

M. García Matos

Lírica popular

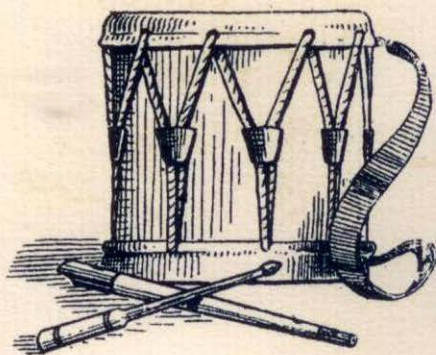
de la

Alta Extremadura

(folk-lore musical, coreográfico y costumbrista)

436 documentos musicales
inéditos

UNION MUSICAL ESPAÑOLA
EDITORES
MADRID



Digitalizado por:
Biblioteca Virtual Extremeña
bibliotecavirtualextremena.blogspot.com

LÍRICA POPULAR
DE LA ALTA EXTREMADURA



— CLUB —
Universo Extremeño

Biblioteca Virtual Extremeña



MANUEL GARCÍA MATOS

LÍRICA POPULAR
DE LA
ALTA EXTREMADURA

EDICIÓN, INTRODUCCIÓN E ÍNDICES
M^a del Pilar Barrios Manzano

BIOGRAFÍA, BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA
Carmen García-Matos Alonso

CÁCERES
2000

Esta edición ha sido financiada por:

- Real Musical de Cáceres
- Facultad de Formación del Profesorado
- Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal



Edita: UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA. SERVICIO PUBLICACIONES

Printed in Spain. Impreso en España

I.S.B.N.: 84-7723-426-4

Depósito Legal: S. 1.366-2000

Imprime:

Gráficas VARONA

Polígono "El Montalvo", parcela 49

37008-SALAMANCA

ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN	
Rector de la UEX.....	9
INTRODUCCIÓN	
M. ^a P. Barrios.....	11
RESEÑA BIOGRÁFICA DE UN MUSICÓLOGO EXTREMEÑO	
C. García-Matos	15
BIBLIOGRAFÍA DE MANUEL GARCÍA MATOS	
C. García-Matos	21
ÍNDICE ANALÍTICO	
M. ^a P. Barrios.....	25
ÍNDICE ALFABÉTICO DE LOS PRIMEROS VERSOS	
M. ^a P. Barrios.....	36
ÍNDICE DE INFORMANTES	
M. ^a P. Barrios.....	44
ÍNDICE DE LOCALIDADES DONDE SE RECOPIARON	
M. ^a P. Barrios.....	46
FACSIMIL.....	47

PRESENTACIÓN

Siento una gran satisfacción al presentar la edición facsimilar del Libro "Lírica Popular de la Alta Extremadura" del gran profesor e investigador extremeño Manuel García Matos, medio siglo después de su primera edición. Esta reedición me alegra primeramente como extremeño y después como Rector de una institución que tiene como objetivo principal la investigación y formación de los ciudadanos extremeños.

Esta obra de García Matos fue pionera en la recopilación de la música popular de la zona norte de Extremadura e hizo grandes aportaciones a la metodología de la investigación, ampliando su ámbito de estudio desde Extremadura a otras zonas de la geografía española y universal, como se puede observar en la biografía y bibliografía actualizadas que ofrece en esta edición su hija Carmen.

Dentro de los objetivos primordiales de la Universidad de Extremadura está el dar a conocer y difundir la música extremeña, tanto la música histórica como de la de tradición oral, mediante seminarios de investigación, de interpretación, y didácticos, para que se puedan incluir dentro de los currículos de los distintos niveles educativos, tanto en la enseñanza reglada como en la no formal, así como en la profesional de los músicos.

De Extremadura cada día se conoce más su historia, su cultura, su entorno; sin embargo es una tierra poco conocida musicalmente. Gracias a las investigaciones que se están llevando a cabo desde las Áreas de Música y Didáctica de la Expresión Musical, del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de nuestra Universidad, entre las que sin duda destaca la labor de la profesora Pilar Barrios, cada día podremos saber más acerca de esa rica música popular que ya inmortalizaron García Matos, Bonifacio Gil, Ángela Capedevielle, así como de todo lo que se encuentra aún inédito en el Instituto de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y de las obras aún dormidas en los archivos de Guadalupe, Coria, Plasencia, Badajoz, etc.

Últimamente acaban de ver la luz algunas obras publicadas por la Universidad de Extremadura, otras todavía están en curso, como los facsimiles de Lux Bella y de Comento sobre Lux Bella de Domingo Marcos Durán. Así mismo esta Universidad tiene entre sus fines más próximos la publicación y grabación de composiciones de autores extremeños, como los quintetos de Diego de Araciel y las obras de los distintos maestros de capilla de los archivos eclesiásticos. Con ello no hacemos otra cosa que cumplir alguno de nuestros objetivos institucionales: contribuir al mejor conocimiento en todos sus aspectos de la Comunidad Autónoma de Extremadura, que constituye nuestro ámbito.

G. M. SALIDO
Rector



INTRODUCCIÓN

Ya por fin, más de medio siglo después de su primera edición, vuelve a ver la luz la primera obra de Manuel García Matos, *Lírica Popular de la Alta Extremadura*, publicada en 1944. Esta reedición responde a una deuda que teníamos todos los que nos dedicamos al estudio y difusión de la Música Popular de Tradición Oral, más aún los extremeños, con el gran investigador y maestro de Plasencia. Raro es el libro de Etnomusicología en el que no aparezcan referencias continuas e indispensables a la *Lírica popular de la Alta Extremadura*, y sin embargo para el conocimiento y estudio de esta obra hasta ahora existía casi la única posibilidad del uso del soporte de fotocopias. Incluso en la Sección de Biblioteca de Extremadura, perteneciente al Archivo-Biblioteca de la Excma. Diputación Provincial de Cáceres, se encuentra este libro fotocopiado y encuadernado del único ejemplar que se hallaba en el Instituto de Bachillerato "El Brocense". Este ejemplar ha sido el que he venido manejando y fotocopiando, en mis veinte años de docencia e investigación, como profesora de Estética e Historia de la Música, de la Cultura y del Arte, en el Conservatorio de Cáceres y después en las asignaturas de Historia de la Música y del Folklore y Etnomusicología y Folklore en la Universidad de Extremadura.

Con motivo del XXV aniversario de la muerte del gran maestro García Matos inicié las conversaciones con su hija Carmen, para proceder por fin a su reedición, tan esperada por estudiosos e investigadores.

La edición facsimilar que se presenta reproduce el único ejemplar con que cuenta la familia, cedido por Carmen García-Matos Alonso, tomando como soporte dos colores de papel, para separar el facsímil de los anexos que se añaden, incluyendo biografía, bibliografía y discografía actualizadas, además de esta pequeña introducción. Se añaden además los índices para facilitar su lectura y consulta.

UNA OBRA DE OBLIGADA CONSULTA

Mucho se ha escrito sobre este libro, sobre la gran aportación que supuso en su momento la primera edición de *La lírica popular de la Alta Extremadura*. Es una obra excepcional de obligada, o mejor, de imprescindible consulta para los estudiosos de la Música popular de tradición oral, para antropólogos, etnomusicólogos, folkloristas, y en general para todos los que quieran saber más sobre la cultura extremeña. Cuando ya había visto la luz el primer volumen del *Cancionero Popular de Extremadura* de Bonifacio Gil, el de García Matos supu-

so una importante obra para el estudio de la música popular de la zona norte de Extremadura. Ofrece un modelo de estudio con una estructuración clara de metodología a seguir para el estudio de la música de tradición oral, clasificación, análisis melódico y rítmico, incluyendo el estudio de la flauta de tres agujeros o gaita extremeña y los ritmos con que la acompaña el tamboril y una descripción secuenciada de cada uno de los pasos de bailes y danzas.

A partir de la lectura y relectura de esta obra se nos han abierto continuas vías de estudio e investigación a los que intentamos seguirle, por la claridad y seguridad con que expone las características y evolución del repertorio recopilado. Estudia las posibles influencias que recibió la música española y la confluencia en ella de los distintos pueblos que pasaron por la Península Ibérica.

García Matos abre importantes hipótesis, ofreciéndolas a los investigadores para su análisis. Algunas veces hace valientes afirmaciones, sobre las cuales nos cuestionamos aún nuevas expectativas, que aumentan las posibilidades de búsqueda. Reconoce con honradez las limitaciones del repertorio recogido a la hora de establecer generalidades, intentando provocar el general interés de los estudiosos y solicita la continuación de estos estudios y la necesidad de recuperación del patrimonio musical extremeño y español.

El gran profesor, sucesor del Padre Otaño, en la Cátedra de Folklore del Real Conservatorio Superior de Madrid, contaba con la humildad de los sabios y con el deseo de ser un aprendiz a lo largo de toda su vida profesional. Con el interés de todo investigador, a su formación inicial con el gran Maestro de Capilla de la Catedral de Plasencia, Joaquín Sánchez, siguió después la necesidad de indagar en la música popular, de buscar en sus raíces, como base de la música culta, de aprender de sus intérpretes. Él mismo llegó a ser un gran tamborilero, teniendo como maestros a Antolín Garrido, "tío Antolín" de Montehermoso y a tantos otros tamborileros del norte de Extremadura, con los que tanto aprendió y a los que recuperó para la historia.

UNA GRAN APORTACIÓN A LA METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN. TRABAJO DE CAMPO Y CLASIFICACIÓN

En su trayectoria como recopilador y recuperador de la música popular, hizo un exhaustivo trabajo de campo, que inició primero con la única compañía de su mujer, Carmen Alonso, y, bastante después, con equipos de trabajo. Se integraba siempre, como observador participante, en fiestas, actos sociales y religiosos. Él mismo indica en su libro la necesidad de realizar este trabajo *in situ* "pues fuera de ese marco quedan como desambientados y pierden la mitad de su encanto". Otras veces se llevaba a los informantes a su casa, como es el caso del ya citado Antolín Garrido, de Montehermoso, y los mantenía interpretando varias veces la misma obra, en distintas ocasiones para poderlas transcribir, escogiendo dentro de las variaciones, las que más se repetían y estableciendo constantes en los giros melódicos y en los ritmos.

Todavía en julio de este año, haciendo trabajo de campo, encontré un grupo de personas entre setenta y ochenta años del pueblo de Cadalso, en la Sierra de Gata que recordaban a "un hombre, que venía de Madrid y que grabó a Leoncio Manso, el último tamborilero que además construía gaitas y tambores". Al interesarme por el tiempo que hacía de ello, me explicó Pedro Blanco, de 75 años, "¡hace mucho tiempo, cuando yo era mozo, haré ya cincuenta años!". Era García Matos, sin duda.

En cuanto a la clasificación de nuevo es pionero, presentando un modelo muy reflexionado, claro y sistemático de ordenación y análisis de todo lo recopilado, siguiendo los ciclos del año y de la vida, de faena, circunstanciales, azar, etc. Incluyendo índices tonales en los cuales secuencia las melodías, desde las que considera más arcaicas hasta las más actuales, de las modales a las tonales.

En la segunda sección hace un exhaustivo, riguroso, amplio y documentado estudio de la gaita extremeña, sus características melódicas modales, los toques más característicos para acompañar a los bailes y danzas. Conociendo la gaita y el tamboril, como intérprete, ofrece un estudio histórico de lo que supone fue la evolución histórica de ambos instrumentos y dedica una importante parte al manejo y digitación de la flauta de tres agujeros.

En cuanto a los bailes y danzas hace una secuencia plenamente detallística de cada uno de los pasos de cada baile o danza, la coordinación del tamborilero con los "bailones" y "bailonas". Fue también pionero en la búsqueda de la representación gráfica de cada una de las coreografías, que luego amplió en la serie de *Danzas Populares de España. I. Extremadura* (Madrid, 1964). Cada una de las secciones las inicia con una introducción etnográfica muy amplia y documentada.

PARA CONCLUIR ESTA INTRODUCCIÓN

Aún quedan pendientes trabajos cooperativos de equipo entre antropólogos, etnomusicólogos, historiadores, literatos, etc., de la obra en conjunto de Manuel García Matos. Estos grupos ya se están empezando a formar en la Universidad de Extremadura, para investigar la obra inédita que se encuentra en el Instituto Español de Musicología, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Junto con estos estudios se están llevando a cabo estudios específicos de distintas zonas extremeñas, tanto desde las áreas de Música y Didáctica de la Expresión Musical del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal y de otros Departamentos implicados de Psicología y Sociología de la Educación, Lengua, Historia, con el fin de dar a conocer todo el patrimonio cultural de Extremadura.

Manuel García Matos estudió e investigó mucho más de lo que se ha publicado. Cuando vea la luz toda su obra inédita y se hagan completos estudios de investigación en torno a este autor, será cuando veremos terminado este merecido homenaje al ilustre investigador extremeño.

Mi especial agradecimiento a Carmen García-Matos Alonso, por toda la información que he recibido de ella, por las buenas horas compartidas y por otras que nos quedan en estudios posteriores, a Ricardo Jiménez por su ayuda en la elaboración y revisión de los índices, a los compañeros y compañeras de las áreas de Música y Didáctica de la Expresión Musical del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y a la Facultad de Formación del Profesorado de la Universidad de Extremadura, así como a la Empresa Real Musical de Cáceres, que han apoyado y avalado en todo momento este proyecto. Hago extensivo este agradecimiento al Rectorado de la Universidad de Extremadura por su iniciativa y apoyo a la reedición, estudio e investigación de la Música Extremeña.

M^a DEL PILAR BARRIOS MANZANO
C.E.U Didáctica Expresión Musical
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

RESEÑA BIOGRÁFICA DE UN MUSICÓLOGO EXTREMEÑO

INFANCIA Y ADOLESCENCIA

Manuel García Matos ve la luz el 4 de enero de 1912 en Plasencia (Cáceres) en el número 31 de la calle del Sol. Fueron sus padres Manuel García González y Antonia Matos Páez, ambos dedicados a actividades industriales.

Al cumplir los 12 años, ingresa en el Colegio de los Padres Escolapios de la calle Hortaleza de Madrid, para realizar los primeros estudios.

De regreso a Plasencia y sintiendo profundamente la vocación musical, para la que estaba extraordinariamente dotado, se entrega de lleno a este arte estudiando solfeo, composición, armonía y piano con el Maestro de Capilla de la catedral placentina, D. Joaquín Sánchez Ruiz, del que llegó a ser un aventajado alumno; formación que completaría posteriormente con el compositor y catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid, D. Julio Gómez.

Contaba 17 años y comienza a madurar en el joven Manuel la idea de fundar un coro polifónico, formado mayoritariamente por gentes del pueblo que, aún contando con limitaciones musicales, estuvieran animados, no obstante, por el entusiasmo y el amor a la música y poseyeran, además, voces frescas y bien timbradas.

Tras arduos esfuerzos, ensayos y laboriosos preparativos para equilibrar las 80 voces mixtas que integraban el Coro, funda la "Masa Coral Placentina" que debuta el día 9 de septiembre de 1931 en el Teatro Alcázar de dicha ciudad, haciendo la presentación del acto D. Ricardo Acosta.

En medio de gran expectación, la Masa Coral interpretó el siguiente programa: *Himno a Plasencia* (S. José); *Canción leonesa* (Popular); *Jota aragonesa* (Popular); *Los sirgadores del Volga* (Gluzonov); *Apañando aceitunas* (Cancionero de Ledesma) y, finalmente, *Himno de Riego*. Al finalizar la actuación se tributó una clamorosa ovación al Coro, y a la juventud y maestría de su director.

En 1935 García Matos decide transformar la Masa Coral Placentina en "Coros Extremeños de Plasencia", para identificar mejor dicha agrupación con la orientación estética que había ido tomando. Al incluir en el repertorio coral, no sólo canciones tomadas del folklore sino también bailes y danzas tradicionales, su línea artística había ido orientándose hacia lo popular. Canciones como *El pájaro ya voló*, *Qué sonaba la campanillina*, *Abre la ventana*, *Santu Pablu*, *El pollo*, etc. analizadas y tratadas armónicamente por el maestro —como era llamado cariñosamente por los coralistas— entraron a formar parte en los programas de los Coros Extremeños.

En adelante, las giras y actuaciones fueron constantes: Trujillo, Cáceres, Guadalupe, etc. fueron escenarios de otros tantos éxitos. Los Coros Extremeños, consolidados como agrupación permanente durante 50 años y bajo las respectivas batutas de Moisés de Cáceres e Isodoro García Polo (catedrático de dirección de orquesta del Real Conservatorio de Música de Madrid), llevarían el nombre de Extremadura a las más altas cimas en sus numerosas actuaciones por el territorio peninsular.

De 1933 a 1935, el folklorista extremeño, consciente del valioso tesoro musical contenido en la canción y la danza populares de su región, y sospechando su

desaparición inminente recorrió sistemáticamente las comarcas del Valle del Jerte y la Vera, deteniéndose en pueblos como Montehermoso, El Torno, Navaconcejo, etc. para recoger sus danzas y canciones tradicionales. Parte de estos documentos musicales, previamente armonizados por García Matos, se integraron también en el repertorio habitual de los Coros Extremeños.

Al mismo tiempo, Kurt Schindler, un folclorista investigador alemán de 55 años, residente en New York, visitaba por aquellos años Extremadura y las regiones limítrofes con Portugal con el fin de recoger en un cancionero las melodías y cantos del folklore tradicional, que se publicarían en 1941 bajo el nombre: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* editado por el Hispanic Institute in the United States, New York.

Del pueblo y con el pueblo extremeño aprendió García Matos a bailar sus danzas y a tocar los instrumentos que le eran propios: la gaita y el tamboril, lo que sería de gran ayuda para sus investigaciones y futuros trabajos; conocedor de la psicología sencilla y a la vez compleja del alma popular, lograba que tocaran y cantaran para él las canciones y romances más diversos.

Finalizada en 1939 la contienda civil, en la que el musicólogo extremeño había tomado parte, prosigue intensamente las misiones para recoger otras músicas de tradición oral, recorriendo zonas de Extremadura inexploradas anteriormente.

El resultado de este trabajo fue una rica cosecha de más de 630 documentos musicales, de los cuáles, 200 están presentes en la obra *Lírica Popular de la Alta Extremadura*, publicada por Unión Musical Española en 1944; obra que hoy se reedita y de la que el eminente historiador de la música José Subirá dijo: "Extremadura hubiera sido algo así como «tierra incógnita» en el orden folklórico, sin las publicaciones de Manuel García Matos" (José Subirá, *Historia de la Música II*. Barcelona-Buenos Aires, 1951).

Puede afirmarse de esta publicación, que es, sin lugar a duda, el primer esfuerzo por sistematizar y estudiar metódicamente el folklore tradicional de la Alta Extremadura; hasta entonces, a diferencia de lo que sucedía en otras regiones españolas, ningún musicólogo había prestado atención a la música popular de esta región salvo el mencionado Cancionero recogido por Kurt Schindler.

JUVENTUD Y MADUREZ

Iniciándose el año 1941, García Matos se traslada a Madrid: Instituciones, bibliotecas, archivos y otros organismos, le ofrecían mayores oportunidades para el desarrollo de sus investigaciones. Además, la capital era lugar de encuentro de profesores y folcloristas de otras latitudes con los que poder intercambiar ideas e impresiones: José Subirá, Miguel Querol, Marius Schenider (Alemania), Carlos Vega (Argentina), Vicente Mendonza (Méjico), Isabel Aretz (Venezuela), Constantin Brailöiu (Rumanía), Argeliers León (Cuba), Fernando Ortiz (Brasil), M.^a Teresa Linares (Cuba), Luis Felipe Ramón y Rivera (Venezuela), son algunos de los musicólogos y folcloristas con los que el músico mantuvo relación y amistad a lo largo de su vida.

Orientado definitivamente al estudio e investigación de la música tradicional, en 1941 entabla conocimiento con el entonces director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, el jesuita Padre Nemesio Otaño, quién le propone ser ayudante suyo y profesor interino en la Cátedra de Folklore, puesto que desempeñó durante 17 años hasta obtener la cátedra en 1958.

En 1942, contrae matrimonio con D.^a Carmen Alonso Elizo, unión de la que nacerían cuatro hijas: Carmen, Alicia, Celia e Isabel.

Al fundarse en Barcelona en el año 1944 el Instituto Español de Musicología, adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, su director, el musicólogo Higinio Anglés, le nombra colaborador permanente, cargo que García Matos desempeñaría hasta su fallecimiento.

En reconocimiento a su incesante y meritoria labor investigadora, el Ministerio de Educación, en el año 1945, le otorga en concurso público el Primer Premio Nacional de Folklore. De esta manera enjuiciaría el crítico musical Enrique Franco la decidida y apasionada entrega del folklorista a su vocación: "quizás haya sido Manuel García Matos el gran etnomusicólogo español de nuestro tiempo con conciencia de tal".

Para el Instituto de Musicología, recogió el *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*, obra publicada en tres volúmenes en los años 1951, 1952 y 1960; en contra de la opinión generalizada demostró, en los 807 documentos musicales contenidos en los tres volúmenes, que Madrid era una provincia en la cuál existía una variada y rica tradición folklórica.

Encargadas por dicho organismo realizó otras misiones en diferentes provincias españolas. Andalucía, Zamora, Castilla, etc., en las que obtendría copiosa documentación musical y coreográfica. Muchos de estos documentos permanecen todavía en los archivos de Barcelona, a la espera de ser publicados.

En 1951 le es otorgado el título de Socio de Número de la sociedad de Etnología y Folklore.

La presencia y participación del músico en Congresos y Conferencias, por aquellos años fue constante; sus intervenciones aportaban novedosos descubrimientos e interesantes interpretaciones a la nueva Ciencia de la Etnomusicología, sirva de ejemplo, la ponencia sobre *La Canción Popular Religiosa* leída en 1954 en el V Congreso Nacional de Música Sagrada celebrado en Madrid; o la que presentó en el Congreso Internacional de Música Mediterránea celebrado en Palermo (Sicilia) en 1953 sobre *Strumenti musicali folkloristici di Ibiza: gli aerófoní melódicí*.

Por su propia iniciativa, en junio de 1952 se celebró, en Palma de Mallorca, el Primer Congreso Internacional de Folklore que hubo en España; intervino activamente en su organización e inauguró la Sesión de apertura. También actuó de presidente de jurados y como consejero en Concursos Internacionales y Nacionales de Folklore y Danzas celebrados en nuestro país.

Al no existir en España, en 1957, ningún organismo encargado de salvaguardar el ingente patrimonio musical y coreográfico de tradición oral, excepción hecha de la Sección Femenina, este organismo nombra a García Matos su asesor, limitándose dicha colaboración al campo estrictamente profesional, ya que por talante, el músico era genuinamente liberal. Fruto de esta colaboración fueron los tres volúmenes de la colección *Danzas Populares Españolas*. En 1957 ve la luz el dedicado a Castilla la Nueva; en 1964 el dedicado a Extremadura y el que recoge la danza de Andalucía se publicó en 1971. Otros que estaban en proyecto, como el volumen de la danza asturiana, quedó inacabado con su desaparición. En esta obra es utilizado un sistema original y propio de coreografiar las danzas y los bailes, ideado por García Matos; así las posiciones de las parejas en cada uno de sus pasos, saltos, movimientos de pies, etc. están reproducidos por medio de gráficos y dibujos.

En el volumen dedicado a Castilla la Nueva se recogen, además de las seguidillas, jotas y bailes propios de la región, testimonios tan interesantes como coplas de ciego y pliegos de cordel. El dedicado a Extremadura contiene bailes de las dos provincias extremeñas: el *son llano* y el *son brincao* de Montehermoso (Cáceres), las

uvas de Olivenza (Badajoz), los *fandangos de Villanueva de la Serena y de Alburquerque*, las *jotas de Castilblanco* (Badajoz), etc. En el dedicado a Andalucía se anotan curiosos y extraños ritmos de castañuelas y antiguas danzas como el *Fandango de Comares* (Málaga).

En el año 1958, García Matos obtiene brillantemente la Cátedra de Folklore, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fue concedida por unanimidad y felicitado por el presidente del tribunal, el compositor alicantino Óscar Esplá.

También el folklorista realizó incursiones en el campo de la discografía. En el año 1961, le fue encomendado, por la firma HISPAVOX, la realización de una *Antología del Folklore Musical de España*, interpretada exclusivamente por gentes del pueblo, que comprendiera toda clase de melodías, romances y canciones de baile de las regiones españolas, antes de que el olvido o el progreso, acabara con ellas. Fue realizada bajo el patrocinio del Consejo Internacional de la Música (UNESCO).

Acompañado de un equipo de técnicos e ingenieros de sonido, visitó 115 pueblos y aldeas peninsulares e insulares, recorrió treinta mil kilómetros y grabó 648 temas cancionísticos e instrumentales.

La primera selección salió en el año 1961 con más de cien manifestaciones documentales inéditas, repartidas en cuatro discos, más un folleto ilustrado con la parte literaria de las canciones, fotografías y testimonios de los intérpretes; un folleto más modesto recoge las versiones francesa, inglesa y alemana de aquél.

La Colección editada también en Japón, por la firma "Nippon Columbia", Co. Ltd. fue premiada en 1964 por el Ministerio Japonés de Asuntos Exteriores con el Disco de Oro. También fue editada en Méjico por la marca Decca, en Chile y en Venezuela.

A juicio del musicólogo José Subirá, la *Antología del Folklore Musical*, es sin duda la *obra maestra de Matos* (J. Subirá. Rev. de Ideas Estéticas, pág. 142. Madrid, 1974).

Una segunda selección apareció en 1971, con análogas características; y en 1980, ya desaparecido el folklorista, su hija Carmen, seleccionando el material que aún existía en los archivos de la casa HISPAVOX recolectado por García Matos, publicó la *Magna Antología del Folklore Musical de España*, integrada por 17 LPs. más un folleto de 90 páginas ilustrado con fotografías y grabados, que recogía la parte literaria de las canciones en castellano y en los distintos idiomas peninsulares. La *Magna Antología del Folklore* fue galardonada en 1980 por el Ministerio de Cultura, con el premio a la publicación discográfica más importante del año.

Otras grabaciones discográficas vieron la luz complementando a la primera Antología: *Cancionero Folklórico de Murcia*, *Suite de Fandangos*, *Bailes Folklóricos Segovianos*, *Jotas de Aragón y Navarra*, *Cancionero Folklórico de Castilla la Vieja*, etc.

Al crearse en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, la cátedra de "Historia de la Danza y Folklore", encargan al músico que imparta esta disciplina en dicha cátedra.

En el año 1968, el gobierno de Puerto Rico, deseando fundar en la Universidad de Riopiedras una sección de investigación del 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.

Los más importantes organismos internacionales, especializados en música étnica, contaron con la presencia de García Matos. El internacional Folk Music Council de Londres, le nombró en 1961, miembro del Executive Board. La Sociedad

Folklorista de Méjico, le recibió en calidad de miembro correspondiente en 1944; y en 1963 fue miembro de la Comisión Española del Comité Internacional de la Música en la UNESCO.

En el año 1964, la Sociedad General de Autores de España acuerda nombrarle asesor para la revisión de los registros musicales que contengan temas de carácter popular.

Otros premios y honores le fueron concedidos. En 1970, un grupo de académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, encabezado por los musicólogos José Subirá y Federico Sopena, solicitaron para García Matos el sillón que dejó vacante, por fallecimiento, Higinio Inglés. A la petición se sumaron, entre otros, el guitarrista Regino Sainz de la Maza y el escultor extremeño, nacido en Hervás, Pérez Comendador, a la sazón director de la Academia de España en Roma. Antes de llegar a la votación final el folklorista, de natural íntegro y no competitivo, decide retirarse dando libertad a la otra candidatura.

En Enero de 1966, el Director General de Bellas Artes, Gratiniano Nieto, le solicita que acepte la dirección del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ofrecimiento que fue rechazado, por el esfuerzo y dedicación que el puesto robaría a sus investigaciones.

En 1969, es nombrado miembro del Consejo Asesor de la Música (Orden Ministerial de 13 de mayo).

La Fundación Juan March, en 1972, le designa Miembro del Jurado Calificador del Departamento de Música para las convocatorias de Estudios Científicos y Técnicos en España y el Extranjero.

Especial comentario merece la apasionada relación de García Matos con el flamenco, a su juicio, "uno de los géneros de la música popular española de mayor originalidad y belleza". En su interés por este arte fue determinante su amistad con los intérpretes. Los bailarines Vicente Escudero (1885-1980) y Juan Sánchez Palencia *Estampío* (1879-1957); los guitarristas Juan Navas (1874-1949) y Niño Ricardo (1904-1974), o los cantaores Pepe de la Matrona (1887-1980) y Manolo Caracol (1909-1973), confiaron al folklorista los secretos de sus creaciones. Dirigió a este último en la grabación *Una Historia del Cante Flamenco* editada en 1958 por la casa de discos Hispavox y acompañada de un libro explicativo: *Bosquejo Histórico del Cante Flamenco*, con la evolución histórica de los cantes.

También en el año 1947 llevó a cabo una grabación histórica con Pepe de la Matrona, recogiendo lo mejor de su repertorio flamenco en discos de 45 revoluciones. Los 51 cantes de aquella grabación han sido pasados al disco compacto recientemente.

En colaboración con el Niño Ricardo realizó el disco *Toques Flamencos de Guitarra*, también para la firma Hispavox.

Del trato frecuente con el bailarín Vicente Escudero y su pareja artística Carmita García, asimiló sustanciosos conocimientos sobre el baile flamenco, aprendiendo a diferenciar en el *Decálogo* del genial artista, la esencia del singular arte coreográfico.

Fruto de la experiencia vivida, y del contacto con los artistas, son los estudios que García Matos nos ha dejado sobre el flamenco, por poner un ejemplo citaremos: *Introducción a la Investigación de Orígenes del Cante Flamenco* y *Aclaraciones sobre algunos de los influjos que en el Cante Flamenco ha ejercido la Canción Folklórica Hispanoamericana* (Madrid, 1969 y 1972, respectivamente).

Otros trabajos, como *Cante Flamenco: algunos de sus presuntos orígenes* (Anuario Musical CSIC. Barcelona. 1950) y *Sobre algunos ritmos de nuestro folklore: acerca del ritmo de la seguriya* (Anuario Musical. CSIC. Barcelona. 1960) están dedicados a indagar en las raíces de tan controvertido arte.

En 1961 participó activamente, como miembro, en la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de Jerez. Y en 1968, es nombrado Consejero de Estudios de Música Andaluza y del Flamenco bajo el patrocinio de la UNESCO.

Lo expuesto brevemente, refleja el entusiasmo y dedicación que García Matos empleó en el estudio y conocimiento de esta manifestación artística.

La obra del folklorista, un proceso en marcha y en permanente evolución, fue prematuramente interrumpida por su fallecimiento en el momento de mayor fecundidad creadora. Tuvo lugar el día 26 de agosto de 1974 en Madrid, ciudad que acoge sus restos.

Su contribución al estudio y conocimiento de la música tradicional española, es un legado inapreciable para las futuras generaciones. La línea investigadora por él trazada, rigurosa, científica, ajena a cualquier especulación no contrastada, ha iluminado caminos y marcado pautas a los estudios que hoy se están realizando.

En cuanto a la valoración de su obra, el transcurso del tiempo pondrá de manifiesto el alcance y significado que ha tenido para la música española.

Numerosos homenajes han sido ofrecidos en memoria del folklorista desaparecido. Plasencia, su ciudad natal, le nombró Hijo Predilecto en el año 1972, dedicándole, en 1975, una calle en el barrio donde nació; el Centro Cultural Santa María, antiguo hospital renacentista, alberga hoy el "Conservatorio García Matos".

La ciudad de Badajoz dio su nombre a una calle situada en el casco antiguo, en la que se alza el Museo de Arte Contemporáneo; y la Consejería de Cultura de la Junta Regional de Extremadura convocó, en 1987, el "Premio García Matos" a la investigación y estudio del folklore regional: premio que alcanza la undécima edición.

También, la capital cacereña acordó poner el nombre del folklorista a la Sala de traducción simultánea en el Centro Cultural San Francisco. El Museo "Casa Pedrilla" ha dedicado un espacio a exponer su obra y la colección de instrumentos populares que pertenecieron al músico. El Conservatorio Superior de Música de Madrid (calle Doctor Mata) en memoria del profesor desaparecido, dio el nombre García Matos al aula 19 en donde se imparten las enseñanzas de folklore.

La voz García Matos figura en las enciclopedias Larousse, Espasa, Groves Dictionary of Music and Musicians, el Diccionario Enciclopédico del Flamenco, y en otras historias de la música.

Recientemente el diario ABC incluyó su biografía en la publicación que conmemora el fin del milenio, titulada *Personajes de la Historia de España* (Tomo 6, pág. 731. Madrid, 1999).

Nada mejor para cerrar esta breve reseña biográfica, que las emotivas palabras pronunciadas por su amigo, el eminente historiador de la música José Subirá, con motivo del fallecimiento del músico "Al meditar ahora sobre lo muchísimo que aquel hombre valía puedo resumirlo en siete preciosas cualidades cuyo conjunto forma un perfil humano verdaderamente ejemplar: Idealismo, Ingenio, Sabiduría, Nobleza, Bondad, Sinceridad y Sencillez. Reunidas en un solo individuo todas ellas forman el más perfecto retrato psicológico del inolvidable amigo don Manuel García Matos" (José Subirá. Rev. de Ideas Estéticas. Madrid, 1974).

Carmen GARCÍA-MATOS ALONSO

BIBLIOGRAFÍA DE MANUEL GARCÍA MATOS

- LÍRICA POPULAR DE LA ALTA EXTREMADURA. Unión Musical Española. Madrid, 1944.
- CURIOSA HISTORIA DEL TORO DE SAN MARCOS EN UN PUEBLO DE LA ALTA EXTREMADURA, en "Revista de Dialectología y Tradiciones populares". Madrid, 1948.
- CANTE FLAMENCO. ALGUNOS DE SUS PRESUNTOS ORÍGENES, en Anuario Musical. Barcelona, 1950.
- CANCIONERO MUSICAL DE LA PROVINCIA DE MADRID, 3 volúmenes. Barcelona, 1951, 1952 y 1960, respectivamente.
- 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 Folklore", celebrado en Palma de Mallorca, del 22 al 29 de junio de 1952 (inédito).
- FOLKLORE EN FALLA, I. En "Música". Revista trimestral de los conservatorios españoles, vol. 3-4. Madrid, 1953.
- FOLKLORE EN FALLA, II. En "Música", íd., íd., vol. 6. Madrid, 1953.
- BREVE APUNTE SOBRE LA CANCIÓN POPULAR RELIGIOSA. En V Congreso Nacional de Música Sagrada, celebrado en Madrid. Noviembre, 1954.
- INSTRUMENTOS MUSICALES FOLKLÓRICOS DE ESPAÑA, I: las "Xeremies" de la Isla de Ibiza, en "Anuario Musical". Barcelona, 1954.
- STRUMENTI MUSICALI FOLKLORISTICI DI IBIZA. "GLI AERÓFONI MELODICI", en "Atti del Congresso Internazionale di Música Mediterranea e del Convegno dei Bibliotecari Musicali. Palermo, 26-30. Giugno, 1954.
- EL FOLKLORE EN LA "SUITE ESPAÑOLA DE PÉREZ CASAS", en "Música", vol. 14. Madrid, 1955.
- INSTRUMENTOS MUSICALES FOLKLÓRICOS DE ESPAÑA. II: "La gaita de la sierra de Madrid". III. "La alboka vasca", en "Anuario Musical" Barcelona. 1956.
- DANZAS POPULARES DE ESPAÑA. Castilla la Nueva, I. Madrid, 1957.
- BOSQUEJO HISTÓRICO DEL CANTE FLAMENCO. Libro que acompaña la serie de discos LPs. Hispavox titulada "Una historia del Cante Flamenco" Madrid, 1958.
- MÚSICA Y DANZA POPULAR. Opúsculo, que entre los que bajo el título general "España es así" publicó la comisión interministerial para organizar la participación de España en la "Exposición Universal de Bruselas" (Madrid 1958). En castellano, francés e inglés.

- VIEJAS CANCIONES Y MELODÍAS EN LA MÚSICA INSTRUMENTAL POPULAR DE LAS DANZAS PROCESIONALES PRACTICAS AÚN EN ESPAÑA, en "Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés", vol. I. Barcelona, 1958, 1961.
- INSTRUMENTOS MUSICALES FOLKLÓRICOS DE ESPAÑA, I. Bis: "Las Xeremíes de la isla de Ibiza", en "Anuario Musical". Barcelona, 1959.
- LA CANCIÓN POPULAR ESPAÑOLA. Descripción y comentarios de la misma en el libro que acompaña la colección discográfica, Hispavox, titulada "Antología del Folklore Musical de España". Madrid, 1960.
- SOBRE ALGUNOS RITMOS DE NUESTRO FOLKLORE MUSICAL, en "Anuario Musical", vol. XV y XVI. Barcelona. 1960 y 1961.
- PARALELISMOS RÍTMICOS DEL FOLKLORE MUSICAL DE ESPAÑA CON EL DE OTRAS REGIONES DE LA EUROPA OCCIDENTAL Y ASIÁTICAS. En la obra 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 SALINAS EN SU TRATADO: "De Música Libri Septem". En "Anuario Musical", vol. XVIII. Barcelona, 1963.
- DANZAS POPULARES DE ESPAÑA. Extremadura. I, 1964.
- INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN DE ORÍGENES DEL CANTE FLAMENCO, en "Actas de la Reunión de Estudios sobre los «Orígenes del Flamenco», bajo el patrocinio de la UNESCO". 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 HISPANOAMERICANA. Publicaciones del Centro de Estudios de Música Andaluza y Flamenco. Madrid, 1972. Patrocinado por la UNESCO.
- EL FOLKLORE EN "LA VIDA BREVE" DE MANUEL DE FALLA, en Anuario Musical. Barcelona, 1972.

Con posterioridad a su fallecimiento, se publicaron las obras:

- CANCIONERO POPULAR DE LA PROVINCIA DE CÁCARES. Instituto de Musicología, del CSIC. Barcelona, 1982. Edición crítica por Josep Crivillé i Bargalló.
- SOBRE EL FLAMENCO. Estudios y Notas. Caja de Ahorros de Jerez, 1984. Segunda Edición. Editorial Cinterco, S.A. Madrid, 1987.
- ENCICLOPEDIA DE MADRID. CANCIONERO POPULAR. Manuel García Matos y Bonifacio Gil. 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, Íd., íd., "Segunda Selección". 4 LPs. Madrid, 1971.
- MAGNA ANTOLOGÍA DEL FOLKLORE MUSICAL DE ESPAÑA. 17 LPs. (Colección realizada por Carmen García-Matos Alonso, en 1980).
- BAILES FOLKLÓRICOS DE ESPAÑA. 30 cm L.P. (Hispavox).
- JOTAS DE ARAGÓN Y NAVARRA. 30 cm. L.P. (Hispavox).
- CANCIONERO FOLKLÓRICO DE LAS ISLAS CANARIAS. 30 cm. L.P. (Hispavox).
- CANCIONERO FOLKLÓRICO DE CASTILLA LA VIEJA. 30 cm. L.P. (Hispavox).
- CANCIONERO FOLKLÓRICO DE MURCIA. 30 cm. LP. (Hispavox).
- CANCIONES DE LA MADRE ESPAÑOLA. 45 cm. LP. (Hispavox).
- SUITE DE FANDANGOS. 45/EP. (Hispavox).
- CANCIONERILLO FOLKLÓRICO DE VALENCIA. 45/EP. (Hispavox).
- CANCIONERILLO FOLKLÓRICO DE CATALUÑA. 45/EP. (Hispavox).
- CANCIONERILLO FOLKLÓRICO DE SANTANDER. 45/EP. (Hispavox).
- CANCIONERILLO FOLKLÓRICO DE ASTURIAS. 45/EP. (Hispavox).
- CANCIONERILLO FOLKLÓRICO DE GALICIA. 45/EP. (Hispavox).
- CANCIONERILLO FOLKLÓRICO VASCO. 45/EP. (Hispavox).
- 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).

CARMEN GARCÍA-MATOS ALONSO

ÍNDICE ANALÍTICO

Palabras del autor	7
La canción popular de la alta Extremadura.....	9
Resumen del número de canciones de cada una de las tonalidades estudiadas	37
Rítmica	37
PRIMERA SECCIÓN: Melodías de canto.....	49
<i>Primer grupo: De Ronda.....</i>	<i>51</i>
1. Mi morena es mi morena.....	54
2. Toda la noche me llevo.....	54
3. El día que yo me muera	55, 396
4. Cómo quieres que vaya	55
5. (Variante) Cómo quieres que tenga.....	55, 396
6. Si quieres que vaya a verte.....	56, 396
7. Abre la ventana.....	56
8. Eres morena de gusto	57, 396
9. Eres morena y robas	57
10. Airecito que vienes.....	57
11. Algún día fui tallo	58, 396
12. Dicen que no me quieres.....	58, 396
13. Cómo quieres que vaya	58
14. Cómo quieres que vaya	58, 397
15. Rondeñas vienen cantando	59
16. Mi novia la más bonita.....	59
17. Yo tengo un cascabel	60
18. Fatigas me dan de muerte	60
19. Mañana por la mañana	60, 397
20. (Variante) Esta casa sí que es casa	61, 397
21. Con licencia de ustedes	61
22. Cómo quieres que tenga	61
23. El pimpinillo, el pimpinero	61
24. Si te ha dejado tu novia.....	62
25. La despedida te doy.....	62, 397
26. Si me quieres, dímelo	62, 397
27. Cómo quieres que te quiera.....	63
28. Unos ojos negros vi	63, 397
29. A la puerta de mi novia	63
30. No te cases en Casares.....	64

31. Si te encuentras al alcalde.....	64, 397
32. Cuatro esquinas tiene Cádiz.....	64
33. Las <i>güenas</i> noches te doy.....	65, 397
34. (Variante) Paloma si vas al monte.....	65
35. Sale el sol, sale la luna.....	65
36. Primero que yo te olvide.....	65
37. (2ª variante del nº 4) Al romerito verde.....	66
38. Son tus ojos dos tinteros.....	66
39. (Variante del nº 7) Abre la ventana.....	66
40. Morenitas son las pulgas.....	67
41. Eres una ladrona.....	67
42. Porque sabes que te quiero.....	67
43. La hermosura de los cielos.....	68
44. (Variante del número 30) Mariquita dame un beso.....	68, 397
45. A lo pasado, pasado.....	68, 398
46. Mi amante me quiere mucho.....	69, 398
47. Adios calle del Oriente.....	69, 398
48. Cómo quieres que te olvide.....	69
49. El que tu jardín regaba.....	70
50. Asómate a esa ventana.....	70, 398
51. Todo lo que te quiero.....	71
52. Ayer me dijiste.....	71, 398
53. Cómo quieres que te quiera.....	71
54. Échela <i>usté</i> ringu rango.....	72, 398
55. Anoche te vi la cara.....	72, 398
56. Cómo quieres que te quiera.....	72
57. El lucerito está malo.....	73, 399
58. Cómo quieres que tenga.....	73
59. Los sacramentos de amor.....	73, 399
60. En la ronda distinguida.....	74, 399
61. (Variante del nº 2) Cómo quieres que yo vaya.....	74
62. A Plasencia me he de ir.....	74, 400
63. Mañanita de San Juan.....	75
64. Cómo quieres que te olvide.....	75
Rondeñas.....	75
65. Si te quieres <i>venil</i>	75
66. No pienses que por ti voy.....	76
67. (Variante) Para pasear tu calle.....	76
68. Dicen que la pena mata.....	77
69. Garganta tiene la fama.....	77
70. Esta callita la llaman.....	78
INDICE TONAL.....	79

Segundo grupo: De bodas..... 80

Alborás.....	84
71. Estas puertas son de <i>ancina</i>	84
72. Yo sé que no tienes padre.....	84
73. El padrino es un manzano.....	84
74. Estas puertas son de pino.....	85

75. Los parientes del novio.....	85
76. Cierra niña esa ventana.....	85
77. Carro de cuatro ruedas.....	86, 400
78. Asómate a esa ventana.....	86
79. Esta calle está empedrada.....	86, 401
80. Mañana en misa mayor.....	87, 401
81. El padrino es un manzano.....	87, 401-402 (sic por 57)
82. Cuando <i>pa</i> la <i>ilesia</i> vayas.....	87, 403
83. Mira novio por la novia.....	88
84. Despidete de tus padres.....	88
85. Novio, la novia te entrego.....	89
86. Levanta novia.....	89
87. (La Maná) Por esta calle me voy.....	89
88. Ya se te logró ese día.....	90
89. En el camino me han dicho.....	90, 405
La Manzana	
90. Traigo andada mucha tierra.....	90, 405
91. Si escogiese yo.....	91
92. Toma novia esta manzana.....	91, 405
El Águilo	
93. (variante de la nº 78) <i>Abremos</i> la puerta novia.....	91, 405
INDICE TONAL.....	92
Tercer grupo: De quintos	
94. Los mozos van a la guerra.....	94
94. Los mozos van a la guerra.....	95
95. Quítate de esa ventana.....	95
96. Por que te quiero.....	95
97. Mi morena tiene pena.....	96
98. Dicen que no hay morenas.....	96
99. No llores porque te pongan.....	97, 405
100. Ya llegamos a la plaza.....	97
101. Ya se van los quintos.....	97
102. Las madres son las que lloran.....	98
103. Adiós calle del Chorrillo.....	98, 406
104. A tu puerta puse un guindo.....	98
105. A ser soldado me voy.....	99
106. Caminito de la fuente.....	99
107. Los quintos cuando se van.....	99
108. Ya se van los quintos.....	100
109. Adiós pueblo del Guijito.....	100, 406
INDICE TONAL.....	101
Cuarto grupo: De Nochebuena	
Rondas.....	103
110. Almirez, almirecillo.....	105, 406
111. Esta noche no es noche.....	105, 406
112. La zambomba está rota.....	106, 406

Villancicos	
113. Vino la noche <i>güena</i>	106
114. Esta noche es Noche <i>güena</i>	106
115. (Variante: Pastorela) Vamos a Belén pastores	106, 406-408
116. San José era carpintero.....	107, 408
117. Madre a la puerta hay un niño.....	107
118. En el portal de Belén	108, 408
119. (Variante) Noche <i>güena</i> nace el niño	408
120. Una gotita, yo trago tita	109
121. La Virgen iba a lavar.....	109
122. Los pastores van que corren.....	109, 408
123. En el portal de Belén	408
Alboradas	
124. Cómo quieres que a solas.....	110, 408
125. Una paloma te traigo	110
126. Eres como la rosa de Alejandría	111
INDICE TONAL.....	112
Quinto grupo: De faenas.....	
De morera	
127. Al moral me voy.....	116
128. En Castilla segando	116
129. (variante) Ya viene el veranito.....	117
130. Alarga la mano.....	117, 408
131. ¡Ay madre! La zarzuela.....	118, 409
Aceituneras.....	
132. Yo cogiendo aceituna.....	118
133. Una vez que fui aceituna.....	118
134. A apañar aceitunas.....	118, 409
135. Apañar aceitunas	119
De espaldillar el lino	
136. Alcántara está en un puente.....	119
137. Cómo quieres que tenga	119
De siega.....	
138. Vale <i>má</i> una castellana.....	120
139. (variante del nº 47)Si quieres que sea tuya	120
De pimentera	
140. (variante del nº 62) Me llamaste morenita.....	120, 409
De cerner la harina	
141. <i>Mientras</i> mi madre <i>cierni</i>	121
142. Si supiera que estabas	121, 409
INDICE TONAL.....	122
Sexto grupo: Religiosas y de Cuna.....	
Ramo de la Cruz Bendita	
143. Tres puertas tiene la Iglesia	128, 409
Ramo de San Gregorio.....	
144. Al <i>ental</i> en este templo	128, 409

Ramo de Dios Padre	128
145. Por este agua bendita	128, 410
Ramo de San Jorge	128
146. En Capadocia naciste	128, 411
Ramo de San Roque	129
147. Este ramo te ofrecemos	129
Ramo de la Virgen de la Concepción	129, 413
148. Para entrar en este templo	129
Ramo de San Miguel	129
149. San Miguel que con sus alas	129, 415
Ramo del Cristo del Perdón	129
150. El <i>ventisiete</i> de Julio	129
Jarrampla (Alborá de San Sebastián)	130
151. <i>Sabastián</i> valeroso	130, 417
Alborá de San Pablo	130
152. Señor San Pablo bendito	130, 418
El Taraballo. (Alborá de San Sebastián)	130
153. A los veinte de Enero	130
Alborá de la Virgen de la Concepción	131
154. La Iglesia es la colmena	131, 419
Rogativas a la Virgen de Valdefuente	131
155. ¡Oh! Virgen de Valdefuentes	131, 419
Rogativas a San Sebastián	131
156. San Sebastián bendito	131
Rogativa al Cristo de la Salud	132
157. Señor, <i>regarnos</i> los campos	132, 420
Rosario de la Aurora	132
158. El Rosario de por la mañana	132
Tres Cantos de Ánimas	132
159. Las almas del Purgatorio	132
160. Las ánimas a tu puerta	133
161. Las ánimas de tus padres	133, 421
Aguinaldo que dicen del Niño	133
162. Mañana es Pascua de Reyes	133, 421
De Cuna	134
163. Ro, mi niño de la cuna	134
164. Si el padre del niño	134
165. <i>Levántati Segundu</i>	134, 421
166. Duérmete niño chiquito	135
167. <i>Duélmite</i> mi niño	135
168. Dicen que los gañanes	135, 422
169. Palomita blanca	135, 422
INDICE TONAL	136
Séptimo grupo: De baile	138
JOTAS	142
170. La pandereta lo dice	142
171. (De Carnaval) La retamita verde	142, 422
172. La pandereta en mi mano	142
173. Ahora sí que canto yo	143

174. El día que me dijeron	143, 422
175. Ayer tarde fui dichosa	143
176. La primera vez que te vi	144, 422
177. La zambomba está preñada	144
178. La luna cuando va llena	144, 422
179. (De la pata) Si quieres que te quiera	145, 422
180. Por cantar <i>la manta amarilla</i>	145
181. Dicen que no me quieres	145, 423
182. Aquí estamos en la plaza	146, 423
183. Tu madre la que no quiere	146
184. La pandereta que toco	147
185. Cómo quieres que sin sol	147
186. Al subir la sierra arriba	148
187. Pandereta yo te tengo	148, 423
188. (De Carnaval) Vámonos de aquí	149
189. (Són) En esta plazuelita	149
190. (Són) Es tu garganta la <i>nievi</i>	149
191. (Baile del Cerandeo) El Cerandeo señores	150, 423
192. (Baile el Pollo o la Pata) Yo fui quien te quitó el pollo	150
193. (Baile del Quita y Pon) Ahora que sale mi novia	151
194. (Baile del Malandrín) La perra de la Isabel	151
195. (Perantón) Si quieres que yo te quiera	152
196. Si supiera dónde habitas	152
INDICE TONAL	153

Octavo grupo: Canciones varias	155
De toros	157
197. Ya está el toro en la plaza	157
198. (variante) No me seas torero	157
199. Ya viene el torito bravo	157
200. Ya viene el torito bravo	158, 423
201. (variante) Ya viene el torito bravo	158
202. Ya le podían haber puesto	159
De Circunstancias	159
203. (Canción báquica) Ábreme la puerta	159
204. Por ese lugar se suena	159, 423
205. El mozo de tío Adrián	160, 424
206. La Petronila en el baile	160, 424
207. Cuando la Torrina vino	160, 424
208. (variante del nº 19) En el pueblo del Guijito	161, 424
209. Vitorina, bien te lo decía yo	161
210. La Simona se casó	162, 424
Romances	162
211. (De Rabel) Estando yo en la mía choza	162, 424
212. (De Rabel) La rueda de la fortuna	163, 425
213. (La Serrana de la Vera) En Garganta de la Olla	163, 426
214. (La Bastarda) El emperador de Roma	163
215. (2ª versión) El emperador de Roma	163
216. (3ª versión) El emperador de Roma	164, 427
217. (4ª versión) El emperador de Roma	164
218. (Los Arrieritos) Salieron dos arrieritos	164, 428

De uso indeterminado o azar	165
219. (¿3ª variante del nº 4?) Ayer tarde la pava.....	165
220. Güenas mozas tiene Coria	165, 428
221. Dicen que los labradores	165
222. Dice mi madre.....	166
223. Eres como la rosa de Alejandría	166
224. (Variante) Súbela jardinero.....	167
225. El pájaro era negro.....	167, 428
226. El pájaro era verde.....	168, 429
227. Súbela jardinero	168
228. Una paloma blanca	168
229. Levántate las alas	169
230. A la mujer de manojo	169, 429
231. Si se rompió ayer tarde	169
232. Diga <i>usté</i> a la mi morena.....	170
233. Es mi amante <i>güen</i> mozo.....	170
234. Dicen que ya no me quieres.....	170, 429
235. Válgame Dios del aire.....	171
236. La mi morena.....	171
INDICE TONAL.....	172

SEGUNDA SECCIÓN: Melodías de gaita y tamboril

La Gaita Extremeña.....	176
Las melodías	194

Primer grupo: Bailes

Son brincao	211
"Son" (no brincado) o "Son llano"	213
"Pindongo"	214
Jota.....	216
Baile de "La pata"	220
"Perantón"	220
Baile de "La Rúa"	221
Baile de "La Zajarrona" y baile de "Los tres sones"	222
Baile del "quita y pon"	224
Baile de "El Malandrín"	225

[Música]

1-30. "Sones brincaos"	228
31-35. "Pindongos"	258
36-80. Jotas.....	263
81. Baile de "la pata"	303
82-84. Perantones	303
85. Baile de la Rúa.....	305
Baile de "La Zajarrona"	308
87. Baile de "Los tres sones"	308
88. Baile del "Quita y pon"	309
89. Baile del "Malandrín"	310

Segundo grupo: Danzas	313
(De paloteo).....	313
Danza de "La vaca moza".....	320
Danza de las italianas.....	321
[Música]	
Danzas de los "Negritos"	323
90. Zapateta.....	323
91. Danza del pie.....	323
Paleos	329
92. La zarza.....	329
92 bis. <i>Si la zarza no me enzarza</i>	330
93. La Golondrina.....	330
93 bis. <i>Le dijo la golondrina</i>	330
94. El cardo.....	331
94 bis. <i>Si pica el cardo</i>	331
95. La Gascona.....	331
95 bis. <i>Mi padre francés</i>	332
96. El ama del curan.....	332
96 bis. El ama del cura.....	332
97. Moza gallarda.....	333
97 bis. Moza gallarda veinte conmigo.....	333
98. La zorra.....	333
98 bis. La zorrita en el valle.....	334
99. Los vuelos.....	334
99 bis. El águila y el gavilán.....	334
100. La Sárnica.....	335
100 bis. Sárnica la <i>emperaora</i>	335
101. La sorda.....	335
101 bis. Mariquita y el Macarandón.....	336
102. Los Jaramagos.....	336
102 bis. Quiero que viváis.....	337
103. El Mambrú.....	337
104. La Culebra.....	337
105. Los oficios.....	338
106. Para tejer el cordón.....	339
107. Pasa Calle.....	339
Danzas de palos de Arroyomolinos de la Vera	340
108. El cardo.....	340
108 bis. Si pica el cardo.....	340
109. La golondrina.....	340
109 bis. Le dijo la golondrina.....	340
110. La Gascona.....	341
110 bis. Mi padre francés.....	341
111. La zarza.....	341
111 bis. Si la zarza no me enzarza.....	341
112. La Sárnica.....	342
112 bis. Sárnica la <i>emperaora</i>	342
113. Moza gallarda.....	342
113 bis. Moza gallarda veinte conmigo.....	343
114. La gitanita.....	343

114 bis. Una gitanita, madre	343
115. La puente	344
115 bis. Por mi bien se hizo la puente	344
116. Las Palomitas.....	344
116 bis. No son todas las palomitas.....	345
117. El Pericón.....	345
117 bis. Pericón, Mandanga	345
118. Para tejer el cordón.....	345
Grupo de "Paleos". Riolobos	346
119. El cardo.....	346
119 bis. Si pica el cardo niña.....	346
120. La zarza.....	346
120 bis. Si la zarza no me enzarza	346
121. El grito.....	347
121 bis. Grito suena.....	347
122. La Sárnica	347
122 bis. Sárnica la <i>emperaora</i>	347
123. La Gitanilla	348
123 bis. Una gitanilla, madre.....	348
124. La Garza.....	349
124 bis. A los vuelos de una garza	349
125. Pulirito.....	349
125 bis. Mi Pulirito amor	350
126. El Barquillo	350
126 bis. Quien quiere entrar en el barco	350
127. Danza que se ejecuta al salir de la procesión.....	350
127 bis. Apartar que salfa el santo	351
128. Pasa-Calle (ligera variante de la 122).....	351
Danzas de la Vaca-moza. Montehermoso	352
129 a 135. 7 tocatas.....	352
Danzas de "italianas". Garganta la Olla	357
136. Tocata.....	357
137. Ofertorio.....	357
138. Otro ofertorio	357
139. Pasillo-calle.....	358
Tercer grupo: Tocatás varias	362
Alboradas y pasacalles	363
140 a 147. Alboradas	363
148 a 151. Pasa-calles	368
De Bodas	
152 y 153. Alboradas	370
154. Para ir a por los padrinos	370
155. Para ir a por la novia	370
157. Llegada del cortejo a la puerta de la Iglesia	371
158. Al entrar el cortejo en la iglesia	372
158. Tálamo	372
1159 y 160. Pasa-calles	373
161. Alborada.....	374

162. Marcha del cortejo nupcial a la iglesia.....	374
163. Para ir a buscar al novio.....	374
164. Para ir a buscar a la novia.....	375
165. Cuando salen los casados de la iglesia.....	376
166. Alborada.....	376
167. Tálamo.....	377
168. Para ir a buscar a los novios.....	377
169. Tálamo.....	378
170. (variante del nº 164) "Maná" de Bodas.....	378
De toros	
171 y 172.....	379
Religiosas	
173. Procesión de San Roque.....	380
174. Procesión de San Ramón.....	381
175. Procesión del Corpus.....	381
176. Otra.....	382
177. Otra.....	382
178. Tocata de Procesión.....	382
179. Procesión de San Gregorio.....	383
180. Tocata para las Procesiones.....	384
181. Otra.....	384
182. Para sacar a San Blas de Procesión.....	385
183. Cuando después de la procesión entra el Santo en la iglesia.....	385
184. Alborá de San Miguel.....	386
185. Para antes de sacar el santo en procesión. Montehermoso.....	387
186. Cuando sacan el santo de la iglesia. Azabal.....	387
187. Cuando sacan el santo de la iglesia. Montehermoso.....	387
188. Otra semejante a las dos anteriores. Palomero.....	388
189. Cuando va el tamborilero a misa. Palomero.....	388
190. A la puerta de la iglesia. Palomero.....	389
191. Para cuando se entra y sale de misa. El Torno.....	389
192. Pasa-calle para cuando se va y se sale de misa. Casar de Palomero.....	390
193. Pasa-calle para la ida y salida de misa. Casar de Palomero.....	390
194. En misa. Montehermoso.....	391
195. Para cuando se sale de misa. Palomero.....	391
196. Pasa-calle de la fiesta de la Virgen del Rosario.....	392
197. Maná para la Virgen del Rosario.....	392
198. Tocata que se usa a la salida de la misa en la fiesta de la Virgen del Rosario.....	393
199. Tocata para la procesión de la Virgen del Rosario.....	393
200. Baile ofertorio a la Virgen del Rosario (Tálamo) ("Tiruriri").....	394
Continuación de los textos poéticos.....	396

ÍNDICE ALFABÉTICO DE LOS PRIMEROS VERSOS

- A apañar aceitunas: 118, 409 (134)
 A este templo hemos venido: 414 (147)
 A la calle de las Eras: 402 (81)
 A la flor del verde limón: 147 (184)
 A la fuente vas a por agua: 397 (28)
 A la gala de la rosa bella: 73 (57)
 A la guerra, a la guerra: 418 (151)
 A la luna de enero/ la falta un día: 77 (69); 409 (131)
 A la más cierta miseria: 407 (115)
 A la mi morena la vi el delantal: 54 (1)
 A la puerta de mi novia: 63 (29)
 A la puerta tenéis a la Aurora: 420 (158)
 A la tu ventana hay una arboleda: 148 (186)
 A las cinco abre la puerta: 421 (161)
 A las dos de la mañana: 422 (176)
 A *libralmos* del pecado: 407 (115)
 A lo pasado ya lo puedes echar tierra: 68 (45)
 A los miseros mortales: 410 (144)
 A los pies del confesor: 403 (83); 404 (83)
 A los que llevan el Ramo: 414 (147)
 A los veinte de Enero/cuando más *yela*: 130 (153)
 A los veinte de Enero/ *florece* un lirio: 418 (151)
 A los veinte de enero: 418 (151)
 A los vuelos de una garza: 349 (124 bis)
 A Miguel, que es milagroso: 416 (149)
 A Plasencia me he de ir: 74 (62)
 A recoger los manteles: 405 (89)
 A San Roque le llevaron: 414 (147)
 A ser soldado me voy: 99 (105)
 A ser soldado me voy a ir: 96 (97)
 A todo este auditorio: 417 (149)
 A todos los forasteros: 416 (149)
 A tu puerta hemos llegado: 397 (31)
 A tu puerta puse un guindo: 98 (104)
 A un estudiante adoro: 428 (225)
- A una sierra se retira: 414 (147)
 Ábrame la puerta Señora Isabel: 86 (79)
 Abre la ventana: 56 (7); 66 (39)
 Ábreme la puerta, Señora casera: 159 (203)
 Ábrenos la puerta novia: 91 (93)
 Acudid, fieles cristianos: 410 (145)
 Adiós calle del Chorrillo: 98 (103)
 Adiós calle del Oriente: 69 (47)
 Adiós cariñosita, quita pesares: 96 (98)
 Adiós pueblo del Guijito: 100 (109)
 Adios, bendito San Roque: 414 (147)
 Agua, reina soberana: 419 (155)
 Ahora la traigo yo/la carta de mi moreno: 77 (68)
 Ahora que sale mi novia: 151 (193)
 Ahora sí que canto yo: 143 (173)
 Airecito que vienes ¡vida mía!: 57 (10)
 Al entral en este templo: 128 (144)
 Al moral me voy: 116 (127)
 Al oír las *arrañuelas*: 424 (205)
 Al pasar por la ciudad: 411 (146)
 Al poderoso San Roque: 413 (147)
 Al punto se ejecutó: 412 (146)
 Al romerito verde se le cae la flor: 66 (37)
 Al señor cura pedimos: 411 (146)
 Al señor cura y pastor: 413 (146)
 Al Señor Sacramentado: 407 (115)
 Al subir la sierra arriba: 148 (186)
 Alarga la mano y toma la llave: 117 (130)
 Alcántara está en un puente: 119 (136)
 Alelías y pámpanos verdes: 398 (55)
 Algún día fui tallo/de clavelera: 58 (11)
 Algún día la tu calle: 399 (60)
 Algún día los aires: 396 (5)
 Algún día por verte: 422 (171)
 Almirez, almirecillo, yo te tengo de *rompel*: 105 (110)
 Allí arriba hay un pinar: 54 (2)

- Allí te pondrán el velo: 404 (83)
 ¡Amén! Jesús te decimos: 413 (146)
 Ananías bautizó/ al Señor San Pablo en Roma: 419 (152)
 Anda diciendo tu madre: 229 (234)
 Anda Petronila qué contenta vas: 160 (206)
 Anda Torrino, buen mozo: 424 (207)
 Ande, ande, ande, la marimorena: 109 (121)
 Anoche te vi la cara: 72 (55)
 Apañar aceitunas..., dicen que es vicio: 119 (135)
 Apañar aceitunas, que viene el amo: 409 (134)
 Apartar que salga el santo: 351 (127 bis)
 Aquel clavel que me diste: 423 (182)
 Aquel pino que está en el pinar: 68 (43)
 Aquesta noche en Belén: 406 (115)
 Aquí estamos en la plaza/donde se torea el toro: 146 (182)
 Aquí me pongo a cantar: 403 (83)
 Aquí vive el mayordomo: 421 (161)
 Ardía la zarza: 408 (118)
 Asómate a esa ventana, ramito de perejil: 401 (81)
 Asómate a esa ventana, si te quieres asomar: 70 (50); 86 (78)
 ¡Atención!, que principiamos: 415 (149)
 Atienda su petición: 410 (144)
 Atiende y mira, cristiano: 420 (159)
 ¡Ay! amor ¡Ay! amante: 67 (42); 169 (229)
 ¡Ay! Castellanita, que me corté un dedo: 120 (138)
 ¡Ay! Chana, Chana, la revolvera: 165 (220)
 ¡Ay! cómo cantan los pajaritos: 69 (48)
 ¡Ay! cómo llueve, qué serenita cae la nieve: 171 (235)
 ¡Ay! con el ave de pluma: 165 (219)
 ¡Ay! de la zarza madre: 57 (10)
 ¡Ay madre! La zarzuela como el aire la revolea: 118 (131)
 ¡Ay! malandrín, malandrero: 151 (194)
 ¡Ay! mare no mate usted el pollo: 150 (192)
 ¡Ay! Que me viene ya: 121 (142)
 ¡Ay! tío Pepín ¡Ay! Adrián: 160 (205)
 Ayer me dijiste que hoy: 71 (52)
 Ayer tarde fui dichosa: 143 (175)
 Ayer tarde la pava ¿quién la pelaba?: 165 (219)
 Ayer tarde un piornalego: 409 (140)
 Bolo, bolo, bolo, mira cómo suena: 107 (116)
 Caminito de la fuente/las mozas llorando van: 99 (106)
 Campanas que estáis en vuelo: 400 (77)
 Capitán abanderado de la milicia del cielo: 415 (149)
 Carro de cuatro ruedas/que vas por los tejados: 86 (77)
 Cierra niña esa ventana: 85 (76)
 Coge, novia, la mantilla: 401 (77)
 Como culebra que sale: 396 (3)
 Cómo quieres que a solas comuniquemos: 110 (124)
 Cómo quieres que sin sol: 147 (185)
 Cómo quieres que te olvide/si has sido mi amor primero: 69 (48);
 Cómo quieres que te olvide/si te estoy *quisiendo bien*: 75 (64)
 Cómo quieres que te quiera/ si no te puedo *querer*!: 71 (53);
 Cómo quieres que te quiera/si me estás amenazando: 63 (27);
 Cómo quieres que te quiera/si soy un pobre oficial: 72 (56)
 Cómo quieres que tenga/finas colores: 61 (22); 119 (137)
 Cómo quieres que tenga/firme esperanza: 55 (5)
 Cómo quieres que tenga/la cara blanca: 73 (58);
 Cómo quieres que vaya/ de noche a verte: 58 (14)
 Cómo quieres que vaya/con una criba al río: 58 (13); 408 (124)
 Cómo quieres que vaya/de noche a velte: 55 (4)
 Cómo quieres que yo vaya/al jardín de la alegría: 74 (61)
 Con aquella vigilancia, que pidió la caridad: 413 (147)
 Con el Cerandeo te quiero salá: 150 (191)
 Con esto *mos* despedimos: 407 (115)
 Con humildad os traemos: 413 (146)
 Con humilde reverencia, pedimos al Señor Cura: 411 (146)
 Con licencia de ustedes, mudo tonada: 61 (21)
 Con soberbia, Lucifer: 415 (149)
 Con una guitarra, con un almirez: 57 (8); 149 (188)

- Cruz bendita que estás en el Camarín: 409 (143)
- Cuando del altar bajaste: 405 (93)
- Cuando la Torrina vino: 160 (207)
- Cuando la Hostia recibas: 404 (83)
- Cuando me dieron la nueva: 422 (174)
- Cuando pa la ilesia vayas/puedes ir considerando: 87 (82); 403 (83)
- Cuando vayas a subir: 404 (83)
- Cuánto siento, vida mía: 400 (62)
- Cuatro esquinas tiene Cádiz: 64 (32)
- Cuatro naranjas corté: 74 (61,62)
- Cuatro velas, cuatro roscas: 407 (115)
- Dadnos el agua, San Roque: 414 (147)
- Dámela con firmeza: 396 (11)
- De buena parte es el novio: 402 (81)
- De la corte celestial Miguel es el vencedor: 415 (149)
- De la güena parra sale el güen racimo: 91 (91)
- De la parra el buen sarmiento: 401 (77)
- De lo que tienes que hacer: 403 (83)
- De Rafael medicina, la embajada de Gabriel: 415 (149)
- De San Gregorio eminente: 409 (144)
- De su entendimiento el Hijo: 403 (83)
- De tu puerta me retiro: 405 (83)
- Del afligido consuelo: 409 (144)
- Del cielo bajó un lucero: 400 (77)
- Del cielo bajó una estrella: 400 (77)
- Del infernal enemigo: 407 (115)
- Delante de tus parientes: 404 (83)
- Desde que te ví/yo no pude más: 76 (66)
- Despídete de tus padres y también de sus vecinos: 402 (81)
- Despídete de tus padres: 88 (84)
- Después de martirizado: 411 (146)
- Dice mi madre que no me da marido: 166 (222)
- Dicen que la pena mata: 77 (68)
- Dicen que los gañanes huelen a heno: 135 (168)
- Dicen que los gañanes huelen a paja: 422 (168)
- Dicen que los labradores: 165 (221)
- Dicen que no hay morenas: 96 (98)
- Dicen que no me quieres tú ni tu madre: 145 (181)
- Dicen que no me quieres porque soy chica: 58 (12)
- Dicen que no me quieres porque no tengo: 396 (12)
- Dicen que ya no me quieres: 170 (234)
- Diga usted a la mi morena: 170 (232)
- Dios es un ser sin mudanza: 403 (83)
- Dispielta* si estás dormida: 397 (33)
- Disteis muerte al dragón: 411 (146)
- Dónde está la naranja: 119 (137)
- Duelmite* mi niño: 135 (167)
- Duérmete niño chiquito: 135 (166)
- Échela usted ringu rango: 72 (54)
- El águila y el gavilán, al tiempo de alzar el vuelo: 334 (99 bis)
- El ama del cura está mala en la cama: 332 (96 bis)
- El Arcángel victorioso: 415 (149)
- El bendito y alabado: 405 (83)
- El Cerandeo se ha muerto: 423 (191)
- El Cerandeo señores, ha venido de *Madri*: 150 (191)
- El cuarto es la Comunión: 399 (59)
- El cura va a decir misa: 404 (83)
- El demonio por ser tan inquieto: 420 (158)
- El día que dijeron que tu querer era falso: 143 (174)
- El día que yo me muera: 55 (3)
- El emperador de Roma tiene una hija bastarda: 163 (214,215); 164 (216,217); 427 (216)
- El ganado está solo: 408 (115)
- El lucerito está malo: 73 (57)
- El mozo de tío Adrián, que *paeci* un gorrión: 160 (205)
- El padrino es un manzano/cargadito de manzanas: 84 (73); 87 (81); 401 (77)
- El pájaro era negro: 167 (225)
- El pájaro era verde: 168 (226)
- El Pimpinillo, el pimpinero/cómo cantaba el mes de enero: 61 (23)
- El primero es el Bautismo: 399 (59)
- El que llegase a cantar: 398 (47)
- El que tu jardín regaba: 70 (49)
- El quinto es la Extremaunción: 399
- El Rosario de por la mañana: 132 (158)
- El señor cura del *pueblu*: 414 (147)
- El séptimo, Matrimonio: 399 (59)
- El sexto, Sacerdotal: 399 (59)
- El tercero es Penitencia: 399 (59)
- El ventisiete de julio un gran combate han tenido: 129 (150)
- En busca de Diocleciano: 411 (146)
- En Capadocia naciste: 128 (146); 411 (146)
- En Castilla segando: 116 (128)
- En el camino me han dicho: 90 (89)

- En el dedo te pondrán: 404 (83)
 En el portal de Belén/hay estrellas, sol y luna: 108 (118)
 En el portal de Belén/hay un hombre haciendo migas: 110 (123)
 En el Portal de Belén hay una piedra redonda: 408 (123)
 En el pueblo del Guijito: 161 (208)
 En esta *praselita* y en este llano: 149 (189)
 En Garganta de la Olla, Siete leguas de Plasencia: 163 (213); 426 (213)
 En la calle del Olivo: 424 (208)
 En la corriente del río: 398 (55)
 En la guerra de Cuba: 417 (151)
 En la puerta de la ilesia: 418 (151)
 En la ronda distinguida/suele mi amante venir: 74 (60)
 En *Pontpeller* nació el *santu*: 413 (147)
 En sus lúgubres cavernas: 407 (115)
 Entra en mi pecho y registra: 408 (130)
 Eres como la rosa de Alejandría: 111 (126); 166 (223)
 Eres como la verbena: 398 (54)
 Eres médico divino: 414 (147)
 Eres miembro de justicia: 421 (162)
 Eres morena de gusto: 57 (8)
 Eres morena y robas los corazones: 57 (9)
 Eres una ladrona: 67 (41)
 Es el dragón infernal: 415 (149)
 Es mi amante *güen* mozo: 170 (233)
 Es Miguel tan milagroso: 416 (149)
 Es tu garganta la *nieví*: 149 (190)
 Esta calle está empedrada: 86 (79)
 Esta callita la llaman: 78 (70)
 Esta casa es alta y baja: 421 (162)
 Esta casa sí que es casa: 61 (20), 397 (20)
 Esta es la primera rosa: 401 (77)
 Esta mañana temprano: 402 (81)
 Esta noche es Noche *güena*: 106 (114); 408 (119)
 Esta noche la ronda: 406 (112)
 Esta noche no es noche, Señor alcalde: 105 (111)
 Esta noche no hay coche: 406 (111)
 Estando ausente de casa: 410 (144)
 Estando en cierta ciudad: 414 (147)
 Estando yo en la mía choza: 162, 424 (211)
 Estas puertas son de *ancina*: 84 (71)
 Estas puertas son de pino: 85 (74); 400 (77)
 Este ramo que cantamos: 417 (149)
 Este ramo te ofrecemos: 129 (147)
 Este Ramo y corto don: 412 (146)
 Fatigas me dan de muerte: 60 (18)
 Ferrocarril, puerto de grana: 64 (32)
 Fuisteis llevado al martirio: 411 (146)
 Garganta tiene la fama: 77 (69)
 Gracias a Dios que allegamos: 398 (50)
 Granadero, granaderito/cuerpo *güeno*: 55 (4)
 Grito suena, pensando en tí: 347 (121 bis)
 Güenas mozas tiene Coria: 165 (220); 428 (220)
Guindé, guindaina si me olvida mi amante: 58, 59 (14)
 Ha nacido el verbo: 108 (119)
 Hombres, mujeres y niños rezan el rosario a coro: 420 (159)
 Id a adorarle, pastores: 406 (115)
 La campana gorda de la *catedrá* la suben y bajan: 68 (45)
 La despedida te doy: 62 (25); 400 (77); 401 (77); 397 (25)
 La emperatriz que esto vió: 412 (146)
 La hermosura de los cielos/cuando Dios la repartió: 68 (43)
 La Iglesia es la colmena/las abejas somos nos: 131 (154)
 La Inés, la Inesita, Inés: 111 (126)
 La luna cuando va llena: 144 (178)
 La madrina es un rosal: 401 (77)
 La madrina es una rosa: 402 (81)
 La manta amarilla del carabinero: 145 (180)
 La Mayordoma devota: 410 (145)
 La morena, la morenita por andar de candanga: 171 (236)
 La mujel de Jarrampla: 417 (151)
 La palomita canta: 421 (165)
 La pandereta en mi mano: 142 (172)
 La pandereta lo dice: 142 (170)
 La pandereta que toco: 147 (184)
 La perra de la Isabel está criando: 151 (194)
 La Petronila en el baile: 160 (206)
 La primera vez que te vi: 144 (176)
 La rama de laurel/prisionerito y cautivo en Argel: 57 (9)
 La retamita verde vengo buscando: 142 (171)
 La ronda va por la calle: 397 (26)
 La ronda vienen cantando: 398 (45)
 La rueda de la fortuna: 163 (212); 425 (212)

