un nuevo modo de signo diatónico antiguo - eolio- sobre el que la última se resuelve:

<sup>17</sup> Escena 5ª, págs. 32 a 34.

<sup>18</sup> Ob. cit., pág. 8.

<sup>19</sup> Ob. cit., Págs. 10, 26, 41 e incluso la 85 del "acto segundo".

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.



La canción de Salud, cuyas iniciales notas se han oído muy antes en la orquesta, literariamente es una copla en forma de *seguiriya gitana*<sup>20</sup>, mas, también aquí, la melodía no llega a expresar el estilo y con la particular emotividad que caracterizan a esa especie flamenca. De primorosa belleza no obstante, su andalucismo, a la vez, resalta vivaz y plenamente logrado.



Lo que tras esto de inmediato canta Salud, en estrofa de morfología idéntica, reza:

"Hasta las canciones  
me salen hoy tristes!  
Esa *seguiriya*, que era de mi mare,  
Sabe lo que dice."<sup>21</sup>

La música de tal estrofa refleja menos aún el espíritu de la *seguiriya* o *playera*.

Considerando hasta cierto punto extraños los hechos significados, estimamos que la causa o explicación de los mismos probablemente se halle en el quizá incompleto conocimiento que el joven Falla había de tener del arte flamenco por los días en que compuso la ópera<sup>22</sup>.

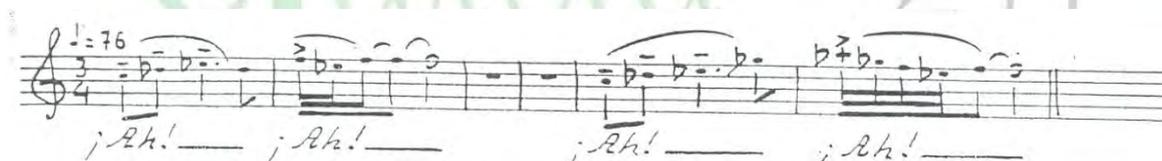
<sup>20</sup> Ob. cit., Pág. 22 y en la 27 y siguiente.

<sup>21</sup> Ob. cit., pág. 23.

<sup>22</sup> Desde luego el maestro no pudo conocer transcripción ninguna, en que fijarse, del *martinete*, dado caso que ninguna entonces existía, según lo que hasta lo de ahora sabemos.. (Las primeras, tal vez, que se han hecho son las que, nuestras, publicamos nosotros el año 1950 en el volumen V de este Anuario dentro del estudio titulado *Cante*

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

En el admirable y sugestivo Intermedio con que finaliza el acto, principalmente informándole encontramos dos temas de opuesta condición que entona un coro y glosa la orquesta. El primero de ellos, vocalizado sobre la exclamativa voz ¡Ah!<sup>23</sup> Es una melodía que, para provocar en el espectador la sensación de lo ambiental andaluz ante la "vista panorámica de Granada" que en la escena se le ofrece, integrase, casi de manera única, por giros y diseños de indubitable inspiración folklórica. Hay que decir que, en parte, como asimismo algunos de los que más arriba expusimos, acogiéndolos venía la zarzuela desde tiempo hacía, ya en su faz original o bien modificados diversamente. Fue la zarzuela, insistamos aquí, prístina vocación de Falla, y aunque con reservas, nunca le negó su admiración cordial, según él mismo, como hubo de verse, lo dejó asentado por escrito. Resonancias múltiples de ella latirían perdurables en su conciencia - o subconciencia -, por ello deliberadas o no, asoman en varias de sus obras correspondientes a épocas distintas. La obra que nos ocupa da lugar a comprobarlo. Precisamente, en el tema del que hablamos se registra un caso que, si a primera vista parecerá quizás no convincente, de su efectividad persuadirán otros que más adelante se presentan. Nos referiremos a las dos iniciales frasecillas del tema en cuestión:



Entendemos que esas breves fórmulas son variantes réplicas de las que el compositor José Serrano pone al comienzo justo de su zarzuela andalucista *La reina mora*, a cargo de la orquesta y repetidas más tarde en la partitura. Véase en comparación - transportadas las de la zarzuela al tono de las operísticas<sup>24</sup>.

---

*flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.* Por otra parte, no era ese *cante* de los que con facilidad pueden oírse en los tablaos flamencos, pues no acompañándose de la guitarra, sólo ocasionalmente era ejecutado por los cantaores, lo que todavía hoy mismo continúa sucediendo.

Respecto a la *seguiriya*, de más complejo carácter que el del *martinete*, nada simple o sencillo resulta captar su esencia y peculiaridades técnicas, si no es dedicando a la escucha y análisis de ella bastante espacio de tiempo. Se habían ya impreso en el siglo XIX ejemplos de *seguiriyas*, pero escasísimos, y deficientes de transcripción a buen seguro. Con referencia a esto último, los que más se aproximan a la verdad son: "Playeras", en ISIDORO HERNÁNDEZ, *Flores de España* (Madrid s.a.); *Canto gitano*, en JOSÉ INZENGA, *Ecos de España* (Barcelona, s.a.) y *Seguidilla jítana*, en la obra, Spanish & italian folk- songs. Traslated by Alma Strettell (London, 1887).

<sup>23</sup> Ob. Cit., págs.. 46 a 48.

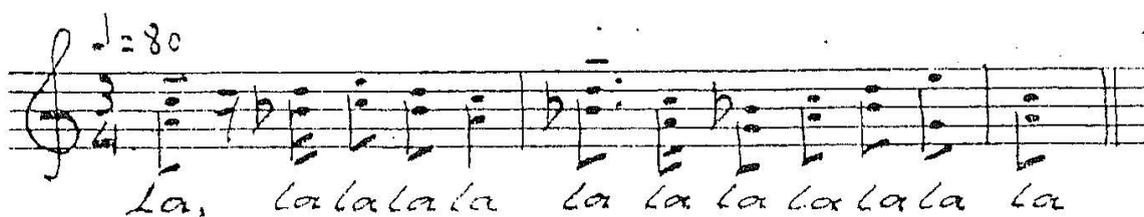
<sup>24</sup> JOSÉ SERRANO, *La reina mora. Sainete lírico en un acto.* Letra de los señores ÁLVAREZ QUINTERO,

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.



En tempo sostenido las dos y conteniendo, en sustancia, una misma locución que se reitera variada ejecutándose fortísimo, la intención que las anima y con que se escribieron es igual: evocar por modo vigoroso e incisivo el ambiente andaluz. Cada autor, luego, continúa su música diferentemente: la de Falla, por el estilo melismático y de ritmo libre compaseado de la fórmula transcrita, que unido al porte y lineamiento de su desarrollo da a la melodía un carácter acusadamente *flamencoide*.

El tema segundo, *laleado* ahora por el coro, nos muestra en los compases con que principia el fundamental motivo en que se basa<sup>25</sup>.



Finalizando el Intermedio, la orquesta lo dice así<sup>26</sup>: 93



música del Mtro...., Unión Musical Española, Editores (Madrid, 1930), pág. I [es impresión moderna, como se observará] se estrenó el año 1903.

<sup>25</sup> Ob. Cit., pág. 49.

<sup>26</sup> Id. Id., pág. 57.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

No es dudoso que se trata del mismo motivo. Difiriendo melódicamente entre ambos el semimotivo primero, el de conclusión es el mismo. Un motivo deriva del otro, mas, ¿cuál es el generador? En buena lógica se afirmaría que el expuesto en los inicios del tema, ya que incluso, y por añadidura, se repite después en la pieza muchas veces, en tanto que el segundo sólo aparece cuando ésta va a terminar. Sin embargo tentados nos vemos nosotros a decir que lo es el último, y ello, por la similitud o afinidad que revela con ciertos tipos de la cancionística popular española muy conocidos y usados en vastas áreas de la Península. Sin haber podido hallar ejemplo con melodía semejante, creemos que lo que damos para la comparación no dejan de ser elocuentes al efecto de demostrar lo que aseguramos, en particular por lo que al ritmo concierne. Los de los números 1 y 2 proceden de Castilla, el 3 de Andalucía y otras demarcaciones<sup>27</sup>.

Falla  $\text{♩} = 58$

1  $\text{♩} = 80$   
Ur-sula, ¿Qué estás ha-cien-do tan-to tiempo en la co-ci-na?

2 *allegro*  
¡Vi-va Pi-ne-da la Si-erra Y to-das sus ar-bo-le-das!

3 *allegretto*  
Del palle-jo del Rey mo-ro Ten-go de ha-cer in-so-fá-

Son innumerables las canciones que bajo tal estructura rítmica y cobijando los tipos melódicos más variados se encuentran a lo largo y ancho de nuestra geografía, no siendo improbable que, ignorada aún por nosotros, pueda también existir la que en su melodía refleje las notas mismas que el motivo de Falla acoge.

El acto "segundo" se abre descubriendo en la escena

<sup>27</sup> Respectivamente en M. GARCÍA MATOS, Cancionero de la provincia de Madrid, vol. II (Barcelona-Madrid, 1952), pág. 90, n.º 469. FEDERICO OLMEDA, Cancionero popular de Burgos (Sevilla, 1903), pág. 125, n.º 4. FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por..., t. V (Sevilla, 1883), pág. 132.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

Calle corta en Granada. Ocupa casi todo el telón la fachada lateral de una casa con anchas ventanas abiertas, a través de las cuales se ve el patio, y en él todo el brillante cuadro de una muy alegre fiesta: la fiesta con que se celebra la boda de Paco y Carmela, en la casa de ésta y de su hermano Manuel.

Segundos antes de la apertura, ataca vivo y forte la orquesta el siguiente duplicado motivo<sup>28</sup>:



De nuevo al compositor se le vienen a la mente la remembranza del *sainete lírico* de Serrano, y trasunta en las notas contempladas las que el zarzuelista incluye en el *Cuadro 2º*. De su obra- Dúo de Coral y Esteban -, encabezando el tema que la orquesta hace oír en él<sup>29</sup>. Compárese:

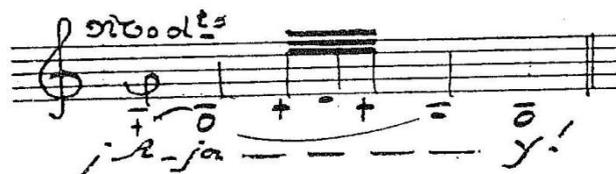
De tal motivo- el de Falla- surge no muy después, fecundándola a un tiempo, la hermosa primera danza del "acto".

Acaso extrajo Serrano el fundamento del suyo de zarzuelas que con anterioridad lo utilizaron, si no es que lo sacó de la fuente original: los *ayes* de entonación o *temples* del canto flamenco, entre los que, al lado de otros, se halla el que sigue, no poco usado:

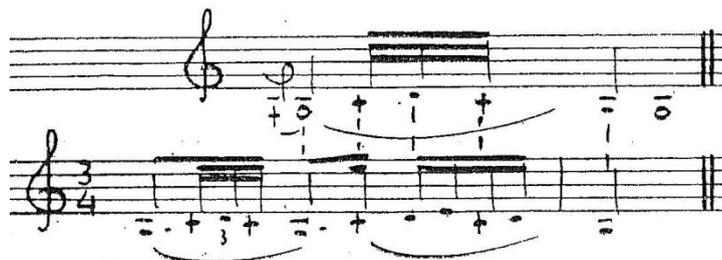
<sup>28</sup> Ob. cit., pág. 58

<sup>29</sup> La reina mora, págs. 16 y sgtes.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.



El músico levantino lo prolonga en variación:



Podrá pensarse que el principal caso tratado, como el que antecede a su precedente, es también aparental o delusorio: que los paralelismos que pone de manifiesto cabría atribuirlos, más bien, a casuales coincidencias. Pero...continuemos.

Casi al punto que la escena se ve, en el patio festero suenan, el rasgueado, *guitarras flamencas*, oyéndose de seguida la voz de un cantaor que entona una soleá<sup>30</sup>. Para escribir ésta, Falla se fija en la Soleá gitana que Hernández y E. Ocón publicaron en sus cancionerillos<sup>31</sup>. El maestro la retoca y arregla a su sabor. Considera y pesa ambas estampaciones y opina, suponemos, que tal melodía no parece ser enteramente como saldría de los labios de un cantaor auténtico; le faltaban algas muy comunes y propios del flamenco estilo: La copiamos tomándola de Hernández:

<sup>30</sup> Ob. cit., págs 58 y sigtes.

<sup>31</sup> I. HERNÁNDEZ, ob. cit., pág. 71. EDUARDO OCÓN, Cantos Españoles [edición moderna], Unión Musical Española (Madrid, s.a.), pág. 86.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

¡Ay! A-mari-llay con o-je - - - ras, No le pro-gun-tes que  
e- - - ne, ¿que está queriendo de ve - - - ras. ¿que está queriendo de  
veras, A-mari-llay con o-je - - - ras. ¡A - - - a - - - y!

Y así la modifica Falla:

¡A - - - y! Yo can-to por so-le-  
a - - - - - res, Yo can-to por so-le- a - - - - - res  
A Carmeli-yaya Pa - - - co, - - - ¡al re-cuer-do de sus pa - - - - - res,  
¡al re-cuer-do de sus pa - - - - - res.

Por lo que el compositor tenía oído del *flamenco*, debió juzgar que el *cuerpo* de la *soleá* que Hernández y Ocón recogían en sus respectivas colecciones, se mostraba como enjuto y desangelado. Tal vez por el efecto de un mal dictado del documento, o bien de haber sido inhábilmente transcrito, en él no aparecían sino menguados rastros de los estilísticos y ondulantes melismas que tan característicos son del *cante jondo*- la *soleá* es *especie jonda* - y que tanto contribuyen a su expresión peculiar. Incorrecto semejaba ser también el riguroso compaseado a que la melodía era sometida. Pero, en sustancia, ella era buena, y

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

aprovechable para el episodio de la ópera si con tino se le corregían sus defectos e inconveniencias.

452

A la vista están las correcciones que Falla hizo. Agregó los adecuados melismas; con excepción de la tercera frase- ver D - , que conservó casi en su ser, retocó las demás llegando inclusive a sustituir la segunda- C - por otra distinta con el fin de no repetir la primera – B -; aunque respetando el compás, cambió valores y estableció *tenutos* donde oportuno lo creyó, al objeto de atenuar la rigidez rítmica y lograr que la melodía tuviese una más libre andadura, pues que, a ese respecto, libres eran las propias del *cante*.

Al aplicar a la *soleá* los acompañamientos guitarrísticos, Falla desdeña los que, simplones y esquemáticos, Hernández adjunta a su ejemplo, y adopta los más movidos que el de Ocón le brinda. Baste con ver los primeros compases:

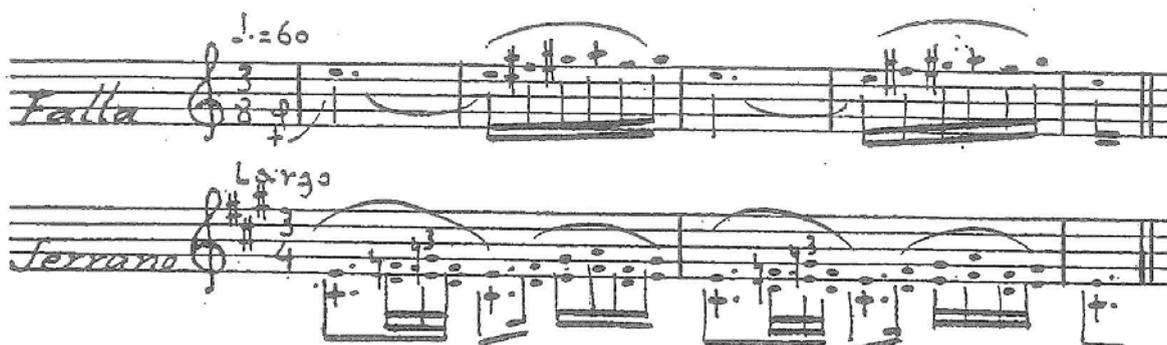
Después de sonar brevemente la orquesta y el jaleo del coro, el cantautor se lanza con otra copla de igual música que la anotada, y, sin apenas transición, sobreviene la danza primera más atrás aludida.

Esta magnífica y fúlgida danza; esta música admirabilísima, porque ya es danza en sí misma, música que danza, cual muy pocas piezas dancísticas de cuantas se han escrito lo son, no admite, como especie coreica, una estricta filiación relativa a las conocidas en el folklore andaluz, o, de otro modo, no puede decirse *bulería*, *olé*, *seguidilla*, etc. De estas especies, y de alguna más, hay en ellas signos y barruntos, pero en forma no del todo concreta, alternados y en parte fugaces. Está hecha, pues, para que al bailarse el coreísta o la bailadora crearan la coreografía, cometido nada fácil si tal creación ha de alcanzar la altura

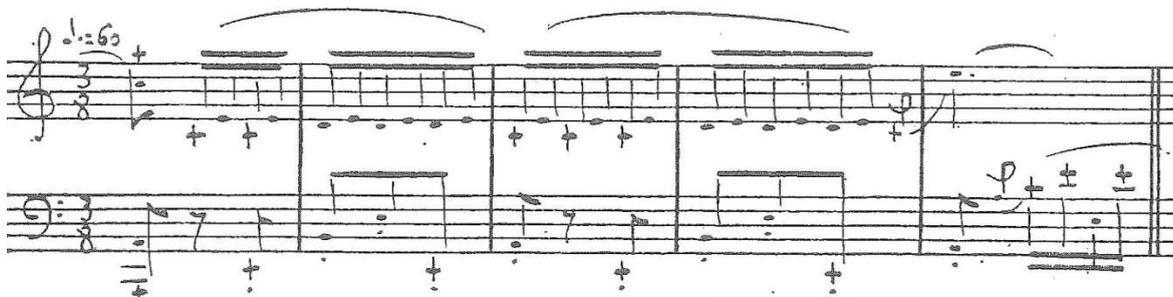
## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

de primor y gracia a que se encumbra tan bella música.

En su comienzo figura el tema que, de los dos que la integran, reviste la importancia mayor, dilatándose más que el segundo y tomando a aparecer en la sección final, Fundándose en las sencillas notas del motivo zarzuelista ya sabido<sup>32</sup>.<sup>99</sup>



Antes de esa entrada de la melodía hay cuatro compases de ritmos que persistentemente, y variando, la acompañarán:

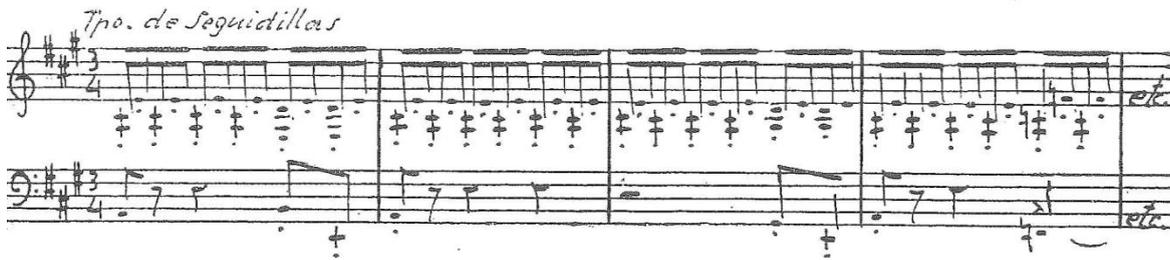


En el Tiempo de Seguidillas que en la zarzuela de referencia y en el mismo Cuadro 2º se presenta vecino del motivo precedente, reconocernos al punto la fuente en que estos ritmos se inspiraron<sup>33</sup>.

<sup>32</sup>Ob. cit., pág. 66.

<sup>33</sup> La reina mora, pág. 18.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.



El segundo terna, precioso de carácter, aunque de corta duración en su desarrollo, probablemente es del autor. Le sigue el primero y una coda con la que acaba la danza.

La gitana Salud ha llegado momentos antes, y desde la calle contempla por la ventana de la casa la escena del patio, en el que atónita, ve labrarse su desventura. Cántala despechada y doliente a la vez, frecuentando su canto la tonalidad y el estilo andaluz e incidiendo en giros y frases que en el "acto primero" ella misma había ya entonado. Se escucha también al *cantaor* otra copla de *soleá*, mas ahora con una melodía reducida, silábica y no flamenca. La orquesta acompaña la situación apuntando diseños y temas oídos, igualmente, en el "acto" dicho - el de la *seguriya*, p. e. y cooperando, con las finas armonías y los originales *desenvolvimientos* que despliega, a vigorizar y reafirmar, en aquellos pasos que lo exigen o hacen oportuno, el sentimiento y colorido del tono musical regionalista. Con la entrada en escena de la abuela y el tío de Salud; análogas cosas se producen en el canto y los instrumentos, entre los cuales brota la conocida canción segunda de los herreros calés puesta aquí en los labios de Salud; en la orquesta, con otra evocación de la *seguriya*, la del consabido motivo- insistente - de la danza ya tratada.

En el patio de la fiesta, que se ha descubierto del todo, surge la segunda danza<sup>34</sup>. Bella y atractiva asimismo su música, en brillantez, sin embargo, y calidades de inspiración, no llega a igualarse con la de la primera. El baile ha de ser creado, mas, para este efecto, el coreógrafo cuenta ahora con puntos precisos de apoyo y guía.

Asistida la danza por el coro, que vocaliza sobre la exclamación ¡*Ab!* y grita vibrantes *olé*s de entusiasmo, tres temas la informan. El primero constituye un genial y sorprendente caso de adopción de un motivo oculto o enredado en otro

<sup>34</sup> Pág. 79 de la obra

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

de ajena procedencia. Este *otro* es justamente el mismo, el mismísimo que de *La reina mora* sacó Falla para la danza anterior y que conocemos bien. Como decimos, implicado en él se encuentra; el ilustre compositor acertó con aguda mirada a distinguirlo. En la demostración que sigue escribimos el motivo de Serrano acentuando el volumen de las notas escogidas por Falla y disminuyendo el de las demás; le transportamos a la altura de la melodía del gran maestro.



Con la mitad inicial de este motivo, repetido en transposiciones diversas, se muestra construida una gran porción de la primera parte de la danza; al final de ésta - de la danza-, el tema reaparece concluyéndola.

Creemos que con la demostración expuesta se confirma la verdad de las anteriores relativas al entronque de los motivos de Falla con los del autor Serrano.

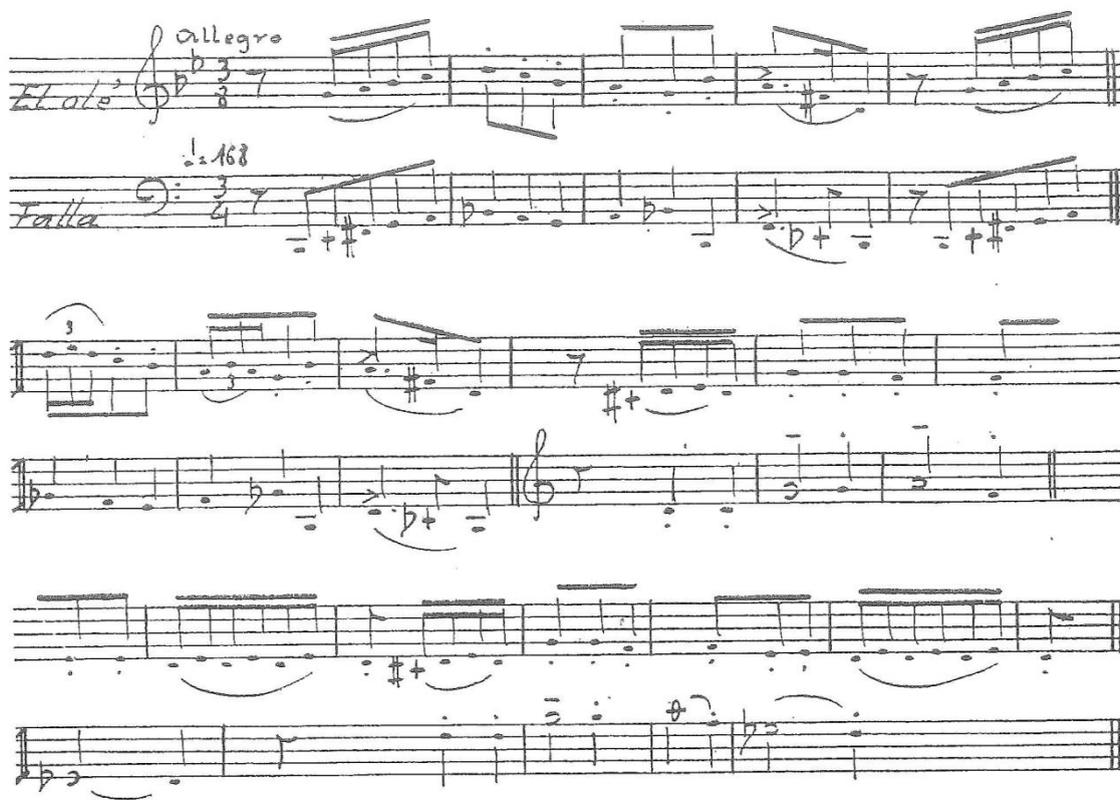
El tema segundo se origina del *olé* gitano o andaluz. Le antecede, simultaneada con las vocalizaciones del coro, una reiterante fórmula rítmica asaz vieja en los acompañamientos de ciertas músicas ternarias - sobre todo bailables - de Andalucía. En seguida la veremos.