- La Simona se casó y encargó una *faldis-
quera*: 162 (210)
- La una echa una cuartilla: 89 (87)
- La Virgen iba a lavar: 109 (121)
- La zambomba está preñada/ha de paril
en Enero: 144 (177)
- La zambomba está rota, se le va el aire:
106 (112)
- La zorrita en el valle qué comería: 334
(98 bis)
- Las abejitas se mueren: 420 (157)
- Las alas serán de fe: 404 (83)
- Las almas del Purgatorio/por las calles
han salido: 132 (159)
- Las ánimas a tu puerta llegan: 133 (160)
- Las ánimas de tus padres: 133 (161);
421 (162)
- Las castañuelas que toco: 423 (187)
- Las cortinas en tu patio: 398 (55)
- Las devotas que cantan: 418 (151)
- Las devotas que te cantan: 419 (152)
- Las güenas noches te doy: 65 (33)
- Las madres son las que lloran: 98 (102);
405 (99)
- Las pollas de ahora/estilan decir: 152
(195)
- Las tejas de tejao ya *encomienzan* a
temblar: 400 (77)
- Las tejas de tu tejao ya se ponen a llo-
rar: 402 (81)
- Le amarraron a un *troncu*: 418 (151)
- Le dijo la golondrina al gorrión: 330 (93
bis); 340 (109 bis)
- Levanta novia, levanta/y ponte a consi-
derar: 88 (84)
- Levanta novia, levántate de esa cama:
89 (86)
- Levántate las alas de ese sombrero: 169
(229)
- Levántati Segundu/ levántati al istanti:
134 (165)
- Los labradores, por la mañana: 166
(221)
- Los mozos van a la guerra/sin saber si
volverán: 95 (94)
- Los parientes del novio/ vengo buscando:
85 (75)
- Los pastores que supieron: 408 (122)
- Los pastores van que corren: 109 (122)
- Los quintos cuando se van: 99 (107)
- Los sacramentos de amor Niña/te vengo
a cantar: 73 (59)
- Los Sacramentos de Amor: 399 (59)
- Los señores de Justicia: 416 (149)
- Los toreros de Valverde: 423 (200)
- Los verdugos te ataron: 417 (151)
- Luego irás la ilesia arriba: 404 (83)
- Llámale majo al toro/clávale las bande-
rillas: 146 (183)
- Llegaste al templo de Apolo: 412 (146)
- Madre a la puerta hay un niño: 107 (117)
- Mañana a la diez me muero: 398 (46)
- Mañana en misa mayor te entregamos
una rosa: 87 (80)
- Mañana en misa mayor te despides de
tus padres: 400 (77)
- Mañana en misa mayor no tiene *na* que
llorar: 401 (79)
- Mañana es Pascua de Reyes: 133 (162)
- Mañana por la mañana, a eso de misa
mayor: 401 (79)
- Mañana por la mañana/se embarca el
bien de mi vida: 60 (19)
- Mañanita de San Juan/levántate tem-
pranito: 75 (63)
- Mariquita dame un beso: 68 (44)
- Mariquita y el Macarandón juegan al
toro: 336 (101 bis)
- Mariquita, tu sólita: 397 (44)
- Mas viendo el emperador: 412 (146)
- Me llamaste morenita: 120 (140)
- Me quisiste bien, te quise: 423 (187)
- Me tirastes un limón: 70 (49)
- Me voy a Cuba: 95 (96)
- Mi amante me quiere mucho: 69 (46)
- Mi morena es mi morena: 54 (1)
- Mi morena tiene pena: 96 (97)
- Mi novia la más bonita: 59 (16)
- Mi novia me dijo a mí: 406 (109)
- Mi padre francés, mi madre gascona:
332 (95 bis); 341 (110 bis)
- Mi *pulirito* amor, le cogió el toro: 350
(125 bis)
- Mientris* mi madre *cierni*: 121 (141)
- Mira cómo llueve Niña: 72 (55)
- Mira cómo ronda morena tu amor: 55
(3)
- Mira novio por la novia: 88 (83)
- Mira novio que te encargo: 402 (81)
- Mira, novia, la tu mesa: 405 (92)
- Morenitas son las pulgas: 67 (40)
- Moza gallarda, vente conmigo: 333 (97
bis); 343 (113 bis)
- Mozos que lleváis el ramo: 412 (146);
414 (147)
- No le niegues la limosna: 420 (159)

- No llores porque te pongan/la gorrita militar: 97 (99)
- No me seas torero: 157 (198)
- No pienses que por ti voy al Chorrillo: 76 (66)
- No porque no haigas matado: 420 (160)
- No porque te haigas casado: 421 (161)
- No son todas las palomitas: 345 (116 bis)
- No te cases en Casares: 64 (30)
- No *venimus* por tortillas: 418 (151)
- Noche *güena* nace el niño: 408 (119)
- Noche-*guena*, Noche-*guena*, *güena* nos la dio mi padre: 406 (110)
- Novio, la novia te entrego: 89 (85)
- Novio, la novia te *entriego*: 405 (93)
- Nuestro venerable cura: 416 (149)
- ¡Oh! Virgen de Valdefuente:
- ¡Oh!, Virgen de Valdefuente: 131 (155); 419 (155)
- Ojos que te vieron ir: 406 (103)
- Pájaro que vas volando: 405 (93)
- Paloma si vas al monte: 65 (34)
- Palomita blanca que andas a deshoras: 135 (169)
- Pandereta yo te tengo de rompel: 148 (187)
- Para empezar a cantar: 415 (149)
- Para entrar en este templo: 129 (148); 409 (144)
- Para irte a confesar: 403 (83)
- Para pasear tu calle/no necesito cuchillo: 76 (67)
- ¡Pastores de estas montañas!: 406 (115)
- Pequeñita y con amores: 63 (28)
- Pericón, Mandanga, Sayuelo tú no me engañas: 345 (117 bis)
- Permiso a la autoridad: 409 (144)
- Petronila, Petronila, bien te lo decía: 424 (206)
- Pongo un ramo en tu ventana: 398 (52)
- Por cantar la manta amarilla me llevastes un real: 145 (180)
- Por en cima de la corona: 401 (77)
- Por ese lugar se suena: 159 (204)
- Por esta calle me voy: 89 (87)
- Por este agua bendita: 128 (145)
- Por haberos ofendido: 411 (146)
- Por la mañana temprano: 151 (193)
- Por mi bien se hizo la puente: 344 (115 bis)
- Por que te quiero: 95 (96)
- Por su fina voluntad: 407 (115)
- Porque *mos* han redimido: 407 (115)
- Porque sabes que te quiero: 67 (42)
- Pos dile que suba: 107 (117)
- Prima si no fueras prima: 422 (178)
- Primero que yo te olvide: 65 (36)
- Puesto que alcanzáis con dios: 412 (146)
- Que ¡viva el Ayuntamiento!: 413 (146)
- Que ¡viva quien hace el Ramo!: 413 (146)
- Que ande, que ande, la marimorena: 108 (118)
- Que bonitas son las flores: 419 (154)
- Que con el rengue de tu tía: 171 (234)
- Que crezca el honor/y la espiga del trigo: 90 (88)
- Que dale a la zambomba: 110 (123)
- Que debajo del tren una niña se perdió: 149 (189)
- ¿Qué es aquello que relumbra?: 419 (154)
- Que es una muchacha fina: 423 (204)
- Que esta calle la rondan los mozos: 98 (104)
- Que la zarzamora/que en el campo se criaba sola: 117 (130)
- Que lllore la Ceranda: 423 (191)
- Que me gustan mucho las de los mandiles: 71 (53)
- Que no la llames: 62 (24)
- Que no voy sola: 120 (140)
- Qué resaladita, qué lirio morado: 58 (11)
- Que sonaba la campanilla: 56 (6)
- Que vengo de regar el romero florido: 66 (37)
- Quedad con Dios, pastorcitos: 406 (115)
- Quédense con Dios mis padres: 400 (77)
- Quien quiere entrar en el barco: 350 (126 bis)
- Quiera dios, de hoy en un año: 413 (146)
- Quiero que viváis, jaramagos: 337 (102 bis)
- Quítate de esa ventana: 95 (95)
- Rabia de ira y enojo: 415 (149)
- Retirado de la choza: 414 (147)
- Ro, mi niño de la cuna: 134 (163)
- Rondeñas vienen cantando: 59 (5)
- Rosita de Abril, morena salada: 67 (40)
- Sabastián* valeroso, hoy es tu día: 130 (151)
- Saca el jarro morena y el escarpidor: 166 (223)
- Salada, morena/tú eres el olor de la yerba *güena*: 55,56 (5)
- Salada, tú eres el olor: 58 (12)
- Sale el sol, *dispués* la aurora: 110 (124)
- Sale el sol, sale la luna: 65 (35)

- Salga la madre del novio: 402 (81)
 Salieron dos arrieritos del lugar de Cabezuela: 164 (218); 428 (218)
 Saliste de Capadocia: 411 (146)
 Saltemos pastores con alegría: 107 (115)
 Saltemos, pastores en este portal: 407 (115)
 Salud y paz en la tierra: 412 (146)
 San Jorge y la emperatriz: 412 (146)
 San José era carpintero: 107 (116)
 San José iba caminando: 408 (116)
 San Miguel que con sus alas quiso bajar a la tierra: 129 (149)
 San Pablo no tenía fe: 418 (152)
 San Sebastián bendito/como es tan guapo: 131 (156)
 Sárnica la emperadora, dama de tanto poder: 335 (100 bis); 342 (112 bis); 347 (122 bis)
 Se van a él confiados: 410 (144)
 Se van los quintos/ las madres lloran: 100 (107)
 Se van los quintos/se van a ir: 95 (95)
 Seamos todos devotos: 412 (146)
 Sebastián se presenta: 417 (151)
 Sebastián valeroso: 417 (151); 418 (151)
 Sebastián y su hermano: 418 (151)
 Segundo, la Confirmación: 399 (59)
 Señor cura y auditorio: 413 (146)
 Señor San Pablo bendito: 419 (152)
 Señor San Pablo bendito: 419 (152)
 Señor San Pablo bendito: 419 (152)
 Señor San Pablo bendito/ Cogollito de aciprés: 130 (152)
 Señor, regármelos campos: 132 (157)
 Si a Manojó le han matado: 429 (230)
 Si el padre del niño/no hubiera venido: 134 (164)
 Si el padre del niño: 422 (169)
 Si escogiese, yo bien se a quien escogería: 91 (91)
 Si la zarza no me enzarza, la manga de mi jubón: 330 (92 bis); 341 (111 bis); 346 (129 bis)
 Si me olvida mi amante: 397 (14)
 Si me quieres ir a ver: 399 (57)
 Si me quieres, dímelo: 62 (26)
 Si me quisieras a mí: 397 (19)
 Si pasas por mi puerta: 429 (226)
 Si pica el cardo el colorín: 331 (94 bis);
 Si pica el cardo niña en tí: 340 (108 bis); 346 (119)
 Si quieres que sea tuya: 120 (139)
 Si quieres que te quiera: 145 (179); 396 (5); 422 (179)
 Si quieres que vaya a verte: 56 (6); 396 (6)
 Si quieres que yo te quiera: 152 (195); 422 (176)
 Si quieres saber, cristiano: 420 (159)
 Si se rompió ayer tarde: 169 (231)
 Si supiera dónde habitas: 152 (196)
 Si supiera la viudita: 421 (160)
 Si supiera que estabas en casa sola: 409 (142)
 Si supiera que estabas en el molino: 121 (142)
 Si supieras lo que lloro: 422 (174)
 Si te encuentras al alcalde, ole allá mi niña: 64 (31)
 Si te ha dejado tu novio, niña no desesperes: 62 (24)
 Si te quieres *venil*: 75 (65)
 Si tienes lejos la cama: 398 (47)
 Sola no me voy contigo: 67 (41)
 Son tres personas divinas: 403 (83)
 Son tus ojos dos tinteros: 66 (38)
 Sube la jaula al balcón: 167 (224)
 Súbela jardinero, sube la perita en el árbol: 167 (224); 168 (227)
 Súbela jardinero, súbela: 168 (227)
Tamién a tu mayordomo: 418 (151)
Tamién a tus mayordomos: 414 (147)
Tamién el señor cura: 418 (151)
 Te han barrido tu aposento: 404 (83)
 Te marcharás a la ilesia: 404 (83)
 Te marcharás a tu casa: 404 (83)
 Te postrarás de rodillas: 403 (83)
 Ten atentos los oídos: 403 (83)
 Ten cuidado con la novia: 402 (81)
 Tiene la prenda que adoro: 397 (19)
 Tienes unos ojos, dama: 396 (8)
 Tío Santos le preguntó: 424 (210)
 Toda la noche me llevo: 54 (2)
 Todas cuatro de rodillas: 410 (144)
 Todas las damas van a las flores: 152 (196)
 Todo este pueblo te quiere: 415 (149)
 Todo lo que te quiero: 71 (51)
 Todos cuatro en buena unión: 417 (149)
 Toma novia esta manzana: 91 (92)
 Traigo andada mucha tierra: 405 (90)
 Traigo andada mucha tierra: 90 (90)
 Traime la mano niña: 61 (20)
 Traime majito un peine: 96 (98)
 Tres puertas tiene la Iglesia: 128 (143)

- Tú eres del sol figura: 168 (228)
 Tu madre la que no quiere: 146 (183)
 Una gitanita, madre, ha cantado en este sitio: 343 (114 bis); 348 (123 bis)
 Una gotita, yo trago tita: 109 (120)
 Una mujer piadosa: 418 (151)
 Una paloma blanca como la nieve: 168 (228)
 Una paloma te traigo: 110 (125)
 Una vez que fui a aceitunas: 118 (133)
 Unos ojos negros vi: 63 (28)
 Vale má una castellana: 120 (138)
 Válgame Dios del aire: 171 (235)
 Vámonos de aquí: 149 (188)
 Vamos a Belén, pastores: 106 (115); 407 (115)
 Viendo esto Diocleciano: 412 (146)
 Vino la noche *güena*: 106 (113)
 Virgen de la Concepción: 408 (118)
 ¡Viva quien ha dicho misa!: 413 (146); 416 (149)
 Vitorina bien te lo decía yo: 161 (209)
 Vitorina, Vitorina: 423 (204)
 ¡Viva quien ha dicho misa!: 416 (149)
 Y a la entrada de la *ilesia*: 403 (83)
 Y a la mujer de Manojó, re, re trémene: 169 (230)
 Y a la tu ventana/cuerpo resalado: 63 (27)
 Y a tu puerta me tienes María: 59 (16)
 Y cargando con la cruz: 403 (83)
 Y en la ronda ha salido Hilarión: 170 (233)
 Y la Pura Concepción: 405 (83)
 Y la que lleva la rosca: 413 (146)
 Y mandó también allí: 412 (146)
 Y percibiendo dios Padre: 410 (145)
 Y San Gregorio bendito: 410 (144)
 Y si tú limpia estuvieras: 404 (83)
 Y vos, Arcángel divino: 416 (149)
 Ya está el toro en la plaza: 157 (197)
 Ya estamos en el portal: 407 (115)
 Ya le podían haber puesto las banderillas: 159 (202)
 Ya los quintos madre/se los llevan ya: 97 (101)
 Ya llegamos a la plaza: 97 (100)
 Ya relumbra el cuchillito: 421 (160)
 Ya sé que no tienes padre: 402 (81)
 Ya se te logró ese día: 90 (88)
 Ya se van los quintos, madre: 97 (101); 100 (108)
 Ya te eché el gancho/ya no te vas: 69 (46)
 Ya traemos la licencia de tu lindo enamorado: 400 (77)
 Ya traemos la licencia de los dos amantes finos: 401 (77)
 Ya viene el torito bravo por la dehesa de Valverde: 157 (199);
 Ya viene el torito bravo por la Sierra de Garganta: 158, (200)
 Ya viene el torito bravo por la Sierra de Valverde: 158 (201)
 Ya viene el veranito/ya viene madre: 117 (129)
 Ya viene San Lucas, la pitarra *tamién*: 428 (225)
 Ya viene San Lucas, el pijotero: 429 (225)
 Yo cogiendo aceituna/ y tú vareando: 118 (132)
 Yo fui quien te quitó el pollo: 150 (192)
 Yo no soy la del cántaro, madre: 146 (181)
 Yo no soy molinero: 423 (181)
 Yo sé que no tienes padre: 84 (72)
 Yo tengo un cascabel: 60 (17)
 Zapatero que está remendando: 420 (158)

ÍNDICE DE INFORMANTES


- Alonso, Carmen: 167 (225)
Alonso, María (Casas del Monte): 91 (91)
Álvarez, Carmen (Garganta la Olla): 76 (66); 77 (68,69); 95 (95)
Basilio, Aureliano (Garganta la Olla): 98 (103); 99 (106); 150 (191); 158 (200)
Batuecas, Marcial (Santa Cruz de Paniagua): 70 (49); 71 (53); 78 (70); 98 (102); 100 (108); 133 (161); 152 (195); 286 (64); 289 (67); 294 (73); 296 (76); 304 (84); 385 (183)
Béjar, Celedonio (Casar de Palomero): 66 (37); 266-270 (40-43); 304 (83); 366 (146); 379 (172); 382 (177); 390 (192,193)
Benito "el Boruco" (Garganta la Olla): 357-358 (136-139)
Bonilla, Paulino (Villa del Campo): 57 (9); 67 (40,41); 95 (96); 168 (227); 275 (50); 276 (51); 283 (60); 293 (72); 305 (85); 363-364 (140-142); 367 (147)
Botejara, Elena (Casar de Palomero): 128 (143)
Bravo, Argimira (Riolobos): 89 (85)
Caballero, Matilde (Calzadilla de Coria): 61 (21); 62 (24); 64 (32); 65 (33); 72 (54); 87 (80); 118 (134); 135 (168); 159 (204); 160 (206); 164 (216)
Cáceres, Romana (Ahigal): 90 (90)
Calero, José Luis (Villanueva de la Vera): 59 (16); 61 (22); 64 (31); 66 (39); 148 (186); 163 (213); 166 (222); 168 (226); 169 (231); 170 (232)
Campo, Cesáreo (Valdeobispo): 58 (13); 84 (72,73); 272 (46); 273 (47); 277 (52); 291-293 (69-71); 368-372 (148-158); 380 (173)
Corchero, Agapio Luis (Villanueva de la Sierra): 149 (188)
David, Gala (Garganta la Olla): 63 (28); 68 (43); 74 (62); 96 (97,98); 98 (104); 105 (110); 117 (129,130); 163 (212); 166 (223); 171 (235)
Duarte, Longino (Torrecilla de los Ángeles): 65 (34)
Esteban, Quintín (Jaraiz de la Vera): 120 (140); 158 (201)
Felipe, Felicidad (Piornal): 87 (81); 129 (147); 130 (151)
Felipe, Gregorio (Palomero): 86 (78); 99 (107 107 (115); 128 (144); 270 (44); 272 (45); 274 (48); 275 (49); 278-281 (53-57); 282 (59); 284 (62); 295 (74,75); 297 (77); 298 (78); 300 (80); 376-377 (165-167); 379 (171); 383 (179); 386 (184); 388 (188,189); 389 (190); 391 (195)
Fernández, Catalina (Malpartida de Plasencia): 73 (59)
Fernández, María (Navaconcejo): 70 (50); 74 (60); 109 (123); 130 (153); 132 (158); 159 (202)
García, Brígida (Jerte): 167 (224)
García, Vicente (Ahigal): 58 (11,14); 86 (77); 91 (92,93); 145 (180,181); 170 (234); 373-374 (159,162)
Garrido, Antolín (Montehermoso): 55 (3,5); 56 (6); 61 (20); 62 (25); 63 (27); 73 (57,58); 86 (79); 131 (155, 156); 132 (159); 134 (165); 146 (183); 149 (189,190); 150 (192); 151 (193,194); 159 (203); 160 (205); 162 (210); 165 (221); 168 (228); 228-244 (1-15); 258-261 (31-35); 309 (88); 310 (89); 328-339 (90-107); 352-356 (129-135); 366 (144); 374-376 (161-165); 382 (176); 382 (178); 385 (182); 387 (185,187); 391 (194)

- Ginés, Santos (Riolobos): 89 (87); 97 (101); 281 (58); 377-378 (168-169)
- Ginés, Toribio (Galisteo): 106 (113)
- González, Cirila (Rivera-Oveja): 57 (10); 106 (112); 120 (138,139); 121 (142); 129 (148); 131 (154); 133 (160); 135 (166); 135 (169); 143 (174); 144 (176); 152 (196); 163 (215); 164 (217); 169 (230)
- González, Marcelina (Tornavacas): 75 (63,65); 90 (88); 95 (94); 107 (117); 109 (121); 129 (150); 157 (197,199)
- González, Sixto (Villanueva de la Sierra): 264 (38); 265 (39); 284 (61); 366 (145); 384 (181)
- Gordo, Gregorio (Coria): 97 (100)
- Granados, Julia (Riolobos): 144 (177)
- Gutiérrez, Nicolasa (Marchagaz): 54 (2); 119 (137)
- Hernández, Fulgencio (Cuacos): 118 (131); 118 (131); 157 (198)
- Herrero, Eusebio (El Cabrero): 55 (4); 60 (18); 129 (149); 147 (185)
- Iglesia, Hermenegilda (Villanueva de la Sierra): 68 (45)
- Iglesias, Claudia (Romangordo): 134 (164)
- Iglesias, Manuela (Casar de Palomero): 58 (12)
- Iglesias, Manuela (Caminomorisco): 59 (15); 64 (30); 66 (38); 72 (56); 85 (74); 106 (114); 118 (132); 132 (157); 142 (170)
- Infante, Rufino Bartolomé (Pasarón de la Vera): 74 (61)
- López, Pilar (Aldeanueva del Camino): 88 (84)
- Manzano, Marcelino (Arroyomolinos de la Vera): 61 (23); 62 (26); 110 (125); 111 (126); 130 (152); 263 (36); 340-351 (108-128)
- Martín, Cándido (Azabal-Hurdes): 65 (35); 89 (86); 118 (133); 119 (136); 121 (141); 134 (163); 144 (178); 145 (179); 165 (220); 264 (37); 287 (65); 289 (66); 381 (174,175); 387 (186)
- Martín, Higinio (El Torno): 99 (105); 161 (209); 285 (63); 290 (68); 299 (79); 303 (82); 384 (180); 389 (191)
- Miguel (a), Juana "la salá" (Villanueva de la Sierra): 57 (8); 63 (29); 69 (47); 84 (71); 128 (145); 142 (172); 143 (173)
- Morales, M^a Antonia (Garganta la Olla): 65 (36)
- Moreno, Orosia: 128 (146)
- Moreno, Rosario (Torrejuncillo): 169 (229)
- Olivera, Antolín (Guijo de Galisteo): 54 (1); 69 (48); 75 (64); 100 (109); 161 (208); 165 (219); 244-256 (16-30); 303 (81); 308 (86,87); 365 (143); 378 (170); 392-394 (196-200)
- Puertas, Daniela (Marchagaz): 71 (51); 142 (171); 147 (184)
- Puertas, Engracia (Marchagaz): 76 (67); 164 (218); 148 (187)
- Puertas, Esteban (Palomero): 72 (55)
- Revilla, Jacoba (Hernán Pérez): 107 (116)
- Rojo, Esperanza (Hoyos): 67 (42); 109 (122); 135 (167)
- Sánchez, Cipriano (Garganta la Olla): 110 (124); 116 (128)
- Sánchez, Florencio (Jarandilla): 60 (17); 108 (118)
- Sánchez, M^a Cruz (Palomero): 143 (175)
- Sánchez, Telesfora (Palomero): 60 (19); 68 (44); 69 (46); 88 (83); 133 (162); 160 (207); 163 (214)
- Sánchez, Ramona (Santa Cruz de Paniagua): 71 (52)
- Serrano, Ramona (Malpartida de Plasencia): 87 (82); 90 (89); 97 (99); 108 (119); 146 (182); 162 (211); 170 (233); 171 (236)
- Talaván, M^a Juana (Cabezavellosa): 85 (76)
- Toscano, Amancio (Galisteo): 85 (75)
- Vergara, Gervasio (Aldeanueva de la Vera): 105 (111); 109 (120); 116 (127)

ÍNDICE DE LOCALIDADES DONDE SE RECOPIARON

- Ahigal 58 (11,14); 86 (77); 90 (90); 91 (92,93); 145 (180,181); 170 (234); 373-374 (159-162)
- Aldeanueva del Camino: 88 (84)
- Aldeanueva de la Vera: 105 (111); 109 (120); 116 (127),
- Arroyomolinos de la Vera: 61 (23); 110 (125); 111 (126); 130 (152); 263 (36); 340-351 (108-128)
- Azabal (Hurdés): 65 (35); 119 (136); 121 (141) 134 (163); 144 (178); 145 (179); 264 (37); 287 (65); 289 (66); 381 (174,175); 387 (186)
- El Cabrero: 55 (4), 60 (18); 129 (149); 147 (185)
- Cabezavellosa: 85 (76)
- Calzadilla de Coria: 61 (21); 62 (24); 64 (32); 65 (33); 87 (80); 118 (134); 135 (168); 159 (204); 160 (206); 164 (216)
- Caminomorisco: 59 (15); 64 (30); 66 (38); 72 (56); 85 (74); 106 (114); 118 (132); 132 (157); 142 (170)
- Casar de Palomero: 58 (12); 66 (37); 89 (86); 118 (133); 128 (143); 165 (220); 266-270 (40-43); 304 (83); 366 (146); 379 (172); 382 (177); 390 (192,193)
- Casas del Monte: 91 (91)
- Coria: 97 (100)
- Cuacos: 118 (131); 118 (131); 157 (198)
- Galisteo: 85 (75); 106 (113)
- Garganta la Olla: 63 (28); 65 (36); 68 (43); 74 (62); 76 (66); 77 (68,69); 95 (95); 96 (97,98); 98 (103,104); 99 (106); 105 (110); 110 (124); 116 (128); 117 (129,130); 150 (191); 158 (200); 163 (212); 166 (223); 171 (235); 357-358 (136-139)
- Guijo de Coria: 75 (64)
- Guijo de Galisteo: 54 (1); 69 (48); 100 (109); 161 (208); 165 (219); 244-256 (16-30); 303 (81); 308 (86,87); 365 (143); 378 (170); 392-394 (196-200)
- Hernán Pérez: 107 (116)
- Hoyos: 67 (42); 109 (122); 135 (167)
- Jaraiz de la Vera: 120 (140); 158 (201)
- Jarandilla: 60 (17); 108 (118)
- Jerte: 167 (224)
- Malpartida de Plasencia: 73 (59); 87 (82); 90 (89); 97 (99); 108 (119); 146 (182); 162 (211); 170 (233); 171 (236)
- Marchagaz: 54 (2); 71 (51); 76 (66); 119 (137); 142 (171); 147 (184); 148 (187); 164 (218)
- Montehermoso: 55 (3,5); 56 (6); 61 (20); 62 (25); 63 (27); 73 (57,58); 86 (79); 131 (155,156); 132 (159); 134 (165); 146 (183); 149 (189,190); 150 (192); 151 (193,194); 159 (203); 160 (205); 162 (210); 165 (221); 168 (228); 228-244 (1-15); 258-261 (31-35); 309 (8); 310 (89); 328-339 (90-107); 352-356 (129-135); 366 (144); 374-376 (161-165); 382 (176,178); 385 (182); 387 (185,187); 391 (194)
- Navaconcejo: 70 (50); 74 (60); 110 (123); 128 (146); 130 (153); 132 (158); 159 (202)
- Palomero: 60 (19); 68 (44); 69 (46); 72 (55); 86 (78); 88 (83); 99 (107); 107 (115); 128 (144); 133 (162); 143 (175); 163 (214); 270 (44); 272 (45); 274 (48); 275 (49); 278-281 (53-57); 282 (59); 284 (62); 295 (74,75); 297 (77); 298 (78); 300 (80); 376-377 (165-167); 379 (171); 383 (179); 386 (184); 388 (188,189); 389 (190); 391 (195)
- Pasarón: 74 (61)

- Piornal: 87 (81); 129 (147); 130 (151)
 Plasencia: 119 (135)
 Riobos: 89 (85,87); 97 (101); 144 (177);
 281 (58); 377-378 (168-169)
 Rivera-Oveja 57 (10); 106 (112); 120
 (138,139); 121 (142); 129 (148); 131
 (154); 133 (160); 135 (166); 135 (169);
 143 (174); 144 (176); 152 (196); 163
 (215); 164 (217); 169 (230)
 Robledillo de Gata: 160 (207)
 Robledillo de la Vera: 62 (26)
 Romangordo: 134 (164)
 Santa Cruz de Paniagua: 70 (49); 71 (52);
 71 (53); 78 (70); 98 (102); 100 (108);
 133 (161); 152 (195); 286 (64); 289
 (67); 294 (73); 296 (76); 304 (84); 385
 (183)
 Tornavacas: 75 (63,65); 90 (88); 95 (94);
 107 (117); 109 (121); 129 (150); 157
 (197,199)
 El Torno: 99 (105); 161 (209); 167
 (225); 285 (63); 290 (68); 299 (79);
 303 (82); 384 (180); 389 (191)
- Torrecilla de los Ángeles: 65 (34)
 Torrejoncillo: 169 (229)
 Valdeobispo: 58 (13); 84 (72,73); 272 (46);
 273 (47); 277 (52); 291-293 (69-71);
 368-372 (148-158); 380 (173)
 Viandar: 56 (7)
 Villa del Campo: 57 (9); 67 (40,41); 95
 (96); 168 (227); 275 (50); 276 (51);
 283 (60); 293 (72); 306 (85); 363-364
 (140-142); 367 (147)
 Villanueva de la Sierra: 57 (8); 63 (29);
 68 (45); 69 (47); 84 (71); 128 (145);
 142 (172); 143 (173); 149 (188); 264
 (38); 265 (39); 284 (61); 366 (145);
 384 (181)
 Villanueva de la Vera: 59 (16); 61 (22);
 64 (31); 66 (39); 72 (54); 148 (186);
 163 (213); 166 (222); 168 (226); 169
 (231); 170 (232)



M. García Matos

Lírica popular

de la

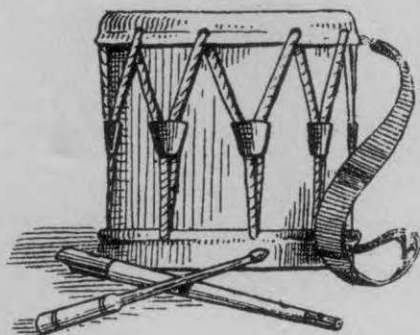
Alta Extremadura

(folk-lore musical, coreográfico y costumbrista)

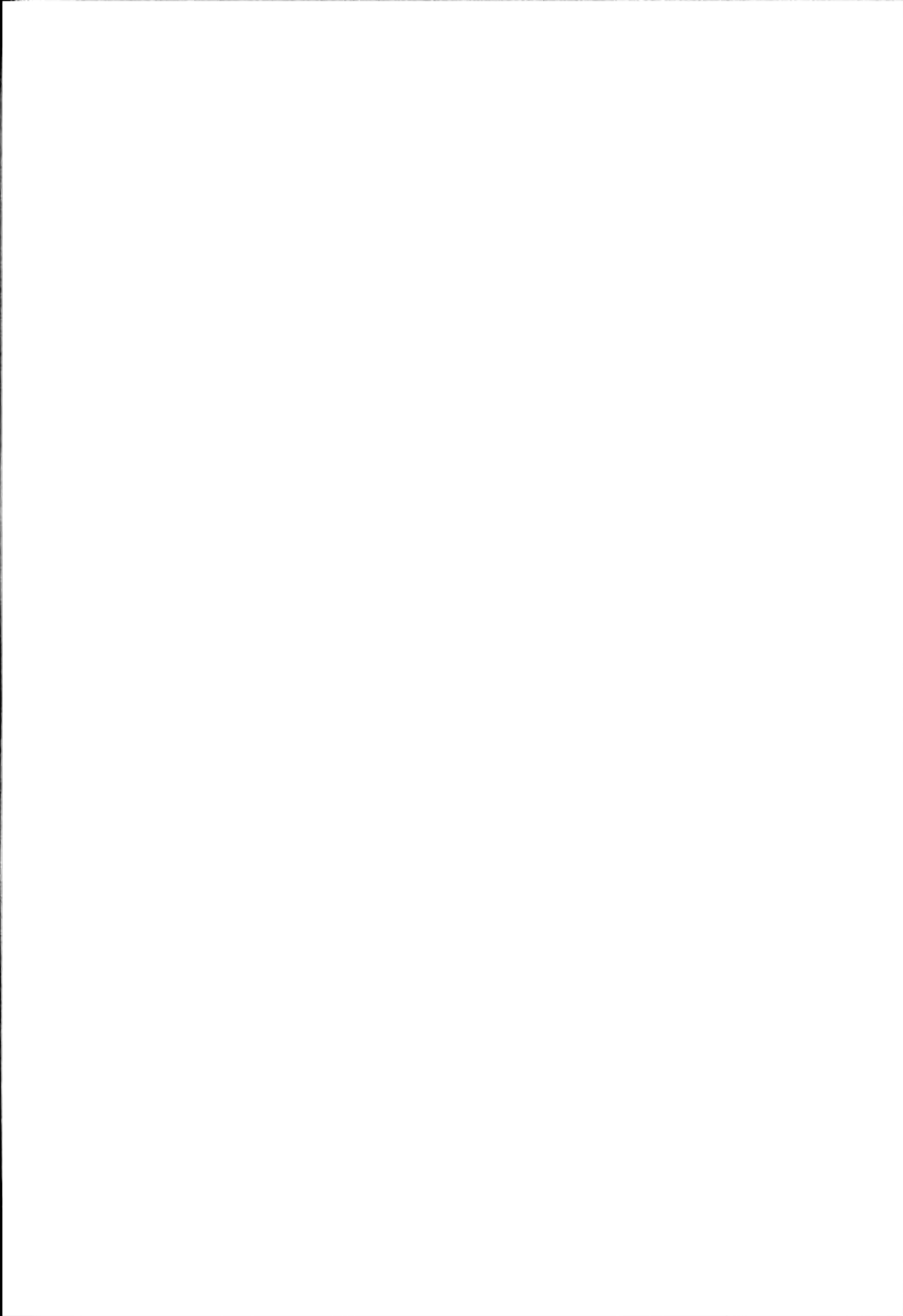
436 documentos musicales
inéditos



UNION MUSICAL ESPAÑOLA
ÉDITORES
MADRID



FACSIMIL



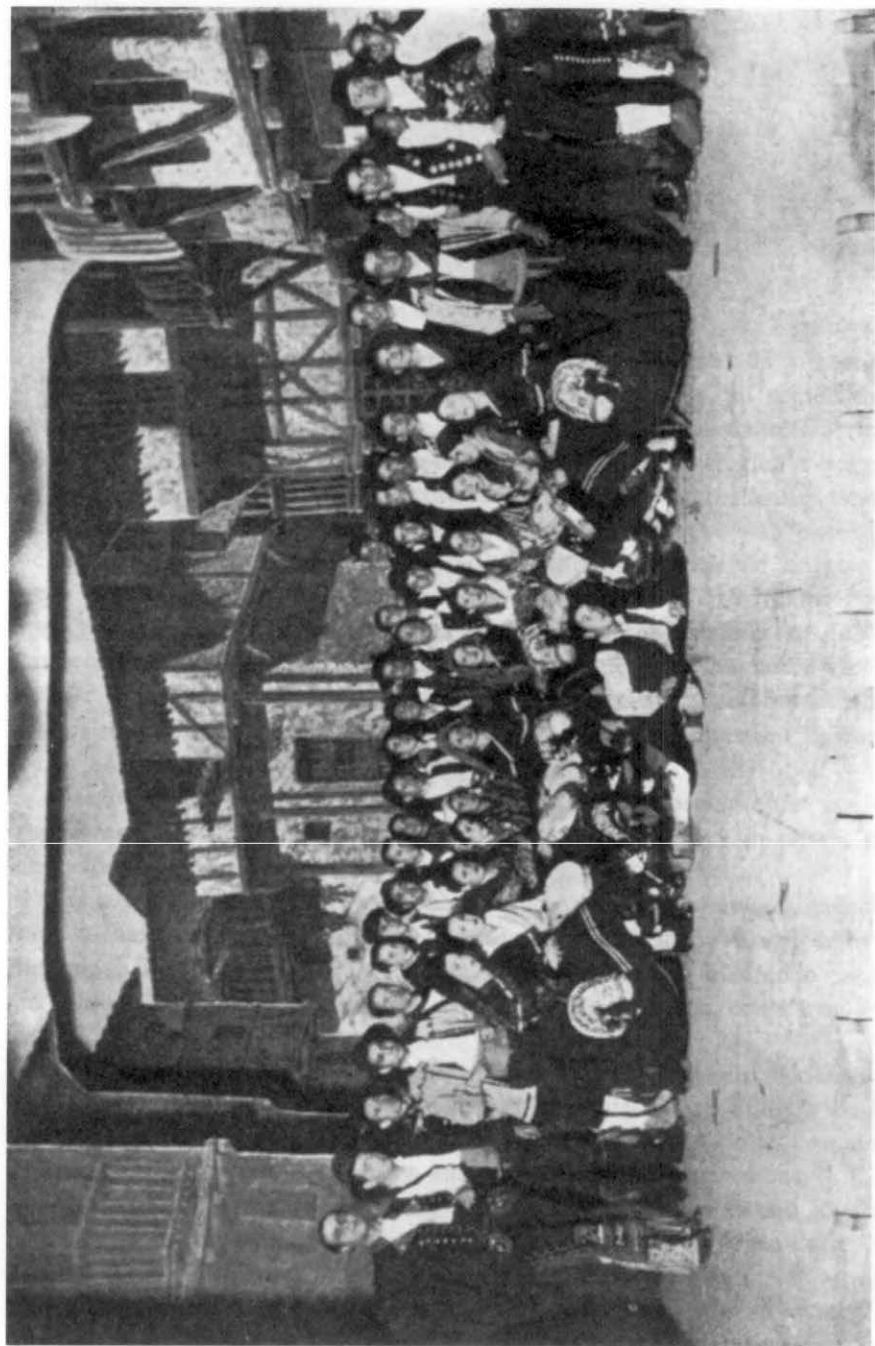
LIRICA POPULAR
DE LA ALTA EXTREMADURA

M. GARCIA MATOS

LIRICA POPULAR
DE LA
ALTA EXTREMADURA

Dibujos de F. Lancho

UNION MUSICAL ESPAÑOLA
EDITORES
M A D R I D



Los COROS EXTREMENOS de Plasencia. Sociedad folklórica nacida para divulgar la lírica regional, y de la que es fundador y director el autor del presente libro.

PALABRAS DEL AUTOR

Dos importantes motivos diéronme impulso a formar la presente obra:

Como extremeño que amo, y muy fervientemente, a mi región, no podía serme indiferente el ver cómo de manera gradual, pero definitiva, iban perdiéndose en el olvido, relegadas por la cada día más creciente ambición de *maneras* y usos modernistas, nuestras más clásicas y bellas tradiciones del pueblo. Para evitar en lo posible este mal creí que mucho aún podía salvarse acudiendo a recoger con todo cuidado los líricos tesoros de nuestro cancionero propio (injustamente postergado y desconocido en el folklore español), que, por constituir dentro del saber popular la manifestación en que más vigorosamente se encarnan los sentimientos afectivos y humanos de la raza, es por lo mismo el factor más intensa y ampliamente comprensivo de nuestra psicología, de nuestras bondades y defectos y de nuestras típicas vernáculas costumbres.

De otra parte, sentía verdadero empeño en demostrar cuán equivocados estaban algunos que nos atribuían falta de sensibilidad y negaban, por desconocidos, nuestros cantos folklóricos.

El primer objetivo ha tenido hasta ahora sólo un reducido espacio, pues no han sido más que algunos pueblos de la provincia de Cáceres los que he llegado a explorar y estudiar. Podía haber hecho una búsqueda más extensa, pero ello suponía gastos muy considerables y nunca conté con el apoyo oficial.

El propósito segundo, en cambio, creo haberle logrado plenamente y de manera bien cumplida. Bastaría un grupo de canciones cualquiera de los aquí reunidos para probar cómo el pueblo extremeño sabe sentir hondamente y traducir en finos y bellos cantos sus más íntimos sentimientos.

Para mejor aclarar dudas, heme esforzado en recoger la canción en todas sus manifestaciones líricas y costumbristas, y para que nada falte, también van reunidas en el presente volumen las más interesantes melodías de gaita, con su acompañamiento del tamboril, del repertorio de nuestros más clásicos tamborileros. A este género de música, que tan descuidado está en la mayor parte de los cancioneros publicados, yo le he dedicado muy grande atención

por el aprecio que, a mi juicio, deben merecer estas melodías, en las que se encuentran siempre modalidades del más puro sabor arcaico y, con harta frecuencia, ritmos de notable originalidad y de muy alto valor artístico.

Deseo que sirva el presente ensayo para despertar el interés hacia esta nuestra lírica popular, tan olvidada hasta aquí, y espero se desvanezcan para siempre los equivocados prejuicios desfavorables que sobre nuestro folklore se habían vertido. Si tal llega a cumplirse, mis humildes esfuerzos se verán coronados por la mejor y más grata de las recompensas (*).

M. GARCÍA MATOS.

(*) Es de advertir al lector que, confeccionada la presente obra, en casi su totalidad hace catorce años, el campo folklórico musical de Extremadura estaba completamente virgen, y aún no había visto la luz el interesante cancionero que de las tierras bajas extremeñas recogió y publicó en el año 1931 D. Bonifacio Gil García, folklorista diligente y erudito al cual debe ya Extremadura imperecedera gratitud por su benemérita obra.

LA CANCION POPULAR DE LA ALTA EXTREMADURA

Vano empeño sería el pretender hacer aquí un estudio profundo y detallado que aspirase a concretar y fijar la personalidad de la música popular extremeña. El exiguo número de melodías aquí recogidas no nos ofrece material bastante para ocometer con éxito semejante empresa. Tal, solo podremos arrostrarla cuando integralmente hayamos logrado adueñarnos de todo el caudal folklórico que la región guarda y que ignoramos, cosa por la que forzosamente hemos de obrar con la mayor prudencia y circunspección, aun acallando el anhelo investigador que nos acomete, si no queremos incurrir en apreciaciones y juicios que un buen día pueden resultar erróneos o falsos, y de los que tarde nos habríamos de arrepentir si el arte, dándoles fe, los hubiera aprovechado para sus creaciones de estilo.

Por el momento, así hemos de producirnos, tanto yo como el resto de los folkloristas españoles, que de una manera tesonuda venimos empeñados en esta hermosa tarea de rescatar del olvido y de la desaparición inminente nuestra lírica del pueblo, y de desentrañar su historia y sus esencias para mejor lograr después unas normas artísticas y una técnica musical, que ofreceríamos a nuestros compositores como base espiritual y científica que habría de informar la obra de arte de escuela propia.

Y no podemos llevar la investigación a un terreno de mayor extensión y hondura científica en tanto, repito, no se haya realizado el trabajo previo indispensable de búsqueda y recogida total de la música popular de las regiones, empresa ésta tan ingente y de dificultades tales que sólo el Estado puede y debe ayudar a realizar. Así, pues, en el presente estudio nos limitaremos de manera exclusiva a poner de relieve la interesante variedad de nuestro cancionero y a destacar, sólo con el objeto de despertar la atención y el general interés, sus fuentes históricas más principales de origen y derivación y sus rasgos e influencias más notables y persistentes, por lo que al documental aquí adjunto se refiere. Hoy no otra cosa podemos hacer por más que la voluntad lo deseara.

Se ha dicho, y ello para algunos folkloristas ha sido artículo de fe, que la música popular española, en sus esencias más íntimas y en la mayor parte de sus formas, encuentra su origen en los sistemas musicales que los árabes nos trajeron a la Península. Este aserto, sólo en parte razonable, resulta exagerado y un poco audaz lanzado en el sentido total con que se hace.

Es indubitable el hecho de la expansión y difusión general que en España llega a adquirir el sistema y cromatismo musical que los musulmanes trajeron consigo en su invasión, pero supone un absurdo de ancho calibre el pretender hacer creer que sólo a los musulmanes debemos nuestra música popular o, por lo menos, los procedimientos de la técnica, aserción exagerada, repito, que debe rechazarse, aunque provenga de insignes musicógrafos.

¿Pero es que el pueblo no cantaba nada en los tiempos anteriores al siglo en que se llevó a cabo la invasión árabe?

La Etnografía prueba con infinitos testimonios que, en el pueblo más rudimentario y atrasado, en el más aislado y primitivo, se encontraron siempre y sin excepción dos elementos primordiales de cultura: la Religión y el Arte, y de éste, las ramas más cultivadas: la Música y la Danza.

El Arte es connatural al hombre porque es inherente al alma y es la actividad en que ésta puede ejercitarse y manifestarse al exterior; el Arte, pues, se hizo desde el principio indispensable a la vida del hombre. "El hecho de que no exista pueblo sin Arte viene a expresar de un modo elocuente su carácter imprescindible y necesario" (1).

La música nace (la popular antes que ninguna) en el instante mismo en que surge el primer movimiento afectivo en el alma humana. Cuando una emoción se produce intensamente haciendo vibrar el alma con fuerza, se hace incontenible dicha emoción y busca su salida al exterior por los únicos medios viables más próximos: el gesto y la voz. Este es el más natural desahogo para el alma transida por la emoción, al igual que cuando sobre una parte del cuerpo sentimos un agudo dolor que nos oprime, el prorrumpir en ayes y quejidos es una imperiosa necesidad, porque ello, en cierto modo, nos reporta un poco de alivio.

Cuando la emoción se exterioriza, al salir por los labios, diríamos paradójicamente que destempla la voz y la convierte en canto; grosero y rudo si se quiere, pero canto al fin y al cabo, y de mucha trascendencia, porque en él residen los primeros gérmenes del arte maravilloso de la música, tal como hoy la conocemos y gozamos.

El más primitivo canto debió ser, a mi juicio, religioso. Los sentimientos que más profundamente debían conmover el espíritu del hombre de las primeras edades son los del temor, el asombro y el miedo, inspirados en la con-

(1) Michael Haberland, *Etnografía*.

templación de los distintos fenómenos de la Naturaleza, que con sus terribles tempestades hacía estremecer la selva toda, desgajando las arboledas de los bosques y devastando las comarcas con las aguas de los ríos y torrentes desbordados. También la muerte, los dolores físicos y la ferocidad de ciertos animales contra los que nada podía, eran parte a formar aquellos sentimientos de terror que acaban por infundir en el ánimo del hombre primitivo la idea de su impotencia ante el Universo y la sospecha o creencia en seres superiores, dueños y manejadores de tales fuerzas y fenómenos. El hombre, desde este momento, con la angustia en el corazón, cae de hinojos ante la divinidad de quien sólo conoce sus efectos, y ora en súplica de protección y amparo, profiriendo frases rogativas en que la voz, influida por los temblores de la congoja y la emoción del asombro, pierde su tono habitual y adquiere inflexiones extrañas que antes no tenía y que son los primeros balbuceos musicales, el habla hecha ya música por efecto milagroso de la emoción. Repítase el hecho una y cien veces, y el hombre obtiene la experiencia de ver cesar constantemente aquellos principales fenómenos que tanto pavor le infunden y tantos males causan. La vuelta de las bonanzas como la reaparición de la paz para sus males, él las juzga como un efecto de sus súplicas a la innominada y desconocida divinidad. En lo sucesivo no esperará al momento mismo de advenir el mal, sino que tratará de que éste no se produzca, pues ya sabe qué rito ha de emplear, qué vocablos va a pronunciar y, sobre todo, cuál es la melodía o tono de voz en que ha de hablar a los dioses para que éstos le escuchen y socorran. Ha nacido la Música.

Lo que en un principio fué producto inconsciente e irreflexivo del que ni se apercebía el hombre, viene a ser ahora en la práctica del culto, en que la emoción por ser menor deja más libre el ejercicio de los sentidos, objeto de la atención del suplicante, quien al hacer las entonaciones comienza a hallar deleitables aquellos sonidos. Al partir de entonces, cualquier súplica que a la divinidad haga, bien por medio de preces en los casos trascendentales de los males más crueles, bien en las invocaciones de carácter guerrero, en las del amor lúbrico, en cuyos espasmos creíase poseído por seres superiores, en las de carácter fúnebre, etc., etc., siempre apeló ya al canto. Y esto ocurrió en todos los lugares de la tierra, a no dudar; cada pueblo tuvo desde los primeros tiempos de su existencia su canto peculiar más o menos rudo.

Es de suponer lo que aquellas primitivas melodías podían ser: repetición continua de un breve esquema de dos o tres notas, a semejanza de las que todavía hoy poseen algunos pueblos de estado primitivo y de que nos hablan los etnólogos. En las regiones salvajes del Africa todavía pueden encontrarse motivos de esta melodía esquemática entre los cantos rituales de algunas tribus. Pero... ¿a qué ir a buscar tan lejos, cosa que podemos hallar aún en nuestro suelo, porque el pueblo nuestro, el más instintivamente conservador de la tierra, supo muy bien guardarla en su conciencia como preciosa reliquia de sus

antepasados más remotos? En efecto; vivos están todavía en la memoria y en la práctica secular de ciertas costumbres aldeanas españolas aquellos rudimentos musicales de las primeras razas. Véase el ejemplo siguiente: melodía tricorde, de rasgos acusadamente elementales, recitado que sobrepasa en poco el habla ordinaria. Se conoce y practica en Comillas (Santander), con el nombre de danza de San Pedro, y muy bien pudo ser en sus orígenes, canto ritual de alabanza e imploración del austero *druida* de Cantabria.



(Podrá argüirse la semejanza, bien evidente, por cierto, de esta melodía con algunas de las fórmulas más características del *canto llano*, por ejemplo, las salmódicas del primero y sexto modos. No tiene mucho de extraño; el mismo estrecho ámbito en que una y otras están construidas hace poco posible la variedad, si no es rítmica, y ofrece fácilmente la posibilidad del parecido.

Véase la melodía que sigue; ofrece la misma semejanza, un poco más alejada, y, sin embargo, pertenece a gentes que ningún contacto tuvieron con la Liturgia católica:

Canto fúnebre de entierro, habitual de ciertos moros de Africa.



La misma demostración podría hacerse con algunos cantos de otras tribus bárbaras.)

De esta melódica pobre, y aún más pobre que debió existir, va desarrollándose, a medida que el hombre se hace culto en la experiencia, un melos más artístico y más noble, a cuya perfección vienen luego a contribuir la poesía y la invención de instrumentos musicales. Después, cuando las razas se dispersan y cuando las invasiones se producen, al verificarse el mutuo contacto de unos pueblos con otros, de unas razas semisalvajes con las que llegaron a lograr una prematura civilización elevada, promuévense los efec-

tos de una corriente de influencias recíprocas, asimilándose cada pueblo los productos musicales del extraño y transformándolos conforme al propio temperamento y al peculiar estilo. De ahí el caso nada infrecuente de hallar, por ejemplo, en un poblado salvaje del Asia meridional una melodía que en esencia la encontramos asimismo entre los aldeanos del Languedoc o del Levante español, o de la Prusia oriental... Sólo el estilo de la forma puede haber cambiado; otras veces es el ritmo o el desarrollo del tema, y aun la misma estructura tonal, en la que se han introducido, al lado de algunas figuras ornamentales, características inflexiones moduladoras impuestas por el sentir de raza, el modo musical propio y el mayor o menor gusto o sentido musical y artístico.

Y así formó y renovó constantemente el pueblo el repertorio de sus melodías, adoptando siempre, junto a las de propia creación, todas aquellas de fuera que a su oído llegaban y se adecuaban en cierto modo a su sentir o se prestaban fácilmente a la transformación. Por ello se hace muy difícil y compleja toda disquisición del folklore musical, dificultad que en ciertos momentos se hace inaccesible por ser la música una materia sumamente ambigua, producto eminentemente espiritual sobre el que el entendimiento ha de verse necesariamente en muchas perplejidades y ha de operar con el máximo de discreción y delicadeza.

Dicho todo lo que antecede, puede de antemano imaginarse lo que sobre poco más o menos ha de ser el folklore de nuestra nación. Un país como España, de temperamentos tan variados, hondamente susceptibles al sentimiento del arte, que desde los más lejanos tiempos recibe sin interrupción invasiones de los más varios y extraños pueblos de la tierra, con cuya sangre mezcló siempre y sin escrúpulos la suya, y cuyas civilizaciones y costumbres asimila unas veces y adopta otras por entero; un pueblo, digo, como España, en que las condiciones geográficas, climatológicas y productivas del suelo, por su heterogeneidad entre las distintas comarcas, hacen ser diferentísimas las costumbres y sentimientos de los hombres en cada una de ellas; un pueblo así, repito, en que se da un cúmulo tal de variadísimas circunstancias, inigualables por otro alguno, por fuerza ha de poseer, en consecuencia lógica y natural, un folklore interesante en extraordinario grado y complicado y vario en extremo.

Todos sabemos, porque desde pequeños lo aprendimos en el colegio, cuántas y cuáles fueron las principales razas y pueblos que en nuestro solar patrio se asentaron durante el transcurso de la Historia: *celtas, fenicios, griegos*, más *fenicios* o *cartagineses*, *romanos, godos, bizantinos* y, por último, los *árabes*. Todos estos pueblos dejan en nuestra Península vestigios de su estancia y sedimentos muy visibles de su cultura (1).

(1) Asimismo han de tenerse presente los grupos hebreos y gitanescos establecidos en el solar español durante cientos de años.

Imposible resulta tratar siquiera de buscar cuáles fueron las melodías o rudimentarios sistemas de música de las primitivas tribus aborígenes. Llevóselo todo la obscuridad de los siglos y el misterio más inescrutable envuelve a aquéllos. Otro tanto puede decirse respecto de celtas y fenicios. Sin embargo, por los restos materiales que la Arqueología lleva exhumados de aquellos pueblos, puédesse entender y dilucidar alguno de los aspectos esenciales de su cultura, que no dejarían de encontrar también su adecuada relación en la música. Así, por ejemplo—y refiriéndonos ya concretamente a Extremadura—, con el maravilloso hallazgo del tesoro llamado de "La Aliseda" (Cáceres), tesoro constituido por varias piezas o joyas femeninas, todas de oro, y que muestran el más primoroso trabajo de orfebrería celtibera que hasta ahora se conoce, observamos que, aunque sin saber cómo y por dónde vino, aquella cultura estaba fuertemente influída de orientalismo. En la bella filigrana de unos zarcillos vense con claridad representaciones de la *flor de loto*, y en otras de las piezas destácase repetidamente y a punzón la mitológica escena de la lucha de Hércules a los dieciséis años con el león de Nemea (1). No hay duda que el orientalismo de esta cultura—emparentada seguramente con la más esplendente de la Tartesia—debía mostrarse igualmente en la música, así como en las demás artes.

Aunque los fenicios tuvieron, al parecer, sus principales establecimientos de población y factorías en los litorales andaluces, no por eso dejaron de tener contacto con las gentes de tierra adentro; así nos lo revelan algunos restos aparecidos en Extremadura, denotando una tal convivencia de aquéllos con los naturales de esta región.

Pero es inútil todo intento de encontrar vestigios musicales de estos pueblos arcaicos; no porque creamos que no existen—no hay motivos para negar su existencia—, sino porque no sabríamos reconocerlos, dada la ignorancia actual de la Musicología respecto de los sistemas musicales del Oriente antiguo.

En todo caso, de las mismas fuentes orientales de donde proceden las primitivas influencias supuestas en nuestro folklore, hubo de extraer la cultura musical griega la mayor parte de sus elementos más significados, y a partir de aquí sí que podremos vislumbrar con mayor claridad y eficiencia sobre la materia, porque los griegos nos han dejado escritas minuciosas teorías de la música y descripciones literarias de ella muy reveladoras, que cualquier músico conoce hoy. Esto aparte de que, con el descubrimiento realizado en los últimos años de ciertas inscripciones musicales epigráficas o sobre papiro, ha llegado a obtenerse ejemplos vivos y prácticos de aquel arte, y aunque el número de éstos es mínimo (unos doce), y las diversas transcripciones que de

(1) Este famoso tesoro se encuentra a la pública contemplación en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

ellos se han hecho son todavía deficientes, sirven, no obstante, para dar una idea aproximada de lo que aquella música fué.

Si Extremadura nada tuvo que ver con los griegos, sí tuvo, en cambio, un íntimo contacto con los romanos; y bien sabemos cómo y de dónde adquirieron éstos su formidable cultura. Helénicos eran casi todos sus instrumentos musicales, sus cantos y toda la ciencia del sistema.

No digamos cómo llegó a desarrollarse y a florecer el cultivo de la música entre los pueblos del Lacio. Dícenos el Dr. Wolf, en su *Historia de la Música*, que "los magnates romanos tienen orquestas y coros domésticos. La música interviene en todas las circunstancias de la vida cotidiana. Las damas de la aristocracia romana, al revés de lo que sucedía en Grecia, procuran hacerse instruir en el arte de la música por virtuosos célebres. Los emperadores romanos de los primeros siglos de la Era Cristiana se muestran protectores de la música. Los músicos y los actores, que disfrutaban de privilegios especiales, forman una gran *troupe* sacra que viaja por todas las provincias del Imperio". Y sigue diciendo más tarde: "Durante los siglos III y IV (después de J. C., se entiende), va extendiéndose aún la cultura musical, pero es para hacerse cada vez más superficial. Hacia el año 370 quédase Ammiano Marcellinus de la desgana progresiva que manifiestan los romanos por todo lo que sea actividad intelectual. Por todos los rincones no se oye otra cosa que cantos y guitarreo; en lugar de filósofos, no encuentra uno más que cantantes; en vez de maestros de retórica, nada más que profesores de las artes de diversión. El apologista Arnobus, del siglo IV, llega hasta a preguntarse si Dios habrá puesto almas en este mundo para que ejerzan las artes musicales, para tocar la flauta, hinchar las mejillas tocando la dulzaina, cantar coplas licenciosas y repetir hasta la saciedad figuras de ritmo".

Es de afirmar que un tan luminoso ambiente musical de la metrópoli debió existir, y no en muy menor grado, en las mismas provincias del Imperio. De ello nos certifica el comprobar la existencia en nuestra región de Extremadura (también en otras de España) de un documental melódico sobre las escalas greco-romanas, que bien puede juzgarse numeroso si se tiene en cuenta la cantidad de siglos transcurridos. Bien justificada queda la existencia de ese caudal melódico en nuestra región, éntonces comprendida en la Lusitania, que fué una de las provincias más romanizadas de Hispania, y en cuyo territorio (precisamente en el hoy extremeño) se hallaban enclavadas las importantísimas y populosas ciudades de *Pax Augusta* (Badajoz), *Emérita Augusta* (Mérida, ciudad que en importancia ocupaba el décimo lugar entre las dieciséis más importantes que el Imperio poseía), *Norba Caesarina* (Cáceres), *Caurium* (Coria), *Capera* (Cáparra, desaparecida) y tantos otros poblados de menor interés que delatan con suma elocuencia la intensidad de la romanización en el país extremeño y la convivencia estrecha que debió reinar entre los aborígenes y el cultísimo pueblo de Roma.

Pasemos ahora a examinar esos documentos de los *modos* diatónicos romano-griegos, que en sus austeras resonancias tonales nos allegan ecos lejanos de una edad augusta y de un pasado de grandezas devoradas por la ruina y el olvido.

Aparecen en primer lugar y en cantidad más numerosa melodías basadas sobre el modo llamado *dórico* o *dorío* (1).

He aquí la escala *dórica*:



(El verdadero orden de las escalas en la antigüedad era el descendente, o sea del agudo al grave.)

Sobre este *modo* o escala se encuentran construídas las melodías señaladas con los números 1, 92, 94, 96, 143, 144, 155, 159, 163, 164, 170 y 213 (2).

Algunas de ellas muestran todavía una pureza muy viva en su estructura; así por ejemplo, la número 170, desarrollada escuetamente sobre el primer tetracordo de la escala, sistema fundamental de la música greco-romana. Pero, además, entraña otras de las características que eran genuinas de aquella música, y es la primera que tiene el comienzo en las notas agudas del tetracordo, desde las cuales desciende siempre en las cadencias hasta concluir en la nota más grave. La segunda, el valor que toma en la melodía el cuarto grado de la *gama*, sobre el que verifica una insistente repercusión, como para mejor afirmar el tono antes de caer sobre la tónica o final. Ese cuarto grado es la dominante o *mese* de la escala.

Ofrece esta canción, dentro del ámbito del tetracordo en que juega, la alteración cromática del segundo grado en uno de los períodos de la frase; este sonido extratonal es un módulo de la voz, que no de la melodía; nota de

(1) Las palabras *dórico*, *frigio*, *lidio*, etc., que corresponden al nomenclátor del sistema de escalas griegas, y que sólo a ellas vamos a referir aquí, no han de confundirse en su significación con la que en las escalas *gregorianas* tienen hoy esos mismos términos. Sabido es que cuando en el siglo X la Iglesia adopta esa nomenclatura para designar sus modos musicales, el adoptador Gerberto, monje de *Saint Amand*, en Flandes, conocido por su seudónimo *Hucbaldo*, cometió el error de emplearla inadecuadamente por haber interpretado mal unas descripciones teóricas de Ptolomeo.

Así, nosotros usaremos estas palabras sólo en el sentido greco-romano; para las escalas eclesiásticas, de que trataremos después, hemos optado, para evitar confusiones, por designarlas con los nombres más corrientes de *primer modo*, *segundo modo*, etc.

(2) Obsérvese que cada canción está escrita siempre acomodándola a la mejor tesitura para la voz, por lo que al hacer el lector las comprobaciones cuidará de realizar el correspondiente transporte si a ello ha lugar; igualmente en los sucesivos ejemplos de otros sistemas.

adorno que en nada influye sobre el tono. Semejantes notas de floreo se encuentran en toda canción popular, y es cosa que no perderá nunca de vista el lector menos versado en música al hacer las comprobaciones. (El estribillo de esta melodía número 170 es un postizo añadido modernamente por exigencia quizá del baile, objeto a que se ha aplicado la canción. El mismo estribillo se muestra también aplicado a las canciones números 178 y 187; no cuenta, pues, por supuesto, en la breve indicación tonal que hemos hecho de la melodía.)

Otros ejemplos en los que permanece bien visible la tendencia tetracorde son los números 1 y 143. En ambos comienza la melodía en agudo para descender seguidamente. Sobrepasan el tetracordo en el grave, bajando a la subtónica.

Denotan ya más alejada la tendencia tetracordal los números 94, 144, 155 y 163. En ellos la superación de la cuarta es unas veces sobre el agudo y otras bajo el grave, alcanzando todos el límite de la sexta. Pero todos marcan bien el tono con los adecuados acentos sobre las notas atractivas típicas.

En las restantes melodías *dóricas*, números 92, 96, 159, 164 y 213, el ámbito melódico es ya decididamente ancho. El tono se manifiesta en casi todos muy pronunciadamente, adquiriendo también en algunos su importante significación la *mese* o cuarto grado (véanse números 92, 159, 164 y 213) y la forma descendente peculiar (véanse números 96 y 213).

El segundo *modo* (siguiendo el orden greco-romano), denominado *frigio*, de procedencia asiática, y cuya escala es



también subsiste en nuestras canciones. A él pertenecen las melodías números 127 y 203. La primera, bastante transformada por influencias posteriores; en cambio, la segunda está bien caracterizada por su tendencia al tetracordo y su marcha descendente, que partiendo del sonido culminante de la cuarta, resbala poco a poco hasta dar fin en la tónica. Esta melodía conserva probablemente no sólo el ritmo primitivo, sino hasta el objeto para que originariamente fué creada. No creemos que la poesía con que se canta sea la originaria, ni mucho menos, pero ella nos aclara el significado *báquico* de la música. Y, efectivamente, éste es un canto exclusivo de *los que se emborrachan*; los mismos pueblerinos me lo han dicho. No sería temerario afirmar es esta melodía una de tantas como debían salir de los labios de aquellas sacerdotisas "Bacantes" en ocasión del orgiástico culto tributado al dios "Baco" o "Dionisos"; así lo hace sospechar también el tema melódico, de carácter entre solemne y voluptuoso, eligiendo además un *modus* que entre los griegos era considerado, según afirma el Dr. Riemann, como "afeminado y excitante".

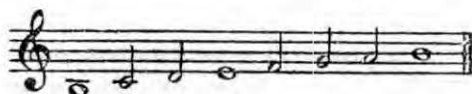
Al modo *lidio*, escala



corresponden los números 171 y 211.

Los dos son unos ejemplos bien caracterizados, aunque para algún oído moderno poco especializado en música diatónica puedan sonar en modo *mayor* actual, con terminación sobre la quinta. No debe darse esta falsa interpretación, pues bien claro se ve el perfecto ajuste estructural de ambas melodías a las normas teóricas que los griegos y los romanos seguían en la composición musical; en el número 171 se nota visiblemente la tendencia al tetracordio, que no es sobrepasado más que una sola vez por el quinto grado, que en fin de cuentas resulta ser apoyatura. Déjase notar asimismo la importancia del cuarto grado en su calidad de nota de dominio. Por otra parte, se advierte lo difícil que aquí es someter a un compás de baile lo que al principio debió ser de un ritmo muy libre, que nada tenía que ver con las concepciones rítmicas de hoy. El número 211 trasluce bien su antigüedad: no excede nunca el tetracordio; la *mese* ostenta su valor propio y el ritmo viene a ser, según veremos más tarde, uno de los *pies* fundamentales de la métrica griega.

La canción número 172 presenta a nuestro oído moderno un sello tonal de tan extremada vaguedad que, sin poseer un conocimiento previo de los antiguos modos, creeríamos se trata de un extraño y desconocido fenómeno armónico, para el cual sería perfectamente inútil ir a buscar un punto de referencia en el campo de la tonalidad contemporánea. Se trata del modo *mixolidio*, cuya escala es la siguiente:



Y con efecto; a todas las escalas diatónicas del sistema antiguo, menos a ésta, les encontramos un cierto parecido, aunque alterado, con uno de nuestros dos modos *mayor* y *menor*. Pero resultará sorprendente este modo *mixolidio*, que adopta como sonido tónico y de reposo la nota que para nuestro sentido musical encierra todo lo contrario, un carácter de inestabilidad y una sensación de inequilibrio que forzosamente ha de resolver en otro sonido de descanso que ella misma atrae y hace desear; por algo se llama *sensible*. Sin embargo, para los griegos y romanos no era así, porque su sensibilidad musical y artística difería en mucho de la nuestra; lo mismo puede decirse del pueblo natural, para quien musicalmente ni en el campo de la tonalidad ni en el de la expresión rítmica existieron jamás los límites convencionales ni los fac-

ticios sistemas regulados de los eruditos. Véase esa canción de modo *mixolídio* y nótese cuán sabiamente está construída, de manera que, aun resultando cierta inquietud de su tonalidad, la sensación intrínseca es la de un todo perfecto y acabado. Depende esencialmente de los acentos admirablemente colocados sobre el grado cuarto o dominante o *mese*. Tiene pronunciada tendencia al tetracordo.

Las melodías números 2, 160, 173 y 212 son justamente de esta *gama*:



Es el modo *hipodórico*, también llamado *eolio*. Vese que la dominante aquí está colocada sobre el quinto grado, y esto es una particularidad común a los modos que llevan adheridos el prefijo *hipo* (debajo) a los nombres propios. Esa dominante es la tónica del *modo* de que se deriva cada hipotonalidad.

Estas canciones están seguramente un poco influenciadas por razas y épocas posteriores; se deja conocer en la estructura del documento 212; el 160 introduce en el período antefinal una nota de influencia cromática extratonal, que sin duda es corruptela. Empero el número 173 da un uso adecuado de la tonalidad *hipodoria*: comienzo de la melodía en agudo con paulatino descenso y repercusión y acentuación de la dominante.

Guarda aún Extremadura vestigios de otro *modo* o escala griega: el *hipofrigio*, conocido también con el nombre de *jastio*. Las melodías señaladas con los números 95 y 113 representan esa *gama*, que es como sigue:



No puede negarse su perfecta caracterización; son dos ejemplos bien penetrados de la modalidad que entrañan. Sus acentos sobre la dominante y la tónica, bien determinados, y su orden de marcha conforme a lo muy acostumbrado en la música greco-romana: de arriba abajo. (No será necesario avisar que lo que forma el estribillo del canto número 95 es un añadido moderno.)

Ocúrreseme pensar en presencia de la melodía 113 si puede tener un origen aun más remoto que el de la época romana. Se ve que está formada de un brevísimo esquema, repetido continuamente con leves variantes; esto acusa primitivismo indígena. Gevaert nos dice al hablar de la música antigua que muchos viejos aires de los pueblos europeos de origen celta están construídos sobre el diatonismo *jastio*. Noticias al parecer fidedignas afirman ser oriundos del Asia los celtas, pueblo que, como sabemos, ocupó en los más lejanos tiem-

pos todo el Noroeste de nuestra Península. Hay, efectivamente, en los cancioneros del Norte de España muchas reminiscencias de probable procedencia celta. Esas reminiscencias ¿por qué no han de hallarse también en Extremadura? La melodía de que hablamos, ¿no podía ser un recuerdo directo de aquellos cantos bárbaros con que los celtas extremeños, los *vettones*, debían acompañar sus ritos o sus fiestas? Todo está dentro de lo posible; no obstante, nada puede afirmarse; es el celtismo todavía cosa por dilucidar y muy oscura para atrevernos a hacer aseveraciones sin poseer los elementos de juicio necesarios. Quede apuntado nada más, como cosa que señala la existencia en esta parte de España de curiosos arquetipos musicales y como trascendente objeto que ofrece a los doctos materia de importancia para sus investigaciones.

Comprobada queda la influencia musical en nuestro cancionero del elemento greco-romano, influencia que se ha de corroborar más ampliamente en las búsquedas que hemos de seguir haciendo por la región.

No todo ha de considerarse, empero, procedente de esa influencia; hay que conceder que en algunas de esas melodías, si no en todas, existen células y otros varios elementos, naturales del pueblo aborígen. Nosotros no sabemos señalarlos, porque de hecho los desconocemos; pero el buen criterio nos hace creer en ese supuesto, de la misma manera que vemos cómo sobre el tema diatónico se produce posteriormente la superposición de ritmos y hasta de estilos formales aportados por otras influencias y distintas culturas artísticas; al fin es un fenómeno lógico y natural en folklore.

Prosiguiendo el estudio por orden cronológico de influencias, se nos hace hoy absolutamente imposible pretender averiguar el alcance que en nuestro folklore pueden haber logrado las que sin duda alguna debieron producirse en la época visigoda. Es este período de la Alta Edad Media en España, período de obscuridad y confusión para la Historia. Pero es de sospechar que los visigóticos, deslumbrados por la potente y avasalladora civilización de los hispano-romanos, tuvieron que convertirse muy pronto al romanismo, dejando a un lado como un ominoso lastre cuanto recordara su primitiva ferocidad.

Musicalmente sus cantos habían de estar ligados muy de cerca con la música de Bizancio, no sólo por el contacto que de antiguo mantenían con aquel pueblo, sino también por el significativo prurito que en tiempos del rey Leovigildo se deja sentir en todos los órdenes de instaurar e imitar en todo el fausto y las maneras de la corte de Justiniano y las costumbres y tradiciones de los pueblos bizantinos. Contribuye mucho a este movimiento la Iglesia; de allá trajeron muchas formas litúrgicas que se incorporan aquí al "Rito Mozárabe" o "Visigótico", los Santos Leandro, Martín de Dumio, el Obispo Juan de Biclara y otros tantos, entre quienes se distingue principalmente como brillante compositor de himnos sagrados el eximio San Leandro; su obra musical es la piedra angular sobre la que se asienta poco después el portentoso

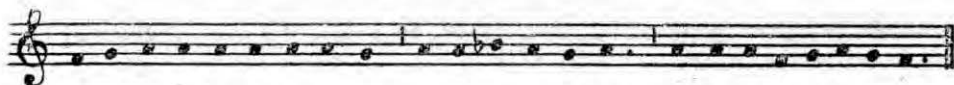
monumento que forman las innumerables creaciones melódicas de los Santos toledanos Eugenio, Ildefonso y Julián, San Isidoro de Sevilla, hermano de San Leandro, San Braulio de Zaragoza y el Obispo palentino Conancio.

Son muy numerosos los códices que poseemos de música visigoda, y por ellos descubriríamos las características especiales de aquélla si, por desgracia, no desconociéramos aún, a estas alturas, la clave paleográfica misteriosa que puede transparentarnos el significado de la extraña notación con que en los códices se muestra. Así, pues, hemos de renunciar de plano a buscar señales de la influencia mozárabe o visigótica en nuestras canciones.

Fué la música litúrgica de la Iglesia, en todos los tiempos de la Edad Media hasta el siglo XIII, una de las más caudalosas fuentes para el canto popular. En ella bebió el pueblo un sinfín de elementos que luego transformó y modificó constantemente conforme a sus necesidades artísticas y a sus costumbres especiales profanas. No podía ser por menos esta influencia de la música religiosa. Los fieles se congregaban en el templo con más frecuencia que nunca. El fervor era muy íntimo y se sentía más vivamente la necesidad de orar y deprecar la protección divina por los peligros constantes de la morisma y las pertinaces sangrientas luchas que con ella se sostenían. Así, el templo era consuelo y alivio en las perennes aflicciones que entonces se soportaban. Pero era también algo más; era lugar de recreación y regocijo para los espíritus ganosos de puro placer y puro arte. Era, en cierto modo, un teatro a lo divino. La pompa y el esplendor de las ceremonias cautivaba emocionalmente al pueblo, que participaba asimismo en ellas de manera activa. El pueblo hacía el papel de coro en los Oficios Divinos y entonaba los Salmos, las Antifonas y los Himnos.

Perduró este hábito, aun después del siglo XI en que, a instancias del Papa Gregorio VII, es substituído en la Iglesia española el Rito *mozárabe* por el *romano* o *gregoriano*. Durante cientos de años cantó el pueblo las melodías rituales de la Iglesia. Cesó tan piadosa costumbre allá por el treceno siglo, en que, por introducirse en la liturgia ciertas modificaciones tendentes a la simplificación, dejan los fieles de actuar en su calidad anterior de activos para trocar su papel en fervoroso y atento contemplador. Mas la razón de este cambio—razón que es útil consignar aquí—, estriba esencialmente en una importante causa que ya un liturgista benedictino, el P. A. Rojo del Pozo, nos ha apuntado en su *Evolución Histórica de la Liturgia* con estas palabras: "Y si, a partir de esta época (siglos XIII y XIV), la sociedad se va divorciando de la Liturgia, ¿no será también porque los fieles habían perdido el uso de la lengua latina, y, por consiguiente, la comprensión de las fórmulas litúrgicas y el interés de su intervención en las funciones del culto?" Esta es, sin duda alguna, la razón más poderosa en contribuir a separar al pueblo de la participación activa en el culto. Mas si el lenguaje se había hecho *vulgar* y dejó de cantarse en la Iglesia por ignorancia del latín y su significado, la música apren-

paje que ostentan, ambos reproducen casi en un todo la siguiente fórmula salmódica, característica del modo sexto (escala de *do*).



Adviértase cómo al pueblo viene a resultarle indiferente, según decíamos más arriba, el objeto sobre que aplicar sus conocimientos melódicos adquiridos en el templo. A pesar de ello, obsérvese en estos dos cantos el fino instinto musical y estético que denota poseer el pueblo al dar una transformación diferente a una esencia musical que se aplica con distintos objetivos. En el número 146, como destinada que es la melodía a cantar las glorias del *bendito* San Jorge, adquiere ésta la solemne y religiosa forma que es habitual en el canto eclesiástico: ritmo regular, pero libre, sin sujeción a compás; medida en el desenvolvimiento del melos y forma silábica marcada en la acomodación del texto. En cambio, el número 219, que trata un asunto jocoso profano, adopta un ritmo más rígido, menos vario, porque el sentimiento es superficial y basta el simple *un dos* para expresarle; las ondulaciones de la melodía son de muy menor amplitud, nada solemnes y sí juguetonas e infantiles, adecuadas a la cosa fútil que cantan. Representaríamos gráficamente así esas dos diversas ondulaciones de las susodichas melodías, que responden a la diversa hondura de los afectos que las informan:

Núm. 146

*Sentimiento de lo hierático y lo solemne.*

Núm. 219

*Representación de lo infantil y lo trivial.*

(Es éste un aspecto muy interesante del folklore, que por su importancia y trascendencia no podemos tratar aquí, si no queremos apartarnos del objeto principal de este estudio) (1).

Al modo octavo gregoriano pertenecen los cantos números 65 y 214. En el primero se vislumbra con precisión la fórmula de procedencia; a poco que el lector repare dará en seguida con este giro típico salmódico:



De él se han extraído los fragmentos primero y tercero, únicos sobre que juega la canción, terminando—cosa rara—con el primero.

(1) El núm. 219 da lugar a muchas variantes, que con el tiempo van experimentando transformaciones tonales y de desarrollo. Son variantes de este documento los núms. 4, 5 y 37, documentos que atribuimos, quizá falsamente, a derivación o asimilación del modo *hipodorio* greco-romano.

El número 214 tiene también una fisonomía muy caracterizada; los grados principales del *modo* ejercen con absoluta propiedad la función que les compete; el dibujo melódico, y puede decirse que el rítmico, son idénticos a los de algunas melopeas gregorianas; este canto, en suma, del que después se originan variantes, puede ser o es trasunto de alguna melodía antifonal o de *salmó*.

Los cinco documentos acabados de registrar son los que de manera más pura han conservado sus elementos originarios. No empece que en ocasiones se hayan sobrepuesto ritmos de más modernidad si se han conservado las primordiales notas de apoyo y cadenciales. Más arriba hemos dicho ser éste un hecho natural en el canto popular. Contra lo que parece ser, la canción del pueblo está en constante evolución; es, sí, una evolución lenta, pero responde casi siempre al movimiento del progreso y al renuevo de las influencias. No se crea, sin embargo, que el sucesivo modificarse altera grandemente en todos los casos la esencia antañona de una melodía. Los nuevos elementos que se allegan son acomodados en tan sabia manera que vienen a quedar casi siempre como a modo de vestiduras que hacen resaltar o rebajar más o menos una figura y un físico. Esto puede observarse fácilmente en los cantos que poseen variantes; compárense, por ejemplo, los números 4, 5, 37 y 219. Véanse, en general, todos los documentos que en este Cancionero se muestran con variantes. Mas, aun en muchos que no las tienen puede también percibir con claridad el susodicho efecto; así, verbigracia, salta a la vista el anacronismo resultante de la adaptación de ritmos evidentemente modernos sobre algunas melodías de tipo modal greco-romano.

La adopción continua de nuevos elementos sobre los antiguos dan a éstos apariencias de actualidad, de remozamiento: la tonalidad se inclina a la transformación; los ritmos se cambian y la estructura, en general, se acopla a la *manera más de moda* últimamente sentida o acogida por el pueblo.

Los documentos que en esta obra aparecen, en los cuales, a pesar de la tendencia a transformarse, se hallan todavía visibles los primitivos caracteres diatónicos, ya provenientes de greco-romanos, ya de la Iglesia, alcanza su número a catorce. Están señalados con los números 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 71, 90, 97, 174 y 175.

Nos dispensamos de comentarlos por evitar la pesadez. En los índices tonales que se incluyen al fin de cada grupo encontrará el lector el comentario adecuado, si se hace oportuno.

Entramos ya a analizar una de las más poderosas influencias habidas en el folklore español; la más difundida, la más decantada por ciertos folkloristas y... en verdad, la más sobresaliente: la que ejercieron los sistemas musicales orientales traídos a España por los árabes y mahometanos del Africa.

Las indicaciones teóricas que sobre el arte musical de los árabes nos han

dejado Alkindi y Alfarabi (Ss. IX y X, respectivamente), prueban que aquellos sistemas eran de una riqueza tal de elementos sonoros y rítmicos como ningún otro puede igualarles. Basta para creer en ello pensar en el procedimiento arábigo de división de la escala en 17 grados, división que lógicamente había de dar lugar a la formación de una extraña multiplicidad de géneros de *gamas*, ya en el orden diatónico, ya en el cromático, como en la antigüedad no había conocido ningún pueblo.

El eruditísimo arabista don Julián Ribera, en su obra *La Música de las Cantigas*, hace desfilar ante nuestros ojos, con prodigalidad extraordinaria, escenas y detalles sin cuento en los músicos y de la vida musical en las cortes de los califas del Oriente y *El Andalus*.

Es la documentadísima narración del señor Ribera la mejor, sin disputa, y la que, sin dejar un margen a la duda, nos demuestra y aclara que la música entre los árabes gozó del máximo prestigio, su cultivo alcanzó general difusión y su desarrollo llegó a lograr el punto más elevado de exquisitez y refinamiento (1).

Los músicos en la corte española de los Abderramanes eran estimadísimos. Algunos hasta llegaron a obtener la privanza de los monarcas. Estos poseían en sus palacios espléndidas *citaras* u orquestas de músicos educados en las escuelas de los maestros más famosos del Oriente, ejemplo que asimismo era imitado en las casas de los aristócratas y de los altos dignatarios de la corte. Organizábanse conciertos y sesiones musicales. La música entraba a formar parte en los banquetes para alegrar a los comensales, y en las reuniones para entretener y solazar el ánimo de los circunstantes. Hacíase música en la intimidad y cuando en las casas, con motivo de recepción de huéspedes o invitados, queríase ostentar un inusitado lujo y pompa con que honrar mejor a los visitantes, al tiempo que ello era motivo para poner de manifiesto la distinción y el buen tono de la familia visitada.

El pueblo, en tanto, hacía también su música por su parte. De ésta no se nos dice casi nada, siendo probablemente la que más trascendencia debía de tener por ser la que nunca se sometió a los convencionalismos de escuela. Menos artística, más rústica, pero con seguridad más rica de elementos. El pueblo bajo musulmán debía de tener como tienen y tuvieron todos los pueblos un *modo* o *manera* musical que difería en muchos rasgos y cualidades del arte refinado de los eruditos, que es, por lo común, el único que priva entre las gentes de elevados gusto y cultura. Fué el pueblo, naturalmente, el que intimó en contacto con las gentes españolas, influyéndose recíprocamente y enseñándose sus costumbres, sus hábitos y tradiciones. Entre aquel pueblo

(1) La misma narración de las *Cantigas*, aunque compendiada, puede hallarla el lector en la obrita del mismo Sr. Ribera titulada *La música árabe y su influencia en la española*. Colección Hispania. Ed. Voluntad, Madrid.

figuraban tribus diversas de la Arabia y del Africa, y más tarde las de los *almohades* y *almorávides*, grupos que tendrían sus maneras características de música. No faltarían cantantes e instrumentistas profesionales que se ganaran la vida haciendo música exclusivamente para el pueblo, siendo los mejores propagandistas y difusores de ella. Un juglar de éstos debió ser el famoso ciego Mocadem ben Moafa de Cabra (Córdoba), inventor del *zejel* y la *moaxaha*, géneros que muy pronto prohibió el pueblo español y que se difundieron por todas las regiones.

La larga permanencia en nuestro país de los musulmanes, y el contacto familiar que con los españoles llegaron a tener, necesariamente había de producir los resultados de una influencia musical y artística muy acentuada. No hay región en España en donde no se haya dejado sentir más o menos intensamente esa influencia. Haríamos prácticamente la demostración si ello no estuviera fuera de la órbita de nuestro estudio; mas si el lector quiere cerciorarse de lo que decimos le bastará hojear un poco los Cancioneros hasta aquí publicados de las regiones españolas; en casi todos encontrará innumerables ejemplos contenidos en el tono o modalidad acreditada como arábiga.

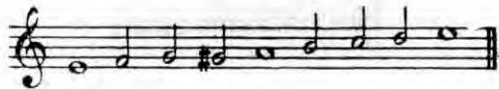
A Extremadura toca poseer una gran parte de esta lírica interesante y de extraordinaria belleza. Un porcentaje elevado de melodías está creado dentro de aquella modalidad, conservando a veces íntegramente todas sus peculiaridades, que perduraron a través de los muchos años sin perder nada de su prístina pureza, unas veces por el aislamiento a que se ven sometidas ciertas comarcas y aldeas; pero las más por efecto de lo hondo que enraizó la influencia, merced a la convivencia prolongada y casi íntima que el pueblo tuvo con los musulmanes invasores, desde que aquéllos pisan el suelo hispano hasta el año mismo de 1609 en que el rey Felipe III los arroja de España. Por este tiempo, según nos dicen los anales *placentinos* (1) vivían en la ciudad de Plasencia y los pueblos de su diócesis unos 1.618 moriscos.

Cuando el rey Alfonso VIII conquista en el siglo XII esta comarca, y nuestra hoy ciudad de Plasencia, que era entonces una pequeña aldea llamada *Ambroz*, ésta se hallaba en poder de los árabes. Muchos de éstos quedaron a vivir con los castellanos, que la conquistan y ocupan. Datos de posteriores épocas nos dicen del género de vida de aquéllos y de muchas de sus costumbres y usos que hoy mismo se conservan en toda su originalidad; Extremadura los ha conservado fielmente, extendidos inclusive a algunos rasgos indumentarios de alguno de sus pueblos. Tenía, pues, que reflejarse en la misma medida esa influencia sobre nuestra canción folklórica.

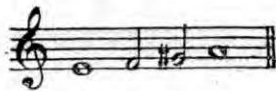
A placer se encuentran en nuestros campos y villas las canciones de tipo modal arábigo. Infinidad de ellas recogemos nosotros en la presente

(1) *Las siete centurias de la Ciudad de Alfonso VIII*, de D. Alejandro Matias.

obra. La escala en que están basadas estas canciones y que, al parecer, usaban con más predilección los árabes establecidos en España, es la siguiente:



Con más propiedad, la cuarta grave debió estar constituida entonces por los siguientes intervalos, que es la sucesión característica del cromatismo oriental:



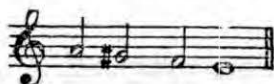
El *sol natural*, que en la primera escala aparece junto al *sol sostenido*, es, a nuestro juicio, una injerencia de origen español.

La tal *gama*, como se ve, es la misma que rige el canto de Andalucía, *cante jondo* y *cante flamenco*. La semejanza de estos cantos andaluces con algunos de los que aquí van, es cosa que puede advertirse fácilmente con solo mirar los números 99, 128 y 198.

Se ha querido ver en esa escala la misma de nuestro *modo menor* actual, y, sin duda alguna, el parecido entre ambas es evidente. El notable folklorista y maestro señor Torner opina muy acertadamente que ese *mi* con que se inicia la escala no es la dominante del tono como sucedería si correspondiese a la tonalidad *menor* de *la*, sino nota tónica que se define bien caracterizada en las melodías de que hablamos, por ser preferentemente la nota en que reposan las cadencias. En efecto; el desarrollo melódico de estas canciones es de tal naturaleza, que cambia por completo el sentimiento tonal, haciendo aparecer la nota *mi*, dentro de la relación armónica, como nota fundamental de reposo o tónica. Si escuchamos con atención uno de estos cantos comprobaremos cómo después de esa vaguedad e indecisión tonal que resulta de la especial contextura melódica, la resolución sobre esa nota tónica nos complace y satisface plenamente nuestro oído, dándonos la sensación de lo concluso y de lo que lógicamente debe ser. Esa resolución es precisamente la principal característica de estas canciones, cuyas cadencias terminan casi siempre con ella, mediante el giro:



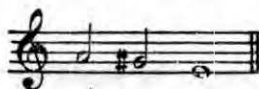
Esta sucesión cadencial es, como decimos, la más frecuente; pero no deja de presentarse en ocasiones en la forma típica cromática:



Ver los números 14, 16 y 220. El tetracordo superior de la escala queda siempre intacto, esto es, que el cromatismo de segunda aumentada sólo afecta a la serie tetracordal inferior, alejándose en esto de la escala que, según un folklorista francés, es más puramente arábiga:



De todas maneras, el cromatismo de segunda aumentada puede decirse esporádico en nuestros cantos, no sólo de Extremadura, sino de las demás regiones españolas; se encuentra relativamente con poca frecuencia, y es otras veces evitado eludiendo el salto mediante la supresión del *fa*:



Ver los números 12, 98, 102 y 166. Tiende según parece a desaparecer de nuestro folklore ese intervalo aumentado de *segunda*, como consecuencia de haberse ido acostumbrando el oído a entonaciones más practicables y fáciles.

Algunas melodías presentan constantemente la nota *sol* en estado natural. Números 17, 18, 72, 73, etc., y entonces, la escala que resulta es la que sigue:



igual en todo a la gama *dórica* de griegos y romanos que antes hemos ya apreciado. Pero no debe haber confusión ni dudas al tratar de distinguir aquellas melodías de éstas. En las de origen greco-romano, el *modo* es tratado bajo una concepción peculiar; los rasgos que predominan son los de la robustez y de la solemnidad austera; por el contrario, en el sentido árabe toma el color característico que sólo el ardiente temperamento de un oriental o de los españoles meridionales puede imprimirle: este color es lo voluptuoso, lo apasionado, lo dulce, lo lánguido, lo suave, lo elegíaco, sentimientos que al traducir-

(*) Bourgault Ducoudray, *Trente melodies populaires de Grece et d'Orient*.

se en música hacen que la curvatura del melos adopte una especial y característica disposición que no intentaremos definir por ser cosa poco fácil, pero que la sensibilidad menos ilustrada percibe al instante y la distingue.

Desde luego, como factor importante de toda esta música que decimos de procedencia o influencia arábiga, factor que contribuye al lado de la tonalidad a prestarle su especial matización, es la insistente y casi monótona resolución cadencial sobre la tónica o una de las notas de su acorde, siempre en giro gradual descendente. Esta propiedad es también la de los más antiguos cantos andaluces: la *Soleá*, la *Caña*, el *Polo* y la *Playera*, por lo que es de sospechar sea el modismo que más debieron usar los moros españoles. A esta singularidad puede añadirse, como elemento que *junto a ella* fortalece el poder de caracterización, la dispersa abundosidad de notas de adorno y grupos melismáticos, elemento connatural y siempre vivo en la música de los pueblos orientales (1).

Se ha puesto en tela de juicio por algún distinguido musicólogo la autenticidad árabe de estos elementos modales que vamos tratando y que tanta difusión alcanzan en la canción española. El insigne Pedrell llega hasta negar la influencia árabe o musulmana sobre el folklore musical hispano, y dice taxativamente que en nuestra música los moros "no influyen en nada esencial", sino que, por el contrario, "ellos fueron los influidos", y atribuye la propiedad del sistema y su importación a los bizantinos. Semejantes apreciaciones son, a mi juicio, meramente conjeturales, pues nadie ha dicho todavía la última palabra sobre cómo eran las melodías bizantinas, ni cuáles sus modalidades más verdaderas. Aunque se ha adelantado mucho en los estudios de la paleografía musical bizantina, bien puede decirse que éstos sólo constituyen un comienzo, pues no dan aún la clave que desentrañe a la perfección los variadísimos neumas de las distintas fases porque la notación pasó. Esto, dejando a un lado la ignorancia total en que se está respecto de la música propiamente popular de Bizancio, pues la que en los códices aparece es, en su mayor parte, religiosa o destinada a honrar a los emperadores.

Pedrell hace su afirmación atendiendo al influjo que antes hemos apuntado de la Liturgia bizantina sobre la visigótica, y pensando también quizá en el aposentamiento y permanencia en nuestra nación de los grandes núcleos de bizantinos que trajo el rey Atanagildo para destronar a Agila. Pedrell era un sabio, y por añadidura tenía una intuición asombrosa; no podemos decir nunca que se equivoca en absoluto. En el presente caso no ha de dejar de llevar su parte de razón, aunque no avale su aserto con exigibles demostraciones prácticas porque no podía darlas; pero, si bien es verdad que el folklore español debía poseer antes de la invasión de los árabes una fuerte característica de

(1) Para evitar prolijidades, evitamos el destacar ejemplos. En lo sucesivo, sólo se destacarán los que de manera especial lo requieran, confiando en que el lector sabrá reconocer prácticamente cuanto vamos explicando, guiándose de los índices tonales de los grupos.

procedencia bizantina, no podemos desestimar el hecho de la esplendorosa cultura musical que los árabes traen a España, que España se arabiza intensamente y que esta arabización y la permanencia larguísima de este pueblo entre nosotros debieron forzosamente de absorber y anular en gran parte el elemento bizantino, con el cual, después de todo, la música árabe debía tener ciertas concomitancias, pues de Bizancio y Persia tomaron los musulmanes sus primeros conocimientos musicales.

Lo que más abona, sin embargo, la creencia de ser árabe el *modo* musical que tan intensamente practica España, es el que los mismos árabes lo siguen usando, y con gran cariño al parecer. Mientras en los viejos territorios bizantinos el folklore que hoy encontramos es de esencias diatónicas griegas, en el Oriente mahometano y en algunos puntos del Norte de Africa se conservan bastantes melodías y ritmos semejantes, en tonalidad y en figuras, a la música española que decimos de influencia árabe, y ello, a pesar de que convencionalmente ha dicho alguien que la música actual de los musulmanes está corrupta y estragada. La existencia de esas melodías, de evidente parecido con las nuestras, creemos son motivo suficiente para seguir manteniendo la general creencia, aunque tengamos la desgracia de no poseer ni un solo documento musical de los árabes del medioevo.

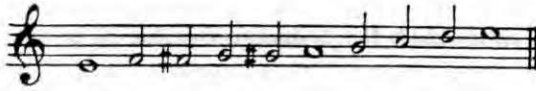
Hecha esta breve digresión, que nos pareció de alguna utilidad, volvemos al tema principal de nuestro estudio por el que veníamos asegurando que los cantos de más puro abolengo árabe caracterizábanse por la resolución de todas sus cadencias sobre la peculiar nota tónica *mi*, o sobre su tercera—mayor o menor—o su quinta. El lector comprobará por sí mismo cómo Extremadura supo conservar melodías de esas cualidades genuinas.

Hay ahora una más crecida porción de canciones de esta clase en que apreciamos ya verificarse, como una infiltración de giros y cadencias de marcado sabor moderno, que no responden a la técnica pura tradicional. Son cantos que evolucionan y llegan, inclusive, a decolorarse casi por completo, desviándose hacia la tonalidad *menor* de nuestros tiempos, que es, sin duda alguna, la que más afinidades tiene con la arábigo-andaluza. Se observa en ellos una muy acentuada tendencia moduladora, bien hacia el cuarto grado (las más de las veces), y en ocasiones hacia la *homónima*, tomada en calidad de tono *menor*. Así, naturalmente, el sentimiento o carácter de la tonalidad arábigo va perdiendo ese ambiente muelle y blandamente voluptuoso que le es propio, para tomar un aspecto de más virilidad. El concepto de la nota *sensible* se empieza a sentir con fuerza, y al principio en incisos, y luego ya, en las cadencias intermedias, se hace presente la *tónica menor* como nota de fundamental reposo y atracción: este hecho, bien concreto, lo encontramos en los ejemplos números 224 y 225; y como casos de evolución en período final pueden compararse los números 33 y 34; en el último, variante del anterior, es desaparecida la cadencia arábigo final que presenta el número 33; cosa idéntica,

ca ocurre entre los números 30 y su variante el 44; por entero ha ingresado el modo *menor* en ambas variantes.

Nadie ha reparado—que yo sepa—en que de este original proceso modulador y de evolución del *modo arábigo* al *modo moderno menor*, nace un género musical de suma trascendencia artística para la música española. Es principalmente, el que se origina de la alternancia modulante de las tónicas *homónimas*: ver los números 30, 31, 32, 33, 133, 166, 179, 200, 201, 204, 205 (1), 206, 217, 218 y 224. (Las melodías de modo *menor*, números 136 y 137, puédense también considerar como pertenecientes al mismo género.)

Del examen de estos documentos que indicamos, hallamos un tipo de escala que ofrece una muy rica variedad; es la siguiente:



De esta *gama* no siempre son empleados íntegramente los cromatismos; así ocurre en los números 31, 32, 33, 179 y 217: el pueblo elige instintivamente los que alcanza su mayor o menor fantasía, inventiva y gusto, pues es lo cierto que la mayor belleza y originalidad se da en los cantos que incluyen completo el exacordo cromático; éstos son los números 30, 133, 166, 200, 201, 204, 205, 206, 218 y 224. En ellos puede ver el lector la técnica del uso de tales cromatismos.

Y esta *gama* no es privativa únicamente de Extremadura, sino que se encuentra por igual en las regiones de Castilla y León, con cuyas regiones guarda la nuestra grandes relaciones de parentesco musical (2). En los cantados Cancioneros que hasta la fecha se han publicado de algunas provincias castellano-leonesas aparecen profusamente muchos ejemplos contenidos en la tal escala. A título de corroborar esto no resistimos a la tentación de traer aquí uno de los más bellos temas que conocemos del género: se encuentra en la página 19 del *Cancionero Salmantino*, de Ledesma, y en él se hace uso del cromatismo completo de la escala, con tal gusto y propiedad, que muy bien puede servir de muestra aleccionadora, por lo sabiamente que son manejados los diversos elementos colorísticos; he aquí el tema, que probablemente no han advertido muchos. (Transportámosle a la tesitura propia de la escala, pues en aquel *Cancionero* aparece una cuarta más alto.)

(1) Este ejemplo tiene la modulación sobre la *homónima* del modo *mayor*, que también es usual.

(2) Téngase presente que la *región folklórica* no se identifica casi nunca con la *región política*; tienen muy distinta delimitación.



Esta singular promiscuidad de elementos tonales es lo verdaderamente típico de esa *gama* que crea España. De ella nace, como se ve, un género muy interesante por su notable belleza y novedad. Como tal, no debe ser perdido de vista por los compositores que pretendan hacer en sus creaciones una música de tipo español escolástico, pues además de ser un factor expresivo de origen nacional, viene por ello mismo a reflejar con una exactitud y una propiedad admirables la peculiar idiosincrasia de nuestro pueblo español. En efecto, ese barroquismo musical se aviene a la perfección con nuestro carácter nacional de raza, múltiple y variadísimo en facetas psicológicas. Y es esta última una particularidad que no hemos de olvidar al proponernos hacer adopción de los elementos que después han de caracterizar la composición artística de *maneras* propias: "Los españoles somos, física e intelectualmente, el resultado de la mezcla y las influencias cruzadas de todos los factores étnicos de nuestra historia: un producto nuevo que posee originalidad y propia marca, abundante en modalidades internas" (1). Eso mismo es lo que creemos que trasunta a la perfección el género o escala musical de que tratamos; por tal motivo nos hemos detenido a apuntarlo a nuestros compositores como materia artística, que, aprovechada inteligentemente en sus producciones musicales, logrará dar a éstas un nacional carácter y una originalidad hasta ahora desconocida.

Por efecto probablemente de las principales influencias habidas en nuestra canción, y que hasta aquí hemos dejado expuestas, nacen y se desarrollan las modernas tonalidades *mayor* y *menor*.

En el modo *menor* construye el pueblo de la alta Extremadura el mayor número de sus melodías, originado, sin duda alguna, por la preponderancia que aquí adquiere la influencia musulmana. Si, como se ha dicho, y ello a nos-

(1) R. Altamira, *Manual de Historia de España*.

otros no nos parece muy inverosímil, la evolución de los antiguos modos musicales a los que hoy conocemos, la provoca principalmente el elemento musical cromático que los árabes introducen en España, nada de extraño resulta que en los pueblos más influidos, la evolución se pronuncie más hacia el tono *menor* que hacia el *mayor*, por estar el primero más próximo en sentimiento y en la construcción de sus intervalos a la tonalidad árabe.

Bien parece comprobarse esa evolución en las canciones de que anteriormente hemos hablado; basta con lo apuntado más arriba y la corroboración documental que puede hacerse siguiendo los índices tonales de cada grupo para convencernos de la considerable parte que al cromatismo oriental cabe en la formación de la *gama menor*. Recuerdense las variantes 33 y 34, 50 y 44; véase asimismo el ejemplo similar que ofrecen las variantes 19, 20 y 208: ésta última es la melodía misma que la de las dos primeras, aquéllas en escala arábigo-andaluza y la 208 evolucionada del todo al modo *menor*. También el documento número 137—en *menor*—nos da otra clara muestra: aunque no tenemos un precedente arábigo-andaluz, bien podemos suponérsele, porque a ello nos da motivo la misma construcción melódica y su atracción tonal; véase: la melodía actualmente, juego sobre el siguiente tema:



Aun sin modificar su estructura rítmica, ¿no es sospechable que en tiempos atrás debió tener este otro aspecto?



Así parece que lo indica, como decimos, la atracción tonal; y seguramente logremos el tema en esa forma modificado en nuestras sucesivas búsquedas folklóricas que pensamos hacer.

Ahora bien; con ser el elemento cromático de los árabes el factor que en más gran medida contribuye a engendrar las escalas modernas, no le concedemos, sin embargo, el que por sí solo se baste a realizar tan compleja función; creemos únicamente que su esencial virtud ha consistido en hacer sen-

tir el valor y significado de la nota *sensible*, que en los sistemas diatónicos anteriores tanto se repugnaba y se procuraba evitar. Lo demás lo daban ya conocido ciertas escalas greco-romanas y de la Iglesia. La idea de una dominante a la quinta superior de la tónica y el concepto bien concreto de ésta, lo habían infundido ya los modos *gregorianos* primero, quinto y séptimo, y lo poco que se recordaba en los *modos* griegos *hipodorio* e *hipofrigio*. Las tónicas de estas escalas tienen casi el mismo sentimiento de las de hoy, bien diferente de la tónica arábica; sólo faltaba a tales escalas el interés que presta al séptimo grado el conceptuarlo como nota que, inexcusablemente, ha de percutirse antes de llegar a la final para dar a ésta su poderoso carácter de autoridad tonal, de reposo y de conclusión perfecta; esta idea o sentimiento del séptimo grado, considerado como *sensible*, nace de la injerencia de los cromatismos de Oriente y el choque de éstos con el diatonismo que había preponderado. El nacimiento de la polifonía, más tarde, llega a concretar y a fijar exactamente los nuevos modos *mayor* y *menor*.

De los *modos* diatónicos el que más ha favorecido la aparición del modo *menor* es el llamado en el sistema greco-romano *hipodórico*, y también *eolio* (escala de *la* con todos sus grados naturales). Este *modo* debió perdurar muchísimo en los cantos populares de la Edad Media; en él existían inclusive afinados ciertos instrumentos (1). En la canción española es uno de los que con más frecuencia aparecen; así lo reconoce el maestro Pedrel, al decir "que los elementos que más abundan en la canción española son, primeramente, el modo *eolio*...", etc., etc. (2).

Véase como ejemplo que confirma la transición del *eolio* al *menor* mediante la injerencia de la nota *sensible* las variantes 7 y 39. Es también una expresiva muestra el número 37, en *menor*, que evita el roce de la *sensible* a distancia de tono de la fundamental, como aparece en los documentos 4 y 5 en modo *eolio*, ambos variantes del número 37. Y bien significativos los números 3, 6, 71 y 90, en que se nota con toda clarividencia la degeneración del modo *eolio* en el sentido de que hablamos. Creemos que estas pruebas bastan para asegurarnos de los elementos que más participan en la creación del modo *menor*, en el que, según hemos dejado dicho, Extremadura posee el mayor número de sus canciones, siendo, por tanto, las que con más abundancia figuran en la presente compilación.

Otro de los modismos tonales que en cantidad apreciable asoma en el cancionero extremeño es el que se origina de la aleación del *menor* y del *mayor*. Son unas veces canciones bimodales, cuya bimodalidad viene determinada casi siempre por el uso alternado de las terceras respectivas. Predomina en ellas muy constantemente el modo *menor*, por lo que bien se puede

(1) Véase más adelante el capítulo *La gaita extremeña*.

(2) *Cancionero musical popular español*, vol. I, cap. IV.

creer que éste es el *modo* originario, y que la intromisión de la tercera mayor viene a producirse tardíamente, suponiendo como un rasgo de evolución, la cual se verifica con gran lentitud. Los elementos para esta evolución los poseía ya el pueblo en aquella *gama* que más arriba señalábamos, en que se amalgamaban los tonos *árabe* y menor con tónicas hamónimas: *mi, fa, fa #, sol, sol #, la, si, do, re, mi*.

Para entendernos con claridad, indiquemos que, en el proceso modulatório de aquellos cantos, la tercera mayor de la tónica (*sol #*), sólo era aprovechada o comprendida como componente del color arábigo, y el *sol b* y el *fa #*, para derivar hacia el *menor* moderno. Esquemáticamente, podríamos representar así aquel proceso o combinación:

ELEMENTO ARÁBE.  á 

MENOR. 

esto es, que por no conocer entonces el sentimiento del pueblo la expresión de modo *mayor*, no hace uso todavía de la posibilidad que tales elementos le brindan para llegar a esa forma de expresión. Le hubiera bastado juntar el *sol #* al *fa #*, haciendo:



cosa que viene a hacer más tarde, como nos lo demuestra el documento número 205.

Va el pueblo poseyendo así, paulatinamente, el sentimiento de esa *tercera mayor*, y ello es causa a ser introducida poco a poco y siempre por instinto, en muchas melodías que, por concomitancia tonal y por su especial estructura, pueden dar acogida a dicha *tercera*. Al principio se insinúa timidamente: documentos números 50, 51, 107, 115, 117, 118, 119, 158, 167, 196, 232, 233, 234 y 236; pero en melodías en que el campo se ofrece propicio, llega a obtener una preponderancia casi absorbente sobre el modo *menor*: números 53, 54, 55, 89, 112, 116, 134, 195, 209 y 235. (Compárese, como curioso ejemplo de evolución, el número 55 con la Jota que en la página 85 del *Cancionero Salmantino* trae Ledesma.)

Las canciones números 52, 56 y 148 podemos considerarlas bitonales, o sea, de dos tónicas de distinto nombre. El número 52, en *la menor*, hace modulación al cuarto grado en el primer período de la frase; el número 56 está a trechos en *si menor*, y las caudas finales de la frase en su relativo *re ma-*

yor; por último, el número 148 está casi todo él en *do* mayor, pero la desinencia de la cadencia final muestra la modulación bien concreta hacia el tono relativo de *la* menor. No es nada frecuente este fenómeno, cuyo origen no nos atrevemos aún a decir por falta de materiales en que poder estudiarlo con las garantías precisas.

Del modo *mayor* se recogen aquí bastantes ejemplos. Acabamos de observar cuáles son las fuentes más probables de donde afluyen los primordiales elementos de que esta tonalidad se constituye. Fué, a nuestro juicio, el mismo encuentro del diatonismo con el cromatismo el que produjo la tonalidad *mayor*.

Hay cantos en que la cadencia terminal resuelve sobre el quinto grado, dejando en nuestro oído la sensación de una especial vaguedad que nos hace pensar inmediatamente en el diatonismo del *canto llano*, de donde seguramente proceden. Otros concluyen sobre el tercer grado, y esto nos hace creer en influencias bajadas del Septentrión, pues ésa es una particularidad muy común en los cancioneros populares del Norte de España. Pero los más de nuestros cantos en *mayor* acaban en la tónica, afirmando así de manera estricta la tonalidad. Estos, sin duda alguna, fueron creados sobre las bases de formación que hemos dejado expuestas; a veces sólo son meras transformaciones del modo *menor* en que primitivamente estuvo compuesto el documento; como prueba irrefutable, véanse las cantidades 78 y 93; en esta última el modo *mayor* perfecto ha suplantado al *menor* de la número 78, adoptando una factura melódica notablemente fina y menos rústica. (Vea el lector esos ejemplos, porque son de verdadero interés para lo que acabamos de decir.)

Damos fin a este rápido análisis histórico-tonal de nuestras canciones reseñando cuatro ejemplos que entre ellas aparecen de tonalidad que podríamos decir un tanto confusa o indeterminada.

El número 85 muestra con alguna evidencia su origen diatónico; pudo muy bien ser un modo *frigio*, pero queda trastornado con la injerencia de la tercera rebajada; procede quizá del séptimo u octavo modo gregoriano... pero, precisamente ese *si^b*, única alteración que conocen los modos de la Iglesia, es impropio de las escalas séptima y octava, que generalmente le acogen en caso de modulación.

El número 86, de origen también diatónico, a no dudar, tiene para nuestro oído moderno toda la apariencia de un modo *mayor* mezclado con el *menor*; pero repárese con delicadeza y se verá lo inconcreto y lo indeciso del tono, indecisión que acentúa más aún la terminación sobre la nota que tendríamos por *dominante*. No nos autoriza esa vaguedad a atribuir a esta canción la tonalidad *mayor-menor*.

El número 135 presenta en los tres primeros períodos de la frase el modo *mayor*; mas éste es truncado de repente en el miembro último por el rebajamiento de la sensible, que baja a hacer la cadencia final, tocando el grado intermedio, a su tercera inferior (dominante del tono del principio); de esta suerte se imprime a la cadencia un tierno encanto de amor suavísimo que guarda muy estrecha paridad con el texto acompañante, y que tonalmente destruye el sentimiento del modo con que dió comienzo la melodía, quedando la tonalidad como en suspenso.

Y, en fin, el número 54 llega al extremo de lo híbrido, entremezclando elementos variadísimos magníficamente combinados que no dejan lugar a tonalidad alguna determinada.

Lo que da origen, según creemos, a estas tonalidades indecisas, es la introducción sobre una melodía en tono concreto de giros, modismos y rasgos pertenecientes a cantos de otras tonalidades, y que el pueblo guarda de manera confusa en su instinto empleándolos irreflexivamente según el sentimiento lo provoca y en los puntos en que el melos puede hacerles cabida.

RESUMEN DEL NUMERO DE CANCIONES EN CADA UNA DE LAS TONALIDADES ESTUDIADAS

Modos diatónicos (greco-romanos)	23
Modos gregorianos	5
Diatonismo en evolución	14
Tono arábigo	25
Tono arábigo-menor	49
Modo menor	53
Bimodales (mayor-menor) y bitonales	27
Modo mayor	36
Tonalidad indecisa	4
TOTAL	236

R I T M I C A

La misma variedad que encontramos en el campo tonal de nuestras canciones se nos ofrece, aunque en forma más compleja, en el de los ritmos.

Hemos de desistir por ahora, y hasta recoger mayor cantidad de documentos, de llevar nuestro estudio del ritmo siquiera al límite a que hemos llegado en el de la tonalidad, destacando su historia y su desarrollo a través de las influencias extrañas recibidas. Pero es en la formación de los ritmos participan en muchas ocasiones factores de índole extraña u objetiva, rela-

cionados con los textos poéticos y las costumbres del pueblo, y así llegaríamos a veces en nuestro estudio a dar a lo mejor una importancia exagerada a un hecho rítmico que sólo tuvo un valor accidental entre el pueblo extremeño. De momento, sólo haremos reseña de los ritmos más sobresalientes y que con más abundancia se repiten: porque ello parece asegurarnos son los más arraigados y tradicionales en la canción de la alta Extremadura.

Tenemos, en primer lugar, la presencia de un numeroso caudal de cantos en ritmo libre, o lo que es lo mismo, sin estar sujetos a compás alguno. Este ritmo proviene de la más rancia tradición, pues el compás, como sabemos, es invención de la Edad Media. Ofrece dos *maneras* típicas: una que podemos llamar silábica (un sonido o nota para cada sílaba del texto) y que juzgamos es la más primitiva, y que muy bien pudo ser autóctona, la que debieron traer griegos y romanos, y también la que después tomamos perfeccionada en la Liturgia católica.

La segunda *manera* llamámosla *melismática*, o sea más de un sonido para las sílabas del texto, y acompañados frecuentemente de floreos y notas rápidas de adorno. Es un estilo genuino de los árabes y de los moros, de quienes seguramente lo aprendimos nosotros.

Tales ritmos dan un gran margen a la expresión, y en ellos suelen verterse, salvo contadas excepciones, los temas de más profunda emotividad. El pueblo extremeño los usa con bastante frecuencia.

En los ritmos métricos, los compases que dominan son los de combinación binaria, siendo los más usuales los de "dos por cuatro" y "tres por cuatro". El fraseo es perfectamente simétrico, y debemos considerar como excepcional los cambios de compás que se suceden en algunas melodías, motivados, según se deja vislumbrar, por querer el pueblo en ocasiones encerrar en una medida melodías que debieron ser en un principio de ritmo libre. No se nos oculta que en otros ciertos casos puede ser defecto del cantor que dicta la canción, por no hacer los alientos donde corresponde; como ejemplo en donde parece darse esta circunstancia, veamos el documento número 15, que dictó una mujer octogenaria:

Allegro.

Ron-de-ñas vie-nen can-tan-do ————— Ron-de-ñas ce-cla-vi-ne-ras —————

Del acortamiento de la nota cadencial resulta ese cambio de compás incongruente a todas luces. Lo procedente, a mi modo de ver, sería lo que sigue:

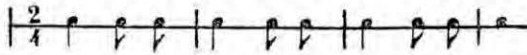
Allegro.

Ron-de-ñas vie-nen can-tan-do ————— Ron-de-ñas ce-cla-vi-ne-ras —————


no obstante, transcribo el documento en la forma primera por quererme ajustar, como siempre hice, con toda fidelidad a la ejecución del cantor popular. (Esto, naturalmente, no quiere significar que si en los dictados noté a veces transgresiones de bulto, dejé de corregirlas.)


En cuanto a los ritmos melódicos, como su variedad es suma, nos vamos a ceñir a señalar los que en el uso se muestran con más constancia.

En el compás de "dos por cuatro" sólo el de la fórmula siguiente se repite con alguna insistencia:

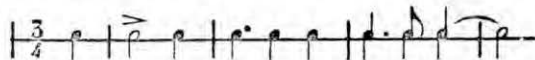


Véanse los números 4, 5, 12, 37, 41, 54, 73, 78, 83, 108, 201, 211 y 219.

Este es un ritmo primario, arcaico. Es una fase elementalísima del nacimiento de la rítmica. Consta de los dos imprescindibles movimientos creadores de la célula rítmica más rudimentaria: un punto de partida (*arsis*) y otro de llegada o reposo (*tesis*). El *arsis* es aquí compuesto, lo que supone como una segunda etapa del ritmo generador 

Este ritmo figuraba entre los *pies métricos*, que conocían los *griegos* con el nombre de *dactilo*, y era considerado *tético* porque la *tesis* o acento está colocado sobre el primer movimiento, o sea al dar. Pero debieron conocerle todos los demás pueblos de la tierra, pues, como aseguramos, es fase primordial que necesariamente ha de preceder a las de más elevado orden; así, concretamente en nuestra Península, lo hallamos, con mayor o menor abundancia, en casi todos los cancioneros de las distintas regiones. Véase lo que el folklorista Azkue dice en su *Cancionero Popular Vasco* (1): "Este ritmo, , que regula un gran número de danzas de nuestros aldeanos, se conoce también en análogas piezas de Galicia, Asturias y Santander. La simpática *sardana* obedece al mismo ritmo, si bien con menos viveza que entre nosotros. Aquí lo conocemos con varios nombres: Arin-arin en Bizcaya. En Guipúzkoa y Navarra llaman *Bizkaikoak* a danzas de este género." Nosotros lo hallamos también en casi toda Castilla y León, por donde se nos confirma ser este ritmo de la más remota antigüedad y propio de los aborígenes de cada pueblo.

En el compás de "tres por cuatro" adoptan nuestras canciones varias fórmulas muy persistentes. La que sigue es de cierta frecuencia:



Véanse los números 3, 43, 47, 79, 81, 103, 104, 130, 176, 180, 184 y 190.

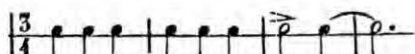
Pero las que más prevalecen son otras que vamos a dejar ahora consig-

(1) Ed. manual, t. III, pág. 18.

nadas. Todas tienen una procedencia común, que es la de los bailes andaluces.

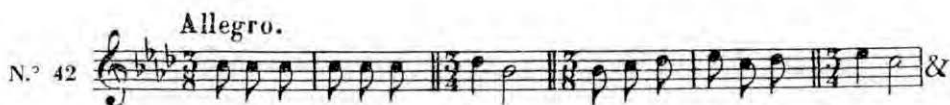
Tuvieron siempre los bailes de Andalucía tan extraordinaria belleza que, desde los tiempos de Roma, cautivaban ya la atención de todas las gentes, así nacionales como extranjeras. Después, con las aportaciones de los elementos arábigos y aun gitanescos, esos bailes adquieren un enriquecimiento ilimitado de formas y actitudes que consuman su perfección, de tal manera que si antaño subyugaban a los emperadores romanos por su gracia y originalidad, hoy arrebatan ya a las multitudes por el embeleso de una expresión más soberanamente realista, que sabe desde su inicio apoderarse del ánimo todo de quien los contempla, paralizando al mismo tiempo las voluntades. Esto hace provocar un profesionalismo de la coreografía andaluza, que se encarga de llevar y traer a todas partes las *graciosas y sutiles* danzas de la tierra de *María Santísima*, exhibiéndolas a la admiración de todos los pueblos. No hay rincón en España en que se haya dejado de contemplar bailes como la Zarabanda, la Chacona, la Tirana, la Seguidilla, etc., etc., y más modernamente el Bolero, el Vito, el Fandango y tantos otros. De esa forma, las regiones españolas hubieron de captar, no sólo determinadas figuras coreográficas que introdujeron en las propias, sino también ciertos estilos rítmicos de los que las acompañan. ¿En qué región no existe el Fandango, o la Seguidilla, o el Bolero, bien como baile o bien en forma de tonada, siquiera no se la designe con aquellos nombres?

El ritmo que más indeleblemente queda grabado en el sentimiento popular extremeño es el siguiente:



Véanse los números 42, 87, 170 y 177.

Tal esquema rítmico, del que afluyen los que después veremos, es idénticamente el mismo que rige la andaluza Petenera y el canto de la Guajira. En Extremadura se ha transformado un poco el compaseo, pero no obsta para que podamos ver con claridad su auténtica forma métrica originaria. Veamos esas canciones números 42, 87, 170 y 177, compaseadas como en realidad debería más propiamente corresponderles en otros tiempos, y compárense con los fragmentos de Petenera y de Guajira que a continuación se incluyen a fin de hacer fácil al lector la comprobación:



Nº 87. **Allegro.** &

Nº 170 **Allegro.** &

Nº 177 **Allegro.** &

Petenera.
Allegro.

&

Güajira.
Allegro. (voz)

Guitarra. &

Algunos ilustrados andaluces nos han dicho cómo y cuándo nace la Petenera. El poeta José Carlos de Luna dice que "les dió vida y nombre la espiritualidad andaluza de una mujer guapa de Paterna de la Ribera, pueblecito de Cádiz, y las popularizó el juncalismo de su inventora" (1).

El ilustre literato y decano de los folkloristas españoles, don Francisco Rodríguez Marín, nos informa que "Entre los que a mediados de este siglo [siglo XIX] cantaban, no para divertir sus penas, sino para *buscarse la vida*, ya asistiendo en tertulias de gente de buen humor, ya ingresando en las compañías que solazaban al público en tabernas y cafés, figuraba, con muy bien

(1) *Cante grande y cante chico.*

ganado derecho, la Petenera, de cuyo nombre de pila no se ha conservado memoria. Había nacido en Paterna de la Ribera, pueblecito de la provincia de Cádiz; cantaba como los propios ángeles, al decir de los aficionados, y la llamaban la *Petenera* porque de *patenera* dicen los andaluces *patehenera* (algo aspirada la *hache*), y de *patehenera* a *petenera* va un trecho corto, que mis paisanos salvan muy fácilmente". Sigue diciendo: "La Petenera, sobre que inventó el agradabilísimo canto que lleva su nombre, y que no se parece gran cosa al que lo lleva hoy en día..." (este subrayado es nuestro). Y afirma más adelante que "había en ellas [en las peteneras] (y más que en ellas, en su acompañamiento) algo de *el punto de la Habana* y no poco de la popular canción *el paño moruno*...", agregando después que "el baile de las peteneras es moderno, pero tan agradable y vistoso, que tardó poco tiempo en hacerse muy popular" (1).

Traemos todo esto a cuento para afirmar que el ritmo de que tratamos no es cosa que inventara en el pasado siglo la moza guapa de Paterna; lo que ésta solamente inventó fué un canto que, al parecer, había perdido ya sus esencias en las postrimerías del mismo siglo, que es cuando Rodríguez Marín escribe los párrafos transcritos. Pero el eximio literato nos cuenta que en el acompañamiento de aquel canto había algo de *el punto de la Habana* (2), y venimos nosotros a sospechar que aquel acompañamiento es el que más tarde sirve al baile y suplanta al fin al canto primitivo de la Petenera, pues bien patente sigue haciéndose hoy la semejanza rítmica de ésta con la guajira. Y si el *canto cubano* se acompañaba lo mismo entonces que ahora con ese ritmo, es porque *allá* lo llevaron nuestros colonizadores, y *allá*, por lo tanto, era popular desde trescientos o cuatrocientos años atrás. Lo que había ocurrido es que en España le habíamos dado al olvido y sólo quedaba en la privilegiada memoria de unos pocos. Que ello es así lo ponen de manifiesto algunos documentos de música española anteriores a la Petenera, compuestos en el susodicho ritmo. Véase esta Zarabanda del año 1674, que hace imprimir el guitarrista Gaspar Sanz:



En el siglo XVIII sobrevive todavía, y el maestro tonadillero catalán don

(1) "Las Peteneras", en *Ensaladilla*.

(2) Podriase casi asegurar que la Guajira derivó del Punto cubano, canto especial de aquella isla, que a su vez muestra cierta concomitancia con el baile que allá dicen Zapateo.

tuando sobre el ritmo primitivo, y en Extremadura, se deja notar paralelamente allí en donde nació y más fervorosamente se cultivó.

Estas fórmulas presentadas son, como al principio advertimos, las que de manera más tenaz hacen presencia en la canción de la Alta Extremadura, a lo menos en el documental recogido en esta obra.

No siempre es estrictamente fiel el esquema rítmico, pero su variación propende, por lo común, a introducir alguna nota de figuración o a prolongar o abreviar algún valor, en forma que lo esencial queda siempre intangible.

Réstanos decir que de estos ritmos creemos observar han derivado, por desprendimientos fragmentarios, otros muchos, cuyo estudio reservamos para mejor coyuntura. No dudamos que la sagacidad del lector ha de saber columbrarlos en las diversas melodías que los comprenden.

* * *

Somerísimo ha sido el examen que hemos hecho de la canción popular de la Alta Extremadura. Podríamos haber intentado, a pesar de lo que al comienzo formulamos, siquiera un avance en el estudio de las células melódico-rítmicas que más contribuyen a determinar la personalidad o el carácter propio dialectal de la canción extremeña; pero deliberadamente no lo hemos ni iniciado, siempre ante el temor de lograr una resultante escasa, expuesta por lo mismo al error, dado el corto número de documentos que poseemos en contraste con su gran variedad tonal, modal y rítmica.

Precisase para investigar con exactitud y enjuiciar con garantía de verdad, no ya sólo poseer el cancionero íntegro de la región, perdido todavía en villas y aldeas y en impaciente espera del oído atento y la pluma eficaz del amable folklorista que ha de evitar su desaparición, sino que también se hace en muchos momentos imprescindible el examen de comparación con los cancioneros de algunas de las demás regiones españolas, que pudieron muy bien ejercitar (ya lo hemos visto) cualquier influencia, a la vez que recibirla recíprocamente, por la proximidad o comunidad de una parte de sus fronteras con las nuestras, o bien como producto de un frecuente contacto a que obligan circunstancias de especial índole, como la trashumación de ganados, que de antiguo y anualmente llegaban a Extremadura de todas las regiones de España; la siega de Castilla, para la que se desplazan siempre centenares de extremeños; las industrias del corcho y el carbón, que atrajeron frecuentemente a nuestra provincia un sinfín de catalanes y aragoneses... Por todo esto y otros motivos de menor monta que huelga recordar aquí, no es equivocado pensar y creer en recíprocas influencias, que a veces se extienden al costumbrismo y a la coreografía.

Mas, por desgracia, carecemos también del abundante material preciso

de las distintas regiones españolas para ayudarnos en el estudio y dilucidar certeramente en aquel sentido.

Empero, si nuestra investigación no ha podido ser lo hondamente científica que deseáramos, el sólo enunciado que hemos hecho de la riqueza y variedad de elementos que poseen nuestras canciones, estamos seguros bastará a provocar el general interés y entusiasmo que muy merecidamente debemos a estas bellas expresiones del sentir racial, en las que el pueblo exhibe de manera franca y abierta—más que en ninguna otra manifestación suya—la sensibilidad de su alma y las más puras emociones de su vida.

Indignación y pena produce ver cómo mientras en muchas naciones de Europa se preocupan desde hace tiempo de la conservación y estudio de su folklore, creando para ello instituciones de gran vitalidad, que acrece constantemente la protección y asistencia del público y del Estado, en nuestra España, la nación más rica—podemos afirmar—de legado folklórico, por las razones histórico-étnicas de todos sabidas, permanecemos aún en contemplación impasible ante el fenecimiento de nuestro rico tesoro, que soterrará para siempre la corriente sutil y embobadora del progreso materialista moderno si continuamos en tal estado, testimoniando así nuestra ignorancia y, lo que para nosotros sería mayor baldón, el desamor manifiesto que ello supondría por nuestras tradiciones más genuinas y nuestros sentires más auténticos de españoles.

No debe suceder así. A las regiones todas interesa que esto no ocurra. No más dilaciones, y pues que a salvar tradiciones nos disponemos en la nueva España que florece, volvamos también la vista hacia éstas de nuestro arte lírico-popular, preteridas del todo hasta aquí por ser muy pocos los que comprendieran su valor y vislumbraran sus beneficios.

Grande es, en verdad, la importancia de los cantos populares y todo lo relacionado con ellos. Dijo ya uno: "Dejadme hacer la canción del pueblo y habré conseguido más que el que hiciera sus leyes". Con esto daba a entender que según sea su canto así es su carácter y por ende sus mismos actos y... hasta sus ademanes y maneras; el sociólogo Salillas tiene esta ingeniosa pero veraz frase: "Se baila como se anda; se anda como se canta y se canta como se piensa". La canción es, en efecto, un trasunto del pensar, pero sobre todo un fidelísimo reflejo del sentir, y por ella es por donde mejor puede estudiarse y llegarse a averiguar la psicología de los naturales de un país; ella es el alma pura de los pueblos. Pero, aparte este significado importantísimo, que por sí sólo basta a invocar nuestro cariño hacia los cantos populares, comprenden también el no menos importante de su índole artística: son fuente pródiga y fecunda a que necesariamente hemos de recurrir siempre que deseemos hacer obra de arte que lleve el sello de lo nacional y sea sinceramente española. Y, ¡qué inagotable venero de materiales estéticos nos ofrece!, ¡cuán pocos han sido, por desgracia, los que aprovecharon el rico filón!, aunque...

por fortuna, los más sabios, como ejemplo y enseñanza para quienes presumen de ciencia y no saben obtener un destello de la tan anhelada gloria por que todo artista suspira; desde el décimo Alfonso, pasando por los más conspicuos literatos del Siglo de Oro y los polifonistas del mismo siglo, hasta el reducido número que forman los ilustres maestros de nuestra época Pedrell, Albéniz, Granados, Manuel de Falla, Turina y pocos más, dando por descontados en el arte de la literatura los eminentes nombres de ciertos poetas y novelistas que todos conocemos y no olvidamos (*).

¡Hemos de salvar nuestro folklore!

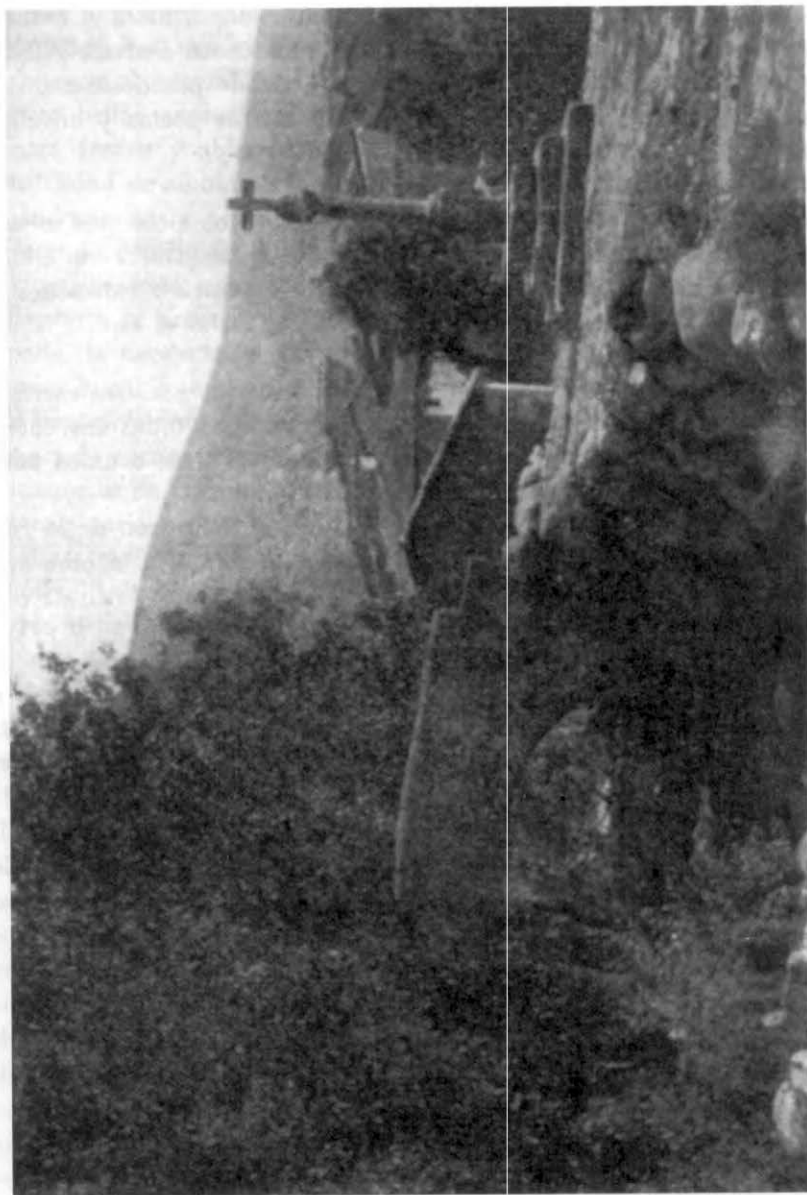
De la desentrañación de las melodías han de surgir los elementos esenciales que informarán las composiciones de nuestros músicos, dando con ello lugar a la creación de *escuela nacional de música*, con técnica y emociones autóctonas, con la que tanto soñara y por la que tanto luchó el españolísimo e inolvidable maestro Pedrell.

Torrentera de bellos e interesantes argumentos es para nuestros escritores nuestro monumental romancero, en donde la belleza logra todas sus categorías, desde lo bufo a lo épico, pasando por lo amoroso, y de asuntos por lo general perfectamente novelables o adaptables a la escena.

Y el costumbrismo, en fin, y la coreografía, con la aplicación de la fonética y aun de la indumentaria, completarán y darán ambiente a la obra artística, por donde habremos llegado a la consecución de un teatro lírico de esencias netamente españolas.

¡Hemos de salvar nuestro folklore! España y el Arte nos lo exigen.

(*) De entre los pocos más músicos a que aludo, bien se comprenderá que pienso en los ilustres Usandizaga, Halfter, Del Campo, Julio Gómez, Rodrigo y García de la Parra, quienes en su producción cuentan con sendas obras inspiradas en lo folklórico, que son auténticos logros de fina música española.



Encanto, belleza y poesía del paisaje extremeño. Alegría de verdores campesinos y optimismo del brillante azul del cielo... y Dios presidiendo la vida toda de la aldea. (Añueras de Garganta la Olla.)

PRIMERA SECCION

MELODIAS DE CANTO

Comprende esta sección, como su mismo título indica, los cantos de toda especie, distribuidos en varios grupos colocados según la importancia que folklóricamente tiene en la región las costumbres que inspiran las melodías y a que se aplican.

Por parecernos todavía prematuro no hacemos del documental una clasificación rígidamente científica; le ordenamos, por el momento, en cada grupo conforme a la tonalidad, que es la ordenación más simple y elemental, y la que responde a nuestro intento de estudio trazado.

Consignamos los *aires* o velocidades de la ejecución de las melodías con la terminología corriente italiana y no metronómicamente, porque aquélla, además, indica un sentimiento y es siempre flexible, que en el pueblo, y por separado, no todos los cantores llevan exactamente a un mismo *aire* la ejecución de los cantos. Sólo haremos la observación de que el *allegro*, colocado sobre el compás de tres tiempos, ha de interpretarse con movilidad viva, semejante a un tiempo de jota.

A continuación de la Segunda Sección se incluyen los textos poéticos correspondientes a las canciones que tienen más estrofas o versos de los consignados al pie de la melodía.

PRIMER GRUPO DE RONDA

Es la costumbre de ronda en Extremadura una de las más tradicionales y genuinas. Es el canto por excelencia de la gente moza: *el cantar de enamorados*.

Embarga el ánimo escuchar en la noche silente del estio, y al compás de la guitarra y el laúd, la sonora cantiga de ronda con que el amoroso y apasionado galán festeja a su amada; de cuando en cuando óyese un *rejincho* violento y retador, pero sin obtener respuesta (1), y el grupo de ronda *echa* una despedida melancólica y sentimental para partir después hacia la casa de otra enamorada que, impaciente, espera oír desde su lecho la voz del rudo mozo que la corteja y que muy pronto será su novio:

La despedida te doy,
allá va por la ventana,
de *bardosita* en *bardosa*
derechita a la tu cama.

El coro se aleja, y los últimos puntos de la estrofa piérdense en el espacio refulgente de luna. La madre Natura presta a estos momentos una armonía que sólo ella sabe producir: los cercanos hortales saturan el ambiente del penetrante aroma de sus jugosos y maduros frutos; la lejana *garganta* deja oír muy débilmente el amoroso murmurio de sus inquietas aguas burbujeantes; el suavísimo céfiro hace temblar la perezosa enramada que susurra una música de extraña dulzura... Todo, en fin, parece que canta amores.

He vivido personalmente esos momentos, y bien puedo decir con toda franqueza que jamás sentí hasta entonces toda la profunda emoción que encierra el canto popular; porque, en realidad, para sentir esta emoción no hay como oír los cantos en su escenario propio, rodeados de toda esa porción de circunstancias que los animan y hacen resaltar de manera viva su belleza, pues fuera de este marco quedan como desambientados y pierden la mitad de su encanto.

La costumbre de rondar es cosa que también se extiende a las mujeres en

(1) Al fin del capítulo se explicará este vocablo.

determinadas ocasiones. Basta una fiesta importante para ir cogidas del brazo de los hombres, en compacto grupo, *echando* la ronda por el pueblo y parándose a las puertas de las amistades a esperar el convite de perrunillas y *güesillos*.

Acompañanse estas rondas con almireces, panderetas y el rasconeo chillón producido con una llave sobre una botella labrada; a veces llevan también castañuelas.

Las canciones que al final del grupo llevan el nombre de "rondeñas" no tienen significación especial en la costumbre; ahora bien, musicalmente sí que la tienen, sobre todo las que se cuentan del número 66 al 70. Ya en tono *menor*, ya en *mayor*, las cinco se desarrollan en el ámbito armónico de tónica y dominante que se alternan cada cuatro compases invariablemente. Proceden, a no dudar, de la jota aragonesa, que se expande y difunde por todas las regiones españolas cuando a las regiones llegan los ecos formidables de la gesta gloriosa que Aragón estaba realizando para batir al francés invasor, y los pueblos sienten el estímulo de aquel brioso coraje que tan alta ponía la dignidad hispana. Cundió el ejemplo y con él el típico canto de guerra.

Aquí se llama "rondeña" porque en verdad, además de usarse en la ronda, el pueblo, instintivamente, ha llegado a sentir que es un canto que tiene mucho que ver con LA RONDEÑA de la Ronda andaluza.

EL "REJINCHO"

El *rejincho* es un grito o chillido prolongado y en *portamento* descendente que hacen más o menos así: ¡Oóoojujujuuuu!

Se le viene considerando entre los folkloristas como grito de guerra céltico porque se halla principalmente circunscrito a las regiones españolas que los *celtas* ocuparon en la antigüedad:

Galicia lo conoce con el nombre de *aturuxo*; *ixuxú* y *rinflido* se llama en Asturias; *irritzin* y *sanso* en las Vascongadas; *jujio* y *jujeo* en Santander; *relinchido* en otras provincias de Castilla, y en algunas del reino de León, *ijiji*, *ijujú*, *rijujú* y *jijeo*.

Pero el tal grito no sólo debía de ser celta, sino también ibero, pues se registra asimismo en las provincias del oriente peninsular:

Cataluña lo llama *reninys*; Aragón, *renchillido*; Valencia, *albórbola*, y Murcia lo denomina *ajujú*.

Diremos también que en las islas Canarias conocen este grito bajo el nombre de *ajijido*. Llega su práctica a los pueblos de la América hispana llevado por los conquistadores; desde Méjico a la Argentina, los indígenas y los criollos lo lanzan al viento entremezclado con sus canturias jubilosas y sus regocijantes danzas mestizas.

En varias de estas comarcas y regiones parece que ese grito ha perdido

su significado más ancestral, pues comúnmente es usado como grito de alegría exaltada al final de los cantos del mismo temple.

Se usa en la ronda extremeña como señal de desafío al atrevido que intenta rondar a una misma moza: si al galán que gritó le responde un contrincante se suceden continuamente los gritos del reto hasta estar próximos los rivales, que se acometen en denodada lucha. Esto ha originado algunas veces muy desgraciados sucesos, como lo atestiguan en ciertos pueblos, cuyos nombres quiero callar, ciertas cruces de madera que yo mismo he visto sobre las paredes de los lugares en que acaecieron los sangrientos hechos; tales cruces los conmemoran en sendas inscripciones explicativas.

Digitalizado por:
Biblioteca Virtual Extremeña
bibliotecavirtualextremena.blogspot.com

Allegro.(4)

Dictó: Antolín Olivera de Guijo de Galisteo.

1. 

Mi mo-re-na es mi mo - re - na ——— Ya no es mo - re -
 - na de na - die El que quie-ra a mi mo - re - na ——— Va-ya a
 la sie - rray la ga - ne ——— A la mi mo - re - na La
 vi el de - lan - tal ——— L' ha co - gi - do el guar - da En el o - li -
 - val ——— En el o - li - val ——— La vol - vió a co - gel —
 — A la mi mo - re - na La van a pren - del ———

Allegro.

Dictó: Nicolasa Gutiérrez de Marchagáz.

2. 

To - da la no - che me lle - vo ——— A - tra - ve -
 - san - do pi - na - res ——— Pa dar - le los güe - nos di - as ———
 Al di - vi - no sol que sa - le ——— A - lli a - rri -
 - bahay un pi - nar Tan her - mo - soy flo - ri - do ——— Que los mo - zos lo
 quie - ren cor - tar Y no se han a - tre - vi - do ——— Que los
 mo - zos lo quie - ren cor - tar Y se han a - rre - pen - ti - do ———

3. *Allegro.* Dictó: Antolín Garrido de Montehermoso.

El di - a que yo me mue - ra — Has de llo -
 - rar por mi vi - da — Has de llo - rar por mi vi - da —
 — Y di - rás por los ca - mi - nos — Ya mu - rió
 quien más que - rí - a — Mi - ra co - mo ron - da Mo - re - na tu a - mor Mi -
 - ra co - mo ron - da *Ta - mien* ron - do yo —

4. *Allegretto.* Dictó: Eusebio Herrero de El Cabrero.

Co - mo, quie - res que va - ya De no - che a vel - te
 Si hay un ri - o en tu puer - ta No tie - ne puen - te Gra - na - de -
 - ro Gra - na - de - ri - to Cuerpo *güe - no* Cuer - po sa -
 - la - do San - dun - gue - ro San - dun - gue - ri - to Re - tre - che -
 - ro Re - tre - che - ri - to Cuer - po *güe - no*.

VARIANTE.

5. *Allegretto.* Dictó: Antolín Garrido de Montehermoso.

Co - mo quie - res que ten - ga. Fir - mees pe - ran - za. Si el cor - dón
 que me das - te Ya no me al - can - za Sa - la - da, mo - re - na

Tú-é-res el o - lor de la yer-ba güe-na Tú-e-res el o - lor
Tú-e-res el o - lor Sa - la - da, mo-re - na

Allegro.

Dictó: el del anterior.

6. Si quie-res que va-yaa ver-te — Pon-le a tus pe -
- rros ca - de - nas Que me la - dran cuan-do vo - y —
— A ver tú ca - ra mo - re - na — Que so -
- na - ba la cam-pa - ni - lli - na — Con el din-gui - lin
din-gui - lin - din — Que so - na - ba la cam - pa - ni -
- lli - na — De - ba - jo de tu man - di - il —

Allegretto.

Se encuentra en el pueblo de Viandar.

7. A-bre la ven-ta - na Cie-rra el pos - ti - go Que es-ta
no-che mo-re-na Vía hablar con-ti - go A-bre - la Mo-re-na la ven-ta -
- na Cie-rra - la pe-no-si-ta del al-ma —

Allegro.

Dictó: Juana Miguel (a "La Salá" de Villanueva de la Sierra.

8. 
 E-res mo - re-na de gus-to — E-res blan-ca de re-

 -ga-lo — E-res co - ger-las a tien-to — E-res ma-

 -tar-las ca - llan-do — Con u-na gui - ta - rra Con un al - mi - rez Yu -

 -na pan - de - re - ta Que re - tum - be bien —

Moderato.

Dictó: Paulino Bonilla de Villa del Campo.

9. 
 E-res mo - re-nay ro - bas Los co - ra - zo - nes Don-de

 pon-dréyo el mi - o No me lo ro - bes La ra - ma de lau-

 -rel Pri - sio - ne - ri - toy cau - ti - vo en Ar - gel Li - rio qué do-

 -lor Pri - sio - ne - ri - to lle - van a mi a - mor.

Allegretto.

Dictó: Cirila González de Rivera-Oveja.

10. 
 Ai-re - ci - to que vie - nes; Vi - da mi - a! El ri - o a - rri - ba

 Di - me si que - da bue - no; Vi - da mi - a! El bien de mi vi - da —

 ¡Ay! de la zar - za ma - dre Co - mo la re - vo - le - a el ai - re

 ¡Ay! ma - dre la — zar - zue - la Co - mo el ai - re la re - vo - le - a —

Allegro. Dictó: Vicente Garcia de Abigal.

11. 
 Al-gun di-a fui ta - llo De cla-ve-le - ra Y hoy ni ho-tón de

 Ma - yo No soy si-que - ra Quere - sa-la - di - ta Que lí - rio mo - ra -

 - do Que re - sa-la - di - ta Que da - me la ma - no

Allegretto.(4) Dictó: Manuela Iglesias Casar de Palomero.


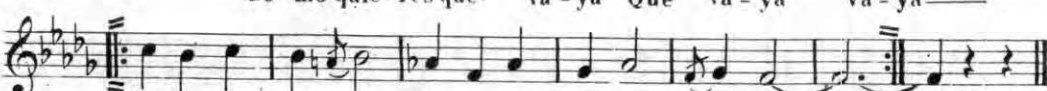
12. 
 Di - cen que no me quie - res Por que soy chi - ca

 Gas - ta - ré me - nos pa - ño Y se - ré más ri - ca Sa - la -

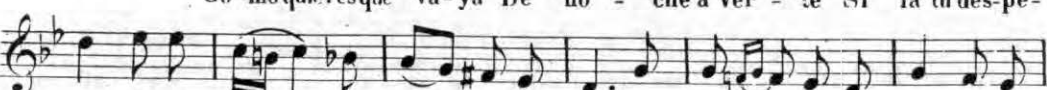
 - da Tú e - res el o - lor Sa - la - da mo - re - na

 Tú e - res el o - lor De la yer - ba gie - na.

Allegro.(2) Dictó: Cesáreo Campo de Valdeobispo.

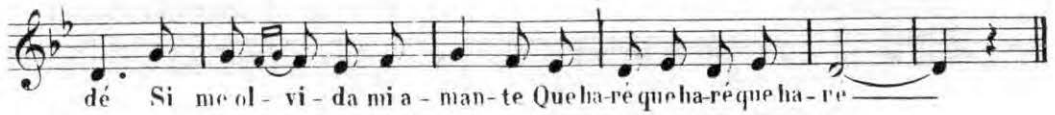
13. 
 Co - mo quie - res que va - ya ^{re} Que va - ya va - ya —

 Con u - na cri - ba al ri - o A cri - bal a - gua

Moderato. Dictó: Vicente Garcia de Abigal.

14. 
 Co - mo quie - res que va - ya De no - che a ver - te Si a tú des - pe -

 - di - da Me da la muer - te Guin dé guin dé guin dé guin dai na guin

(1) La viejecita que dictó esta canción aparece también sobre otras pertenecientes al pueblo de Caminomorisco, y es que nació en esta aldea y vivió en ella hasta su mayor edad en que trasladó su residencia al Casar de Palomero.

(2) Tiene versión de gaita N.º 153. 2.ª S.



Allegro.

Dictó: Manuela Iglesias de Caminomorisco.

15. Ron - de - ñas vie - nen can - tan - do Ron - de - ñas ce - cla - vi -

- ne - ras Ron - de - ñas ce - cla - vi - ne - ras

Que tie - nen más re - ca - i - da Que flo - res la pri - ma -

- ve - ra Ron - de - ñas vie - nen can - tan - do

Allegro.

Dictó: José Luis Calero de Villanueva de la Vera.

16. Mi no - via la más bo - ni - ta Que se pa - se - a en la

Ve - ra Que se pa - se - a en la Ve - ra

La ro - sa más en - car - na - da Que cri - a la pri - ma -

- ve - ra Que cri - a la pri - ma - ve - ra

Estribillo. (que casi siempre suprimen)

Ya tu puer - ta me tie - nes Ma - ri - a Co - mo - no me a - bres Ra - mo -

- de a - le - li - as Ya tu puer - ta me tie - nes Do - lo - res Co - mo -

- no me a - bres Ra - mi - to de flo - res

Allegretto. Dictó: Florencio Sánchez de Jarandilla.

17. Yo ten-go un cas - ca - hel Que me cos - tó un re - al
 Y por la no - che di - ce Vá - mo - nos a a - cos - tar
 Vá - mo - nos a a - cos - tar Vá - mo - nos a dor - mil
 Tú co - ge - rás la man - ta Yo co - ge - ré el can - dil

Allegro. Dictó: Eusebio Herrero de El Cabrero.

18. Fa - ti - gas me dan de muer - te — Si no te ve - o en un
 di - a — Si no te vie - ra en un a - ño — De pe - na me —
 — mo - ri - rí - a — O - le, o - le, o - le y o - le —
 — De pe - na me — mo - ri - rí - a —

Allegro. Dictó: Telesfora Sánchez de Palomero.

19. Ma - ña - na por la ma - ña - na Se em - bar - ca el bien
 de mi vi - da — Mal - ha - ya la em - bar - ca - ción Y el bar -
 - que - ro que la en - ví - a — Mal - ha - ya la em - bar - ca -
 - ción — Y el bar - que - ro que la en - ví - a —

VARIANTE.

Moderato.

Ditlo: Antolín Garrido de Montehermoso.

20. 

Es-ta ca-sa si que es ca-sa Y es-tas pa-de-res pa - de-res —
 — Y la mu-je-l que es-tá en dren-to Es la sal de las mu - je-res
 Trai trai traime la ma-no ni-ña Trai trai traime-la por de-trás
 Trai trai traime-la yer-ba güe-na Trai trai traime-la bien re-gá —

Allegro.

Ditlo: Matilde Caballero de Calzadilla de Coria.

21. 

Con li-cen-cia de us-te-des Mu-do to - na-da Mu-do to -
 - na-da Mu-do to - na-da — Con li-cen-cia ó sin e-lla Ya es-
 - tá mu - da-da Ya es - tá mu - da-da Ya es - tá mu - da-da —

Adagio.


Ditlo: José Luis Calero de Villanueva de la Vera.

22. 

Co - - mo quie-res que ten - - ga Fi-nas co -
 - lo - - res Si me los han qui -
 - ta - - do Ca-vi-la - cio - - nes A-mor a - mor

Allegro.

Ditlo: Marcelino Manzano de Arroyomolinos de la Vera.

23. 

El pim-pi - ni-llo El pim-pi - ne-ro Co-mo can-ta-ha
 El mes de E - ne-ro — En la ra-ma más al - ta can-tay de - cí - a —

Mu-cho te quie-ro ni - ña Más te que - ri - a Más te qui - sie - ra
Si fue-ras mi - a Si fue-ras ro - sa De A - le - jan - dri - a —

Moderato.

Dictó: Matilde Caballero de Calzadilla de Coria.

24.

Si te ha de - ja - do tu no - vio — Ni - ña no te de - ses - pe - res —
Que el que pa - ra ti ha de ser — Ni se ca - sa ni se mue - re — Que no la
lla - mes — Que ya no vie - ne — Que se ha que - da - do dor - mi - da —
De - ba - jo de los lau - re - les — Que no la lla - mes — Que ya no vie - ne —

Andante. (f)

Dictó: Antolin Garrido de Montehermoso.

25.

La des - pe - di - da te do - y A - llá va por la ven - ta - na —
De bar - do - si - ta en bar - do - sa De - re - chi - ta a la tú ca - ma —

Dictó: el tamborilero Marcelino Manzano que la oyó en Robledillo de la Vera.

All^o

26.

Si me quie - res dí - me - lo — Y si no da - me ve -
- ne - no — Que no es la pri - me - ra da - ma —
— Que da la muer - - te a su due - ño —

(1) Tiene versión de gaita: N^o 151. 2^a S.

All.^o moderato.

Dictó: Antolín Garrido de Montehermoso.

27. 
Co-mo quie-res que te quie-ra — Si me es-tás a-me-na-

-zan-do — El di-a que tu-ya se-a — La muer-te

me está es-pe-ran-do Ya la tú ven-ta-na Cuer-po re-sa-la-do —

Me qui-sie-ron dar la muer-te — Cua-tro ó cin-co e-na-mo-

-ra-dos Ya la tú ven-ta-na Cuer-po re-sa-la-do —

Andante. Gibre)

Dictó: Gala David de Garganta la Olla.

28. 
U-nos o-jos ne-gros vi — En u-na ca-ra mo-re-

-na Y si no son pa-ra mi — Me voy a mo-rir de pe-

-na Pe-que-ñi-ta — y con a-mo-res — Y yo

co-mo no los ten-go — Me di-vier-to con las flo-

-res ¡Ay! mi ni-ña, no 'llo-res no 'llo-res

Allegretto.

Dictó: Juana Miguel (a) 'La Salá' de Villanueva de la Sierra.

29. 
A la puer-ta de mi no-via — Mi com-pa-ñe-

-ro can-tó — Ya la puer-ta de la su-ya — Ra-

- zón es que can - te yo ————— Ya la puer - ta
de la su - ya — Ra - zón es que can - te yo —————

Allegro. Dictó: Manuela Iglesias de Caminomorisco.

30.