Por ser pieza el *olé* muy caracterizada y graciosa, cuanto por ser típica de Cádiz, la patria del artista, parece que éste debió apreciarla con singular afecto, ya que, transcurriendo los años, sin olvidarla, vuelve a hacer uso de ella en la partitura de *El sombrero de tres picos*, donde, utilizada parcialmente y por entero, la albergan no pocas páginas<sup>35</sup>. Aquí transformada en las notas de su melodía, se la identifica sin gran dificultad<sup>36</sup>;

<sup>35</sup> Ver GARCIA MATOS, Folklore en Falla, en "Música", Revista Trimestral de los Conservatorios españoles, vol. 3-4 (Madrid, 1953)

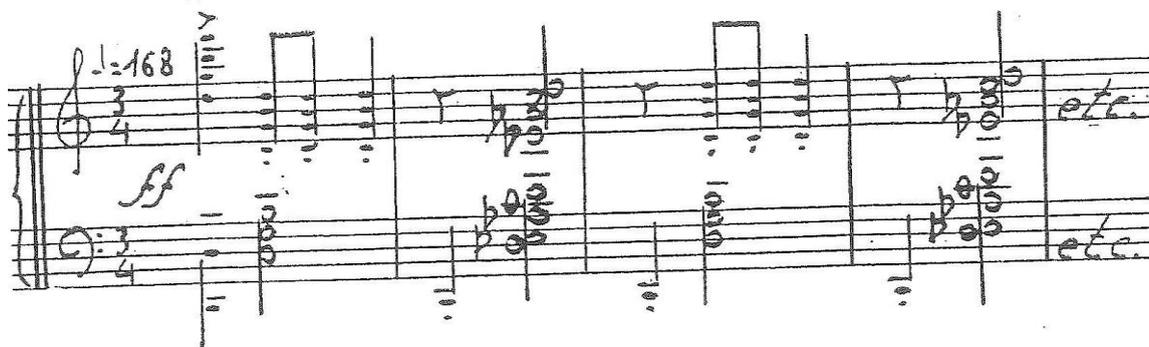
<sup>36</sup> El original del popular *olé*, recogido en múltiples publicaciones, le tomamos del cancionero de Lázaro Núñez Robres titulado La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por Dn... (Madrid, s.a.) [1869], pág. 49.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.



A continuación Falla varía aún la frase primera del olé, modulándola, incluso, en la cadencia de la repetición; contrariamente, dejó la segunda tal cual la expuso, aunque cambiándole la altura.

Irrumpen de nuevo los ritmos que al *olé* precedieron, y cuya fórmula, que hubimos de citar, ahora damos copiándola del compositor



## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

Esta rítmica, si viviente, como indicamos, en la tradición folklórica, y hasta en la culta de relación con Andalucía, es posible que Falla se la recordase y sugiriese para la presente danza la fuente misma de que aprehendió el tema tercero, pues, acompañando los primeros compases de éste, figura en dicha fuente. Nos referimos al ya mentado libro de Isidoro Hernández Flores de España, en el que se halla el bailable canto de *El zorongo*, cuya copla melódica es la que, retocada por el maestro, constituye el mencionado tema

Véanse los dichos compases de Hernández:

*Ben-dí-ga Dios e-se cuer-po — Tan llení-si-mo de gra-cia, —*



Antes y después de Hernández - que falleció el año 1888--, otros autores habían dado el *zorongo* a la estampa, mas únicamente aquél le acomodó tales ritmos.

No los emplea Falla subordinándolos a las melodías del *olé* y el *zorongo* en guisa de acompañamiento, sino aparte de ellos y como sirviéndoles de preludeo o preparación para su entrada. Sobre el martilleo en que inciden, al repetirse en cada caso por más de diez veces, el coro borda sus radiantes vocalizaciones.

He aquí el tercer tema con el *zorongo* de *Flores de España* yuxtapuesto - en transporte - :

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

Poco meno vivo

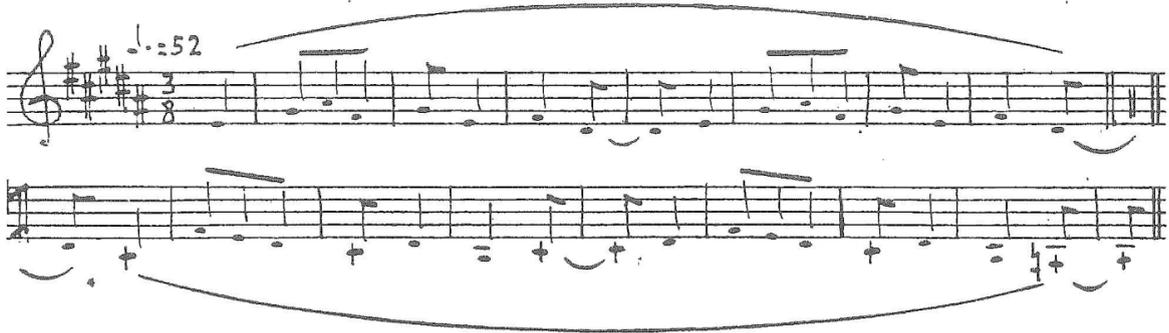
Falla

Hernández

Parejamente a lo que se dijo del *olé*, Falla había también de sentir una gran estimación por el *zorongo* dado que muchos años después lo llevó, asimismo, a una de las obras de más relevante mérito que nos legara: la pianística *Fantasia Bética*, en la que conforma el breve *Intermezzo* ubicado en su parte central. Como en la ópera, el maestro no aplica del *zorongo* más que la copla, cuyas notas cambian dejando intacto el ritmo. Merece la pena poner ante de los ojos del lector esta versión para que las compare con las del ejemplo que acabamos de ofrecer<sup>37</sup>:

<sup>37</sup> MANUEL DE FALLA, *Fantasia Bética* J. & Chester Ltd. (London, 1922), págs. 14-15.

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.



Se diría *desajinadísimo* ahí el *zorongo*. Genialmente *desafinado* - ¿fantaseado? - atestigüamos la habilidad del inteligente músico para transfigurar el documento folklórico de manera que, conservándole alguno, o algunos, de sus elementos o propiedades más caracterizantes - el ritmo, el dibujo melódico, la textura formal, etc. - convenga y se adecúe a la condición estética, intención o sentido que entrañe la obra a que lo incorpora.

En octava alta se repite el *zorongo* en la danza de que venimos ocupándonos; luego nada más el principio de él con alteración de notas, por varias veces y en alternancia con los ritmos hace poco tratados, asomando enseguida el tema primero y llegando la pieza a su final.

En el tempo "*Lento*" que sigue, mientras en la escena cantan los casados y el hermano de la novia, la orquesta emite giros del último tema dicho, de la *seguiriya* y del primer tema de la danza primera. Apareciendo en el patio Salud con sus familiares, hasta que aquella muere apenas hay ya en el canto sino escasos pasajes y formulillas relacionados con el objeto de nuestro interés. Continúa en tanto emergiendo en la orquesta el motivo de arranque de la *seguiriya*, con el cual, precisamente, termina la ópera y cae el telón.

Si nos hubiéramos propuesto llevar más adelante el estudio de las fuentes musicales folklóricas de *La vida breve*, significando pormenorizadamente los ascendientes que en forma de derivaciones en la obra asume la temática manifestada; las felices inspiraciones de orden vario que en el compositor suscita; los sabios procedimientos que éste emplea en los tratamientos y elaboraciones de la misma, habríamos tenido que exceder, con mucho, el número de páginas que aquí se nos permite llenar.

Fuera importante y útil, a la verdad, siquiera describir esos

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

extremos y particularidades que enunciamos. Entre otras razones, por lo mucho que ello contribuiría a iluminar la mente de aquellos que piensan y creen ser desdoro y menoscabo de la obra musical, por egregia que ésta sea, el que se funde o apoye en documentos de la tradición folklórica, fenómeno éste que, a más de presentarse antiguo en la historia de la música, también es universal. Ante los señalamientos que en nuestro estudio hemos hecho, desagradados, acaso, y quizá doblemente perplejos se verán tales creyentes, puesto que ahora, a las bases folklóricas, se unen las que prestadas toma Falla de otro autor. A acudirles no vamos nosotros con los pertinentes argumentos de contradicción a sus ideas y sentir; preferimos mejor ofrecerles, o recordarles, las palabras que, atinentes de manera casi directa a ideas tales dejaron escritas dos autoridades muy superiores a la nuestra. Por lo que se refiere al uso de la materia folklórica en la obra musical de arte, Bela Bartok dice:

"Mucha gente cree que es tarea relativamente sencilla escribir una composición alrededor de melodías folklóricas, un esfuerzo por lo menos inferior al de una composición sobre temas originales, a causa - piensan -, que el compositor está aliviado de una parte del trabajo: la invención de los temas.

Esta manera de pensar es completamente errónea. Manejar melodías folklóricas es una de las tareas más difíciles; tan difícil o más que escribir una composición original. Si caemos en la cuenta de que escoger una melodía significa estar limitado por su peculiaridad individual, comprenderemos una parte de la dificultad. Otra dificultad proviene del carácter especial de la melodía folklórica."<sup>38</sup>

Tocante a la adopción de temas ajenos al compositor, como anillo al dedo vienen aquí las expresiones que, a propósito de la presencia en el Quijote de motivos y hechos implicantes de cuestión análoga, pronunciara Menéndez Pidal en el discurso, luego publicado, que tiene por título "Un aspecto en la elaboración del Quijote". El párrafo o parte del mismo que las comprende lleva en cabeza la interrogante frase: Cervantes ¿es un plagiarlo? Apropia es su aplicación a nuestro objeto sustituyendo en él la palabra literarias por el término musicales, y la de poeta por la de compositor. Reza así:

"El estudio de las fuentes literarias de un autor, que es siempre capital para comprender la cultura humana como un conjunto de que el poeta forma parte, no ha de servir, cuando se trata de una obra superior, para ver lo que ésta copia y descontado de la

<sup>38</sup> En Tempo, na 14. Cit. por LEPOLDO HURTADO en Realidad de la Música (buenos Aires, 1953). Págs. 29-30 [a pie de página].

## 18. El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla.

originalidad; eso puede sólo hacerlo quien no comprende lo que verdaderamente constituye la invención artística. El examen de las fuentes ha de servir precisamente para lo contrario, para ver cómo el pensamiento del poeta se eleva por cima de sus fuentes, como se emancipa de ellas, las valoriza y las supera"<sup>39</sup>

Con el conocimiento que de las fuentes de *La vida breve* se depara en nuestro trabajo, se oiga y se contemple detenidamente la partitura y se descubrirá el soberano talento, el arte magistral la indiscutible originalidad de inspiración y el refinado saber técnico con que Falla, al actuar sobre los elementos, motivaciones y temas mostrados, los magnifica o los abriga por veces. Por las mas veces los desborda en creaciones y recreaciones personales de genial contenido o de levantada idealidad, resultando o proviniendo de ello el admirable producto de la tan hispánica ópera, tenida, y con justicia, por la primera ópera más sustancialmente española que hasta lo de hoy se ha escrito.



<sup>39</sup> Disc. Cit., en RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, España y su historia (Madrid, 1957), vol. II, págs. 191-29.



***19. ACLARACIONES SOBRE ALGUNOS  
INFLUJOS QUE EL CANTE FLAMENCO HA  
EJERCIDO EN LA CANCIÓN FOLCLÓRICA  
HISPANO-AMERICANA.***

Madrid: Publicaciones del Centro de Estudios de Música  
Andaluza y de Flamenco, 1972.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



*19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.*

**19. ACLARACIONES SOBRE ALGUNOS INFLUJOS QUE EL CANTE FLAMENCO HA EJERCIDO EN LA CANCIÓN FOLCLÓRICA HISPANO-AMERICANA.**

462

**Madrid: Publicaciones del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco, 1972.**

Sabido es que desde ya lejanas fechas comenzaron en España a hacerse presentes, y, como quien dice, a integrarse en el folklore musical español, diversidad de canciones y danzas que, por lo que unas veces implícitamente afirman, o insinúan otras, los viejos textos literarios que las mencionan o sacan a colación, en América nacieran y de América a nuestro suelo llegaran. Semejante suceso se continúa en el tiempo, y en mayor o menor grado, hasta los mismos actuales días, siéndonos esto último, también, por demás sabido.

A la hora de tratar de conocer y estudiar tales canciones y danzas, nos percatamos bien pronto de las serias dificultades que para llevar a cabo esos propósitos se han de enfrentar; principalmente, claro está, por lo que se refiere a las de las épocas pasadas. Es nula, cabe afirmar o escasísima para ciertos casos, y dudosa, la documentación musical histórica con que contamos referente a los cantos y bailes relativos a esas épocas. Así, apenas podemos hoy decir gran cosa de cómo era la auténtica y más genuina música de aquellas gayumbas, chaconas, cachupinas, zambapalos, etc., de que nos hablan los citados textos. Y, ni siquiera nos es dado identificar con absoluta precisión y firmeza sus posibles rastros en el folklore viviente de nuestros pueblos, donde incluso hasta los propios dichos fueron del todo olvidados.

Respecto a las especies que a continuación de las aludidas, llegaron sucesivamente de las tierras americanas, los obstáculos con que para su estudio tropezamos son de índole distinta, como puede comprenderse, y a la par de más reducida consideración, por cuanto en gran parte cede la anterior precariedad de los datos o bien deja de existir. Nacen aquí las dificultades, fundamentalmente, de los hechos relacionados con el fenómeno de la transculturación y de otros de diferente carácter, entre los que el de la



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

### 19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.

evolución, transformación, y hasta el del trueque funcional y de nombres, en casos, no son de los que menos contribuyen a complicar la acción de estudio.

463

Hubiese intentado en vano hacer, para traerlo aquí, un estudio que por extenso abarcase las influencias del folklore americano sobre el arte flamenco. Insuficientes todavía los conocimientos que poseo respecto a varios extremos relacionados con tal cuestión, temeridad indisculpable hubiera sido el atreverme siquiera a iniciar dicho intento. La problemática de trabajo que plantea tal estudio se percibe con sólo evocar los nombres de las especies flamencas que paralelamente encontramos en América designando otros tantos cantos o músicas allí existentes:

El *polo*.

El *medio polo* (de existencia dudosa).

La *caña*.

La *media caña* y la *policaña* (también de existencia oscura).

Los *tangos*.

El *zapateado*.

La *guajira*.

El *corrido*.

El *jarabe*.

La *milonga*.

La *vidalita*.

La *colombiana*.

La *rumba*.

y otros que, por su menor relieve y trascendencia, como cantes, no cito.

Me he fijado en los tangos y en la guajira para escribir esta comunicación, atendiendo a que su interés no sólo estriba en lo que se refiere a las relaciones con el flamenco, sí que también a las que en gran medida tienen con nuestra canción popular y nuestra música de arte.

No sabemos aún con certeza la fecha en que el tango llegó a España, pero no sería aventurado, quizá, suponer que ello ocurriese, aproximadamente, en los primeros decenios del siglo pasado. Al menos yo no conozco hasta lo de ahora textos anteriores a dichas décadas que registren la



**19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.**

palabra tango con el significado de canto o de baile. Sí existía de antiguo en el lenguaje como perteneciente al verbo *tangir*, equivalente a tocar; tocar lo que fuere. Y encontramos que una de las canciones populares que en el siglo XVI el organista y teórico musical Francisco de Salinas recoge en su bien conocido tratado *De música libri septem*, aparece la palabra en cuestión aplicada a la acción de tañer un instrumento musical. Dice la canción:

*Tango vos yo el mi pandero,  
Tango vos yo y pienso en al<sup>1</sup>.*

que en castellano moderno es igual a:

*Tocoós yo mi pandero,  
Tócoos yo y pienso en otra cosa.*

Algunos estudiosos de aquende y allende el Atlántico, y aun otros, han pretendido hacer derivar del verbo dicho el dicho nombre. Hoy por hoy yo me resisto a creerlo así, como tampoco me decido todavía a aceptar otros orígenes que se le han atribuido. Sea lo que sea de este asunto, el caso es que por los días antes señalados muéstranse visibles indicios de haber ya arribado a España y como procedente de Cuba, concretamente de Cuba, varias especies de cantos propios de esa hermosa isla, como el *punto* guajiro, la *décima* (a lo cubano, puesto que de mucho antes la *décima*, como el *trovo*, eran bien sabidos en España, desde donde pasaron a América), el tango y la *canción habanera*.

En el cuaderno en que el compositor ruso Mihail Ivanovich Glinka anotara las canciones folklóricas que en España oyó durante la estancia viajera de dos años que aquí hizo (junio de 1845 a junio del 47), figura una recogida en Madrid el 8 de junio de 1846 bajo el rótulo de *Punto de la Habana*<sup>2</sup>. Sebastián Yradier, nacido el año 1809 y fallecido en el de 1865, quien, como sabemos, estuvo y pasó en Cuba algún tiempo, escribe no pocos tangos y canciones *habaneras* cuyos subtítulos, en las estampaciones que de

<sup>1</sup> *De música ...*, L. VI, cap. VI, pág. 233.

<sup>2</sup> V. FEDOROV, *Mihail Ivanovic Glinka en Espagne*, en «Misceláneas en homenaje a Monseñor Higinio Inglés», (Barcelona, 1962-1961), vol. 1, pág. 233.

**19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.**

aquéllos se hicieron en Barcelona, dicen, según los casos: *tango americano*, *canción habanera*, *canción americana*, *habanera* (poniendo ahí sobre la clave: *aire de tango*) y alguno más de éstos parecido. Todos esos cantos son de igual o similar corte, estilo y rítmica, incluso, naturalmente, el tan famoso de *La paloma*.

Todas ellas, en puridad, tangos o habaneras, tan gemelos hermanos que, sin el correspondiente *tempo* de ejecución, sería difícil poder distinguirlos. No conociéndose las respectivas datas de composición de estas canciones, arriesgado no es, creo, situarlas entre los años que van del 1835, ó 40, al 60.

El *pliego de cordel* es, dentro de los mentados decenios, importante vehículo de difusión en la Península de las canciones cubanas de referencia. Escuetamente sólo diré que comenzaron a prodigarse entonces los que incluían canciones tales; de ellas, muy en particular, y más, al parecer, que el tango, las décimas de relación con el punto de La Habana.

Sin recordar otros hechos, los expuestos sirven para atestiguar la popularidad cierta que en España gozaba ya el género ultramarino de cantos entre los que el tango se halla comprendido. Las referencias documentales que hasta los presentes instantes llevo conocidas nos aseguran de que fue así, pues que, si no lo fue, muy extraño resultaría que en aquellas sesiones de cante y baile flamencos que Estébanez Calderón presencié en Triana antes del año 1847, y en la multitud de citas que de los nombres del baile y el cante de tal época y las precedentes inmediatas nos dejaron impresas los extranjeros que entonces por Andalucía viajaron, más las que en sus escritos insertaron nuestros escritores y poetas del tiempo mismo, resultaría, digo, muy chocante que en dichas sesiones y citas no aparezca ni una sola vez, no ya el tango, pero ni siquiera el punto de La Habana, que gozaba más que el tango de la popularidad. Hay, no obstante, un curioso hecho, a propósito del punto, que quiero destacar. Se recordará que en el artículo de Estébanez Calderón titulado *Un baile en Triana*, el autor nos refiere cómo oyó cantar al viejo *cantaor* El Planeta el *romance* o *corrida* que dice:

*Grandes guerras se publican  
entre España y Portugal,  
y al Conde del Sol le nombran*



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

## 19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.

*por capitán general..., etc.*

466

y afirma que «la música con que se cantan estos romances es un recuerdo morisco todavía». En el año 1869 publicase ese romance en el cancionero de Lázaro Núñez Robres con el título de *El punto de La Habana*, y la música que comporta es, en efecto, la de un verdadero punto<sup>3</sup>. De añadidura, los catorce versos que del romance figuran bajo las notas, son, palabra por palabra, sin variación ninguna, los que, con los que les siguen, El Planeta canta y Estébañez Calderón copia, fenómeno raro en la canción folclórica (sobre todo en la romancesca), tan sujeta de suyo a la variación. ¿Sería, pues, la música de ese *Punto de La Habana* la que, transformada a lo flamenco, entonó El Planeta con el *corrido* de El Conde Sol? Lo creo difícil, pero no imposible.

Tornando a nuestro tema continuó diciendo que a lo largo de la segunda mitad del siglo a que atendemos, por casi todo el ámbito nacional crece enormemente la marea de popularización de los consabidos cantos cubanos, alcanzando la misma, inclusive, a los primeros años del siglo actual. Mas hemos de dejar bien establecido que fue escasa su resonancia en los medios aldeanos y rurales. No accedieron a éstos, y, cuando lo hicieron, no arraigaron con hondura en la tradición. Fue en las ciudades, ante todo, donde se extendieron y cultivaron ampliamente.

Por docenas ven la luz los pliegos de cordel con décimas que, en batantes casos, al pie del rótulo de cabeza indican: *Para cantar los aficionados por el punto de La Habana*, *Para cantar por el punto de La Habana*, y así, parecidamente, otros (*se mostraron ejemplares diversos*). Con tangos, por docenas asimismo (*Mostrándose diferentes hojas*). Con habaneras, que en algunos pliegos sólo son indicadas, bajo el título principal, o como único título, por el nombre de *Americana* (*se mostraron varios ejemplares*).

---

<sup>3</sup> NÚÑEZ ROBRES, *La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por Dn . . .*, núm. 32, pág. 62. En el primer tomo de su *Cancionero musical popular español* (páginas musicales 45 y 46) y con el título *Tonada del Conde Sol*, Pedrell da, con variantes de música y texto, el mismo ejemplo de Robres, anotando que él personalmente oyó el romance «de chico a un marino andaluz de la dotación de un barco de cabotaje que atracó al llamado *baixadó de Sant Roc*, en Tortosa».



### 19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.

En Andalucía proliferan grandemente estos pliegos, y en Cádiz, puerta por la que desde siempre entraron a España muchedumbre de influjos americanos, las afamadas comparsas del Carnaval se sirvieron y sirven todavía, frecuentemente, del tango, para cantar con él las chispeantes y graciosas coplas que cada año inventan sus componentes y con que regocijan y divierten por tales días al vecindario de la blanca ciudad. Por doquier invade la habanera los salones de baile, y habaneras y tangos componen los músicos pródigamente. Los compositores de zarzuela los introducen en ésta creándolos con primor e inspiración. Referente al tango, baste evocar, entre los muchos de que pudiéramos hacer memoria, aquél que *Arieta* puso en su *Marina*.

*Dichoso aquel que tiene  
la casa a flote.. .*

Y son conocidos los tangos que Albéniz escribió y nos ha legado formando parte de su admirable producción<sup>4</sup>. Las bailarinas de teatro, en fin, llevan a los escenarios el tango bajo diversas coreografías, incorporándole para en adelante, y hasta hoy, al repertorio de la danza española «de escuela».

A ese auge, fundamentalmente, y popularidad extensa del tango, pienso que obedece el haber él mismo tomado existencia en el arte flamenco, y al principio en guisa de *cante atrás*, es decir, para acompañar al baile. Recordemos unos párrafos que el Barón Charles Davilliers nos brinda en su libro *Viaje por España* y que vienen muy a propósito, de lo que acabo de expresar. Año del viaje, 1862. Estando el barón en Sevilla, presencia una noche en Triana una fiesta de cante, cantos andaluces y bailes flamencos. En la descripción que de ésta hace, los párrafos mencionados dicen:

*«No tardó en llegar la vez a las danzas, y una joven gitana de cobriza tez, cabellos crespos y ojos de azabache, como dicen los españoles, bailó el tango americano con extraordinaria gracia. El tango es un baile de negros que tiene un ritmo muy marcado y fuertemente acentuado.»<sup>5</sup>*

<sup>4</sup> Tango de la colección *España. Seis hojas de álbum*; las *Seis danzas españolas* (todas en la línea del tango). *Sous le palmier- Danse espagnole*, colec. *Chants de Spagne*.