No te ca - ses en Ca - sa - res ————— Que di - cen
las ca - sa - re - ñas ————— Que el que se ca - sa en Ca -
- sa - res ————— Es co - mo el que va a la gue - rra.

Allegro. Dictó: José Luis Calero de Villanueva de la Vera.

31.

Si te en - cuen - tras al al - cal - de ————— o - le a - llá —
mi ni - ña Há - bla - le con güe - nos mo - dos —————
Si te pi - de la gui - ta - rra ————— o - le a - llá —
mi ni - ña Dá - le con e - lla en los mo - rros —————

Allegro. Dictó: Matilde Caballero de Calzadilla de Coria.

32.

Cua - tro esqui - nas — tie - ne Cá - diz — Cua - tro tie - ne — Bar - ce -
- lo - na — Cua - tro tie - ne — la tú ca - ma —
Don - de tú duer - mes pa - lo - ma Fe - rro ca - rril puer - to de

gra-na En — el va - por — vie - ne mi da - ma —
 Yen el va - por — vie - ne la pren - da Que más — quie - ro yo.
 Allegro. Dictó la anterior.

33. Las güe - nas no - ches te do - y — Pol ha - bel si -
 - do el pri - me - ro — Cla - ve - lli - ni - ta en - car - na - da Mi ne -
 - na mo - re - na Na - ci - da en el — mes de E - ne - ro —

VARIANTE.

Allegro.

Dictó: Longino Duarte de Torrecilla de los Angeles.

34. Pa - lo - ma si — vas . al mon - te — Mi - ra que so -
 - y ca - za - dor — Te ti - rou - nti - roy te ma - to Mi ne -
 - na mo - re - na Pa - ra ti se - rá el do - lor —

Andante.

Dictó: Cándido Martín de Azabal. (Hurdas)

35. Sa - le el sol sa - le la lu - na — Por las vi - ñas yo - li - va - res — Y el
 querel que yo te ten - go De las en - tra - ñas me sa - le — le.

Allegretto.

Dictó: Maria Antonia Morales de Garganta la Olla.

36. Pri - me - ro que yo te ol - ví - de — Mi - ra que com - pa - ración — Mi -
 - ra que com - pa - ración — Ha de ca - len - tal la lu - na — Y ha

de refres-cal el sol ————— Y ha de refres-cal el sol —————

2ª VARIANTE DEL N.º 4.

Andante.

Dicitó: Celedonio Béjar de Casar de Palomero.

37.

Al ro-me-ri-to ver - de Se le cae la flor A mia-man-
-te las a - ñas Ya miel co-ra - zón Que ven - go de re-gar
El ro-me-ro flo-ri-do Con el a - gua se-re - na del ri-o.

Allegro.

Dicitó: Manuela Iglesias de Camino morisco.

38.

Son tus o - jos dos tin - te - ros Tu na-riz
plu - ma del - ga-da Tus la-bios le-tra de
o - ro Tu bo-ca car - ta ce - rra-da
Ya no vie-ne no vie-ne no vie-ne Ya no
vie-ne la que me en-tre - tie - ne

VARIANTE DEL N.º 7.

Allegretto.

Dicitó: José Luis Calero de Villanueva de la Vera.

39.

A - bre la ven - ta - na Cie-rra el pos - ti - go Que es-ta
no - che mo-re-na Vá a hablar con - ti - go A - bre - la mo-re-na la ven-
-ta - na Cie-rra - la pe-no-si-ta del al - ma

Allegro: Dictó: Paulino Bonilla de Villa del Campo.

40. 
 Mo-re-ni - tas son las pul-gas ————— Duer-men con- ti-go en la

 ca - ma ————— Y go-zan de tu her-mo - su - ra ————— De la no -

 -che a la ma - ña - na Ro - si - ta de A - bril Mo - re - na sa - la - da Te

 ven-go a de - cil Que si tú me quie-res Yo te quie-ro a ti —————

Andante mosso. Dictó: el anterior.

41. 
 E - res u - na la - dro - na Que me has ro - ba - do ro - ba -

 - do To - do el en - ten - di - mien - to que Dios me ha da - do me ha da -

 - do So - la no me vo - y Con - ti - go al mo - li - no

 So - la no me vo - y Que yo me en - ja - ri - no —————

Allegro. Dictó: Esperanza Rojo de Hoyos.

42. 
 Porque sa - bes que te quie - ro ————— Lo vas ha - cien-do con

 ma - ña ————— De po - nel - teen los ca - mi - nos ————— Pa - ra que

 tro - pie - ce y cai - ga ————— ¡Ay! a - mor ————— ¡Ay! a - man - te —————

 ————— ¡Ay! a - mor cuan - to sien - to ol - vi - dar - te ————— ¡Ay! a - man - te ————— ¡Ay! a -

 - mor ————— En el mun - do no te ol - vi - do yo —————

Allegro. Dictó: Gala David de Garganta la Olla.

43. 

La her - mo - su - ra de los cie - los — Cuan - do Dios
 la re - par - tió — No es - ta - ri - as tu muy le - jos — Cuan -
 - do tan - ta te to - có — A - quel pi - no que es - tá en el pi - nar Flo -
 - ri - doy her - mo - so — A cor - tar - le qui - sie - ron en - trar Cua - tro buenos
 mo - zos — A cor - tar - le qui - sie - ron en - trar Pe - ro no pu - die - ron —
 — A cor - tar - le qui - sie - ron en - trar Mi a - mor el pri - me - ro —

VARIANTE DEL N.º 30.

Allegro. Dictó: Telesfora Sánchez de Palomero.

44. 

Ma - ri - qui - ta da me un be - so — Que tu ma - dre lo man - dó —
 Mi ma - dre man - da en lo su - yo — Y en lo mi - o man - do yo —

Allegro. Dictó: Hermenegilda Iglesia de Villanueva de la Sierra.

45. 

A lo pa - sa - do, pa - sa - do — Ya lo pue - des — e - char
 tie - rra — Lo que ha si - do yo no lo es — Es co - mo si — no lo
 fue - ra — La cam - pa - ña gor - da de la ca - te - drá — La su - ben y
 ba - jan Con sa - le - roy sal Con sa - le - roy sal —

Allegro..

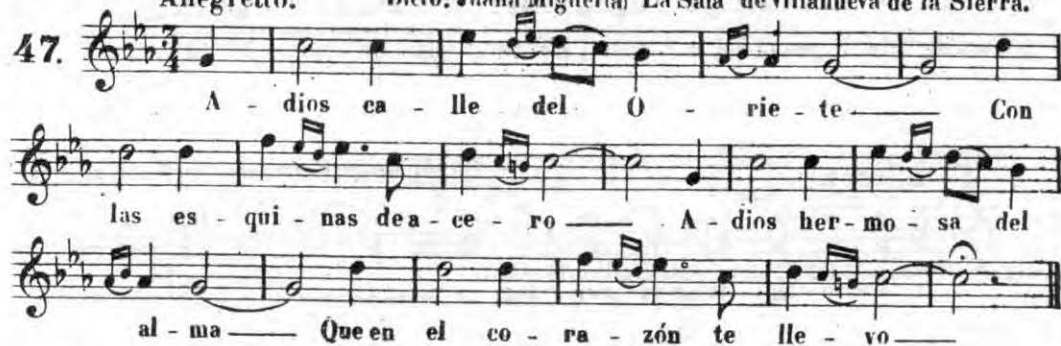
Dicitó: Telesfora Sánchez de Palomero.

46. 

Ni a - man - te me — quie - re mu - cho — Yo con - que le —
 — pa - ga - ré — Con que - rer - le — yo o - tro tan - to — Na -
 - da le que - do a de - ber — Ya te e - ché el gan - cho Ya no te
 vas Que con el gan - cho se - gu - ra es - tás Ya te e - ché el gan - cho
 Ya te lo he - ché Que con el gan - cho se - gu - ra es - tés.

Allegretto.

Dicitó: Juana Miguel (a) "La Salá" de Villanueva de la Sierra.

47. 

A - dios ca - lle del O - rie - te — Con
 las es - qui - nas de a - ce - ro — A - dios her - mo - sa del
 al - ma — Que en el co - ra - zón te lle - vo —

Allegro. (1)

Dicitó: Antolín Olivera de Guijo de Galisteo.

48. 

Co - mo quie - res que te ol - vi - de — Si has si - do mia - mor pri -
 - me - ro — Si el a - mor cri - a ra - i - ces —
 Co - mo la plan - ta en el sue - lo ¡Ay! — co - mo can - tan los — pa - ja -
 - ri - tos ¡Ay! — co - mo can - tan tan — pe - que - ñi - tos —

(1) Tiene versión de gaita N.º 30. 2.º S.

49. *Allegro.* Dictó: Marcial Batuecas de Santa Cruz de Paniagua.

El que tu jar-dín re-ga-ba — Yo cre-í que e-ra yo
so-lo — El que tu jar-dín re-ga-ba — Yah-o-ra ve-
o que son mu-chos — De tu po-zo a sa-car a-gua —
Me tí-ras - tes un li - món Me dis - tes en la ca - ra —
To-do lo a - guan-ta el a - mor Mo-re - na re - sa - la - da —

50. *Allegro.* Dictó: Maria Fernandez de Navaconcejo.

A - so - ma - tea e - sa ven - ta - na — Si te quie -
res a - so - mar — Si te quie - res a - so - mar —
Si no quie - res — no te a - so - mes — Que a mi lo mis -
mo me da — Si no quie - res — no te a -
so - mes — Que a mi lo mis - mo me da —

Allegro.

Dicitó: Daniela Puertas de Marchagáz.

51. 
 To - do lo que te quie-ro — Lo he con-fe - sa - do —

 Y el con-fe-sorme ha di - cho Que no es pe - ca - do — E - cha - le mo - re -

 - na a tu ven - ta - na — E - cha - le ce - rro - ji - to y al - da - ba —

All^o non molto.

Dicitó: Ramona Sánchez de Santa Cruz de Paniagua.

52. 
 A - yer me di - jis, a - te que ho - y Hoy me di - ces

 que ma - ña - na — El di - a que yo en - tre en quin - ta Pon -

 - goun ra - moa tu — ven - ta - na — El di - a que yo en - tre en

 quin - ta Pon - goun ra - mo en tu — ven - ta - na —

Allegro. (4)

Dicitó: Marcial Baluecas de Santa Cruz de Paniagua.

53. 
 Co - mo quie - res que te quie - ra — Si no te pue - do que -

 - rel — Si tu pa - dre ni tu ma - dre — A mi no

 me pue - den vel — Que me gus - tan mu - cho Las de los man - di - les Las

 que van a mi - sa Con los al - ba - ñi - les Que me gus - tan mu - cho Las

 de los vo - lan - tes Las que van a mi - sa Con los es - tu - dian - tes —

(1) Tiene versión de gaita: N^o 64. 2^a s.

Allegretto. Dictó: José Luis Calero de Villanueva de la Vera.

54.  E - che - la us - té rin - gu - ran - go — A la ni -
 - ña en el guar - da - pié — E - che - la us - té rin - gu - ran - go Rin - gu -
 - ran - go la e - cha - ré — ¡Ay! mo - re - ni - ta yo - lé —

Allegro. (1) Dictó: Esteban Puertas de Palomero.

55.  A - no - che te vi la ca - ra — A la luz — de —
 — mi ci - ga - rro — A la luz de — mi ci - ga - rro —
 — No he vis - to lu - na tan cla - ra — Ni cie - lo — tan —
 — es - tre - lla - do — Mi - ra co - mo llue - ve Ni - ña en tus cla - ve - les —
 — Mi - ra co - mo llue - ve Quere - ga - di - tos los tie - nes —

Allegretto. Dictó: Manuela Iglesias de Caminomorisco.

56.  Co - mo quie - res que te quie - ra — Si soy
 un po - bre o - fi - cial — Si no pue - do man - te - nel —
 — Si no pue - do man - te - nel — Sa - le -
 - ro con tan - ta sal — Co - mo quie - res que te quie - ra —

(1) Tiene versión de gaita: N.º 62. 2.ª s.

Andante.

Dictó: Antolín Garrido de Montehermoso.

57. 

El lu - ce - ri - to es - tá ma - lo Y la lu - na llo - ra
llo - ra — Las es - tre - lli - tas del cie - lo De lu -
to se vis - ten to - das — A la ga - la de la ro - sa
be - lla A la ga - la del ga - lán, del ga - lán Que la lle - va —

Moderato.

Dictó: el del anterior.

58. 

Co - mo quie - res que ten - ga La ca - ra blan - ca Si
soy car - bo - ne - ri - llo De Sa - la - man - ca Bum - bé bum - bé, bum - bé bum -
- bai - na bum - bé Si mia - man - te se mue - re Que ha - ré que ha - ré que ha - ré.

Moderato.

Dictó: Catalina Fernandez de Malpartida de Plasencia. (1)

59. 

Los Sa - cra - men - tos de a - mor — Ni - ña te ven - go a — can - tal —
— Es - ta - te a - ten - ta un ra - ti - to Si — los quie - res es - cu -
- chal Si los quie - res es - cu - chal — Los Sa - cra - men - tos de a -
- mor Ni - ña te ven - go a can - tal —

(1) La señora que dictó esta canción además de ser muy vieja, se hallaba enferma y postrada en la cama, cuando lo hizo. Por este motivo, las entonaciones de fa y si b pueden ser dudosas.

60. **Allegro.** Dictó: Maria Fernández de Navaconcejo.

En la ron - da dis - tin - gui - da ————— En la ron - da dis - tin -
 - gui - da ————— Sue - le mi a - man - te ve - nir ————— Que tie - ne
 la voz muy fi - na ————— Y me pa - re - ce un cla - rín —————

VARIANTE DEL N.º 2.

61. **Allegretto.** Dictó: Rufino Bartolomé Infante de Pasarón.




Co - mo quieres que yo va - ya — Al jar - din de la a - le - grí - a —
 Si se marchitan las flo - res — De ver la tris - te - za mi - a — Cua - tro na - ran - jas cor -
 - té Cor - té cor - té cor - té — Y las cor - té sin ser mí - as — Cua - tro ve - ces te ron -
 - dé Te ron - dé te ron - dé — La tú ca - lle vi - da mí - a —

62. **Allegretto.** Dictó: Gala David de Garganta la Olla.

A Pla - sen - cia me he de ir — Ann - que me a - rris - cade fri - o —
 Pa - ver a las pla - sen - cia - nas — Su - bir y ba - jar al
 ri - o — Cua - tro na - ran - jas cor - té Cor - té cor - té cor - té —
 Y las cor - té sin ser mí - as — Cua - tro ve - ces te ron - dé Te ron - dé te ron -
 - dé — La tú ca - lle vi - da mí - a —

And^{te} moderato.

Dictó: Marcelina González de Tornavacas.

63. 
 Ma-ña-ni-ta de San Juan — Le-yan - ta-te tem-pra - ni-to —

 Y ve-rás a tu ven - ta - na — De yer - ba güena unra - mi-to —

 A - rri - ba pa - lo may su - be — De yer - ba güena unra - mi-to —

Allegro.

Dictó: Antolín Olivera que la oyó en Guijo de Coria.

64. 
 Co-mo quie-res — que te ol - vi - de — Si te es - toy qui - sien-do

 bien — Si te he te - ni - do en mis bra - zos — Co - mo mi pro -

 - pia mu - jel — La po - lla pi - a - ba Y el po - llo de -

 - cí - a — Pi - pí por a - ba - jo Pi - pí por a - rri - ba —

RONDEÑAS.

Mosso.

Dictó: Marcelina González de Tornavacas.

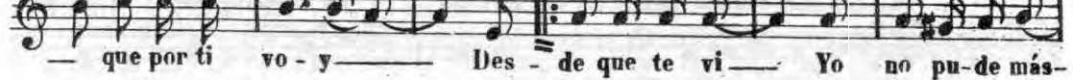

65. 
 Si te quie - res ve - nil — ven - te — Si te quie - res —

 ve - nil ven - te — Que me voy a di - ver - til — Con los ca -

 ños de la — fuen - te — Pa vel el a - gua sa - til — Pa vel el

 a - gua sa - til — Si te quie - res ve - nil — ven - te —

Allegro. Dictó: Carmen Alvarez de Garganta la Olla.

66.        

No pien-ses — que por ti vo - y — No pien-ses —
 — que por ti vo - y — Al Cho-rrri - llo a be-be-er —
 No voy por — ti ni por na-die — Que voy por — que ten-go
 se-ed — Que voy por — que ten-go se-ed — No pien-ses —
 — que por ti vo - y — Des - de que te vi — Yo no pu-de más
 — van a ma-tar — Me tie-nen a mí —
 — Tus o-jos mo-re-na me van a ma-tar — Me
 — Ma - li-to en la ca-ma Des - - - de que te vi —

VARIANTE.

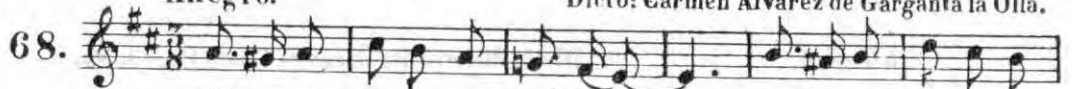
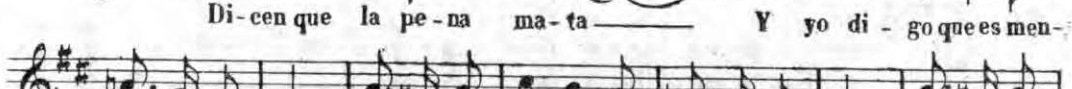
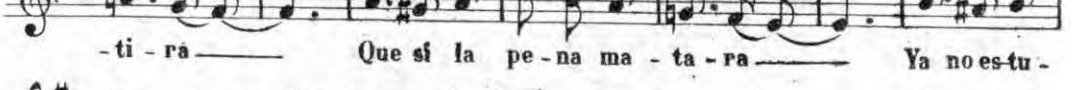


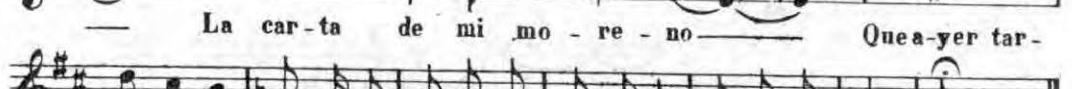

Allegro. Dictó: Engracia Puertas de Marchagóz.

67.       

Pa-ra pa - se-ar tu ca - lle — Pa-ra pa -
 - se-ar tu ca - lle — No ne-ce - si-to cu - chi-llo —
 — Que e-se no - vio que tu tie - nes — Me lo me -
 -to en un bol - si - llo — O - le re - sa - la - da y ó - le —
 — Me lo me -to en un bol - si - llo —

Allegro.

Dictó: Carmen Alvarez de Garganta la Olla.

68.       

Di-cen que la pe-na ma-ta — Y yo di-go que es men-
-ti-ra — Que sí la pe-na ma-ta-ra — Ya no es tu-
-vie-ra yo vi-va — A-ho-ra a-ho-ra — La trai-go yo —
— La car-ta de mi mo-re-no — Que a-yer tar-
-de me es-cri-bió Con la plu-ma en la ma-no Llo-ran-do que-dó —


Allegro.

Dictó: la anterior.

69.          

Gar-gan-ta — tie-ne la fa-ma — Gar-gan-ta —
— tie-ne la fa-ma — Del vi-no y del a-guar-dien-te —
— De las mu-je-res bo-ni-tas — Y de los — hombres va-
-lien-tes — Y de los — hombres va-lien-tes — Gar-gan-ta
— tie-ne la fa-ma — A la lu-na de E-ne-ro La fal-ta un di-a —
— Ya ti te fal-ta un a-ño Pa-ra ser mi-a — Pa-ra ser mi-a ni-
-ña Pren-da que-ri-da — Que te vas con tu a-man-te — To-da la vi-da —

Allegro. Dictó: Marcial Batuecas de Santa Cruz de Paniagua.

70. 

Es-ta ca-lli-ta la lla-man Es-ta ca-
 -lli-ta la lla-man Ca-lle de la En-re-da-de-ra
 Cuan-do la lla-ma-ré yo Ca-lle de la
 mi mo-re-na Cuan-do la lla-ma-ré yo
 Ca-lle de la mi mo-re-na

INDICE TONAL

RONDAS

Modos diatónicos (greco-romanos).

Dórico: Número 1.

Hipodórico: Número 2.

Diatonismo en evolución.

Hipodórico: Números 3, 4, 5, 6, 7.

Muestran una factura evidentemente moderna; tienden hacia el modo *menor*. El número 8, también *hipodorio* perfecto en el *ritornello*, quiere ser de modo *mayor* (modulación a la cuarta) en la estrofa.

Número 9: *Frigio* en el *ritornello*, que termina modulando a la cuarta modo *menor*, tono en que canta toda la estrofa.

Número 10: Es ya un *mayor*, pero que resulta vago por sus giros cadenciales constantes sobre la quinta, nota que debió ser la tónica primitiva, modo *frigio*, con la tercera menor, que todavía posee como reminiscencia.

Número 11: Sólo en la estrofa subsiste el elemento diatónico en pugna con los elementos modernos; aquél resulta ya indefinible; la

canción ha quedado fijada sobre el modo *menor*.

Tono arábigo.

Del número 12 al 18.

Tono arábigo-menor.

Del número 19 al 33.

Modo menor.

Del número 34 al 49.

Bimodales.

Del número 50 al 56.

Modo mayor.

Del número 57 al 64.

RONDEÑAS

Modo octavo gregoriano.

Número 65.

Modo menor.

Números 66 y 67.

Modo mayor.

Números 68, 69 y 70.



Tipos "chinatos" (Malpartida de Plasencia). Siglo XVIII.

SEGUNDO GRUPO

D E B O D A S

Son proverbiales en nuestros pueblos las alboradas epitalámicas. Es costumbre antiquísima obsequiar con estos cantos sentimentales y de homenaje a los felices novios que van a celebrar sus nupcias. En la madrugada del día de la boda toda la *moceá* amiga se reúne a las puertas de los contrayentes a despedir con acentos melancólicamente cariñosos a los amigos que compartieron las horas dichas de juventud y que marchan a constituir el hogar.

El costumbrismo de bodas es en muchos pueblos de gran extensión y de verdadero interés folklórico. Explicaremos *lo que se acostumbra* en el pueblo de Ahigal, porque es de lo más completo, además de ser lo que también otros usan.

La fiesta tiene tres días de duración: el día víspera, el de la boda y el siguiente, llamado de *tornaboda*. Los más importantes son los dos primeros.

El día de la víspera, por la tarde, salen los mozos con el tamborilero a *echar* una ronda por las calles, que sirve a la vez para avisar a los invitados es llegada la hora de la merienda (primer convite de boda). Verificada ésta, salen de nuevo mozos y tamborilero, tocando éste un típico *pasacalle* hasta la hora de tomar *las copas*, que es cosa muy de ritual; las pagan los novios: poco después es celebrada la cena. En ésta, así como antes durante la merienda, ni faltan los cánticos de la alegre y campechana mocedad, ni el correr abundante de un vino espeso y de *pitarra* casera, que sabe muy bien hacer parleras las lenguas y poner jubilosos los corazones. Horas más tarde da comienzo *la alborá*: mozos y mozas, en animado grupo, dirigen a la casa del novio, donde, por medio de expresivos cantos, solicitan *la licencia* para ir a cantar también a la novia y a los padrinos. Como ya dijimos, predomina en estos cantos la nota sentimental, sobre todo cuando las mozas le cantan a la novia amiga; no pueden contener las lágrimas al entonar las coplas de despedida como ésta, llena de emoción y ternura:

Pájaro que vas volando,
llevas azahar en el pico,
ya te vas de nuestro bando
a vivir con tu marido.

Es costumbre que cada uno de los festejados baje con vinos y dulces a

convidar a los mozos. La *alborá* concluye cuando el sol despide sus primeros rayos.

A la hora anunciada para la boda, el tamborilero y un grupo de mozos van a buscar primero a los padrinos y acompañamiento, dirigiéndose después todos a por los novios, que son conducidos a la iglesia. Una vez casados, es servido el *refresco* o desayuno, que da lugar a los invitados a una *güena tuptanga* de *chanfaina* y *tortilla de jamón y chorizos*, todo ello... *rociau con sus güenus tragos*, después de lo cual se ingieren *tan ricamente la chocolatá*, con su cohorte de *turrillos*, *perrunillas* y otras frutas de sartén. Así, ya pueden volver los mozos a rondar alegres por las calles hasta que se dé la comida (de tres a cuatro de la tarde, para dar tiempo a los estómagos a realizar la laboriosa función de digerir... *el refresco*). Verificada la comida, de cuya abundosidad, variedad y suculencia no quiero dar cuenta porque fácilmente lo imaginará el lector, celebran seguidamente lo que llaman "la manzana"; este acto lo lleva a cabo un grupo de mozas amigas de la novia, y consiste en que una de ellas lleva una navaja abierta—lo más larga posible—, con una manzana clavada en la punta, en cuya manzana introducen o hincan los invitados la dádiva en dinero que hacen a los novios; las mozas del grupo designan con cantos apropiados (números 90 y 91) al invitado que por orden le corresponde hacer el don. A medida que la manzana se cubre de monedas es depositada en una bandeja y colocada otra en su lugar. Concluida la colecta, se verifica *la entrega* de las manzanas a los novios; también este acto, que reviste una gran solemnidad, tiene su adecuada cantinela (número 92) (1). Después, sale la *moceá* a pedir por el pueblo lo que llaman "la maná"; esta costumbre, que según datos que poseemos tiene un origen probablemente morisco, consiste en ir pidiendo a los vecinos no invitados algún don para los novios: unos regalan una medida de garbanzos, otros de alubias, otros de trigo, y otros, más pobres, se consuelan dando una manojo de cebollas, que... *to viene bien pa la casa*.

En "la maná" cantan hoy coplas de ronda no alusivas; solamente en el pueblo de Riobobos he encontrado una canción propia de esta costumbre, y bien significativa por cierto; dice su estribillo:

La una echa una *cuartilla* (medida equivalente al cuarto de fanega),
la otra echa un *celemín* (dozavo de fanega),
la otra ni echa que dos *rales* (quiere decir: "La otra no echa más que dos reales"),
por ahí se va a vivir (quiere decir: "Con eso se empieza a vivir").

(Es claro el por qué del nombre "la maná"; como que para los novios son esos dones casi llovidos del cielo.)

Seguidamente a "la maná" celébrase "el tálamo" o baile de los novios.

(1) Advertimos que esta costumbre de *La Manzana* es cosa distinta de lo que conocen en las bodas de Lagartera (Toledo) con el nombre de *Baile de la manzana*, aunque no podemos negar que tienen alguna afinidad.

Todo aquel o aquella que baila con ellos tiene que darles en metálico una pequeña cantidad determinada. El son es una *jotilla* corriente de tamboril y gaita. Se celebra al aire libre y las monedas se van depositando en una bandeja colocada sobre una mesa que presiden los padrinos y padres de los contrayentes.

Ya por la noche, y después de la opípara cena y el correspondiente bailoteo, cuando los desposados se han retirado a dormir, van las mozas a cantar a la desertora amiga la despedida final; ésta es sentimental y emocionante, como corresponde al acto: no me ha sido dado todavía el averiguar por qué llaman a esta costumbre "El Aguilo" (1).

Por último, el día de *tornaboda* lo pasan de comilona, baile y holgorio, pero sin cosa digna de reseñarse.

En el pueblo de Malpartida de Plasencia existe la costumbre de ir los vecinos del barrio donde se van a instalar los recién casados a buscar a éstos después de la cena para llevarles a dormir. Entran en el local donde se celebra el ágape cantando coplas alusivas, que entonan con la melodía número 89.

En el camino me han dicho
Que venimos muy temprano;
Tengan ustés *güenas* noches
Y cenen ustés despacio.

En pueblos como Caminomorisco, Piornal y Tornavacas aplican la misma tonada de la *alborá* a los cantos que durante los banquetes de la boda dirigen a novios y padrinos.

(1) Quizá este nombre traiga su origen de los siguientes versos con que finaliza el conocido romance de *El Caballero don Marcos*. (Véase en el *Cancionero* de Ledesma, páginas 180 y 181.)

Aguila que vas volando
por las tierras de mi padre,
decidle que asiente el dote,
que estoy ya para casarme.
Aguila que vas volando
y en el pico llevas hilo,
dámelo para coser
este corazón herido.

De estas estrofas, y singularmente de la última, arrancan distintas versiones conocidas en algunas provincias españolas, acopladas a cantos epitalámicos o, ya sencillamente, a los de carácter amoroso.

Parece indudable ser de esta procedencia la cuarteta de *alborá* más arriba puesta, que empieza con los versos

Pájaro que vas volando,
llevas azahar en el pico..., etc.

ella es la más característica en Ahigal, en la costumbre del *Aguilo*, nombre que obedece al primitivo verso de la estrofa romancesca, que, andando el tiempo, transformóse como hoy le conocemos, cambiando el vocablo *águila* por el de *pájaro*, debido seguramente a la mejor adecuación y a un sentimiento de mayor ternura.

ALBORÁS.

71. *And.^{te} con moto.* Dictó: Juana Miguel "La Salá" de Villanueva de la Sierra.

Es-tas puer-tas son de an-ci-na Y las te-jas de cris-tal Y los a-mos de la ca-sa Nos sal-gan a con-vi-dal Güe-nas no-ches ten-gas Que se go-ce con sa-lú To-do a-que-llo que de-se-as.

72. *Allegro. (1)* Dictó: Cesáreo Campo de Valdeobispo.

Yo se que no tie-nes pa-dre Por que Dios te lo ha lle-va-do Dios le dé sa-lú a tu ma-dre Pa-ra po-nel-te en es-ta-do

73. *Andante.* Dictó: el anterior.

El pa-dri-no es un man-za-no Car-ga-di-to de man-za-nas La ma-dri-na se las co-ge Y al no-vio se las re-ga-la

(1) Tiene versión de gaita; N.º 152, 2.ª s.

74. *Andante.* Dictó: Manuela Iglesias de Caminomorisco.

Es - tas puertas son de pi - no Y el
ce - rro-jo de no - gal A - bre-mos la puer-ta
no - via Si mos quie-ris con-vi - dal

75. *Moderato.* Dictó: Amancio Toscano de Galisteo.

Los pa-rien - tes del no-vio Ven - go bus - can-do Ven -
go bus - can-do Y en-tre las a - zu - ce - nas Los
voy ha - llan-do Los voy ha - llan-do

76. *Andante* Dictó: Maria Juana Talaván de Cabezavellosa.

Cie-rra ni-ña e - sa ven - ta - na El pos - ti-go el
que has de a - bril Que vie-nen las tus a - mi -
gas A des - pe - dil - se de ti

Ad libitum. Dictó: Vicente Garcia de Abigal.

77. Ca-rrro de cua-tro rue-das Que vas
 por los te-ja-dos Dis-per-
 -tal a e-se no-vio Que tie-
 -ne el sue-ño pe-sa-do Dis-per-
 -tal a e-se no-vio Que tie-ne el sue-ño pe-sa-do.

Allegretto.(4) Dictó: Gregorio Felipe de Palomero.

78. A-so-ma-te a e-sa ven-ta-na Si te quie-
 -res a-so-mar Que vie-nen las tus a-
 -mi-gas A can-tar-te la al-bo-rá

Allegretto. Dictó: Antolín Garrido de Montehermoso.

79. Es-ta ca-lla está em-pe-dra-da Con mo-ne-das d'a re-
 -al Que la em-pe-dró el se-ñor no-vio Cuan-do la
 vi-no a ron-dar A-bra-me la puerta Se-ño-ra I-sa-bel
 A-bra-me la puer-ta Que la ven-go a ver.

(1) Tiene versión de gaita: N.º 166. 2.ª s.

Adagietto.

Dictó: Matilde Caballero de Calzadilla de Coria.

80. 

Ma - ña - na en mi - sa - ma - yor - Te en - tre - ga -
 - mos u - na ro - sa Cui - da - la y no la des -
 - ho - jes Que es muy lin - da y muy her - mo - sa Cui - da - la y
 no la des - ho - jes Que es muy lin - da y muy her - mo - sa.

Allegro.

Dictó: Felicidad Felipe de Piornal.

81. 

El pa - dri - no es un man - za - no Car - ga - di - to
 de man - za - nas - La no - via las a - rre - co - ge Y el no -
 - vio ba - ja la ra - ma - La be - lla - flor La be - lla -
 ra - ma - Car - ga - di - ta va de a - mor Que de a - mo - res
 va car - ga - da La be - lla - flor

Allegretto. $\text{♩} = 33$

Dictó: Ramona Serrano de Malpartida de Plasencia.

82. 

Cuan - do pa la i - le - sia va - yas Pue - des ir con - si - de - ran - do
 Los pa - sos que dió Je - sús
 Has - ta lle - gar al Cal - va - rio Has - ta lle - gar

al Cal - va - rio — Cuan - do pa la i - le - sia
va - - yas

83. *Adagio.* Dictó: Telesfora Sánchez de Palomero.

Mi - ra no - vio por la no - via Mi - ra si
mi - ras por e - - lla Pa - ra dar - le ma - la
vi - da De - ja la mo - za sol - te - ra.

84. *Ad libitum.* Dictó: Pilar López de Aldeanueva del Camino.

Des - pi - de - te - de ³ tus pa - dres Y tam -
- bien de tus - her - ma - nos Y da - les gra - cias
a - to - dos Por lo bien que te han cri - a - do
All!to
Le - van - ta no - via le - van - ta Y pon Y
pon - te a con - si - de - rar — El di El di - vi - no
Sa - cra - men - to Que lue Que lue - go vas a to - mar — Yo - lé.

85. *All.^{mo} mosso.* Dictó: Argimira Bravo de Riobos.

No-vio la no-via te en - tre-go — Pa - ra que vi - vas con
e - lla — Si la has de dar ma - la vi - da — De - ja - la
mo - za sol - te - ra — De - ja - la mo - za sol -
te - ra — No - vio la no - via te en - tre - go —

86. *Andante.* Dictó: Cándido Martín que la oyó en Casar de Palomero.

Le - van - ta no - via le - van - ta Le - van - ta - te de e - sa
ca - ma Y pon - te a con - si - de - rar — Lo que vas a ha - cer ma - ña - na Lo
que vas a ha - cer ma - ña - na Le - van - ta - te de e - sa ca - ma —

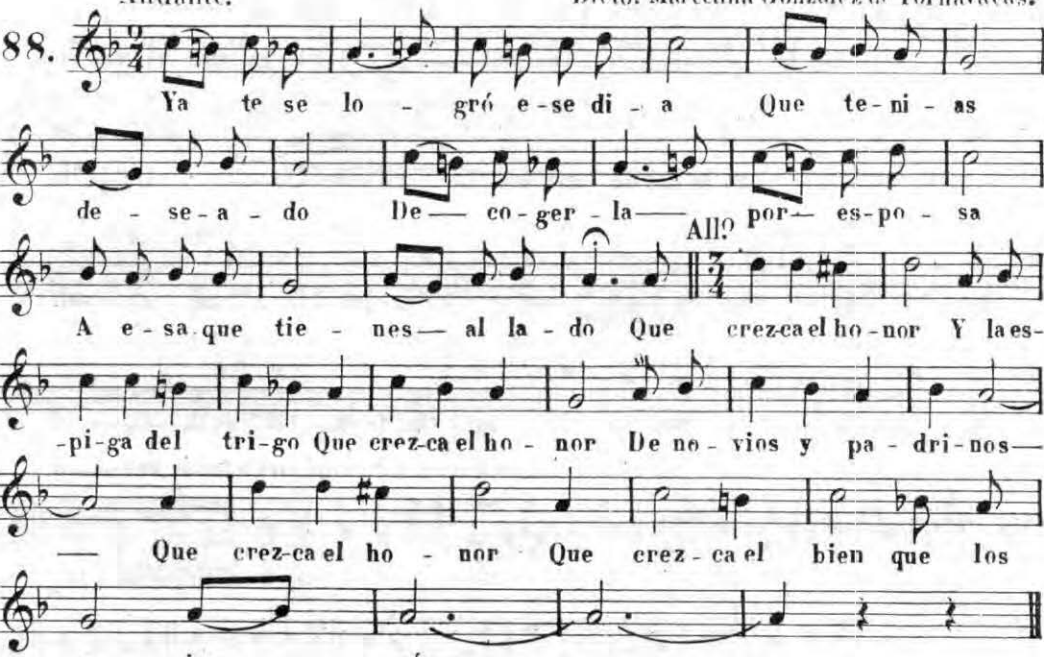
87. *Allegro.* **LA MANÁ.** Dictó: Santos Ginés de Riobos.

Por es - ta ca - lle me vo - y — Y por la o - tra doy la
guel - ta — Lá da - ma que me qui - sie - se — De - ja - me la —
— puerta a - bier - ta — La u - na e - chau - na cuar - ti - lla —
La o - tra e - cha un ce - le - min — La o - tra nie - cha que dos ra - les —
— Por a - hí se va a vi - vir —

Se canta en el banquete de bodas.

Andante.

Dictó: Marcelina González de Tornavacas.

88. 

Ya te se lo - gró e-se di - a Que te - ni - as
de - se - a - do De - co - ger - la — All^o por - es - po - sa
A e - sa que tie - nes — al la - do Que crezca el ho - nor Y la es -
- pi - ga del tri - go Que crezca el ho - nor De no - vios y pa - dri - nos —
— Que crezca el ho - nor Que crez - ca el bien que los
a - jun - - tó —

Se canta cuando los vecinos van a buscar a los novios para llevarlos a dormir.

Allegretto.

Dictó: Ramona Serrano de Malpartida de Plasencia.

89. 

En el ca - mi - no me han di - cho Que ve - ni - mos muy tem -
- pra - no Ten - gan us - tés güe - nas no - ches Y ce - nen us - tés des -
- pacio Y andar an - dar Tu pa - lan - te y yo pa - a - trás Y andar an - dar —

Moderato.

LA MANZANA. Dictó: Romana Cáceres de Abigal.

90. 

Traigo andada mu - cha tie - rra — To - da tie - rra de al - be -
- ha - ca — No he vis - to más lin - da ca - ra — Que la de — Dio -
— ni - sio Pla - ta — E - cha ma - no al di - ne - ro Ca - ba - lle - ro —

Andante. *rit.*

LA MANZANA.

Allegretto.

Dicitó: María Alonso que la oyó en Casas del Monte.

91. Musical notation for 'LA MANZANA' in G major, 7/4 time. It consists of five staves of music with lyrics underneath. The tempo is Allegretto.

Si es-co-gie - se, yo bien se A quien es - co - ge - ri - a A e-se
ca - ba - lle - ro. Su no-via se lo que - ri - a E - cha la
E - cha la
ma-no a la bol - sa Ca - ra de ro - sa De la *güe-na* pa - rra Sa -
ma-no al di - ne - ro Ca - ba - lle - ro
- le el *güe*ra - ci - mo De la *güe-na* gen - te Te - ne - mos los pa -
- dri - nos ¡Ay! Leo - nor ¡Ay! Leo - nor

ENTREGA DE LA MANZANA.

Adagio.

Dicitó: Vicente García de Ahigal.

92. Musical notation for 'ENTREGA DE LA MANZANA' in B-flat major, 2/4 time. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The tempo is Adagio.

To - ma no - via es - ta man - za - na
Car - ga - di - ta - de o - ro y pla - ta
To - ma no - via es - te pre - sen - te
Que te ha - da - do - la - bue - na gen - te.

VARIANTE TONAL DE LA MELODIA N.º 78.

Allegretto.

EL ÁGUILO.

Dicitó: el del anterior.

93. Musical notation for 'EL ÁGUILO' in G major, 2/4 time. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The tempo is Allegretto.

A - bre - mos la puer - ta no - via La puer - ta de tú pa -
- la - cio - - - - - Que vie - nen las tus a - mi -
- gas A dar - te el úl - ti - mó a - bra - - zo - - - - -

INDICE TONAL

ALBORÁS

Diatonismo en evolución.

Hipodórico: Número 71, con visible estructura tendencial al modo menor.

Tono arábigo.

Números 72 y 73.

Tono arábigo-menor.

Números 74, 75 y 76.

Modo menor.

Del número 77 al 82.

Modo mayor.

Números 83 y 84.

Tonalidad indecisa.

Números 85 y 86.

LA MANA

Modo menor.

Número 87.

MELODIAS ESPECIALES

Tono arábigo-menor.

Número 88.

Bimodal.

Número 89.

LA MANZANA

Diatonismo en evolución.

Hipodórico: Número 90, tendencia al menor; sólo en el final persiste el hipodorio.

Modo mayor.

Número 91.

ENTREGA DE LA MANZANA

Modo diatónico (greco-romano).

Dórico: Número 92.

EL AGUILO

Modo mayor.

Número 93.



Tipos "chinatos" (Malpartida de Plasencia). Epoca actual.

TERCER GRUPO

DE QUINTOS

Las canciones de quintos son canciones de ronda. Las cantan los mozos como despedida cuando marchan a hacer el servicio militar.

Se organizan las rondas todas las tardes durante los ocho días que anteceden a la marcha de los mozos. Visitan la casa de cada uno donde tienen preparadas con anterioridad sendas cestas de *floretas*, *rosquillas* y *güesillos*, con la indispensable *bota* bien repleta de lo *añejo*. Por las noches van a dar las rondas a las mozas novias, y el día de la partida se comen en una bien organizada juerga de taberna la clásica *chirrinfolia* (así dicen en El Torno), que consiste en un frite especial de cabrito al uso del país.

En muchos pueblos acompaña a los quintos en sus rondas el tamborilero del lugar, que previamente ha sido contratado para tañer sus instrumentos.

Las coplas son todas alusivas, y las más cántanse con melodías de una belleza poco común en este género de canciones; es por esto por lo que dedico a estas rondas un grupo aparte.

Ligero.

Dictó: Marcelina González de Tornavacas.

94. 

Los mo-zos van a la gue-rra — Los mo-zos van a la
gue-rra — Sin sa-ber si vol-ve-ran — Sus ma-dres llo-ran por
e-llos — Ye-llos a-le-gres se van — Ye-llos
a-le-gres se van — Los mo-zos van a la gue-rra —

Allegretto.

Dictó: Carmen Alvarez de Garganta la Olla.

95. 

Qui-ta-te de e-sa ven-ta-na — No me se-as ven-ta-ne-ra — Que la
cu-ha de buen vi-no — No ne-ce-si-ta ban-de-ra — Qui-ta-
-te de e-sa ven-ta-na — Se van los quin-tos Se van a ir Los güe-nos mo-zos De este pa-
-is De este pa-is — Dees-te lu-gar Se van los quin-tos Se van a ir ya.

Allegro.

Dictó: Paulino Bonilla de Villa del Campo.

96. 

Por-que te quie-ro mis pa-dres Me cas-ti-gan con ri-go-or
Mu-cho pue-de ay-o-be-den-cia Pe-ro mas pue-de el a-mo-or
Me voy a Cu-ba Voy a mo-ri-l Prenda del al-ma Llo-ra por mi.

VARIANTE DEL N.º 94.

Allegretto.

Dit6: Gala David de Garganta la Olla.

97. 

Mi mo - re - na tie - ne pe - na — Mi mo - re - na tie - ne pe - na —
 De que soy quinto de ho - ga - ño — Yo le di - go a mi mo - re - na —
 Que son muy cor - to tres a - ños — Yo le di - go a mi mo - re - na —
 Que son muy cor - to tres a - ños — A ser sol - da - do — Me voy a
 ir — Mi po - bre no - via — Se queda a qui — Y yo la di - go —
 Que me a - guarde — Que cuando ven - ga — Ya se - rá tar - de —

Andante.

Dit6: la anterior.

98. 

Di - cen que no hay mo - re - nas En los rin - co - nes
 Mo - re - nas hay que ro - ban Los co - ra - zo - nes Tra - i - me ma - ji - tou n
 - pei - ne Dee - sos que en Ma - drid ven - den A - zul
 y co - lo - ra - do Pa - ji - zo y ver - de A - dios ca - ri - ño - si - ta Qui - ta pe -
 - sa - res Queme voy a la gue - rra Tu no lo sa - bes
 Por u - na ma - la luen - ga Y ma - las vo - lun - ta - des —

Allegretto.

Dictó: Ramona Serrano de Malpartida de Plasencia.

99. 

No llo-res por-que te pon-gan — No llo - res por que te pon-
 -gan — Lago-rrí - ta mi-ti-tal — Que el que la mandó po-nel
 Ta-mien la man-da qui-tal — Ta-mien la man-dó qui-tal —

Moderato.


Dictó: Gregorio Gordo que la oyó en Coria.

100. 

Ya lle-ga - mos a la pla - za — Con su ca - ño y
 — con su fuente — Con su ca - ño y con su fuente —
 Ya-llá-rrí - ba es-tá la ca - sa — Don-de me to - có la
 suer-te — Don-de me to - có la suer-te —

Allegro.

Dictó: Santos Ginés de Riobobos.

101. 

Ya se van los quin-tos ma-dre — Ya se van los güe-nos
 mo - zos — Ya se que - dan en la pla - za — Los tuer-tos
 y los ga - ño-sos Ya los quin-tos ma-dre se los lle-ven ya Que los lle-
 -ven que los lle-ven — Des - de Bar - ce - lo-na al mar Ya los quin-tos
 ma-dre se los lle-ven ya Pro-be-ci-tas no-vias Co-mo lle-ra - rán —

Allegro.

Dictó: Marcial Bataueas de Santa Cruz de Paniagua.

102. 
 Las ma-dresson las que llo-ran Que las novias no lo sien-ten Le

 quedan cua-tro za-ga-les Y con e-llos se di-vier-ten Los quin-tos los

 quintos Los quin-tos se van Po-bre-ci-tas madres Co-mo llo-ra-rán—

Allegro.

Dictó: Aureliano Basilio de Garganta la Olla.

103. 
 A - dios ca - lle del Cho - rri - llo — — — — — Que so - la

 te vas que - dan - do — — — — — Lo que sien - to es mi mo - re - na — — — — — Que o -

 - tro — — — — — se la va lle - van - do — — — — — Lo ^{1.a} ^{2.a}

Allegro.

Dictó: Gala David de Garganta la Olla.

104. 
 A tu puer - ta pu - se un guin - do — — — — — A tu ven -

 - ta - na un ce - re - zo — — — — — Por ca - da guin - da un a - bra - zo — — — — —

 — — — — — Por ca - da ce - re - za un be - so — — — — — Que es - ta ca - lle la

 ron - dan los mó - zos — — — — — Los que se van a la gue - rra — — — — —

 — — — — — Vo - lun - ta - rios y for - zo - sos — — — — — Que es - ta

 ca - lle la ron - dan los mó - zos — — — — —

IIª VARIANTE DEL N.º 66.

Allegretto.

Dictó: Higinio Martín de El Torno.

105. 

A ser — sol — da — do me vo — y — A
 ser — sol — da — do me vo — y — No lle — vo más que u — na
 pe — na — Mi ma — dre llo — ra por mi — Yo
 llo — ro por mi mo — re — na — Yo llo — ro por mi mo —
 re — na — A ser — sol — da — do me vo — y —

Allegretto.

Dictó: Aureliano Basilio de Garganta la Olla.

106. 

Ca — mi — ni — to de la fuen — te — Ca — mi — ni — to de la
 fuen — te — Las mo — zas llo — ran — do van — Se di — cen u — nas a
 o — tras — El mi — o tam — bien se va —
 El mi — o tam — bien se va — Ca — mi — ni — to de la fuen — te —

Allegro.

Dictó: Gregorio Felipé de Palomero.

107. 

Los quin — tos cuando se van — Se di — cen
 u — nos a o — tros — Mi no — via me es — pe — ra a
 mi — Has — ta que le sal — ga o — tro —

Se van los quin-tos Las madres llo-ran Las po-bres no - vias
 Se que-dan so - las — Se que-dan so - las So - las se
 que-dan Los po-bres quin-tos van a la gue-rra —

Andante.

Dictó: Marcial Batuecas de Santa Cruz de Paniagua.

108.
 Ya se van los quin-tos ma - dre —
 Ya se va mi co-ra - zón — Ya se van los que ti -
 - ra - ban Chi - ni - tas a mi bal - cón —

Allegro.

Dictó: Antolín Olivera de Guijo de Galisteo.

109.
 A - dios pue - blo del Gui - ji - to — Las es - pal - das te voy
 dan - do — Yo no sé qué que - da den - tro —
 Que mis o - jos van llo - ran - do — A - rri - ba pa - lo - ma y
 su - be — Que mis o - jos van llo - ran - do —

INDICE TONAL

Modos diatónicos (greco-romanos).

Dórico: Número 94.

Jastio: Número 95.

Dórico: Número 96.

Diatonismo en evolución.

Dórico: Número 97, tendencia al
menor.

Tono arábigo.

Números 98 y 99.

Tono arábigo-menor.

Números 100, 101 y 102.

Modo menor.

Del número 103 al 106.

Bimodal.

Número 107.

Modo mayor.

Números 108 y 109.



Tipos de Montchermoso (montchermoseños).

CUARTO GRUPO

DE NOCHEBUENA

Figuran en primer lugar tres cantos de almirez y zambomba. Los dos primeros, muy usados en la región verata son, al decir de quienes los dictaron, de tradición muy antigua. Los *villancicos* que siguen a continuación se usan comúnmente en las aldeas para las rondas de Nochebuena, acompañados de zambomba, panderetas y almireces.

El pueblo se entrega de lleno a festejar con alegría la conmemoración del nacimiento divino. Desde el atardecer hasta la madrugada de la Natividad, todo es bulla y regocijo expansivo. Suena por doquier el estridor de los instrumentos y revibra el espacio de coplas navideñas y cantares de ronda. Numerosos y nutridos grupos, en los que no faltan ni viejos ni chiquillos, pasan y repasan las calles y callejas de todo el pueblo llenándolo todo con sus ruidosas cantatas y su alegría contagiosa. De vez en cuando hacen una parada, no más que para mojar el *gargüeru* con unos tragos de exquisita *gloria* de confección casera, de la que se han preparado para la noche sendas y voluminosas *botas* que han de dejar exhaustas antes de irse a dormir, porque en esta noche hay que beber de lo lindo... *hay que bebel... hasta tentalu con el deu en el gañoti*, porque es noche de ello, y *pa resestil el friu de la nevá*.

Nunca falta también la tradicional "Misa del Gallo", que la gente escucha con piedad devota. Seguidamente vuelve la algazara de las rondas, que se prolongan hasta muy de madrugada, deshaciéndose los grupos cuando ya los cuerpos quedan ahitos de cansancio y embriaguez, marchando cada uno a buscar el descanso que tanto necesitan para poder a la tarde seguir la *gresca* en el baile placero de tamboril.

En el pueblo de Palomero hacen una fiesta religiosa que queremos describir, por ser digna de ello.

Poco antes de celebrarse la "Misa del Gallo" hanse congregado los fieles en la iglesia. En un momento determinado sale un niño vestido de ángel que se dirige a la puerta del templo, en cuyo atrio esperan cuatro mozos pastores. Llegado a éstos, les da noticia del nacimiento del Niño Dios en Belén; este acto, que llaman "la embajada", es un recitado en verso, sin música (V. los

textos poéticos al final de esta obra). Una vez que el ángel cumple su cometido se retira y entran los pastores para adorar al Niño. Están colocados de dos en fondo: de los dos primeros, uno hace el oficio de "mayoral", y es quien porta la "ofrenda" que van a hacer, consistente en un pequeño cordero, cuatro roscas de pan y cuatro engalanadas velas. Al compañero del "mayoral" se le llama "el pastor de la *recaída*", por la función que ejerce en la ejecución de los cantos que van *echando* mientras se aproximan al altar. El "mayoral" va tañendo un tamboril, y es quien dirige los cantares; su compañero tañe una pandereta, y los dos pastores de atrás tocan ambos sendas castañuelas; éstos no tienen nombre especial.

Entónanse los cantos al unísono, y al final de cada estrofa el "pastor de la *recaída*" repite con la música correspondiente el tercer verso, siguiéndole todos en el cuarto, después de lo cual tocan los instrumentos, que durante el canto han permanecido callados, y avanzan bailando con una figura como de jota hasta que el "mayoral" da un golpe más fuerte en su tamboril y se paran de nuevo para continuar las canciones.

El *estribillo* se canta sólo dos veces: cuando los pastores están ya cerca del altar en donde tienen instalado un pequeño portal de Nacimiento y cuando definitivamente han llegado junto a él, mientras que el "mayoral" deposita la "ofrenda". Hecho el depósito se retiran, volviendo a cantar y sin dejar de dar la cara al Sagrario, haciendo, como antes, el consabido baile entre estrofa y estrofa. A continuación se dice la misa.

Es esta fiesta pastoril una costumbre que conserva mucho carácter, celebrándose todos los años en el mencionado pueblo con una gran devoción y un cuidadoso esmero. El nombre que le dan de *La pastorela* es muy significativo; *La pastorela*, como sabemos, es una composición poética especial introducida en España en la Edad Media por los trovadores provenzales, pero bien se ve que nuestra costumbre es de distinta prosapia; crémosla más bien vinculada a aquellas otras *Pastorelas* de la antigua Liturgia católica, o sea el antiguo oficio que los pastores celebraban durante los laudes de la Natividad, por lo que el abolengo viene a ser más ennoblecido y más caracterizadamente español.

ALBORADAS

Son las que los enamorados zagales cantan a sus novias al pie de la ventana en la madrugada de los días festivos. Es una especie que va perdiéndose, no habiéndome sido posible encontrar más que los tres ejemplos transcritos; pero, afortunadamente como se verá, son de encantadora belleza.

RONDAS.

110. **Andante.** Dictó: Gala David de Garganta la Olla.

Al - mi - réz al - mi - re - ci - llo Yo
te ten - go de rom - pel — Que me has cos - ta - do
los cuar - tos — En la fe - ria San An - drés — Al -
mi - réz al - mi - re - ci - llo.

111. **Andantino.** Dictó: Gervasio Vergara de Aldeanueva de la Vera.

Es - ta no - che no es no - che Se -
ñor al - cal - de — De qui - tar a los mo -
zos Que ron - den tar - de — De qui - tar a los mo -
zos Que ron - den tar - de

Allegro.

Dicitó: Cirila González de Rivera-Oveja.

112. 
 La zam-bom-ba es-tá ro-ta Se le va el aí-re Se le va el

 aí-re Se le va el aí-re Da-me ñi-ña un pa-ñue-lo Pa-

 -ra ta - par-le Pa - ra ta - par-le

VILLANCICOS.

All.^{to} mosso.

Dicitó: Toribio Ginés de Galisteo.

113. 
 Vi - no la no-che güe - na No vi tu ca-ra — Pa-ra

 to-dos fue güe - na Pa-ra mi ma-la Vi-da mi-a — Con el

 A - ve Ma - ri - a Dis-pier-ta que ya vie-ne el di - a

Andante.

Dicitó: Manuela Iglesias de Caminomorisco.

114. 
 Es-ta no-che es No - che — güe - na Y no es

 no - che de dor - - mil — Que es-tá la Vir -

 - gen de par - to Ya las do - ce ba de pa - ril.

VARIANTE (PASTORELA)

Lento.

Dictó: Gregorio Felipe de Palomero.

115. 
 Va-mos a — Be-lén — pas - to-res — A ver

 a Dios hu-ma - na-do — Pa-ra re - di-mir al hom - bre

 Y — lí-bral — mos del pe-ca-do Sal - te-mos pas-to-res Con

 grandea-le-ría Ya se hi-zo Dios hombre Ya nació el Me-sí-as —

Estribillo. And.^{te}And.^{te} mosso. $\text{♩} = 120$

Dictó: Jacoba Revilla de Hernán-Pérez.

116. 
 San Jo - sé - ra — car-piá - te — ro De fi - na car -

 -piá - te - ri — a — Le ha he - cho na — cu - na al

 ni — ño Que e-lla so - la se mo - ví — a

 Bo - lo bo - lo bo - lo Mi - ra co - mo sue - ña

 Son los al - mi - re - ces De la No - che güe - ña —

Allegro.

Dictó: Marcelina González de Tornavacas.

117. 
 Ma - dra la puer - ta ha un ni - ño — Mas her - mo -

 -so que el sol be - llo — Y di - ce que tie - ne fri - o —

 — Por que el po - bre vie - ne en cue - ros — Pos di - le que su -

- ba Se ca - len - ta - rá — Por - que en es - te pue - blo Ya no hay ca - ri - dá -
— Ni nun - ca la ha - bi - do Ni nun - ca la ha - brá —

Allegretto.

Dicitó: Florencio Sánchez de Jarandilla.

118.

En el por - tal de Be - lén — Hay es -
- tre - llas sol y — lu - na — La Vir - gen y
San Jo - sé — Y el ni - ño — que es tá en la —
cu - na — Que an - de que an - de — La Ma - ri - mo - re - na —
Que an - de que an - de Que es la No - che — güe - na —

VARIANTE.

Allegretto.

Dicitó: Ramona Serrano de Malpartida de Plasencia.

119.

No - che güe - na na - ce el ni - ño Ya - ño
nue - vo — le — bau - ti - zan — Y el dí - a de
las Can - de - las Sa - le con su — ma - dre a
mi - sa — Ha na - ci - do el ver - bo — Ya na - ció el Me - si - as
Su - pli - car los cie - los Que lle - gue es - te dí - a —

120. **All^o moderato.** Dictó: Gervasio Vergara de Aldeanueva de la Vera.

len.

U - na go - ti - ta go - ti - ta Yo - tra go - ti - ta Aho - ra
 si que la go - - ti - ta gus - to - si - ta - Qué da -
Piú mosso.
 - re - mos al mi - ni - no La no - che - de Na - vi - dad - Ca - mi -
 - si - ta de be - tra - lla Y bo - to - nes de cristal - Ca - mi -

121. **Allegro.** Dictó: Marcelina González de Tornavacas.

La Vir - gen i - ba a la - var - - - Y no lle - va - ba ja -
 - bón - - - Vol - vió la vis - ta paa - trás - - - Y se en - con -
 - tróncar - te - rón - - - An - de an - de an - de La Ma - ri - mo -
 - re - na An - de an - de an - de Que es la No - che güe - na.

122. **Andante.** Dictó: Esperanza Rojo de Hoyos.

Los pas - to - res - van que co - rren Las pas - to - ras -
 van que vue - lan Al na - ci - mien - to del ni - ño Que ha na -
 - ci - do en No - che güe - na Al na - ci - mien - to del
 ni - ño Que ha na - ci - do en No - che güe - na - - -

Moderato.

Dictó: María Fernández de Navarconcejo.

123. 

En el por-tal de Be - lén— Hay un hombre ha-cien-do
 mi - gas Se le ca - yó la sar - tén— Ya cu - die - ron
 las hor - mi - gas Que da - le a la zam - bom - ba Te - na - zas y pla -
 - ti - llos Que da - le a la zam - bom - ba Que ya ha na - ci - do el ni - ño —

ALBORADAS.

Allegretto. $\text{♩} = 58$

Dictó: Cipriano Sánchez de Garganta la Olla.

124. 

Co - mo quie - res que a so - las Co - mu - ni - que - mos —
 Si el ai - re de la en - vi - dia Cor - ta los — re - mos Sa - le el
 sol Dis - pués de la au - ro - ra — Cuan - do el ro - ci - o —
 tien - de — A la som - bra del — ar - bor La ni - ña —
 duer - me Que — si que — no — A - que - lla pi - ca -
 - ro - na No vie - ne a — ver - me Que — si que — no —

Allegretto.

Dictó: Marcelino Manzano de Arroyomolinos de la Vera.

125. 

U - na pa - lo - ma te trai - go — Que en el —
 ni - do — la co - - gi — Que en el

ni - do la co - gi Sus hi - jos que - dan llo - ran - do -
 Co - mo - yo llo - ro por ti -
 Co - mo yo llo - ro por ti -

Allegretto.

Dictó: el anterior.

126.

E - res co - mo la ro - sa De A - le - jan - dri - a -
 Co - lo - ra - da de no - che - Blanca de di - a - La I -
 - nés la I - ne - si - ta I - nés Te has que - da - do dor - mi - da - Yo te
 dis - per - te - Por - que ya es de - di - a Por - que ya se - ve Por - que
 ya es la - ho - ra De ve - ni - te a - ver ca ram - ba - yo - lé.

INDICE TONAL

RONDAS

Tono arábigo-menor.

Números 110 y 111.

Bimodal.

Número 112.

VILLANCICOS

Modo diatónico (greco-romano).

Jastio: Número 113.

Modo menor.

Número 114.

Bimodales.

Del número 115 al 119.

Modo mayor.

Del número 120 al 123.

ALBORADAS

Tono arábigo-menor.

Números 124 y 125.

Modo mayor.

Número 126.



Tipos de Cabezavellosa (vellosos).

QUINTO GRUPO

DE FAENAS

No abundan mucho en Extremadura las canciones de este género; los mozos, durante las faenas agrícolas, hacen uso indistintamente de tonadas no alusivas, como rondas, romances, etc., sin que esto quiera decir que no hayan existido anteriormente canciones características que por nuestro abandono e indiferencia se han extinguido por completo. Que así debió ser, pruébanlo los documentos que he podido encontrar, de los cuales presentan algunos modalidades y giros que sólo pueden atribuirse a épocas lejanas.

Fueron personas de edad muy avanzada quienes me dictaron estas canciones, y algunas de ellas titubearon antes de recordarlas, pues actualmente no las canta casi nadie, y sólo podemos conceptuar como folklore vivo las señaladas con los números 130, 131, 135, 137 y 140.

Las canciones "de moral" o "de morera" son las que cantaban los mozos y mozas cuando por las tardes iban a los plantíos de morales o coger el alimento para los gusanos de seda, industria que en la región verata alcanzó grande apogeo hace ya años, y que actualmente ha desaparecido por completo (1).

Las "aceituneras" son las tonadas que canta el mocerío ocupado en el vareo y recogida de ese preciado y riquísimo fruto que en tanta abundancia produce el feraz suelo español, y en cuya producción Extremadura ocupa el segundo lugar.

El lino, que en antañones tiempos tuvo aquí un muy desarrollado cultivo, hoy es casi desaparecido; hila poco la rueca y enmudecieron los telares rústicos que en pasadas épocas urdieron primores que todavía yo he llegado a ver en el fondo de muchas arcas pueblerinas hechas abrir para mi curiosidad. Perdióse la costumbre, y tras ella se fueron los cánticos que acompañaban la preliminar faena de poner el lino en condiciones para *la hila*. Únicamente hallé esos dos ejemplos del *espadilleo*, en los que se guardan los ritmos con que batía la espadilla.

(1) También en Murcia existen los cantos de *moral* o *morera*. Véase el *Cancionero de Murcia*, de J. Verdú.

De la siega de cereales todavía quedan cantos de muestra, pero desaparecen poco a poco; realmente no es mucho lo que se puede segar en las tierras de la alta Extremadura.

El cultivo del pimiento, que cada día se extiende más y que ha empezado a incrementarse hace pocos años relativamente, tiene también su melodía característica, única hasta lo de ahora, que cantan mozos y mozas durante la recolección.

Las de cerner la harina no necesitan comentario; todos sabemos en qué consiste esa operación que antecede a la elaboración del pan.

DE MORERA.

127. *Andante.* Dictó: Gervasio Vergara de Aldeanueva de la Vera.

Al mo-ral me vo - - - - oy Al mo-ral me *guel-vo*

To-das las me-ri - tas Que van ma-du - ran - do Me las voy co - mien-do.

128. *Ad libitum.* Dictó: Cipriano Sánchez de Garganta la Olla.

En Cas-ti - lla se - - gan - do _____ Me

cor - té un de - do _____ Yu - na se - rra - na _____ ai -

- ro - sa _____ Me a - tó un pa - ñue - lo _____ Y

des - pues del _____ pa - - ñue - lo _____ Me a - tó u - na _____

cin - ta _____ Que vi - va mu - chos _____ a -

- ños _____ La mo - re - ni - ta _____

VARIANTE.

129. *Ad libitum.* Dictó: Gala David de Garganta la Olla.

Ya vie-ne el ve - ra - ni - to ————— Ya

vie - ne — ma - dre ————— Que las mo - zas se —

su - ban ————— A los mo - ra - les —————

130. *Allegro.* Dictó: la anterior.

A - lar - ga la ma - no y to - ma ————— La

lla - ve de mi pe - chi - to ————— Que más de

cua - tro la quie - ren ————— Ya ti te la doy so -

- li - to Que la zar - za - mo - ra ————— Que en el cam - po se

re - ga - ba so - la So - la se re - ga - ba ————— Con la

llu - via que Dios la man - da - ba —————

Allegro. Dictó: Fulgencio Hernandez de Cuacos.

131. *¡Ay ma-dre! la — zar - zue-la Co-mo el ai-re la re - vo -*
- le - a — ¡Ay! la zar - zue - la ma-dre Co-mo
la re-vo - le - a el ai-re

ACEITUNERAS.

Allegretto. Dictó: Manuela Iglesias de Caminomorisco.

132. *Yo co - gien-do a-cei - tu-na Y tú va - re - an - do Y de o -*
- li - vo en o - li - vo Te voy mi - ran - do Y de o -
- li - vo en o - li - vo te voy mi - ran - do

Allegretto. Dictó: Cándido Martín que la oyó en Casar de Palomero.

133. *U - na vez que fui a-cei - tu-nas — Con u-nas a -*
- cei - tu - ne - ras — Con u - nas a - cei - tu - ne - ras — Me hi -
- cie - ron pa - sar el — ri - o — Sin puen - te y sin pa - si -
- le - ra — Sin puen - te y sin pa - si - le - ra

Ad libitum. Dictó: Matilde Caballero de Calzadilla de Coria.

134. *A a - pa - ñar a - cei - tu - nas Me han con - vi - da - do Mi - ra*
que a - ni - llo de o - ro Me han re - ga - la - do

Moderato.

Oída a una moza en los olivares de Plasencia.

135. 

A - pa - ñar a - cei - tu - nas La le la Di - cen que es vi - cio

Jua - nay Ma - nue - la Di - cen que es vi - cio Pren - da —

DE ESPALDI BLAR EL LINO.**Andante.**

Dictó: Cándido Martín de Azabal (Hurdas)

136. 

Al - cán - ta - ra es - tá en un puen - te Ce - cla -

- vín en - tre dos ri - os — En la Zar - za la Ma - yor —

Es - tan los a - mo - res mi - os — En mi - os —

Allegretto. (4)

Dictó: Nicolasa Gutiérrez de Marchagaz.

137. 

Co - mo quie - res que ten - ga Fi - nas co - lo - res Si me las

hanqui - ta - do Los tus a - mo - res Los tus a - mo - res —

Donde es - tá la na - ran - ja Que tu me da - bas Me re - ga -

- la - bas Y me de - ci - as La lle - va - ron los — duen - des Mo -

- re - na mi - a Mo - re - na mi - a — La lle - va -

- ron los — duen - des De An - da - lu - cí - a De An - da - lu - cí - a —

(4) También se canta en las rondas.

138. *Andante.* **DE SIEGA.** Dictó: Cirila González de Rivera-Oveja.

Va - le máuna cas - te - lla - na — Que to - da la Ex - tre - ma -
 - du - ra — Que si un se - gador se cor - ta — Con mu - choa - grado — le
 cu - ran — ;Ay! cas - te - lla - ni - ta Que me cor - té un de - do —
 — Pa - ra que me sa - ne A - ta - me un pa - ñue - lo —
 — A - ta - me un pa - ñue - lo Que me sa - le san - gre —
 — Cu - ra - me mi vi - da Pa - ra que me sa - ne —

139. *Ad libitum.* **VARIANTE DEL N^o 47.** Dictó: la anterior.

Si quie - res que se - a tu - ya M'has de en - la - dri - llar la mar Y
 lue - go de en - la - dri - lla - da — Tu ya me pue - des lla - mar — Y
 lue - go de en - la - dri - lla - da — Tu - ya me pue - des lla - mar —

DE PIMENTERA
VARIANTE DEL N^o 62.

140. *Allegretto.* Dictó: Quintín Esteban de Jaraíz de la Vera.

Me lla - mas - te mo - re - ni - ta — Me a - le - gré cuan - do lo su - pe —
 Por - que mo - re - ni - ta es — La Vir - gen de Gua - da - lu - pe — Que no voy

so - la - Que a - mor me lle - va - A re - co - ger la guin - di - lla -
 De la her - mo - sa pi - men - te - ra - Que no voy so - la - Que a - mor me
 lle - va - Si mi a - mor no me lle - va - ra -
 Sin el so - li - ta me fue - ra - Por los ca - mi - nos - y las ve - re - as.

DE CERNER LA HARINA.

All.^o moderato.

Diclo: Cándido Martín de Azabal (Hurdés)

141.

Mien - tris mi ma - dre cier - ni Yo me enja - ri - no Pa que
 di - gan los mo - zos Que yo he cer - ni - do e - a va - ya
 Ma - rí - a e - res Pe - ro va - ya

Moderato.

Diclo: Cirila González de Rivera-Oveja.

142.

Si su - pie - ra que es - ta - bas En el mo - li - no -
 Te lle - na - ra de flo - res to - do el ca - mi - no -
 ¡Ay! que me vie - ne ya ¡Ay! que me vie - ne -
 ¡Ay! que me vie - ne Las ga - nas de de -
 cil - te Que si me quie - res Que si me quie - res.

INDICE TONAL

DE MORERA

Modo diatónico (greco-romano).
Frigio: Número 127.

Tono arábigo.

Números 128 y 129.

Modo menor.

Números 130 y 131.

ACEITUNERAS

Tono arábigo.

Número 132.

Tono arábigo-menor.

Número 133.

Bimodal.

Número 134.

Tonalidad indecisa.

Número 135.

DE ESPADILLAR EL LINO

Modo menor.

Números 136 y 137; estas dos canciones terminan con la modulación a la quinta, modo *menor* también.

DE SIEGA

Tono arábigo-menor.

Número 138.

Modo menor.

Número 139.

DE PIMENTERA

Modo mayor.

Número 140.

DE CERNER LA HARINA

Tono arábigo.

Número 141.

Tono arábigo-menor.

Número 142.



Una belleza de Montehermoso. En ella se manifiestan vigorosamente los rasgos más puros y caracterizantes de la raza indígena extremeña.

SEXTO GRUPO

RELIGIOSAS

No podían estar ausentes de nuestro Cancionero regional, las canciones dedicadas a los santos. El pueblo extremeño mostróse siempre de manera tradicional como católico muy ferviente.

Ahí está, en esa comarca de Las Villuercas, ese magnífico templo, relicario agosto de la fe de mi pueblo y santuario glorioso de nuestra morenita Virgen guadalupeña, protectora y madre de Extremadura, por cuya gracia nos cupo un día la honra de ser quienes con nuestras gloriosas conquistas llevamos a feliz término la grandiosa epopeya americana que Colón emprendiera bajo los auspicios de los Católicos Reyes.

En cada pueblo, en cada aldea, no falta el Santo Patrón o Patrona a quien todos veneran con encendida fe y a quien en "su día" hacen los más solemnes festejos sacándole en procesión y haciéndole objeto de ofrendas en prueba de agradecimiento por los favores de él recibidos. A la ofrenda llámase la "el ramo", y éste lo hacen las personas que han hecho promesa; consiste en un armazón de madera en forma cónica y como de metro y medio de alto por uno de ancho en su base. Esta armadura la cubren con ramas verdes adornadas de flores, y encima o sobrepuestas acomodan las cosas ofrecidas, que suelen ser, por lo general, unas grandes roscas de pan confeccionadas con adornos muy artísticos, varios conejos y algún pollo o gallina. El "ramo" es colocado sobre unas andas y sacado por cuatro mozos en la procesión; ocupa el lugar anterior al Santo, yendo junto a él las personas que le ofrecen, entonando de cuando en cuando las canciones propias. Las letrillas de éstas son en muchas ocasiones ideadas con antelación por quienes ofrecen el "ramo", y se relacionan con el favor y protección que el Santo les ha dispensado. Terminada la procesión y ya en la iglesia, repítense todos los cantares, haciéndose la entrega del "ramo" que poco más tarde es públicamente subastado. Se destina la recaudación a sufragar los gastos de la fiesta.

En otros pueblos, el "ramo" no consiste en el armazón recubierto de follaje que hemos descrito, sino que es lo que se dice *un verdadero ramo*, una grande y, a veces, pesada rama desgajada de un álamo con la que carga durante

la procesión uno de los oferentes. Tal ocurría, por ejemplo (y digo ocurría, porque ya está casi perdida la costumbre), en pueblos como Rivera-Oveja, Villanueva de la Sierra y Casar de Palomero. En este último era consagrado el "ramo" a la *Bendita Cruz*, glorioso símbolo de famosa historia en la villa y fuera de ella por los sucesos sacrílegos que contra él promovieron los *judíos* durante la Semana Santa del año 1488. ¿Quién no ha oído hablar de la *Bendita Cruz* del Casar? Entonces, como recientemente, han corrido impresos los relatos históricos, y no creo haya lector que los desconozca, cosa por la que nos dispensamos de traerlos aquí.

Las "alborás" de los Santos son cantos de carácter procesional que en ciertos pueblos vienen como a substituir a los cantos de "ramo", sin perjuicio de que éstos existan también para otras fiestas. Son composiciones de loa al Santo que entonan unas mujeres colocadas junto a la imagen en la procesión. Llámense "alborás" porque acostumbra cantarlas desde los albores del día de la fiesta a las puertas del párroco y de los "mayordomos", como prueba de respetuoso homenaje a las representativas personas de éstos. Las "alborás" que aquí figuran con los especiales nombres de "Jarrampla" y "El Taraballo", dan lugar a la celebración de una costumbre por demás interesante cuyo origen no hemos tenido todavía la dicha de descubrir. "Jarrampla" llaman en el pueblo de Piornal, y "El Taraballo" en el de Navaconcejo a un jocoserio personaje que desempeña un importante papel en la fiesta del *bendito* San Sebastián. Tienen en Piornal a este Santo por Patrón; aunque en el de Navaconcejo no lo es, tribútanle la misma fiesta costumbrista; pero donde ésta tiene su más completo desarrollo y gracejo típico es en el primero de los pueblos. Vamos a reseñarla cediendo la palabra al inspirado escritor extremeño señor Blázquez Marcos, quien en su libro titulado *Por la vieja Extremadura* describe esta sabrosa fiesta con más pulcritud y belleza que lo harían nuestras menguadas facultades. Exprésase así:

"Es el 20 de enero. Han salido de las viejas arcas, plenas de aromas sanos y humildes, las ropas de gala: el calzón estrecho y corto, la calza con botín, el chaleco de brillantes botones y la camisa de casero hilado, muy bordada, de los hombres hacen pareja en el lujo de atavíos del día con los amplios refajos historiados, los jubones vistosos y los pañuelos de las mujeres.

La pequeñita y graciosa imagen del Santo parece sonreír ante los preparativos de sus fieles, pero la devoción lugareña quiere darle una prueba aún más palmaria de su identificación con la figura mártir del Patrón. Es preciso que en ese día haya también en el pueblo un mártir auténtico; y nunca falta, en efecto, el imprescindible "Jarrampla", es decir, el hombre que, agradecido a San Sebastián por haberle sacado ileso de alguna enfermedad o grave peligro, hace en tal día el mártir de carne y hueso.

Vistiendo un raro traje blanco con ribetes y pintas encarnados, y con careta, el "Jarrampla" se dirige a la iglesia, donde, en la misa ofrece su prome-

sa en medio del presbiterio, mientras un coro de mozas, "las cantoras", entonan las tradicionales canciones de "rosca" y loan al Santo:

A las devotas que cantan
aquí, esta rosca,
y al "Jarrampla" que toca
dales la gloria...

Terminada la misa, comienza el verdadero martirio del "Jarrampla" que, con su raro indumento, recorre las calles entre la algarabía y el contento de los chiquillos, que le hacen blanco de toda clase de objetos arrojados.

En la procesión de la tarde, él tiene la importante misión; delante del Santo y siempre vuelto hacia la imagen, el "Jarrampla" va tocando el tamboril hasta el regreso al templo, en cuyo atrio, los devotos, luego de dejar su óbolo en una bandeja, bailan al Santo, tomando la pequeña imagen en sus manos y acompañados por el tamboril del mártir del día, quien al acabar les va dando con su "cachiporra" o palillo cierto suave golpe de obligado ritual.

La tradicional "jarrampla" termina dejando oír en la hosca y brava soledad de la noche invernal las viejas *alborás* plenas unas de ternura devota:

Levántate, zapatero,
a hacer zapatos
para el Santo bendito
que está descalzo.

matizadas otras de intención picaresca:

La mujer del "Jarrampla"
está dormida,
y si no se levanta
no come migas.

El "Taraballo" de Navaconcejo tiene el mismo significado que el "Jarrampla" descrito de Piornal. Al "Taraballo" es en la procesión donde *le martirizan, apedreándole* desde las ventanas y balcones de las casas con naranjas y castañas cocidas que la chiquillería se apresura a recoger mientras el mártir les hostiga con una especie de *zurriago* que lleva. El baile del Santo, que es lo más notable y original de esta fiesta, no existe en Navaconcejo ni se recuerda si en tiempos anteriores existió.

Conjeturamos que el nombre de "Jarrampla" ha de ser onomatopeya alusiva al tamborileo que éste va haciendo durante la procesión, y el de "Taraballo" proviene quizá del bufoncillo que acompaña en otras partes a ciertas danzas procesionales de que hablaremos en la Segunda Sección.

Los cantos de "Rogativas", como el mismo nombre indica, son los que el

pueblo usa para implorar la misericordia divina cuando, por ejemplo, las sequías amenazan destruir las cosechas o cuando una epidemia ha hecho presa del país.

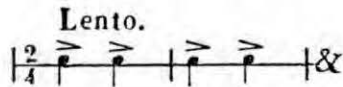
La melodía del *Rosario de la Aurora* que aquí recojo, se singulariza por su pronunciado sabor popular; es un tema que también poseen otras regiones, aunque con las variantes propias dialectales (1).

Los cantos de *Animas* son ejecutados de puerta en puerta por un grupo de mozos de ambos sexos y en la noche de Navidad o en la de Reyes para solicitar del vecindario una limosna que después sirve a dedicar varias misas en sufragio de los que penan en el Purgatorio. Las melodías son de una adecuación perfecta, pues todas poseen un fondo expresivo que dejan en el ánimo de quien las escucha el sobresalto de un trágico temor y la sensación de una impresionante angustia.

La canción que cierra el grupo de *Aguinaldo* que dicen del Niño, es de objeto semejante a las de *Animas*.

DE CUNA

Son las canciones que usan las madres para dormir a los niños. Aquí, en Extremadura, las denominan *A-ro-rós*. La costumbre es dormir sobre el regazo al tierno infante, meciendo la misma madre la silla en que se sienta con el siguiente ritmo:



(1) De este tema surgió, por boca de una cantadora flamenca, la versión conocida de *Los Campanilleros*, haciendo alusión este nombre a las campanillas que van tocando los fieles en el Rosario de la Aurora.

RAMO DE LA CRUZ BENDITA.

Adagio.

Dictó: Elena Botejara de Casar de Palomero.

143. 

Tres puer - tas tie - ne la i - gle - sia — En - tre - mos por
la más chi - ca Ha - ga - mos la - re - ve - ren - cia — A
la San - ta - Cruz Ben - di - ta Ha - ga - mos la - re - ve - ren -
- cia — A la San - ta - Cruz Ben - di - ta.

RAMO DE SAN GREGORIO.

Lento.

Dictó: Gregorio Felipe de Palomero.

144. 

Al - en - tral en es - te tem - plo — De -
- be to - do buen cris - tia - no De ha - cer - le la re - ve -
- ren - cia — A Je - sús — Sa - cra - men - ta - do.

RAMO DE DIOS PADRE.

Despacio. (1)

Dictó: Juana Miguel (a) "La Salú" de Villanueva de la Sierra.

145. 

Por es - te a - gua bendi - ta Que de la - pi - la he to - ma - do Sa -
- lu - da - ré al Padre Eter - no Rey de to - do lo cre - a - do.

RAMO DE SAN JORGE.

Andante.

Dictó: Orósia Moreno de Navaconcejo.

146. 

En Ca - pa - do - cia na - cis - te De pa - drés es - cla - re - ci - dos
Ya ca - pi - tán - as - cen - dis - te Por ser de Dios es - co - gi - do.

(1) Con esta misma música cantan también el Ramo de Santa Julita y San Quirico, patronos que son del pueblo.

RAMO DE SAN ROQUE.

Andantino.

Dictó: Felicidad Felipe de Piornal.

147. Musical notation for 'RAMO DE SAN ROQUE' in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of three staves of music with lyrics: 'Es-te ra-mo te o-fre-ce-mos— San Ro-que con a-le-gri-a En-tre u-nas cuan-tas de mo-zas Que las ca-sás no— que-ri-an Que las ca-sás no— que-ri-an.' The melody features several triplet markings.

Es - te ra - mo te o - fre - ce - mos — San Ro - que con a - le -
gri - a En - tre u - nas cuan - tas de mo - zas Que — las
ca - sás no — que - ri - an Que las ca - sás no — que - ri - an.

RAMO DE LA VIRGEN DE LA CONCEPCIÓN.

Ad lib: (lento).

Dictó: Cirila González de Rivera-Oveja.

148. Musical notation for 'RAMO DE LA VIRGEN DE LA CONCEPCIÓN' in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of two staves of music with lyrics: 'Pa-ra en-trar en es-te tem-plo Y mi pro-me-sa cum-plir Al hon - ra-do A-yun-ta-mien-to Li - cen-cia voy — a pe-dir.' The melody features a triplet marking.

Pa - ra en - tar en es - te tem - plo Y — mi pro - me - sa cum - plir
Al hon - ra - do A - yun - ta - mien - to Li - cen - cia voy — a pe - dir.

RAMO DE SAN MIGUEL.

Andante.

Dictó: Eusebio Herrero de Cabrero.

149. Musical notation for 'RAMO DE SAN MIGUEL' in 2/4 time, key of G major. It consists of four staves of music with lyrics: 'San Mi - guel que con sus a - las Qui - so ba - jar a la tie - rra En lo al - to del ar - tal Cris - to - le Cris - to - le pu - so ban - de - ra' The melody features several sixteenth-note passages and a sextuplet marking.

San — Mi - guel que — con sus a - las
Qui - so — ba - jar a la tie - rra — En lo
al - to — del ar - tal — Cris - to - le
Cris - to - le pu - so ban - de - ra —

RAMO DEL CRISTO DEL PERDÓN.

Adagio.

Dictó: Marcelina González de Tornavacas.

150. Musical notation for 'RAMO DEL CRISTO DEL PERDÓN' in 2/4 time, key of G major. It consists of two staves of music with lyrics: 'El ven - ti - sie - te — de Ju - lio Un gran com - bate han te - ni - do De los hi - jos de es - te pue - blo Y nin - gu - no ha fa - lle - ci - do.' The melody features a sextuplet marking.

El ven - ti - sie - te — de Ju - lio Un gran com - bate han te - ni - do
De los hi - jos de es - te pue - blo Y nin - gu - no ha fa - lle - ci - do.

Jarrampla. (Alborá de San Sebastián.)

151. *Andante.* Dictó: Felicidad Felipe de Piornal.

Sa - bas-tián va - le - ro - so Hoy es - tú di -
 - a - Sa - bas-tián va - le - ro - so Hoy es - tú di -
 - a - fo - dos te fes-te-ja - mos Con a - le - gri - a. Con a - le -
 - gri - a To - dos te fes-te-ja - mos Con a - le - gri - a.

Alborá de San Pablo.

152. *Allegretto.* Dictó: Marcelino Manzano de Arroyomolinos de la Vera.

Se - ñor San - Pa - blo ben - di - to -
 - Co - go - lli - to de a - ci - - prés
 - Quien tu - vie - ra - cuer-po y al - ma - Don-de
 vos - te - ne - is los pies

El Taraballo. (Alborá de San Sebastián.)

153. *Moderato.* Dictó: María Fernández de Navaconcejo.

A los vein-te de E - ne - ro Cuan-
 - do mas' ye - la - Sa - lión ca - pi - tán
 fuer - te A po - nel - ban - de - ra

Alborá de la Virgen de la Concepción.

Adagio.

Dicitó: Cirila González de Rivera-Oveja.

154. Musical notation for the first piece, starting with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: "La i-gle-sia es— la col-me - na Las a - he-jas so - mos - nos" on the first line, and "La Vir - gen es la ma-e - sa Y el dul-ce — pa - nal de Dios." on the second line.

La i-gle-sia es— la col-me - na Las a - he-jas so - mos - nos

La Vir - gen es la ma-e - sa Y el dul-ce — pa - nal de Dios.

*Rogativas a la Virgen de Valdefuente.*All.^o moderato.

Dicitó: Antolin Garrido de Monchermoso.

155. Musical notation for the second piece, starting with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: "¡Oh! Vir - gen de — Val - de - fuen - te —" on the first line, "El ni - ño te - neis dor - mi - do Le - ván - ta - lo —" on the second line, and "pa - raa - rri - ba — Y ve - reis co - mo hallo - vi - do —" on the third line.

¡Oh! Vir - gen de — Val - de - fuen - te —

El ni - ño te - neis dor - mi - do Le - ván - ta - lo —

pa - raa - rri - ba — Y ve - reis co - mo hallo - vi - do —

Rogativas a San Sebastián.

Allegretto.

Dicitó: el anterior.

156. Musical notation for the third piece, starting with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: "San Se - bas - tián ben - di - to Co - mo es tan gua - po" on the first line, "Le re - lum - bran las sue - las De los za - pa - tos —" on the second line, "Ca - pi - tán • fuer - te Li - bra - mos del con - ta - gio De" on the third line, "ma - la muer - te — Fuerte ca - pi - tán —" on the fourth line, and "Li - bra - mos del con - ta - gio De to - do mal —" on the fifth line.

San Se - bas - tián ben - di - to Co - mo es tan gua - po

Le re - lum - bran las sue - las De los za - pa - tos —

Ca - pi - tán • fuer - te Li - bra - mos del con - ta - gio De

ma - la muer - te — Fuerte ca - pi - tán —

Li - bra - mos del con - ta - gio De to - do mal —

Rogativas al Cristo de la Salud.

157. *Andantino.* Dictó: Manuela Iglesias de Caminomorisco.

Se - ñor, re - gar - mos los cam - pos Que ga -
- ne - mos la pe - se - ta Que los ri - cos a - va -
- rien - tos To - dos nos cie - rran las puer - tas

Rosario de la Aurora.

158. *Andantino.* Dictó: María Fernández de Navaconcejo.

El Ro - sa - rio de por la ma - ña - na Es u - na ca -
- de - na de gran - de va - lor — Que por é - lla se su - be a los cie - los A ver a Ma -
- ri - a que es ma - dre de Dios — De - vo - tos ve - nid — Her - ma - nos lle - gad — No per -
- da - mos lo que tan - to va - le Por la pe - re - ci - ta de no ma - dru - gar.

Tres Cantos de Ánimas.

159. *Grave.* Dictó: Antolin Garrido de Montehermoso.

Las al - mas del — Pur - ga - to - rio Por — las — ca - lles
han sa - li - do — Dan - do gri - tos y — cla - mo - res
Que las oi - gan sus a - mi - gos

160. *Grave.* Dictó: Cirila Gonzalez de Rivera-Oveja.

Las a - ni-mas a tu puer-ta Lle-gan ben-di-to a es-tas
ho-ras A-guar - dan-do a que le - dés - U -
na ben-di - ta li - mos - na Há - ce - le bien Que si us - té
I^o tpo.
la fa - vo - re - ce A - ni - mas se - rán tam - bien

161. *Grave.* Dictó: Marcial Batuecas de Santa Cruz de Paniagua.

Las a - ni-mas de tus pa - dres A tus -
puer - tas Nos en - vi - an Que nos dés u - na -
li - mos - na Por lo bien que te que - ri - an

Aguinaldo que dicen del Niño.

162. *Lento.* Dictó: Telesfora Sánchez de Palomero.

Ma - ña - na es Pas-cua de - Re - yes - La pri-mer
Pas-cua del a - ño En - tre - da - mas y - don -
ce - llas - Al rey le pi - den gui - nal - do.

DE CUNA.

163. *Andante.* Dictó: Cándido Martín de Azabal. (Hurdas)

Ro, mi— ni— ño de la cu— na— Ro, mi— ni— ño de la
 cu— na Ro, mi ni— ño de la cu— na Que a los pié tie— ne la lu— na—
 Ya la— ca— be— ce— ra el sol— Ya la— ca— be— ce— ra el
 sol Ya la ca— be— ce— ra el sol Duer— me— te ni— ño Ro ro—

164. *Allegretto.* Dictó: Claudia Iglesias de Romangordo.

Si el pa— dre del ni— ño No hubie— ra ve— ni— do Ró, ro, mi ni— ño
 ro. Ro, ro, que tea— rro— llo yo— Frai— le del de— mo— ño Dur— mie—
 — ras con— mi— go Ro, ro, mi ni— ño ró. Ro, ro, que tea— rro— llo yo—

165. *Andante.* Dictó: Antolin Garrido de Montehermoso.

Le— van— ta— ti Se— gún— du Le— van— ta— ti a is— tan— ti Que el ni— ñu quie— ri
 a— gua Le— van— ta— ti y no tar— dis Ro, ro, ro, ro, ro.
 Ro, ro, que ya se dul— mió— e— a e— a.

Allegretto.

Dictó: Cirila González de Rivera-Oveja.

166. 

Duer-me-te ni - ño chi-qui - to Mi-ra que vie - ne la lo-ha-
 Mi-ra que vie - ne di - cien-do, Don-de está el ni-
 - ño que llo-ra A ro-ro mi ni-ño a ro ro ro
 ro a ro ro mi ni-ño que te a - rro-llo yo

Moderato.

Dictó. Esperanza Rojo de Hoyos.

167. 

Duel-mi-te mi ni - ño Que ten-go que ha-cer — La -
 - var los pa - ña - les Plan - char y co-ser — La - ser e e e e.

Moderato.

Dictó: Matilde Caballero de Calzadilla de Coria.

168. 

Di-cen que los ga - ña - nes Hue - len a he - no
 Ga - ña - ni - to es el mi - o Hue - le a ro-me - ro Lan-ce - ro
 Con — un pie en el es - tri - bo Li - ge - ro Que es - tá la
 mar sa - la - da En el me - dio E - a ro, ro, e - a

Andantino.

Dictó: Cirila González de Rivera-Oveja.

169. 

Pa-lo-mi-ta blan-ca — Que andas a des - ho-ras — En ca-sa está el
 pa-dre — Del ni-ño que llo-ra — A ro ro ro ro Que te a - ro-llo yo.

INDICE TONAL

RAMOS

Modos diatónicos (greco-romanos).

Dórico: Números 143 y 144.

Modos gregorianos.

Modo tercero: Número 145.

Modo sexto: Número 146.

Tono arábigo-menor.

Número 147.

Bitonal.

Número 148.

Modo mayor.

Números 149 y 150.

ALBORÁS

Modo menor.

Del número 151 al 153.

Tonalidad indecisa.

Número 154.

ROGATIVAS

Modo diatónico (greco-romano).

Dórico: Número 155.

Modo menor.

Número 156.

Modo mayor.

Número 157.

ROSARIO

Bimodal.

Número 158.

CANTOS DE ANIMAS

Modos diatónicos (greco-romanos).

Dórico: Número 159.

Hipodórico: Número 160.

Tono arábigo.

Número 161.

AGUINALDO

Modo menor.

Número 162.

DE CUNA

Modos diatónicos (greco-romanos).

Dórico: Números 163 y 164.

Tono arábigo-menor.

Números 165 y 166.

Bimodal.

Número 167.

Modo mayor.

Números 168 y 169.



Un "velloso" y dos "chinatos".

SEPTIMO GRUPO

D E B A I L E

En las domingueras festividades de la humilde aldea constituye el baile la diversión y el regocijo predilectos de los sencillos lugareños.

En la tarde del día vuélcase sobre la soleada plaza toda la florida mocedad, en majos y brillantes atavíos de vestimenta, que llenan el espacio de alegre colorido e impresionan la vista con su belleza deslumbradora. Unas mozas animosas y cantarinas entonan los jubilosos cantos a compás del rítmico sonaje de las panderetas. Se ha organizado el baile. Desplégase en movimientos y actitudes graciosamente serenos y reposados. Más que una inocente diversión nos parece ver en él simbolizados de manera sintética los sentimientos más hondos y las emociones más puras del alma popular. Es siempre sobrio y sin arrebatos; alegremente serio, como neta expresión del sano concepto que de todas las cosas y aun de la vida misma posee el humilde y sencillo, pero inteligente, pueblo.

Allí lucen su donosura y recato, su ingenua gracia y su garrida gentileza, las castas aldeanas de pulidas y sonrosadas mejillas. Allí sobresale la mesurada arrogancia, el empaque viril y noble de los morenos mozos enamorados... Completando el sugestionador escenario que la plaza ofrece, en las esquinas, y formando corrillos, vense a comadres y abuelas en feliz chismorreo de sus cosinas, y a la puerta de la taberna hay un grupo de galanos viejos que dicen ocurrencias pícaras y rememoran los dichosos días pasados de su mocedad.

¡Qué pena cuesta observar cómo un mal entendido progreso va demoliendo en muchos pueblos tantas atávicas y buenas costumbres que llevará el olvido para no devolver jamás! Quédenos siquiera la esperanza de poder llegar a evitar con tiempo bastante la pérdida total de sus esencias. Salvemos, por lo menos, las formas rituales de arte que inspiraron tales costumbres y de que tradicionalmente se sirvió el pueblo para desarrollarlas. No es poco conseguir esto, pues que habremos logrado salvar lo que mejor entraña el sentimiento de ellas.

Las canciones de baile que forman este grupo son, en su mayor número, de la jota, que es en la Extremadura alta el baile más generalizado y del que se conserva, por lo tanto, más abundante documentación.

En el Primer Grupo de la Segunda Sección de esta obra explico algunas de las varias formas de ejecución de la jota. Asimismo dejo para explicar en aquella sección los bailes que como el "Quita y pon", el "Malandrin", el "Son" y el "Perantón" tienen allí versiones de gaita. Los del "Cerandeo" y "El Pollo" no aparecen transcritos para dicho instrumento, y diremos aquí su manera de bailarse.

El "Cerandeo" que bailan en Garganta la Olla, es conocido en otros varios pueblos de la provincia; pero es en aquél en donde me ha parecido que se baila con más pureza en la interpretación, por responder sus figuras a formas más antiguas.

Las dos primeras partes son casi iguales a algunas de las usadas en la jota. La primera, llamada "Preparación" o también "Paseo", es ejecutada con un movimiento lateral que va de derecha a izquierda y viceversa, en una distancia como de un metro, yendo, claro es, para un mismo lado los dos que ejecutan el baile. La figura es prácticamente así (1):

Al marcar el ritmo—que lleva el pandero—la parte fuerte o primera del compás, muévase coincidiendo con ella hacia la izquierda el pie derecho en ademán como de dar un golpe al aire; cae otra vez este pie a su sitio, pero avanzando un poco hacia el lado derecho (primera parte del compás siguiente); viene a unirsele el pie contrario (tercera parte del mismo compás), y avanza de nuevo el pie derecho haciendo simultáneamente el izquierdo el inicial golpe al aire (primera parte del nuevo compás): se repite ahora la figura en orden inverso hasta que empieza a sonar el canto, pues el movimiento de "Preparación" o "Paseo" siempre es acompañado sólo por el ritmo de las pande-retas. Esta figura se ejecuta sin levantar los brazos, y en actitud como de descuido, hasta sonar la canción (2).

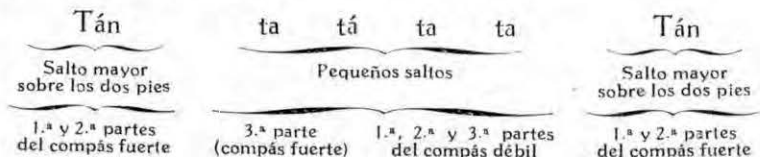
Una vez que empieza el canto comienza la segunda parte del baile. Esta tiene como figura la misma que tiene como segunda el "Son" (no brincado) o también la segunda de la jota en primera forma (véase en la Segunda Sección). Cualquiera que se eligiere de aquellas dos figuras, ha de ejecutarse en el "Cerandeo" de manera más parsimoniosa que en aquellos bailes e imprimiendo a los movimientos una mayor elegancia y distinción.

La tercera parte es la de más vitalidad. Al llegar el canto al *estribillo*, los que bailan dan una vuelta sobre sí y empiezan a marcar rítmicamente las partes del compás con unos pequeños saltos que dan sobre la punta de un pie para caer sobre la punta del otro, que también a su vez salta, operación que se

(1) Fijemos bien en ella la atención porque es la figura de "Preparación" común a casi todos los bailes que describo en la Segunda Sección.

(2) Como son dos los bailadores, y colocados frente por frente, al hablar como hablamos de *pie derecho* o *izquierdo*, *lado derecho* o *izquierdo*, debe entenderse que aludimos al movimiento que verifica uno de los bailadores, suponiendo que el contrario ejecuta esos movimientos mismos, pero siempre inversamente. Téngase presente esta advertencia para todas las descripciones de la segunda sección.

repite hasta llegar a la primera parte del compás fuerte, que dan un gran salto apoyado en los dos pies, cuya duración es de dos partes del compás (primera y segunda). El ritmo de los pies, acomodado a las partes de los compases, es de la siguiente manera:



A tenor de los saltos va cambiando de lugar la pareja, colocándose el mozo donde antes estaba la moza, y ésta en el lugar del mozo. Al terminar el *estribillo* dan una vuelta en el aire sobre sí, y comienza de nuevo la primera parte del baile (1).

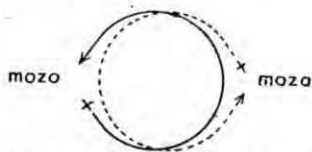
El uso de las castañuelas está limitado únicamente al hombre, pero es un uso que va poco a poco relegándose, siendo lo más corriente en los dos bailarines el hacer sonar los dedos cascando sobre el pulgar y la palma de la mano el dedo medio; llaman a esto "hacer o cascar los *pitos*".

El ritmo que lleva la pandereta es el siguiente:



El baile de "El Pollo", que también llaman de "La Pata", tiene su figura de "Preparación" igual a la del "Cerandeo".

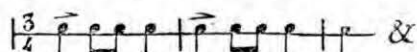
Al empezar el canto comienza la figura de la segunda parte dando los bailarines una vuelta sobre sí y haciendo un movimiento lateral en cuyos extremos se mueve la pierna exterior por dos veces y en dirección de abajo arriba, figura de donde toma el baile su nombre de "La Pata". Prácticamente, la figura es semejante a la primera de la jota en tercera forma, con la diferencia de que allí el movimiento de abajo arriba que hace la pierna se verifica sólo una vez, y aquí el movimiento es doble (V. en la Segunda Sección). Continúa esta misma figura hasta el *estribillo*, donde los bailarines vuelven a girar en vuelta sobre sí y ejecutan la parte tercera, que consiste en un cruce de pies por medio de muy leves saltos, mientras se trasladan por dos veces de lugar, quedando cada bailarín en su primitivo sitio, hecho lo cual dan en el punto final de la canción otra vuelta sobre sí para empezar de nuevo el baile. El traslado de lugar viene a ser próximamente esto:



(1) El *Cerandeo* es probablemente una derivación del baile gitano-andaluz conocido con el nombre del *Zarandeo*.

y el paso o figura de "cruzadillo" de pies realizase así: se levanta un poco, por ejemplo, el pie derecho del suelo y déjase caer atrás coincidiendo con el *primer tiempo* o parte del compás; el pie izquierdo le cruza por delante (*segundo tiempo*) y queda apoyado, en lo que el derecho da un leve golpe en su sitio y sobre el suelo (*tercer tiempo*); el pie izquierdo (el que cruzó) avanza ahora de frente hacia adelante (*primer tiempo* del compás siguiente); le cruza el derecho (*segundo tiempo*), leve golpe del izquierdo (*tercer tiempo*) y avance del derecho (*primer tiempo* del nuevo compás), repitiéndose la figura de cruce y avance hasta completarse el traslado de lugar (1). Los pies asientan sólo sobre las puntas, y las piernas caen siempre un poco dobladas para que la figura adquiriera gracia (2).

El ritmo de pandereta que acompaña el baile es de esta forma:



Este ritmo y el siguiente son los que con más frecuencia se usan para el acompañamiento de la jota extremeña:



(1) El paso de "cruzadillo" no siempre se verifica en avance, sino que se hace también en ciertos bailes sin moverse del sitio los bailadores; entonces el pie que cruza, en lugar de avanzar, cae hacia atrás. Tenemos este caso en el *Pindongo*, que luego conoceremos.

(2) *El Pollo* es baile conocido ya en el siglo XVII. Cítale Vélez de Guevara en *El Diablo Cojuelo* (tranco primero).

(3) Son también los ritmos que se usan para acompañar las tonadas de *ronda* a tres tiempos, muchas de las cuales, digámoslo ahora, son aplicadas ocasionalmente al baile en calidad de jotas.

JOTAS.

Allegro.

Dicitó: Manuela Iglesias de Caminomorisco.

170.

La pan-de-re-ta lo di-ce — Ye-lla mis -
 ma lo de - cla - ra — Ye-lla mis - ma lo de - cla - ra —
 Vi - va la da - ma que tie - ne — Los ri - zos
 so-bre la ca - ra — La pan-de-re-ta lo di - ce —
Estribillo.
 ¡Ay! sa - le - ro Sa - le - ro y sal — ¡Ay! sa -
 le - ro Co - mo te va

Allegro.

De Carnaval.

Dicitó: Daniela Puertas de Marchagáz.

171.

La re-ta-mi-ta — ver - de Ven - go bus - can-do —
 Yo bien se quien la — tie-ne Pe - ro me — ca - llo La -
 var La re-ta-mi-ta ver-de La-var La ver - de re - ta-ma

Allegro.

Dicitó: Juana Miguel (a) "La Salá" de Villanueva de la Sierra.

172.

La pan-de-re-ta en mi ma-no — Mu-cha fir -
 me-za no tie - ne — So - lo que la lle-va el ai - re Que -
 vie - ne de los — la - u - re - les

173. *Allegro.* Dictó: la anterior.

Aho-ra si que can-to yo — Congus - to y con - a - le -
 - grí - a — Por-que a sa - li-do a bai - lar — U - na pri - ma -
 que te - ní - a — O - lé yo - lé re - sa - la - da -
 U - na pri - ma — que te - ní - a —

174. *Allegro.* Dictó: Cirila González de Rivera-Oveja.

El di-a que me di - je - ron - Que tu que - rer e - ra fal -
 - so Con la - gri - mas en los o - jos La ca - lle re - gué Ho - ran -
 - do — Ro - ji - ta mi - a De - ni - que - rer M'has
 ol - vi - da - do Y no se por — que —

175. *Allegro.* Dictó: María Cruz Sánchez de Palomero.

A - yer tar - de fui di - cho - sa — Por los fa - vo -
 - res de un an - gel ¡Ay! — Por los fa - vo - res de un an - gel —
 — Cuan - do vol - ve - re yo a ser — Di - cho - sa co - mo a - yer tar -
 - de ¡Ay! — Di - cho - sa co - mo a - yer tar - de —

176. *Allegro.* Dictó: Cirila González de Rivera-Oveja.

La pri-mer vez que te vi — Fué la - van - do en
 u - na fuen - te — Yo me e - na - mo - ré de ti — Es - tre -
 - lla — res - plan - de - cien - te — Yo - lé yo - lé re - sa -
 - la - da — Es - tre - lla — res - plan - de - cien - te —

177. *Allegro. (1)* Dictó: Julia Granados de Riobobos.

La zam - bom - ba es - tá pre - ña - da — Ha de pa - ril en E -
 - ne - ro — Ha de pa - ril un chi - qui - llo — Que le lla -
 - men zam - bom - be - ro — ¡Ay! la Flo - re, la Flo - re, la - Flo - re —
 — Chi - que - ti - ta pe - ro con a - mo - res —

178. *Allegro. (2)* Dictó: Cándido Martín de Azabal (Hurdes)

La lu - na cuan - do va lle - na — No lle - va
 - tan - to ri - gor — Co - mo lle - va mi mo - re - na —
 — Cuan - do va a mi - sa ma - yor — ¡Ay! sa - le - ro Sa -
 - le - roy sa - lá — ¡Ay! sa - le - ro Di - me don - de - vas —

(1) Se baila esta jota en Carnavales acompañada de zambombas panderetas y almireces.

(2) Tiene versión degaita N.º 66. 2.º S.

(De la pata)

Allegro. (4)

Dictó: Cándido Martín de Azabal (Hurdés)

179. 
 Si quie-res que te quie-ra Za-pa-te-ri-to


 Me has de ha-cer u-nas ho-tas Con ta-co-ni-to Ya-si con la


 pa-ta Ya-si con el pie Ya-si con la pa-ta Te quie-ro yo


 ver Ya-si con la pa-ta La *güel-toal* re-vés

Allegro.

Dictó: Vicente García de Ahigal.

180. 
 Por can-tar la man-ta a-ma-ri-lla Me


 lle-vas-tes un re-al Aun-que me lle-ves dos-


 -cien-tos No la de-jo de can-tar La man-ta a-


 -ri-lla Del ca-ra-bi-ne-ro Con cin-tas a-rri-ba Ra-pón en el


 me-dio-Que ven-ga la man-ta Que ven-ga el di-ne-ro-Que


 ven-ga la man-ta Del ca-ra-bi-ne-ro

Allegro.

Dictó: el anterior.

181. 
 Di-cen que no me quie-res Tú ni tu ma-dre


 Si u-na puer-ta se cie-rra Cien-to se a-bren

Yo no soy La del can-ta - ro ma-dre — Yo no
 soy Que es o - tra de mi ca - lle — Yo no soy Mo - li - ne-ro
 no — Yo no soy Ra-mi - to de tré - bol —

Vivo.

Dictó: Ramona Serrano de Malpartida de Plasencia.

182.

A-qui es-ta - mos en la pla - za — Don-de se
 to - re - a el to - ro — Y se ven - den los pu -
 - che - ros — Y nos di - ver - ti - mos to - dos
 — Yo - le yo - le re - sa - la - da — Y nos di -
 - ver - ti - mos to - dos

Allegro.

Dictó: Antolin Garrido de Montehermoso.

183.

Tu ma-dre la que no quie-re la que tú
 ca - ri - ta ve - a — Por en-ci - ma de tu
 ma - dre — He de ha-cer u - na ve - re - a Llá - ma -
 - los Llá-má - le ma - jo al to - ro — Clá - va - le la ban - de -

- ri - lla — Al o - tro la - do del lo - mo — Llá - ma -
- le Llá - ma - le ma - jo al to - ro —

184. *Allegro.* Dictó: Daniela Puertas de Marchagaz.

La pan - de - re - ta que to - co — Es
de u - na o - ve - ja pe - la - da — Que se mu - rió de mo -
- rri - na — Ma - la mo - rri - na le en - tra - ra —
— A la flor del ver - de li - món Que la lle - va u - na
ni - ña — Por las ca - lles de Se - vi - lla —

185. *Allegro.* Dictó: Eusebio Herrero de El Cabrero.

Co - mo quie - res que sin sol — Pue - da es - tal —
— a - le - gre el di - a — Co - mo quie - res que sin vel - te —
— Pue - da pa - sal — vi - da mi - a — O - le o -
- le re - sa - la - da — Pue - da pa - sal vi - da mi - a —

186. *Allegro.* Dictó: José Luis Calero de Villanueva de la Vera.

Al su-bir la sie-rra a- rri - ba ————— Al su-bir
 la sie-rra a- rri - ba ————— P'u - se la ma - no en la
 nie - ve ————— Va - le más lo que te quie - ro —————
 Que lo que tus pa - dres tie - nen ————— A la tú ven - ta - na Hay
 u - na ar - bo - le - da ————— Con ra - mi - tas ver - des Que a tu ca - ma
 lle - gan ————— De ca - da ra - mi - ta Cuel - ga u - na a - zu - ce - na —————
 Pa que te di - vier - tas Cuan - do ten - gas pe - na —————

187. *Allegro.* Dictó: Engracia Puertas de Marchagáz.

Pan - de - re - ta pan - de - re - ta ————— Yo te ten -
 - go de rom - pel ————— Que a la puer - ta de mi no - via —————
 No qui - sis - te to - car bien ————— ¡Ay! sa - le - ro Sa -
 - le - ri - to y sal ————— ¡Ay! sa - le - ro Di - me don - de vas —————

De Carnaval.

Allegro.

Dictó: Agapio Luis Corchero de Villanueva de la Sierra.

188. 
 Va-mo-nos de a - quí que co - rre — La ma-la for-

 -tu-na nues-tra — Que s'ha ca-i - do la to-rre —


 — No se mo-cai - ga la i - le-sia — Con u-na gui-ta-rra Con

 un al - mi - rez — Yu - na pan-de-re-ta Que re-tum-be bien —

Són.

Allegro. (4)

Dictó: Antolin Garrido de Montehermoso.

189. 
 Én es - ta pra-ue - li - ta Yen es - te lla - no Se tra -

 -ba-ja en in - vier-no Más que en ve-ra - no Que de - ba-jo del tren —

 U - na ni - ña se per-dió Llo-ra-ba el ma-qui-nis-ta Mo-re-na de co-ra-zón

 Di - le a la re-sa - la - da Que la quie-ro yo —

Són.

Allegro.

VARIANTE DEL N.º 188.

Dictó: el anterior.

190. 
 Es tu gar - gan-ta la nie - vi — Que por e -

 -lla se di - vi - sa — El a - gua cuan-do la be - bis —

 — Si en-do tan del-ga-da y li - sa — Mi - ra co - mo se pa -

 -se - a La mi mo-re - ni - ta Por la ca - rre - te - ra —

(4) Tiene versión de gaita N.º 15. 2.º s.

Baile del Cerandeo.

Vivo.

Dicitó: Aureliano Basilio de Garganta la Olla.

191. Musical notation for 'Baile del Cerandeo' in 3/8 time, featuring a melody with eighth and sixteenth notes and rests. The lyrics are: El Ce-ran-de-o se- ño-res Ha ve-ni-do de Ma-dri Le ha tra-i-do el bo-ti-ca-rio Pin-ta-do en el cor-ba-tin O-le re-sa-la-da. y o-le Pip-ta-do en el cor-ba-tin Con el Ce-ran-de-o An-de-o yan-dá Con el Ce-ran-de-o Te quie-ro sa-lá Sin el Ce-ran-de-o No quie-ro ná

*Baile del Pollo ó la Pata.*All.^o mosso.

Dicitó: Antolin Garrido de Montehermoso.

192. Musical notation for 'Baile del Pollo ó la Pata' in 2/4 time, featuring a melody with quarter and eighth notes. The lyrics are: Yo fui quien te qui-tó el po-llo Por la ta-pia del co-rral Por la ta-pia del co-rral No te qui-té la ga-lli-na Porque no tu-vi lu-gar ¡Ay! ma-re ma-re No ma-teus-té el po-llo Que la ga-lli-ni-ta Pi-de ma-tri-mo-nio ¡Ay! ma-re ma-re No le mateus-té Que la ga-lli-ni-ta De-ja de po-ner

193. All.^o mosso. (4) *Baile del Quita y Pón.* Dictó: el anterior.

Aho-ra que sa - le mi no - via — Aho-ra que mi -
no - via sa - le — Aho-ra que sa - le mi
no - via — To - co yo pa - ra que bai - le —
— Por la ma - ña - na tem - pra - no Te — po - nes Jua - na En -
— el bal - cón - qui - tay pón Re - gan - do las a - zu - ce - nas La -
— yer - ba - güe - na La — flor de a - mor qui - tay pón Re - pón.

194. Allegro. (2) *Baile de Malandrín.* Dictó: el anterior.

La pe - rra de la I - sa - bel — Es - tá cri -
- an - do tres pe - rros tres pe - rros — El u - no pal se - ñor
júez — Y el o - tro pal es - tan - que - ro — Y el o - tro
que le ha que - da - do Pa - ra De - me - trio el bar - be - ro —
¡Ay! ma - lan - drín ma - lan - drín ma - lan - dre - ro ¡Ay! pren - da
mi - a te a - do - ro te a - do - ro y te que - ro —

(1) Tiene versión de gaita N^o 88. 2^a S.(2) Tiene versión de gaita N^o 89. 2^a S.

Perantón.

Allegro. (1)

Dictó: Marcial Baluecas de Santa Cruz de Paniagua.

195. 
 Si quie-res que yo te quie-ra Ha de ser con con-di-ción

 Que lo tu-yo ha de ser mi-o Y lo mi-o tu-yo

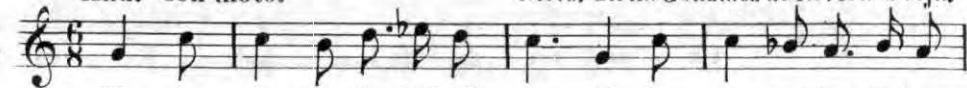

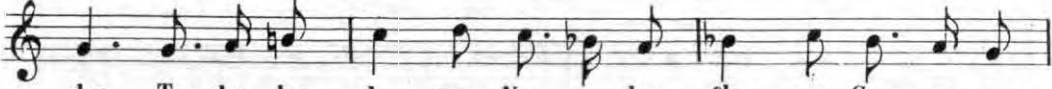

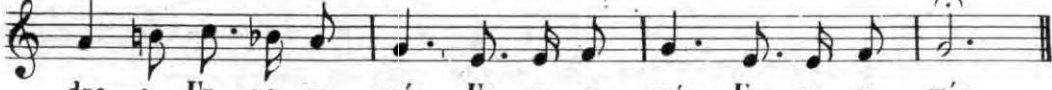
 no Las po-las de a-ho-ra Es-ti-lan de-cir Cuan-do ven a un

 po-llo ¡Ay! pi-ri-pi-pí Cuan-do ven a un po-llo

 ¡Ay! pi-ri-pi-pó ¡Ay! ma-ri-ne-ri-to De mi co-ra-zón.

*Perantón.*And^{te} con moto.

Dictó: Cirila González de Rivera Oveja.

196. 
 Si su-pie-ra don-de ha-bi-tas Y la ca-ma don-de duer-

 -mes Yo fue-ra co-mo la ye-dra Que su-be por las pa-re-

 -des To-das las da-mas Van a las flo-res Con sus a-

 -mo-res Tu ta-mién vas Yo que te ve-o Me re-me-ne-o Me ja-lan-

 -dre-o Un po-co más Un po-co más. Un po-co más.

(1) También se compasea en $\frac{6}{8}$

INDICE TONAL

JOTAS

Modos diatónicos (greco-romanos).

Dórico: Número 170.

Lidio: Número 171.

Mixolidio: Número 172.

Hipodórico: Número 173.

Diatonismo en evolución.

Número 174. Aunque prepondera el modo *menor*, con el cual empieza y termina este canto, posee en el medio un importante giro de indefinible diatonismo.

Hipodórico: Número 175, estructura moderna: tiende al *menor*.

Tono arábigo.

Del número 176 al 178.

Tono arábigo-menor.

Números 179 y 180.

Modo menor.

Del número 181 al 183.

Modo mayor.

Del número 184 al 188.

SONES

Modo menor.

Número 189.

Modo mayor.

Número 190.

BAILE DEL CERANDEO

Tono arábigo-menor.

Número 191.

BAILE DEL POLLO

Tono arábigo-menor.

Número 192.

BAILE DEL QUITA Y PON

Modo menor.

Número 193.

BAILE DEL MALANDRIN

Modo menor.

Número 194.

PERANTONES

Bimodales.

Números 195 y 196.



Peinado típico de Cabezavellosa
(Moño "de Esterilla")



Peinado típico de Moño de Bilaporte
(Moño "de Bilaporte")



Peinado clásico greco-romano

Al igual que en su música, el pueblo extremeño conserva también, en ciertos detalles de su atuendo exornativo personal, las influencias clásicas de los cultísimos pueblos invasores greco-romanos.

OCTAVO GRUPO

CANCIONES VARIAS

Agrupo bajo este título y en primer lugar las canciones que no pueden figurar en grupo aparte, como son las canciones de toros llamadas "Toreras", que no se encuentran más que en las comarcas del Valle y de La Vera de Plasencia. Se ejecutan por rondas de mozos los días que anteceden al de la capea o novillada tradicional, y en este mismo día.

Aparte la subvención que el Condejo regala para la compra del novillo que en la fiesta han de lidiar los mozos, como generalmente aquélla no basta para pagarle es costumbre recurrir a la suscripción voluntaria del vecindario para allegar la cantidad necesaria. No hay quien se niegue a esta contribución, ya por la esperanza de gozar la diversión que la capea proporciona, como por poder luego adquirir por reducido precio una porción de la fresca carne del novillejo, pues éste, después de matado, se vende en trozos y por *perrillas* a todos los vecinos: de ahí en la canción ese apéndice a manera de *estribillo* que dice:

Echarle y darle,
por una perra chica
cinco mil *rales*."

Alude a que por unos céntimos de contribución se obtiene el *bichejo*, que cuesta más valor y va a redundar en beneficio de todos.

La *capea* se celebra en la plaza del pueblo, cuyas bocacalles han sido previamente cubiertas con talanqueras. El espectáculo ofrece solaz para todos los gustos: hay el mozo pinturero que con valerosa habilidad no exenta de gracia artística sortea al toro en arriesgados lances, arrancando gritos y vítores de entusiasmo a los convecinos y estremeciendo de amorosa admiración muchos femeniles pechos: hay luego la intervención de unos mozos más zafios, que son como los "Tancredos" de la lidia, pues su torpeza les gana los más aparatosos *revolcones*, mientras la multitud se desternilla de risa y les llena de improperios; los que escapan del *revolcón* y se ven perseguidos por el toro no tienen otra defensa que la de zambullirse en el agua del *pilar* que hay en el centro de la plaza, lo que levanta entre el regocijado concurso el

más estrepitoso clamoreo de gritos y chillidos y agudas risotadas; después termina la fiesta con la un poco bárbara y cruenta costumbre de dar la muerte al animal a rejonazos, pinchotazos y golpes de estaca. Esto ya ni se puede ver ni queremos describirlo.

Siguen en este grupo, a continuación de las "Toreras", las canciones de carácter circunstancial. Son, por lo común, solfas en que el pueblo comenta con fina ironía todo acaecimiento extraño de la vida pueblerina: los amores pecaminosos y desiguales de una moza con el viejo *ricacho*; la torpeza de las enamoriscadas hijas de tío Juan "Gorra", o bien, la violación de una florida ventana a media noche por un apasionado galán. El pueblo lo comenta todo en son de burla y con hiriente sátira.

Incluyo después varios romances. He desistido de poner otros que poseo por no repetir aquí, aunque con ligeras variantes, los mismos que ya han sido publicados en Cancioneros de otras regiones. Inserto dos que se acompañan con *rabel monocordio*, instrumento pastoril que en Extremadura—tierra de pastores—se usó mucho en otros tiempos; todavía se sigue usando, yo mismo encontré viejos guardadores de rebaños que lo poseían y manejaban con cierta destreza.

El romance de "La Bastarda", del que van aquí cuatro versiones musicales a cual más interesantes, se cantan en estas tierras acompañando la faena agrícola de la siega; por ello se le da la sobred denominación de *La segaora*.

Cierra el grupo una nutrida colección de canciones que llamaremos "de uso no determinado" o "de azar", porque sin objeto especial a que referirse fueron sólo compuestas al impulso de un placentero estado de ánimo y al deseo de alegría. Se oyen a las mozas en los lavaderos de la *chorrera*; cuando en el crepúsculo sonrosado de la tarde vuelven de los huertos con los canastos rebosantes de fruta, y también cuando en la frescanza matinal cortan y hacen en los pegujales los *jaces* de hierba tierna para el ganado. Constituyen estos cantos una selección de los mejores que del género llegué a acopiar.

Andantino. **DE TOROS.** Dictó: Marcelina González de Tornavacas.

197. Musical score for 'DE TOROS' in 9/4 time, featuring a melody with various time signature changes (7/4, 3/4, 9/4) and triplets. The lyrics are: Ya es-tá el to-ro en la pla-za Dan-do bra - mi - dos - mi - dos Ya se que-dan los mo-zos Des-co - lo - ri - dos Ya se que - dan los mo - zos Des - co - lo - ri - dos

VARIANTE.

198. **Lento.** Dictó: Fulgencio Hernández de Cuacos. Musical score for 'VARIANTE' in 9/4 time, featuring a melody with various time signature changes (7/4, 3/4, 9/4) and sextuplets. The lyrics are: No me se-as to-re - ro Ni - gas - tes co - Nun - ca te - pon - la Ni a - la som-bra del to - ro Nun - gas No me se-as to-re - ro Ni ca - te - pon - gas co - tes - pon - gas co - la

199. **Ligero.** Dictó: Marcelina González de Tornavacas. Musical score for 'Ligero' in 9/4 time, featuring a melody with various time signature changes (7/4, 3/4, 9/4). The lyrics are: Ya viene el to-ri - to bra-vo — Por la dehe-sa de Val-ver - de Con el as-ta en-san-gre-ta-da Que da - ba pe - ni - lla ver - le Con el as-ta en-san-gre-ta-da Que da - ba pe - ni - lla ver - le.

200. *Gioioso.* Dictó: Aureliano Basilio de Garganta la Olla.

Ya viene el to-ri-to bra-vo — Por la sierra de Gar - gan-ta
 Con el cuer-no en-san-gre - ta-do Pi - san-do la nie-ve — blan-ca
 Pi-san-do la nie-ve — blan-ca Ya viene el to-ri-to — bra-vo E-char-le y
 dar-le — Por u - na pe-rra chi-ca — Cin-co mil
 ra-les — Cin - co mil ra - les

VARIANTE.

201. *All.^o moderato.* Dictó: Quintín Esteban de Jaraíz de la Vera.

Ya vie-ne el to - ri - to bra - vo Por la sie-rra
 de Val - ver - de Con el cuer-no en-san-gre-ta - do Que da las-ti -
 - ma de ver - le Que da - las-ti - ma de ver - le Ya
 vie-ne el to - ri - to bra - vo E - char-le y dar - le —
 Por u - na pe-rra chi - ca — Cin - co mil
 ra-les — Cin - co mil ra - les

202. *Andante.* Dictó: *Maria Fernandez de Navaconcejo.*

Ya le po-di-an ha-ber pues-to— Las ban-de-ri-las al to-ro Con cin-ta
 ver-de Ya - ni - llo de o-ro — La cin-ta pa-ra la mo-ña —
ten.
 Y el a-ni-llo pa-ra el de-do Qui-e-re-me ni-ña Quesoy to - re-ro— Pri-me-ra es-
ten.
 -pa-da Ban-de-ri - lle-ro — Ro-di-lla en tierra Y el to-ro al sue-lo —

DE CIRCUNSTANCIAS.

Canción Báquica.

203. *Andante.* Dictó: *Antolín Garrido de Montehermoso.*

A - bre - me - la puer - ta Se - ño - ra ca - se - ra —
 Que es - ta no - che ven - go Con la fi - lo - xe - ra.

204. *Ad libitum.* Dictó: *Matilde Caballero de Calzadilla de Coria.*

Por e - se lu - gar se sue - na — La voz de la —
 Vi - to - ri - na — Por que di - ce Don E - mi - lio — Que es u -
 - na mu - cha - cha fi - na — Por que di - ce Don E -
 - mi - lio — Que es u - na mu - cha - cha fi - na —

205. **Allegro.** Dictó: Antolín Garrido de Montehermoso.

El mo-zo de tío A-dri-án Que
pa-e-ci-un go-rri-ón Se ha su-bi-do a-
la ta-bru-na A qui-tar la de-vo-
ción ¡Ay! tío Pe-piu tío Pe-pin ¡Ay! A-dri-án A-dri-án
Por su-bir a la ta-bru-na La Jus-ta te va a de-jal La Jus-ta
te va a de-jal La Jus-ta ya te de-jó ¡Ay! A-dri-
án A-dri-án Yer-no de San-tos Ba-jó

206. **Allegretto.** Dictó: Matilde Caballero de Calzadilla de Coria.

La Pe-tro-ni-la en el bai-le Sea-rri-maa los de Ci-lle-ros
Es un po-qui-to ce-lo-sa Pre-gun-ta por el mu-le-ro An-da Pe-tro-
ni-la Que con-ten-ta vas Con los treinta rri-ales Que te van a dar

207. **All.^{to}** Dictó: Telesfora Sánchez de Palomero que la oyó en Robledillo de Gata.

Cuan-do la To-rri-na vi-no Cuan-do la To-rri-na
vi-no De los ba-ños de ba-ñar-se

En el me-dio-del ca - mi-no En el me-dio-del ca - mi-no Le
 cuen - tan - las no - ve - da - des — A tu ma - ri - do To -
 - rri - no Ya la - tie - nen en la — car - cel —
 — Yan - da To - rri - no To - rri - no sa - la - do —
 — Por e - so te tie - nen tan a - ver - go - za - do —

2ª VARIANTE DEL N.º 19.

Allegro mosso.

Dictó: Antolín Olivera de Gujo de Galisteo.

208. En el pue - blo del Gui - ji - to —
 Lo que ha ve - ni - do a pa - sal — Que las hi - jas de Juan
 Go - rra — An - dan bus - can - do po - sá — Con la Lo -
 - la yo me voy — Con la Lo - la yo me i - ré —
 Con la Lo - la yo me voy — Con la Lo - li - ta al ca - fé —

Allegro. (1)

Dictó: Higinio Martín de El Torno.

209. Vi - to - ri - na Vi - to - ri - na — Bien te lo de -
 - ei - a yo — Que la jun - ta de Re - bus - ca —

(1) Tiene versión de gaita N.º 65, 2.ª S.

I - ba a ser tu — per - di - cion — Ni por
 la na - ran - ja Ni por el li - món — Ni por la na - ran -
 - ja Te quie - ro a ti yo — Te quie - ro a ti yo — Te quie - ro a ti yo —
 — Ni por la na - ran - ja Ni por el li - món —

All.^o moderato.

Dicío: Antolín Garrido de Montchermoso.

210.

La Si - mo - na se ca - só — Y en - car - gó u -
 - na far - dis - que - ra — A. tio San - tos Te - je - dor — Que hi -
 - cie - se me - dia fa - ne - ga — An - da Si - mo - na An - da con
 él Tú que lo has que - ri - do Lo has de man - te - ner —

ROMANCES.

De Rabel.

Moderato.

Dicío: Ramona Serrano de Malpartida de Plasencia.

211.

Es - tan - do yo en la miá cho - za — Pin - tan - do
 la miá ca - ya - da — Las ca - bri - llas i - ban
 al - tas — Y la lu - na re - ba - ja - ba —

De Rabel.

Zumbón. (♩ = 69)

Dictó: Gala David de Garganta la Olla.

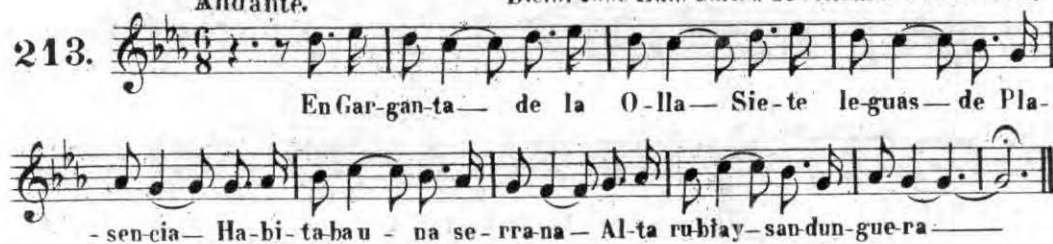
212. 

La rue-da de la for - tu - na La que — siem -
 - pre an - du - vo que - a La que — siem - pre an - du - vo que - a —
 — De u - na ro - da - da que ha - da - do Me ha tra - i - do a qui a es - ta
 tie - rra Me ha tra - i - do a qui a es - ta tie - rra —

La Serrana de la Vera.

Andante.

Dictó: José Luis Calero de Villanueva de la Vera.

213. 

En Gar - gan - ta — de la O - lla — Sie - te le - guas — de Pla -
 - sen - cia — Ha - bi - ta - bau - na se - rra - na — Al - ta ru - bía y - san - dun - gue - ra —

La Bastarda.

Ad libitum.

(4 Versiones)

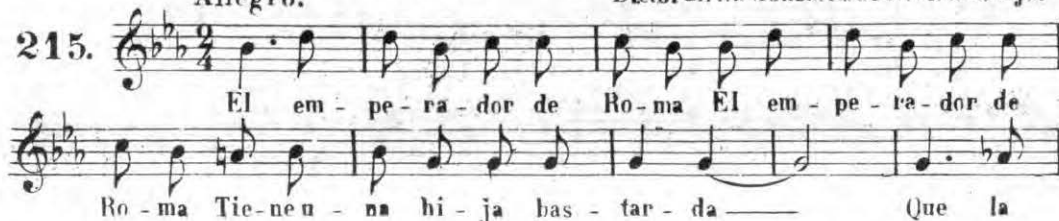
Dictó: Telesfora Sánchez de Palomero.

214. 

El em - pe - ra - dor de Ro - ma — Tie - neu - na hi - ja
 bas - tar - da — Que la quie - re me - ter mon - ja —
 Ye - lla quie - re ser ca - sa - da —

Allegro.

Dictó: Cirila González de Rivera - Oveja.

215. 

El em - pe - ra - dor de Ro - ma El em - pe - ra - dor de
 Ro - ma Tie - neu - na hi - ja bas - tar - da — Que la

quie-re me-ter mon-ja Ve-lla quie-re ser ca-sa-da—

VARIANTE DEL N.º 214.*Andante.*

Dictó: Matilde Caballero de Calzadilla de Coria.

216.

El em-pe-ra-dor de Ro-ma— Tie-ne u-na hi-
-ja bas-tar - - da Que la quie-re me-ter mon-ja
Ye-lla quie-re ser ca-sa - - da.

2.ª VARIANTE DEL N.º 214.*Ad libitum.*

Dictó: Cirila Gonzalez de Rivera-Oveja.

217.

El em-pe-ra - - dor de Ro-ma
Tie-ne u-na hi-ja bas-tar-da — Que
la quie-re — me-ter mon-ja
— Ye-lla quie-re ser ca-sa-da —

Los Arrieros.*Andante.*

Dictó: Engracia Puertas de Marchagáz.

218.

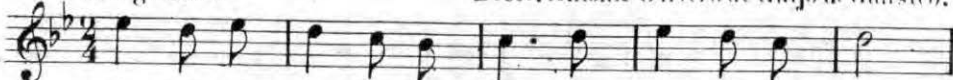
Sa-lie-ron dos a-rrie-ri-tos — Del lu-
-gar de Ca-be-zue-la Ca-mi-nan-do con sus
ma-chos Pa-ra ga-nar la mo-ne-da —

DE USO INDETERMINADO Ó AZAR.

¿3ª VARIANTE DEL N.º 4?

Allegretto.

Dictó: Antolín Olivera de Guijo de Galisteo.

219. 

A - yer tar - de la pa - va ¿Quien la pe - la - ba,
 Que lle - ga - ban las plu - mas Don - de yo es - ta - ba? ¡Ay! con el
 a - ve, con el a - ve de plu - ma A - yer tar - de la pe -
 - la - ba la pe - la - ba A la puer - ta con la lu - na.

All.^{to} mosso.

Dictó: Cándido Martín que la oyó en Casar de Palomero.

220. 

Güe - nas mo - zas tie - ne Co - ria Me jor las
 tie - ne el Ahi - gal Pe - ro se lle - van la
 fa - ma Las mo - zas de Mar - che - gaz ¡Ay!
 Cha - na Cha - na La re - vo - le - ra Ni tie - ne
 no - vio Ni quien la quie - ra

Allegro.

Dictó: Antolín Garrido de Montehermoso.

221. 

Di - cen que los la - bra - do - res Tie - nen la vi - da en un hi -
 - lo La ten - gan ó no la ten - gan La - bra - dor es

mi ma-ri - do Los la - bra - do - res Por la ma - ña - na El
 pri - mer sur - co Va por su da - ma Va por su da - ma Se
 lo me-re-ce Que ya te lo he di - cho U - na y mil ve - ces —

Moderato.

Dicitó: José Luis Calero de Villanueva de la Vera.

222.
 Di - ce mi ma - dre — Que no me da ma - ri - do
 Has - ta que el car - do No es - té flo - ri - do —
 — Yo di go cuan do — Cuan do es ta rá flo - ri do
 Ma - dre a - quel car - do Que - ro ma - ri - do.

Moderato.

Dicitó: Gala David de Garganta la Olla.

223.
 E - res co - mo la ro - sa de A - le - jan - dri - a — Co - lo -
 - ra - da de no - che Blan - ca de di - a — Sa - ca el
 ja - rro Sa - ca el ja - rro mo - re - na Y el es - car - pi - dor — El pa -
 - ñue - lo , de se - da Que voy de jun - ción — Ahí te

que - das Si no quie-res ve-nir Con Dios mo - re - na Si
no quie-res ve - nir So - la te que - das

VARIANTE.

Moderato.

Dictó: Brígida García que la oyó en Jerte.

224.
 Sú-be - la jar-di - ne-ro Sú-be-la su - be La pe -
ri - ta en el ar - bol Que se ma-du - re Sú - be - la Y des -
-pués de ma - du - ra Vuel-ve-la a ba - jar Pa - ra que se la
co - ma La mi re - sa - lá Mo - re - na Sú - be - la
sú - be - la su - be Sú - be - la jau - la al bal -
-cón Con - sue - la - te con la jau - la
Que el pa - ja - ro ya vo - ló Ya vo - ló.

Allegretto.

Dictó: Carmen Alonso de El Torno.

225.
 El pá-ja ro e-ra ne - gro Más ne-gro que el car - bón La -
ni - ña sus - pi - ra - ba Por ver - a su a - mor El pa - ja -
-ro ya vo - ló Ya vo - ló el pá - ja - ro

Allegro.

Dictó: José Luis Calero de Villanueva de la Vera.

226. 

El pá-ja-ro e-ra ver-de Las a-las de co-
-lor Yo se lo dí a mi da-ma Mi da-ma le sol-
-tó El pa-ja - ri-to que ya vo-ló

Moderato.

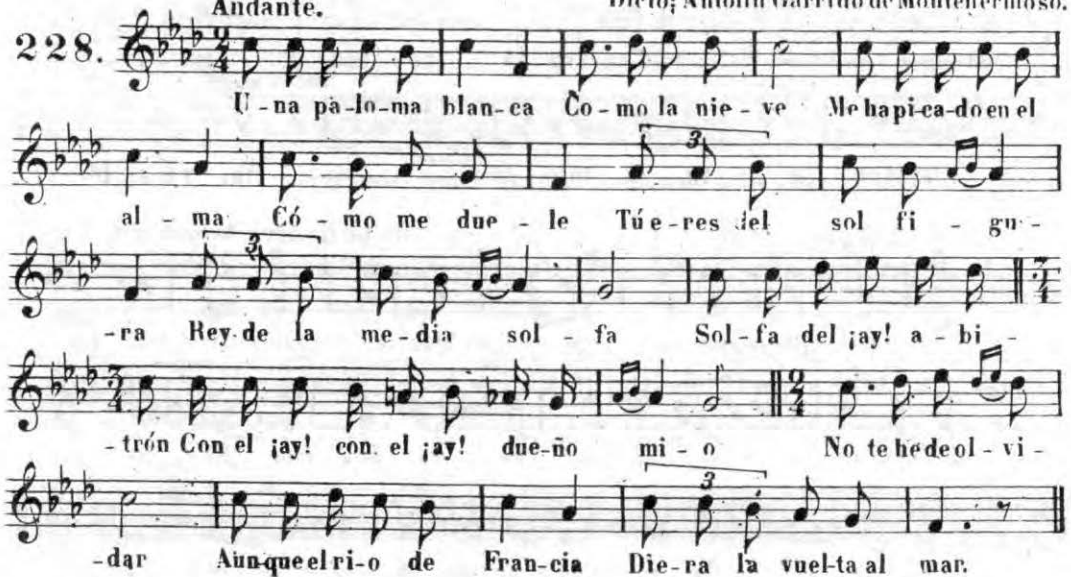
Dictó: Paulino Bouilla de Villa del Campo.

227. 

Sú-be-la jar-di-ne-ro Sú-be - la sú-be-la su-
ten. -be La pe-ri-ta en el ar-bol Que se ma-du-re Su-be -
ten. -la Y des-pues de ma-du-ra Vuel-ve - la vuel-ve-la a ba - jar Pa-
ten. -ra que se la co-ma La mi re - sa - lá Mo-re - na.

Andante.

Dictó: Antolín Garrido de Montehermoso.

228. 

U-na pá-lo-ma blan-ca Co-mo la nie-ve Me ha-pi-ca-do en el
al - ma Có - mo me due - le Túe-res del sol fi - gn -
-ra Rey.de la me-dia sol - fa Sol-fa del ¡ay! a - bi -
-trón Con el ¡ay! con el ¡ay! due-ño mi - o No te he de ol - vi -
-dar Aun-que el ri-o de Fran-cia Die-ra la vuel-ta al mar.

229. *Andante.* Dictó: Rosario Moreno de Torrejoneillo.

Le -ván-ta - te las a - las Dee - se som - bre - ro
 Que pa - re - cés vi - n - do Si - en - do sol - te - ro ;Ay! a - mor;ay! a - mor;ay! a -
 - man - te — ;Ay! a - mor cuan - to sien - to ol - vi - dar - te — ;Ay! a - mor.

All^{to}

230. *Allegro.* Dictó: Cirila González de Rivera-Oveja.

Y la mu - jer de Ma - no - jo re re tre - me - ne me -
 - ne tra la - ra la - ra Es - ta - ba pe - lan - doun ga - llo.
 Cuan - do le die - ron no - ti - cia re re tre - me - ne me -
 - ne tra la - ra la - ra Que a Ma - no - jo ha - bian ma - ta - do

231. *Andante.* Dictó: José Luis Calero de Villanueva de la Vera.

Si se rom - pió a - yer tar - de Ya es - tá pa - ga -
 - do Que el di - ne - ro le cues - ta A mie - na - mo - ra - do Yo
 soy La del cán - ta - ro ma - dre Yo soy

232. *Moderato.* Dictó: el anterior.

Di-ga us-té a la mi mo-re-na La de
las me-dias de la-na Que me trai-ga u-na cam-pa-ni-
lli-na Pa-ra de-ba-jo la ca-ma
Ya e-so de la me-dia no-che Se a-rrí-ma mi a-
mor-a mi Y so-na-ba la cam-pa-ni-lli-na
Con-el din-di-lin din-din din.

233. *Andante.* Dictó: Ramona Serrano de Malpartida de Plasencia.

Es mi a-man-te güen mo-zo Yo güe-na mo-za
Yo le soy en el bai-le Y el en la ron-da Y el en la ron-da
Ha sa-li-do lli-la-rión Con un co-rre-ón Que a los pies le lle-ga
En bus-ca de un le-chón Que se le per-dió Es-ta mon-ta-ne-ra

234. *Allegretto.* Dictó: Vicente Garcia de Ahigal.

Di-cen que ya no me quie-res Por-que tie-nes nue-va
da, ma Que con Cui-da-do con las es-qui-nas No cai-

-gas en tie-rra lla - na Que con - el ren-gue de tu
ti - a Que con el ren-gue de tu her - ma - na Que
con el ren-gue ren-gue ren - gue Que con el
ren-gue ren-gue rai - na Que con

Andante.

Dictó: Gala David de Garganta la Olla.

235.

Val-ga - me Dios del ai - re. Qué fri - o
vie - ne Pa-re - ce que ha pa - sa - do Puer-to de
nie-ve ¡Ay! co - mo llue-ve Que se - re - ni - ta
Ca - e la nie-ve Y el ai - re - ci - llo Me la de - tie - ne
Vir-gen del Pra - do ¡Ay! co - mo llue-ve

Allo mod.to

Dictó: Ramona Serrano de Malpartida de Plasencia.

236.

La mi mo-re-na La mo - re - ni-ta Por an -
-dar de can - dan-ga Va tar - de a mi - sa mo-re - na

INDICE TONAL

DE TOROS

Tono arábigo.

Números 197 y 198.

Tono arábigo-menor.

Del número 199 al 201.

Modo mayor.

Número 202.

DE CIRCUNSTANCIAS

Modo diatónico (greco-romano).

Frigio: Número 203.

Tono arábigo-menor.

Del número 204 al 207.

Modo menor.

Número 208.

Bimodal.

Número 209.

Modo mayor.

Número 210.

ROMANCES

Modos diatónicos (greco-romanos).

Lidio: Número 211.

Hipodórico: Número 212.

Dórico: Número 213.

Modo gregoriano.

Modo octavo: Número 214.

Tono arábigo.

Números 215 y 216.

Tono arábigo-menor.

Números 217 y 218.

DE USO INDETERMINADO O DE AZAR

Modo gregoriano.

Modo sexto: Número 219.

Tono arábigo.

Números 220 y 221.

Tono arábigo-menor.

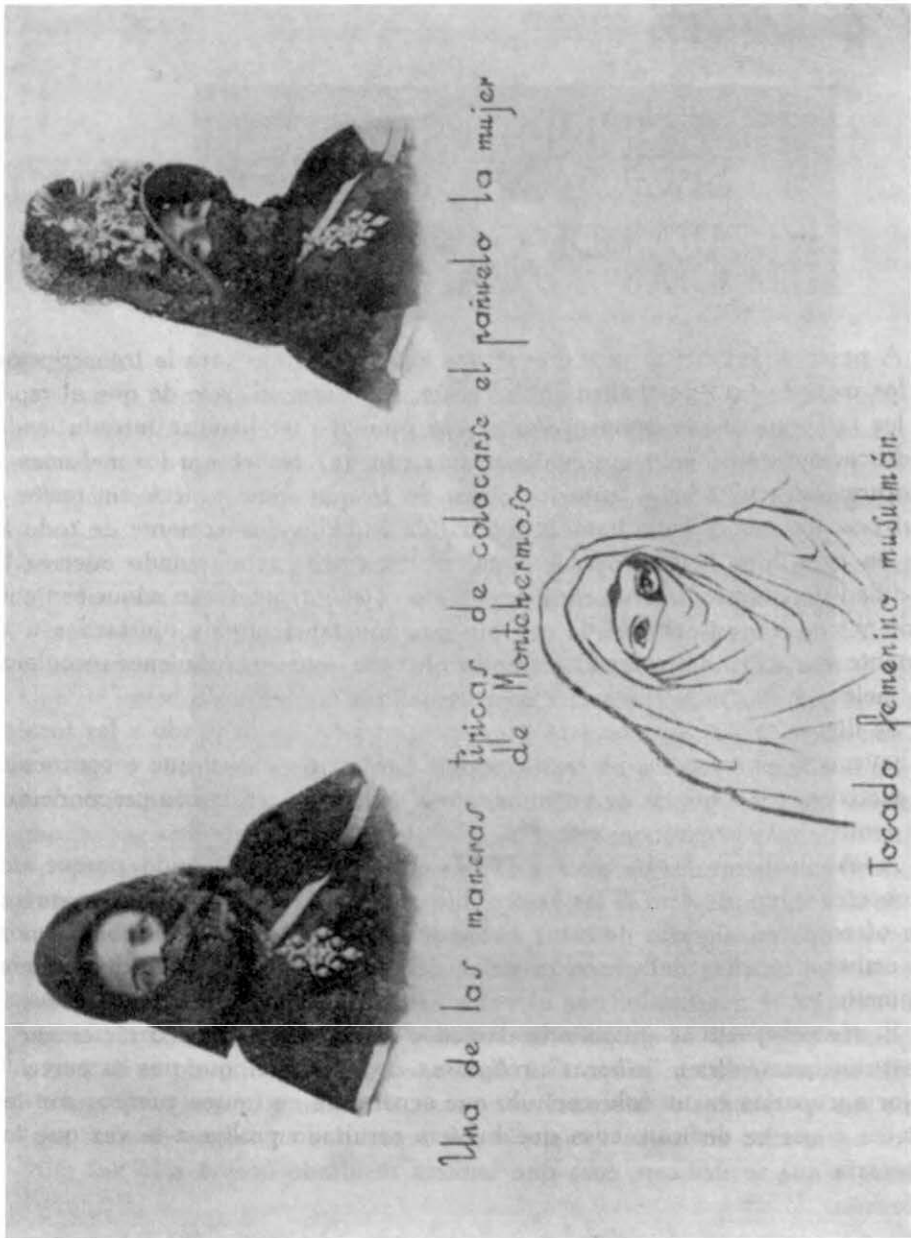
Del número 222 al 225.

Modo menor.

Del número 226 al 231.

Bimodales.

Del número 232 al 236.



Una de las maneras típicas de colocarse el pañuelo la mujer de Montehermoso

Tocado femenino musulmán

He aquí otro rasgo costumbrista del pueblo extremeño, originado por las influencias de otra de las razas invasoras de nuestro suelo: la morisca. Ello pone de relieve el alcance que en Extremadura llegó a lograr el orientalismo, traído

SEGUNDA SECCION

MELODIAS DE GAITA Y TAMBORIL

A pesar de las dificultades que se nos han presentado para la transcripción de las melodías que componen esta sección, por darse el caso de que al repetir los tamborileros un tema cualquiera lo repiten casi siempre introduciendo modificaciones *ad libitum*, principalmente en lo que respecta a los melismas y florituras de que se halla llena la música de gaita, podemos decir sin temor a equivocación, que hemos logrado reunir lo más bello e interesante de todo lo que en este nuestro instrumento popular se ejecuta, garantizando además la fidelidad de transcripción en la que pusimos constantemente un minucioso cuidado y una delicadeza suma, tratando en todo momento de ajustarnos a la variante que más insistentemente repetían los tamborileros a quienes recogimos las melodías.

Se divide esta sección en tres grupos: el primero es dedicado a las tocatas de baile, por ser éstas las que contienen más bellezas y en las que encontramos los motivos más inspirados, aparte de que el género es el de más preponderancia dentro de la música de gaita y el más cultivado.

A las tocatas de *danzas* las hemos designado el grupo segundo, porque aun reconociendo en algunas de estas melodías un mayor interés folklórico que el que ofrecen muchas del grupo primero, debido a su antigüedad, observamos, sin embargo, y a menudo, que el valor artístico de ellas es más decreciente, originado quizá por la obligada brevedad y escaso desarrollo de los temas.

El tercero y último grupo está dedicado a las melodías de carácter vario, como son: *pasacalles* y "*alborás*", *religiosas*, *de boda*, etc., que nos ha parecido mejor agruparlas en un solo capítulo que separarlas en tantos cuantos son los objetos a que se dedican, cosa que hubiera resultado prolija a la vez que innecesaria.



LA GAITA EXTREMEÑA

En la Extremadura Alta éste es el instrumento popular por excelencia (1). Acompañase con el tamboril que lo tañe simultáneamente el mismo ejecutante, y ambos instrumentos son en los pueblos de esta región el elemento indispensable y característico de solemnización en toda fiesta, ya profana, ya religiosa; en toda costumbre importante y en los instantes todos en que el regocijo popular interviene de manera colectiva.

Hubo un tiempo en que no existió en la comarca un pueblo o aldea por pequeños que fuesen que dejaran de tener su tamborilero propio. Hoy, desgraciadamente, muchos de esos pueblos han perdido ese músico tradicional y típico por haber dado paso con una atrevida ignorancia y un funesto deseo de modernidad a esos *cacharros musicales* llamados *manubrios* u *organillos*, que no han hecho otra cosa que venir a corromper sanas y bellas costumbres —particularmente en lo que se refiere al baile y danza populares—, y hacer que se pierda en el olvido una considerable parte de nuestro interesante folklore instrumental. Mucha culpa tuvieron las instituciones oficiales de la provincia, pero, sobre todo, los Ayuntamientos respectivos. A todos competía estrechamente defender esta tradición que tan honda raigambre tuvo en nuestra región desde lejanos tiempos. Y debieron defenderla no sólo por su materia artística espiritual, sino también por lo que ella atañía al orden moral, pues bien fácil es comprobar que aquellos patriarcales

bailes de la blanca aldea,
donde entre el mozo y la moza
puede la brisa pasar,

que evoca el dulce y sentido poeta, quedaron ya postergados en muchos pueblos ante la invasión del lúbrico y hedoroso *agarrao*, desprovistos de toda belleza, fomentador de inmundos pensamientos y corruptor demoníaco de la santa castidad aldeana.

Pero a muy pocos inmutó la extraña corruptela; el humilde tamborilero hubo de retirarse avergonzado y cohibido para ceder su anterior hegemonía al desgarrado e insoputable *manubrio* o a un maloliente acordeón.

Si las autoridades y las gentes mismas hubieran comprendido lo que nuestro tamborilero popular significa, contaríamos hoy un más nutrido número de éstos y se iría evitando esa desaparición total a que camina. ¡Dichosas esas

(1) En la Extremadura del Mediodía lo conservan pocos pueblos.

provincias que tan a maravilla supieron entender el símbolo que sus gaiteros representaban y con tan espléndidos estímulos lograron conservarlos y acrecerlos! Vasconia nos da el mejor ejemplo con sus *txistularis* municipales, aun en sus ciudades más populosas y señoriles; la magnífica organización de éstos, que poseen desde hace años una revista técnica bimensual del *oficio*, y sobre ello la estimación y consideración que todo el país les tributa, pues no hay un solo vasco que deje de sentir aquel concepto mismo que expresara un su folklorista diciendo: "El tamborilero es el emblema genuino, el reflejo fiel de nuestra música y, por tanto, de nuestra raza" (1).

En Extremadura no hemos tenido todavía esos atisbos respecto de nuestras cosas del pueblo, y es muy de lamentar. Vamos dejando perder poco a poco la existencia del tamborilero y muchas villas y aldeas carecen de él desde hace ya tiempo. Con él se extinguieron muchas joyas musicales que ya no pueden contar para la historia musical patria.

Pero, en fin; algo hemos de consolarnos, sin embargo, si apreciamos el elevado número de melodías todavía existentes y de las que recogemos aquí un buen caudal, lo que prueba que aún quedan pueblos fieles conservadores de su tradición que siguen sin perder el buen sentido, demostrando con ello un puro cariño a lo que es propio y un justísimo desdén hacia las innovaciones exóticas y extrañas cuando éstas vienen a perturbar y destruir el recio costumbrismo popular que tan bien supieron guardar nuestros antepasados, y que es lo que con más fuerza nos distingue y mejor nos define.

* * *

Nuestra gaita popular, en contradicción con el instrumento que con el mismo nombre se conoce en Asturias y Galicia, es una flauta con embocadura hecha de las llamadas *rectas* o *de pico*. Mide por lo general de 42 a 45 centímetros. El tubo es de madera, con el perforado cilíndrico, y tiene guarnecidos de asta los dos extremos, uno de los cuales es la boquilla, correspondiendo al otro tres únicos agujeros para la modificación de la altura del sonido.

Dícenos Pedrell de este instrumento: "La flauta de punta o derecha es, sin ninguna clase de duda, el instrumento más antiguo de música. Aparece en los momentos de las edades prehistóricas como testimonio de las primeras manifestaciones del instinto musical. Los propios greco-romanos rodearon su invención de graciosos mitos impregnados de color agreste y bucólico: la música de las flautas *syrix* pertenece, en efecto, a los campos y a los bosques" (2).

La mitología griega, ciertamente, incluye entre sus mitos el de la invención de esta flauta Cuenta que fué el sátiro aeda frigio Marsias a quien Apolo desolló vivo después de un certamen musical que el mismo Marsias provocó

(1) F. Gascue. En *Materiales para el estudio del folklore músico vasco*.