<sup>5</sup> DAVILLIERS, *Viaje por España*, Ediciones Castilla (Madrid, 1949), XX, pág. 466.



**19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.**

Y líneas más abajo el barón escribe:

«Otra música muy conocida en Andalucía también es el Punto de la Habana, cuyo nombre indica su origen, y que se emplea para acompañar las décimas que se cantan entre baile y baile de las fiestas.»<sup>6</sup>

La noticia referente al tango es inapreciable, si Davilliers en ella es absolutamente veraz. Según creo, resulta ser la primera, hasta lo de hoy, que nos da a conocer el tango prácticamente introducido en el *flamenco*, pues era una gitana quien le danzó, y un tango, precisamente, *americano*. Ignoramos cómo fueran el canto y los ritmos de él, pero bien podríase pensar que no habían de diferir mucho de los que Yradier da en sus tangos y canciones habaneras, que son los propios de los tangos americanos.

Apoderado ya los gitanos del tango, cultívanle y le exhiben como baile de mujer sola en reuniones y fiestas análogas a la que en Triana presenciara el Barón Davilliers. Acompaña la guitarra, y un *cantaor*, o *cantaora*, respuntea el toque entonando coplas que, sin dejar al principio de ajustarse al compás, melódicamente comienzan a desviarse del estilo y sonoridad de los cantos americanos. Desenvolviéndose unas en el *modo mayor*, otras en el *menor*, y aun otras en el convencionalmente llamado *andaluz*, sólo en algunas del *mayor* afloran giros o destellos que recuerdan la sonoridad de dichos cantos: el tango canción se aflamencan. La guitarra, empero, no pierde mucho de vista los ritmos de origen. Pocos años después del de 1861 nacen los cafés cantantes, y más tarde, entre las bailaoras que en ellos actúan hay las que en el tango de modo especial se distinguen y son llamadas *tangueras*; a una de ellas, en nuestro siglo ya, por notable en el oficio se le dio por sobrenombre el apodo *La Tanguera*. Sin formas fijas el baile, cada una de éstas, según mis informes, construía y lo ejecutaba a su talante, sentimiento e inspiración: a lo flamenco, en suma.

---

<sup>6</sup> Idem, ídem.



### **19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.**

Por la línea y tenor señalados fluía el cante tanguero, pero al estímulo que suponían las actuaciones ya espectaculares en el tablado del café, los *cantaores* enriquecían paulatinamente el repertorio musical del tango con melodías que, más flamenquizantes o más originalmente flamencas cada día y apoyada en la gama andaluza, prestábanse en la ejecución a un recreo y a una expresión mayores, dando lugar a un estilo libre que, por lo común, tiende a desajustar con el compás que regularmente marca la guitarra acompañante. Por este cauce surge luego el tango para sólo cantar: el tango lento, sin danza, el tango que acabó llamándose *tiento* y que, más libre aún de ritmo melódico y siempre ya sujeto a la modalidad andaluza, se nos aparece revestido de un flamenquismo de expresividad pareja, por veces, de la que a la *soleá* caracterizaba. Pervivieron, sin embargo, en la guitarra acompañante los ritmos americanos, siquiera alguno se dé en variante (exceptuándose, de ordinario el que agrupa la *corchea con puntillo-semicorchea y dos corcheas*) y alternen con ellos frases melódicas en falsetas. De todas formas, el capricho o la voluntariosa intención de los guitarristas actuales van introduciendo en el toque nuevas formas y caracteres rítmicos que ensombrecen o limitan la presencia de los verdaderamente prístinos.

Y ..., he ahí, en los ritmos de la guitarra que acompaña los tangos flamencos, y en el mismo nombre tango, donde, por modo casi único, subsisten los influjos del tango americano. Los cantes se han convertido en estilos de espíritu y fisonomía bien ajenos a estos influjos. Veamos los principales ritmos que, ya en su natural, ya varianteados, la guitarra hace en los tangos flamencos:



19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.

The image displays four rows of musical notation, each representing a rhythmic pattern in 2/4 time. Each row consists of two measures of music, followed by a double bar line with repeat dots. The notation uses vertical stems with flags and dots to indicate rhythmic values and accents. The first two rows show more complex rhythmic structures, while the last two rows show simpler, more repetitive patterns. A large, faint watermark of a bird is visible on the right side of the page, partially overlapping the notation.

Y oigamos ahora, como ilustración y prueba de cuanto he manifestado, dos ejemplos de tango flamenco. El primero, vivaz, apto para el baile y todo él en el modo andaluz:

(Se da a escuchar la grabación “Tangos flamencos”, interpretados por el cantaor Pericón de Cádiz<sup>7</sup>).

Oigamos el tiento o tango lento:

(Oyese la grabación «Yo te he dao motivos», «Tangos flamencos», interpretados por la Niña de los Peines.)

<sup>7</sup> No incluimos aquí las transcripciones de estos ejemplos, así como las de los que seguirán, ejecutados también por cantaores, debido a que ocuparían muy largos espacios.

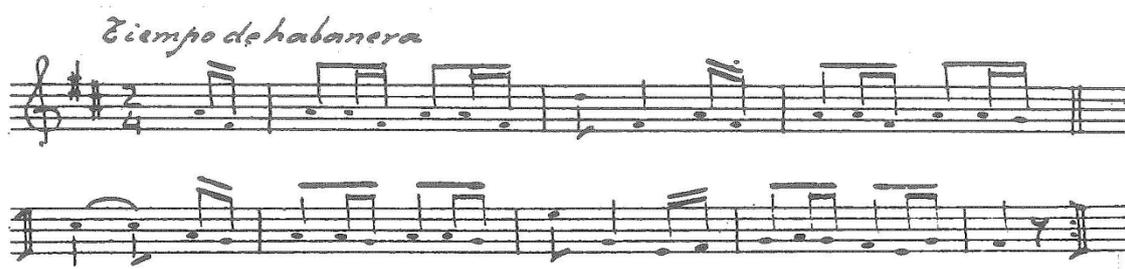


### 19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.

En la voz de un *cantaor* diferente vamos a oír otro tango vivo y un segundo lento. Obsérvese la guitarra en sus expresiones y nótese en el cante del primero cómo la parte introductiva de aquélla está en el modo *menor*, en *mayor* las coplas que siguen y en el modo *andaluz* las finales.

(Se oyen las grabaciones «El mes de los caracoles», «Tangos canasteros» y «Aunque vengas de rodillas», «Tientos», interpretados por Antonio Mairena.)

Si con el tango flamenco ocurre lo que, junto a lo escuchado hemos dicho, se ha de entender que al margen de él continuaron sus andanzas por las ciudades de España, y en su mayor parte creados por los músicos profesionales, la *canción habanera o americana*, o *tango*, y *el punto de La Habana*. Ello, conservando sus peculiares ritmos en muchos casos y su particular carácter melódico original. El nombre de la primera queda pronto al de habanera reducido, pero el de tango perdura aplicado todavía, como en los tiempos de Yradier, a la habanera con *aire* más rápido. Merece esto último ser ejemplarizado, porque quizá algunos de los oyentes se vean sorprendidos ante la paradoja que semeja ser lo que en sustancia implica: que la *habanera*, en movimiento más vivo, se convierte en *tango*, y éste en habanera si se aminora su velocidad. Me ayudo para el ejemplo de una habanera y un tango tomados de dos zarzuelas sobrado conocidas. Oigamos unos compases de la habanera de *La Verbena de la Paloma* (Se entonan los compases siguientes):



*En el aire de tango suenan así:*

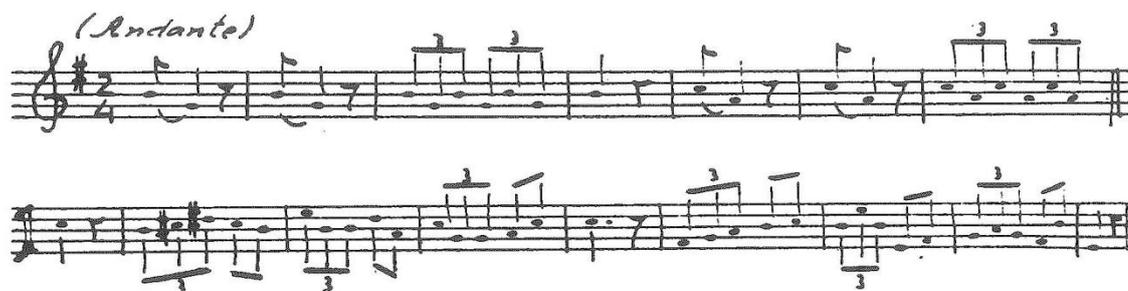
(La expuesta música es entonada en dicho aire, con mayor viveza.)



**19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.**

En el tango de «La Menegilda» de *La Gran Vía*, Chueca, curiosamente, pide que se cante un poco más lento, con lo que le convierte en una habanera (*Se entona en el tempo apuntado por el autor*):

472



Si Chueca lo hubiese dejado en su aire de tango sonaría así:

(*Entónase tal música en tal aire – Allegreto -.*)

Con las habaneras y tangos de otras zarzuelas pueden hacerse experiencias similares. No ya con los de otras, en que, como en bastantes composiciones sueltas, los tangos y habaneras presentan mezclados especiales signos de los que no hablaré ahora.

Llegado a este punto, me había propuesto ofrecer un avance de estudio relacionado con el problema de orígenes de los ritmos del tango o habanera, que en América tanto se ha discutido. Adelantado le tenía, y hasta preparadas algunas diapositivas de ilustración documental para las demostraciones, cuando advertí que, aparte la extensión que iba a alcanzar, alejábame del tema que para las presentes reuniones se ha impuesto. De cualquier manera, si al editarse las Memorias de éstas se admite en ellas la inclusión de dicho estudio, ya accederé gustoso a que se publique. No obstante, por el momento les expondré en proyección una parte de las mencionadas diapositivas, en las que se dan muestras de canciones tradicionales de nuestros pueblos informadas por ritmos iguales a los del tango, y son como sigue:

19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.

Arin arin (Vizcaya) -instrumental-

*all<sup>o</sup> vivo*

etc

Detailed description: Handwritten musical score for 'Arin arin (Vizcaya) -instrumental-'. It features two staves of music in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'all<sup>o</sup> vivo'. The melody is rhythmic and repetitive, with a 'etc' at the end of the second staff.

Baile a lo alto -estrib.- (Santander)

*all<sup>o</sup> mod<sup>er</sup>ato*

A coger el trébo-le, el trébo-le, el trébo-le, A coger el trébo-le la noche de San Juan.

Detailed description: Handwritten musical score for 'Baile a lo alto -estrib.- (Santander)'. It features two staves of music in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'all<sup>o</sup> mod<sup>er</sup>ato'. The lyrics are 'A coger el trébo-le, el trébo-le, el trébo-le, A coger el trébo-le la noche de San Juan.' There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or accents.

Canción (Málaga)

*allegretto*

Si mi suegra se muriera la-ra... etc.

Detailed description: Handwritten musical score for 'Canción (Málaga)'. It features two staves of music in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'allegretto'. The lyrics are 'Si mi suegra se muriera la-ra... etc.' There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or accents.

Infantil (Santander)

*♩ = 120*

Al pavo, pavito pavo, Al pavo, pavito si, El pavito chaper-di-do, y el pavito que está aquí.

Detailed description: Handwritten musical score for 'Infantil (Santander)'. It features two staves of music in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked '♩ = 120'. The lyrics are 'Al pavo, pavito pavo, Al pavo, pavito si, El pavito chaper-di-do, y el pavito que está aquí.' There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or accents.



## 19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.

Nos ocupamos de la guajira.

Está dicho cómo las *décimas por el punto de La Habana* y las *décimas sueltas*, glosadas y sin glosar, en España llegan a popularizarse extraordinariamente durante el pasado siglo. El abundante caudal de hojas de cordel que las contienen y conservan, impresas en las más diversas épocas de ese siglo y en las más varias ciudades de la Península atestiguan, sin dejar lugar a duda, dicha popularidad, siendo, precisamente Andalucía, el Centro y el Levante de España donde mayor extensión y fuerza alcanzara, y ceñida, casi de modo exclusivo, como dijimos antes, a los centros urbanos o populosos. Mas, si nos quedaron tan copiosos ejemplares de las *décimas literarias*, apenas nada nos llegó de la música con que hubieron de cantarse. Aparte el *punto de La Habana* que Glinka, según anotamos, transcribió en Madrid, y del que sólo se ha publicado el cortísimo fragmento, yo no conozco más que tres muestras seguras de la especie: el mencionado de Núñez Robres y Pedrell; otro (en tres versiones o variantes) que en Murcia se recogió en la segunda mitad del siglo, y el tercero, que fue hallado en la provincia de Badajoz. Es muy posible que todavía exista alguno más que ignoro, y también que en zonas de la Península no bien exploradas aún puedan recogerse otros<sup>8</sup>.

Los tres puntos dichos presentan en sus músicas notables afinidades de lineación y estilo melódicos, a que se añade un «sabor» de innegable cubanismo. Escrito el primero en compás de 6 x 8, el segundo en 3 x 8 y el

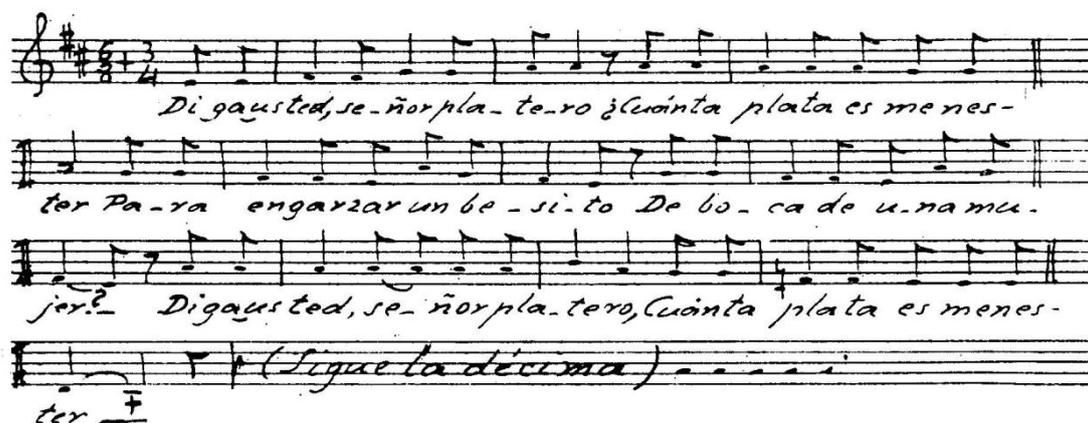
<sup>8</sup> No hacemos mérito, por ahora, de ciertas contadas melodías que, acusando evidente conexión con la canción guajira cubana, en nuestro cancionero aparecen en forma de cantos breves. Para guitarra, y del siglo pasado, conocemos también dos puntos. Ya artístico y moderno es el que escribió («Para voz y piano») el compositor Xavier de Montsalvatge, con letra de Néstor Luján.

Las versiones que de Murcia hemos indicado se hallan, respectivamente, en Julián CALVO, *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo* (Madrid, 1877 - formada en 1857), pág. 2. José INZENGA, *Cantos y bailes populares de España. Murcia* (Madrid, 1888), página 39. José VERDÚ, *Colección de cantos populares de Murcia* (Madrid, 1905), pág. 4. El ejemplo de Badajoz se encuentra en Bonifacio GIL GARCÍA, *Cancionero popular de Extremadura*, vol. II (Badajoz, 1956), pág. mus. 201. Con el nombre de *El Paño* conoció en Murcia los señalados puntos de tal región (y también en Andalucía el de Pedrell); ello, a lo que parece, por relacionarlos con la canción de *El paño moruno*, muy sabida y usada en la huerta murciana, canción que, en verdad, entraña el ritmo del punto, y tal vez podríase decir que es un punto auténtico en tonalidad andaluza. Anota Julián CALVO al pie de su ejemplo del punto in titulado «Décimas glosadas llamadas vulgarmente El paño», que Este canto es del siglo XVII según personas muy ilustradas y conocedoras de la historia de Murcia. Inzenga, en su colección, le supone del mismo siglo, y Verdú, en la suya, afirma que en principio del siglo XVIII fue muy popular. Sólo nos faltan las positivas y fehacientes pruebas de tales anotaciones, tan relacionadas con la cronología del punto en España.



19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.

tercero en 6 x 8 también, la métrica verdadera que realmente a los tres corresponde, sin dejar lugar a dudas, es la del compás mixto de 6 x 8 + 3 x 4. Les entonaré el punto de Murcia, cuyo texto viene a ser una décima glosada que he visto impresa en pliego de cordel, sin data, editado en Carmona (Sevilla) poco después del año 1850:



El compás, ahí, con el uso de la décima y algunos de sus giros indican la guajira. Y es que del punto guajiro cubano, con sus cantares en décimas, procede el de España, naturalmente: el punto de La Habana, y, por *guajiro*, el nombre de *punto* acaba trocándose aquí en el de *guajira*, pues que ésta deriva del punto, como en Cuba sucede con la guajira propia.

Si bien rítmicamente el punto *guajiro* de origen no se ofrece siempre en la medida de 6 x 8 + 3 x 4, tal es su compás de manera exclusiva unas veces, otras acoge otros, y es el único que mayormente emplea la guajira española. Ésta se funda, tonalmente, en el modo *mayor*, y con menos frecuencia en el *menor*<sup>9</sup>. La guajira del flamenco adopta el *mayor*, pero dase en algunas, cual vamos a ver, el modo que me atrevería a juzgar como primero y más caracterizante: el modo *hipofrigio* o *jastio* (antigua escala diatónica de sol), que asimismo comparece en el cubano punto guajiro.

<sup>9</sup> Los compositores de zarzuela usaron ambos modos, que, hasta en casos, inclusive, los alternaron, como Chapí, por ejemplo, lo hizo en su guajira de *La Revoltosa*.



**19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.**

Por iguales razones que las que para el tango se apuntaron como justificación de su acceso al flamenco, la guajira pasa a éste, y ya con tal nombre. No se sabe por qué fechas, pero quizá pudiésemos situarlas dentro del último decenio del siglo pasado. Hacia esa época, o poco antes, comienzan a aparecer los pliegos de décimas con el nombre de guajiras junto a los respectivos títulos de cabeza.

Casi de continuo fue muy ponderado el aflamencamiento de la guajira. En boca de cualquier *cantaor* ésta fluye con limitado bagaje de melismáticas vocalizaciones y sobrepuestos tonales ajenos al *modo*, o *modos*, que le son propios, con lo que su cubanidad, en sustancia, bien palpable o visible, de manera especial en las guajiras anteriores a las que en tiempos aún recientes se han cantado. Sólo el ritmo se ha tornado libre: en los silencios del cantaor, aparte excepciones, la guitarra suele hacer el tradicional de 6 x 8 + 3 x 4, preferentemente en el toque de falsetas.

Oigamos a dos intérpretes sendos ejemplos de la especie, correspondientes a estilos de cronología. El *cantaor* que se oye primero ejecuta una guajira en modo mayor, de faz aparentemente más moderna que la que en segundo lugar canta, implicante éste de giros e inflexiones del modo *jastio*. La décima que entona con la primera dice así:

*Estoy cansao de vivir,  
y a veces llamo a la muerte,  
pero es tan mala mi suerte  
que a mí no quiere acudir.  
¿Por qué no quiere venir  
si mi padecer es tanto?  
A mí me mata el quebranto  
si yo no lo pueo resistir;  
esto que llaman vivir  
a mí me causa quebranto.*



**19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.**

(Oyese la grabación «Guajiras de Cayetano», interpretadas por Antonio Ranchal.)

Las dos que vamos a oír, de una misma melodía, por su modalidad y su estilo denuncian bien a las claras la original fuente de que salieron. La décima de la primera se expresa como sigue:

*Mamita, cuando recibas  
la carta de mi prisión,  
guárdala en el corazón,  
guárdala pa mientras viva (s);  
que si la muerte me obliga  
por buscar mi libertad,  
si alguno por amistad  
pregunta por mi salud,  
entonces contestas tú:  
Sabe Dios dónde andará .*

Diremos, entre paréntesis, que al acabar esta guajira no se preste mucha atención al acompañamiento guitarrístico, que, por desgracia, es bastante desacertado.

(Se oye la grabación «Guajira» interpretada por José Moreno Onofre.)



19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.

*Allegro moderato*

Mami-ta, cuando re-ci-bas la car-ta - de mi prisi-ón,  
 Guárdala en el co-ra-son - Guárdala pa-mien-tras vi-va,  
 Que si la muerte me obli-ga - Por buscar mi li-ber-ta-dad  
 Si al-gu-no, por a-mista, - Pre-un-ta por mi sa-lu-dad  
 En-ton-ces con-te-s-tas tú - ¡Sa-be Dios don-de an-dará!

Hácese ahí bien evidentes las afinidades con ciertos puntos hallados todavía entre los campesinos cubanos. Véase el *guajiro punto* que sigue y compárense sus frases melódicas primera, segunda y última con las mismas de la Guajira<sup>10</sup>.

*Ten poco affrett. poco rit.*  
 He-va su-pi-er a la - rri-vo - cruzando lo-mas y ri-os  
*Ten. affrett. Ten. affrett. Tpo. giusto*  
 He-va su-pi-er a la - rri-vo - cruzando lo-mas y ri-os y por-fren-te a  
 los bo-hi-os Júm-ba-la, Júm-ba-la Jumbanban, suena su fue-te al ta-ne-ro.

Tampoco haré análisis del ritmo 6 x 8 + 3 x 4 de la guajira, que tan extendido se encuentra en los países hispanoamericanos. Lo evito en las mismas consideraciones que expuse con respecto a los del tango.

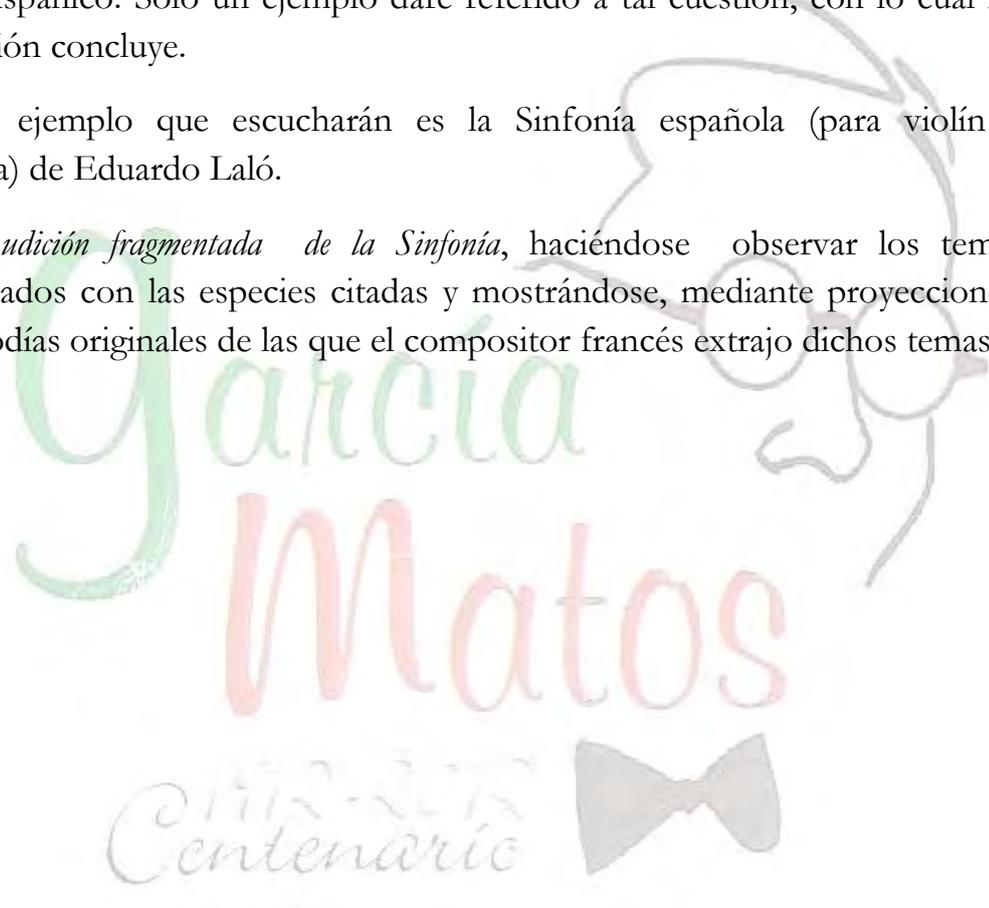
<sup>10</sup> Angeliers LEÓN, *Música folclórica cubana* (La Habana, 1964), pág. 63, Punto guajiro con la tonada «Júmbula». Transcripción: María Teresa Linares.