(2) *Diccionario Técnico de la Música*. Pág. 181, Cap. *Flauta*.

para ver cuál de los dos tañía mejor su respectivo instrumento (1). Como obtuviera el sátiro el favor y el aplauso de la diosa de la Tierra y su corte de ninfas, indignado Apolo le arrancó la piel (2).

Otro mito hace inventor de la flauta al dios Pan, hijo, según unos, de Júpiter y de una ninfa llamada Timbris, y según otros, habido por Mercurio de Penélope, hija de Icario. Pan era de la Arcadia, tierra de pastores, y era el dios de éstos, de los bosques y valles y de las aguas de los manantiales; tenía cuerpo y cabeza de hombre, con patas y cuernos de macho cabrío. Cuenta el mito que, brutalmente enamorado de la casta ninfa Syrinx, huyendo ésta un día del lujurioso fauno, corrió a arrojarle al seno de su padre que era el río Ladón, quien para librarla del peligroso trance la convirtió en cañaveral que puso sobre sus márgenes. Cuando llegó Pan y pudo cerciorarse de la desaparición de su codiciada náyade se disponía, desalentado, a volverse; pero de pronto notó un extraño murmurar en el cimbreo de las cañas, que le hizo pararse; entonces cortó unos tubos de aquéllas y los unió exteriormente con la cera de un panal que robó a las abejas; sopló después sobre tales tubos y éstos silbaron. Así refiere el mito que nació la primera flauta conocida en el mundo. El fauno la puso de nombre "syrinx" o "siringa" en memoria de la ninfa desaparecida.

Nosotros no podemos hacer caso de esas lindezas puramente fabulosas si queremos indagar el origen histórico de la flauta *de punta*. Científicamente quedan descalificadas esas leyendas para nuestra averiguación de la verdad.

Es cosa comprobada y cierta que la tal flauta aparece en la tierra desde los más antiguos tiempos que la Prehistoria conoce de la Edad de Piedra, y que a la vez existe en muchas comarcas alejadas entre sí por considerables distancias. Por otra parte, la razón dicta y la lógica aprueba que, de los instrumentos musicales creados por el humano ingenio sólo la flauta pudo ser el primero en nacer, porque su simplicidad y sencillez de invención es cosa puesta tan al alcance del más primitivo e inculto entendimiento, que hasta la Naturaleza misma podía dársela verificada: basta la ráfaga de un leve aura para hacer silbar un bambú tronchado.

Empero, se ha de confesar que no se ha hecho posible todavía conocer ni el cómo ni el dónde ni el cuándo de la invención.

Nosotros conjeturamos:

La casualidad, más que el cálculo, fué la que trajo al hombre prehistórico al conocimiento de la flauta, y ocurrió quizá de la manera más fácil y sencilla que imaginar podamos (3). La caña, indudablemente, es un elemento

(1) Apolo ejecutaba en la lira.

(2) Otras leyendas atribuyen a Minerva la invención de la flauta. Al notar la diosa la fatiga que le causaba el hacer sonar el instrumento, lo arrojó de sí a las aguas de una fontana. Allí la encontró Marsias y, desde entonces, el sátiro tañió siempre en ella.

(3) Nos referimos siempre a la flauta *recta* o *de punta*, precursora de la nuestra, que no debemos confundir con la flauta *travesera*, de muy posterior invención.

apto para producir esa casualidad: ¡cuántas veces nosotros, cuando hemos salido al campo y hemos tropezado con un cañaveral, llegamos a cortar una de sus varas y nos hemos dedicado por mero entretenimiento a limpiarla de sus hojas y canutos débiles! Si la mano no desbrozaba bien, aplicábamos los dientes y con éstos y las uñas tratábamos de raspar las raicillas que las hojas habían dejado en los nudos de la caña; aun sin querer hemos soplado para aventar esas raspaduras; si esta operación se realizaba ya en uno de los extremos de la caña, en el que fácilmente quedó un tubo o parte de él no cubierto por el nudo, el soplo, al chocar con la abertura ha engendrado el sonido. ¿No es verosímil que el hombre primitivo pudo realizar esta nimia experiencia u otra similar? Pero aún pudo hacerla, y más eficazmente según nos sugiere cierto etnólogo: al absorber el contenido medular de ciertos huesos pertenecientes a los animales que cazaba para su sustento. A diario tendría lugar este acto, y un buen día tuvo necesariamente que suceder... lo que al borriquillo de la fábula sucedió... (bien lo sabe el lector).

Esta primera rudimentaria flauta, apta para producir un solo sonido fundamental con sus correspondientes armónicos propios, debieron poseerla casi todos los pueblos de la tierra, pues que a todos pudo serles dada una cualquiera de las experiencias señaladas; pero únicamente podía llegar a obtener un superior perfeccionamiento en aquellos en donde la cultura hacía progresos más rápidos. Hubieron de ser, o los egipcios o los pueblos del Asia, pueblos que al decir de la Historia logran en la antigüedad el primero y más elevado grado de civilidad y cultura. Viene a corroborárnoslo toda la gran multitud de representaciones plásticas con escenas musicales recogidas en los monumentos artísticos que aquellos pueblos nos han legado. Las esculturas y pinturas de las tumbas egipcias, así como muchos de los relieves hallados en Asiria y Babilonia, nos muestran diversos tocadores de flauta, que ya en aquel tiempo había, por lo que se ve, alcanzado considerables avances de perfección. Esos relieves y pinturas son las primeras representaciones plásticas de la flauta que en el mundo se conocen.

El perfeccionamiento primero de la flauta consistió en acomodarla uno o varios agujeros de digitado para lograr un mayor número de sonidos. Se hace claro que aquí tuvo necesariamente que intervenir la inteligencia del hombre calculando el sistema que habría de seguir para acortar a voluntad el tubo y obtener otros nuevos sonidos sin destruir los fundamentales. Al principio, y sólo a guisa de experimento, no haría más que un taladro, y al lograr un resultado eficiente fué poco a poco aumentando el número de éstos.

El número de taladros que al parecer se hizo más corriente fué el de tres, sistema que siguen las más antiguas flautas descubiertas por etnógrafos y arqueólogos en las más diversas parte del mundo y que ha sido conservado hasta nuestros días por nuestra gaita extremeña y las similares de otras regiones y países.

La preferencia bien manifiesta por ese digitado de tres agujeros con menos-cabo para el arte, debieron sentirla las civilizaciones antiguas por una especial relación o concomitancia que encontrarán de ese número tres con determinados hechos característicos de su religión panteísta o de sus ritos mágicos.

De todos es conocida la peregrina concepción oriental de la música como expresión y trasunto de las fuerzas naturales y de la armonía del Universo. Por la adopción de este concepto basáronse siempre los sistemas musicales de Oriente en relaciones numérico-cosmológicas que dan como consecuencia unas series de escalas y sonidos totalmente distintos a los que conocemos hoy en Europa. Así, ciertos números que simbolizaban constantemente determinados fenómenos de la Naturaleza o del Cosmos estaban representados en todo momento en las relaciones sonoras de la escala; en las cuerdas y agujeros de los instrumentos; en sus distancias y medidas y hasta en su forma muchas veces. Dice un moderno investigador de la música de Oriente que, "según el punto de vista oriental, los números guardan cierta relación con el curso del mundo. La base de esta mística de los números consiste en que a las dos fuerzas originarias, al principio celestial y terrenal, a lo claro y a lo obscuro, a lo masculino y a lo femenino, corresponde la serie de los números impares y pares. Especial importancia tienen según esto los tres primeros números: el 1, como el punto de partida—neuro—, y el 2 y el 3, como los números de partida de ambas series. Como que la música está interpretada como expresión de la armonía del mundo, las relaciones sonoras tienen que estar en relación con los números cosmológicos" (1).

Este carácter sagrado del número, además, hacía inmutable la técnica de los instrumentos; de ahí que la flauta de tres agujeros al ser transportada y dada a conocer a los pueblos más varios y alejados se conservara y perpetuara sin experimentar reforma alguna, pues siempre llevaba consigo la salvaguardia de su simbolismo que impedía a todos modificar su estructura digital.

Inclinámonos a creer que el invento o ideación de acomodar esos tres agujeros a la flauta tiene su origen entre los pueblos del Asia Menor, pueblos que, además de ser los que con más fervor y ciencia cultivaron la Astrología en la antigüedad, fueron asimismo los que con mayor entusiasmo se dedicaron al estudio y práctica del instrumento "flauta", que entre ellos llegó a obtener con el tiempo los más avanzados perfeccionamientos y variedades de tipo. De estas tierras se difundió luego a todos los demás países.

La embocadura debió ser durante siglos la misma primitiva, es decir, la que tiene que hacer el ejecutante con los labios a la manera de quien sopla sobre

(1) Robert Lachmann, *Música de Oriente*. Col. Labor. (Recuérdese también cómo en el Occidente y en el siglo XIII, ya ideado el compás musical, subsiste en el cristianismo una semejante relación mística entre el número y la divinidad, escogiéndose con preferencia la medida de tres tiempos, que consideraban y llamaban *perfecta*, por simbolizar la Trinidad Santísima.)

la boca de un canuto para hacerle sonar. Con esta embocadura se expandió por el mundo la flauta de tres agujeros. Pasa al Egipto, en donde figura al lado de las flautas que llamaban "mem". Introdúcenla los *frigios* en Grecia (el más primitivo "monaulos", que se llamó "hemiope"). Las recogen las tribus arábigas con el nombre de "gosba" o "guesba" (1). Llega a la China, en donde la denominan "yo", y aun sin saber cómo, pasa también a América: los indios de la Guayana poseen todavía este instrumento, que construyen de la tibia de ciertos animales, aplicándole el mismo sistema de embocadura y agujeros de digitado (2).

También se introdujo en España en aquella misma remota época. Los arqueólogos han exhumado dos curiosísimos ejemplares pertenecientes al periodo *paleolítico* de la Prehistoria. Uno de ellos es de asta de reno, y el segundo, hallado en un pueblecito hoy francés, pero que perteneció a Navarra, está hecho del hueso de un pájaro grande. Ambos poseen los tres consabidos agujeros para la modificación sonora y la embocadura rudimentaria primitiva.

¿Cómo y por dónde llegó a nuestro territorio este instrumento que hallamos ya en épocas muy anteriores a las invasiones históricas conocidas? Tan imposible es responder a esta pregunta como pretender inquirir el origen de los hombres que le manejaban. Pero he ahí un curioso dato que puede tener algún aprovechamiento para el arqueólogo y el historiador: el hombre primitivo de España conoce y usa un instrumento que a la sazón conocían y usaban también los pueblos más lejanos del Asia.

No creemos que surgiera en nuestro país el posterior adelanto o perfeccionamiento de esa flauta prehistórica, consistente en modificar la boquilla en la forma que hoy la conocemos, y de manera tal que al ejecutante le basta insuflar el aire en el tubo sin una postura especial de los labios para producir el sonido: lo que llamamos actualmente *embocadura hecha*. Es éste un progreso de tal complicación y delicadeza que no se hace posible pudieran idearlo las gentes semisalvajes que ocupaban nuestra Península en las primeras edades, máxime si tenemos en cuenta que coetáneamente existían otros pueblos de elevadísima civilización que desde largo tiempo poseían una ciencia sistematizada de la música y cultivaban con ardor toda clase de instrumentos, entre los cuales la flauta, libre ya de prejuicios simbólicos, había llegado a obtener las más variadas formas y los más complejos acoplamientos de agujeros para los dedos. Además, la flauta nuestra de hoy tiene materialmente un tamaño y artísticamente una afinación fijada que se hacen constantes en casi todas aquellas otras regiones en donde se usa el instrumento, cosa que no ocurría con el más primitivo, que se mostraba en dimensiones variables.

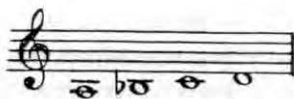
(1) La "guesba", con el tiempo adoptó tres agujeros más de digitado; en total, seis.

(2) La embocadura primitiva debió pasar, antes de llegar a la actual, por una segunda fase de evolución, parecida seguramente a la que todavía hoy encontramos en la flauta indígena peruana llamada "quena".

Tales perfecciones y unidad de sistema sólo pudieron ser ingenizadas por pueblos de adelantada cultura musical. Ninguno más capacitado que el pueblo griego, pues que únicamente él fué quien primero organizó la ciencia de los sonidos y llevó al máximo de perfección cada uno de los varios instrumentos musicales que la antigüedad conociera.

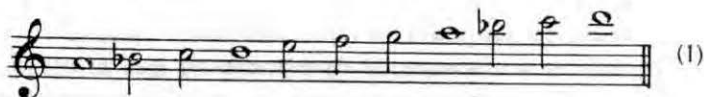
Fundamentamos también y muy principalmente esta afirmación en el hecho de hallarse afinada la flauta que hasta nosotros ha llegado en un tono que se identifica o corresponde con una de las *armonías* básicas del sistema musical de los *griegos*. Veamos esa afinación:

La gaita extremeña, con sus tres agujeros, produce cuatro sonidos que pueden llamarse generadores o fundamentales. Este tetracordo, trasladado al pentagrama, nos da lo siguiente:

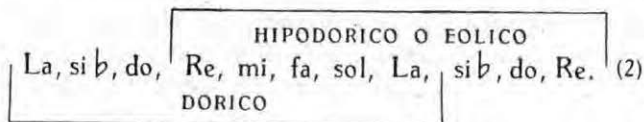


que es la tesitura en que corrientemente se construy al gaita.

Por ser el tubo de los llamados octavadores, tenemos que por sobrepresión se obtienen los armónicos primeros, segundos y terceros, que nos dan como resultante una escala de perfecto diatonicismo, integrada por once sonidos. Hela aquí:



Una tal escala, como puede verse, queda identificada por la disposición de sus intervalos con los dos tonos o *harmoniai* que en el sistema de los *griegos* gozaban de mayor estimación y preferencia: el *dórico* y el *hipodórico*:



(Téngase presente que aunque el prefijo *hipo* significa *debajo*, en Grecia se

(1) Aún puédese por sobrepresión del aire llegar a obtener hasta cuatro o cinco sonidos más (sobreagudos), pero creemos que los presentados son los auténticamente naturales; los restantes se obtienen con dificultad; prácticamente, la melódica extremeña de la gaita no los usa jamás. Por estas razones rehusamos consignarlos.

(2) Aunque transportados una 4.^a más alta por natural necesidad del medio en que ha de oírse el instrumento.

colocaban al principio las *hipotonalidades* más altas o encima de las tonalidades generadoras. Luego, más tarde, fué corregida esa especie de antinomia.)

Estos dos *modos* eran los más representativos en la música helénica, porque en ellos creían ver los *griegos* la trasuntación de las mejores virtudes del hombre. Atribuían a esas tonalidades el poder de expresar los sentimientos más nobles y elevados que el humano pecho puede sentir. Cada una poseía un *ethos* especial (valor emotivo): "El carácter del modo *dórico*, según los escritores antiguos, se presta para la expresión de lo sublime; el *hipodórico* o el *eólico* expresan nobleza y vigor" (Wolf).

El modo *dórico* parece que era utilizado más para la expresión de los sentimientos humanos, mientras que su *hipotono* era acogido en lo *religioso* y lo *divino*; de éste dice un musicólogo francés que hizo estudios de la música griega: *L'hypodorien par son caractère de sérénité de virilité et de noblesse, convenait éminemment au culte d'Apollon, dieu de la lumière et de l'harmonie, qui symbolisait les idées d'ordre, de justice, de loi morale, le principe immatériel et supérieur qui ne change pas et ne perit pas* (1).

Sobre ambas tonalidades giran aún la mayor parte de las melodías de nuestra gaita y las de las demás regiones que poseen el instrumento. (Hay, no obstante, alguna excepción que más adelante quedará fijada.)

Es esta particularidad de la afinación la que más nos hace creer en que fué Grecia el país que ultimó el perfeccionamiento de la flauta *de punta*. De allá nos vino a España, por conducto de otro pueblo culto muy cultivador del arte de las flautas: los romanos (2).

El pueblo de Roma tuvo una desmedida afición a la flauta. En la metrópoli se instituyeron colegios para la enseñanza de dicho instrumento, del que se conocían, además de los modelos importados de Grecia, otras variedades que eran autóctonas en el país. Las más perfeccionadas y complicadas en cuanto a las sonoridades y a la ejecución, eran las únicas privativas en los conciertos y en los concursos, las únicas manejadas por los que de verdad podían ser

(1) L. A. Bourgault Ducoudray.

(2) Todavía no han reparado bien los musicólogos en esta flauta, al parecer insignificante. Alguno, sólo de pasada, ha consignado que "el más primitivo "aulos" de los *griegos* sólo poseía tres agujeros" (Curt Sachs en *La Música de la antigüedad*); mas ninguno tuvo la ocurrencia de tratar de investigar si fué precisamente esa flauta que llegaba a Grecia del Asia con sus tres agujeros consagrados la que dió base a los helenos para la creación de su sistema tetracorde de la música. Ello está muy cerca de lo posible, pues ya hemos visto que el tetracordo es la serie natural sonora de dicha flauta, y por añadidura, la del tono *dórico*, que fué el primero y más clásico de los tonos griegos.

Nos congratulamos al ofrecer esta sugerencia, que juzgamos de interés, a los doctos de la musicología, para que con su ciencia y saber puedan llegar a descubrir lo que de ella hubiere de cierto.

llamados *auletes* o *fistulatores*. Sólo las de técnica rudimentaria y fácil eran del dominio y uso de las clases populares: así, la flauta que hoy poseemos en nuestros pueblos, ya perfecta, pudo muy bien ser introducida en España por aquellos romanos de más baja condición que, unos enrolados en el ejército, y otros como colonos, llegaban a nuestro país con afanes de enriquecerse y de mejoras para su situación.

Hace muy verosímil el que fueran los romanos los introductores el considerar los lugares en que con más tenacidad se ha conservado la flauta en cuestión (1). Esos lugares o regiones coinciden, salvo rara excepción, con las comarcas que fueron más hondamente romanizadas. Hasta el presente hemos nosotros llegado a localizar el instrumento, además de en nuestras provincias de Cáceres y Badajoz, en las de Huelva, Sevilla, Salamanca, Toledo, León, Burgos, Santander, Huesca (2), región Navarra, región de Vasconia, región de Cataluña e islas Baleares.

Algunas de tales comarcas que fueron, como Vasconia, románicas con poca intensidad, llegan a la adopción de la flauta, bien mediante el recuerdo o quizá perduración de la tradicional primitiva, o ya por efecto de la influencia juglaresca que se desarrolla más tarde y que viene a popularizar dicha flauta por las principales regiones de la Península y hasta por otros países de Europa. (El caso se produce, por ejemplo, en Provenza—Francia—, país de los trovadores, en donde todavía la usa el pueblo con el nombre de *galoubet*, que en tiempos anteriores nombraban *fretiau*.)

¿Qué hizo que en España perdurara hasta nuestros días la sencilla y pastoril flauta *de punta*, que tantas regiones han conservado y a la que tanta afición se sigue dedicando, a pesar de conocerse otros instrumentos del género llegados a mayor perfección y dotados de más amplias posibilidades artísticas? Fué sólo el tamboril acompañante el que contribuyó a esa perduración, pues la ventaja que nace al surgir el acoplamiento de ambos instrumentos de poder un mismo flautista hacer una armonía rítmica de eficiencia con que dar un mayor relieve y una más fuerte expresión a los cándidos sonos de la flauta, esa ventaja, decimos, no podía hallarse con ningún otro instrumento.

Durante cientos de años es desconocido el procedimiento del *toque* simultáneo de la flauta y el tamboril por un mismo tañedor; los romanos lo desconocían, y aquí únicamente trajeron la ejecución *a solo* de la flauta, o bien acompañada de panderos por segundos ejecutantes cuando convertidos en *mimos* e *histriones* recorrían los poblados haciendo bailar monos, perros y otros anima-

(1) Los romanos la conocían con el nombre de "fistula pastoralis".

(2) En Huesca, como cosa muy significativa, se acompaña la flauta con una especie de "lira", en substitución del tamboril. Esa "lira", ¿no será un recuerdo de la "kithara" greco-romana que acompañaba muchas veces los sonos del "aulos"?

les. Con ese significado, y manejada sola por el tañedor, debió seguir existiendo la flauta *de punta* durante la época visigoda hasta muy avanzada la dominación musulmana.

La combinación simultánea es, a no dudar, una invención de los españoles, porque es en España en donde primero aparece. España conoce el tambor antes que ninguna nación del Occidente europeo, porque España es el país occidental que desde más antiguos tiempos experimenta los contactos de las civilizaciones orientales, que fueron las creadoras de dicho instrumento.

Dícese que el tambor procede de la India y que fué importado a Europa por los sarracenos, en cuyo caso (decimos nosotros), España es quien primero y más fácilmente lo recibe. Pero es que ese origen no está todavía perfectamente comprobado: "Entre los griegos era vulgar creencia la de que los frigios habían inventado los tambores, mientras que los romanos atribuyen su invención a los asirios. Pero lo más probable, según algunos autores, es que los griegos los recibieron del Asia y los llevaron a las colonias de las costas de Italia, desde donde se introdujeron entre los romanos. Usábanse especialmente en las fiestas de Baco y de Cibeles, como también en los sacrificios y conciertos" (1).

Y eso es lo único que hay de más cierto: la proveniencia asiática del tambor. Sean los sarracenos quienes a Europa lo traen, sean los pueblos del Asia Menor, ambos agentes tuvieron conexión con España desde la antigüedad; aquéllos por la vecindad de sus costas de Africa, y los segundos mediante los colonizadores fenicios, que tantos elementos de la civilización asiática ofrecieron a los españoles.

Del tambor al tamboril, que es el acompañante de la flauta, sólo hay un reducidísimo trecho: pequeña diferencia del tamaño y uso de una baqueta en vez de las dos del tambor.

Surge el acoplamiento de la flauta y el tamboril en manos de los sucesores españoles de aquellos *mimos* romanos que antes hemos mencionado. A tales sucesores se les conoce ya con el nombre de *juglares*.

Para el logro de ese acoplamiento hubo necesidad de hacer una reforma en la colocación de los agujeros de digitado de la flauta. Primeramente estuvieron colocados los tres en la cara anterior del tubo; una mano los cubría, y la contraria sujetaba el instrumento.



Esa disposición de los agujeros es la más natural y es la que presentan absolutamente todas las flautas de la antigüedad.

(1) J. Rambosson. "El Tambor". Rev. *El Mundo Ilustrado*. Cuad. 36.

Con la adopción del tamboril, la mano que sujetaba antes la flauta viene ahora a ocuparse en batir rítmicamente el parche, lo que plantea el conflicto de dejar a la flauta sin sujeción estable en el momento de producir aquellos sonidos que hacen necesario el destapar los tres agujeros, pues no basta a la sujeción el dedo pulgar que queda en la cara inferior del tubo, y el meñique, que está colocado abajo, en la anterior; es una presión desequilibrada que hace la sujeción inestable en ciertos momentos, y esto, a pesar de que los labios del tañedor son un soporte importante (1).

El problema fué resuelto eficazmente y con facilidad colocando el agujero primero superior en la cara posterior del tubo y frente al sitio que ocupaba antes; le cubriría ya el dedo pulgar; los otros dos que restaban en la cara anterior del tubo fueron cubiertos ahora por los dedos índice y medio, quedando el anular libre para ejercer la sujeción con el dedo meñique, que viene a colocarse debajo del tubo frente al anular, con lo que la presión es perfecta (siempre teniendo en cuenta el apoyo de la boquilla sobre los labios).

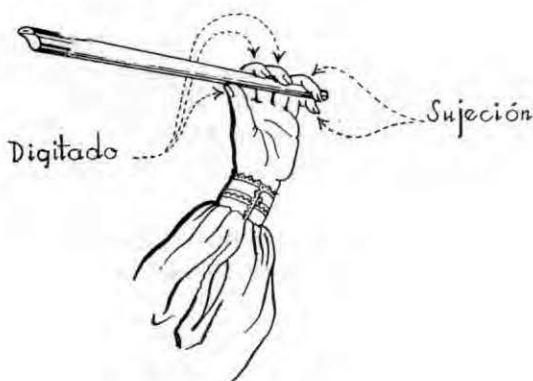


Gráfico núm. 1.

La invención, decimos, o el acoplamiento de la flauta y el tamboril, que crea la posibilidad de que ambos instrumentos puedan ser tañidos a la vez por un solo ejecutante, es cosa ingeniada por los juglares españoles de la Edad Media. Fundamentamos esta afirmación en que las más antiguas figuraciones plásticas que conocemos, en las que aparece el dicho acoplamiento, pertenecen a

(1) Nadie puede sospechar que los agujeros se tapaban con otros dedos que el índice, el medio y el anular, dejando el meñique libre por su escasa fuerza y agilidad pobre. Esto, lo mismo en la antigüedad que en nuestros tiempos actuales, pareció a todos lo más racional. Además, lo exige la facilidad de la ejecución, que se vería obstaculizada si se aplicara ese dedo corto obligando a los otros a doblarse para alcanzar su agujero.

aquella época española y se relacionan con el tipo músico de entonces que todos llamaban juglar.

La primera manifestación de esa combinación instrumental nos la da una pequeña estatua que figura en la ornamentación exterior del templo monacal de La Oliva, en Carcastillo, provincia de Navarra: representa un juglar manejando la flauta y el tamboril (1). La escultura es del siglo XII, lo que no quiere decir que el invento se produjera en el mismo siglo; más bien debemos creer sea producto de tiempos anteriores, pues no podía el artifice atreverse a tallar un asunto que pocos conocían.

El tipo de juglar profesional de tal combinación de instrumentos debía ser ya muy conocido, y probablemente era también entonces aprovechada su habilidad por el pueblo para formar, como hoy, a sus sones los bailes de la plaza pública.

Todavía esa especie del juglar no trascendía a más elevadas esferas, y sería considerado como de ínfima condición en parangón con los juglares y trovadores refinados que de la Provenza llegaban para solazar en las cortes a reyes y magnates. Aquél era el juglar del pueblo por excelencia, porque, además de amenizar sus bailes, llevaba consigo otros mil diversos solaces con los que divertir a la muchedumbre plebeya, y era el principal de ellos el de hacer danzar y moverse a compás de sus *toques* a una porción de extraños animales domesticados que le acompañaban en su vida nómada. Un códice francés de la época nos muestra en una miniatura ese significado.



Gráfico núm. 2.

Andando el tiempo, la especialidad debió lograr un perfeccionamiento en cuanto a la ejecución de importantes y difíciles obras musicales, pues vemos cómo estos *juglares tamborileros* ingresan ya en el cuerpo de *ministriles* que los reyes y los nobles tenían para el servicio musical de sus respectivas cortes. Así parece confirmarlo el códice miniado de las *Cantigas de Alfonso el Sabio*

(1) Este dato lo recogemos en *Txistu—Método de flauta vasca—*, del P. Olazarán de Estella.

(s. XIII), al dar acogida entre sus bellas miniaturas a una que trae dos juglares de la especialidad:



Gráfico núm. 3.

Sigue ostentando más tarde su puesto este juglar al lado de los que tañían otros instrumentos más finos, y así le vemos figurar en el siglo XIV en aquel cortejo de juglares y acompañamiento de *clérigos e legos e flayres e monjas e dueñas* que en la poética composición del Arcipreste de Hita salen a *reçibir a Don Amor*:

Reçibenlo los árboles con ramos e con flores,
de diviersas maneras, de fermosas colores,
reçibenlo los omnes e dueñas con amores,
con muchos instrumentos salen los *atambores*;
allí sale gritando la *guitarra morisca*,
de las voces agudas e de los puntos arisca;
el corpudo *laúd* que tiene punto a la trisca,
la *guitarra latina* con éstos se aprisca;
el *rabé* gritador con la su alta nota,
cab él el orabin taniendo la su *rota*,
el *salterio* con ellos más alto que La Mota,
la *vihuela de péñola* con estos ahí sota;
medio *canón e harpa* con el *rabé morisco*,
entre ellos alegrança el *galipe* françisco;

la FLAUTA diz con ellos más alta que un risco,
con ella el TAMBORETE, sin él no vale un prisco (1).

.....
.....

Persiste luego en las orquestas palaciegas durante todo el siglo XV. De esto no tenemos un dato comprobatorio, pero nos lo hace suponer un indicio que recogemos del teórico Cerone, músico cantor de la capilla de Felipe II (siglo XVI), quien nos dice que antes de su época se contaban hasta ocho instrumentos de la familia *flauta*: "Desde el *bajo de flauta* hasta la *flautilla de tres agujeros*."

En las postrimerías del siglo XVI es ya relegado el instrumento en la música artística. Pero había dejado una feliz herencia en sus hijos los *flageolets*, que son la misma flautilla rústica del juglar, sobre la que se fueron introduciendo paulatinamente diversas modificaciones de estructura y en el aumento de los agujeros hasta lograr una perfección máxima.

Volvió al pueblo lo que del pueblo era. Sin embargo, el juglar había ya extendido por las cortes de Europa esa sencilla flauta con el procedimiento acompañante del tamboril, dando a conocer los dos instrumentos en los más apartados rincones, y haciéndolos tan populares que hasta algunos ilustres pintores de los siglos XV y XVI los utilizaron como motivo en algunos de sus cuadros, colocándolos en manos de ángeles y otras figuras, con lo que quedaron así ennoblecidos y fijados para la eternidad.

Al lado del *juglar tamborilero* cortesano había continuado existiendo el de condición plebeya, que por sus cortas facultades y por su menor habilidad en el manejo de los instrumentos no podía aspirar a un puesto en las orquestas palacianas. Siguió éste diversionando a las gentes de la calle y concurriendo a amenizar toda fiesta popular en que se le requería, mediante una remuneración en dinero si no en especies alimenticias o en vestidos. Cuando más tarde ese juglar, cansado de correr tierras, abandona su vida nómada, se establece de quieto en los pueblos y en ellos continúa ejerciendo su *oficio* asistiendo a todos los festejos y reuniones de diversión que los lugareños organizan.

Y así ha llegado hasta nuestros tiempos, pues nuestros tamborileros no son

(1) Hemos adoptado la versión que da de esa poesía el inclito sabio Sr. Menéndez Pidal por ser la mejor garantizada y la más razonable. En versiones más corrientes, esos dos últimos versos dicen:

"La RROTA diz con ellos más alta que un risco,
con ella el TABORETE, sin él no vale un prisco",

versión que acoge Pedrell en su *Organografía musical* sin darse cuenta que la *rota* no necesitó nunca del *taborete* o tamboril para la eficiencia de su tañido; se bastó siempre a sí misma, cosa que no podía ocurrir con la modesta flauta de que nos ocupamos cuando quiso figurar como instrumento de algún vuelo.

ni más ni menos que la perduración del juglar de la Edad Media; el cometido que llenan es el mismo estrictamente que el del juglar: "Los *juglares* y *cantaderas* eran buscados lo mismo para divertir las fiestas públicas profanas que para solemnizar en la iglesia las vigiliass de los Santos, según nos informa el Concilio vallisoletano de 1322" (1). A nuestros actuales tamborileros se les solicita para amenizar los bailes públicos, anunciar los días festivos, acompañar los cortejos de *himeneo* y alegrar los momentos de expansión pública; pero, además, se les sigue también requiriendo para que con sus tocatas presten solemnidad en la iglesia a las misas de los días festivos, acrecienten el esplendor de las vigiliass de los Santos, sigan en las procesiones a los Patronos benditos y dirijan con su música las danzas que a Vírgenes y Santos son dedicadas.

Con todo lo expuesto, queda expresamente definido el origen y abolengo histórico de nuestra *flautilla* humilde y el de nuestro gentil tamborilero popular. A éste y al pueblo debemos admiración y gratitud porque ellos son esencia de nuestro pasado, y sólo ellos en su humildad y sencillez pudieron ser hasta ahora, como siempre fueron, los mejores depositarios de las mejores y más bellas tradiciones patrias.


Fáltanos ya, para completar este estudio de la gaita extremeña, exponer brevemente su manejo y digitación.

Tómase el instrumento en la mano izquierda, tapando los agujeros, según hemos declarado más arriba, con los dedos pulgar, índice y medio (véase atrás el gráfico número 1). Del mismo brazo izquierdo pende el tamboril: la mano diestra maneja la porrilla o baqueta que percute el parche.

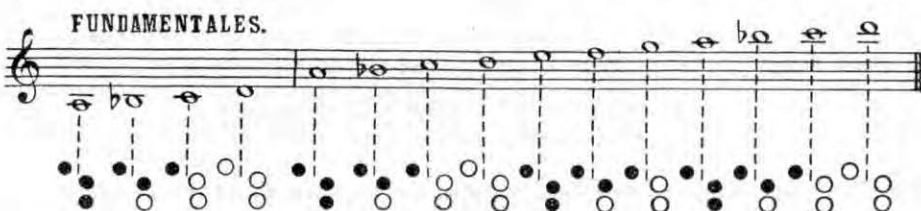
Las posiciones o digitado de la escala de la flauta son las siguientes:

○ agujero abierto.

● agujero tapado.



FUNDAMENTALES.



(1) R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*.

El "re" agudo, cuando es *picado*, lo hacen siempre los tamborileros, por ser de más fácil obtención, usando de la siguiente *tranquilla*:



Véase cómo se ejecutan los pasajes que siguen:



Para facilitar la ejecución de los pasajes ligados



y análogos; y



producen los tamborileros ese "la" como sonido armónico del fundamental cuarto:



No hay nada importante más que decir respecto del digitado.

Ha de notarse en la escala general la falta de continuidad entre el cuarto sonido del tetracordo fundamental y el primer armónico de la primera nota de aquél. Esta laguna, que es imposible cubrir debido a los pocos agujeros de modificación sonora, produce en la práctica la absoluta anulación del uso de dicho tetracordo.

Y concluimos haciendo la advertencia que sigue:

La segunda nota del tetracordo fundamental de la gaita y sus armónicos de octava, o sea, sonido "si \flat ", resulta casi siempre un poco desafinado con tendencia ascendente; de manera que en las gaitas en que resulta bien notable esta desafinación (que son una mayoría), esa nota viene a quedar como un sonido que podemos decir *neutro*, entre "si \flat " y "si \natural ".

Esto es, sin duda alguna, el resultado de una imperfecta construcción del instrumento. Hechas como son las gaitas por humildes pastores o rústicos aldeanos que nada saben de ciertas leyes acústicas, es muy poco extraño que usen en sus normas de fabricación de medidas un tanto inexactas, aunque sí aproximadas. Personalmente hemos conocido en el pueblo de Montehermoso un vi-

llano que goza de cierto prestigio en la comarca como constructor de gaitas. Presenciamos una tarde cómo las hacía, y pudimos comprobar que sólo "a ojo" medía la longitud del tubo, el diámetro de su taladro interior y las muescas de la boquilla o embocadura, procurando, eso sí, al hacer los tres agujeros de modificación del sonido que guardaran igual distancia entre ellos. Tal sistema es seguido comúnmente en todas partes, al parecer; así, se nos han dado varios casos de encontrar flautas desentonadas en casi todos sus intervalos (1).

Pero la más corriente desafinación, según decimos, es la susodicha de la nota "si". Este defecto lo hemos hallado también en las flautas que de otras regiones hemos manejado, por lo que en último término venimos a sospechar es un defecto innato de la flauta, cuya corrección desconocen todos los modestos aldeanos que las construyen.

El "txistu" vasco-navarro presenta ya hoy corregida la tal desafinación, pero hemos de hacer constar que los viejos "txistus" la poseen intacta. Además de haber hecho personalmente esta experiencia práctica, nos la confirma asimismo en su método de "txistu" el P. Olazarán, de Estella (2).

Es bueno advertir que la corrección en el "txistu" no está hecha en el sentido descendente de "si^b" como habríamos de hacer en la gaita extremeña, sino en el de "si^q" para acordar con los tonos que más corrientemente emplea el canto vasco, resultando de ello una tonalidad distinta a la de nuestra gaita y que identificamos con la *frigia* e *hipofrigia*.

Sin embargo, no es ése tampoco el tono de la melódica del "txistu" vasco-navarro. Aprovechan de tales *gamas* los elementos necesarios para cantar en tonalidad *mayor*, y crean, para una segunda *gama* también *mayor*, la alteración cromática ascendente por medio de *tranquilla* del décimo grado.

La escala cromática que asimismo posee el "txistu" es una ficción creada con el objeto de poder ejecutar la música artística moderna. Tal ficción consiste en tapar nada más que la mitad de los agujeros para obtener los medios tonos.

A pesar de todo ello, repetimos, el "txistu" no es otra cosa que nuestra misma gaita extremeña (3).

(1) Estas desafinaciones han confundido a algunos folkloristas, que no conociendo bien el instrumento hicieron transcripciones defectuosas de sus melodías. Pueden verse algunas en el *Cancionero salmantino*, de Ledesma, y las que recoge Gil García en su interesante *Cancionero Popular de Extremadura*.

(2) La afirmación que hace el P. Olazarán en su Método se refiere a la sexta nota de la escala usual (segundo armónico de la segunda nota del tetracordo básico), haciendo la observación de que ella aparece en los antiguos "txistus" rebajada en casi medio tono, cosa que lógicamente implica un semejante rebajamiento en la fundamental de que aquélla es armónica, con lo que tenemos la identidad tonal estricta de aquel instrumento con el de nuestra región y el de las demás.

(3) Podríamos extendernos en varias interesantes consideraciones a propósito de la flauta vasca, pero no lo creemos oportuno y lo dejamos para ocasión más apropiada.



Curioso y bello ejemplar de "ministril tamborilero" que figura entre otras varias esculturas de músicos instrumentistas en el artístico armazón renacentista del órgano de la catedral de Plasencia.

LAS MELODÍAS

Conocidos los orígenes de la gaita, su historia y su arcaico sistema tonal, puede suponerse con antelación el interés que forzosamente han de ofrecernos las melodías que en ella se producen.

Resúltanos incomprensible el por qué la mayoría de los folkloristas que en España se dedicaron a recoger y salvar de la desaparición nuestra lírica popular prestaron siempre toda su atención a las canciones o melodías de canto y dejaron en manifiesto olvido la música instrumental de las respectivas regiones que estudiaron. En los Cancioneros publicados que incluyen música de este género es siempre muy reducido el número de documentos. Y no es posible negar que con ello se pierde un inapreciable tesoro de arte; basta para así creerlo pensar en la tradicionalidad de nuestra organografía musical del pueblo y en sus caracteres particulares, que por ser de cierta inmutabilidad son una garantía para la conservación y permanencia de su técnica melódica originaria.

Con inexorable diligencia y al objeto de ir completando desde el comienzo este trabajo folklórico de la región extremeña, pusimos siempre junto al interés por salvar las melodías de canto una idéntica aspiración hacia la música instrumental. Sentíamos de antemano muy fervorosa predilección por esta clase de música, pues adivinábamos en ella, además de su extraordinario valor artístico, una persistencia y fidelidad de elementos arcaicos o, en todo caso, antiguos raramente desnaturalizados por los de más modernidad, por no consentir las posibilidades del instrumento inaccesibles al sistema musical actuante contemporáneo. Llevados por tal interés y convicción procurábamos en nuestras expediciones a los pueblos encontrar antes que a nadie al popular tamborilero, si lo había, a quien con especial cuidado recogíamos su total repertorio y por añadidura lo más selecto y antiguo del cancionero del respectivo lugar, pues como músico profesional que sigue una tradición de familia, conserva como ninguno la memoria de lo que antaño se cantara y aun de lo que al presente está al uso.

Ni erramos al seguir un tal sistema, ni hemos sido defraudados en las convicciones que manteníamos respecto del interés artísticomusical que suponíamos en este género de producciones: de ello vienen a dar fe los resul-

tados obtenidos en nuestros acopios: 200 melodias sobre las que aparecen vertidas con sorprendente prodigalidad y exuberancia formas de natural e ingenua belleza; considerable variedad de materiales aprovechables de arte que se efunden de su melódica y su ritmo, y, en suma, una diversidad magnífica de géneros en los que la expresión refleja a cada instante y con toda sinceridad el motivo inspirador o las circunstancias determinadas y varias que los originan, sin llegar a faltar, inclusive, la melodía objetiva o, para mejor decir, de carácter descriptivo y pintoresco.

* * *

Hemos visto en el anterior capítulo cómo la afinación de la gaita se corresponde en un todo con las *armonías* o tonalidades *doria* e *hipodoria* del sistema modal greco-romano, afirmando que tales *gamas* sirven a informar la mayor parte de las melodías que en dicho instrumento se producen. Ello es así, en verdad; y no sólo como resultado de una inveterada tradición del sentimiento artístico-tonal, sino también como consecuencia de ser esos dos núcleos tonales los que en la gaita se ofrecen en mejor disposición y en forma más adecuada para ser aprovechados eficazmente en las estructuraciones melódicas: el *dórico*, porque abarca el total de las sonoridades graves, y el *hipodórico*, porque entraña a su vez el máximo de las agudas.

Ahora bien; no puede pasar inadvertido que, del conjunto de esas dos *gamas* pueden lograrse fácilmente distintos grupos de notas o sonidos gradualmente sucesivos que den lugar a la formación de nuevos tonos. Esta posibilidad si no fué ya conocida y aceptada en las primitivas prácticas musicales de la flauta, tuvo por fuerza que hacerse bien pronto notoria a la sagacidad de los tamborileros que tan de continuo manejan el instrumento. Así fué, en efecto, y de ello son testimonio las melodias que vamos a ir enumerando, al tiempo que destacamos las demás particularidades tonales influyentes en ellas. Veremos con cuánto aprovechamiento supo usar el fino instinto del pueblo de las disponibilidades de tonalidad que la escala de once sonidos de la flauta le brinda, y veremos también cuán eficaz y oportunamente hace su empleo, llegando inclusive en ciertos casos a maravillarnos por lo insólito que nos resulta el hecho de sorprender tan diestras y armónicas combinaciones de sonidos logradas a base de elementos tan escasos y pobres y por inteligencias siempre rudas, ayunas por completo de toda instrucción musical.

Las primeras series que hallamos usadas con más frecuencia, son las que se señalan en las siguientes acofaciones de la *gama*:



Valga para estas melodías lo que anteriormente se apuntó respecto a la excedencia del tetracordo en las del modo *frigio*, pues siguen siendo aquí los sonidos extratetracordales que aparecen, notas de escaso predominio que se introducen para coadyuvar a la variedad artística. No interrumpen la base sonora, así como tampoco la tonal, que se conserva en su puro rango diatónico y con una acomodación de los elementos que parece querer ajustarse a la técnica antigua. Ello es un testimonio más del sentido artístico de nuestros humildes tamborileros en quienes tan hondamente notamos arraigadas muchas tradiciones musicales de las épocas pretéritas.

Adviértase en la pieza número 1 ese final que hace sobre las notas agudas *re, re*. Esas notas, que posiblemente alguno pudiera tomar como fundamentales en la conclusión de la melodía, y, por tanto, considerarlas con papel de tónica, no son otra cosa que un simple artificio a que recurre el tamborilero, especialmente en esta tocata, relacionado estrechamente con la ejecución coreográfica de ella: los compases últimos son la repetición *ad libitum* de un diseño fijo, que, precisamente por ser repetido, los bailadores desconocen cuál es el concluyente en donde han de hacer su figura de "vuelta" final, cosa que viene a anunciarles la misma gaita con esas dos notas de sonoridad aguda y brillante para que bien se oigan y destaquen. Por otra parte, es también muy del capricho de los tamborileros finalizar las melodías bailables usando de ese "re" agudo y en combinación con otras notas en arbitrarios giros; ver al efecto los números 14, 31, 32, 33, 34, 35, 36 y 70.

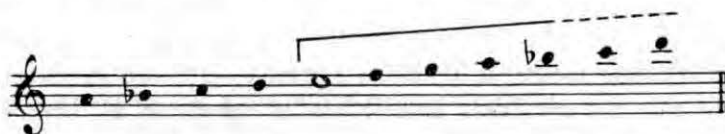
La melodía número 161, con ser fundamentalmente *lidia*, termina con una cauda modulante al modo *frigio*. Ideólo así el tamborilero para romper la monotonía que resulta de la repetición constante del tema brevísimo que compone la pieza.

El documento 22 encuadrado asimismo en el tetracordo *lidio* nos proporciona una curiosidad notable. Es versión del canto número 1 de la Primera Sección. Este es de modalidad *dórica*, y, sin embargo, al llevarse a la gaita ha resultado *lidica* por ejecutarse una tercera menor más baja; ello no obstante tener cabida en la flauta con su tono propio. Semejante cosa es debida a mera cuestión de tesitura. El diapasón en que se ejecuta es el más natural de la flauta. De pretender hacer la melodía en su tono originario habría que estar haciendo un continuo uso del "re" agudo, cosa que no es habitual en la música de gaita, según puede el lector comprobar en todo el documental adjunto, pues tal nota aguda no tiene casi nunca para los tamborileros un valor cantable, sino accidental, de ornamento, o como *pitido* (más que sonido) apto para avisar el comienzo o el final de las tocatas de baile. No se diga, empero, que el hecho de tal versión viene a denotar falta de sensibilidad en quien la hace, pues al hacerla en tono diferente al de origen se modifica en ciertos giros de forma que pueda mejor afirmarse el tono nuevo, con lo que la melo-

día así cobra un color distinto y se justifica. (Cotéjense los dos documentos y repárese en la cadencia cuarta.)

La melodía número 158 es *lidia* como las anteriores; pero en lugar de limitarse al tetracordo en su estructura, se extiende un poco más hacia el grave y con una intención ya armónica, pero que deja intangible el sentimiento tonal. Supone como un uso de inflexiones de carácter expresivo y como accidental para fomentar la variedad. No habiendo encontrado otros similares ejemplos, desconocemos si el ámbito es siempre fijo o arbitrario; por ello no se cierra la llave que abarca el fragmento inferior de la escala más atrás puesta y a cuyo fragmento corresponde.

Sobre la serie siguiente



se constituye el ejemplo número 180. Correspóndese con el modo *mixolidio*. La melodía es bella por lo extraña. Es excepcional el uso de semejante tono por su excesiva y fuerte vaguedad. Los tamborileros raramente lo acogen.

He aquí otro nuevo grupo tonal:



A base de él se forma el documento número 82.

Identifícase con el modo *hipofrigio* o *jastio* greco-romano. No puede negarse la filiación de la melodía. Comprende estrictamente la norma estructural del modo. Se afirma bien en la tónica avanzando sobre ella desde sonoridades agudas, y deteniéndose sobre el quinto grado presta a éste la importancia suprema que le compete como dominante que es de la tonalidad.

Vieja, muy vieja debe ser esta tocata. Hasta ahora sólo ella ha aparecido con tal propiedad tonal; pero cuán interesante y bella nos resulta. Tiene mucho como de selvático y prístino; sabe fuertemente a tribu y hace evocar inconcretos y vagos movimientos coreográficos ante una extraña y quizá monstruosa divinidad. Véala el lector y oígala interiormente y se dará cuenta de cómo no hay hipérbole ni fantasía en esto que decimos.

Todavía lógranse nuevas posibilidades tonales de los once sonidos de la gaita. Con elementos de las hasta aquí reseñadas y los que suministran las dos escalas fundamentales se forman otros modos que llamaremos de promiscuación o amalgama.

Veamos el primero de ellos:



El fragmento anterior es el pentacordo *hipodórico*, y el posterior el tetracordo *frigio*. Sobre ambas bases están formadas las tocatas números 24, 25, 80, 90, 155, 168, 171 y 177. A excepción de los números 24 y 25, que tienen viso como de poco antiguos (relativamente), los demás se muestran arcaicos en esencia y bellamente extraños, produciéndose con un raro sabor de cosa solemne y como de religiosidad, debido a su matiz latamente diatónico.

El documento número 88 entra igualmente dentro de la amalgama *hipodorio-frigio*. Al *hipodorio* pertenece la primera parte de la pieza, y la segunda puede decirse que al *frigio*. Este ejemplo es, como en él se indica, versión del canto número 139 de la Primera Sección. Aquél está en modo *menor* y según su contextura podría ejecutarse sin obstáculos en la gaita con idéntica modalidad; mas el tamborilero prefiere transportarla una cuarta alta (a partir de la copla) para que los que están bailando oigan bien el *toque*. Después de todo, el oído no queda dañado al sentir la consiguiente modificación tonal que resulta, pues quizá, en más pasados días se oyera la canción con esos tintes diatónicos con que en la gaita suenan, que, al fin, fueron los elementos progenitores del modo *menor*. Ya veremos más adelante otras versiones transportadas de distintas melodías.

Otra combinación de amalgama es la que sigue: pentacordo *hipodorio* y tetracordo *lidio*:



Siguen tal combinación los números 18, 164 y 170. Estos dos últimos, que son una misma melodía variada, hacen un empleo bien significado de su bimodalidad dedicando a cada una de las dos frases de que se componen un fragmento tonal distinto.

Véase otra combinación:



Es, como se ve, bien rara: mezcla del modo *hipodorio* con el *hipolidio*, escala

esta última que en el sistema greco-romano hace: *Sol, la, si, do, Re, mi, fa, Sol*. Con tal mezcla se nos ofrecen las tocatas números 19, 20 y 21. Probablemente idearon esa promiscuidad los viejos tamborileros del Guijo de Galisteo, pueblo de donde proceden las melodías y en el que solamente la hemos hallado. Es debida con toda seguridad al voluble capricho artístico de aquéllos. Nótese que la mayor parte de los *toques* del susodicho pueblo se singularizan por sus giros juguetones y arbitrarios: véanse principalmente las tocatas de baile; en ellas se introducen muchas veces diseños caprichosos y como de entretenimiento. Esas tres tocatas, en que se mezclan los modos *hipodorio* e *hipolidio*, cobran un aspecto gracioso y casi burlón en su contraste tonal. Ello es un efecto, repetimos, del temperamento de los tamborileros del Guijo, pueblo del cual se ha hecho proverbial el castizo y jocosos humor de sus habitantes, muy dados a lo gracioso y lo pintoresco, y entre quienes viven ciertas típicas costumbres que se hacen dignas de ser estudiadas por un folclorista de la especialidad.

Una combinación tonal más surge de la elección de los siguientes fragmentos de la *gama*:



Son, como puede apreciarse, del lado de abajo la escala *dórica*, y del lado agudo la *hipofrigia*. Esa conjunción la hallamos en la melodía número 83. En toda la primera parte sólo interviene el modo *dorio*, empleándose el *hipofrigio* en toda la segunda y terminando la pieza sobre el quinto grado o dominante del *modo*.

Por fin, véase cómo se llega a la yuxtaposición de tres *modos* distintos:



Escala *hipodoria*, tetracordo *lidio* y tetracordo *frigio*. Esta base tonal es la que posee el documento número 163, eficazmente caracterizado en su diatonismo y de una originalidad artística interesante por demás, no sólo por la belleza que en un tan breve espacio se pone de manifiesto, sino también por la extraña e inquieta ritma que la informa.

Ya vemos cuánta variedad de tono se llega a conseguir de la serie de once sonidos que emite la flauta, serie que a primera vista nos pudo parecer inapta para lograr de ella amplios resultados melódicos en cuanto a la consecución de tintes o colores expresivos, y que, por obra y gracia, habilidad y gusto de

los modestos tamborileros, venimos a la convicción de todo lo contrario al contemplar hartos ejemplos de melodías que, no esclavizadas a los tonos fundamentales y originarios del instrumento, se mueven dentro de los que no parecían de eficacia con una libertad y un genio tales que hacen emerger lo bello con el mismo poder que llegara a producirse sobre elementos sonoros de mayor riqueza y recursos.

Sin embargo, es evidente que para conseguir de la manera más amplia y varia un material de sonidos que reúna sobradamente las más variadas y diferenciadas condiciones de altura y extensión con que proveer a la creación de melodías de inspiración más abundosa y libre, hay que recurrir invariablemente a los grupos tonales característicos de la flauta: el *dórico* y el *hipodórico*. Puede decirse que en cada uno de ellos, el campo o ámbito sonoro de que se dispone extiéndose al total de las once notas de la *gama* debido al parentesco íntimo que une a entrambos. Reconocida por los tamborileros esa ventaja, vienen a construir a base de los dos tonos fundamentales de la flauta la parte más cuantiosa del respectivo repertorio melódico.

Es preferido más el *hipodórico* que el *dórico*, y esto se debe, indudablemente, a la mejor tesitura. El ambiente en que la gaita suena es siempre bullanguero y ruidoso, de multitud y a espacio abierto; de modo que si ha de hacerse oír, ha de apelarse irremisiblemente a sus puntos agudos, ya que su potencial intensivo es flojo en demasia.

Numerosísimas son las melodías de base *hipodórica*. De ellas pueden hacerse distintos grupos atendiendo a su mayor o menor pureza modal y a su antigüedad, que, según nuestro criterio, juzgamos de más o menos remota. Las que contienen del tono en cuestión un sentido más profundo, según el que en la antigüedad le era atribuído, han de considerarse las más puras y también las más primitivas. Su estructuración armónica, en el significado moderno de la palabra, es acorde con la concepción originaria del *modo*, verificándose las repercusiones principales en los sonidos primero y quinto, con lo que éstos adquieren su significación precisa. A veces, el melos no trasciende propiamente de este pentacordo y, en general (y esto es lo más caracterizante), los giros y los movimientos de los intervalos se suceden bajo un régimen similar al que adoptan las viejas canciones diatónicas, tan distanciado del actual. De este sistema aparecen los números 3, 4, 5, 26, 27, 28, 37, 39, 58, 86, 87, 91, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 173, 174, 181 y 200.

Conservadas todavía puras, pero en menor proporción por la injerencia de giros menos antiguos, se nos muestran las melodías números 10, 11, 31, 32, 33, 34, 44, 45, 47, 105, 106, 140, 141, 159, 160, 162, 169, 172, 175, 176, 183, 186 y 196.

Con procedimientos de giros y movimientos ya no arcaicos, y aun a veces cercanos a los de nuestros tiempos, se nos ofrecen los números 12, 29, 38, 40,

41, 43, 48, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 81, 85, del 92 al 104, 107, del 108 al 128, 143, 144, 145, 148, 149, 156, 165, 185, 187, 191, 192 y 195.

Hay, por último, un grupo considerable de melodías que vienen a ser traducciones o versiones de cantos con texto, como ya las hemos visto más arriba.

Las canciones de modo *menor* entran con facilidad en el *hipodorio*, por la relación que une a ambos escalas. Tradúcense por lo común las canciones en que, o no aparece la nota sensible, o si aparece es en escasa medida y con un valor accidental, para que en la gaita pueda elidirse o substituirse por otro sonido sin causar desdoro a la pieza. Números 15, 30, 89 y 166.

Versiones más impropias señalan los números 62, 63, 64, 65, 66 y 153. Los tres primeros son traducciones de cantos bimodales (*menor-mayor*). El 62 y el 63 han encajado con cierta habilidad dentro del *modo* de la gaita; pero, en cambio, lo que forma el *ritornello* del número 64 es una mala versión del original que, al fin y al cabo, no puede entrar en el instrumento (siempre que no se suprima la *copla*).

El número 65, versión de un canto en tono "arábigo-menor", queda en el ajuste transformado en el sentido que ya en la canción se inicia, de manera que el menoscabo aquí se justifica.

Los números 66 y 153 son un empeño inútil de querer traducir en tesitura aguda unos cantos de modalidad "arábigo" que tendrían más adecuado lugar en la *gama dórica* de la flauta.

Más ejemplos del modo *hipodorio* que creemos son versiones de melodías de canto son los números 13, 14, 35, 42, 46, 49, 50, 55, 59, 60, 61 y 142. No les hemos hallado los respectivos originales, pero bien los hacen suponer su forma y estructura del tipo canción.

Sucédenos otro tanto con los documentos números 157, 182, 188, 189 y 198. Estos tienen un aspecto de franca actualidad y no es dudable sean remedos de cantos religiosos o profanos de carácter erudito. Aclimatados en el pueblo, no podemos dejar de considerarlos también folklóricos.

La fundamental base dórica de la gaita es menos aceptada por los tamborileros que la *hipodoria*. La razón de esta preferencia estriba en lo que ya se indicó más atrás respecto a la tesitura.

Pocas melodías han guardado del modo *dórico* el sistema armónico-estructural que en lo antiguo le era propio. Sólo los números 146 (con terminación sobre la tercera) y 194.

Lo acostumbrado ha sido tender a la forma arábigo-andaluza debido a la aproximada semejanza de las escalas. Números 9, 23, 36, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 84, 147, 150 y 167. En todas estas melodías se nota claramente la influencia de las características musicales arábigo-andaluzas. Hácense bien visibles en los movimientos cadenciales y de fraseo, en las formas estereotipadas de ciertos giros y en los ritmos.

En ocasiones no se hace otra cosa que llevar a la gaita temas antañones

de bailes andaluces dados a conocer en todo el ámbito nacional por los bailarines y tocadores guitarreros de aquella región:

Fragmento de un fandango andaluz.



Fragmento de la jota número 74.



Suelen también verse sobre la *gama dórica* algunas canciones de modalidad arábiga. Números 151 y 152; tales versiones resultan casi perfectas.

El documento número 73 tiene asimismo el aspecto de ser traducción de un canto cuyo original no hemos tropezado todavía.

Los modos *dórico* e *hipodórico* se yuxtaponen en algunas piezas, números 179, 184, 190 y 193, dando así lugar a un modismo tonal más, que, agregado a los reseñados, vienen a ser los que forman el cuerpo de géneros tonales que informan las melodías de la gaita.

Y con esto, el lector ha podido darse cuenta del partido amplio que en el campo de la tonalidad saben sacar los rústicos tamborileros de la limitada y la que a algunos pudo haber parecido mezquina flautilla.

La rítmica de las melodías se nos muestra a su vez profusamente variada y con muchos rasgos originales poco conocidos.

Destacan con notorio relieve entre las tocatas de baile los bien extraños

ritmos asincopados del *Son brincao*; los irregulares en quintillos del *Pindongo* y del *Perantón* número 83, y los variadísimos del *Son llano* o "no brincado" y de la "jota". En estas últimas hácese muy visible en ciertos casos la intrusión de fórmulas originariamente andaluzas. Ya se demostró anteriormente la asimilación a una melodía de un fragmento de "fandango". De tal baile entresacan algunas de nuestras "jotas" muchos diseños rítmicos que si a veces son incognoscibles a primera vista por aparecer en formas celulares y rápidas, otras se señalan abiertamente por haber sido adoptados en todas sus dimensiones y sin sufrir alteración de importancia. Lo mismo puede manifestarse respecto de algunos *Sones llanos*. Véanse los siguientes ejemplos:

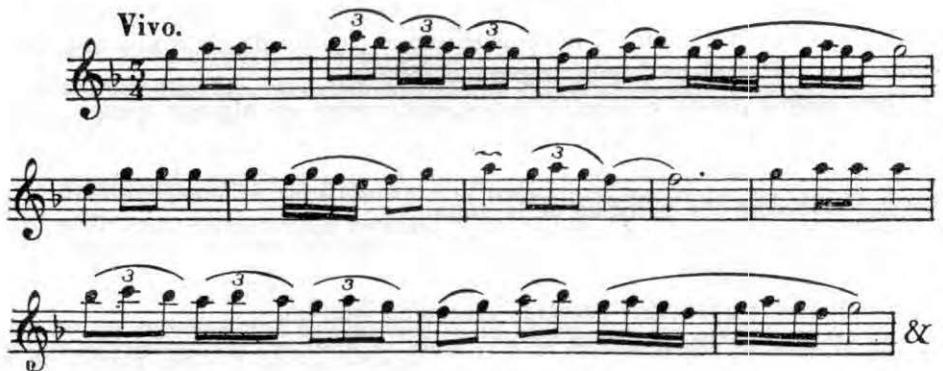
De la copia de un *fandango* de Andalucía.



Son llano número 20.



Son llano número 25.



Seguidamente pueden cotejarse las "jotas" números 43, 47 y 60.

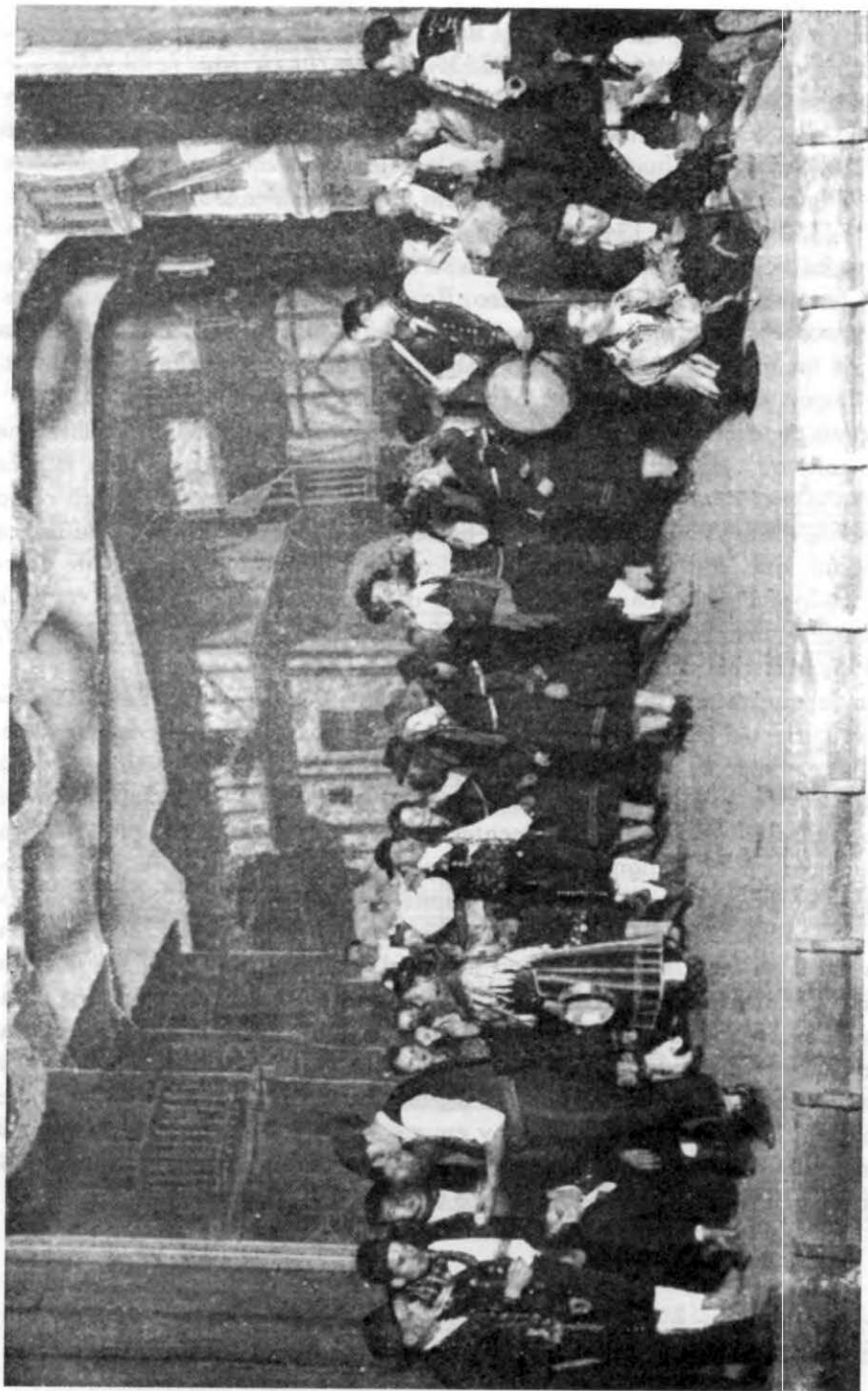
En el sentido de acoplamiento del ritmo propio de los *ritornelli* del andaluz "fandango" véanse los números 21, 23, 36, 68, 69, 70, 72, 74, 77, 79 y 80.

Entre las melodías del grupo "Danzas" sobresalen en ocasiones formas rítmicas de alguna complicación interesante. Son quizá reminiscencias de antiguos sonos dedicados al culto religioso, pues la solemnidad que revisten tales formas de ritmo sólo el sentido de lo hierático entrañan. Ver los números 90, 91, 106, 118, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137 y 138.

Pero en donde la floración del ritmo se hace más espléndida es en el documental que constituye el grupo tercero. En esas tocatas, como no hay que regular y acompañar el melos a los movimientos rítmicos de un baile o de una danza, la imaginación corre libre de trabas creando sonidos y figuras a placer. Como importantes pueden verse los números 163, 164, 170 y 197.

Hemos de decir que por lo general se advierte una tendencia a lo libre que rompe con toda rigidez formularia, y esto es una propiedad de toda música indígena o primitiva. Nótase en muchas melodías de ese grupo tercero como un afán de independencia y de vuelo, haciéndose superfluo el ritmo que marca el tamboril, que, con ejercer sobre el melos una influencia decisivamente coercitiva, no logra, sin embargo, domeñar en determinados momentos su fantasía libérrima. Véanse concretamente a este efecto los números 140, 141, 146, 147, 154, 155, 161, 181 y 196.

Por lo que toca a la multiplicidad de géneros que la música de gaita produce, es curioso a la vez que admirable ver el extenso radio de acción que abarca. Allí en donde se da un motivo sentimental participado en común, surge la encarnación de una melodía que lo expresa. En las que componen el grupo último hallamos abundante documentación que corrobora esto que decimos. Pero además, se hace digno de ser notado el verismo expresivo de cada melodía, que traduce constantemente el ambiente que la provoca, ya sea de religiosidad, ya de profana alegría, o bien de solemnidades o festejos familiares en que a veces se mezcla lo tierno con lo jovial... y, por último, el rasgo de lo descriptivo en esas plásticas *alboradas* que trasuntan a la perfección esos blandísimos amaneceres de la aldea poblados de trinos y gorjeos que estrepitosamente sonrien a la dulce luz dorada del nuevo sol. Otro reflejo descriptivo se da en la melodía número 162, cuyo significado apuntamos en la reseña del grupo. (Nos privamos de transcribir y enumerar ejemplos a fin de no cargar la paciencia del lector, a quien suponemos bastante avisado para distinguir por sí sobre las mismas melodías cuanto implican nuestras indicaciones.)



Los COROS EXTREMENOS en una de sus más típicas escenas de costumbres.

PRIMER GRUPO

B A I L E S

"SON BRINCAO".—"SON" (NO BRINCADO) o "SON LLANO".—"PINDONGO".—"JOTA".
Baile de "LA PATA".—"PERANTÓN".— Baile de "LA RÚA".—Baile de "LA ZAJARRONA".— Baile de "LOS TRES SONES".— Baile del "QUITA Y PON".— Baile de "EL MALANDRÍN".

La danza en España es una materia en la que casi nadie entiende una palabra...

... el estudio de las danzas españolas es sumamente interesante por la luz que vierten en las apreciaciones sobre la manera de ser del pueblo español, sus costumbres y su espíritu.

HAVELOCK ELLIS, *El alma de España*.

El baile popular español es el más rico y original del mundo. Hácese a la par el más interesante por la antigüedad de sus orígenes, el sentido hondo de su expresión y, más que nada, por el encanto especialísimo que emana de sus graciosas y variadísimas formas y actitudes, formas que pudieron llegar a modelarse hasta alcanzar en ciertos casos la más sutil perfección porque ellas, tras de nacer muy tempranamente, fueron practicadas por el pueblo con perseverancia sin olvidarlas jamás, moldeándolas constantemente y depurándolas sin descanso.

Desde las épocas más remotas, España fué siempre un país aficionado al baile. Ya Estrabón cuenta de qué manera los *celtiberos* salían a la puerta de sus casas, en las noches de plenilunio, y danzaban solemnemente para festejar y agradar al dios que adoraban.

No digamos la fama que entonces despertaban ya los bailes del mediodía español: "Sabido es que las saltatrices y bailarinas españolas, singularmente los cordobesas y gaditanas, eran las más celebradas de cuantas se presentaban en los teatros de la gentilica Roma" (1).

Tan estimadas eran aquellas mujeres andaluzas en sus bailes, y con ellas

(1) Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas*.

los acompañantes músicos, que (según dice la Historia), "viéndose los cónsules obligados, a causa de una gran escasez que sobrevino, a expulsar de Roma a todos los extranjeros sin consideración al sexo ni a la elevación de clases, se respetó de tal modo a los músicos, a los cantores y a los bailarines españoles que, a pesar de haber más de tres mil en la ciudad, ni a uno solo se permitió que saliera de ella, declarándose en su favor la aristocracia romana, que acudió a la manutención de los más menesterosos" (1).

¿Cuál era, ayer como hoy, el incentivo de nuestros bailes, que tanta admiración causaban, haciéndose preferidos a todos los de los demás pueblos?

Ese incentivo residía en su fuerza expresiva y en la gracia inimitable de sus formas. Estas formas fueron siempre distintas en cada rincón de nuestra Patria, respondiendo en cada lugar a la psicología de los naturales con un realismo y una fuerza tal, que ello bastaba por sí sólo a cautivar los ánimos de todas las gentes. "Cada región de España tiene [y tuvo] su baile favorito peculiar, con música característica permanente, manifestándose de tal modo en él el carácter del país respectivo, que aun cuando la música y el traje callasen el nombre del lugar a que pertenecen los bailadores, se puede adivinar perfectamente, sólo por el movimiento de los pies y de las manos, por las gesticulaciones, posturas y figuras del baile" (2). En esto radica su fuerza de expresión y su avasallador interés, que no tienen los bailes de otras naciones.

Entre nosotros los españoles, los bailes que son propios representan algo más que un solaz y entretenimiento. Como veraz encarnación que son del temperamento de casta, exigen un cuidado y ceremonia especiales en su ejecución, como no sería preciso dedicar al mero juego que en otros pueblos significa el baile. Dice Capmany, y con mucho acierto: "La danza en España es más que una diversión; es parte del solemne ritual que entra de lleno en la vida del pueblo expresando su verdadera alma" (3).

Pero además, nuestros bailes poseen sobre los de otros pueblos la circunstancia de estar tocados de matizaciones y gestos pertenecientes a los *modos* coreográficos de las diversas y extrañas razas que habitaron España en el curso de los tiempos. Lo mismo se advierte el rasgo de lo rudimentario y selvático de lo celta que la elegancia fina y la digna seriedad de lo helénico y lo romano; por igual vive la virilidad y sencillez ruda patrimonial de los visigóticos que la romántica languidez genuina de las castas de Oriente y que en España dejaron fenicios y árabes.

Maravillosamente asimiladas esas características, el baile español viene a ser como un ideal producto en que se funden con genio singular y al fuego de la pasión y el sentimiento hispanos las serenas gracias y donosuras del arte

(1) Aurelio Capmany, "El baile y la danza", en *Folklore y costumbres de España*, volumen II, pág. 185.

(2) A. Capmany. Ob. cit.

(3) Ob. cit.

coreográfico clásico de Occidente, con los suaves ondulados y las finas voluptuosidades de las maneras bailables orientales.

Los gestos con que muchas bailarinas aparecen en pinturas y relieves egipcios, sirios y griegos, pueden verse hoy reproducidos fácilmente, redivivos, en las diversas danzas que entre nuestras regiones hallamos. Únicamente en España se han conservado aquellos ritmos del cuerpo antiquísimos. La danza española "es la única gran danza clásica que sobrevive en nuestro mundo moderno" (Waldo Frank).

Y bien; a pesar de esa importancia trascendental de nuestros bailes y no obstante ser reconocida universalmente, en España "casi nadie entiende una palabra" respecto de la coreografía nacional. Da rubor y es lamentable tener que confesarlo, pero es así. Nunca existió una preocupación de fondo en tal sentido. No se supo jamás valorar la inmensurable riqueza de arte que nuestros bailes entrañan, y se les abandonó siempre a los recursos propios de su existencia, recursos que el devenir de los tiempos esterilizó con sus modas en infinitas ocasiones, llevándose tras de sí innumerables bellas danzas que sin dejar el menor rastro desaparecieron en el olvido.

Hubo diestrisimos bailadores y maestros que se afanaron por dejar a la posteridad sendos tratados o métodos de la danza y el baile. Estos tratados, en primer lugar, sólo comprenden un número de bailes muy limitado, y en segundo término, vienen hoy a hacérsenos incomprensibles por el desconocimiento en que estamos del significado práctico de los vocablos y signos que indican las variadas figuras de cada danza (1). Son contados los autores de esos métodos, y constituyen sus obras un hecho aislado.

Ha habido también inteligentes hombres de letras que se dignaron escribir alguna vez sobre el baile español, pero raramente pasaron de amenidades sus escritos. Lo que en nuestros días se viene haciendo no supone mucho más. Generalmente no es otra cosa que entretenida literatura salpimentada con algún que otro dato anecdótico, histórico o de orígenes. Lo cierto es que cuando en el pueblo se ha dejado de practicar un baile, ese baile ha desaparecido para siempre, sin que sirva a evitarlo toda la vaga y amena literatura a él consagrada, y esto no denota sino el escaso conocimiento que se tuvo de él. Aunque no faltan excepciones, ocurrió y ocurre así comúnmente, estribando la causa, como es natural, en el poco trabajo gastado en profundizar estudiosamente en nuestra coreografía.

Impónese hacer una labor de eficacia en la investigación de nuestros bailes populares. Más que nada, el estudio ha de ir encaminado a captar y recoger gesto por gesto y figura por figura de cada uno de ellos: éste es, sobre todos, el esfuerzo más importante a realizar, pues que es el único medio de evitar la pérdida del arte español del danzado. En esta paciente tarea tiene el folklo-

(1) Algunos viejos papeles que de *orquesografía* y *coreografía* se han conservado resultan también ininteligibles y mudos del todo.

rista un puesto principalísimo, por razones que a todos se alcanzan. Así lo hemos creído nosotros y hemos procurado prestarle todo el valor que tiene dedicando al estudio de los bailes y danzas de los pueblos que recorrimos la atención necesaria y el interés preciso para llegar a captar aquéllos en cada por menor de sus movimientos siempre que se nos ha hecho posible.

Respecto del sistema a seguir en la descripción de las formas y figuras coreográficas, descripción que ha de fijar indeleblemente y para siempre el baile descrito, ya ha visto el lector en la primera sección, y en el grupo "De baile", el procedimiento que empleamos. Es quizá un poco rústico y pedestre, pero lo que no puede negar nadie es su claridad y eficiencia (1). Acompañado ese procedimiento—como va en los bailes que aquí vamos a explicar—por los dibujos representativos de las figuras y actitudes más esenciales, no dudamos ha de hacerse eficazmente inteligible en todos los tiempos y a todas las personas. Si pasados cien años, el pueblo ha perdido la memoria de alguno de sus seculares bailes, siempre existirá el medio de poderlo reconstruir y volverlo a fomentar, cosa que, desgraciadamente, no podemos nosotros hacer con muchos bailes medievales y del Renacimiento que alcanzaron gran auge por su belleza y de los que sólo nos han llegado los nombres.

Bien puede suponerse que para llegar a hacer de un baile las descripciones que nosotros hacemos, siquiera sean tan rudimentarias y sencillas, hay que estudiar ese baile hasta el extremo de capacitarse el captador para ejecutar por sí todas las figuras y movimientos de que se compone. No hay otro remedio que hacer esto si se quiere conocer el baile popular y fijarlo en esquemas o sistemas definidores para retenerlo perpetuamente y para que sirva a la enseñanza. Ruda y molesta es la *operación*, pero sólo al llevarla a cabo empezaremos a estar aptos de verdad para hablar con conocimiento de nuestros bailes, al tiempo que los habremos salvado del fenecimiento a que habrían de llegar tarde o temprano.

Hasta donde nos ha sido posible hemos llevado nuestro empeño de lograr la captación práctica, psicológica e histórica de los bailes que en la presente obra recogemos. Si no hemos llegado más adelante es porque las circunstancias lo impidieron unas veces, y otras la misma carencia de elementos de estudio coreográficos de las demás regiones españolas, en los que podíamos quizá encontrar alguna relación de semejanza o de orígenes, y con los que seguramente hubiéramos hallado lugar al establecimiento de comparaciones provechosas.