**19. Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana.**

Y de igual modo renuncio a hablar de un interesante tema con el que me proponía cerrar esta mi modesta ponencia: el de las influencias que sobre algunas famosas obras musicales europeas, principalmente francesas, han tenido las especies equivalentes al tango y la canción guajira, es decir la *habanera* y el *punto de La Habana*. Dada la gran popularidad que gozaban en España, creyéronlas (presumo yo) los compositores de tales obras, hasta un cierto grado representativas de nuestro folklore, y no vacilaron en servirse de ellas para realizar dichas composiciones, que idearon previamente como de signo hispánico. Sólo un ejemplo daré referido a tal cuestión, con lo cual mi exposición concluye.

El ejemplo que escucharán es la Sinfonía española (para violín y orquesta) de Eduardo Laló.

(*Audición fragmentada de la Sinfonía*, haciéndose observar los temas relacionados con las especies citadas y mostrándose, mediante proyecciones, las melodías originales de las que el compositor francés extrajo dichos temas.)



**20. PARALELISMOS RÍTMICOS DEL  
FOLKLORE MUSICAL DE ESPAÑA CON EL  
DE OTRAS REGIONES DE LA EUROPA  
SUDORIENTAL Y ASIÁTICAS.**

Homenaje a Marius Schnider. Ratisbona (Alemania),



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



García  
Matos

Centenario 

20. **PARALELISMOS RÍTMICOS DEL FOLCLORE MUSICAL DE ESPAÑA  
CON EL DE OTRAS REGIONES DE LA EUROPA SUDORIENTAL Y  
ASIÁTICAS**

Homenaje al Dr. Marius Scheneider en Ratisbona -Alemania

En la música popular española adquiere el ritmo un interés e importancia muy destacados. Y no exclusivamente por la diversidad con que se muestra, sino también por las especiales formas que en muchos reviste. De tales formas en particular se significan las que, asociando en regular alternativa grupos heterogéneos de valores, vienen a constituir entidades métricas de naturaleza igual a la de aquellas que el desaparecido folclorista rumano Constantin Brăiloiu tan pormenorizadamente estudió, y expuso en trabajo bien conocido y a las que acordó designar globalmente, como se sabe, con el nombre turco de ritmo *aksak*.

Hace varios años dediqué un ceñido artículo a señalar la presencia de algunas de estas formas rítmicas en el folclore de España<sup>1</sup>. Trata dicho artículo, casi únicamente de las *medidas* o compases y de las clases y combinaciones bajo las que en ellos se presentan los *pies métricos* que contienen, poniendo de relieve, al tiempo, respecto de tales puntos, similitudes con las canciones y músicas de pueblos del sudeste europeo, del norte de África y de otros de Asia, como Turquía y el Indostán.

Materia más específica, y por lo tanto de mayor significación aún, es la que se relaciona con los ritmos propiamente dichos melódicos que dentro de dichos compases se hallan y las variedades que asumen, siendo también muy considerable e interesante lo que en ese sentido nos ofrece la canción folclórica hispánica. De tal aspecto he de tratar aquí, pero no por extenso, ya que no lo permite el espacio con que contamos. Me ocuparé solamente de unos pocos ritmos a los que, como en el campo de la *métrica*, encontramos sugestivos paralelos en las músicas de los pueblos que acabamos de

---

<sup>1</sup> M. García Matos: Sobre algunos ritmos de nuestro folclore musical. En la Rv. Anuario Musical, vols. XV y XVI, Barcelona, 1960 y 1961.



## 20. Paralelismos rítmicos del folclore musical de España con el de otras regiones de la Europa sudoriental y asiáticas.

mencionar, paralelos a cuya exposición fundamentalmente se destina este artículo, así que, lo que en extensión descriptiva de tales ritmos en él perdemos se ganará en trascendencia a los efectos de su historia e indicios de sus posibles orígenes.

La *medida* de cinco tiempos, frecuente, más de los que se creyera, en la canción popular española, se presenta en ésta bajo todos los modos de velocidad y combinación de pies métricos de que es susceptible. Y en cuanto a las fórmulas rítmicas que en ella aparecen diré que son múltiples, y muy variadas; las que de entre ellas hasta lo de ahora hallamos relativas a los paralelos dichos son las que siguen:

Es acusada la presencia del ritmo I en la canción sudoriental europea, figurando en Rumanía muy bien caracterizada, como se aprecia en los dos breves ejemplos que exponemos<sup>2</sup>

En el tema búlgaro hay dos fórmulas rítmicas de las que sólo la primera identificamos en el canto de Burgos, y respecto de la cual podríamos multiplicar los ejemplos, así de la misma provincia como de otras de España. Pero el ritmo, el que en dicho tema constituye el como *ritornello* o segunda parte, también se halla en nuestro folclore; justamente formando *ritornello* de distintas ruedas y otros bailes españoles musicalmente similares. Damos los estribillos de dos *ruedas*.<sup>3</sup>

Junto a las identificaciones rítmicas que hemos contemplado, aún hacemos otras correspondientes ya a medidas homogéneas. Se relacionan, claro está, con fórmulas nada comunes. He aquí la primera de las dos que presentaré. En compás de 4x4, nos la muestra Yekta Bey, con dos velocidades, integrada en los rythmes “*oussouls*” de la música turca con el nombre de Duyek.<sup>4</sup>

Este ritmo en España lo conocemos, con velocidades semejantes, en un *canario* que registramos formando parte de una danza ritual de la castellana provincia de Logroño.

<sup>2</sup> Primer ejemplo en: Béla Bartok, *Melodien der rumanischen colinde*, (Wien, 1935), p.80, n.99 b,- Seg. ej: Giobanu y V.D. Nicolescu, *200 cintece si doine*, (Bucaresti, 1962),, p. 147,n<sup>a</sup> 147.

<sup>3</sup> Olmeda, Ob.cit., p. 141,no I y p. 164, n<sup>o</sup> 13

<sup>4</sup> Raouf Yekta Bey. *La musique turque*, Encyclopedie Lavignac, Première Partie, vol. 5, p.3029.



## 20. Paralelismos rítmicos del folclore musical de España con el de otras regiones de la Europa sudoriental y asiáticas.

Con alguna abundancia aparece, asimismo, en falsetas guitarrísticas del *tiento flamenco* (especie de *tango* lento).<sup>5</sup>

Y es, como se habrá podido reconocer, el primordial *ritmo* de la *habanera* del viejo *tango americano*, de la brasileña *machicha*, y de otras formas bailables hispanoamericanas, también, más recientes y de que no juzgamos necesario hacer mención.

La fórmula segunda, en compás de 6x8, que, de igual manera Yekta Bey señala, con la denominación de Yuruk- Semai, entre los ritmos turcos subrayando como diferencia particular respecto del 6x8 europeo el modo como finaliza.<sup>6</sup>

En número considerable podríamos presentar los cantos españoles que emplean ese ritmo. Viven, fundamentalmente, en las provincias de Salamanca, Cáceres, Burgos, Guipúzcoa y algunas más. Mostrándose bajo las más diferentes funciones, los folkloristas los han transcrito usando los compases de 3x8, 6x8 y 3x4. Baste la ilustración de un solo ejemplo como es una canción de Navidad procedente de Cáceres.<sup>7</sup>

Estimamos que de esta exposición, siquiera breve, aunque, a nuestro entender muy significativa, bien cabe deducir, y sin gran esfuerzo, la conclusión siguiente: “Siendo reducida la documentación que de aquellos pueblos tenemos a mano (los del sudeste europeo y de Asia principalmente) por hoy no nos es posible ampliar las comparaciones en lo que se refiere a las formas aquí incluidas; para descubrir si en esos paralelismos hay que reconocer, ya en todos o solo en algunos, una positiva relación histórica, cual le hace presumir la singular especificidad de tales formas”

Sin poseer aún una mayor documentación que entonces, podemos, sin embargo, creer ya casi sin vacilaciones en esa relación histórica, quedando por precisar sus alcances y límites y el cómo y los modos de originarse, cosas ambas que, la prosecución del estudio y una mayor extensión del mismo con seguridad nos lo han de aclarar.

<sup>5</sup> La primera en: Emilio Medina, Método de Guitarra Flamenca, 2ª edición, (Buenos Aires, 1958), p. 92. La segunda recogida por mí.

<sup>6</sup> Ob. Cit., p, 3033.

<sup>7</sup> M. García Matos: Lirica Popular de la Alta Extremadura, Madrid, 1944, p. 106., nº 112.



## 20. Paralelismos rítmicos del folclore musical de España con el de otras regiones de la Europa sudoriental y asiáticas.

Escribe Azkue estos dos cantos y otros más, similares, que recoge, poniendo la línea divisoria a continuación del primer pie binario, interpretando la combinación rítmica como 2+3+2, lo que, sin duda, es equivocado; el ejemplo precedente en 7x4 lo escribió, no obstante, como aquí aparece, es decir, igual a como nosotros hemos corregido los aludidos cantos últimos, trasladando las líneas divisorias donde creemos es su verdadero sitio.

Complementariamente hacemos notar que en el Este meridional europeo el ritmo que nos ocupa vive, por lo menos, entre los búlgaros, aunque en aire más movido.<sup>8</sup>

Variados son los paralelos que podemos señalar en la *medida* de ocho tiempos, de los que manifestaremos tres principales; bajo la fórmula que en los ritmos hindúes figura con el nombre de *matha mudrita*<sup>9</sup>. Se ofrece el siguiente romance que hubimos de recoger en la provincia de León.<sup>10</sup>

La también fórmula hindú de nombre *jayamangala*<sup>11</sup> vive igualmente al occidente de España. Con dos cantos la representamos: el primero religioso-procesional de la provincia de Zamora; el segundo, otro romance de la de León.<sup>12</sup> Es ya de tempo más vivo el tercero de los ritmos indicados, y pertenece a la danza.

En el folclore dancístico de Bulgaria figura ese ritmo; véase en la siguiente melodía instrumental que sólo de modo fragmentario reprodujimos en nuestro artículo al principio citado.<sup>13</sup>

La danza instrumental hispánica de la provincia de Segovia que con el nombre de *entradilla* incluimos también en el mismo artículo, se desenvuelve dentro del ritmo tal y tiene la forma de un largo *rondó*.<sup>14</sup>

En la medida de 10 x 16, peculiar de distintos bailes populares de España y que se confunde fácilmente, dividiéndola, con compases quinaros, llegamos a encontrar un interesante ejemplo de paralelo. Nos ofrece Djoudjeff en su

<sup>8</sup> Stoyan Djoudjeff: Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare, (París, 1931), Chap. XX, p.300.

<sup>9</sup> Gosset, Ob. cit., p.302.

<sup>10</sup> Archivos del Instituto Español de Musicología (Barcelona).

<sup>11</sup> Gosset, Ob. cit., p. 302

<sup>12</sup> Archivos del Inst. Espa. de Music., (Barcelona) Ambas canciones fueron también recogidas por nosotros.

<sup>13</sup> Djoudjeff, Ob. Cit., Chap. XII, p.49.

<sup>14</sup> Anuario Musical, vol XVI, p. 49.



## 20. Paralelismos rítmicos del folclore musical de España con el de otras regiones de la Europa sudoriental y asiáticas.

citada obra el siguiente tema instrumental búlgaro de aire vivo y que establece un 5x16, pero cuyo compás verdadero nosotros creemos debe ser el de que nos ocupamos y que se obtiene suprimiendo en el tema las líneas divisorias que van tras los compases 1º, 3º, 5º y 7º.<sup>15</sup>

Entre las muchas melodías del baile de *la rueda* que en su Cancionero de la provincia de Burgos recogió Olmeda, anotándolas en 5x8, se encuentra la que seguidamente copiamos corrigiendo la grafía. Aquí tanto el ritmo como parcialmente la melodía corren parejas con los de la pieza búlgara, hecho muy importante para la valoración de los paralelismos que venimos mostrando.<sup>16</sup>

En el centro de España y en algunas otras zonas del norte y el oeste, le vemos acogido por cantos de diversas funciones: narrativas, epitalámicas, de cuna, religiosas ... Las dos muestras que de ello damos seguidamente son, en primer lugar una canción de cuna vasco-navarra<sup>17</sup> y un canto de boda castellano.<sup>18</sup>

Derivación de este ritmo ha de ser el que convierte el pie binario en una corchea con puntillo y una semicorchea, fórmula también apreciablemente viva en España; baste un ejemplo entre los muchos que podríamos ofrecer, en un *romance* recogido en la provincia de Madrid<sup>19</sup>.

Hemos de decir que los ritmos expuestos se transcribieron entre nosotros, de ordinario, como si se tratase de la combinación 3x2, es decir, situando la línea divisoria tras el pie binario y no tras el ternario. Erramos al hacerlo así, pues es obvio que lo correcto viene a ser la cosa opuesta, según queda establecido en las melodías que acabamos de ver.

La fórmula rítmica II, registrada de antiguo con el nombre *dbenkâ* entre los *deçî-talas* de la India<sup>20</sup>, asoma en la canción española con menor abundancia que la anterior. He aquí un canto castellano de rogativa bajo ese ritmo.<sup>21</sup>

<sup>15</sup> DJOUDJEFF. Ob. Cit., Chap.X, p.145.

<sup>16</sup> Federico Olmeda, Folklore de Castilla o cancionero popular de Burgos, (Sevilla, 1903), p. 142, nº3

<sup>17</sup> R.M. Azcue: Cancionero Popular Vasco, (Barcelona, s.a.) Vol. II, p.248, nº179.

<sup>18</sup> Cancionero Popular de la provincia de Madrid. Materiales recogidos por Manuel García Matos. Edición crítica por Marius Scheneider y José Romeu Figueras, vol. II, (Madrid-Barcelona, 1952), p. 69, nº431.

<sup>19</sup> Canc. pop. de la prov. De Madrid., Vol. I p, 48, n. 103.

<sup>20</sup> Joany Grosset: Inde, Histoire de la musique depuis l' origine jusqu'a nos jours. Encyclopédie Lavignac, Première Partie., (París, 1913...), vol. I, p, 302.

<sup>21</sup> Agaoito Marazuela Albornos, *Cancionero segoviano*, Segovia, 1974, p.80, n.75.



**20. Paralelismos rítmicos del folclore musical de España con el de otras regiones de la Europa sudoriental y asiáticas.**

Asimismo se encuentra en los *talás* populares del Indostan y con el nombre *gauri* el ritmo III.<sup>22</sup> De las montañas vasconavarras procede el canto que sigue y en el que tal ritmo se acusa.<sup>23</sup>

En el compás de siete tiempos, el ritmo conocido en la India es con el nombre *Rupakâ*,<sup>24</sup> es también usado en los montes vasco-navarros en canciones de distinta función. La que sigue es narrativa.<sup>25</sup>

No es discrepancia importante en ese tema la negra con puntillo y la corchea complementaria; ello resulta excepcional a la vista de las demás melodías que en ese ritmo se hallan en el País Vasco, las cuales carecen, generalmente, de esa diferencia, lo que parece indicar que la misma puede ser interpretación transformadora de la cantora que dio el *documento*, o, simplemente, variación establecida sobre la fórmula originaria.

Veamos otros ejemplos; implícitamente prueban lo dicho, y provienen de distintos lugares navarros, siendo canción *de boda* el primero<sup>26</sup> y *narrativa* el segundo.<sup>27</sup>



<sup>22</sup> Grosset, Ob. cit., p. 304.

<sup>23</sup> P. Jose Antº de Donosita, *Euskel eres sorta*, Madrid, s.a.), p. 152, nº. 310.

<sup>24</sup> Alain Daniélou, *Northern Indian music*, London-Calcuta, 1949),

<sup>25</sup> Azcue, Ob. cit., vol. VIII, p.739, nº 610.

<sup>26</sup> Azcue, Ob. cit., vol. VIII, p.746, nº 619.

<sup>27</sup> Azcue, Ob. cit., vol VIII, p.746, nº 619.



**21. INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN  
DE LOS ORÍGENES DEL CANTE  
FLAMENCO.**

**En: *Sobre el Flamenco. Estudios y Notas.*  
Cáceres: Asociación “Amigos del Flamenco”,  
1984**



***Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.***



## **21. INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN DE LOS ORÍGENES DEL CANTE FLAMENCO.**

**En: *Sobre el Flamenco. Estudios y Notas*. Cáceres: Asociación “Amigos del Flamenco”, 1984.**

Si atractivo y en grado sumo interesante el tema propuesto para ser estudiado en estas reuniones, resulta a la vez problemático y nada fácil de abordar .

Estrriban principalmente sus dificultades en la penuria que, por una parte, padecemos de testimonios históricos o antiguos informes en relación con el cante flamenco que vayan más allá del siglo XVIII; por otra parte, en la circunstancia de mostrársenos dicho cante -según los indicios que vamos descubriendo, y que, sin extenderse aun a todo él, ello hácese muy verosímil que así será y podrá un día constatarse -, como un complejo de integrantes o elementos de procedencia, al parecer diversa, entre los que fundamentalmente se nos revelan dos, a que después nos referiremos, cuyo discernimiento y estudio supone laboriosa y delicada operación a realizar como indispensable primer paso en la indagación de orígenes del cante citado, operación que sólo muy recientemente ha comenzado a efectuarse.

Con la mayor facilidad, sin embargo, y hasta nuestros días, han sido emitidas abundantes teorías e hipótesis en determinación de dichos orígenes, mas, como por desgracia no fueron fundadas en los adecuados y rigurosos análisis que tal investigación requiere, dejando, por lo tanto, de acompañarse de las inexcusables pruebas eficientes y los necesarios apoyos históricos de corroboración, resultan carentes de verdadero valor científico y vigor suasorio, aunque provengan en casos, como así es, de tan ilustres personalidades del arte musical y que tan de cerca trataron el folklore musical hispánico como Felipe Pedrell y Manuel de Falla.

Ya se sabe lo variados que son esos señalamientos de orígenes: proponen el arábigo, el morisco, el visigótico o mozárabe, el hebreo, el musical litúrgico bizantino, el gregoriano, el gitanesco, el flamenco de Flandes...



Hasta lo de hoy, yo no he hallado apenas nada en el cante flamenco, y concretamente en su música, que tenga que ver, real y positivamente, con la música de esos pueblos y procedencias, si bien debemos exceptuar al gitano como colaborador efectivo en la formación de ciertos peculiares y caracterizadores rasgos estilísticos del cante. Nos encontramos, pues a estas alturas, sin saber gran cosa respecto del sugestivo tema que aquí nos congrega.

Dadas las dificultades que presenta y que dejamos apuntadas, se impone, creemos, antes de emprender su estudio a fondo, pensar en los métodos y procedimientos que para la ejecución en forma auténticamente científica de tal tarea han de adoptarse. Que a partir de ahora acabemos de una vez con el sistema tan generalizado y hasta aquí seguido – salvo en contados casos – del *opinionismo* impresionista, los pareceres subjetivos y la teorización fundada a la ligera o – lo que resulta peor todavía – a lo poético fantaseada bajo los modos más caprichosos e irresponsables.

En el sentido indicado va a orientarse mi ponencia.

Por los estudios que en campo del folklore musical llevo realizados, entre los que no son escasos los que verifiqué en el que el arte flamenco se refiere, poseo cierto caudal de experiencias y conocimientos sobre la materia, de los cuales selecciono aquéllos que, en relación con la finalidad metodológica a que atiende esta ponencia, quiero exponer aquí de la manera más breve posible.

Ante la pobreza lamentable que padecemos de documentación histórica atinente al cante flamenco, los recursos a que cabe apelar para la elucidación de sus orígenes, o el logro, al menos, de un saber que nos señale e ilumine vías que con mayor eficacia nos conduzcan a tal meta, son de varia índole. Únicamente citaremos los que puede calificarse de más importantes por los rendimientos que en punto a número y calidad de los datos suelen deparar.

Ocupa un lugar significado la literatura; nuestra literatura de todos los tiempos, y de ella, especialmente, los géneros que por su naturaleza y condición pueden y suelen acoger representaciones o expresiones fieles de la realidad de la vida humana, de las costumbres y las cosas.

Es uno de esos géneros la *novela*. Realista por excelencia, como sabemos, la novela española, en ella se atesora un ingente y variado arsenal de noticias,



descripciones y datos relacionados con nuestros característicos modos de existencia, sociología, costumbres, usos, etcétera, que hacen de la misma una de las fuentes auxiliares más útiles y fecundas para la ciencia del Folklore, lo cual se tiene bien experimentado. No obstante lo especial o particularísimo del arte flamenco y la cuestión de sus orígenes, posible es obtener para su estudio provechosos frutos consultando tales fuentes, siquiera el alcanzarlos cueste tiempo y esfuerzo no chico.

Ejemplos varios que confirman lo que digo podría ofrecer, pero a fin de no dejar de ser breve presentará sólo uno o dos.

Concernientes a los gitanos, sus cantos y sus bailes, o ya sus costumbres, encontramos valiosos datos en novelas de Cervantes, tan pródigo a lo largo de casi toda su obra en citas y empleo de lo folklórico, traemos a colación dos únicos pormenores de su novela ejemplar *La gitanilla*. Uno es aquél que dice: *Salió Preciosa rica de villancicos, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire*<sup>1</sup>

Por esas palabras se nos da a saber lo que los gitanos – no de quieto entonces en ningún sitio, sino errantes de continuo por las regiones de España – cantaban a comienzos del siglo XVII: genuinas canciones populares españolas sin parentesco alguno con el cante flamenco.

En la misma novela vese bailar a las gitanas. Sus bailes igualmente desemejan de lo que hacen los gitanos de hoy y que se dicen *flamencos* también.

¿Podría dudarse del valor que estos datos poseen para ayudarnos en la operación de averiguar lo que de positivo haya en el presunto origen gitano del fenómeno artístico flamenco?

Sin abandonar a Cervantes, traemos como ejemplo segundo el que se nos brinda en la novela *Rinconete y Cortadillo* y en aquel paso en que se cantan *seguidillas* en la casa de Monipodio. Tres de las cuatro coplas de esas *seguidillas* forman entre las contadas muestras que se conocen de dicha especie cancionística con los versos todos de seis sílabas, modalidad que en los tiempos de Cervantes usó el pueblo, al lado de otras, y que no mucho después desapareciera casi por completo. Rezan las coplas como sigue :

1 Miguel DE CERVANTES SAAVEDRA, *La gitanilla*, en *Obras completas*, M. Aguilar, Ed. (Madrid, s. a.), pág. 1022.

*Por un sevillano  
Ruzo a lo valón  
Tengo socarrado  
Todo el corazón*

*Riñen dos amantes;  
Hácese la paz;  
Si el enojo es grande  
Es el gusto más .*

*Detente, enojado,  
No me azotes más;  
Que si bien lo miras,  
A tus carnes das<sup>2</sup>*

Conocer la existencia de un tal tipo estrófico popular en las centurias pasadas es de importancia singular en orden a la explicación y estudio de orígenes de la *siguiriya gitana* o *playera* en su forma poética, tan distintas de la que conocemos en nuestros días, y desde hace siglos, como la más propia de la *seguidilla* española. De tal conocimiento saqué yo la teoría que sobre la génesis de la copla de la playera hube de apuntar en el libro discográfico, Una historial del cante flamenco, libro que algunos de ustedes no ignoran. Permítaseme recordarla.

En ella proponía que, constituida, cual sabemos, la clásica *siguiriya* flamenca por una cuarteta, cuyos versos primero, segundo y cuarto tienen seis sílabas y once el tercero, que a su vez se divide en hemistiquio de cinco y otro de seis, parecía resultar que en este último verso el hemistiquio inicial o de cinco sílabas fue un agregado a la de seis, que al principio debió únicamente tener dicho verso y por modo igual que los demás de la copla, juicio que apoyaba en un ejemplo de playera de comienzos del pasado siglo conservado en la Biblioteca Municipal de Madrid, en el que, efectivamente, los versos son todos hexasilábicos; así:

*El corazoncito,  
En tan larga ausencia  
No encuentra consuelo  
La peniya negra,*

a cuyo ejemplo añadí luego el siguiente, que, bajo el nombre de Canto gitano, se recoge en un cancionero musical folklórico del año 1874:

*Permita la Virgen*

<sup>2</sup> Id., id., *Rinconete y cortadillo*, Obras Completas, pág. 1104.

*Pongas tu querer  
En quien de desprecios  
Regalos te dé,*

por donde comprobamos la identidad de la *siguiriya* primitiva con la *seguidilla* hispánica, justificándose, a la par, la identidad del nombre<sup>3</sup>

Apoyaba, además, el juicio, en la particularidad de que ciertas coplas de *siguiriya* con el verso endecasílabo pueden prescindir del hemistiquio pentasilábico sin que el sentido de la misma se trunque o pierda. Así en el caso siguiente:

*Pa toitos los males  
Manda Dios remedio;  
Tan solamente pa mi y pa mi mare  
No lo hay ni lo encuentro*

Suprimiendo el referido hemistiquio dice:

*Pa toitos los males  
Manda Dios remedio;  
Para mi y pa mi mare  
No lo hay ni lo encuentro*

Pero es que después he reparado en casos vivientes que responden a mis apreciaciones; es decir, que entre los gitanos se encuentran hoy coplas que, aplicadas a costumbres íntimas, presentan la forma estricta de cuarteta hexasilábica, en tanto que, por otra parte, las mismas coplas se nos ofrecen como *siguiriyas*, añadiendo al tercer verso el hemistiquio pentasílabo de inicio. Son dos coplas que todos ustedes, a buen seguro, conocen bien. Se integran en las *alboreás* de las bodas gitanas bajo la siguiente fisonomía:

<sup>3</sup> El cancionero citado es el de José Inzenga, *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares recopilados por ...* (Barcelona, s. a. [1874]), pág. 24.

*Dichosa la mare  
Que tiene que dar  
Rosas y jasmines  
A la madrugá.*

*En un verde prao  
Tendí mi pañuelo,  
Salieron tres rosas  
Como tres luseros.*

En la conocida *Colección de cantes flamencos*, que Machado Álvarez publicó en Sevilla el año 1881, esas coplas asumen ya estas formas:

*Bendita la mare  
Que tiene que dá  
Como diñaba rosita y mosquetas  
Po la madrugá<sup>4</sup>.*

*En un prao verde  
Tendí mi pañuelo;  
Como salieron, mare, tres rositas  
Como tres luseros<sup>5</sup>*

Advertiré ahora que los datos recolectados en las fuentes literarias y otras de pareja índole, no deben ser aceptados automáticamente para su aprovechamiento en la investigación sin antes, conforme a buen método, haberlos examinado y pesado respecto de la verosimilitud y buena lógica que entrañe su contenido, mas la autoridad de quien los cita o transcribe, procurándose, de añadidura y sobre todo, tratar de ver hasta donde posible sea si dichos datos se repiten o corroboran en otras fuentes o en otros conductos. Los que yo expongo aquí han pasado por esos trámites.

La literatura teatral es veneno más fértil, quizás, que el de la novela tocante a materiales folklóricos. Ocioso es decir que nuestro teatro es en gran parte cual límpido y magno espejo donde la vida, costumbres y sentires del pueblo español se reflejan con la sinceridad más vehemente y pura. Documentos e informes muy útiles a nuestro objeto puédese allegar inspeccionando determinados géneros del teatro hispánico. Ceñidamente daré adecuada ejemplificación de lo que afirmo.

Es en las producciones líricas y en las que de algún modo se interfiere el canto,

<sup>4</sup> DEMÓFILO, *Colección de cantes flamencos* recogidos y anotados por ... (Sevilla, 1881), pág. 107.

<sup>5</sup> Id., Id., Ob. cit., págs. 12 y 117.



o bien el baile, donde con mayor facilidad puede darse con la clase de datos que nos importan; desde las viejas comedietas y representaciones breves de vario orden hasta la zarzuela, que llega a nuestro presente.

Sobre el *polo*, verbigracia, hállanse referencias y muestras en piezas del siglo XVIII. Un anónimo entremés de mediados de esa centuria, pero que, al decir de Cotarelo y Mari, es refundición de otros del siglo XVII, finaliza con una *tonadilla*, de que no hay música, que se expresa como sigue:

*En Portobelo te ame,  
en la Veracruz te vi,  
fui a Buenos Aires muriendo  
y en Lima te dije así:*

*Si me quisieras, charupa mía,  
yo te arrullara y te llamaría;  
si tú me amaras sería solo  
quien te tocara y bailara el polo.*

(Estribillo)

*En la Habana, mi vida, cantan así:  
Cacharro faquiel faro tu puquí,  
Sirano chacua catuleberi.  
Pase por tonadilla  
Y quédese aquí<sup>6</sup>*

El dato es de interés en punto a la cronología del polo, pues hasta ahora es la mención más antigua que yo he visto. Mas también es por lo que parece relacionarse con América. En Venezuela, hoy mismo, existe el *polo* como especie cancionística popular, la cual no presenta afinidad sustancial con el *polo* flamenco.

<sup>6</sup> Emilio COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo.XVI a mediados del xviii*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 17, Tomo I, vol. I (Madrid, 1911), pág. 289.



Y tenemos diversos ejemplos de *polos*, ya con su música, en *tonadillas escénicas* de la segunda mitad del mencionado siglo. No poseen, cosa significativa, carácter flamenco, como tampoco lo tienen los ejemplos que, con el nombre o indicación de *seguidillas jitanas* y los de *cantos* o canciones *jitanas*, figuran asimismo en tonadillas de tal época y posteriores. De la *caña* hay cierto indicio también - el más viejo que conozco - en una de tales piezas del siglo dicho.

*Polos* y *cañas* siguen siendo en piecicillas líricas teatrales y zarzuelillas del siglo XIX, y presentando ya fisonomías más flamenquizadas. Evóquense los *polos* de Manuel García, que, integrados en sendas zarzuelas breves u operetas de su pluma, estrenadas en los primeros años del siglo, se hicieron famosísimos y se publicaron reiteradamente. Y *polos* continúan apareciendo en las posteriores zarzuelas grandes o chicas. Las *bailarinas boleras* los danzaban, además, casi a diario, sea dicho entre paréntesis.

Claro es que otras especies, como *fandangos*, *malagueñas*, *zorongos*, *soleares*, etc., hállanse también en la clase de obras que nos ocupa, pero no podemos llevar tan lejos las citas. Sí quiero mencionar unos casos más en gracia del interés que revisten. Véase lo que alberga la *introducción* de la zarzuelilla que con el nombre de El tío *Canijitas* estrenó el maestro Mariano Soriano Fuertes en el teatro de San Fernando, de Sevilla, el año 1849. La introductiva escena se desarrolla en la plaza de San Juan de Dios, de Cádiz. Los vendedores que hay en la plaza pregonan sus mercancías; los pregones, que son entonados, dicen según el orden con que los expongo:



*Venga asté a mi puesto, hermosa,  
No se vaya osté. Salero,  
Castañas e galerosa,  
Peros y camuesas, peros.*

*Juy! Mairina,  
Tengo naranja e la China  
Y batatita boronda  
Malacatonos e Ronda,  
¡Vaya una cosa divina!  
¡Vaya una cosa divina!  
Almendraos y rosquetes*

*A ochavo,  
Suspiritos e canela,  
Agua e la nieve fría,  
Castañas como bajena,  
Calientes como bajean.*

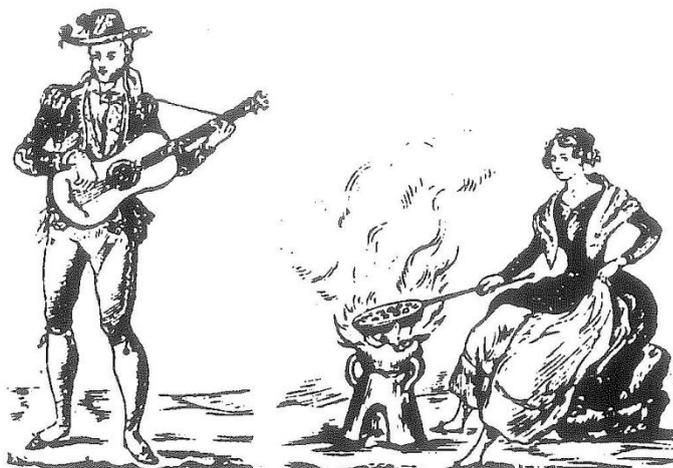
Y continúan los pregones con flores y aromas; mosquetas y clavellinas; *pescao, castañas ...*<sup>7</sup> Trátase, como se habrá notado, de una de las más graciosas partes del *mirabrás*. He ahí un curiosísimo dato que, para el estudio de orígenes de ese cante deberá tenerse en cuenta las música que en la zarzuela se entonan los pregones significados, difieren de que en el *mirabrás* comportan.

Del mismo Soriano Fuertes se había estrenado en Madrid, seis años antes, otra pequeña zarzuela que incluso superó en éxito a la de *El tío Canijitas*; titulábase *Jeroma la castañera*. Tal fue el éxito, que la principal canción de ella se estampó no sé cuántas veces en coplas de ciego que se difundieron por toda la Península. Véase un ejemplar editado en Barcelona. (Figura 1) Su primera estrofa es cantar que incorporaron *caracoles* o *romeras* algunos cantaores; nuestro admirado y querido amigo Pepe el de la Matrona, a quien hace ya unos veinte años le grabé una versión de caracoles, que conservo, incluye en la misma tal cantar. Dice el texto de la copla, como se comprobará en dicha figura 1:

*Aunque vendo castañas asaás  
Aguantando las lluvias y el frío,  
Con mi garbo y mis medidas calaás  
Soy la reina para mi querío.*

Aún no he logrado encontrarla música de la zarzuela.

<sup>7</sup> Mariano SORIANO FUERTES, *El tío Canijitas*, Antonio Romero, Editor (Madrid, s.a.)



LAS TRES CANCIONES  
LA CASTAÑERA DE MADRID  
LOS TOROS DEL PUERTO  
EL NUEVO TANGO AMERICANO

Aunque vendo castañas asaás  
aguantando las lluvias y el frío  
con mi garbo y mis medias calaás  
soy la reina para mi querido.

*Calentitas yo las vendo  
sin moneda se darán  
que a rumbosa no me ganan  
las Usias de gaban.  
Que á rumbosa sí,  
no me ganan no,  
las Usias de gaban.*

Lo mas malo de todos los males  
es sufrir un desaire á la cara  
encontrar á mi paje ¡puñales!  
y con otro pelando la pava.

*Calentitas que ahora queman, etc.*

Lo que hay entre todos los hombres  
que entre todos ocultan sus mañas,  
quien pudiera cogerlos á ellos  
en hornillo como las castañas.

*Calentitas yo las vendo, etc.*

Fig. 1.- Copla de ciego. Portada. (Siglo XIX)

En cambio si hallé la de una *siguiriya gitana* de excepcional interés: la de aquélla que en mi libro citado, *Una historia del cante flamenco*, puse en solo su copla, citada también aquí hace poco declarado que con el nombre de *Las Plañeras* provenía de una época denominada. La *máscara afortunada*, que se

guarda en la Biblioteca Municipal de Madrid, y que no había dado con su música (la de la *playera*) en la lectura del volumen que, con la apariencia de guión de dirección, manejé, guión que en la tapa y sobre papel blanco en ella pegado, dice a tinta :

1820

**La Máscara Fortunata  
Farsa jocosa en un acto  
Archivo del Príncipe**

En ópera italiana del maestro Neri, traducida al castellano<sup>8</sup>-

No mucho después de ver la luz el susodicho folleto encontré la música de tales *plañeras*; figuraba en papeles aparte en que al principio no reparé, y constituye añadidura que a la ópera se hizo en España al introducir gitanos y gitanas en una escena de baile de máscaras que en la obra cuenta. El documento es precioso, pues supone el primer verdadero ejemplo, y lejano en el tiempo, de la melodía de una *siguiriya gitana*. Sus caracteres musicales son, puede asegurarse, flamencos cien por cien. Siento profundamente no poder hacerles oír tan sugestivo canto, pero es que su ejecución resulta de gran dificultad por los vivaces grupos melismáticos que contiene. Para quienes de ustedes sepan leer música, tengo conmigo, y a su disposición, copia del preciado documento. El estudio de él, que vengo haciendo, lo publicaré oportunamente.

Al lado de la novela y el teatro ha de colocarse la literatura costumbrista, la llamada, estrictamente, costumbrista, como otra de las fuentes, claro es, más importantes a que acudir en toda pesquisa folklórica. No es preciso hablar sobre el valor de la misma, ni ilustrarlo con ejemplos. Si nombramos a un solo autor y a su obra capital, que ustedes conocen muy bien, nada más se necesitará a los efectos que perseguimos. Recordemos a don Serafín Estébanez Calderón, «El Solitario». ¡Qué valiosas cosas para nuestras investigaciones nos entrega el escritor mala- gueño en su famoso libro! ¿No es verdad? Otros, de igual carácter y distintos autores aguardan ser examinados con la intención de estudio de que tratamos.

---

<sup>8</sup> Digamos ahora que la copla aludida preséntase manuscrita en hoja suelta entremetida en uno de los cuatro libretos -manuscritos asimismo- que la Biblioteca guarda.

Aunque de importancia más reducida, los que se conocen bajo la designación de *libros de viajes*, son obras que indefectiblemente deben explorarse también a los fines en cuestión, y con la certeza de que, si no en todas, sí en parte de ellas se ha de tropezar con alguna noticia o informe de provecho. Tales libros recogen lo que vieron y contemplaron en sus viajes por España ... *turísticos*, que diríamos hoy, o de otro signo, los extranjeros que en unas y otras épocas nos visitaron. Como tales, como extranjeros, lo que por lo común había, naturalmente, de llamarles con más fuerza la atención, es todo aquello que, como más propio y original en cuanto a cultura, pintorescas costumbres y folklore en general hallaban en nuestro país. Así, las descripciones o relatos - y aun capítulos enteros, por veces - referentes a tal o cual parcela de nuestras músicas o bailes de tradición, no son, que digamos, raros en las obras mencionadas, presentando en casos, respecto a lo andaluz o a lo flamenco, verdadero interés. Unas sucintas ilustraciones lo probarán:

El inglés Henry Swinburne, en su obra *Viajes por España en los años 1775 y 1776*<sup>9</sup> nos habla del pueblo y tras decirnos que el fandango dominaba a los bailes del carnaval en Cádiz, decláranos que «hay entre los gitanos otra especie de danza llamada Manguindoy, tan lasciva e indecente, que está prohibida bajo las penas más severas. Su canto no puede ser más simple; es una repetición constante; es una repetición constante de las mismas notas»<sup>10</sup>. Escribe luego sobre el ser y la vida de los gitanos, y ahí dice que «los dos sexos son igualmente hábiles en la danza, y cantan las seguidillas de una manera alegre y tierna que les es particular»<sup>11</sup>. Esto, aunque pendiente de idóneas confirmaciones, quiere significar, entre otras cosas, que entre los gitanos del *común* de Cádiz y por los iniciales años del final cuarto del siglo XVIII no se bailaba, a lo que parece, ni cantaba cosa que pueda decirse de filiación flamenca, pues las seguidillas que menciona Swinburne cantadas de una manera alegre o tierna no pueden ser confundidas con las *playeras*.

Mas ingleses y no pocos franceses, con algún que otro autor de distinta nacionalidad, dan a luz similares libros en el siglo siguiente, de los que algunos son bien conocidos. El que más noticias encierra sobre nuestro objeto es el

<sup>9</sup> Sin perder de vista la edición original (Londres, 1779), citaremos en castellano por la traducción francesa, cuyo título es: *Voyage de Henri Swinburne en Espagne, en 1775, et 1776, Traduit de l'anglais*, (París, M. . DCC.LXXXVII).

<sup>10</sup> Ob. cit. pág. 293.

<sup>11</sup> Ob. cit. pág. 295.



famoso titulado *Viaje por España*, del barón Charles de Davilliers, viaje que éste hizo, acompañado por el gran dibujante Gustavo Doré, en el año 1862. Altamente curiosos son los múltiples datos que, referentes a canciones y bailes andaluces y gitanos se contienen en tal obra. Imposible es ahora enumerarlos. Sólo diré que, de la consideración y ponderación adecuadas de algunos de ellos habrán de deducirse consecuencia de valor cierto. Veamos uno:

Cierta noche en Sevilla, el barón acude al barrio de Triana y a la taberna del gitano *Tío Miñarro*, «donde – dice - de vez en cuando los majos y majas de Sevilla se entregaban a los bailes andaluces»<sup>12</sup>. Dichos majos y majas, que, con gran probabilidad, serían en su mayoría gitanos y gitanas -flamencos y flamencas-, invadieron la taberna y se dieron al canto y la danza. Cantáronse *polos, tonás* acompañadas a la guitarra, *malagueñas, rondeñas, caleseras de Cádiz, tiranas, Las ligas de mi morena, El majo de Triana, Los toros del Puerto, La zal de la canela...*, y al concluir la sesión y salir a la calle se entonaron las playeras a media voz. Fue lo que bailaron el polo, el zarandeo, el zorongó, la rondeña y el tango americano<sup>13</sup>.

Extrañamente sorprendemos aquí la *toná* con acompañamiento de guitarra, por cuenta de lo que viene siendo y se ha creído; y empareja todos los cantes verdaderos y alternando con ellos canciones que no lo son. Éstas ni siquiera proceden de la cantera, sino que son meras coplas de ciego muy popularizadas en Andalucía por los días en que Davilliers efectuó su viaje, y provenientes casi todas de autores más o menos cultos. En mi colección particular de coplas o pliegos de cordel poseo las siguientes de las que el Barón oyó en la taberna del gitano Miñarro:

*Los toros del Puerto*  
*El tango americano*  
*Las ligas de mi morena*  
*La flor de la canela.*

Juzgamos de interés estas particularidades. Pero, examinando de cerca la segunda, venimos a sospechar que el Barón, tal vez, no sea muy veraz al incluir tanta copla en la enumeración del repertorio de canto: que oyese en la taberna trianera. Y que al escribir su libro tendría ante los ojos pliegucillos diversos de tal jaez, que adquiriría por las calles de unas u otras ciudades de

<sup>12</sup> Barón Charles DAVILLIERS, *Viaje por España*, Ediciones Castilla (Madrid, 1949), XX, pág. 461.

<sup>13</sup> Ob . cit., XX, págs. 462 y ss.

España, pruébalo el hecho de que, al hablar de Cádiz dice de los marineros andaluces, y en especial del de la blanca ciudad: « ... como éstos - alude a los gondoleros de Venecia y al barcaionolo de Nápoles -, tienen también sus barcarolas, que en Andalucía se llaman *playeras* y van acompañadas de guitarra o de bandurria . Una de las *playeras* más bonitas que conozcamos es la *Canción divertida del curriyo marineros*»<sup>14</sup>. Vese en este título un típico título de pliego de cordel, y que para consignarlo así ha habido que tener a la vista algún ejemplar del pliego que lo porta. Yo le poseo, aunque, como de edición más reciente que es, dicho título aparece ya en el levemente modificado; contémplese en la figura 3.

Se habrá echado de ver el disparate en que Davilliers incurre al llamar *playera*, y de las más bonitas que conoce, a la copla mostrada , que es, por coneitera, lo que de ella anuncian ser los versos que acoge la cara o página reproducida.

Todo esto nos alecciona y previene sobre la prudencia y cautela grandes que hemos de observar al manejar esta clase de documentos. La crítica y consideración detenida de los mismos han de extremarse aún más que con los anteriores enunciados. Surge, inclusive, el peligro de que, si están traducidos, las traducciones pueden todavía entrañar errores. A este respecto recuerdo el que se halla en la de la obra de Charles Dembowski *Dos años en España y Portugal durante la guerra civil de 1834-1840*). Se presenta en el siguiente párrafo:

«La canción popular está tan íntimamente unida al baile en España, que me permitiréis que os diga igualmente, unas palabras respecto a éste. Ningún otro pueblo tiene más bailes. Desgraciadamente el origen de la *soleá*, del *cumbé*, de la *gallarda*, de la *chacóna*, de la *zácara* (por *jácara*), del *canario*, se pierde en la oscuridad de los tiempos, y no solamente no son bailados por nadie, sino que dudo que se encuentre alguien capaz de decirnos en qué consistían»<sup>1516</sup>.

Es con exceso detonante lo de la *soleá* para que no choque fuertemente. El fallecido Ricardo Molina regístralo al escribir, acertando, que la *soleá* de esa

<sup>14</sup> Ob. cit. , XVI, pág. 341.

<sup>15</sup> Carlos DEMBOWSKI, *Dos años en España y Portugal durante la guerra civil* . (1838-1840, Colección Universal, Espasa Calpe (Madrid, 1931). Tomo II, pág. 58.

<sup>16</sup> Charles DEMBOWSKI, *Deux ans en Espagne et en Portugal pendant la guerre civile 1838-1840*. Par le Baron ... (París, 1841), pág. 225.



mención representa «Otra manifestación folklórica ajena a la *soleá* flamenca». Pero si hubiese consultado la edición francesa original hubiese visto que se trata de un error lamentable del traductor al no saber que existió en la España del pasado, como en la de la actualidad, un baile popular llamado *folia*, que es el nombre que Dembowski pone en su libro. Dado que en éste figura escrito así:

*folia*

y como que, aparte del desconocimiento indicado, esa *efe* difiere apenas y hasta el pasado siglo, en la escritura y el impreso, de una de las dos formas que la *ese* tenía:





## LAS LIGAS DE MI MORENA.

Graciosa canción que tantos aplausos ha merecido de los  
aficionados. Acompañada de otra muy graciosa titulada:

## LA FLOR DE LA CANELA.

No te pueo yo ecir,  
Colasa, lo que me gusta  
sobre una pierna robusta  
una liga coloráa  
Levanta los faralaes,  
y luzca la pantorrilla

que vale más Colasilla  
que toítica una torá.

Vaya un ángel retrochero ¡juy!  
me tienen como alma en pena,  
¡salero! . . . . .  
las ligas de mi morena.

Fig. 2.— Copla de ciego. Portada. (Siglo XIX.)



## EL CURRO MARINERO

PRIMERA PARTE

### CANCION DEL CACHIRULO

**y rondañas para cantarse con guitarra**

(ELLA A EL)

CORO

*Los dos á la par bogando  
la barquilla empieza á andar,  
a... a... a... ay, a... a... a... ay, a... a... a... ay,  
boga, boga, curro mío,  
no perdamos el compás;  
boga aprisa, curro, aprisa,  
que me empiezo á marear.*

Es mi curro el marinero  
más chulo que surca el mar,  
es tan sólo su barquilla  
la que sabe navegar.

*Los dos etc.*

Nadie le gana en donaire  
cuando boga con tesón,  
nadie en largar una vela,  
ó en manejar un timón.

*Los dos etc.*

Fig. 3.— Copla de ciego. Portada. (Siglo XIX.)

la palabra *folia* fue interpretada por el traductor como errata de imprenta de *soleá*, nombre que para él resultaba más conocido:

*soleá*

y de esa forma corregida la estampó, con lo que una vez más confirmase aquello de *traduttore traditore*. Se ha de añadir, por lo demás, que las palabras de Dembowski no son enteramente de ese autor, sino que, en sustancia y con poca diferencia, las transcribió, aunque él no nos lo advierta, del conocido primer libro de *seguidillas, tiranas y polos* de Don Preciso.

Dejando a un lado otras fuentes de categoría más inferior, si bien de ningún modo despreciables, dirijimos la mirada hacia la que representa, en orden a la investigación misma, el filón que mayor riqueza de elementos y datos esenciales nos ofrece. Refiérome al cante en sí, a su música, preferentemente, alma y nervio de él.

Cierto que es ahí, en lo musical del cante, con su variada morfología, su pluralidad de expresiones, sus peculiares configuraciones melódicas y demás integrantes del estilo y la técnica, donde, mediante su estudio y análisis atento y continuado, se nos habrán de deparar – ha de esperarse así – las más decisivas revelaciones sobre orígenes o primordiales raíces del arte flamenco. Trátase de la fuente estrictamente folklórica; la verdaderamente fundamental y más directa.