* * *

Extremadura guarda una serie muy interesante de bailes, ricos en belleza por su especial colorido, y con rasgos tan originales, a veces, que los diferencia de todos los que en otras regiones se conocen.

(1) Es de lógica que no todos los bailes se pueden fijar por este único sistema, pues depende de la técnica especial de aquéllos en las distintas regiones.

Caracterizanse en su conjunto—salvo rara excepción—por la sencillez y elegancia de las figuras, que contrastan de notable manera con lo animado y alegre de la parte musical. Estos caracteres resaltan muy visiblemente por el esmero y gravedad que ponen los naturales de estos pueblos en la ejecución de sus bailes tradicionales, resultando éstos de una gracia incomparable cuando son bailados por aldeanos viejos, que son quienes mejor conocen las formas más antiguas y saben dar a las figuras y movimientos el verdadero *aire* de modosidad y recato que les es propio, y que es lo que más nos encanta cuando contemplamos el baile.

El baile todo de la Extremadura alta es ejecutado en parejas—generalmente mixtas—, formando una o varias filas que siguen un mismo movimiento y coincidiendo todas las parejas en la ejecución de las distintas figuras.

Según dijimos en la primera sección, el baile más extendido de todos es la "jota", que en un gran número de pueblos es el baile predilecto. A pesar de ello, no es afirmable que sea la "jota" el baile más típicamente regional, puesto que en algunos de los pueblos que mejor y con más fuerza conservan lo castizo no practican dicho baile si no es en casos extraordinarios y refiriéndole al estilo que usan en Aragón, empleando al nombrarle la denominación de "jota aragonesa" (1).

Los pueblos a que preferentemente nos referimos son los de Montehermoso y Guijo de Galisteo. En ellos se soslayó siempre el verbo *sotar* en la designación de las danzas; predominó constantemente y se estimó más que ningún otro el baile llamado "Son". Sin embargo, los dos pueblos poseen también otros bailes secundarios en que las figuras se muestran idénticas en lo esencial a las correspondientes a la "Jota" de los demás pueblos; tales son los bailes de "La Pata", "El Malandrín" y "El Pindongo".

Conozcamos prácticamente la ejecución de cada uno de los distintos bailes aquí insertos.

SON BRINCAO

He aquí el baile más interesante de todos los que figuran en la presente obra. Típico y original de Montehermoso; caído ya, por desgracia, en el olvido, pero supera con creces, por su graciosidad y sabor local, a todos los que actualmente se bailan en el mismo lugar.

Después de mucho buscar, el tamborilero logró dar con dos personas de edad proveccta que recordaban su ejecución. Realízase de la siguiente forma:

Colocados el *bailón* y la *bailona* (nombre que en este pueblo dan a los bailadores) uno frente a la otra y a una regular distancia, hace el tamboril sólo cuatro o seis compases de ritmo durante los cuales se mueve la pareja de un

(1) A decir verdad, las mismas melodías que usan vienen a ser auténticamente aragonesas, por lo que no nos hemos molestado en incluirlas aquí.

lado a otro haciendo la figura de preparación que ya conocemos. De seguida suena la gaita; en este momento, al llegar los *bailones* a uno de los extremos, por ejemplo, el correspondiente al derecho del mozo, levanta éste su pierna izquierda para dejarla caer coincidiendo con la parte fuerte del compás, detrás de la contraria cruzándola, la cual inmediatamente se mueve también hacia atrás deshaciendo el cruce y quedando la posición en estado normal (esto no es más que el movimiento inicial) (1). A renglón seguido y sin perder ritmo, el pie que movió primero da un leve golpe sobre el contrario (chocando los tobillos), avanzando luego hacia el extremo opuesto, y al asentar en el suelo, el pie contrario viene a unirsele; dando el pie primero un nuevo avance y uniéndosele de nuevo el contrario, avanza por tercera y última vez; al asentar, se le llega, chocándole levemente, el pie contrario, quien avanza ahora hacia el otro extremo para repetir la figura en orden inverso, repetición que se verifica una y otra vez hasta que comienza la segunda figura del baile. Cada movimiento (apoyo, choque) del pie equivale a una parte del compás. Se realizan casi sin despegar los pies del suelo. Estos y el cuerpo de los bailarines dirigen sus movimientos siempre de lado.

En la ejecución de esta figura, que es la primera del baile, cada mozo describe constantemente una curva.

«bailón» () «bailona»

Llegada la música al punto en que el tamboril marca el ritmo alternado de *aro* y *parche*, iníciase la segunda parte dando los bailarines una vuelta sobre sí; y frente por frente y sin trasladarse del sitio comienzan a *girar* levemente sobre los dos pies, que hacen un pequeño movimiento hacia atrás y adelante (primero un pie, luego el otro), durando cada girado dos compases que se rematan con un salto. Este salto se da un poco antes de terminar los dos compases, de manera tal que la caída de dicho salto coincida con la primera parte de los dos siguientes, en que se volverá a repetir lo anterior hasta llegar al final, en donde se concluye con otra vuelta sobre sí, comenzando de nuevo el baile.

La actitud de los bailarines es siempre modosa y circunspecta, pero no exenta de recatada gracia y de cierta sutil elegancia.

La mujer mira siempre hacia el suelo (pies del bailarín) como obligada por la mirada insistente del varón que, erguido y bizarro, se complace en la contemplación un tanto deseosa de su cara. (Tal gesto puede decirse común a todos los bailes.) Los brazos permanecen caídos en todo momento, moviéndose sólo los antebrazos de abajo arriba y viceversa, siempre de frente.

No se usan nunca en este baile las castañetas, pero sí hacen lo que hemos

(1) Recuérdese que las mismas figuras del bailarín las hace la bailona, pero con las piernas y pies contrarios a los que se indican para aquél.

dicho más atrás que llaman *cascar los pitos*, cuyo ritmo se limita en éste como en los demás bailes de tres tiempos, a lo siguiente:



Se hace muy obscuro el origen del "Son *brincao*", pues este nombre no nos dice nada en concreto si no es en la alusión al brincado de la ejecución. Nada supone el que en Méjico se designe con el nombre de "Son" a cada baile o canto popular; en todo caso, lo más probable es que llevaran allá la denominación los conquistadores extremeños. Así, lo poco que podemos decir por deducción de sus figuras, únicamente se reduce a simple conjetura: el carácter es arcaico casi en su totalidad: el primer movimiento o aparente arrastrado de pies denota bien claramente su indigenismo puro, y la segunda figura o *brinco*, precedido del especial girado de los pies, nos está hablando de la rudeza de la selva. Parece abiertamente una primitiva danza de paganos ritos.

Ni el baile ni su música, con ese ritmo asincopado repercutido tan original y característico, tienen hasta lo de ahora precedente alguno en la coreografía peninsular.

«SON» (no brincado) o «SON LLANO»

"Son", a secas, dicen en Montehermoso, y "Son llano" en Guijo de Galisteo. En ambos pueblos se practica este baile en la actualidad, y muy fervorosamente.

Conserva el "Son llano" o no brincado, como reminiscencia del "Son *brincao*" de que procede, las mismas figuras de la primera parte. Únicamente cambia la segunda que ejecutan así:

Llegado el punto de la melodía en que el tamboril marca el ritmo de *aro* y *parche*, y al llegar los bailarores a uno de los extremos, por ejemplo, el izquierdo, avanza hacia el lado opuesto el pie derecho (primera parte del compás), el izquierdo viene a cruzarle por delante (tercera parte) nuevo avance del derecho (primera parte del compás siguiente), cruce del izquierdo por delante (segunda parte), *pequeño* movimiento del derecho hacia atrás (tercera parte) y repetición de la figura en sentido inverso hasta que el tamboril vuelve a marcar sólo en el *parche* (1). Al llegar a este punto dan vuelta sobre sí, y, haciendo el paso de *cruzadillo* de pies que ya conocimos más atrás, cambian de lugar una o dos veces (según las que permita la melodía), terminando el baile con una nueva vuelta sobre sí.

Los movimientos de avance de la figura descrita se hacen poniendo el cuer-

(1) Esta figura es en otros pueblos la principal de la "Jota" corriente.

po y dirigiendo los pies casi de frente al lado que se avanza (1). Verifícanse asentados tales movimientos.

La mujer tiene bajos los brazos desde el principio del baile hasta el fin, y *casca los pitos*. El mozo, por el contrario, los tiene siempre elevados (menos en la figura de preparación, que permanecen caídos en desmayo como en todos los demás bailes) y graciosamente curvados. Usa si quiere las castañuelas. El tañido de éstas es siempre al estilo rústico popular, que tan distinto es del que se sigue en la crotología académica moderna.

Este es el ritmo con que se acompaña el "Son llano":



El "Son" es un baile, repetimos, derivado del "Son *brincao*"; más animado y alegre, sin embargo, al substituirse los brincos por las figuras que se han detallado, que se prestan a mayor movilidad y a una mejor exhibición de la gracia.

La música ofrece mucha menor antigüedad que la del "Son *brincao*", aunque en algunos de los ejemplos del Guijo de Galisteo aparezcan todavía vestigios bien visibles del asincopado característico de aquél.

Los nombres de "Son *brincao*" y "Son llano" quieren ser como paralelos del "Baile a *lo agudo*" y del "Baile a *lo llano*" que usan en Castilla. Hemos de hacer constar que musicalmente ninguna relación guardan; coreográficamente, sólo las figuras de la segunda parte del "Son llano" pueden tener alguna semejanza en las de aquéllos.

«PINDONGO»

Practicase el "Pindongo" en Montehermoso. Muestra bastante semejanza en sus figuras con la "Jota", difiriendo de ésta en el mayor retozo de la ejecución.

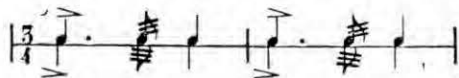
En la figura preparatoria, mientras sólo el tamboril hace el ritmo, están fijos los *bailones* frente por frente, llevando un leve movimiento con el cuerpo hacia los lados y teniendo los brazos en posición caída hasta que comienzan a bailar. La figura que sigue, cuando empieza a sonar la gaita, es exactamente la misma que la de la segunda parte del "Son" (no brincado), ahora, que lle-

(1) Tal postura es la que se sigue en todos los bailes que quedan por describir. Téngase en cuenta.

vada más alegremente y acentuando más los saltos, cosa a que obliga el ritmo singularísimo de la música. Al llegar al punto en que el tamboril hace el ritmo sobre el *aro*, los que bailan dan una vuelta sobre sí, y comenzando el paso de *cruzadillo* de pies se cambian de lugar, ocupando él el que *ella* tenía y viceversa. Pero ocurre generalmente que la mujer trata de burlar a su pareja, y entonces, al llegar *ella* al sitio de *él* (siempre con el paso de *cruzadillo*, y estables ya en el sitio de llegada) no se ha volteado, sino que permanece de espaldas, y en esto, el *bailón* tiene que poner mucho ojo para no voltearse él tampoco y estar atento a cuando ella lo hace, si no quiere ser objeto de las mofas de los que contemplan el baile.

La tercera parte, en que el tamboril vuelve a marcar el ritmo de *parche* y *aro*, se ejecuta exactamente como la primera y hasta el final, en que dan vuelta sobre sí y comienzan de nuevo la figura de preparación.

El mozo tañe las castañuelas llevando el siguiente ritmo:



Las actitudes de los bailarines son despreocupadas en cuanto a los movimientos y poco recatadas: libérrimas. El "Pindongo" es un baile de temple jocoso, inquieto, saltarín y hasta burlón. Es expresión de sana alegría desbordada. El mismo nombre refleja ya onomatopéyicamente estos caracteres: PIN-DON-GO. Pero, además, se significan también en el mismo valor ideológico del vocablo: Pindongo equivale a persona callejera, dicharachera y de alegre humor; persona que descuida los deberes caseros por su afición al *pindongueo*, la jarana y... *el andar siempre de candanga*, según dice expresivamente el pueblo.

Sus figuras que, como anteriormente se ha dicho, son casi iguales en esencia a las de algunas *jotas*, revelan escasa antigüedad. La música, empero, es sumamente original y personalísima, ostentando un sello bien diferenciado de toda melodía moderna, por lo que fácilmente puédesse pensar sea el "Pindongo", como música, más antiguo que su realización coreográfica.

(Hemos hecho el compaseo del "Pindongo" en *tres por cuatro* y no en *seis por ocho* como a primera vista parece más bien convenirle, teniendo en cuenta la simetría rítmica, que en el último de los compases dichos hubiera resultado desfavorable, por la sencilla razón de que en el tránsito de la parte en que el tamboril marca sólo sobre el *aro* a la siguiente, en que de nuevo vuelve a hacer la combinación de *aro* y *parche* del comienzo; en ese paso, no coincidirían ya los puntos de *parche* (ritmo fuerte en este baile) y *aro* con la distribución misma en las partes del compás que al empezar la melodía tuvieron.)

« J O T A »

La "Jota" es uno de los bailes más nacionalizados. Prepondera aún más que el "Bolero" y la "Seguidilla", y perdurará infinitamente en los tiempos porque él es la expresión más fidedigna del temperamento viril y recio del español. Puede decirse rarísima la región española en donde no se baile la "Jota". En todas partes conserva su vigorosidad peculiar, aunque las formas de ejecución varíen.

En Extremadura adquieren gran variedad esas formas, haciéndose más o menos diferentes entre las distintas comarcas de la región y aun a veces entre los mismos pueblos de una misma comarca. Veamos algunas de las más interesantes que hemos recogido. Fueron aportadas por los más diestros bailadores que conocimos y que para el efecto seleccionamos.

PRIMERA FORMA.—Figura de preparación o paseo. Seguidamente, al sonar la melodía da comienzo un doble paso que hacen así: llegada la pareja al extremo izquierdo, por ejemplo, avanza el pie derecho hacia este mismo lado (primera parte del compás) y viene a unirsele, trazando una curva hacia adelante sobre el suelo, el pie izquierdo (tercera parte del mismo compás); retrocede un poco el derecho (primera parte del compás siguiente) y le semicruza por detrás el izquierdo describiendo sobre el suelo una curva bien cerrada (tercera parte del mismo compás); avanza por segunda vez el derecho (primera parte del siguiente compás), y el izquierdo por segunda vez viene a unirsele, pero avanzando un poco (tercera parte del mismo compás), a quien se une a su vez el derecho (primera parte del compás siguiente), girando los dos pies hacia el lado de donde han avanzado, para repetir en sentido contrario la misma figura, avanzando ahora el pie izquierdo. El trecho en que se mueven no llega a medir un metro, por lo que los pies casi no se levantan del suelo, verificando los avances lo más cortos posible. Esta figura se repite hasta que el tamboril ritma sobre *aro* y *parte* o *aro* solo, llegado lo cual se cambia por esta otra:

Si cogió a los bailadores llegados al extremo izquierdo, avanza el pie derecho (primera parte del compás), el izquierdo viene a cruzarle por detrás (tercera parte); nuevo avance del pie que movió primero (primera parte del compás siguiente), cruce del izquierdo por delante (segunda parte del mismo compás), pequeño movimiento hacia atrás del derecho (tercera parte) y repetición inversa de la figura. Al final vuelta sobre sí y termina el baile. Esta figura se ejecuta como la anterior, muy asentada, pero el espacio en que los movimientos se verifican es ya de mayor extensión.

Las actitudes son comedidas, decorosas y de una suprema elegancia. No existen los movimientos bruscos; prevalece siempre una gran templanza del

ánimo y parece se transparentan en la movilidad armoniosa del baile ciertos destellos como de un devoto misticismo, quizá un tanto romántico.

Son casi siempre suprimidas las castañuelas y substituídas por el triscado de los dedos (*casca los pitos*).

SEGUNDA FORMA.—Después del paseo o preparación tiene como primera parte la que se ejecuta como segunda en el "Son" (no brincado), o bien la primera de la "Jota" anterior. En el punto en que el tamboril hace el ritmo de *aro* y *parche*, hacen los bailadores un paso simple *desarrollado en muy corto trayecto* y consistente en: avanzar el pie derecho (primera parte del compás), al que se une el contrario (tercera parte); nuevo avance del derecho (primera parte del nuevo compás) y unión del izquierdo (segunda parte); pequeño retroceso del derecho (tercera parte) a la vez que se gira un poco hacia el lado de donde se avanzó para repetir ahora la figura en sentido inverso, haciendo el pie izquierdo el primer avance.

Como esta segunda forma de la "Jota" responde a las melodías números 36, 63, 68 y 79, al sonar de nuevo el tamboril sobre el *parche* solo, los bailadores cambian al paso de *cruzadillo* y se trasladan de lugar una o dos veces (según el margen que dé la *tocata*), dando una vuelta sobre sí al final.

Los gestos en esta "Jota" son más regocijados que los de la anteriormente explicada; tienen más alegría y menos inocencia. Las figuras se practican con mayor retozo. Sobresalen todavía, a pesar de todo, la ingenuidad y el candor.

Pueden usarse las castañuelas (sólo el mozo) y, en tal caso, con este ritmo:



que son los que comúnmente sirven a la "Jota" en general.

TERCERA FORMA.—Figura de preparación. Suena la gaita; al llegar los bailadores a un extremo, por ejemplo, el derecho, muévase el pie de este lado de abajo arriba (primera parte del compás); seguidamente el pie apoyado da un pequeño rebote (tercera parte); viene a cruzarle ampliamente por detrás el derecho (primera parte del compás siguiente), y el izquierdo da un avance en dirección al lado del mismo nombre (tercera parte); saltan los dos pies casi unidos muy levemente, moviendo al llegar al suelo el pie izquierdo de abajo arriba (primera parte del siguiente compás), y repitiendo en sentido contrario la figura hasta que el tamboril marca sobre *aro* y *parche*. Llegado ese instante, dan vuelta sobre sí, y haciendo el paso de *cruzadillo* van cambiándose de lugar repetidas veces y volteándose de vez en cuando. Ella va burlando y esquivando

a su pareja, que parece como si la persiguiera. Llegado el punto final, dan vuelta sobre sí y repiten el baile.

Esta "Jota" es brincada. Las actitudes son muy gentiles y garridas; moeriles, expansivas, joviales y aun jocosas. Es una "Jota" *de bulla*; expresión de lozana alegría y en que brillan de manera bizarra la gracia simpática del varón... muy mozo, y la *salada* desenvoltura de la ruborosa y guapa mozueta. Las castañuelas animan ruidosamente el pintoresco bailado (1).

Costumbre es—en muchos pueblos olvidada ya—suspender el baile de la "Jota" momentáneamente cuando alguien grita: "¡Bomba!" Al instante, el bailaror clava una rodilla en tierra y tiene que improvisar en verso una galantería dirigida a la moza con quien baila. A veces, esta improvisación suele ser una insinuación amorosa, otras una ironía fina; y las más de intención jocosopicaresca para hacer saltar los colores en las mejillas de la muchacha. Véase un ejemplo que recogí en El Torno, de labios de un mozo que bailaba y que, como se observará, no había nacido para poeta:

A tus pies me arrodillo
muerto de risa,
sólo por ver si te veo
el jarapal de la camisa.

No es cosa fácil por el momento tratar de averiguar el origen de la "Jota". Musicólogos y literatos eminentes abordaron ya el tema, pero sin lograr nunca aclarar de manera definitiva lo que se propusieron. Unos abogan por la procedencia arábiga (2), otros, sin llegar a conclusión ninguna, rechazan de plano ese origen islámico que tildan a veces de absurdo e inconveniente (3). No ha faltado quien sugiera la procedencia celta o también visigoda.

Esta confusión de contradictorias opiniones ha dado por resultado quedarnos siempre a oscuras respecto del verdadero origen de la "Jota".

Pero hemos de decir que la investigación sólo se entretuvo hasta aquí en buscar los orígenes de la "Jota" apellidada "Aragonesa", y atendiendo exclusivamente a su aspecto musical (4).

(1) Esta forma descrita de la "Jota" es la que tiene motivos más afines con la "Jota aragonesa".

Casi igual a ella la hemos visto bailar también en diversas provincias de Castilla. La "Jota gallega" es idénticamente igual.

(2) Julián Ribera y Tarragó, "La música de la Jota aragonesa"; Eduardo M. Torner, "La Jota", en *Folklore y costumbres de España*, t. II. (Se citan sólo los nombres de mayor autoridad.)

(3) F. Pedrell, *Lírica nacionalizada*, pág. 157. G. G.^a Arista. "La Jota aragonesa" (discurso en los Juegos Florales de Zaragoza, 18 de nov. de 1919). F. Gascué, *Origen de la música popular vascongada*, pág. 7.

(4) Exceptúese al Dr. García Arista, que en su discurso de Zaragoza abordó el tema filológico del nombre. También tiene otro trabajo de estudio sobre la copla literaria de la "Jota", que intitula "La copla aragonesa o cantica".

Los autores quieren como dar por sobrentendido que la "Jota aragonesa" (la más bella de todas) es fuente y raíz de donde parte la "Jota" de las demás regiones españolas. Esta equivocada apreciación motivada por el desconocimiento en que se está del documental jotesco de las regiones, creemos ha venido a restar a la investigación un gran cúmulo de luces y elementos de juicio con los que seguramente se hubiera llegado a obtener resultados más provechosos de los hasta ahora obtenidos. De todas formas, el tema resulta de una gran complejidad, y no es posible abordarle a fondo sin antes documentarse en regla, disponiendo de más abundosos materiales para el estudio.

Limitándonos a los que nosotros poseemos de Extremadura cabe decir de la "Jota" de esta región que, musicalmente, nada en absoluto debe a la "Jota aragonesa", pues es completamente excepcional la exigua aparición de motivos que con aquella influencia y bajo el nombre de "Jota" sirven a acompañar tal baile (1). Las melodías se presentan casi siempre guardando exacta correspondencia en forma y en ritmo con la canción de *tres tiempos* tradicional y típica del país, de que se pueden ver ejemplos sin cuento en la Primera Sección. Muchas veces los temas ostentan un carácter francamente antiguo, y en ocasiones son meros acoplamientos de diseños melódicos pertenecientes a cantos influenciados por el "Fandango" de Andalucía. Nada hallamos de procedencia aragonesa. Esto nos hace comprender que la "Jota", musicalmente, no es cosa de antiguo estereotipada como son, por ejemplo, la "Seguidilla" y el "Fandango", y que el nombre más alude a la coreografía que a la *sonata* con que se acompaña, cosa esta última afirmada ya por el eximio García Arista, que ha dicho: "Como tenemos bien demostrado en otras ocasiones, la palabra "Jota" significa "baile" y no canto; y, por tanto, sólo el baile es "Jota", aunque por extensión haya llegado a darse este nombre *al conjunto de baile, ritmo o "variaciones"*—el *son*, que dice el pueblo: "Bailar al son que tocan"—, *tonada o estilo*, y *copla o canta* (2). El mismo ilustre aragonés, en su discurso de los Juegos Florales de Zaragoza del año 1919, deja bien aclarado que "Jota" equivale a "Xota" del verbo antiguo *xotar*, equivalente a su vez a *saltar, dar brincos*,

Por lo que acaba de exponerse, no es atrevido afirmar que de antaño hubo "Jota" en todas las regiones españolas, aludiéndose con el nombre a un determinado conjunto de figuras y gestos de baile quizá diferentes en cada lugar; pero no a la canción o música, que pudo tener la más variada factura y ser de mayor o menor antigüedad con tal de bastarse a acompañar esas determinadas figuras de *saltado* rítmico que el pueblo conocía. Sin embargo, llegó un momento en que el nombre de "Jota" dejó de ser genérico para designar de manera exclusiva un baile. Esta individualización del vocablo es probable se produjera en la tierra aragonesa: hácelo sospechar la grandiosidad de su baile, que como

(1) En la primera sección, el núm. 186.

(2) *La copla aragonesa o cantica*,

ninguno otro se hace acreedor, por su vigorosidad y nobleza, a ser "Jota" por antonomasia.

La admiración que por el baile aragonés (quizá antiquísima) se siente en todas las regiones españolas, cuando llegan a conocerle produce la consecuencia de la imitación, y a partir de ahí ya se define en todas partes la "Jota" como nombre propio de un baile especial que, coreográficamente, va a tener toda la semejanza posible con el tan admirable de Aragón, pero que, musicalmente, aunque a veces se conserve memoria de algunas melodías jotescas aragonesas, cada pueblo ha elegido del repertorio tradicional de las suyas, aquéllas que comprendió podían acompañar el baile sin ningún inconveniente. Sobre tal tipo se fueron después creando las melodías instrumentales y adaptando otras más antiguas.

Sacamos como conclusión, que la "Jota" de Extremadura como música es autóctona, formada sobre la base de su repertorio melódico tradicional o con elementos de creación propia, promiscuados alguna vez con los que por influencia de los cantos arábigo-andaluces recibiera a través del tiempo. Coreográficamente, acusa una acentuada preponderancia de los rasgos más comunes de la "Jota aragonesa". De manera que, en Extremadura hemos de considerar el baile como de menor antigüedad que la música. Aquél tendrá la edad misma que un día se señale al aragonés, puesto que de él procede.

Baile de «LA PATA»

Ya quedó descrito en la primera sección un baile semejante a éste, y que conocen en Montehermoso con el nombre de "El Pollo". Sin embargo, el presente baile de "La Pata", que practican en Guijo de Galisteo, tiene su figura principal (o sea, la que le da nombre) colocada en la parte de la melodía en que el tamboril marca el ritmo sobre el *aro* y el *parche*, y haciendo la pierna tres veces el movimiento de abajo arriba, cosa que se repite hasta que el tamboril marca *parche* solo, en que los bailarores dan vuelta sobre sí y haciendo el paso de *cruzadillo* se trasladan de lugar y concluyen con otra vuelta.

La primera parte del baile la ejecutan como la que es también primera del "Son llano".

«PERANTON»

El "Perantón" se conoce en varios pueblos. No me ha sido posible verlo bailar en condiciones adecuadas para lograr captar su coreografía. Parece que tiene distintas formas en cada lugar.

El nombre de "Perantón" le viene de Pero Altón (hombre muy alto) o Pero Antón, personaje desconocido y probablemente de origen fantástico-

popular, como lo era aquel Pero-Grullo del siglo XV, dedicado a proclamar verdades, que todos conocían por lo comunes y divulgadas. Perantón se llamaba también un grande abanico que usaban los indígenas americanos, y que al ser traído a España se hizo muy popular. Llamóse después Pericón, nombre que más tarde se adaptó a un baile criollo que nada tiene que ver con el nuestro.

Cualquiera que sea el origen del nombre de nuestro baile, su significado es siempre la desmesura y lo exagerado, ideas que quieren encontrar un cierto paralelismo en las figuras y actitudes del baile designado, según lo poco que hemos podido observar.

Baile de «LA RUA»

Sólo en Villa del Campo lo conocen y practican. Es baile de castañuelas (obligadas) y sólo intervienen en él los hombres.

Colocados en dos filas y frente por frente van sujetando en lo alto un pañolillo de colorines doblado en triángulo, que cogen: uno con la mano derecha y el de enfrente con la izquierda.

Durante la figura de preparación (la ya conocida) están calladas las castañuelas. No suenan hasta que empieza la *tocata* de la gaita.

El baile tiene como primera figura la que tiene como segunda el "Son" (no brincado), pero aquí ha de ejecutarse con más viveza y saltando muy gallardamente. Al llegar el *toque* del tamboril al marcado sobre el *aro*, uno de los bailarines pasa por debajo del pañuelo que sostiene la pareja contigua, cambiando el suyo de mano (cosa esta última que hará también uno de los bailarines contiguos), quedando cada dos parejas formando una cruz y trocados los bailarines. Con el paso de *cruzadillo*, y hasta el final, van girando en forma de aspa, imprimiendo a los movimientos una gran energía y rapidez. Al terminar la *tocata*, y sin dejar de bailar, se colocan como al principio, cambiando otra vez de mano los pañuelos y sin dar vuelta sobre sí.

A veces, lo que se llama el *paseo* (figura de preparación), lo hacen con la figura de *cruzadillo*, pero mirando todos hacia adelante y avanzando siempre hasta que de nuevo suena la gaita. La perspectiva que se ofrece es la de una calle, pues la hilera de bailarines se hace lo más larga posible. De aquí toma el baile el nombre de "La Rúa", vocablo que usaba el pueblo en tiempos pasados en el sentido de calle.

El baile de "La Rúa" posee un gran atractivo: la virilidad y el colorismo de sus situaciones. Es rudamente bullicioso y alegre, de movimientos vivaces y atropellados. Es sumamente pintoresco y resulta en extremo decorativo por la singular belleza y amenidad que prestan al conjunto los pañolines policromos puestos en constante revoleo.

Nos es desconocido el origen de este baile, aunque sí creemos debe ser antiquísimo, más por su forma que por las figuras que ejecutan los pies, a las que atribuimos una relativa modernidad. La música es variante de una melodía que poseemos perteneciente a un grupo de las llamadas "danzas de Paloteo".

Baile de «LA ZAJARRONA» y baile de «LOS TRES SONES»

Estos dos bailes proceden del Guijo de Galisteo.

Aunque hemos puesto verdadero empeño en encontrar alguna persona que conociera su coreografía, no se nos ha deparado el lograrlo. Todos coinciden en afirmar su vejez caduca y en no recordar siquiera la época en que se relegaron al olvido.

El tamborilero que dictó las melodías dice, sin embargo, que recuerda haberlo acompañado en muy lejanos tiempos a personas de avanzada edad, que guardaban todavía memoria de la ejecución. Nos aporta el dato de que en el baile de "La Zajarrona" había una curiosa figura en que bailaban las parejas cogidas del brazo. En "Los tres sonos" dice que llevaba el hombre el más importante papel, dedicándose a galantear y festejar a la hembra, ante quien se arrodillaba en determinados puntos y terminando por besarla uno de los pies, que ella levantaba para tal efecto. Ninguna otra noticia más hemos obtenido.

Desde luego, se observa en la música de ambos bailes una afinidad muy manifiesta de estilo, métrica y ritmo, que hace creer encontraría su relación en la coreografía, por lo que bien puede asegurarse tienen una misma edad. Esta se remonta a siglos, pues pertenecen a la época de la juglaría española; el nombre de "Zajarrona" lo está pregonando de manera clara y abierta.

"Zajarrona" es la versión extremeña de *zaharrona*, cuya *h* suena en nuestra fonética como *j* suave (*h* aspirada) (1).

El eminente sabio y filólogo Sr. Menéndez Pidal nos descubre en su obra *Poesía juglaresca y juglares* el significado y cometido de los *juglares zaharrones*. Dice así:

"La voz zaharrón se conserva aún en las diversiones populares de España, con igual sentido que tenía en el siglo XVI; entonces decía el doctor cordobés Rosal: "Çagarrónes, que otros dicen çarrones o çaharrones y çarraones, son figuras ridiculas de enmascarados que acostumbra ir detrás de las fiestas, procesiones o máscaras para detener y espantar la canalla enfadosa de muchachos que en semejantes fiestas inquietan y enfadan, y así, para más horror de éstos, los visten en hábito y figura de diablo, por lo cual en Zamora los çagarrones son llamados diabólicos. Así que dijeron de çaga, que es

(1) Se dice en el pueblo: "Quien no diga *jacha*, *jigo* y *jiguera*, no es de mi tierra".

de trás". Claro es que ese detalle de "ir detrás" está traído por los cabellos para dar en la etimología de "çaga". Covarrubias, en 1611, no confirma tal detalle, porque no piensa en tal etimología: "Çaharrón el momarrache o bodega que en tiempo de carnabal sale con mal talle y mala figura, haciendo ademas algunas veces de espantarse de los que topa y otras de espantarlos. Algunos dicen ser nombre arábigo *çahhal*, que vale *mendigo*...; otros, que está corrompido de çamarrón, porque suelen llevar unos çamarros con unas corcobas para dar que reír a la gente". La confusión con zaga y con zamarra está ayudada por la tendencia a deshacer el hiato de las dos *aa* y perdura hoy día: "zagarrón" se llama hoy en Ciudad Rodrigo al bobo de la danza; "zamarrón", en Lena (Asturias) y en Redondo (Palencia), a la máscara vestida grotescamente; otras etimologías populares conducen a "cigarros" o "cigarrons", nombre que, pensando en la cigarra, se da en Galicia a los que se disfrazan en Carnaval con ciertos trajes de moziganga, y "zangarrón", pensando en *zàngano*, úsase en Lena. Además, hay metátesis varias: "zarramón" en Palencia, con el mismo sentido de máscara, y "mazarrón" en Burgos para designar, no ya a un personaje risible, sino a una especie de "rey de Navidad" que se adorna con cintas de colores vivos. La única forma en que las dos *aa* antiguas se confundieron en una sílaba la hallo en Atienza (Guadalajara), donde "zarrón" significa la máscara que por Carnaval sale vestida con andrajos o con una piel de toro sin cuernos, manchando con ceniza o paja a la gente. Los "facedores de los zaharrones" o los que "meneaban xafarrones" debían ser, pues, juglares que en comparsa divertían al público disfrazados fea y grotescamente..."

Coincidiendo con esta última opinión del eximio señor Menéndez Pidal, creemos nosotros ver subsistir en nuestros días y en alguna región española esas originales comparsas de tipo grotesco características de los *juglares zaharrones*. Hay una fiesta que practican en algunas aldeas santanderinas por los primeros días del año, conocida con el nombre de "Viejenera" o "Vejenera" (viejo año), en la cual aparece un grupo de mozos disfrazados en sentido netamente carnalesco y con un oficio que les asemeja casi por completo a los zaharrones. Los escritores de aquella región Adriano García Lomas y Jesús Cancio describiéndonos la "Viejenera" en su interesante obra folklórica "Del Solar y de la Raza". A riesgo de resultar un poco pesados, pero por convenir al principal objeto de nuestro estudio y a otros de gran interés que vendrán más adelante, queremos extraer de la susodicha obra uno de los párrafos descriptivos de tal fiesta.

"Eran *vejeneros* los enmascarados de la fiesta de tal nombre que se celebraba el día de Reyes en algunos pueblos de la montaña santanderina (Valles de Iguña, Toranzos, Anievas). Estos enmascarados postulaban, dedicando la recaudación a una opipara comida a que invitaban a las mozas, que terminaba con un baile, y cuya comida celebraban en un día festivo próximo. Los disfra-

ces fueron antiguamente zoomórficos (o con pieles de animales); actualmente son carnavalescos. Los papeles principales se llamaban *zarramacos* o *campaneros*, porque llevaban colgando campanillos; en otros pueblos, *zomarrones*."

Parece que estos *zarramacos* iban enmascarados con dos caretas en más primitivos tiempos. Actualmente aparecen substituídas "por un tizne de betún que les da aspecto bélico y singular".

Entre los tipos que componen la comparsa figuran una bruja, una sibila, un hidalgo..., pero destacan el que, vestido con una piel de oso, baila al son de un pandero, y una pareja de mozos que, disfrazados de dama y galán respectivamente, se hacen el amor con atildadas y corteses maneras, bailando después un pintoresco baile en el que de continuo sobresale el galanteo y las actitudes amoratorias. Este último es el extremo que a nosotros puede interesarnos más. ¿No es cierto que ese baile de la dama y el galán parece darse la mano con los que incompletamente nos describe nuestro tamborilero y que acompañaban *in illo tempore* las melodías de la *Zajarrona* y de *Los tres sones*? Parecenos evidente; y es un dato de mucho interés, porque él puede facilitarnos un día la reconstrucción íntegra de un baile de gran importancia en nuestra coreografía histórica, datando como data concretamente, según queda fijado, de los siglos XII y XIII, época del mayor apogeo de la juglaría española (1).

Baile del «QUITA Y PON»

Tres son las figuras de que se compone este baile montehermoseño.

La primera (subsiguiente al paso de preparación), que corresponde a los compases de introducción musical o anteriores a la *copla*, se ejecuta como la figura segunda del "Son" (no brincado).

La segunda consiste en esto: al dar la gaita la nota final aguda de la in-

(1) El escritor del pasado siglo D. Antonio Flores menciona en su obra *Tipos y costumbres españolas* (Sevilla, 1877) una costumbre madrileña practicada entonces, también por los días de Reyes, que parece relacionarse con la "Viejenera" de la provincia santanderina. Dice el párrafo: "El día 2 de enero se abren los Tribunales y los estudios, sin que ni los muchachos ni los criados acudan a sus respectivas obligaciones; todos aplazan sus trabajos para el día 7, y la víspera del 6 por la noche se lanzan a la calle asustados al parecer por el estruendo de los cencerros que media docena de hombres tiznados arrastran por el suelo. La misma algazara se repite en todos los barrios de Madrid, y aunque aquellos inocentes constitucionales que van a *esperar los reyes* están borrachos, la muchedumbre que invade las calles se detiene a verlos, y su presencia es una sanción solemne de semejante fiesta. Parece imposible que sea una diversión el ir cargado de cencerros, con un hachón de viento en la mano y una escalera en la otra, gritando "¡A la puerta de Toledo!... ¡Por allí vienen!"; pero lo cierto es que esa ceremonia no ha perdido nada de su primitiva barbarie y no lleva trazas de caer en desuso, por ahora".

roducción, quedan estables los bailadores y frente por frente en el sitio que les coge, levantando el pie derecho y sin doblar la pierna (1). Dura esta actitud todo el compás. Al empezar la *cópla* (que es cuando verdaderamente comienza la figura) cae el pie derecho al suelo al mismo tiempo que se levanta el izquierdo (primera parte del compás), durando la actitud dos *tiempos*: caída del izquierdo y elevación del derecho (tercera parte del mismo compás); nuevo descenso del derecho y elevación del izquierdo (primera parte del compás siguiente), que permanece levantado todo el compás, mientras el derecho (que es el asentado sobre el suelo) da un leve salto, cuya caída marca el *tercer tiempo*; repítase la figura con los pies contrarios a los descritos y hasta finalizar la *cópla*, en que se da vuelta sobre sí para comenzar la tercera parte. Una vez dada la vuelta, cogen los *bailones* el paso de *cruzadillo* y van cambiándose de lugar, cosa que verifican por tres veces porque tres son las frases musicales (incluyendo la repetición de la última), dando al final de cada una la consabida vuelta sobre sí.

El "Quita y pon" es un baile alegre. El hombre tañe las castañuelas con cualquiera de los ritmos indicados para la "Jota".

La construcción coreográfica ha sido ideada en tiempos relativamente modernos a base de figuras tradicionales, en las que se ha incrustado, por decirlo así, esa para nosotros nueva, que constituye ya la *segunda*, y que debe proceder de lejana época.

Decimos que el "Quita y pon" (nombre que proviene del estribillo de la cantiga) es una combinación de figuras ideada recientemente, porque la canción o melodía que las acompaña no es una canción propiamente del tipo coreográfico, sino por adopción. Además, no muestra una antigüedad paralela a las figuras del baile.

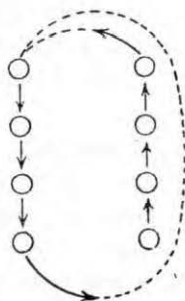
Baile de «EL MALANDRIN»

Lo que acabamos de decir sobre el "Quita y pon" podemos aplicarlo a "El Malandrín".

Este baile de Montehermoso tiene el paso de preparación y la primera figura iguales a las mismas del "Pindongo". La primera figura remata con vuelta sobre sí, que se da en el compás ante-anterior al en que el tamboril comienza el ritmo de *aro* y *parche*. Inmediatamente a la vuelta se coge el paso de *cruzadillo* (que no cambia hasta el final) y se hace una traslación en forma de corro, yendo el bailaror tras el que tiene a su derecha y girando el corro

(1) Algunos bailadores suelen dar vuelta sobre sí en esa nota final de la introducción, antes de dar comienzo a la segunda figura.

hasta quedar cada fila en el sitio que ocupaba, donde se cambian de lugar las parejas, rematando el baile con vuelta sobre sí.



Para el mejor efecto, en vez de estar dispuestas las filas como es usual, mujeres a un lado y hombres a otro, se intercalarán los sexos.

Repetimos que, como el "Quita y pon", la estructura de este baile es de invención no muy lejana. Lo repetimos para que no pueda pensarse que el girado en corro tiene algo que ver con ciertas danzas circulares de la antigüedad.



He aquí el tamborilero de Montehermoso Antolin Garrido Iglesias. Treinta y tres años de servicio. El es el tamborilero mejor de toda la Extremadura, no sólo por el extenso repertorio folklórico que conoce, de magnífica calidad, sino también por ser un perfecto y acabado ejecutante.

"SONES BRINCAOS."

Allegro.

Dictó: del N^o 4 al 15 Antolín Garrido, tamborilero de Montehermoso.

1.

Tamboril. $\frac{5}{4}$

The musical score is written in 5/4 time. The melody is in treble clef, and the tamboril accompaniment is in bass clef. The piece is marked 'Allegro'. The score consists of seven systems of staves. The melody is written in a single line, and the tamboril part is written in a single line. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like '(a) (p)' and '(a) (p)'. The score is divided into measures by vertical bar lines, with asterisks marking the end of phrases.

First system of musical notation. The vocal line (top) features a melody with eighth-note patterns and slurs. The piano accompaniment (bottom) consists of a simple bass line with a few notes and rests.

Second system of musical notation. The vocal line continues with similar eighth-note patterns. The piano accompaniment includes asterisks indicating specific rhythmic or articulation points.

Allegro.

2.
T.

Third system of musical notation. The tempo is marked "Allegro." The system is divided into two parts: a vocal line (2.) and a piano accompaniment line (T.). The vocal line is in 7/4 time and features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is in 3/4 time.

Fourth system of musical notation. The vocal line continues with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes asterisks.

Fifth system of musical notation. Both the vocal and piano lines feature triplet markings over eighth notes.

Sixth system of musical notation. The vocal line features a slur over a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes slanted lines indicating articulation.

Seventh system of musical notation. The vocal line features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes dynamic markings: (a) and (p).

Musical staff with treble clef, 7/4 time signature. The melody consists of eighth notes with two triplet markings (3) over groups of three notes.

Musical staff with treble clef, 7/4 time signature. The melody continues with triplet markings and dynamic marking (a) (p). The staff ends with a double bar line.

Allegro.

3.

Musical staff with treble clef, 7/4 time signature. The melody begins with a rest followed by eighth notes. Dynamic marking (a) (p) is present.

Musical staff with treble clef, 7/4 time signature. The melody continues with eighth notes and rests.

Musical staff with treble clef, 7/4 time signature. The melody continues with eighth notes and rests.

Musical staff with treble clef, 7/4 time signature. The melody continues with eighth notes and a triplet marking (3) over the final group of notes.

Musical staff with treble clef, 7/4 time signature. The melody continues with eighth notes and triplet markings (3). Dynamic markings (c) (f), (a) (p), and (a) (p) are present.

4. *Allegro.*

T. $\frac{3}{4}$

(a) (p)

(a) (p)

(a) (p)

(a) (p)

Musical notation for the first system, featuring a treble clef and a bass clef with various notes and rests.

5. **Allegro.**

Musical notation for the second system, starting with a treble clef and a 3/4 time signature, followed by a bass clef.

Musical notation for the third system, featuring a treble clef and a bass clef with triplets and accents.

Musical notation for the fourth system, featuring a treble clef and a bass clef with triplets and accents.

Musical notation for the fifth system, featuring a treble clef and a bass clef with triplets and dynamic markings (a) and (p).

Musical notation for the sixth system, featuring a treble clef and a bass clef with triplets and dynamic markings (a) and (p).

Musical notation for the seventh system, featuring a treble clef and a bass clef with triplets and dynamic markings (a) and (p).

El «Son Brincao»



1.ª figura: Movimiento inicial.



1.ª figura: Figura de avance.



2.ª figura: Girado de pies.



2.ª figura: Salto.

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. The melody consists of several measures, each containing a triplet of eighth notes. The first two measures are marked with a '3' above the notes. The third measure has a '3' above the first two notes. The fourth measure has a '3' above the first two notes and another '3' above the last two notes. The fifth measure has a '3' above the first two notes. The staff ends with a double bar line and an asterisk.

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. The melody continues with triplet markings. The first measure has a '3' above the notes. The second measure has a '3' above the notes. The third measure has a '3' above the notes. The fourth measure has a '3' above the notes. The fifth measure has a '3' above the notes. The staff ends with a double bar line and an asterisk.

7. **Vivo.**

Musical staff with treble clef and 7/4 time signature. The melody starts with a rest for two measures, then continues with a triplet of eighth notes. The first measure has a '3' above the notes. The second measure has a '3' above the notes. The third measure has a '3' above the notes. The staff ends with a double bar line and an asterisk.

T.

Musical staff with bass clef and 3/4 time signature. The accompaniment consists of a series of eighth notes. The first measure has a '3' above the notes. The second measure has a '3' above the notes. The third measure has a '3' above the notes. The staff ends with a double bar line and an asterisk.

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. The melody continues with triplet markings. The first measure has a '3' above the notes. The second measure has a '3' above the notes. The third measure has a '3' above the notes. The fourth measure has a '3' above the notes. The fifth measure has a '3' above the notes. The staff ends with a double bar line and an asterisk.

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. The melody continues with triplet markings. The first measure has a '3' above the notes. The second measure has a '3' above the notes. The third measure has a '3' above the notes. The fourth measure has a '3' above the notes. The fifth measure has a '3' above the notes. The staff ends with a double bar line and an asterisk.

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. The melody continues with triplet markings. The first measure has a '3' above the notes. The second measure has a '3' above the notes. The third measure has a '3' above the notes. The fourth measure has a '3' above the notes. The fifth measure has a '3' above the notes. The staff ends with a double bar line and an asterisk.

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. The melody continues with triplet markings. The first measure has a '3' above the notes. The second measure has a '3' above the notes. The third measure has a '3' above the notes. The fourth measure has a '3' above the notes. The fifth measure has a '3' above the notes. The staff ends with a double bar line and an asterisk.

Vivo.

8.

T. $\frac{5}{4}$

(*)

(t)

(*) Este girolo hace el tamborilero para avisar a los bailarores el comienzo de la tocata.

First system of musical notation, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. The bass line includes dynamic markings (p) and (a).

Second system of musical notation, continuing the melody and bass line from the first system. It includes dynamic markings (p) and (a) and rests.

Third system of musical notation, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. The bass line includes dynamic markings (p) and (a).

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. The bass line includes dynamic markings (p) and (a).

9. *Vivo.* Fifth system of musical notation, starting with the tempo marking *Vivo.* and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. The bass line includes dynamic markings (p) and (a).

Sixth system of musical notation, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. The bass line includes dynamic markings (p) and (a).

Seventh system of musical notation, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. The bass line includes dynamic markings (p) and (a).

First system of musical notation. Treble clef, 3/4 time signature. The melody features eighth-note patterns and a triplet of eighth notes. The bass line contains rests and quarter notes. Dynamic markings include *(a)*.

Second system of musical notation. Treble clef, 3/4 time signature. The melody includes two triplet markings. The bass line has quarter notes and rests. Dynamic markings include *(p)* and *(a)*.

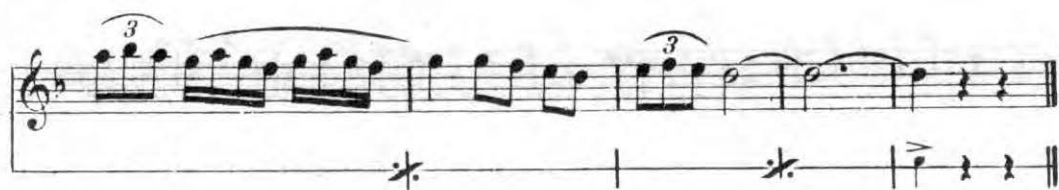
Third system of musical notation. Treble clef, 3/4 time signature. The melody continues with eighth-note patterns and a triplet. The bass line has quarter notes and rests. Dynamic markings include *(p)* and *(a)*.

Fourth system of musical notation. Treble clef, 3/4 time signature. The melody features a triplet and a sixteenth-note run. The bass line has quarter notes and rests. Dynamic markings include *(p)*.

10. **Vivo.** Fifth system of musical notation. Treble clef, 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns. The bass line has quarter notes and rests. Dynamic markings include *(p)*.

Sixth system of musical notation. Treble clef, 3/4 time signature. The melody features three triplet markings. The bass line has quarter notes and rests.

Seventh system of musical notation. Treble clef, 3/4 time signature. The melody features four triplet markings. The bass line has quarter notes and rests.



11. *Vivo.*

T. $\frac{3}{4}$

(p) (a)

(p) (a)

(p)

(p) (a)

12. *Vivo.*

T.

16

13. *Vivo.*

T. $\frac{3}{4}$

The musical score is written for guitar and consists of eight systems, each with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The tempo marking is *Vivo.* The score is numbered 13. The first system shows a rest in the upper staff followed by a melodic line in the lower staff. Subsequent systems feature more complex rhythmic figures and triplets in both staves. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

14. **Vivo.**

T. $\frac{3}{4}$

Andantino

(p) (a)

(p)

15. **Vivo. (1)**

T. $\frac{3}{4}$

(1) Corresponde esta versión a la melodía N.º 189, de la 1.ª Sección.

Musical score for the first section of the piece, consisting of four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melody with a triplet of eighth notes in the first measure and various rhythmic patterns. The second staff has a bass clef and contains a bass line with dynamic markings '(p)' and '(a)'. The third and fourth staves continue the melodic and bass lines with various ornaments and rhythmic figures.

Dictó: del N^o 16 al 30 Antolín Olivera tamborilero de Gujo de Galisteo.

16. *Vivo.*

Musical score for the second section, starting at measure 16. It consists of five staves of music. The first staff has a treble clef and a 7/4 time signature. The second staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, many of which are grouped in triplets. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical score for the first system, consisting of three staves. The top staff is a treble clef melody with notes beamed in groups of three and sixteenth notes. The middle staff is a bass clef accompaniment with notes beamed in groups of three and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef accompaniment with notes beamed in groups of three and sixteenth notes. Dynamics include (a) (p) and (a) (p). There are asterisks at the end of the first and second staves.

17. **Vivo.**

Musical score for the second system, starting with measure 17. It consists of seven staves. The top staff is a treble clef melody with notes beamed in groups of three and sixteenth notes. The middle staff is a bass clef accompaniment with notes beamed in groups of three and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef accompaniment with notes beamed in groups of three and sixteenth notes. Dynamics include (a) (p) and (a) (p). There are asterisks at the end of several staves.

18. *Vivo.*

T.

(a) (p)

(p)

19. *Vivo.*

T. $\frac{3}{4}$

1.^a

2.^a

(a) (p)

(a) (p)

(a) (p)

(a) (p)

(p)

20. *Vivo.*

T. $\frac{3}{4}$

This musical score consists of ten systems, each with a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. It features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and dynamic markings such as '(a)' and '(p)'. The bass staff provides a harmonic accompaniment, often using chords and single notes. Asterisks are placed at the end of many measures in the bass staff to indicate repeat points. The piece concludes with a double bar line in the final system.

21. *Vivo.*

T. $\frac{3}{4}$

22. *Vivo. (1)*

T. $\frac{3}{4}$

(1) Corresponde esta versión a la melodía N.º 1. de la 1.ª Sección.

The image displays two musical pieces, numbered 24 and 25, from a collection titled "LIRICA POPULAR DE LA ALTA EXTREMADURA".

Piece 24: This piece is in 7/4 time and marked "Vivo.". It features a complex rhythmic structure with frequent triplets and sixteenth-note patterns. The score is written for a single melodic line with a basso continuo line below it. The piece is divided into several measures by asterisks, indicating a multi-measure rest or a specific rhythmic pattern. The notation includes various ornaments and dynamic markings such as *(a)* and *(p)*.

Piece 25: This piece is also in 7/4 time and marked "Vivo.". It follows a similar style to piece 24, characterized by intricate rhythmic patterns and triplets. The notation includes dynamic markings like *(a)* and *(p)*.

The image displays a musical score for guitar, consisting of seven systems of two staves each. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by a double wavy line above a note. Triplet markings (a '3' in a circle) are placed above groups of three notes. Dynamic markings include '(a)' for accents and '(p)' for piano. The score is divided into measures by vertical bar lines, with asterisks marking the beginning of new phrases. The bottom system is labeled '26.' and 'Vivo.' in a bold font, indicating a change in tempo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

The musical score is presented in ten staves. The first nine staves are in 3/4 time. The tenth staff, starting at measure 27, is in 3/4 time and marked 'Vivo.'. The music features various rhythmic patterns, including triplets and accents, and is marked with asterisks and slanted lines. The notation includes treble clefs, notes, rests, and dynamic markings like '(a)' and '(p)'.

Musical staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. Contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. A star symbol is placed below the staff.

Musical staff 2: Treble clef, 2/4 time signature. Contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. A star symbol is placed below the staff.

Musical staff 3: Treble clef, 2/4 time signature. Contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. A star symbol is placed below the staff.

Musical staff 4: Treble clef, 2/4 time signature. Contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. A star symbol is placed below the staff.

Musical staff 5: Treble clef, 2/4 time signature. Contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. A star symbol is placed below the staff.

Musical staff 6: Treble clef, 2/4 time signature. Contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. A star symbol is placed below the staff.

Musical staff 7: Treble clef, 2/4 time signature. Contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. A star symbol is placed below the staff.

Musical staff 8: Treble clef, 2/4 time signature. Contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. A star symbol is placed below the staff.

28. **Vivo.** $\frac{3}{4}$
T. $\frac{3}{4}$

Musical staff 11: Treble clef, 2/4 time signature. Contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. A star symbol is placed below the staff.

Musical staff 12: Treble clef, 2/4 time signature. Contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. A star symbol is placed below the staff.

Musical score for the first system, consisting of five staves. The top staff is a treble clef melody with triplets and slurs. The second staff is a bass clef accompaniment with notes marked (a) and (p). The third and fourth staves are treble clef accompaniment with triplets. The fifth staff is a bass clef accompaniment with notes marked (a) and (p).

29. *Vivo.*

Musical score for the second system, consisting of five staves. The top staff is a treble clef melody in 3/4 time, marked "Vivo.", with triplets and slurs. The second staff is a bass clef accompaniment with notes marked (a) and (p). The third and fourth staves are treble clef accompaniment with triplets. The fifth staff is a bass clef accompaniment with notes marked (a) and (p).

El «Son Llano» (no brincado)



2.^a figura: ... avanza hacia el lado opuesto el pie derecho...



2.^a figura: ... el izquierdo viene a cruzarle por delante...



2.^a figura (Después del segundo avance del derecho) ... cruce del izquierdo por delante...



... cambian de lugar una o dos veces...

PINDONGOS.

Dictó: del N.º 31 a 35. Antolin Garrido tamborilero de Montehermoso.

Molto allegro.

31.

T.

32.

Molto allegro.

T.

5 5 3 5

(p) (a)

3 5 5 5 5 5

3 5

5 3

5 3

(p) (a) (p)

3 5

5 3

5 3

34. **Molto allegro.**

3

T. 3/4 (a) (p) (a) (p)

3 3 3

(p) (a)

5 3

(p) (a) (p)

5 3

(p) (a) (p)

Molto allegro.

35.

El «Pindongo»



Figura de preparación.



1.ª figura: (2.ª del "son" no brincado).



2.ª figura: Ella trata de buclar a la pareja.



Vuelta final.

JOTAS.

Dictó: Marcelino Manzano tamborilero de Arroyomolinos de la Vera.

36. *Vivo.*

The musical score is written in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a guitar line. The second system includes a vocal line and a guitar line. The score features various musical notations including triplets, accents, and dynamic markings.

(x) Otra terminación, que es la mas genuina.

Dicto: Cándido Martín tamborilero de Azabal. (Hurdes)

37. *Vivo.*

T.

Dictó: Sixto González, tamborilero de Villanueva de la Sierra.

38. *Molto allegro.*

T.

The main musical score consists of ten staves of music. The notation is primarily in treble clef. It features a complex rhythmic pattern with frequent triplets, indicated by a '3' above the notes and a slur. The music is divided into measures by vertical bar lines. Asterisks (*) are placed above certain measures, likely indicating specific performance techniques or accents. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Dictó: el anterior.

Molto allegro.

39.

Musical score for measure 39, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes a triplet of eighth notes and a series of eighth notes. A piano dynamic marking '(p)' is present above the first few notes. The measure ends with a double bar line and repeat dots.

T.

Bass line for measure 39, starting with a bass clef and a 3/4 time signature. It consists of a series of eighth notes. The measure ends with a double bar line and repeat dots.

Dictó: Celedonio Béjar, tamborilero de Casar de Palomero.

40. *All.^o vivo.*

Musical score for a piece of popular lyrics from Alta Extremadura. The score consists of five staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features several triplet markings (3) and a dynamic marking (a). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with triplet markings (3) and a dynamic marking (p). The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with triplet markings (3) and a dynamic marking (p). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with triplet markings (3) and a dynamic marking (p). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with triplet markings (3) and a dynamic marking (p).

41. *All.^o mosso.* Dictó: el anterior.

T.

Musical score for piece 41, "All.^o mosso." It consists of five staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 7/4 time signature. It features a dynamic marking (p) and a triplet marking (3). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 5/4 time signature. It features a dynamic marking (p) and a triplet marking (3). The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 5/4 time signature. It features a dynamic marking (p) and a triplet marking (3). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 5/4 time signature. It features a dynamic marking (p) and a triplet marking (3). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 5/4 time signature. It features a dynamic marking (p) and a triplet marking (3).

Musical score for the first system, featuring two staves with treble clefs and a bass line. The top staff contains a melodic line with triplets and accents. The bottom staff contains a bass line with triplets and dynamic markings (a), (p), and (a).

Dictó: el anterior.

42. *All^o mosso.*

Musical score for the second system, starting at measure 42. It features a 7/4 time signature and includes a tenor part (T.) with a 5/4 time signature. The score consists of multiple staves with complex rhythmic patterns, including triplets, accents, and dynamic markings (p), (a), and (p).

Dictó: el anterior.

43. *All.^o mosso.*

Dició: Gregorio Felipetamborilero de Palomero.

44. *All^o vivace.*

La «Jota»
(Primera forma)



1.^a figura: ... y viene a unírsele, trazando una curva hacia adelante sobre el suelo, el pie izquierdo...



1.^a figura: ... retrocede un poco el derecho (primera parte del compás siguiente) y le semicruza por detrás el izquierdo...



1.^a figura: ... avanza por segunda vez el derecho



2.^a figura: ... el izquierdo viene a cruzarle por detrás...

Dictó: Gregorio Felipe, tamborilero de Palomero.

45. *All.^o vivace.*

T.

Dictó: Cesáreo Campo, tamborilero de Valdeobispo.

46. *Vivo.*

T.

Musical score for a piece of popular lyric from Alta Extremadura. The score consists of six systems of two staves each. The top staff is a vocal line in G major, featuring various ornaments and slurs. The bottom staff is a guitar accompaniment with rhythmic slashes and triplets. The piece concludes with a final cadence.

47.

Vivo.

Dictó: el anterior.

T.

Musical score for piece 47, 'Vivo'. The score consists of two systems of two staves each. The top staff is a vocal line in G major, featuring triplets and ornaments. The bottom staff is a guitar accompaniment in 5/4 time, with rhythmic slashes and triplets. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Musical score for the first system, consisting of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with several triplet markings (3) and dynamic markings (p). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, containing a bass line with dynamic markings (p) and accents. The middle three staves are empty, with asterisks (*) placed below them to indicate repeat or continuation points.

Dictó: Gregorio Felipe, tamborilero de Palomero.

48. All^o vivo.

Musical score for the second system, starting at measure 48. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with triplet markings (3) and dynamic markings (p). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, containing a bass line with dynamic markings (p) and accents. The middle three staves are empty, with asterisks (*) placed below them to indicate repeat or continuation points.

(a) (p)

Dictó: el anterior.

49. *All.^o vivo.*

(a) (p)

Dictó: Paulino Bonilla, tamborilero de Villa del Campo.

50. *Vivo.*

(a) (p)

Musical score for the first system, consisting of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. There are asterisks on the bottom line of the first three staves. The bottom staff includes dynamic markings (p) and articulation (a).

51. *Vivo;* Dictó: el anterior.

Musical score for the second system, starting with measure 51. It consists of two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The music includes a triplet and various rhythmic patterns. There are asterisks on the bottom line of the second staff.

Musical score for the third system, consisting of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. There are asterisks on the bottom line of the first three staves. The bottom staff includes dynamic markings (p) and articulation (a).

Dicitó: Gregorio Felipe, tamborilero de Palomero.

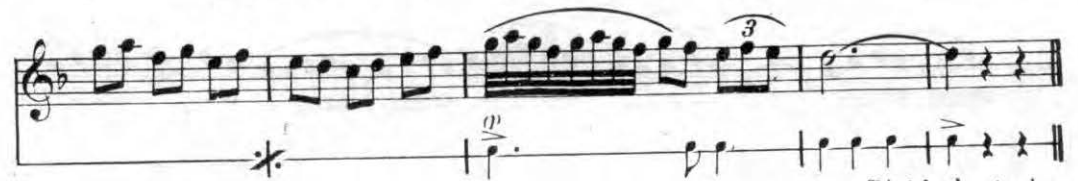
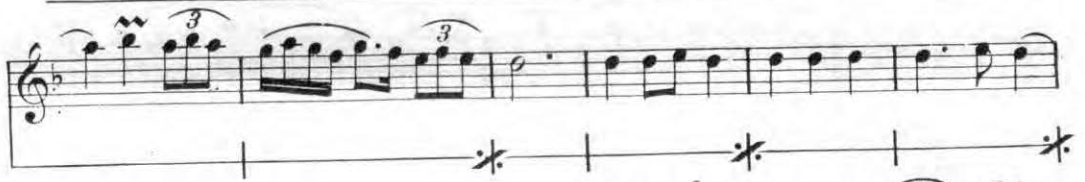
53. All.^o vivo.

T. $\frac{3}{4}$

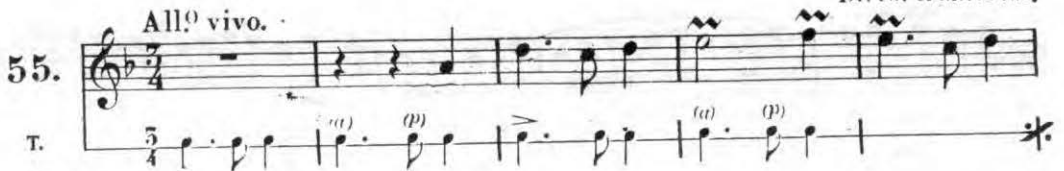
Dicitó: el anterior.

54. All.^o vivo.

T. $\frac{3}{4}$



Dit6: el anterior.



Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melodic line with trills and a bass line with a double bar line and repeat sign.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melodic line with trills and a bass line with a double bar line and repeat sign.

Dicelo, el anterior.

56. *All^o vivo.*

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melodic line with triplets and a bass line with a 3/4 time signature and a double bar line with repeat sign.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melodic line with triplets and a bass line with a double bar line and repeat sign.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melodic line with triplets and a bass line with a double bar line and repeat sign.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melodic line with trills and a bass line with a double bar line and repeat sign.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melodic line with triplets and a bass line with a double bar line and repeat sign.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melodic line with triplets and a bass line with a double bar line and repeat sign.

Musical staff with notes and dynamics: (p) (c) (p) (a)

Musical staff with notes and dynamics: (p)

Dictó: Gregorio Felipe, tamborilero de Palomero.

59. **All^o vivo.**

Musical staff with notes, dynamics, and articulation marks

t.

Musical staff with notes, dynamics, and articulation marks

Musical staff with notes, dynamics, and articulation marks

Musical staff with notes, dynamics, and articulation marks

Musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and accents. The bottom staff is a single line with asterisks indicating rests.

Dictó: Paulino Bonilla, tamborilero de Villa del Campo.

60. *Vivo.*

Musical notation for the second system, starting with a tempo marking "Vivo." and a 60. measure number. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The bottom staff is in treble clef with a 5/4 time signature. Both staves contain rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including triplets and accents.

Musical notation for the third system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. Both staves contain rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including triplets and accents.

Musical notation for the fourth system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. Both staves contain rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including triplets and accents.

Musical notation for the fifth system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. Both staves contain rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including triplets and accents.

Musical notation for the sixth system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. Both staves contain rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including triplets and accents.

Musical notation for the seventh system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. Both staves contain rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including triplets and accents.

Dictó: Sixto González, tamborilero de Villanueva de la Sierra.

Molto allegro.

61.

Musical score for piece 61, 'Molto allegro'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of a melody and an accompaniment. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The accompaniment is a simple rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings like 'p' and 'a', and articulation marks like asterisks.

Dictó: Gregorio Felipe, tamborilero de Palomero.

All^o vivo.(1)

62.

Musical score for piece 62, 'All^o vivo'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of a melody and an accompaniment. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The accompaniment is a simple rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings like 'p' and 'a', and articulation marks like asterisks.

(1) Corresponde esta versión, a la melodía N^o 55 de la 1.^a Sección.

Dictó: Higinio Martín, tamborilero de El Torno.

63. *All^o mosso. (1)*

(1) Corresponde esta versión a la melodía Nº 209 de la 1.^a Sección.

(a) (p) (a) (a) (p) (a) (p) (a)
 * * * * *

Dictó: Marcial Batuecas, tamborilero de S.^{ta} Cruz de Paniagua.

64. *All.^o mosso.*(1)

T. $\frac{3}{4}$ * * * * *

(1) Corresponde esta versión a la melodía Nº 53 de la 1.^a Sección.

Dicío: Cándido Martín, tamborilero de Azabal. (Hurdés)

65. *Vivo. (1)*

(1) Corresponde esta versión, a la melodía Nº 179 de la 1ª Sección.

«La Jota»
(Segunda forma)



2.ª figura: ... avanzar el pie derecho (primera parte del compás), al que se une el contrario...



... los bailarores cambian al paso de cruzadillo y se trasladan de lugar...

Dicitó: Cándido Martín, tamborilero de Azabal (Hurdés)

66. All.^o mosso. (1)

T. $\frac{5}{4}$

Dicitó: Marcial Batuecas, tamborilero de S.^{ta} Cruz de Paniagua.67. All.^o vivo.

T. $\frac{5}{4}$

(1) Corresponde esta versión, a la melodía N^o 178 de la 1.^a Sección.

Musical score for Variante del No. 36, consisting of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and several triplet markings (3). There are asterisks (*) placed below the staves at the end of measures.

VARIANTE DEL N.º 36.

Dictó: Higinio Martín, tamborilero de El Torno.

68. *All.^o mosso.*

T. $\frac{7}{4}$

Musical score for Variante del No. 36, starting at measure 68. The tempo is marked *All.^o mosso.* and the time signature is $\frac{7}{4}$. The score consists of four staves. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and several triplet markings (3). There are asterisks (*) placed below the staves at the end of measures. Dynamic markings include *(a)* and *(p)*.

Dicó: Cesáreo Campo, tamborilero de Valdeobispo.

69. *Vivo.*

Ditó: el anterior.

70. *Vivo.*

(1) Esta combinación rítmica se verifica tomando la *porrilla* por el medio y aplicando los extremos al *aro* y al *parbe* respectivamente. La mano no hace sino tremolar.

Musical notation for the first piece, showing a vocal line and a guitar accompaniment line.

71. *Vivo.* Dictó: el anterior.

Musical notation for piece 71, including vocal and guitar parts with triplets and slurs.

T. $\frac{3}{4}$

(a)

(b)

Dictó: Paulino Bonilla, tamborilero de Villa del Campo.

72. *Vivo.*

Musical notation for piece 72, including vocal and guitar parts.

T. $\frac{3}{4}$

Musical score for the first piece, consisting of four staves of music in 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music features eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are slurs and accents throughout. The second and third staves have similar notation. The fourth staff includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking '(f)'.

Dictó: Marcial Batuecas, tamborilero de Sta^a Cruz de Paniagua.

73. All^o vivo.

Musical score for the second piece, starting with the number 73 and the tempo marking "All^o vivo." It consists of four staves of music in 3/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music features eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are slurs and accents throughout. The second and third staves have similar notation. The fourth staff includes a triplet of eighth notes and dynamic markings "(a) (p) (a)".

Dictó: Gregorio Felipe, tamborilero de Palomero.

74. *All.^o vivace.*

Dictó: el anterior.

75. *All.^o vivo.*

* * * * *

Dictó: Marcial Batuecas, tamborero de S.^{ta} Cruz de Paniagua.

All.^o mosso.

76.

T.

* * *

Musical score for a piece in 2/4 time. The score consists of six staves. The first staff is the melody, followed by two staves of accompaniment. The melody is characterized by frequent sixteenth-note runs and is adorned with various ornaments, including mordents and grace notes. Dynamics such as *(u)* and *(p)* are indicated. The accompaniment features a steady eighth-note pattern with occasional sixteenth-note runs. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Dicó: Gregorio Felipe, tamborilero de Palomero.

77. All^o vivace.

Musical score for a piece in 7/4 time, marked "All^o vivace". The score consists of four staves. The first staff is the melody, followed by two staves of accompaniment. The melody is characterized by frequent sixteenth-note runs and is adorned with various ornaments, including mordents and grace notes. Dynamics such as *(f)* are indicated. The accompaniment features a steady eighth-note pattern with occasional sixteenth-note runs. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

A musical score consisting of five staves. The notation includes treble clefs, various rhythmic values (eighth and sixteenth notes), and dynamic markings such as *(a)* and *(p)*. There are also asterisks (*) placed below the staves, likely indicating repeat signs or specific performance instructions. The music features melodic lines with slurs and accents.

78. *All^o vivace.* Dictó: el anterior.

A musical score for three staves, beginning at measure 78. The time signature is 7/4. The notation includes treble clefs, rhythmic values, and dynamic markings. There are triplets (3) and accents (>) present. The music is more rhythmic and energetic than the previous section. Asterisks (*) are placed below the staves.

Musical score for a piece in 3/4 time, featuring a vocal line and a guitar accompaniment. The score consists of three systems of staves. The first system has a vocal line with a fermata and a guitar line with dynamics (a) and (p). The second system has a guitar line with a fermata. The third system has a vocal line with a fermata and a guitar line with dynamics (a) and (p).

Dictó: Higinio Martín, tamborilero de El Torno.

79. *All.^o mosso.*

Musical score for piece 79 in 3/4 time, marked "All.^o mosso.". It features a vocal line and a guitar accompaniment. The score consists of six systems of staves. The first system has a vocal line with a fermata and a guitar line with dynamics (a) and (p). The second system has a guitar line with a fermata. The third system has a guitar line with a fermata. The fourth system has a guitar line with a fermata. The fifth system has a guitar line with a fermata. The sixth system has a guitar line with a fermata.

Dictó: Gregorio Felipe, tamborilero de Palomero.

80. *All.^o vivace.*

«La Jota»
(Tercera forma)



1.ª figura: ... muévase el pie de este lado de abajo arriba...



1.ª figura: ... seguidamente el pie apoyado da un pequeño rebote...



1.ª figura: ... viene a cruzarle ampliamente por detrás el derecho...



1.ª figura: ... saltan los dos pies—casi unidos—muy levemente...

«La Jota»
(Tercera forma)



1.ª figura: ... moviendo, al llegar al suelo, el pie izquierdo de abajo arriba...



2.ª figura: ... haciendo el paso de cruzadillo, van cambiándose de lugar repetidas veces y volteándose de vez en cuando.

Baile de "La Pata"

Dictó: Antolín Olivera, tamborilero de Guijo de Galisteo.

Molto allegro.

81.

The musical score for 'Baile de La Pata' is written in 7/4 time and consists of eight staves. The first staff is the vocal line, and the remaining seven staves are for the tamboril (T.). The piece is marked 'Molto allegro'. The melody features several triplet patterns, indicated by a '3' over the notes. There are also dynamic markings such as '(a)', '(p)', and '(a)'. The piece concludes with a double bar line.

PERANTONES.

All^o vivace.

Dictó: Higinio Martín, tamborilero de El Torno.

82.

The musical score for 'Perantones' is written in 7/4 time and consists of two staves. The first staff is the vocal line, and the second staff is for the tamboril (T.). The piece is marked 'All^o vivace'. The melody features several triplet patterns, indicated by a '3' over the notes. The piece concludes with a double bar line.

Musical score for guitar, measures 78-82. The score consists of five systems of two staves each. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Measure 82 ends with a double bar line and repeat dots.

Dició: Celedonio Bejar, tamborilero de Casar de Palomero.

83. *Andante.*

Musical score for guitar, measures 83-87. The score consists of three systems of two staves each. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 6/8 time and features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. Measure 87 ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score for a piece in 6/8 time, consisting of five staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as '5' and 'p'.

Dictó: Marcial Bateucas, tamborilero de S^{ta} Cruz de Paniagua.

84. Andante.

Musical score for a piece in 6/8 time, consisting of three staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as 'trm', '(a)', and '(p)'. The piece is marked 'Andante'.

The first system of music consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a rhythmic style characteristic of Cuban music, featuring eighth and sixteenth notes with accents and slurs. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note, with a dynamic marking of *(p)* below it.

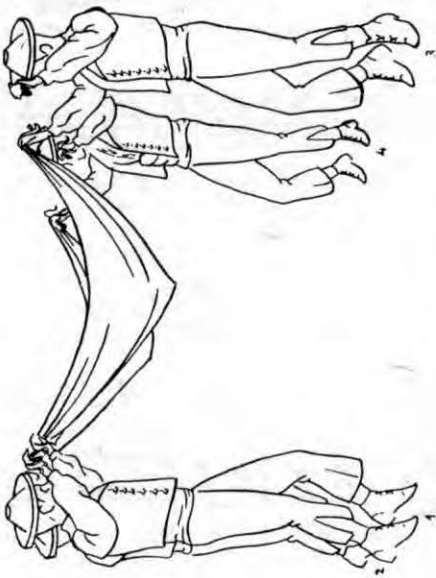
Baile de la Rua.

Dieló: Paulino Bonilla, tamborilero de Villa del Campo.

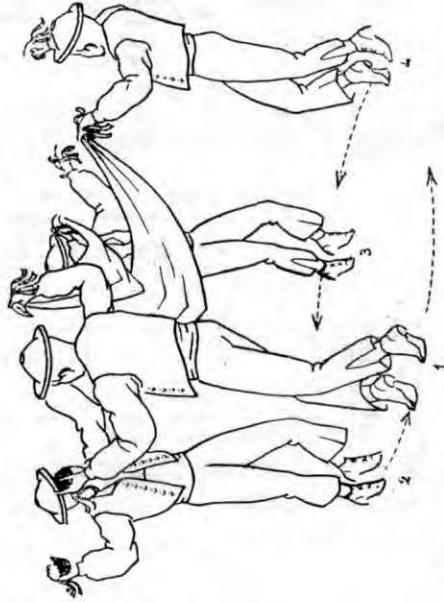
85. *Animatissimo.*

The second system of music begins at measure 85 and is marked *Animatissimo*. It consists of ten staves of music. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The subsequent staves are in a key signature of one flat. The music is highly rhythmic, featuring numerous triplets and sixteenth-note patterns. The notation includes many slurs, accents, and dynamic markings such as *(p)*. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note, with a dynamic marking of *(p)* below it.

Baile de «La Rúa»

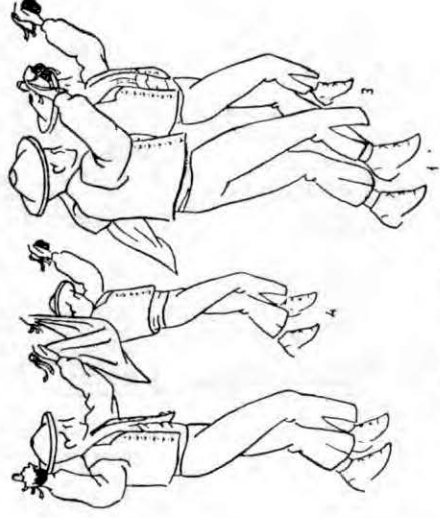


Preparación.