El estudio ha de consistir, no sólo en la observación analítica y de discriminación de rasgos sustantivos de materia musical, sino, a la vez, en la práctica del método comparativo que en este dominio se hace inexcusablemente aplicar, contando para la comparación con la música popular de toda España, y aún con la no hispánica, especialmente la de determinados pueblos y culturas que con nosotros se relacionaron históricamente y de un modo u otro pudieron, en alguna medida, ejercer influencia sobre nuestra canción folklórica.

No obsta a ello, todavía, la afirmación que tocante a los orígenes arábigos, hebreos, visigóticos, etcétera, hicimos al principio. Se agregará a lo dicho, naturalmente, la labor de encuesta que es forzoso realizar entre el pueblo y los intérprete del arte flamenco, en constante indagación de cuantos



datos y tradiciones pueden llegar a conocer atinentes a la historia del mismo, a sus orígenes, a sus formas, a las evoluciones de sus especies, a los cantadores bailadores y guitarristas, famosos o no... , etc. Pero, hágase siempre rigurosísima crítica de los informes que de tales encuestas se obtienen, críbense bien, pues que, por variadas razones, son muchos los casos en que aparecen mezclados con falsos detalles o con notaciones, cuando no son inveraces del todo.

Lo que hasta nuestros días alcanzamos respecto a los orígenes del cante flamenco usando de la fuente folklórica y su estudio científico, sin prescindir de las demás que hemos enunciado, se reduce, en síntesis, a lo siguiente:

No pocas de las especies que forman el repertorio del cante, simultáneamente son cantos que en los medios rurales y aldeanos de las tierras andaluzas, y de otras de España, se registran con iguales u otros nombres en el acervo cancionístico tradicional de sus habitantes, quienes, por añadidura, comprobadamente los practican desde tiempos muy anteriores a aquéllos que, como iniciales reconocemos para el flamenco. Constituyen tales especies el *fandango* y la *malagueña* con sus afines la *rondeña*, la *jabera*, la *granaína*, la *murciana*, la *cartagenera*, la *taranta* y la *minera*. Junto a éstas, sendas fórmulas de *carcelera* y *martinetes*; la *saeta*, las *alegrías*, que, según sabemos, nacen de *jotas* de tipo aragonés. Me detengo un instante para hacerles conocer las dos *jotas* folklóricas de que las *alegrías* gaditanas más tradicionales hacen uso, *jotas* que ofrezco en las versiones mejores que hasta ahora yo he encontrado. Aquí las ponemos al lado de los cantos correspondientes de alegrías para mejor compararlas<sup>17</sup>. La que figura en primer lugar, impresa con el nombre de *Jota Valenciana* en más de dos viejas publicaciones, se recoge por vez primera el año 1888 en el cancionero de José Inzenga, *Cantos y bailes populares de España*. Valencia. (Madrid, año cit.), pág. 32. La segunda se incluye bajo el nombre de Canto aragonés en el cancionero de Lázaro Núñez Robres, *La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por don...* (1ª ed.) (Madrid, s. a. ., 1869), pág. 84:

<sup>17</sup> Se hicieron oír en la *Reunión* en que se leyó este trabajo, cosa que hizose, igualmente, en los ejemplos musicales que a estos van a segur.





## EJEMPLOS MUSICALES

*Mosso*

2. Alegrias  
Con un puñao de va-lien-tes —

2. Jota  
Que no quiere ser fran-ce-sa, —

U-na mu-je-yun ca — ñon — Con un puñao de va-

La Vir-gen del Pi-lar di — ce — — Que no quiere ser fran-

lientes — Hi-sieron en A-ra — gon —

ce-sa — Que quie-re ser ca-pi-ta — na —

Re-tro-se-de-á la fran-se-ses — ja-y!

De la tropa arago-ne-sa — De la tropa arago-

ne-sa — — La Vir-gen del Pi-lar di-ce. —

Asimismo el polo fue primero canción del pueblo, aunque todavía no podemos presentar versiones folklóricas correspondientes a las flamencas conocidas. - Tengo, sí, por ventura alguna de aquel carácter y otras varias del siglo XVIII y del XIX procedentes de piezas teatrales y de composiciones sueltas y de concierto.

Otro tanto diré de la *caña*, con la particularidad de que son ya más las versiones que cuentan entre los ejemplos que poseo. Y quiero que escuchen la más vieja *caña* que, con apariencia de folklórica, aunque rematada con un *jay!* de evidente solera flamenca, encontré hasta este momento. Aparece, puesta en *dúo* con unas *boleras* y acompañamiento de piano en el cuarto tomo de la *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta nuestros días*, de Mariano Soriano Fuertes, tomo que vio la luz en el año 1859. (Sé de la existencia de *cañas* anteriores a la que ofrecemos incluidas en sendas piezas teatrales líricas, cuya música no hemos podido aún hallar:)

## EJEMPLOS MUSICALES

3. *Caña*

fa - ti - gas me dan de muerte -- fa - ti - gas me  
pa - sa - ra - u - na se - ma - na -- si pa - sa - ra - u -  
dan de muerte -- En no uen - do teenun di - a que  
na se - ma - na -- El pe - sar me ca - ba - rí - a que  
si  
ca - ña dul - ce, ca - ña tier - na, -- ca - ña dul - ce.  
que quie - ra ca - ña dul - ce -- El que quie - ra  
ca - ña tier - na, -- ca - ña del ca - ña - ve - ral, que  
ca - ña dul - ce -- Ven - ga mi ca - ña - ve - ral que  
El



Hace bastante tiempo he escrito al respecto de esta clase de fenómenos y sobre el cómo y porqué de los mismos. Al comienzo de la presente ponencia hacíamos alusión a dos componentes del cante flamenco, «cuyo discernimiento y estudio -decíamos-supone laboriosa y delicada operación a realizar como indispensable primer paso en la indagación de orígenes del cante citado, operación que sólo muy recientemente ha comenzado a efectuarse». Supongo que no habrá quien ahora deje de identificarlos. Es uno la presunta primigenia canción folklórica; el otro, la cobertura de su aflamencamiento, que la transforma haciéndola cambiar casi siempre de faz y estilo, cual se habrá observado en las *alegrías* y la *soleá* de las audiciones que hemos hecho. De ello se desprende un como principio o teoría: la de que originariamente los cantes flamencos fueron melodías populares aldeanas que, aprendidas por los gitanos al pasar en sus trashumancias y nomadismo por lo más diversos pueblos y aldeas del territorio nacional, cuando los mejor dotados llegan a ejecutarlas imprimenles el nuevo sello que las caracteriza de flamencas. *Mutatis mutandis* esto es lo mismo que hace ya muchos años se ha constatado en Rusia y en Hungría respecto de la música de los gitanos húngaros y rusos. Pero seamos prudentes y cautelosos no tomando exactamente por conclusión la formulación teórica expuesta, sino por mera hipótesis de trabajo, pues aún está por confirmarse el fenómeno de que deriva en casi la totalidad de los cantes más característicos y genuinamente flamencos. Orientemos, sí, las investigaciones en la dirección que tal hipótesis nos marca a fin de llegar a verificarla del todo, si es que las bases sobre que la sustentamos no resultan ser engañosas y positivas sólo en parte.



## **22. ACERCA DEL RÍTMO DE LA SEGUIRIYA.**

**En: *Sobre el Flamenco. Estudios y Notas.*  
Cáceres: Asociación “Amigos del Flamenco”,  
1984**



**Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.**



## 22. ACERCA DEL RITMO DE LA SEGUIRIYA.

**En: *Sobre el flamenco. Estudios y notas*. Cáceres: Asociación “Amigos del Flamenco”, 1984.**

Del orden y condición de los ritmos que van significados es también el de una singular especie folklórica andaluza muy conocida desde ha largo tiempo y de la que existen múltiples transcripciones en las que, por desgracia, se hace aparecer tal factor, aunque interpretado de las maneras más diversas, en absoluto confundido siempre y tergiversado. Es esa especie la *seguiriya gitana* o *playera*.

Propiamente el *cante* de la *seguirilla* se desenvuelve en ritmo libre o muy inestable, llevando sólo la guitarra, que la acompaña, la fija y mensurada rítmica a que aludimos, y ello, según puede suponerse, no más que en los *toques* de *rasgueado* y de falsetas o *variaciones* melódicas que en guisa de preludios e interludios a aquél se añaden completándole. Pero sabido es que la guitarra *flamenca* se presenta, asimismo, como instrumento para hacerse oír *a lo solista* y en la mayoría de los estilos que en el *cante* se dan. Conjugándose ahora en adecuada alternancia *rasgueos* y falsetas originanse piezas y composiciones que, si el tañedor de cuyas manos surgen, posee genio y sentido estético profundo de su especial arte, llegan a alcanzar y contener valor e interés altísimos y muy honda y conmovedora emotividad. La *seguiriya gitana*, bajo este aspecto, de continuo se ciñe a la rítmica dicha exponiéndola con la mayor amplitud.

Desde el pasado siglo y hasta los días presentes se han hecho, por folkloristas y músicos, numerosos traslados al pentagrama de la flamenca *seguiriya* - con inclusión, en casos, de la melodía del *cante* metrificada (j) - mas, como decimos, en ninguno hubo de acertarse con el ritmo y compás característicos de ella, no obstante ser varias las soluciones que al objeto ofrecen. Son los siguientes los compases con que distintamente la representan esos traslados:

|      |             |
|------|-------------|
| 3x 4 | 2x4+4x4     |
| 3x 8 | 2x4+3x4     |
| 6x 8 | 3x8+3x8+3x4 |
| 5x 8 | 3x4+6x8     |



Y lo que extraña y choca sobremanera es que entre los autores de semejantes interpretaciones metricorrítmicas de la *seguiriya* figuran algunos de quienes, por su gran saber musical y por los íntimos contactos que tuvieron con el folklore, no cabría imaginar se equivocasen. Así, verbigracia, el maestro Pedrell es uno de los que a la estampa dieron la especie con compás de 3 x 4<sup>1</sup>. El ilustre compositor Turina la escribió en el de 3 x 8<sup>2</sup>, y el experto y avisado folklorista Torner, en sus artículos ya sabidos sobre ritmos, y que citaremos de nuevo, la acomodó en el compás mixto de 3x8+3x8+3x4, según a continuación se ve y diciendo lo que a seguida copiamos:



«El ejemplo 13 corresponde a una serie de *falsetas* de guitarra propias de las *seguiriyas gitanas* (también son llamadas así) y transcritas por mí directamente de un viejo guitarrista, el maestro Campillo, conservador del buen estilo en el acompañamiento del *cante jondo*. Creo que se establece aquí por primera vez el ritmo característico de este canto, acaso el más interesante del cancionero andaluz y, desde luego, el de más intensa emoción expresiva dentro del *cante jondo*, a que pertenece.

No tengo más noticias de transcripción de la *seguiriya gitana* que la publicada por Rafael Marín en su notable método de guitarra flamenca (Madrid, 1902). Pero Marín, mejor guitarrista que músico, no acertó a transcribir la *seguiriya* en su ritmo propio. En el capítulo tercero de su libro *De los cantes flamencos*, dice Marín, refiriéndose a la seguirilla gitana:

«He dejado este cante para lo último como más difícil por su medida. Es un compás tan extraño para el que no está acostumbrado a

<sup>1</sup> Felipe PEDRELL, *Canciones Arabescas, I/ Seguidillas gitanas*, Orfeo Tracio, s.a. (Madrid, s.a.)

<sup>2</sup> Joaquín Turina, *Danses Gitanes*, s.a. Serie, 5 *Sequiriya*, Rouart, Lerolle & C<sup>ie</sup>. Editions Salabert, París

oírlo mucho, que seguramente le costaría gran trabajo medirlo bien al que por primera vez lo intente... Hasta hoy el compás de éstas creo que estaba por determinar, y confieso ingenuamente que para hacerlo como lo hago me ha costado bastante trabajo». Transcribe Marín las *seguiriyas* empleando los compases de dos por cuatro y compasillo, pero con resultado desastroso para el sentimiento rítmico. En apoyo de mi transcripción recomiendo al lector oiga el disco de gramófono 182.561 b. de «Odeon», en el que se hallan impresas unas *seguiriyas* cantadas por la famosa *Niña de los Peines*<sup>3</sup>.

En las transcripciones guitarrísticas y para piano que de la *seguiriya* han dado a la publicidad los autores modernos se adopta en casi todas la métrica misma que, por lo que acaba de leerse, con tan buena fe creyó descubrir Torner como la verdaderamente justa, resultando, sin embargo, cual lo asentamos y de inmediato probaremos, desatinada en no menor medida que las demás indicadas.

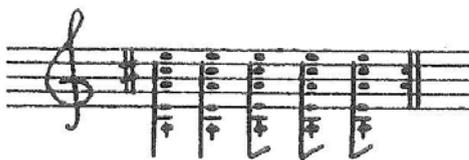
Al iniciar nosotros, en el año 1946, y para el Instituto Español de Musicología, las búsquedas y estudios del cancionero popular andaluz tuvimos ocasión de empezar a hacer conocimiento por extenso y detenidos análisis del arte flamenco. Recogimos ya entonces varios centenares de temas guitarrísticos de este arte que obran en los archivos del Instituto, y entre los que cuenta una porción elevada de ejemplos relativos a la *seguiriya*. Muy desde el principio vimos claramente el ritmo que en ésta se implicaba, sorprendiéndonos que pudiera habersele confundido con los modos que conocíamos, sujetándolo a los compases que hemos declarado.

Oyendo el tañer de la guitarra, desde sus inicios o parte introductiva *se advierte precisa al instante la forma y clase de medida que la seguiriya se ajusta*, pues, como sucede en las demás especies flamencas, esa parte es sólo de *rasgueados*, y siendo la rítmica la función que de manera casi exclusiva los *rasgueados* cumplen, sus pulsaciones acentuadas equivalen a los tiempos del compás que siguen, delimitándose éste por cómo aquéllas se agrupan, cosa que las reiteraciones ponen de manifiesto.

3 Eduardo M. TORNER, *Temas Folkloricos. Música y poesía* (Madrid, 1935), cap. Ritmos, págs. 137-38.- Id . Id., *La rítmica en la música tradicional española*, en la revista *Música*, 1 de enero de 1938 (Barcelona), páginas 32-33. -Ratificación en Id . Id., *Danzas valencianas (Dulzaina y tamboril)*, Centro de Estudios Históricos del País Valenciano (Barcelona, 1938), pág. 6.



Aparecen ordenadas dichas pulsaciones en grupos de cinco, de las cuales las dos primeras son largas; breves o más vivas las tres restantes:



Cuando la *seguiriya* es cantada suele el cantaor - a su voluntad - acompañar los *rasgueos* introductivos con palmadas sordas, lo que llaman *hacer el son*. Invariablemente las palmadas coinciden en número y medida con las figuras del esquema representado, verificándose al par de las mismas.

Cierto resulta que si no se pone cuidadosa atención a la relación exacta de valor en que los tiempos largos y breves se hallan, con facilidad pueden entenderse los primeros como puntillados (negras con puntillo). Luego, al *entrar* la guitarra en *falseta*, dado caso que la melodía llena muy comúnmente con grupos de tres notas cada uno de esos tiempos, la defectuosa interpretación se afirma tomándolos por dos compases de 3x8. Observando también con ligereza en las *falsetas* la relación existente entre las notas de dichos grupos (corcheas) y las que, con apariencia de un valor en la realidad semejante o muy próximo ocupan, como asimismo es corriente, desdoblándolas, las pulsaciones del tiempo breve, se yerra el compás y el ritmo de la *seguiriya* en la forma que lo hizo Torner y cuantos después de él como él las escribieron (3x8+3x8+3x4 ó 3x4+6x8), es decir, asimilándole el de la *petenera* que, bien conocido de antiguo y desarrollando en sus *partes* los valores de manera análoga a como aquélla en la *falseta* los presenta, influyó en tales transcripciones a modo de prejuicio, con que se ofuscaron y por el que incurrieron en la descaminada asimilación. Veáanse unos compases de la *petenera*:

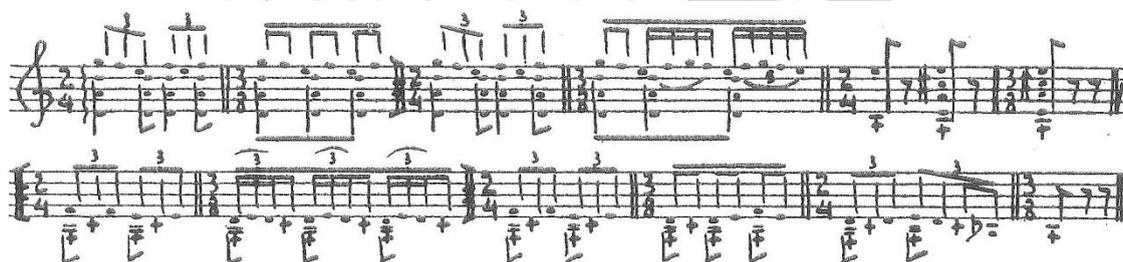


y la transcripción de *seguirilla* de Torner:



Si este autor y los que imitaron su forma de compasear la *seguiriya* hubiesen puesto mayor atención ahí, precisamente, en las *falsetas* - mejor todavía en los *rasgueados* - advirtieran que las notas componentes de los grupos binarios integrantes de los tiempos breves en su positivo ser, entrañan una duración distinta de la que asumen las de los ternarios grupos ocupantes de los tiempos largos, advertencia que les hubiera dado la clave del ritmo y compás auténticos, evitándoles caer en la interpretación que hicieron de los mismos, la cual viene pasando y teniéndose por legítima; a pesar de confundir la realidad como las otras apuntadas. Dichas notas binarias, en efecto, son *un poco más vivas* que las ternarias; pero, contra lo que a primera vista se creería, su valor no representa el de la mitad de éstas, sino un punto más, de donde por fuerza sale la conclusión de que los grupos ternarios configuran *tresillos* de corcheas, equivaliendo a semicorcheas los binarios, combinación rítmica que nos señala claramente el compás verdadero de las *seguiriya* gitana: el 7x8 con la distribución de 2+2+3 de . , o bien el de 2x4+3x8.

De ilustración sirva el ejemplo de Torner así entendido:



De nuestras colecciones añadimos a este ejemplo los que copiamos adelante en los números 13 a 20.

Puede el lector imaginar las impropiedades contenidas en las transcripciones o composiciones que de la seguiriya hicieron los autores que la sujetaron - hecho inexplicable - a los demás compases citados<sup>4</sup>.

Como se notará, considerable es el acervo de tipos rítmicos del género aksak que en el folklore musical de España se halla, acervo que todavía sube de grado y se incrementa con los que bajo los metros de 5 x 8 y 6 x 8 + 3 x 4 aparecen sobre el área peninsular alcanzando una mayor extensión de reparto, los cuales están manifestados con precisión en los Cancioneros y son asaz conocidos, por lo que, dada la intención fundamental de este artículo, no nos hemos ocupado de ellos. Y aún hay que creer en la posibilidad de nuevos hallazgos comprensivos de algunas otras formas, pues que todavía está por conocerse de manera exhaustiva el folklore de ciertos distritos y demarcaciones, muy especialmente el instrumental de las zonas occidentales, de las cuales proceden, en su mayoría, los tipos mostrados, y en las que, como se comprueba, estos ritmos viven con más abundancia y variedad que en el resto de la geografía española.

Es también en las regiones sudorientales de Europa y en las que se aludieron de Asia donde más ostensiblemente se dan equivalencias o paralelos de tales tipos, en particular por lo que se refiere a las métricas.

La medida 8x8 del combinado 3+2+3 encuéntrase muy difundida en Macedonia y Bulgaria, Turquía e Indostán, bien que no podamos señalar

<sup>4</sup> Empero de cuanto hemos consignado no queremos dejar de decir que ha habido quien, como nosotros, vio a la perfección el justo compás de la flamenca seguiriya, llegando incluso a declararlo públicamente, declaración en la que, por desdicha, nadie hubo de reparar. Se trata no ya de un músico o folklorista, sino simplemente de un fervoroso aficionado del arte flamenco, recientemente fallecido, que, aun poseyendo saber un tanto amplio del solfeo, no se tenía por capaz para la transcripción. Llamado Eloy Muñoz Martí, conocímosle nosotros. A poco de conocerle, cuestionando con él un día sobre dicho arte, nos preguntó cómo entendíamos el compás de la seguiriya. Le dimos nuestra opinión, y, con ingenua sorpresa, nos dijo: «Está usted en lo firme; ésa es también la mía, muy contraria, como usted debe saber, a la que tuvieron todos los que pusieron la seguiriya en música.» Fuimos nosotros entonces los sorprendidos. Días más tarde nos enviaba el recorte de un muy atrasado número del diario madrileño «Pueblo» - fecha 2 de octubre de 1948 - en el que, bajo el título de *¡Ay!... ¡Ay! Lermia, le, le...*, se recoge una entrevista con él celebrada por el reportero T. Y., y de la que nosotros no teníamos la menor noticia, cuyas finales palabras dicen lo que sigue:

«Y a todo esto, ¿adónde está tu duende?

- En la música. Al interpretar los compositores la música de las seguiriyas, todos fallaban. Donde se ve una reminiscencia de la música de las seguiriyas es en El amor brujo, de Falla, en cuya parte «la escena» existe un compás de siete por ocho.

- Pero tu descubrimiento...

- Pues está en que el compás de la seguiriya gitana es un compás de amalgama, o sea una mezcla de dos compases - uno de tres por ocho y otro de dos por cuatro- que van alternándose.

- Muchas gracias, Eloy Muñoz Martí.»

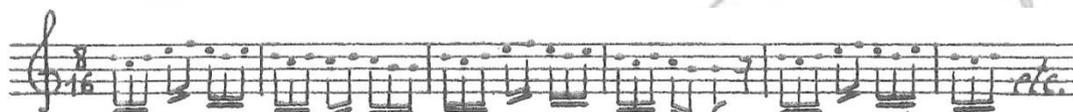


formulaciones rítmicas comparables a las de los percusivos toques de nuestras *charradas, charros, brincaos y corridos*<sup>5</sup>. He aquí un fragmento de la danza búlgara *cancetos*<sup>6</sup>:



La combinación 3+3+2, aunque muy rara o casi ignorada en Oriente, Bulgaria la conoce, sobre todo en tempo lento<sup>7</sup>.

El compás 8x16 de la *entradilla* segoviana, con su disminución de 3+2+3, es de gran uso en la misma Bulgaria y en Macedonia<sup>8</sup>. Un ejemplo búlgaro<sup>9</sup>:



Las medidas de los numeradores 11, 12, 13 y 14, igualmente se registran, ya a *tempo* más vivo, o más pausado, que en nuestro folklore, y con diferentes fórmulas rítmicas también, en los países dichos, debiendo exceptuarse Turquía respecto al compás de numerador 11, que parece no poseerlo, y la India en cuanto al de numerador 13, que a lo que nosotros sabemos, tampoco lo conoce. La fórmula, en cambio, nuestra en 11 x 8 + 3 + 3 + 2 + 3 se encuentra en la música popular indú<sup>10</sup>.

Por fin, el 7 x 8 de la *seguiriya* gitana se halla muy extendido en los mismos territorios euroasiáticos, ora con la fórmula 2 + 2 + 3 (Indostán)<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> Emantel CUCKOV, *Contenu idéologique et procédés rythmique de la danse populaire macédonienne*, en *Journal of the International Folk Music Council*, vol. IV (London, 1952), pág. 41. - Stoyan DJOUDJEFF, *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare* (París, 1931), ehap. X Raouf YEKTA BEY, *Turquie. La musique turque* en *Encyclopédie Lavignac*, Prem. Part., vol. 5, pág. 3036. - Joanny GROSSET, *Inde. Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours*, en *Encyclopédie Lavignac*, Prem. Part., vol. 1, pág. 302.

<sup>6</sup> DJOUDJEFF, ob. cit., pág. 172.

<sup>7</sup> DJOUDJEFF, ob. cit., pág. 174.

<sup>8</sup> DJOUDJEFF, ob. cit., pág. 173. - ZIVKO FIRKOF, *Les caracteres métriques dans la musique populaire macédonienne*, en *Journal of the International Folk Music Council*. Vol. IV (London, 1952), pág. 51.

<sup>9</sup> DJOUDJEFF, ob. cit., pág. 174.

<sup>10</sup> Z. FIRFOV, ob. cit., pág. 52.-DJOUDEFF, ob. cit., págs. 216, 225-26,312, 232-33. - R. YEKTA BEY, ob. cit., págs. 304-49. - J. GROSSET, ob. cit., págs. 301-2.-Alain DANIE- LOU, *Nomth Indian Music* (London -Calcuta, 1949), págs. 93-96.

<sup>11</sup> J. GROSSET, ob. cit., págs. 304.



ora con la de 3 + 2 + 2 (demás países), que también se comprende en el ritmo de la *seguiriya*. Pero en ningún caso vemos los tresillos de ésta, tan significantes, ni semejanzas en los contenidos melódicos, que encierran muy otro sentido, como ocurre con la mayor parte de los tipos precedentes; las paridades son, pues, esencialmente métricas o metricorrítmicas. Siendo reducida la documentación que de aquellos pueblos a la mano tenemos, por hoy no nos es posible ampliar las comparaciones en lo que se refiere a las formas aquí incluidas para descubrir si en esos paralelismos hay que reconocer, ya en todos o sólo en algunos, una positiva relación histórica, cual lo hace presumir la singular especificidad de tales formas.

## EJEMPLOS MUSICALES

### *Seguiriyas gitanas - "falsetas" - guitarra -*

## EJEMPLOS MUSICALES

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked as quarter note = 120. The key signature has one flat. The piece is titled 'Acerca del ritmo de la seguiriya'. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The piece is in 3/8 time. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system has a 'C. 5' marking above it. The third system has a '6' marking above it. The fourth system has a '3' marking above it. The fifth system has a '120' tempo marking above it. The sixth system has a '3' marking above it. The seventh system has a '3' marking above it.

## EJEMPLOS MUSICALES

The image displays four systems of handwritten musical notation for guitar, numbered 17 through 20. Each system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as  $\text{♩} = 120$ . The music is characterized by complex, syncopated rhythms and frequent use of triplets. Example 17 (measures 17-18) shows a sequence of chords and melodic lines with triplets. Example 18 (measures 18-19) includes a triplet of eighth notes labeled 'c. 5' and another labeled 'c. 3'. Example 19 (measures 19-20) continues the rhythmic patterns. Example 20 (measures 20-21) features a triplet of eighth notes labeled 'c. 2'. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings.

**23. NOTAS SOBRE LAS FUENTES FOLKLÓRICAS EN EL  
“CAPRICHIO ESPAÑOL” DE RIMSKY KORSAKOV.**

**Inédito, S.A.**



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



García  
Matos

Centenario 

**23. NOTAS SOBRE LAS FUENTES FOLCLÓRICAS EN EL  
"CAPRICHIO ESPAÑOL" DE RIMSKY-KORSAKOV**

Manuel García Matos  
Carmen García-Matos Alonso

Un breve apunte del archivo de García Matos, es lo que ha motivado estas notas sobre las fuentes folclórico-españolas en las que Korsakov se inspiró para escribir su *Capricho Español*.

En ellas se esbozan esquemáticamente los motivos folclóricos que el compositor ruso empleó para tejer la urdimbre musical de su famosa composición, cuya sustancia melódica está coloreada con ritmos, cadencias y dibujos musicales netamente españoles, extraídos por Korsakov de la colección: *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares*” recopilados por José Inzenga (Barcelona. D. Andrés Vidal y Roger Editor. Calle Ancha, nº, 35. A. 1874)

Siguiendo en la línea investigadora de sus trabajos: *El Folklore en la Vida Breve de Manuel de Falla o El Folklore en la Suite Española* de Pérez Casas, Manuel García Matos pensaba realizar un profundo estudio sobre el *Capricho Español* y las fuentes musicales en las que está basado. Su pronta desaparición dejó en suspenso este proyecto entre otros muchos.

Estas notas, sirven de base a este breve pero sustancioso artículo que he realizado, y, sólo pretenden una aproximación a dicho estudio, poniendo de manifiesto la influencia que el rico y variado folklore español ejerció en los compositores del siglo XIX, especialmente en los rusos, como ha quedado sobradamente demostrado. Esta influencia es paralela a la que también produjo en las mentes y espíritus de la época los relatos románticos de los viajeros por España: (Borrow, Ford, Dumas, etc.)



### 23. Notas sobre las fuentes folclóricas en el “Capricho español” de Rimsky Korsakov

#### ANTECEDENTES:

Durante la centuria decimonónica, la música popular española fue un poderoso imán para los compositores rusos.

Rimsky-Korsakov contaba un año de edad, cuando Mijail Glinka visita España por primera vez a principios de junio de 1845, con el propósito de oír, estudiar y anotar las melodías populares españolas, para captar su espíritu y trasladarlo a sus composiciones: *Jota aragonesa*, *Recuerdo de una noche de verano en Madrid*.

Calvocoressi declaraba al hablar de su obra: “es curioso advertir que se debe a un ruso el pensamiento de utilizar artísticamente variados timbres, ritmos y melopeas del suelo español, y Glinka estaba especialmente preparado para efectuarlo, sin duda, por el atractivo que la música oriental ejercía sobre él...” No hay que olvidar, que en bastantes óperas italianas (Rossini, Mercadante, Verdi) se encuentran elementos populares españoles, como afirmaba en 1866, Camps y Soler en la *Gaceta Musical de Madrid*<sup>1</sup>.

En su itinerario español, Glinka, acuciado por un solo objetivo, anotará cuidadosamente todo lo que veía y oía en las diferentes ciudades en las que transcurre su estancia: Valladolid, Madrid, Murcia, Granada. La motivación que le guiaba no era tanto la de acopiar el material compositivo para sus obras, como la de reunir el más rico y completo repertorio de canciones procedentes de un folclore musical lleno de exotismo, al que su sensibilidad se encontraba vinculada por algo en común.

Confeccionó un *Álbum español* y un pequeño *Cuaderno de canciones españolas*, en donde anotó hasta diecisiete melodías de diferentes estilos: seguidillas, boleras, jotas, etc. la *Colasa*, *Llas habas verdes*, *jota de Asturias*, *seguidillas manchegas*, son algunos de los títulos<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> SUBIRÁ PUIG, José: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Salvat Editores, S.A. Barcelona, 1953. Pág., 888.

<sup>2</sup> ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: *El viaje de Glinka por España. Relaciones Musicales entre España y Rusia*. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid, 1999.



### 23. Notas sobre las fuentes folclóricas en el “Capricho español” de Rimsky Korsakov

Uno de los aspectos más sugestivos de su viaje por España y que mayor huella le dejaría fue su estancia en Granada, en donde quedó fascinado por la música andaluza y por el flamenco. En esa ciudad bebió la esencia popular directamente de labios de los gitanos y de otros personajes como el guitarrista “el Murciano”; en las zambras en donde se bailaba, cantaba y tocaba la guitarra, instrumento que Glinka intentó aprender.<sup>3</sup> Numerosos informantes, generalmente de estratos sociales muy bajos, le aportaban noticias y datos: “... para alcanzar mis objetivos recurro a arrieros, a artesanos y a la gente sencilla, para prestar oídos con mucha atención a sus melodías...” escribía a su madre en una carta. (13 de diciembre, 1845).

El viaje del compositor ruso por España hay que contemplarlo en el contexto romántico del siglo XIX. Visitó nuestro país, al igual que lo hicieran otros escritores y artistas; pero el impacto que en la música rusa va a tener dicho viaje a través de sus composiciones y las de su discípulo Alexander Dargomijsky (1830-1869) sería decisivo, ya que iba a marcar el comienzo de su renovación, y el nacimiento del nacionalismo musical, dejando abonado el terreno para la creación del *Grupo de Los Cinco*.

Todos los integrantes de este grupo, en mayor o menor medida, tomaron del folclore nacional las suntuosas armonías orientales, los ritmos, o las cadencias de los cantos populares, y los adaptaron a sus creaciones. La mayoría recorrió los pueblos y las aldeas más apartadas recogiendo repertorios de canciones: Balakiref en 1862, recopila una interesante *Colección de cantos rusos*: de sirgadores, de amor, de ronda, que posteriormente armonizaría orquestándolos. Una de sus primeras obras importantes es la *Serenata Española*, sobre los temas que Glinka le había brindado, recopilados en su viaje por España.<sup>4</sup> Bien es verdad, que el nacionalismo y el grupo de Los Cinco, no hizo más que reactivar lo que estaba latente en la música rusa desde el siglo XVIII. Ya entonces se habían publicado cancioneros populares como la *Colección de Cantos cosacas*, de Danilo Kirscha.

<sup>3</sup> GARCÍA-MATOS, Carmen: La Música y el Flamenco. Diccionario Enciclopédico del Flamenco. Ed. Cinterco. Madrid, 1988. En este artículo se tratan las relaciones de Glinka con el flamenco en su viaje por Andalucía.

<sup>4</sup> NONELL, Carmen: Los músicos nacionalistas rusos. Los Cinco. Editorial S.A.E.T.A. Madrid, 1948. Pág. 26.



## RIMSKY-KORSAKOV Y LA MÚSICA FOLCLÓRICA

Rimsky-Korsakov, el más joven y fecundo del grupo de Los Cinco, vivió inmerso desde su más tierna edad, en la música tradicional de la provincia Nijni-Novgorod, junto al río Volga, en donde había nacido. Allí, era frecuente oír las melodías de la liturgia ortodoxa en los cercanos monasterios, y las canciones folclóricas que le entonaba su niñera- igual que a Manuel de Falla le cantaba La Morilla-.

Esas primeras impresiones le acompañarían a lo largo de toda su vida. Así lo expresa en sus memorias “... durante la temporada 1875-76 tuve que llevar a buen fin una cosa totalmente nueva para mí (...) empecé a sentir gran interés hacia las canciones populares rusas. Examiné todas las recopilaciones existentes que entonces conocía poco, a excepción de la maravillosa colección de Balakiref. Se me ocurrió la idea de que tal vez yo también sería capaz de efectuar un compendio...”<sup>5</sup>

Poco tiempo después de esta primera colección, obtenida a través de un cantante, Filipov, archivo viviente de la música tradicional que Balakiref le había proporcionado, el compositor ruso hace su propia recopilación de melodías populares: *Cantos Nacionales Rusos, recopilados por A.R. Korsakov, Op.24.*

Comenta en sus memorias refiriéndose a esa colección... “en primer lugar introduje en ella todo cuanto encontré de valor en los antiguos compendios de Pratch y Stakhovitch, que constituían una rareza bibliográfica (...) luego incluí en mi recopilación todas las canciones que me habían cantado mi tío y mi madre, quienes en 1810 y 1820 las habían oído en las regiones de Novgorod y de Orel (...) anoté después las canciones de nuestra criada que había nacido en una región muy alejada de la capital.

Prescindí concienzudamente de todo lo que me pareció poseer escasa calidad y sospechosa autenticidad....”

---

<sup>5</sup> RIMSKY KORSAKOV, Nicolái: Diario de mi vida musical. J.Janes. Edit. Barcelona, 1947. Pág. 132.



### 23. Notas sobre las fuentes folclóricas en el “Capricho español” de Rimsky Korsakov

“... en casa de Borodin, trabajé con ahínco para transcribir una canción de boda de un ritmo extremadamente caprichoso: *El repique de campanas*, cantada por una criada oriunda de las regiones del Volga (...). Ordené las canciones por géneros; primero las de gesta, luego las canciones lentas y las danzas, después las canciones de juegos y rituales, en el orden del ciclo de la adoración pagana al sol y de las fiestas correspondientes, fiestas que todavía se celebran hoy en ciertos lugares...”<sup>6</sup>

La lectura de su diario confirma que los cantos tradicionales de Rusia fueron una constante en el tejido compositivo de sus creaciones y una fuente de inspiración permanente, como así lo manifiesta: “yo escuchaba las voces de la creación popular y de la naturaleza, y lo que ellas me sugerían servía de base a mi obra, procedimiento que más tarde me reprocharon los críticos musicales, al notar, estos últimos, que en *Snegurocha*, y en la *Noche de Mayo*, existían dos o tres melodías sacadas de la música popular. Declararon que yo no era capaz de componer melodías originales...” ( ... ) Continua diciendo: “al igual que en la *Noche de Mayo*, la primera canción del sol, algunas partes del Carnaval, y el grito de los heraldos, fueron escritos al modo de los antiguos o con cadencias antiguas, principalmente de los segundo, tercero y quinto grados, dórico, frigio y mixolidio ( ... ). Durante toda mi carrera no dejé de sentir esta predilección por la manera antigua, y estoy seguro de que llevé a cabo algo nuevo en este terreno, al igual que los demás compositores de la escuela rusa<sup>7</sup>.

Esta declaración de principios se hace evidente en *Sadko*: “En el poema sinfónico, el recitado recuerda el canto convencional de *la bilina*. Al pasar cual un hilo conductor a través de la opera entera, este recitado da a toda la obra aquel carácter nacional y legendario que acaso solamente un ruso puede apreciar...”<sup>8</sup>

El notable interés de Korsakov por la música tradicional, obedece a la misma motivación que impulsaba a los demás componentes del *Grupo de Los Cinco*. Borodin solía acompañar al compositor a las aldeas, para ver bailar a los

<sup>6</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái: Ob.Cit. págs, 131,132.

<sup>7</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái: Ob. Cito págs. 191,192.

<sup>8</sup> RIMSKY-KORSAKOV, Nicolái: Ob. Cito pág, 294.

### 23. Notas sobre las fuentes folclóricas en el “Capricho español” de Rimsky Korsakov

campesinos en sus fiestas populares, allí se saturaban del color y el tipismo que es el alma de la música nacional rusa; anota en su diario.

Estas reflexiones vertidas por el músico en sus memorias, nos sirven de base para afirmar que Korsakov tenía muy presentes las melodías y ritmos folclóricos a la hora de componer sus obras. El interés por lo autóctono, le llevaría a consultar, también, otros repertorios de aires nacionales- como se denominaba en el siglo XIX, a los cancioneros folclóricos- procedentes de distintos países.

En Francia, país con el que Rusia tuvo frecuentes relaciones, no sólo por que estuviera bien visto por la aristocracia hablar su idioma, sino por otras muchas razones, se editaron durante la centuria bastantes cancioneros, que con toda probabilidad fueron exportados a Rusia y conocidos por Korsakov.

De los que se publicaron en el vecino país, merecen destacarse:” *Echos d' Espagne- Chansons & danses populaires. Recuilles & transcrites par P. Lacome et J. Puig y Absubide*. Paris, Durand. 1886; este cancionero contenía treinta y ocho temas recogidos del folclore tradicional de España: seguidillas, tiranas, manchegas, el zorongo, rondeña, el polo, la cachucha, malagueña, jota aragonesa, etc. En el preámbulo se hacía un estudio de la música popular en general y de los aires y costumbres locales.

Otras colecciones, de las muchas que circulaban llevan por título: *Caprichos Líricos Españoles. Palabras de don Francisco de Quevedo... música de Manuel García* (París, 1830). *Collection des meilleurs Airs Nationaux Espagnols: Boleras et Tiranas, en 1812-1816, de Narciso Paz*, etcétera.

Respecto al cancionero que interesa a nuestro estudio: *Ecos de España, Colección de cantos y bailes populares recopilados...* por José Inzenga, (Barcelona, 1874), de la que Korsakov sacó los motivos musicales para su *Capricho Español*, no sabemos con exactitud si fue publicado en Francia. Conocemos, en cambio, otra colección de Inzenga que vio la luz en aquel país: *Cantos y bailes populares de España. Galicia, Valencia, Murcia*. Madrid, Barcelona, Valencia, Murcia, París, 1888. (97 rue Charonne).

De no haber consultado la edición francesa, posiblemente el músico ruso revisaría la edición española, ya que no era la primera vez que tenía a mano



### 23. Notas sobre las fuentes folclóricas en el “Capricho español” de Rimsky Korsakov

repertorios tradicionales. Es conocido, y él así lo manifiesta, que para componer *Sadko*, tenía a la vista la colección de melodías árabe-andaluzas que recopilaron Yafil y Rouanet; la misma que usó para *Scherzade*.<sup>9</sup>

José Inzenga y Castellano (1828-1891) había nacido en Madrid, y estudió en el Conservatorio de París. Fue profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación, y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Su colección *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares*, editada en Barcelona en 1874, comenzó a publicarse, fragmentariamente, en el año 1873 en el semanario científico y artístico *El Telegrama* que dirigía don Rafael Palet. Posteriormente, Inzenga reúne los materiales que personalmente había recogido en una infatigable labor de campo por algunas provincias de la geografía española- como él mismo declara- y compone el ejemplar que sale a la luz en 1874 editado por don Andrés Vidal, en Barcelona.

Los periódicos más importantes de Madrid: *El Imparcial*, *El Tiempo*, *La España Musical*, *La Revista Europea*, etc. acogieron la publicación como un acontecimiento, y los críticos Peña y Goñi, Cárdenas, Medina, Rododera, entre otros, le dedicaron excelentes críticas.<sup>10</sup> La colección está compuesta por cuarenta y nueve temas populares y tres canciones patrióticas.

Los materiales folclóricos que la integran proceden de once provincias españolas: **Cataluña:** Lo Pardal, Montanyas regaladas, San Raimundo de Peñafort, Los tres Dallaires. **Asturias:** Danza Prima, Alborada, Canto Asturiano, Fandango asturiano, Canto popular de Oviedo, Baile de las cercanías de Oviedo, Danza de Mujeres en Pravia y Cudillero.

**Andalucía:** Seguidillas sevillanas, Canto de aguinaldo, Canción popular de Sevilla, Canto gitano, La cachucha canción gaditana, Canción popular de Cádiz, Canto de Granada, zorongo, Canto popular.

**Castilla la Vieja:** Soria; Canto tradicional de la sierra de Carneros, Ya se van los pastores, la Tarara, canción bailable. **Galicia:** Canto popular antiguo,

<sup>9</sup> NONELL, Carmen: Ob. Cit.

<sup>10</sup> LNZENGA, José: Cantos y bailes populares de España. Unión Española. Madrid, 1888. Pág. XX.



### 23. Notas sobre las fuentes folclóricas en el “Capricho español” de Rimsky Korsakov

Canto popular de Pontevedra, Canto del país de la Ulla. Valencia: Albaá, El chiste.

**Islas Baleares:** Canto popular-Mallorca-, La Danzella, Danza del día de San Juan, Vou veribou- canto de cuna-, Toque de las rifas.

**Murcia:** El paño, Las Torrás, Rosario de la aurora. Aragón: Jota aragonesa

**Guipuzcoa:** Canción popular, Ondarrabia chiquia, Canción Ondarrabia Aundia.

**León:** Baile a lo alto.

De la **Isla de Cuba** recoge tres canciones: Tajona, Guaracha, Zapateado del monte y Baile de guajiros.

Por último, incluye tres himnos patrióticos: Religión Patria y Libertad, El triunfo de la Nación española, y la Libertad de la Patria.

Catorce años después de haberse publicado este primer libro, Inzenga saca a la luz los *Cantos y Bailes populares de España*, editados en 1888 por la Unión Musical Española, y dedicados a las provincias de Galicia, Valencia y Murcia; de las demás provincias no publicó otras colecciones.

Cuarenta y dos canciones están dedicadas a Galicia: muñeiras, maneos, jotas, etc.; dieciocho están tomadas del folclore valenciano: jotas, albadas, etc.; de la región murciana, contiene veinte temas además de aguinaldos, jotas y seguidillas; encontramos en este último cuadernillo dos interesantes versiones de *El Paño*, que como las otras canciones están armonizadas para piano.

Además de los repertorios cancionísticos, Inzenga realizó también, una interesante *Colección de aires populares para guitarra*, publicado en Madrid, (s.a.), por J. Castro y Campo, editor.



## EL CAPRICHIO ESPAÑOL

Korsakov escribe el Capricho en el año 1887 en su casa de campo del distrito de Luga. En su diario anota lo siguiente: " a principios del verano de 1887 escribí el *Capricho Español*, utilizando los esbozos que hice para la fantasía de estilo virtuoso para violín, sobre temas españoles que tenía en proyecto; yo esperaba que *El Capricho* destacaría por el colorido orquestal y huelga decir que no me equivoqué (...), ejecutaron mi *Capricho Español* (... ) en el primer ensayo la orquesta entera me aplaudió frenéticamente en cuanto acabó de tocar la primera parte. Idénticos aplausos acompañaron los demás fragmentos. Cuando se estrenó en el concierto, El Capricho fue interpretado con una perfección y un brío que jamás se reprodujeron.

...los críticos y los espectadores opinaron que *El Capricho* no era más que un trozo brillante notablemente orquestado, esto es falso. *El Capricho* es una obra para orquesta; los cambios de timbre, el feliz escogimiento de dibujos melódicos y de las figuraciones, corresponde a cada instrumento; las reducidas cadencias de virtuosismo para instrumentos solistas, el ritmo de la batería, etc. constituyen la mismísima esencia de la obra, y no su “vestidura”. Contrariamente a las anteriores afirmaciones el músico continúa diciendo: “... por lo general *El Capricho*, es sin duda alguna, una rareza puramente superficial, pero viva y brillante. No estuve tan afortunado al componer la tercera parte- *Alborada* en si bemol mayor- en la cual, el metal ahoga un poco los dibujos melódicos de la madera, lo que desde luego se puede subsanar si el director de orquesta presta atención a ello, y si modera las indicaciones respecto a la intensidad en el metal...”<sup>11</sup>

Con el *Capricho Español*, Korsakov obtiene uno de los mayores éxitos en su faceta de sinfonista. Lo estrenó, según dice la partitura, la orquesta de la Opera Rusa Imperial de San Petersburgo el 31 de octubre del año 1887.

Su estructura es como sigue:

1.- ALBORADA. (Vivo estrepitoso)

II.- VARIAZIONI (andante con moto)

<sup>11</sup> RIMSKY KORSAKOV, Nicolái: Ob. Cit. págs, 231 Y ss.

## 23. Notas sobre las fuentes folclóricas en el “Capricho español” de Rimsky Korsakov

III.- ALBORADA (el mismo tiempo primero, con otro tono y alguna variante)

IV.- SCENA E CANTO GITANO (alegretto)

V.- FANDANGO ASTURIANO (termina con el tono primero)

En el número I, *Alborada*; el ritmo del acompañamiento armónico es, puede decirse, el mismo que Inzenga adopta en la Alborada que se incluye en la colección *Ecos de España*, (Ejemplo nº 1.)

El número II, *Variazioni*, es como el mismo número anterior, pero transcribe puntualmente el tema de Inzenga, que no es otra cosa que unas variaciones sobre el conocido tema asturiano de la Danza Prima, canción religiosa de notable arcaísmo, que el mismo Felipe Pedrell trae en el *Cancionero Popular Español* (tomo, I. pág., 38), y del que nada dice respecto a su relación con la obra de Korsakov, puesto que no cae en la cuenta de ello (Ejemplo nº, 2).

En el número III, se vuelve a retomar el motivo primero.

En el número IV, *Escena y Canto Gitano*, transcribe con toda fidelidad el tema de Inzenga, que es el mismo que Soriano Fuertes incluye en el cuarto tomo de su Historia de la Música. Sólo evita las repeticiones de miembros que se dan en el tema original. La armonía y su ritmo son, puede afirmarse, los mismos que adopta Inzenga y diferentes a los que recoge Soriano Fuertes. (Ejemplo nº 3)

Por último, el *Fandango Asturiano*, número V, es transcripción fidedigna del original. En la exposición completa de éste, al principio, lo acompaña Korsakov, al igual que Inzenga, con la sola armonía del acorde de tónica. (Ejemplo, nº 4).

La *Alborada* con la que se inicia *el Capricho*, que Inzenga recoge en su Cancionero, era un canto matinal que se hacía al rayar el día. Según Felipe Pedrell, procede de la época trovadoresca, oponiéndose a la *Serena*, que era el canto nocturno.

La alborada, albada, aubada o alba y alboreá es un canto que se encuentra muy difundido por toda la geografía española, rara es la región en



### 23. Notas sobre las fuentes folclóricas en el “Capricho español” de Rimsky Korsakov

donde no se cante. En algunas provincias como Valencia, se acompaña con doncaina (dulzaina) y tabalet (tamboril).

Las *Variazioni*, número dos de *El Capricho*, son distintas variantes trabajadas sobre el tema asturiano de la Danza Prima. Esta danza, de remota antigüedad, es a la vez guerrera y religiosa; de forma circular se interpreta con elegancia y parsimonia, al compás de una canción que se va repitiendo constantemente, haciendo giros a derecha e izquierda vivamente y con lentitud. Los danzantes enlazados por los meñiques forman un círculo cerrado, y ejecutan la danza al ritmo de un romance antiquísimo: ¡Ay un galán de esta villas!, verdadera reliquia del pasado. De carácter novelesco- narrativo, está muy relacionado en algunos momentos de su desarrollo con los romances moriscos y fronterizos. El romance que acompaña a la danza aún se canta en algunos concejos de Asturias.

Según Menéndez Pidal, este tipo de danzas acompañadas de un canto narrativo, fueron comunes a multitud de pueblos de la antigüedad y de la Edad Media, y esa antigüedad se pone de manifiesto- dice- en la poesía de estrofas paralelísticas que acompaña al romance.

La música, en cambio, es lenta y monótona y difiere según las zonas. En la parte baja de Asturias, y aún en la zona de la costa, la danza es de ritmo tranquilo, mientras que en los pueblos de la montaña la danza es briosa y rica en bruscos movimientos, constituyendo variaciones de la verdadera *Danza prima*, que más tarde darían lugar a las llamadas giraldillas.

El *fandango asturiano* con que finaliza la obra, es un baile que no tiene nada que ver con el fandango andaluz. Es un baile asturiano de gaita en compás de 3x4, y con una medida y distribución rítmica fijas. Es, tal vez, como asegura Martínez Torner, el baile más usado en Asturias, y su ejecución varía poco de unos pueblos a otros, dependiendo solamente de la agilidad que el bailarador tenga para hacer con los pies figuras complicadas.

La colocación de los bailaradores e instrumentistas se hace del mismo modo que en los *bailes de pandero*. La melodía se repite cuatro o cinco veces, y a cada repetición, los bailaradores multiplican los pasos de los pies. Mientras la gaita y el tambor ejecutan la primera parte de la melodía, los bailaradores hacen *el paseo*, comenzando el baile con la segunda parte: una vez hecho el *patagueyu*,



### 23. Notas sobre las fuentes folclóricas en el “Capricho español” de Rimsky Korsakov

especie de saludo que consiste en aproximarse a la pareja y dar una vuelta girando los pies. Al final de cada baile se *maquila*, o sea se da una vuelta como la anterior.

#### CONCLUSIÓN

España fue un referente a lo largo de todo el siglo XIX, y tanto lo español como la música popular fueron fundamento y objeto de inspiración de innumerables compositores del momento: Deodat de Séverac (1873-1921), Gustave Samezevich (1874), Charles de Tournemire (1870-1939), Raúl Laparra (1876-1943), Georges Bizet (1838-1875), por citar algunos. No obstante, ya en el siglo anterior la música andaluza había servido de base a Scarlatti, a Boccherini y al mismo Padre Soler, para escribir sus páginas más logradas.

No debe extrañar, pues, que la generación siguiente viera en los acordes, armonías y ritmos de la música folclórica española, una fuente en la que inspirarse. Así, Rimsky Korsakov no hizo más que continuar la tradición que le venía marcada, primero por Glinka, quien le suministró abundantes materiales obtenidos en sus viajes españoles y, después, por la corriente imperante en la mayor parte de Europa en el siglo XIX que impulsaba a los compositores a revisar el patrimonio de la música tradicional, para encontrar la materia prima con la que cimentar sus propios nacionalismos.



***MANUEL GARCÍA MATOS (1912-1974)***  
***IN MEMORIAM***

**Miguel Querol Gavaldá**  
**Barcelona 1976.**



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.*  
*Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso*  
*Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



## **MANUEL GARCÍA MATOS (1912-1974)**

### **IN MEMORIAM**

por Miguel Querol Gavaldá  
Barcelona 1976.

*El día 26 de agosto de 1974, en una clínica de Madrid, moría el ilustre folklorista y etnomusicólogo español Manuel García Matos. Un mes antes habíamos comido juntos en la Feria del Campo y nada hacía presagiar que su final estuviese tan cerca. Con su muerte el Instituto Español de Musicología ha perdido uno de sus más asiduos y conspicuos colaboradores y España el más competente de sus folkloristas.*

*Matos, como le llamábamos los amigos, para abreviar, colaboró con nuestro Instituto desde los albores de su creación, realizando numerosas misiones cancionísticas por encargo de dicho Instituto, en las que recogió miles de documentos, tanto en lo que atañe a las canciones populares como al entorno social y tradicional en que éstas se cantan o bailan.*

*Durante muchos años, en colaboración con la Sección Femenina y con el Instituto de Cultura Hispánica, García Matos organizó numerosos concursos nacionales e internacionales de danzas folklóricas, a varios de los cuales tuve el honor de ser invitado y puedo atestiguar el cariño entrañable que le profesaban todas las agrupaciones populares de España, incluyendo las islas Baleares y Canarias. Gracias a la asistencia a estos concursos y otras incontables ocasiones que me deparó la gran amistad que nos unía, puedo afirmar también que Matos era un fenómeno extraordinario en el mundo del Folklore, pues aparte de sus conocimientos como investigador, sabía bailar todas las danzas de todas las regiones españolas; tocaba todos los instrumentos populares y cantaba con una gracia y vida inimitables la infinita variedad de la canción popular española con el estilo propio de los cantores populares. El llorado folklorista no solamente recogía canciones y tocatas de danza, sino que coleccionaba también toda clase de objetos producidos por la artesanía popular, especialmente la pastoril, relacionados con la etnografía musical, hasta el punto que reunidos todos esos objetos e instrumentos, junto con su biblioteca especializada, podría formar un museo de regulares dimensiones.*

*Al lado de sus méritos como investigador no podemos silenciar sus cualidades como hombre: su laboriosidad y espíritu de sacrificio en la búsqueda de los documentos, su lealtad para con los amigos que puede presentarse como modélica, su sólida fe cristiana, bendiciendo*



*siempre la mesa y dando gracias a Dios por todo, su tremenda repulsión a todo cuanto olía a hipocresía, su franqueza y sinceridad en todos sus actos y conversaciones, aun a costa de sus intereses.*

*En los últimos años llevaba una vida muy retirada en su domicilio, rehusando frecuentes solicitudes y colaboraciones, para entregarse el mayor tiempo posible y con la mayor intensidad a las investigaciones musicales. Tanto en homenaje al llorado amigo como en interés de los musicólogos, ponemos a continuación una síntesis de su biografía así como de sus trabajos.*

*Manuel García Matos nació en Plasencia (Cáceres) el día 4 de enero de 1912. Se formó musicalmente con don Joaquín Sánchez Ruiz, maestro de capilla de la Catedral de dicha ciudad. A los 18 años de edad funda y dirige la Masa Coral Placentina, constituida por ochenta voces mixtas. Al mismo tiempo inicia sus viajes a las zonas rurales de la provincia con objeto de buscar y recoger el folklore musical de dichas zonas, hasta entonces inexploradas. La recolección fue riquísima, y seleccionando las más bellas canciones de su tierra, armonizadas por él mismo, creó un típico repertorio coral. Entonces transformó la Masa Coral Placentina en coros folklóricos, los cuales bajo el nombre de Coros Extremeños han sobrevivido hasta nuestros días.*

*Decidido a seguir su vocación de folklorista, en 1941 se trasladó a Madrid, estudiando todo lo que pudo encontrar a su alcance en las bibliotecas de la capital, donde el P. Nemesio Otaño, Director del Real Conservatorio de Música y catedrático de Folklore le nombró Profesor Auxiliar en esta disciplina.*

*Al iniciarse a principios de 1944 las actividades del recién creado Instituto Español de Musicología, García Matos fue invitado a prestar su colaboración, que ya nunca cesó hasta su muerte. En el año 1945 obtiene el Primer Premio Nacional de Folklore en Concurso abierto por la Vicesecretaría de Educación Popular del Ministerio de Cultura.*

*En 1955 la Delegación Nacional de Cultura de la Sección Femenina le confía la empresa de buscar un sistema adecuado para escribir o coreografiar las danzas populares de España, para que una vez hallado, comenzase la realización práctica de tal escritura y publicación por regiones de la misma. El musicólogo ideó un sistema original y con él empezó a coreografiar la danza folklórica española. Más adelante se registran las publicaciones hasta ahora efectuadas.*



*En octubre del mismo año 1955 la firma "Hispavox" de discos, le confía la dirección y realización de una obra discográfica que, auspiciada por el Consejo Internacional de la Música (UNESCO), recoja en amplia selección antológica, e interpretados por las gentes mismas de los medios rurales y aldeanos, los más característicos y significativos cantos y música del folklore de las distintas regiones españolas. En el año 1960 ve la luz la Antología Primera.*

*En 1951, jubilado el Padre Nemesio Otaño, es nombrado oficialmente Catedrático interino de Folklore del Real Conservatorio de Música de Madrid, obteniendo en 1958 por oposición, y con la unanimidad del tribunal, dicha Cátedra que desempeñaría hasta el final de sus días.*

*En diciembre de 1964 la Junta Directiva de la Sección de Música de la Sociedad General de Autores de España (SGAE) acuerda nombrarle Asesor de la misma para "la revisión de los fichajes que contengan temas musicales de carácter popular o folklórico no identificados".*

*En junio de 1968 es nombrado Asesor Nacional de Música y Folklore de la Sección Femenina del Movimiento.*

*En junio de 1968 la Universidad de Puerto Rico, deseando fundar dentro de su centro de Investigaciones Sociales de la Facultad de Ciencias, una "Sección de Investigaciones del Folklore Puertorriqueño", le encargó un curso para preparar y formar al grupo de profesores designados para llevar dicha Sección, profesando dicho curso durante el verano del mismo año.*

*En septiembre de este mismo año 1968, la Dirección de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid le confió la Cátedra, recién establecida en el Centro, de Historia del Folklore y la Danza.*

*Durante los años que van de 1942 a 1967, no cesó en la labor de salir a las provincias de España e investigar y recoger la canción y música populares. Verificó esos trabajos visitando absolutamente todas las regiones españolas, incluidas las islas Baleares y Canarias. El total de documentos musicales recolectados, con sus textos poéticos correspondientes, pasan de diez mil.*

*Actuó de presidente de jurados y como consejero en Concursos internacionales y nacionales de Folklore y Danzas Folklóricas celebrados en España. Participó en Congresos de Folklore con importantes comunicaciones. Por iniciativa suya, en el año 1952, del 22 de junio, se celebró en Palma de Mallorca el primer Congreso Internacional de Folklore habido en España. Intervino activamente en su organización inaugurando la Sesión de apertura.*



**Manuel García Matos. In memoriam (1912-1974). Miguel Querol Gavaldá**

*En 1944 es nombrado Miembro Correspondiente de la Sociedad Folklórica de Méjico. En 1951 le es otorgado el título de Socio de Número de la Asociación Española de Etnología y Folklore. En 1955, es Miembro Numerario del Instituto de Estudios Madrileños.*

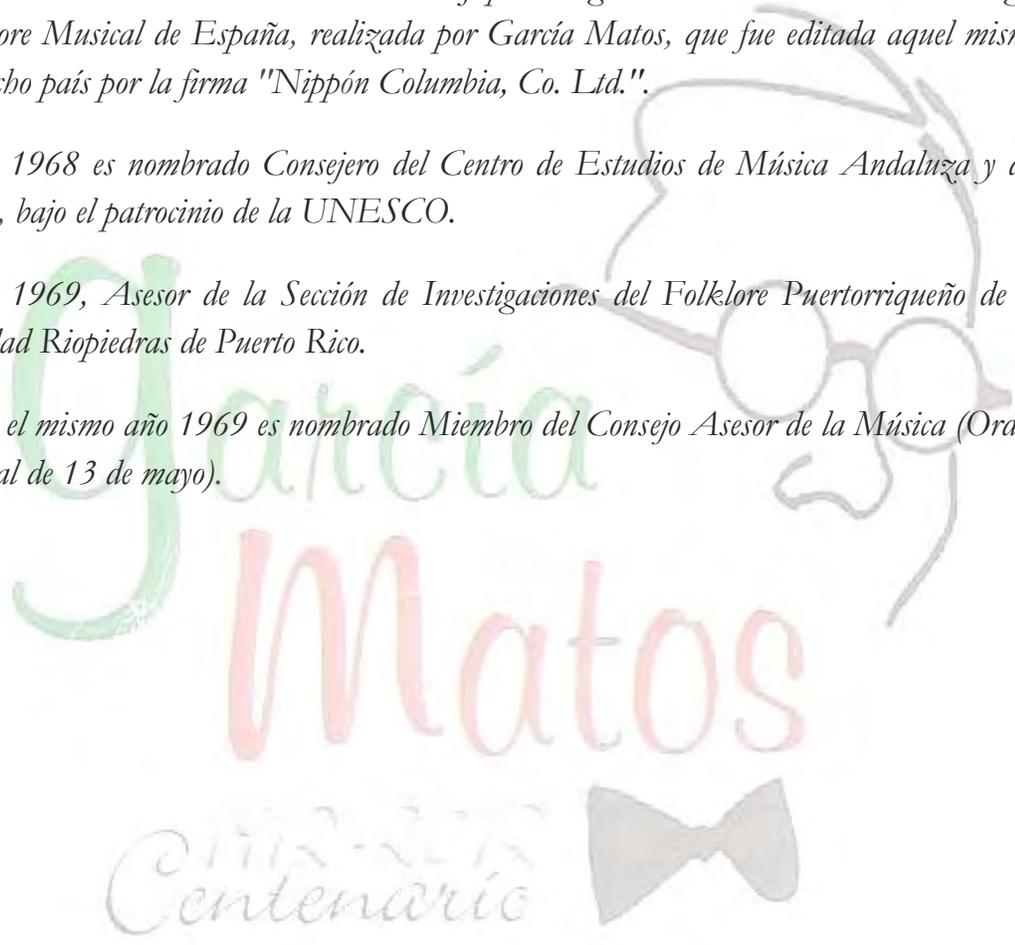
*También en 1961 es nombrado Miembro de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces del "Centro Cultural Jerezano". Y también en 1963, Miembro de la de la Comisión Española del Comité Internacional de la Música en la UNESCO.*

*En 1964 el Ministro de Educación del Japón otorga el "Disco de Oro" a la antología del Folklore Musical de España, realizada por García Matos, que fue editada aquel mismo año en dicho país por la firma "Nippón Columbia, Co. Ltd."*

*En 1968 es nombrado Consejero del Centro de Estudios de Música Andaluza y del Flamenco, bajo el patrocinio de la UNESCO.*

*En 1969, Asesor de la Sección de Investigaciones del Folklore Puertorriqueño de la Universidad Riopiedras de Puerto Rico.*

*En el mismo año 1969 es nombrado Miembro del Consejo Asesor de la Música (Orden Ministerial de 13 de mayo).*



**ENUMERACIONES POR TIPOLOGÍAS  
BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA DEL AUTOR**



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos.  
Recopilación y selección: Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, edición y estudio introductorio. Pilar Barrios Manzano.*



García  
Matos

Centenario 

## ENUMERACIÓN DE ARTÍCULOS Y APORTACIONES BREVES POR TIPOLOGÍAS

### Etnomusicología y folklore

- Curiosa historia del "Toro de San Marcos" en un pueblo de la Alta Extremadura. (Nº 1, pág. 46)
- Breve apunte sobre la Canción Popular religiosa. (Nº 9, pág. 232)
- Música y Danza popular (España es así) (Nº 10, pág. 244)
- Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical. I. (Nº 13, pág. 326)
- Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical II. (Nº 14, pág. 349)
- Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las Danzas Procesionales, practicadas en España. (Nº 15, pág. 380)
- Paralelismos rítmicos del folklore musical de España con el de otras regiones de la Europa sudoriental y asiáticas. (Nº 20, pág. 480)

### Flamenco

- Cante Flamenco: Algunos de sus presuntos orígenes. 1950. (Nº 2, pág. 55)
- Bosquejo histórico del Cante Flamenco. para la grabación discográfica: "Una historia del Cante Flamenco" Hispavox S.A. Madrid 1958
- Algunas notas sobre la Guitarra Flamenca (Nº 17, pág. 429)
- Aclaraciones sobre algunos influjos que el Cante Flamenco ha ejercido en la canción folclórica hispano-americana. (Nº 19, pág. 462)
- Introducción a la investigación de orígenes del Cante Flamenco; en el libro "Sobre el Flamenco" 1984 (Nº 21, pág. 486)
- Acerca del ritmo de la Seguiriya. (Nº 22, pág. 510)

### Musicología comparada. (Estudios comparativos, variantes y relaciones

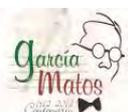
- Folklore en Falla I. "El sombrero de tres picos (Nº 4, pág. 106)
- Folklore en Falla II. "El retablo de Maese Pedro (Nº 5, pág. 131)
- El folklore en la "Suite Española" de Pérez Casas (Nº 8, pág. 218)
- Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el S. XVI por Salinas en su tratado "De música libri septem". (Nº 16, pág. 408).
- El folklore en "La vida Breve" de Manuel de Falla. (Nº 18, pág. 432)
- Notas sobre las fuentes folklóricas en el "Capricho español" de Rimsky Korsakoff. (Nº 23, pág. 520)



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

## Organología

- Catálogo de los Instrumentos Musicales "Igorrotes" conservados en el Museo Etnológico de Madrid. (Nº 3, pág. 90).
- Instrumentos Musicales Folklóricos de España. Las "Xeremies" de la Isla de Ibiza. I, (Nº 6, pág. 152)
- Instrumentos Musicales Folklóricos de España. La "gaita de la sierra de Madrid". La "alboka vasca" (Nº 7, pág. 172)
- Instrumentos Musicales Folklóricos: Las Xeremies de la Isla de Ibiza II. (Nº 12, pág. 313.)



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

**BIBLIOGRAFÍA**

- Lírica popular de la Alta Extremadura.* Madrid: Unión Musical Español, [1944]. Edición facsímil de Pilar Barrios y Carmen García-Matos, 2001.
- Curiosa historia del toro de San Marcos en un pueblo de la Extremadura.* Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Madrid, 1948.
- Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.* Anuario Musical. Barcelona, 1950.
- Cancionero musical de la provincia de Madrid.* 3 volúmenes. Barcelona, Instituto Español de Musicología, CSIC; 1951, 1952 y 1960.
- Catálogo de instrumentos musicales igorrotos conservados en el Museo Etnológico de Madrid,* con la colaboración de M. Schneider, en "Revista de Antropología y Etnología". Madrid, 1951.
- Algunas consideraciones útiles para la investigación de las danzas de palos y de espadas.* Estudio ofrecido en el "Congreso Internacional de Folclore", celebrado en Palma de Mallorca, del 22 al 29 de junio de 1952.
- Folklore en Falla, I.* Revista Música, trimestral de los Conservatorios Españoles, vol. 3-4. Madrid, 1953.
- Folklore en Falla, II.* Revista Música, íd., íd., vol. 6. Madrid, 1953.
- Breve apunte sobre la canción popular religiosa.* V Congreso Nacional de Música Sagrada. Madrid, 1954.
- Instrumentos musicales folklóricos de España I: La "Xeremies".* Anuario Musical. Barcelona, 1954.
- Strumenti musicali folkloristici di Ibiza. "Gli aerofoni melodici".* Atti del Congresso Internazionali di Música Mediterránea e del Convengo dei Bibliotecari Musicali. Palermo, 26-30. Giugno, 1954.
- El folklore en la Suite española de Pérez Casas.* Revista Música, Vol. 14. Madrid, 1955.
- Instrumentos musicales folklóricos de España. II. La gaita de la Sierra de Madrid. III. La alboka vasca.* Anuario Musical. Barcelona. 1956.
- Danzas populares de España. Castilla la Vieja, 1.* Madrid, 1957.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

- Bosquejo histórico del cante flamenco.* Libro que acompaña la serie de discos LPs. de Hispavox, titulada "*Una historia del Cante Flamenco*", Madrid, 1958.
- Música y danza popular.* Opúsculo, que entre los que bajo el título "España es así" publicó la comisión interministerial para organizar la participación de España en la "Exposición Universal de Bruselas" (en castellano, francés e inglés), Madrid, 1958.
- Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales practicadas aún en España.* Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés. Vol. r. Barcelona, 1958.
- Instrumentos musicales folklóricos de España.* II. "*Las Xeremies de la isla de Ibiza*". Anuario Musical". Barcelona, 1959.
- La canción popular española.* Descripción y comentarios de la misma en el libro que acompaña la colección discográfica de Hispavox titulada: "*Antología del folklore musical de España*" I. Madrid, 1960.
- Sobre algunos ritmos algunos ritmos de nuestro folklore musical.* I y II. Anuario Musical, vol. XV y XVI. Barcelona. 1960-61.
- Paralelismos rítmicos del folklore musical de España con el de otras regiones de Europa Occidental y Asiática.* Miscelánea que en homenaje al Dr. Marius Schneider se imprimió en Ratisbona (Alemania).
- Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por F. Salinas, en su tratado "De música libri septem".* Anuario Musical, vol XVIII. Barcelona 1963.
- Danzas populares de España.* Castilla la Nueva. Madrid, 1957.
- Danzas populares de España. Extremadura* I. Madrid, 1964.
- Introducción a la investigación de los orígenes del cante flamenco.* Actas de la Reunión de Estudios sobre los "Orígenes del Flamenco", bajo el patrocinio de la U.N.E.S.C.O. .. Madrid, 1969. Editado en castellano y francés.
- Danzas populares de España. Andalucía.* Madrid, 1971.
- Aclaraciones sobre algunos de los influjos que en el cante flamenco ha ejercido la canción folklórica hispano-americana.* Publicaciones del Centro de Estudios de Música Andaluza y Flamenco. Madrid, 1972. Patrocinado por la U.N.E.S.C.O.
- El folklore en "La vida breve" de Manuel de Falla.* Anuario Musical. Barcelona, 1972.



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

- Cancionero popular de la provincia de Cáceres*. Instituto de Musicología, del CSIC. Barcelona, 1982. Edición crítica por Joseph Crivillé.
- Sobre el flamenco. Estudios y Notas*. Caja de Ahorros de Jerez, 1984. Segunda Edición, Editorial Cinterco, S.A. Madrid, 1987. Manuel García Matos y Bonifacio Gil García. Ediciones Giner. Madrid, 1989.

## DISCOGRAFÍA

- Antología del folklore musical de España*. Bajo el patrocinio del Consejo Internacional de la música UNESCO. Interpretada por el pueblo español "Primera Selección", 4 LPs. Madrid, 1960.
- Antología del folklore musical de España*, Id., Id., "Segunda Selección, 4. LPs. Madrid 1971.
- Magna antología del folklore musical de España*. 17 Lps. o 10 Cds. Hispavox, 1979. (Colección realizada por Carmen García-Matos Alonso)
- Bailes folklóricos de España*. 30 CM. Lp. (Hispavox).
- Jotas de Aragón y Navarra*. 30cm. L.P (Hispavox)
- Cancionero folklórico de las Islas Canarias*. 30. cm. (Hispavox)
- Cancionero folklórico de Castilla la Vieja*. 30. cm. (Hispavox).
- Cancionero folklórico de Murcia*. 30. cm. (Hispavox)
- Cancionero de la madre española*. 45.cm. (Hispavox).
- Suites de fandangos*. 451 EP. (Hispavox)
- Cancionerillo folklórico de Valencia*. 45/EP. (Hispavox)
- Cancionerillo folklórico de Cataluña*. 451 EP. (Hispavox).
- Cancionerillo folklórico de Santander*. 451 EP. (Hispavox)
- Cancionerillo folklórico de Asturias*. 451 EP. (Hispavox)
- Cancionerillo folklórico de Galicia*. 45/ EP. (Hispavox)
- Cancionerillo folklórico vasco*. 45/ EP. (Hispavox)



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos  
Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso  
Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*

*Villancicos populares españoles.* 45/ EP. (Hispavox)

*Bailes folklóricos segovianos.* 45/EP. (Hispavox).

*Villancicos murcianos.* 45/EP. (Hispavox).

*Homenaje a Pepe de la Matrona.* Grabaciones inéditas. A.B. Master  
Record. Madrid, 1990.

*La música del Camino. Un viaje musical a Santiago de Compostela.* Compuesto de 2 Cds. El segundo incluye una selección de 8 temas grabados por Manuel García Matos. (Emi-Odeón, 1999).



*Artículos y aportaciones breves de Manuel García Matos*  
*Recopilación y selección. Carmen García-Matos Alonso*  
*Digitalización, introducción y edición. Pilar Barrios Manzano.*



Se terminó la edición de esta publicación  
el *28 de diciembre de 2012*,  
**Festividad de los Santos Inocentes** y final del año  
*Conmemoración del Centenario del nacimiento de*  
*Manuel García Matos*