2.^a figura: Trocados los bailarores van girando en forma de aspa (paso de cruzadillo).

2.^a figura: ... uno de los bailarores pasa por debajo del pañuelo que sostiene la pareja contigua.



Otra manera de hacer el pasco.

Baile de "La Zajarra"

Dictó: Antolín Olivera, tamborilero de Guijo de Galisteo.

86. All.^o assai. (♩ = 144)

T. $\frac{2}{4}$

The musical score for 'Baile de "La Zajarra"' is written for a tamboril (T.) in 2/4 time. It begins with a tempo marking of 'All.^o assai' and a quarter note equal to 144 beats. The score consists of seven staves of music. The first staff starts with a whole rest followed by a quarter rest, then a series of eighth notes with various dynamics (p, mp, f) and accents. The subsequent staves feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with frequent use of slurs and accents. The piece concludes with a final cadence.

Baile de "Los tres Sones"

Dictó: el anterior.

87. Allegro. (♩ = 125)

T. $\frac{2}{4}$

The musical score for 'Baile de "Los tres Sones"' is written for a tamboril (T.) in 2/4 time. It begins with a tempo marking of 'Allegro' and a quarter note equal to 125 beats. The score consists of three staves of music. The first staff starts with a whole rest followed by a quarter rest, then a series of eighth notes with various dynamics (p, mp, f) and accents. The subsequent staves feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with frequent use of slurs and accents. The piece concludes with a final cadence.

(*) Obsérvese con cuidado el ritmo de tamboril de este baile y el siguiente destacando con exactitud los diversos acentos y matices en que se ejecutan.

Baile del "Quita y Pón"

Allegro. (1)

Ditó: Antolín Garrido tamborilero de Montchermoso.

88.

T.

Copla.

Estríb:

(1) Corresponde esta versión, a la melodía Nº 193 de la 1ª Sección.

Baile del "Malandrín"

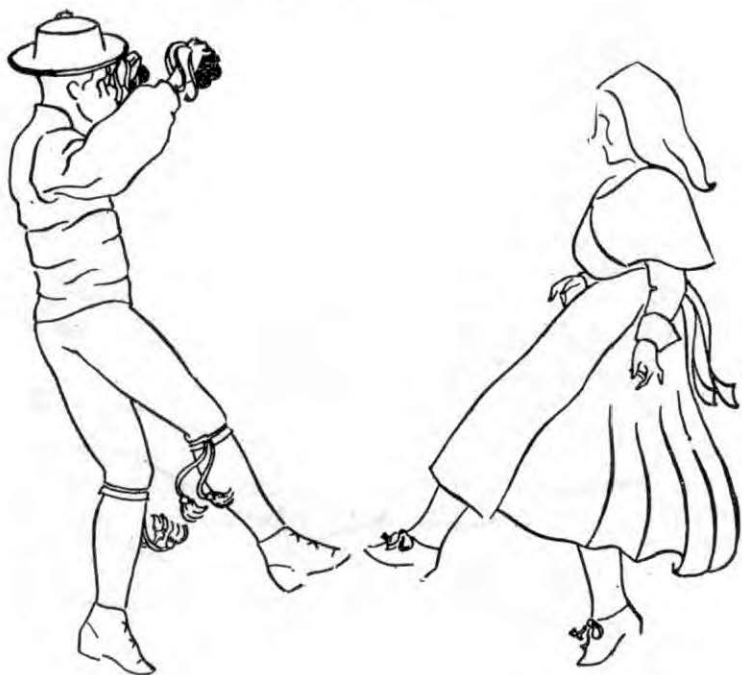
Dictó: el anterior.

89. *Vivo. (1)*

(1) Corresponde esta versión, a la melodía N.º 194 de la 1.ª Sección.

El «Quita y Pon»

2.^a figura: queda levantado el pie derecho muy hacia adelante.



2.^a figura: ...cae el pie derecho al suelo al mismo tiempo que se levanta el izquierdo...

El «Malandrín»



Figura del corro.

SEGUNDO GRUPO

D A N Z A S

DE "PALOTEO".— DE "LA VACA MOZA".—DE "LAS ITALIANAS"

No es poco el culto que se rinde en muchos lugares de la provincia a estas serias manifestaciones coreográficas, que el mismo pueblo llama danzas, distinguiéndolas así del puro baile, que siempre fué un producto espontáneo de los afectos que conmueven el alma y sirve a regocijar los sentimientos, mientras que las llamadas danzas fueron compuestas y ordenadas por la inteligencia, al objeto de imprimirles un bien determinado sentido religioso y solemnizador, y tienen lugar sólo en las fiestas mayores para celebrar al santo Patrón o Patrona, ante quien se trenza y desarrolla como señal de homenaje y veneración.

Es de ver con qué ilusión y entusiasmo van a ensayarse los mozos todas las noches con el *maestro*, después que concluyen su ruda tarea campesina, desde quince o veinte días antes del de la fiesta, para, en llegando ésta, lucirse con toda destreza y sin equivocación en el tronzado y figuras de la danza, y para que, si es posible, "la danza de *hogaño superi* a la del *año pasau*". Así resulta admirable la habilidad y perfección con que todos los años son ejecutadas en los distintos pueblos, merced a ese gran entusiasmo con que son preparadas para mejor realzar la fiesta, que perdería su mayor encanto si prescindieran de esa bella exornación de la danza, costumbre que algunos pueblos tienen arraigadísima y de la que no se despojarían por nada del mundo.

La especie que más difundida se encuentra en la provincia es la llamada "De Palos" o "Paloteo", que ejecutan en sus respectivas fiestas grandes los pueblos de Montehermoso, Arroyomolinos de la Vera, Jaraiz de la Vera, Garganta la Olla, Aldeanueva de la Vera, Cuacos, Jarandilla, Guijo de Galisteo, Armaraz, Mirabel, Torrejoncillo y algunos otros, con la particularidad de que en cada uno de estos pueblos presenta la danza figuras muy diferentes a las que predominan en la de los demás, aunque en esencia tengan unos orígenes comunes y los mismos temas musicales se reduzcan a ser variantes de los de los otros pueblos.

Inserto en la presente obra tres grupos de *paleos*: del pueblo de Monte-

hermoso, de Arroyomolinos y el que me dictó el tamborilero de Riobobos, que a su vez aprendió de otro tamborilero, también de la provincia.

La danza de "Palos" en Montehermoso es por demás interesante a la vez que muy variada. Verificase el día 3 de febrero, con motivo de la festividad de San Blas. La tarde vispera, ya anochecido, va el grupo de danzantes trenzando el "Pasacalle", que se acompañan de *arrañuelas* (castañuelas), a la ermita del Santo a celebrar "la velá", donde, colocados frente al altar, ejecutan la interesante "Danza de Pie" y la no menos curiosa de la "Zapateta" (las dos de *arrañuelas*), que son dos danzas de movimientos y evoluciones muy medidos y de sabor quizá morisco o judaico.

El grupo de danzantes está compuesto por seis mozos y el "Palotero", personaje cómico éste llamado así por ser el encargado de llevar los palos, que guarda en un zurrón, mientras los danzantes ejecutan las danzas de *arrañuelas* (1). El "Palotero" no tiene otra finalidad que la de hacer reír al público con sus bufonadas y ocurrencias, yendo de acá para allá con saltos grotescos mientras se realiza la danza. Lleva un traje que es una especie de bata con muchos colores, y se toca con un gran gorro de papel adornado con muchos rizos también de colorines.

La indumentaria de los danzantes es el traje típico antiguo del pueblo, pero se tocan con un gorro negro cuya forma es idéntica a la que actualmente usa el soldado que está en campaña. Llevan además la cara embadurnada de negro, por cuya causa es conocida la danza en este pueblo, con el nombre de "Los Negritos".

El día de la fiesta, por la mañana, bailan de nuevo "Los Negritos" durante la misa del Santo. Una vez acabada ésta, ejecutan en la plaza del pueblo, y ante numerosa concurrencia, los distintos *paloteos*, que a veces el mismo pueblo corea con las letrillas respectivas, y que transcribimos al pie de la parte de gaita y tamboril por parecernos de verdadero interés.

El *paloteo*, que es lo básico de la danza, se ejecuta chocando los palos un danzante con otro en muy variadas figuras y llevando siempre con ellos el ritmo que marca el tamboril (2). Después es danzado el "Mambrú", versión típica de gaita del conocido romance del mismo nombre, en cuya ejecución coreográfica se simula una especie de terrible lucha, a juzgar por los desaforados y amenazantes gestos con que se cogen del cuello y realizan las demás figuras (3). Sigue a la danza del "Mambrú" la llamada de "La Culebra", danza

(1) En casi todos los demás pueblos el número de los danzantes se eleva a ocho.

(2) Los danzantes van colocados por parejas, y maneja cada uno dos palos.

(3) Probablemente quieran remedar estas figuras y gestos belicosos la lucha del francés con las huestes inglesas que acaudillaba el general Malborough (principios del siglo XVIII), pues, según las opiniones, fué este victorioso General el que inspiró al pueblo el romance. Dicese que lo popularizó la nodriza de María Antonieta.

No ha faltado alguien que ha asegurado ser la melodía de mucho más lejana época, afir-

de *arrañuelas* nombrada así porque, colocados los danzadores en una sola fila, van haciendo una figura semejante a la que hace aquel animal cuando se desliza. A continuación hacen los "Oficios", en los que, al compás de la *tocata*, simulan practicar los oficios de sastre, barbero, herrador y otros por el estilo. Por último, la danza se concluye tejiendo el "Cordón", que consiste en un mástil de madera de cuyo extremo superior penden ocho cintas de color distinto, una por cada danzante (sólo aquí se agregan dos danzantes más). Mientras el "Palotero" sujeta el mástil, los danzantes, al ritmo de sus *arrañuelas*, van tejiendo el "Cordón" que luego vuelven a destejer con la misma sencilla figura, consistente en dar la vuelta alrededor del mástil, cuatro danzantes hacia un lado y los restantes cuatro hacia el otro, pasando cada uno, al cruzarse con el contrario, por la derecha de éste o exterior del círculo, y por la izquierda o interior al cruzarse con el siguiente, obrando de la misma manera en los demás cruzamientos.

El resto del día siguen "Los Negritos" danzando por las calles y recibiendo los convites del vecindario hasta bien entrada la noche, que se retiran a descansar con el cuerpo lleno de fatiga y la cabeza un poco *calamocana* por el vinillo que trasegaron, pero con la satisfacción de haber festejado el día con el esplendor y entusiasmo que el *benditu* Blas se merece.

Es la danza de "Palos" el tipo de *danza* más difundido en nuestra Península. Puede creerse está localizada, en casi todas las regiones.

Su origen y antigüedad son muy remotos, pues según todas las probabilidades nace en los primeros tiempos de la mitología griega. "Silio Itálico habla de los compases que hacían con los *ies* los españoles, y aunque ni por su relato ni por el de Strabón se venga en formal conocimiento de los bayles con que se divertían, hay conjeturas de que danzaban a imitación de los curetes o corybantes, pues los gallegos, siguiendo el ceremonial español, baylaban en orden con escudo y lanza, como lo practicaban los curetes, quienes tuvieron proporción de dar algunas lecciones de bayle a los españoles, si es cierto, como dice Justino, el Historiador, que estuvieron establecidos en los bosques de Tartesia, en España, desde donde hicieron los titanes la guerra a los Dioses" (1).

El mito de la danza de los curetes es como sigue:

Cuando Cibeles, madre de los dioses, trajo a Júpiter al mundo, quiso librarlo de que fuera devorado por su marido Saturno, quien para poder ocupar el trono del Universo se había comprometido con su hermano Titán a destrozarse todo hijo varón que tuviera. Cibeles, que no podía soportar impasible-

mando (no sabemos sobre qué base) que la cantaban ya en la Edad Media los cruzados de Godofredo de Buillón.

(1) Sarmiento, *Origen de la Poesía*, cit. por F. Roxo de Flores en su *Tratado de recepción instructiva sobre la danza, su invención y diferencias*. Madrid, 1793.

mente tan monstruosos crímenes, logró burlar a su esposo cuando Júpiter vino al mundo, presentándole, en vez del niño, una figura de piedra semejante, hábilmente cubierta por los paños con que se envuelve a un recién nacido. La verdadera criatura púsole la diosa en manos de sus sacerdotes, que eran los llamados Curetes o Coribantes, quienes se encargaron de trasladar al niño a la isla de Creta para criarle y darle educación. "Fué allí amamantado por una cabra llamada Amaltea, y para que los vagidos del niño no llegasen a oídos de Saturno, los Coribantes atronaban el aire con el estrépito de los címbalos, cascabeles y tambores o danzaban junto a la cuna golpeando los escudos con sus lanzas" (1).

Esta danza vino luego a formar parte de los ritos. Danzábanla los hombres en traje militar, pero también las mujeres con el tiempo y a los sonos del *aulos*.

Nada, al parecer, se asemeja esta danza, que se hacía con lanza (posteriormente espada) y escudo, a la nuestra de "Palos". Ha de tenerse en cuenta la ingente cantidad de siglos transcurridos. Sin embargo, si aguzamos un poco la mirada, todavía podemos hallar una correspondencia entre ambas, testimoniada en unos pocos datos que nos reportan las formas con que en ciertos pueblos se presenta el danzado.

De hecho sabemos que la danza de lanza y escudo existió en España hace cientos de años. Resulta imposible decir quiénes la introdujeron, aunque quizá se hallara una pista buceando, si se pudiera, en la fabulosa tradición del establecimiento de los Curetes en la Tartesia. Nuestra danza de hoy continúa dedicándose, como en la antigüedad, a los dioses, conservando, por lo tanto, el mismo carácter religioso con que nació (2).

Sabemos que en Grecia también desarrollaban a veces la danza las mujeres en substitución de los hombres. Como recuerdo en España de tal tradición, aún puede verse en algunos pueblos de la provincia de Salamanca ese ocasional cambio de sexo en la representación coreográfica.

Elemento esencial de la danza de los Curetes era el choque rítmico de las armas, cosa que igualmente viene a ser importante en nuestra danza de "Palos".

El *palo* es la corta espada de los *griegos*, que aun ellos mismos adoptaron en la danza como substitución de la lanza primitiva. En España se llegó al cambio del escudo por un segundo *palo* o espada, seguramente por lograr una mejor y más fácil perfección en la danza. Pero no puede decirse haya desaparecido del todo dicho escudo. Cuando en el *paloteo* de los pueblos salmantinos substituyen las mujeres a los hombres, dicen Ledesma en su *Cancione-*

(1) J. Umbert, *Mitología griega y romana*.

(2) Decimos esto aludiendo principalmente a Extremadura. Montcherroso dedica su danza, según hemos visto, a San Blas; Arroyomolinos, a San Pablo; Almaraz, a San Roque; Jaramilla, a la Virgen del Sopetrán; Garganta la Olla y Adeanueva de la Vera, a Cristo Crucificado, etc., etc.

ro que éstas, "en vez de *palillos*, chocan tapaderas de latón". ¿Qué son o representan esas tapaderas sino el más fiel remedo del antiguo escudo? Aquí ha ocurrido lo contrario que con los *palos*: ha sido cambiada la espada por un segundo escudo. ¿Razón de la menor dificultad, o la de hacer más perfecta la danza? (1).

Se cuenta también que esta danza fué adoptada en Grecia para la educación militar de la juventud. Fué un ciudadano de Creta llamado Pirro quien tal cosa ideó. A este Pirro se atribuye por algunos la invención de la danza; por esto se la conoce también con el nombre de "Pírrica". La adopción tenía por objeto acostumar a los niños al manejo de las armas y adiestrarlos por medio de las distintas figuras de la danza en los conocimientos ofensivos y defensivos que el soldado debe poseer para saber atacar y resguardarse en cualquier circunstancia y posición en que le coloque la lucha. Las figuras de que consta nuestra danza de "Paloteo" es eso mismo exactamente: una diversidad de actitudes combativas o guerreras. Hay *paloteos* de franca esgrima, de persecución, de amenaza, de estrategia de movimientos para mejor atacar y defenderse a la vez; de vencimiento, en que, simbolizando al guerrero casi abatido en tierra, uno de los danzantes, puesto con una rodilla en el suelo, *choquetea* sus *palos* con otro que está de pie y que asemeja el vencedor...; todas las posiciones, en fin, en que un guerrero puede hallarse combatiendo con un enemigo en batalla.

Por último, se sabe que la danza la hacían los *griegos* en traje de soldado. Aunque en España se nos presentan los danzantes en casi todas partes ostentando diversa clase de indumentaria, motivado por circunstancias que luego se aducirán, a nosotros nos ha sido dado encontrar en uno de los pueblos extremeños un grupo de danzadores en cuyos trajes se manifiestan con meridiana claridad cada una de las piezas de que se componía el traje clásico del soldado griego. Las principales de estas piezas eran el "yelmo crinado y comado, coselete, ya de mallas, ya de planchas, sujeto por los claviculares, rematando con haldeta, gnemidas de plancha en las antepiernas..." (2) El danzante de Almaraz, que es el pueblo a que aludimos, remeda el coselete con un pañolillo de colores adosado al pecho, la haldeta, con unas enagüillas de puntillas; las gnemidas, con simples medias blancas. En lugar de casco o yelmo se toca con una cinta o pañuelo, que, al fin y al cabo, era en Grecia emblema militar honorífico, o en todo caso, imita la cinta que los jóvenes helenos usaban para tener recogido el cabello (3). Bajo la haldeta luce un calzón negro ajustado, que le llega hasta la rodilla, y esto porque, naturalmente, el

(1) Piense también el lector en la *Brokeldantza* de los vascos.

(2) José Puiggari, *Monografía histórica e iconográfica del traje*. Barcelona, 1886.

(3) Algunos han querido atribuir erróneamente a este tocado del danzante de *palos* un origen morisco (por la semejanza con el turbante) o bien aragonés. Las dos atribuciones son, como decimos, absolutamente equivocadas.

concepto moral de hoy no consentiría el lucir desnudos los muslos como los lucía el soldado de Grecia. Para que el lector pueda comprobar por sí mismo la identidad indumentaria, incluimos a continuación un gráfico del danzante de Almaraz en la actualidad y otro de un soldado greco-romano recogido de la antigüedad.



Danzante de Almaraz.
(De fotografía.)



Soldado greco-romano

La capa que luce el soldado clásico formaba también parte del atuendo militar; era el manto de guerra que los latinos decían *sagum*. No encontramos esta prenda en el danzante de Almaraz, pero si nos parece reconocerla en el pañuelo que llevan terciado sobre el hombro los danzantes de otros pueblos de nuestra provincia. Y con esto creemos queda palpablemente demostrada la procedencia griega y arcaica antigüedad de la danza de "Paloteo".

Ahora bien; hemos visto en las que de Montehermoso hemos descrito que, junto al bélico *paloteo*, existen a la vez otros elementos coreográficos que nada tienen que ver con aquél; tales la danza de los "Oficios", la "Culebra", el "Cordón", etc., etc. Además, en todas partes acompaña al grupo de bailadores un tipo truhán y bufón que contrasta enormemente con la seriedad de aquéllos. Esto nos hace bien visible que tales elementos son ajenos a la danza netamente guerrera y griega. Son elementos que provienen, según nuestro modesto criterio, de las teatralerías y bailes juglarescos medievales. Fué seguramente el juglar el depositario de la tradición de la danza de "Palos" y el que más contribuyó a su difusión. Nos basamos precisamente en ese tipo cómico

del "Palotero", que no es otro que el llamado en otras regiones "Zagarrón" o "Zarragón", equivalente al *juglar zaharrón* de que hemos hablado más atrás.

Pero hay también otros datos de carácter más general que nos certifican con mayor fuerza del paso de la danza de "Palos" por las manos de los *juglares*: en el libro de cuentas del archivo parroquial de Garganta la Olla aparece una (año 1603) de "Rostros y cascabeles para los danzantes." Esto nos asegura de que en tiempos atrás se enmascaraban los componentes del grupo que hacía la danza. Ya hemos visto en páginas anteriores, y al comentar el baile de "La Zajarrona", que los *zarramacos* de la "Viejenera" del Valle de Iguña, en Santander, se disfrazaban antiguamente con caretas y se adornaban con campanillos (al fin son como grandes y especiales sonajeros). Aquellas caretas han sido substituídas actualmente "por un tizne de betún que les da un aspecto bélico y singular". ¿Qué otra cosa puede también significar el embadurnamiento de negro de los danzantes de Montehermoso? No otra cosa que el simulacro de unas caretas que al principio debieron usar y que con el tiempo se han perdido o relegado, y esto, a pesar de la tradición poco probable que corre entre los lugareños respecto de los "Negritos" danzantes (1).

Todo ello está delatando a los *zaharrones* enmascarados que acostumbraban "ir detrás de las fiestas y procesiones", cosa esta última que aún hoy continúan haciendo nuestros danzantes. De ahí el acoplamiento a la danza de "Palos" de las más variadas y dispares figuras coreográficas como la "Zapateta", el "Mambrú", los "Oficios", etc., etc., que no son sino distintas habilidades bailables de las muchas que los juglares conocían. De ahí también la pérdida o corrupción de la indumentaria originaria de la danza, pues que el *zaharrón* vestía por lo general de las maneras más grotescas; y de ahí, por último, el que la música que acompaña el danzado ostente, juntamente con algunos de sus textos literarios, un carácter extraño de difícil referencia, por ahora (2).

(1) Algunos dicen que los "Negritos" representan a seis pobres a quienes San Blas socorrió una vez, y que advertidos del buen corazón del Santo, intentaron sacarle una segunda limosna, para lo cual se pintaron la cara de negro, mas el Santo los reconoció.

Otros creen, en cambio, que los *negros* representan animales, y que a tal grado llegaba la santidad de Blas que las mismas fieras iban a rendirsele y a hacerle fiestas.

(2) Citemos, de paso, como dato que, además de significarnos la expansión que nuestras costumbres coreográficas lograron en el exterior, nos señala un nuevo posible entronque del danzante teñido de negro, un pasaje que trae Ludwig Pfandl al hablar de las danzas hispánicas en su obra *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*; dice así: "De la general aceptación y de la propagación enorme que adquirieron estas manifestaciones de la danza española, aun más allá de los Pirineos, baste consignar el hecho de las danzas moriscas existentes por entonces en Inglaterra, que conservaron durante muchos años, como signo auténtico de su origen, algunos detalles, por ejemplo, las bandas de cascabeles en las rodillas y tobillos o la costumbre de pintarse de negro los danzantes el rostro".

Danza de «LA VACA MOZA»

En Montehermoso, y el día 24 de agosto, festividad de San Bartolomé, Patrón que es de dicho pueblo, celébrase la danza llamada de "La Vaca Moza", que también hacen en sus respectivas fiestas los pueblos de Valdeobispo, ~~Garcaboso~~ y Galisteo, siendo aquél el que mejor las representa, y donde con más calor y entusiasmo se celebran, aparte de que la típica indumentaria montehermoseña les presta una mayor vistosidad.

El grupo de danza está compuesto por seis mozas jóvenes. Visten el traje típico de lujo, pero despojadas de la esclavina, que es substituída por un pañuelo de seda de medio tamaño que llevan terciado sobre el hombro izquierdo; a la cabeza llevan pendiendo del moñic varias cintas de colores.

Algunos días antes del de la fiesta comienzan a danzar por el pueblo como para recordar a todos la proximidad de aquélla. Llegado el día víspera, son subastados los distintos puestos a ocupar en la danza. Estos son los siguientes: el de "Capitana", va colocada en primer lugar, y lleva como distintivo una ancha banda que le cruza el pecho, y una espada que coge con la mano derecha y carga sobre el hombro izquierdo, mientras que el brazo de este lado va colocado *en jarras*, actitud que siguen las otras cinco danzantes. El puesto que más se cotiza después del de "Capitana" es el de "Abanderada", que se coloca detrás de todo el grupo de danza, y como la "Capitana", en el medio. (La bandera, que dicen "del Santo" es de muy variados colores). Siguen después dos puestos de "Alabarderas". Se colocan a ambos lados de la "Capitana", y son quienes llevan el peso de la danza. Van presentando siempre las alabardas, que en ciertos *toques* juegan arrojándolas al aire. Colocadas detrás de las "Alabarderas" van las dos "Espantaperros", llamadas así, porque con sus sables, y a compás de la música, van separando a los curiosos que interceptan el paso de la danza.

Una vez subastados los puestos se dirigen a la ermita, que está en las afueras del pueblo, a buscar al *benditu Santu* para trasladarle a la iglesia. Durante la carrera van danzando, y en las paradas, la encargada de la bandera, de rodillas ante la imagen, la ondea y echa al vuelo; siempre a compás de la *tocata* y con mucha habilidad para que la bandera no haga ni una sola arruga, pues va en ello su amor propio (1).

En la mañana del día del Santo asisten, primero, a la misa, donde también ejecutan algunas figuras de la danza, y más tarde durante la procesión, que recorre todo el pueblo.

Pero donde resulta verdaderamente espectacular es en la fiesta taurina de por la tarde; más por las circunstancias que la rodean que por ella en sí

(1) "La bandera—dicen los lugareños—se echa *pa acá, pa allá*, a lo *altu* y a lo *baju*, sin *arrugalsí...* y el *Santu* se está tan *quietu...*"

misma. Deslumbra de verdad, el maravilloso aspecto que ofrece la pequeña plaza de toros con sus galerías totalmente abarrotadas de pueblerinos, que reservan para estas ocasiones sus mejores galas, luciéndolas ostentosamente, ya en los primorosos bordados del traje masculino como en el colorido y abundantes adornos de la abultada indumentaria de las mujeres. Es una verdadera orgía de color y luminosidad. A la hora prevista hace su aparición el cuerpo de danza, que es acogido con grandes aplausos y gritos de alegría. Ejecuta la primera figura (primera *tocata*) llamada "Paseo", consistente en dar una vuelta a la plaza, bailando solo las "Alabarderas" y siguiéndoles las demás a paso natural; aquéllas van arrojando al aire sus alabardas y volviéndolas a recoger hasta el punto antifinal, que dan una vuelta sobre sí y las arrojan de nuevo para rendirlas en la última nota de la *tocata*. En las demás figuras que ejecutan, paradas ya en el medio de la plaza, suelen llevar el papel principal las mismas "Alabarderas", que son imitadas alguna vez por las "Espantaperros" con la intervención de la "Abanderada". Todas las mudanzas y figuras van como dirigidas a la "Capitana" del grupo. Las dos últimas *tocatas* se emplean para la "Licencia". Dan una vuelta a la plaza bailando solo las "Alabarderas" hasta llegar al sitio donde está sentado el alcalde del pueblo, ante quien se arrodillan todas ondeando su enseña la "Abanderada", en tanto que la "Capitana" solicita la llave del toril. La petición es denegada, retirándose el grupo unos metros con el mismo danzado y de cara al pedáneo; insisten de nuevo con el mismo resultado, y ya por tercera vez la llave es concedida.

Abierto el toril, a cuya puerta están en los respectivos lados "Capitana" y "Abanderada", sale el brioso novillo a recibir las galanas banderillas de las otras cuatro mozas que, con serenidad y valor inusitado, clavan en el cuerpo del animal para más embravecerle y poder mostrar luego mayor audacia al desjarretarle las patas con sus sables. Y termina la fiesta regalando a la más valiente la cola u orejas del vencido bruto.

La fiesta de "La Vaca Moza" es llamada "El toro" cuando la verifican los mozos por no haber habido mozas que se ofrezcan a ello.

Al presente nada sabemos del origen de esta danza.

Danza de LAS ITALIANAS

Celébrase en Garganta la Olla el día 2 de julio para festejar la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel. Compónese de ocho mujeres y un hombre, que es quien dirige toda la danza. Esta comienza desde por la mañana del día anterior al de la fiesta. Por la tarde van a buscar al señor cura para ir a rezar el Rosario, después del cual van a recibir el convite del primero de los cuatro mayordomos. Concluido éste dan otra vuelta por el pueblo y se retiran hasta la madrugada del día Mayor siguiente.

La indumentaria que usan en la víspera compónese de medias y zapatillas blancas; refajo escarnado; jubón blanco con mangas de puntillas, y encima un pañolillo *crucero* orlado de encajes. El hombre lleva su traje habitual corriente. Acompañase la danza toda con castañuelas.

A las tres de la mañana del día principal salen a dar unas *vueltas* por las calles (*alborá*) y de nuevo son convidadas por el segundo mayordomo.

Una vez concluida la función religiosa, a la cual han asistido y danzado durante la misa, verificase la procesión, que se presenta en este orden: va en primer lugar, conducido por cuatro mozos, el clásico "Ramo" con las galanas roscas de pan y demás "ofrecijos" que han de ser subastados por la tarde. (El "Ramo" ya quedó descrito en el capítulo "Religiosa" de la Primera Sección.) Detrás vienen las "Italianas" colocadas de dos en fondo y danzando siempre de cara a las imágenes de la Virgen y Santa Isabel. Visten ya el traje de gala, consistente en el mismo juboncillo y *crucero* del día anterior, las mismas medias y zapatos, pero el refajo encarnado ha sido sustituido por una falda blanca con remates de encaje y un mandilillo blanco también bordeado de puntillas; a los lados de la cintura llevan colgadas varias cintas de colores y pañolines muy majos; sobre el *crucero* llevan dos bandas anchas de color distinto, y terciado sobre el hombro un pañuelo de seda policromado cuyos extremos van sujetos a la cintura. A la cabeza llevan un gorro muy pintoresco: es un trozo de piel de conejo al que va sujeto un ramo de flores con un espejito redondo hacia adelante.

El paso que lleva la danza durante la carrera de la procesión es el que marca este ritmo:



que es llevado por las castañuelas y seguido en los pasos que echan hacia atrás las danzantes, haciendo una pronunciada reverencia en el punto final de la *tocata*. De cuando en cuando párase la procesión unos instantes, y en estos intervalos desarróllase toda la danza, que se compendia en la figura principal siguiente: Durante la *tocata*, el que hace de director (cuyo traje es igual al que en el mismo pueblo usan en la danza de "Palos") hace al grupo las indicaciones de los movimientos, que son, sencillamente, unos pasos hacia atrás y hacia adelante hasta llegar al punto final, donde hacen la susodicha reverencia y, rápidamente, acompañadas solo por el tamboril, vuélvense las dos primeras, y al llegar a las segundas dan con ellas una vuelta; repiten la misma operación con las terceras, mientras que las segundas esperan la terminación para salir ellas inmediatamente y repetir con esas terceras la misma operación de vueltas, en tanto que las primeras están ya operando con las cuartas, siguiendo todas el mismo procedimiento hasta que vuelven a ocupar los sitios que tenían al comenzar la figura.

Terminada la procesión, el tercer mayordomo les da un nuevo convite, y no vuelven a danzar hasta por la tarde, que después del Rosario han sacado la imagen a la plaza para hacerle el *ofretorio*. Colocadas las ocho "Italianas" a una regular distancia de la imagen, van saliendo una por una conducidas por el danzante a ofrecer a la Virgen un canastillo de dulces; ejecútase esta figura con las *tocatas* 104 ó 105. La moza lleva con una mano el canastillo, mientras que con la otra se coge la falda para extenderla un poco; él va a su lado derecho puesto en jarras, llevando ambos un mismo paso al tiempo que hacen un pequeño movimiento lateral. En los puntos finales reverencian los dos, y al llegar a la imagen, después de soltar el "ofrecijo", reverencian de nuevo y vuélvense al grupo con la misma simple figura, pero danzando hacia atrás para no dar la espalda a la Virgen. Repítase esta operación con todas las demás danzadoras; y concluye la fiesta con la subasta de lo que ofrecieron y los roscones del "Ramo", sin olvidar los agasajos con que el cuarto mayordomo premia a las que danzaron.

Es interesantísimo el origen de la danza de "Italianas". Desde el primer momento excitó ésta nuestra curiosidad, por su nombre extraño y por la original indumentaria que en ella se usa.

Inquiriendo de los lugareños su significado, ninguno sabía dar una respuesta o informe acerca de él. Por fin tropezamos con una anciana que nos dijo sin titubeos ser las ocho "Italianas" representación de ocho doncellas romanas que salieron al paso de la Virgen para saludarla y festejarla cuando se dirigía a la casa de Santa Isabel. Como mostráramos poner en duda lo que nos contaba la amable vieja, ésta nos replicó asegurando haberlo leído años atrás en una Historia de la Virgen. Acabaron entonces de confirmarse nuestras dudas y optamos por callar. Ni se puede hallar en ningún relato histórico de la Virgen semejante suceso, y si se halla es apócrifo, ni las romanas de hace veinte siglos podían engalanarse con las raras majezas que en la danza lucen las "Italianas".

Un poco perplejos y llenos de curiosidad acordamos hacer una inspección en el archivo de la parroquia. Después de hojear varios librotejes viejos con resultado negativo dimos, al fin, con un raído libro de cuentas en el que encontramos, ¡oh, inesperada sorpresa!, mencionadas por primera vez en el año 1607, unas danzas de "Gitanas", "que por haberlas este año (dice el libro) se dió al tamborilero 4 reales". Posteriormente, en los años 1726 y 1727 las llama baile de las "Hitalianas". En 1728 "baile de las Gitanas", y en 1729 vuelve a llamarlas "Hitalianas".

Este magnífico hallazgo solucionó, claro es, nuestra curiosidad. Las "Italianas" no son ni más ni menos que las "Gitanas", que ya a principios del siglo XVII menciona el libro de cuentas. Lo que ha ocurrido con el cambio de nombre es fácil de explicar. En el pueblo se hablaba seguramente entre los

lugareños, allá por el siglo XVIII, de *danzas gitanianas*, y la persona que hacía las notas en el libro de cuentas de la parroquia, creyéndose más letrada, supone ser aquella una mala pronunciación del vocablo y la consignó bajo la versión de "Hitalianas", que fué la que más buena debió parecerle, conservando, sin embargo, la pronunciación de la sílaba *gi* en la adopción de esa *h*, que, según se dijo en otro capítulo, es como *j* suave en la fonética extremeña. Hoy el pueblo pronuncia francamente el nombre como nosotros lo escribimos: "Italianas". La corruptela, pues, se ha hecho general y completa, sin que nosotros sepamos decir por qué.

La indumentaria de las "Italianas" nos ofrece un vehementísimo indicio del origen gitano que nos descubre el libro de cuentas parroquial: ramo de flores en el tocado de la cabeza; pañuelo de talle terciado al hombro; pañolines de colores en la cintura y abundancia de encajes y puntillas exornando todo el vestido en general. Todos estos detalles, junto a los colores que en la indumentaria privan (el refajo rojo primero y después el blanco), coinciden con el dato indumentario que de los gitanos nos da un curioso investigador de sus costumbres: "así los hombres, como las mujeres, son aficionados a adornarse: sus colores predilectos son el blanco y el encarnado" (1).

Por si lo dicho no bastara para asegurarnos de la filiación gitanesca de la danza de "Italianas", hemos llegado a lograr otro curioso dato que refuerza los anteriores, sin que quede lugar a la duda; este dato lo recogemos en uno de los nombres con que el pueblo designa a los componentes de la danza, según la colocación que en ella tienen.

Estos nombres son como sigue:

●	Director, Maestro o Padre
○	○	Madres
○	○	Trasmadres
○	○	Poses
○	○	Rabeonas

En el pueblo los explican: el "Maestro" o "Padre" se llama así porque manda y dirige el danzado. Las "Madres" y "Trasmadres", porque ocupan los puestos primeros, y las "Rabeonas" porque... van a la cola. A lo que no dan explicación, porque no saben, es al nombre "Poses". "Poses" no es nombre castellano, es una palabra del "caló" o idioma de la gitanería. Forma el plural irregular del sustantivo "Po", que en *romanó* significa *vientre, barri-*

(1) R. Campuzano, *Origen, usos y costumbres de los gitanos y Diccionario de su dialecto*, 2.ª ed. Madrid, 1851.

ga (1). Es bien explicable el uso de este apelativo dentro del grupo de la danza. Si a las danzadoras que ocupan el último lugar se las considera como el rabo del cuerpo de aquélla, ¿por qué a las que figuran inmediatamente por cima no había de considerárselas como el *vientre* de ese cuerpo?... Lo importante, no obstante, a nuestro objeto es que la perduración hasta nuestros días de ese nombre "Poses" nos allega el más claro reflejo que pudiéramos necesitar para llegar sin vacilaciones a la conclusión de poder afirmar que la danza de "Italianas" fué creada e introducida en España por los gitanos que de la India provienen.

Ahora ya, bueno será exponer a la consideración del lector el siguiente párrafo que extraemos de una de las más bellas novelas ejemplares de nuestro glorioso Cervantes: *La Gitanilla*! Dice así:

"Y la primera entrada que hizo Preciosa en Madrid, fué un día de Santa Ana, patrona y abogada de la villa, con una danza en que iban ocho gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano gran bailarín que las guiaba; (subrayamos nosotros) y aunque todas iban limpias y bien aderezadas, el aseo de Preciosa era tal, que poco a poco fué enamorando los ojos de cuantos la miraban. De entre el son del tamboril y castañetas y fuga del baile salió un rumor que encarecía la belleza y donaire de la Gitanilla, y corrían los muchachos a verla y los hombres a mirarla; pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada, allí fué ello, allí sí que cobró aliento la fama de la Gitanilla, y de común consentimiento de los diputados de la fiesta, desde luego le señalaron el premio y joya de la mejor danza, y cuando llegaron a hacerla en la iglesia de Santa María, delante de la imagen de la gloriosa Santa Ana, después de haber bailado..."

¿Qué piensa ahora nuestro lector?... Sí; la cosa es sorprendente y curiosa, pero bien real. He ahí la danza que Extremadura ha conservado con el nombre de "Italianas", exhibiéndose en Madrid allá por el décimoséptimo siglo ante los ojos extasiados del más preclaro magnate de las letras españolas. Nadie puede dudar de la identidad. La danza en que Preciosa se mostró por vez primera en Madrid, compuesta de ocho gitanas y un gitano, se corresponde estrictamente con las "Italianas" de Garganta la Olla, integrada asimismo por ocho mujeres y un hombre conductor. Ahora como entonces se despliega y dedica el danzado a una Santa, llámese Ana o Isabel. El acompañamiento rítmico sigue también siendo el mismo: *tamboril y castañetas*.

Pero Cervantes nos aporta un nuevo dato desconocido en la danza de Garganta, y es que la danza era cantada. Esto es lo único que se ha perdido en la nuestra. Por haberse olvidado las canciones con que se acompañara, es seguramente por lo que el desarrollo de las figuras se verifica hoy sólo al son del tamboril, permaneciendo callada la gaita. La melodía principal puede conside-

(1) *El Gitanismo. Historia, costumbres y dialecto de los gitanos*, con un epitome de gramática gitana, F. de Sales Mayo y F. Quindalé.

rarse, por tanto, casi ajena a la danza, constituyendo un elemento extra adoptado por los tamborileros para amenizar sólo la deambulación del grupo coreográfico.

Las *cuatro ancianas* que Cervantes dice iban en la danza, aunque no aparecen en las "Italianas" de Garganta la Olla, sí están simbolizadas en las cuatro danzadoras colocadas en la parte delantera del grupo bajo las significativas denominaciones de: "Madres", las dos primeras, y "Trasmadres", las segundas.

Con esto queda corroborado del todo la procedencia gitana de nuestras "Italianas". (La multitud de comentarios que este interesante hecho folklórico sugiere se los dejamos al caro lector.)

No es difícil suponer cómo pudo llegar a Garganta la Olla esta danza gitana. "Quizá no hay país en que se hayan hecho más leyes con la mira de extinguir y suprimir el nombre, la raza y modo de vivir de los gitanos que en España. Durante un periodo de trescientos años, cada Monarca, a su advenimiento al trono, parece haber considerado que uno de sus primeros y más importantes deberes consistía en suprimir o reprimir los robos, engaños y demás enormidades de los gitanos, que resonaban por el país desde que en él aparecieron por vez primera.

Los edictos reales han desterrado de España repetidamente, bajo penas terribles, a menos que renunciasen a sus hábitos inveterados..." (1).

Con motivo de estas persecuciones, los gitanos rehuían la proximidad de las autoridades y se refugiaban en lo más fragoso de las montañas o en las cercanías de los más escondidos y olvidados poblados. Y, ¿qué duda cabe de que las sierras que rodean el pueblo de Garganta ofrecían los mejores escondites para los gitanos a quienes en el momento de promulgarse las leyes cogiera en esta región? Allá se cobijarían por algún tiempo tribus enteras quizá que, sin duda alguna, bajarían impunemente al pequeño poblado a seguir cultivando sus engañosas entre los sencillos lugareños, incapaces de practicar la ordenada persecución, que ni siquiera conocerían por lo apartado del lugar. Con este mutuo contacto, fácil es ya imaginar cómo un buen día las gitanas, para conquistarse mejor los favores de los aldeanos, despliegan su danza ante una procesión de la Virgen, o bien para recazarles y poder así sacarles los dineros. Ello pudo repetirse innumerables veces. El pueblo aprendió lo que vió, y en lo sucesivo lo practicó constantemente.

(1) George Borrow, *Los Zincali* (Los gitanos de España).



Las Italianas

DANZA DE LOS "NEGRITOS"

Zapateta.

Dietó: Antolín Garrido tamborilero de Montehermoso.

90. Adagio.

T.

Allegretto.

tr

tr

3

3

3

3

3

3

Danza de Pie.

91.

T.

3

3

3

3

3

3

Musical score for a piece in 6/8 time, featuring two staves with treble and bass clefs. The music includes triplets and septuplets, and various time signature changes such as 3/8, 2/8, and 3/4.

PALEOS.
La Zarza.

Allegretto.

92.

Musical score for 'PALEOS. La Zarza.' in 9/4 time, marked 'Allegretto'. It features two staves with treble and bass clefs, including triplets and various time signature changes like 2/4, 3/8, 2/8, 3/4, and 2/4.

92. *Allegretto.* 1^o

Bis. Si la zar-za no me en-zar-za La man-ga de mi ju - bón Si la

2^a

-bón Hoy a - quí ma-ñana en Francia Yo-tro di-a en A - ra - gón.

Allegretto. *La Golondrina.*

93. *T.*

93. *Allegretto.*

Bis. Le di - jo la go - lon - dri-na al go - rri - ón Le di -

-jo la go - lon - dri-na al go - rri - ón Tú se - rás mie - na - mo -

-ra - da go - lon - dri - na Tú se - rás mie - na - mó - ra - do go - rri - ón.

El Cardo.

Andante.

94.

T. Musical score for the instrumental part of 'El Cardo'. It consists of four staves. The first staff is in treble clef with a 9/4 time signature. The second staff is in bass clef with a 2/4 time signature. The third and fourth staves are in treble clef. The music features numerous triplets and rests. The key signature has one flat (B-flat).

94.

Andante.

Bis.

Musical score for the vocal part of 'El Cardo'. It consists of two staves in treble clef with a 9/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The music features a melodic line with some triplets.

Si pi-ca el car-do el co-lo-rín Si pi-ca el
car-do el co-lo-rín Pi-que o no pi-que tu di que si.

La Gascona.

Allegro.

95.

T. Musical score for the instrumental part of 'La Gascona'. It consists of four staves. The first staff is in treble clef with a 7/4 time signature. The second staff is in bass clef with a 5/4 time signature. The third and fourth staves are in treble clef. The music features numerous triplets and rests. The key signature has one flat (B-flat).

95. Allegro.



Mi — pa — dre fran — cés Mi — ma — dre gas —



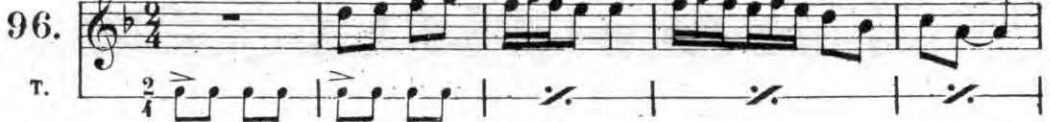
— co — na Y yo ca — ta — lán Soy de Bar — ce — lo — na trín



trín Soy de Bar — ce — lo — na trín trín —

El Ama del Cura.

Allegro.



Allegro.



El a — ma del cu — ra — Es — tá mala en la ca — ma — Y el cu — ra te



di — ce — Le — van — ta mu — cha — cha — Y el cu — ra le — di — ce —



Le — van — ta mu — cha — cha — A por a — gua al po — zo — Que no la hayen ca — sa —

Moza Gallarda.

97. Allegretto.

T.

1.^a 2.^a 3.^a tr.

97. Bis. Allegretto.

Mo-za ga - llar-da Ven-te con-mi - go No quie-ro no Que me
ri-ñe mi ti - o No quie-ro no Que me ri-ñe mi ti - o

La Zorra.

98. Andantino.

T.

1.^a 2.^a 3.^a tr.

98. *Andantino.*
Bis.  La zo-rrita en el va - lle ¿Qué co-me - rí - a? Chu-chu-ru-
 - ví - as ¡No - to a sán! que las co - mí - a Vi - vas, vi - vas.

Los Vuelos.
 99. *Allegro.* 
 T. 



99. *Allegro.*
Bis.  La á-gui - la y el ga - vi - lán Al tiem - po de al-zar el
 ^{1ª} vue-lo La á-gui- ^{2ª} vue-lo Al tiem - po de al-zar el vue-lo, al-zar el
 vue-lo Se le en - re - da - ron las pa - tas Que - dó pre - sa en el ar - zue - lo.

La Sárnica.

Andante.

100.

T.

Andante.

100.

Bis.

Sár-ni-ca la em-pe-ra-o - ra Da-ma de tan - to po-der-
 Dé-ja-me mo - jar un po - co Que me sa - be co-mo miel-
 A - dios ma-da-ma Va por las co - les Que allén la pla - za Las hay me jo - res.

Molto allegro. (*)

La Sorda.

101.

T.

(*) Durante los once compases de silencio de esta tocata, los danzantes ejecutan el paloteo llevando la música mentalmente.

2^a

101. *Bis.* *Molto allegro.*

Ma-ri - qui - tayel Maca-ran-dón Jue-gan al to-ro - Ma-ri -
to - ró - Co - ger no la co - gió Pe-ro la re - vol - có.

Los Jaramagos.

102. *Moderato.*

Andantino.

1^a 2^a 3^a *tr.*

(*) En este palo, que es el último, en el motivo del seis por ocho se acompañan los danzantes con las *arrañuelas*.

102. *Moderato.*
Bis. 
 Quiero que vi - vais Que vi - vais ja - ra - ma - gos
 Quiero que vi - vais Que vi - vais hon - ra - dos —

103. *Moderato.* *El Mambrú.*
 T. 




 1.^o 2.^o 3.^o 4.^o *ten.* *ff*

104. *Andantino.* *La Culebra.*
 T. 

 2.

DANZAS DE PALOS DE ARROYOMOLINOS DE LA VERA.

El Cardo.

Dictó: Marcelino Manzano tamborilero del mismo pueblo.

108. *Andantino.*

La repetición es hecha tantas veces cuantas sean necesarias para ejecutar la figura del palo. La misma cosa en los siguientes.

108. *Andantino.*

Bis.

Si pi-ca el car-do ni-ña en ti Pi-queo no pi- que di que
si Si pi-ca el car-do co-rre-dor Pi-queo no pi- que di que no.

109. *Allegretto.*

La Golondrina.

109. *Allegretto.*

Bis.

Le di - jo la go-lon-dri-na al go- rri - ón — Tú se -
- rás mi-e-na-mo-ra-da go-lon-dri-na Tú se - rás mi-e-na-mo-ra-do go- rri - ón.

La Gascona.

110. *Allegro.*

T. *3/4*

Fin.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'La Gascona'. It is marked 'Allegro' and is in 3/4 time. The score consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff labeled 'T.'. The second system has a treble clef staff with triplets and a bass clef staff. The third system has a treble clef staff with a 'Fin.' marking and a bass clef staff. The music features various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

110. *Allegro.*

Bis.

Mi padre francés Mi madre gas-co-na Y yo ca-ta-lán Soy
de Bar-ce-lo-na trin trán Soy de Bar-ce-lo-na trin trán —

Detailed description: This block contains the lyrics for the piece 'La Gascona'. The lyrics are written in Spanish. Above the lyrics is a treble clef staff with the melody. Below the lyrics is another treble clef staff with a different melodic line. The piece is marked 'Allegro' and 'Bis.'. The lyrics are: 'Mi padre francés Mi madre gas-co-na Y yo ca-ta-lán Soy de Bar-ce-lo-na trin trán Soy de Bar-ce-lo-na trin trán —'.

111. *Allegro.*

La Zarza.

T. *2/4*

Fin.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'La Zarza'. It is marked 'Allegro' and is in 2/4 time. The score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff labeled 'T.'. The second system has a treble clef staff with triplets and a bass clef staff. The music features various rhythmic patterns, including triplets and slurs. The piece ends with a 'Fin.' marking.

111. *Allegro.*

Bis.

Si la zar-za nome en-zar-za La man-ga de mi ju-
-bón Hoy a - quí ma-ña-na en Fran-cia Y o-tro di-a en A-ra-gón.

Detailed description: This block contains the lyrics for the piece 'La Zarza'. The lyrics are written in Spanish. Above the lyrics is a treble clef staff with the melody. Below the lyrics is another treble clef staff with a different melodic line. The piece is marked 'Allegro' and 'Bis.'. The lyrics are: 'Si la zar-za nome en-zar-za La man-ga de mi ju-bón Hoy a - quí ma-ña-na en Fran-cia Y o-tro di-a en A-ra-gón.'

112. *Andantino.* *La Sárnica.*

T. $\frac{6}{8}$

The score for 'La Sárnica' consists of four staves. The first staff is the vocal line in 6/8 time, starting with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff is the piano accompaniment, featuring a steady eighth-note bass line and a treble line with sixteenth-note patterns. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

112. *Andantino.*

Bis.

Sár-ni-ca la em-pe-ra-o-ra Da-ma de tan-to poder
 Dé-ja-me ras-car un pe-co Que me sa-he co-no-miel — A-bur ma-da-
 -ma Voy por las co-les Qué allien la pla-za Lashay me-jo-res Y mas ba-ra-tas.

The vocal line continues across three staves. It features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

113. *Allegro.* *Moza Gallarda.*

T. $\frac{3}{4}$

The score for 'Moza Gallarda' consists of two staves. The first staff is the vocal line in 3/4 time, starting with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff is the piano accompaniment, featuring a steady eighth-note bass line and a treble line with sixteenth-note patterns. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

113. *Allegro.*
Bis. 
 Mo - za ga llar - da Ven - te con - mi - go

 No quie - ro no Que ten - go ma - ri - do.

La Gitanita.

114. *Allegro.*




 Fin. Al §

114. *Allegro.*
Bis. 
 U - na gi - ta - ni - ta ma - dre Ha can - ta - do en es - te

 si - tio Yal ri - o ba - jóu - na tar - de Por dár - le a su pe - na a - li - vio Sen - ta -

 - di - ta en la flor de na - car Su a - mor le ri - ñe ey - lla le ha - bla Al hon -

- dón que me lleva el a-gua Yal hon-dón que me lleva el ri-o ;Ay! a -

- mor que me voy con - ti-go ;Ay! a - mor que me voy con - ti-go.

115. *Allegro.* *La Puente.*

T. $\frac{2}{4}$


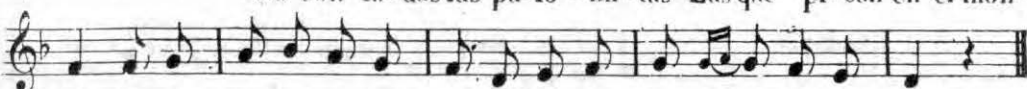
115. *Allegro.*

Bis. Por mi bien se hi-zo la puente Por mi bien que no por mi

mal ;Ay de mi! que me lleva el ri-o ;Ay de mi! que no se na - dar.

116. *Messo.* *Las Palomitas.*

T. $\frac{2}{4}$

116. *Mosso.*
Bis. 
 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 algu-nos pi-cho-nes son.

El Pericón.

117. *Vivace.*
 T. 


Fin.

117. *Vivace.*
Bis. 
 Pe-ri - cón, Man-dan - ga, Sa-yue - lo tú nome nga-

 -ñas. La tru - cha y el bar - bón L'a-gui - la con el zu-rria - gón.

Para tejer el Cordón.

118. *Andantino.*
 T. 



accel. 

GRUPO DE "PALEOS"

El Cardo.

Dicitó: Santos Ginés, tamborilero de Riolobos.

119. *Andante.*

T.

119. *Andante.*

Bis.

Si pica el car-do ni-ña en ti Pi-queo no pi-que di que
si Si pi-ca el car-do co-rre - dor Pi-queo no pi-que di que no.

120. *Andante.*

La Zarza.

T.

120. *Andante.*

Bis.

Si la zar-za no me en-zar-za La man-ga de mi ju -
-bón Hoy a - quí ma-ñana en Fran-cia yo - tro di-a en A-ra - gon.

El Grito.

Allegretto.

121. 

Allegretto.

121. *Bis.* 

Gri - to sue - na Pen - san-do en ti
Pen - san-do en ti Gri - to sue - na al des - pe - dir.

La Sárnica.

Andante.

122. 

Andante.

122. *Bis.* 

Sár - ni - ca la em - pe - ra - o - ra Da - má de


tan-to po-der — Dé-ja-me mo-jar un po-co Que me sa-
 -be co-mo miel — A-dios ma-da-ma Va por las co-les.

Allegretto. *La Gitanita.*

123.
 T.

Allegretto.

123. *Bis.*
 U-na gi-ta-ni-ta ma-dre Ha can-ta-do en es-te
 si-tio Al ri-o ha-jó u-na tar-de Por dar-le a su pe-na a-
 -li-vio. ¡Ay de mi! quemellevael a-gua ¡Ay de mi! quemellevael



ri - o ; Ay! a - mor que me voy con - ti - go ; Ay! a - mor que me voy con - ti - go.

La Garza.

124. Allegretto. VARIANTE DEL N.º 120.



T.



124. Bis. Allegretto.



A los vuelos de u - na gar - za Cayó un ga - vi - lán al sue - lo Y al pun -



- to de co - ger vue - lo co - ger vue - lo Cayó pre - so en u - na zar - za.

Pulirito.

125. Allegro.



T.




125. *Allegro.*
Bis. 
 Mi Pu-li - ri - to a - mor Le co - gió el to - ro Co -

 -ger no le co - gió Pe - ro le re - vol - có —

El Barquillo.
 126. *Andante.*




126. *Andante.*
Bis. 
 Quien quiere en - trar en el bar - co hár - qui - llo. Quien quiere en -

 -trar En el bar - co — del mar —

Danza que se ejecuta al salir la procesión.
 127. *Andantino.*


DANZAS DE LA VACA-MOZA.

1.^a Toccata.

Dit6: Antolin Garrido, tamborilero de Montehermoso.

All.^o vivo.

129.

T.

2.^a Toccata.And.^{te} mod.^{to}

130.

T.

3

tr

131. *Andte modto*

3^a Tocata.

T.

3

Allo

3

Andte

tr

Allo vivo.

Fin.

3

3

3

Al $\frac{2}{4}$
Allo y $\frac{2}{4}$
hasta el Fin.

4^a Toccata.

132. Andante.

T. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

All^o

Andte

133. *5.^a Toccata.*

Andante. *All^o*

ten. *Andte 1.^a 2.^a 3.^a* *Andte 4.^a* *All^o vivo.*

134. *6.^a Toccata.*

Allegro.

3
(a) (p)

Repite hasta concluir la figura.

Andante

7^a Toccata.

135. Allegro.

(a) (p)

(a) (p) (a) (p) (a) (p) (a) (p)

Repite varias veces.

(a) (p) (a) (p)

Andante.

DANZAS DE "ITALIANAS"

Tocata.

Dictó: el tamborilero de Garganta la Olla, Benito (a) "el Boruco"

136. *Andante.*

T.

accel

137. *Moderato.*

Ofertorio.

T.

Fin.

138. *Moderato.*

Otro Ofertorio.

T.

Fin.

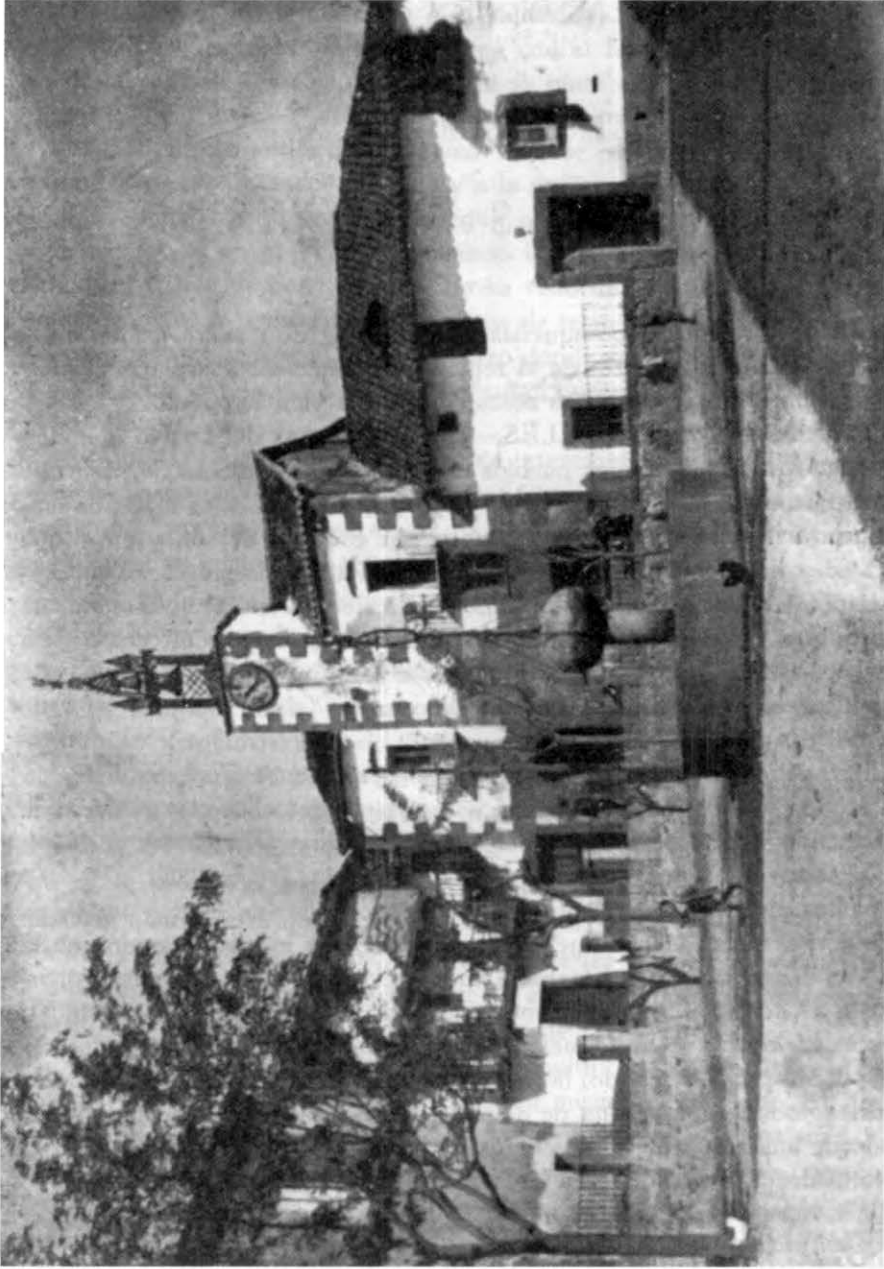
139. *Andante.* *Pasillo-calle.*

T.

accel

(a) *(p)* *(a)* *(p)* *(a)* *(p)* *(a)* *(p)*

$\frac{6}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$



Tipica rinconada de la plaza de Cuacos, el pueblo que se ennobleció un día, ya lejano, con la presencia imperial de don Carlos, cuando para Yuste iba, y se enaltecíó también más tarde albergando una noche al infante Juan, el vencedor de Lepanto, que hubo de llegar para ser visto de su padre ilustre. (Aún se conserva la casa en donde pernoctó el glorioso infante.)

TERCER GRUPO

TOCATAS VARIAS

Contiene este último grupo aquellas melodías que de manera tradicional e invariable usan los tamborileros de la región para amenizar y acompañar ciertos actos solemnes y ciertas típicas costumbres de la vida lugareña.

ALBORADAS Y PASACALLES.—En las mañanas del festivo domingo es de obligado ritual en algunos pueblos el ir *echando* la "alborá" o *pasacalle* desde bien temprano, *pa il dispeltandu a la genti* y como para anunciar de manera alegre la llegada del día, que promete ser cargado de sol, y en el que han de prodigarse los alborozos, bailoteos y risotadas de la *moceá*, el chismoreo comadreril de la plaza y... los amorosos coloquios, allá en el ejido, de los zagales que, enamorados, buscan la soledad y el silencio del campo para dar más libre rienda a sus inefables y mimosas ternuras.

Los mozos que acompañan al tamborilero en la "alborá" siguen el ritmo del tamboril con castañuelas.

DE BODAS.—Ya quedó explicado en el correspondiente capítulo de la primera sección la manera de celebrarse en estos pueblos el importante acto de bodas. Réstanos hacer constar el papel que para la mayor brillantez de la ceremonia desempeña el tamborilero.

Sin él, los principales momentos de la fiesta resultarían fríos y vulgares. En la "alborá", él es quien dirige el coro de mozos y mozas. Cuando por la mañana van a buscar a los novios para conducirlos a la iglesia, él va dirigiendo también el acompañamiento mientras ejecuta las melodías características, que a veces suelen ser un tanto melancólicas por requerirlo así el acto; que reviste verdadera emoción cuando, llegados a la casa de la novia, preséntase ésta en la puerta, toda guapa y llena de galanuras, con el semblante triste y lloroso, como que aún resuenan en sus oídos los últimos ecos de la última estrofa que en la madrugada de aquel día le cantaran sus amigos:

... ..

Y te vas a otros dominios,
manojito de corales.

Para cuando todos se dirigen a la iglesia no falta tampoco la típica melo-

día (número 162) que, al decir del tamborilero, es un remedo de los emocionados lloriqueos que durante la marcha van haciendo las mujeres.

Para después de casados, y a la salida del templo, aguarda otra melodía (número 165) cuyo carácter compagina con el feliz momento en que la dicha es de la venturosa pareja, y la alegría se pinta en los rostros de los circunstantes.

Por último, la jotilla del "Tálamo" báilase por la tarde. Consiste en bailar cada uno de los invitados al novio y a la novia, como ya queda dicho, mediante unas monedas que aquéllos entregan a éstos al concluir la jotilla. En algunos pueblos es en el "Tálamo" cuando los parientes e invitados hacen a los novios el regalo de boda. (Yo mismo he visto un acto semejante en que llegaron los novios a sacar más de 60 sacos de trigo, garbanzos, cebada, etc., que fueron amontonándose al lado del corro donde se bailaba el "Tálamo".)

DE TOROS.—Son las que se ejecutan durante las tradicionales capeas de los pueblos.

RELIGIOSAS.—Son especialmente interesantes las dedicadas a las procesiones. Distingúense las melodías procesionales del Corpus por su carácter solemne y pausado, que se ajusta de manera sorprendente a la magnificencia y religiosidad mística del acto.

Las "alborás" de los santos ejecútanse a la puerta del mayordomo o mayordomos, en la madrugada del día de la fiesta.

En el pueblo de Guijo de Galisteo (el *Guijitu*, como también dicen los lugareños de la comarca) adquiere algún interés la costumbre festera que dedican a la Virgen del Rosario (7 de octubre).

En la madrugada de tal día no falta la típica "alborâ" de tamboril que es habitual en toda fiesta. Más tarde es celebrada la solemne Misa de la Virgen. Después, un grupo de mozos, llamados "los anderos" (porque son los que luego en la procesión conducirán sobre andas la sagrada imagen), acompañados del tamborilero, que va ejecutando un *pasacalle* característico, se encaminan a la casa del mayordomo, en donde éste les entrega unas banastas y costales que han de servir para recoger en ellos los dones en frutos que han de lograrse entre la vecindad durante el acto de "La Maná".

"La Maná" quedó ya definida en el capítulo de bodas de la primera sección. Aquí, como allí, tiene en esencia un mismo significado: los mozos "anderos" y las mozas "componeras" (las que componen y engalanan a la Virgen) van solicitando del vecindario un voluntario donativo que, según costumbre, suele ser compuesto de diversas frutas de las que en la época se producen. El tamborilero ameniza el acto con una melodía muy peculiar, pues ella es como un toque de llamada y atención que avisa a los vecinos bajen a entregar su don para la Virgen. Las frutas recogidas en "La Maná" se establecen en un puesto de venta que sitúan próximo a la iglesia, adonde acuden los

mozos a comprarlas poco después para comerlas en el campo en unión de las mozas a quienes previamente han invitado.

Después de la procesión, y situada la imagen de la Virgen en la puerta de la iglesia, terminase el festejo con el baile "Ofertorio": mozos y mozas bailan al son del tamboril el típico "tiruriri" (onomatopeya), que es coreográficamente una simple jota. Los que bailan han de depositar antes, en una bandeja, una ofrenda en metálico. El producto de este baile "Ofertorio", unido a lo recaudado en la venta de las frutas recogidas en "La Maná", sirven a sufragar los gastos de la fiesta.

Cada una de las demás melodías incluidas en el grupo indicarán por su título el significado de su uso.

ALBORADAS Y PASA-CALLES.

Alborada.

Dictó: Paulino Bonilla, tamborilero de Villa del Campo.

140. *And^{te} mosso.*

T. $\frac{2}{4}$

Alborada.

141. *And^{te} mosso.*

Dictó: el anterior.

T. $\frac{2}{4}$

Alborada.

Andte mosso.

Dictó: el anterior,

142.

T.

Alborada.

Dictó: Antolín Olivera tamborilero de Guijo de Galisteo.

143. *All.^o moderato.*

T. $\frac{2}{4}$

sempre(a)ro

p(a)

p(a)

sempre(a)ro

p(a)

Alborada.

Dictó: Antolín Garrido, tamborilero de Montcherroso.

144. *Allegretto.*

T. $\frac{2}{4}$

Alborada.

Dictó: Sixto González, tamborilero de Villanueva de la Sierra.

145. *Andte mosso.*

T. $\frac{2}{4}$

Alborada.

Dictó: Celedonio Béjar, tamborilero de Casar de Palomero.

146. *Andte mosso.*

T. $\frac{2}{4}$

Musical score for 'Alborada'. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, often grouped in triplets (indicated by a '3' over the notes). There are also some eighth notes and quarter notes. The score includes various musical markings such as accents, slurs, and dynamic markings like '(a)' and '(p)'. The piece concludes with a double bar line.

Alborada.

Dicitó: Paulino Bonilla, tamborilero de Villa del Campo.

147. *And^{te} mosso.*

Musical score for 'Alborada' (147). The score begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 9/4. The tempo is marked 'And^{te} mosso'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, often grouped in triplets (indicated by a '3' over the notes). There are also some eighth notes and quarter notes. The score includes various musical markings such as accents, slurs, and dynamic markings like '(p)'. The piece concludes with a double bar line.

Pasa-calle.

Dictó: Cesáreo Campo, tamb: de Valdeobispo.

148. Allegretto.

149. Allegretto. *Pasa-calle.* Dictó: el anterior.

150. *Allegretto.* *Pasa-calle.* Dictó: el anterior.

T. $\frac{2}{4}$

151. *Allegretto. (1)* *Pasa-calle.* Dictó: el anterior.

T. $\frac{2}{4}$

(1) Corresponde esta versión a la melodía N.º 25. de la 1.ª Sección.

DE BODAS.

Alboradas.

Allegro. (1)

Dictó: del 132 a 138 Cesáreo Campo, tamborilero de Valdeobispo.

152. Musical score for piece 152, 'Alboradas'. It consists of a vocal line and a guitar accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Allegro. (1)'. The guitar part features a 5/4 fingering pattern in the first measure. The melody includes several triplet figures and is marked with 'tr.' (trill) and 'acc.' (accent). The score ends with a double bar line and repeat signs.

153. Musical score for piece 153, 'Alboradas'. It consists of a vocal line and a guitar accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Allegro. (2)'. The guitar part features a 5/4 fingering pattern in the first measure. The melody includes several triplet figures and is marked with 'tr.' (trill) and 'acc.' (accent). The score ends with a double bar line and repeat signs.

*Para ir a por los padrinos.*All^o vivo.

154. Musical score for piece 154, 'Para ir a por los padrinos'. It consists of a vocal line and a guitar accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'All^o vivo.'. The guitar part features a 5/4 fingering pattern in the first measure. The melody includes a septuplet figure and is marked with 'tr.' (trill) and 'acc.' (accent). The score ends with a double bar line and repeat signs.

(1) Corresponde esta versión a la melodía N^o 72 de la 1^a Sección.(2) Corresponde esta versión a la melodía N^o 13 de la 1^a Sección.

Para ir a por la novia.

155. *All.^o vivo.*

T.

Llegada del cortejo nupcial a la puerta de la iglesia.

156. *Allegro.*

T.

Al entrar el cortejo en la iglesia.

157. *All^o vivo.*

T.

158. *Vivo.* *Tálamo.*

T.

Meno mosso.

facel.

Pasa-calles.

Ditó: del 159 a 162 Vicente García, tamborilero de Ahigal.

159. *Andte mosso.*

T. $\frac{2}{4}$

160. *Allegretto.*

T. $\frac{2}{4}$

Alborada.
Allegretto.

161.

Marcha el cortejo nupcial a la iglesia.
Allegretto.

162.

Para ir a buscar al novio.

Dictó: Antolín Garrido, tamborilero de Montchermoso.

163.

All.^o moderato.

Musical score for the first system, featuring a vocal line and a guitar accompaniment line. The score includes various time signatures such as 4/8, 3/8, 2/8, and 3/4, and contains several triplet markings.

Dició: el anterior.

*Para ir a buscar a la novia.*All^o moderato.

164.

Musical score for the second system, starting with the number 164. It includes a vocal line and a guitar accompaniment line. The score features time signatures like 4/8, 3/8, 2/8, and 3/4, along with triplet markings and a 'T.' marking.

Quando salen los casados de la iglesia.

Dictó: el anterior.

Allegretto.

165.

T.

Alborada.

Dictó: Gregorio Felipe, tamborilero de Palomero.

Andantino. (1)

166.

T.

(1) Corresponde esta versión a la melodía N.º 78 de la 1.ª Sección.

167. *Allegro.* *Tálamo.* Dictó: el anterior.

Para ir a buscar a los novios.

168. *Andante.* Dictó: Santos Ginés, tamb. de Riobos.

169. *Allegro mosso.* *Tálamo.* Dictó: el anterior.

"Maná" de Bodas.

VARIANTE DEL N.º 164.

Dictó: Antolín Olivera, tamborilero de Guijo de Galisteo.

170. *Presto.* (♩ = 208)

Musical score for the first part of the piece. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble clef). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked *All.to*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *accell.* and *All.^o*. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

RELIGIOSAS.

Procesión de San Roque.

Dictó: Cesáreo Campo, tamborilero de Valdeobispo.

173. *Moderato.*

Musical score for the second part of the piece, marked *Moderato*. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble clef). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked *Moderato*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *T.* and *f*. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical score for "Procesión de San Ramón". It consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It features a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second staff is in bass clef with a 2/4 time signature, providing a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Both staves have asterisks (*) below them, indicating repeat signs.

Procesión de San Ramón.

Dicitó: Cándido Martín, tamborilero de Azabal (Hurdos)

174. *Moderato.*

Musical score for "Procesión del Corpus", numbered 174. It is marked "Moderato" and is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The score includes a vocal line (T.) and a guitar accompaniment. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. The piece concludes with first and second endings (1.^a and 2.^a) in the vocal line.

Procesión del Corpus.

Dicitó: el anterior.

175. *Solemne.*

Musical score for "Procesión del Corpus", numbered 175. It is marked "Solemne" and is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The score includes a vocal line (T.) and a guitar accompaniment. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. The piece concludes with first and second endings (1.^a and 2.^a) in the vocal line.

Otra.

Dictó: Antolín Garrido, tamborilero de Montehermoso.

176. Solemne.

T. $\frac{3}{4}$

Otra.

Dictó: Celedonio Béjar, tamborilero de Casar de Palomero.

177. Andantino.

T. $\frac{3}{4}$

Tocata de Procesión.

Dictó: Antolín Garrido, tamborilero de Montehermoso.

178. Moderato.

T. $\frac{2}{4}$

A musical score for a piece titled "Procesión de San Gregorio". It consists of five systems of two staves each. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplets marked with a "3" and a slur. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing asterisks (*). The overall style is characteristic of traditional Spanish folk music.

Procesión de San Gregorio.

Dictó: Gregorio Felipe, tamborilero de Palomero.

179. *Andante.*

A musical score for a piece titled "Procesión de San Gregorio" (Andante). It consists of three systems of two staves each. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplets marked with a "3" and a slur. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing asterisks (*). The overall style is characteristic of traditional Spanish folk music.

A musical score for a piece titled "Tocata para las Procesiones". It consists of four staves of music in a single system. The first staff features a melodic line with eighth-note patterns and some grace notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a more complex rhythmic texture with sixteenth-note runs. The fourth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line. Asterisks are placed below the first three staves to indicate measure boundaries.

Tocata para las Procesiones.

Dictó: Higinio Martín, tamborilero de El Torno.

180. *Allegretto.*

Musical score for piece 180, titled "Allegretto". It is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The lower staff shows a bass line with eighth notes and rests. The piece concludes with a double bar line and the word "Fin." written above the final notes.

Otra.

Dictó: Sixto González, tamborilero de Villanueva de la Sierra.

181. *Andante.*

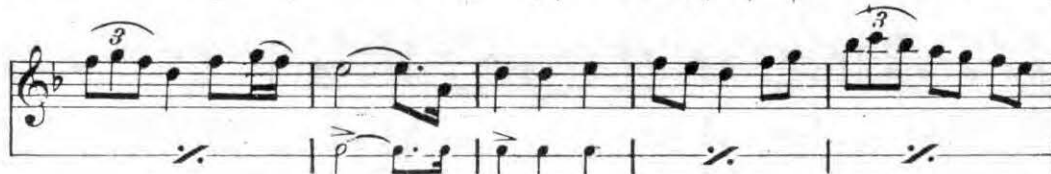
Musical score for piece 181, titled "Andante". It is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The lower staff shows a bass line with eighth notes and rests. The piece concludes with a double bar line and a slash mark below the final notes.



Para sacar a San Blás en Procesión.

Allegro.

Dicó: Antolín Garrido, tamborilero de Montehermoso.



Cuando despues de la procesión entra el Santo en la iglesia.

Dicó: Marcial Batuecas, tamborilero de S^{ta} Cruz de Paniagua.


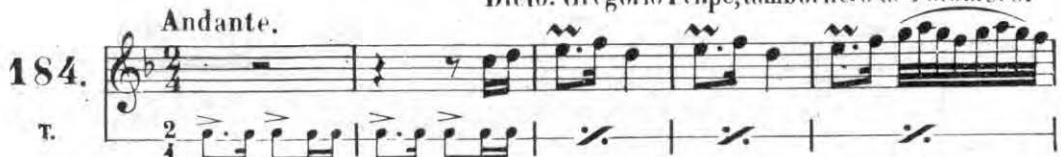




Alborá de San Miguel.

Dictó: Gregorio Felipe, tamborilero de Palomero.

184. *Andante.*



Para antes de sacar el santo en procesión.

Dicitó: Antolín Garrido, tamborilero de Montehermoso.

185. *Andante.*

T.

*Quando sacan el santo de la iglesia para la procesión.**Allegro.*

Dicitó: Cándido Martín, tamborilero de Azabal (Hurdos)

186.

T.

Quando sacan el santo de la iglesia para la procesión.

Dicitó: Antolín Garrido, tamborilero de Montehermoso.

187. *Andante.*

T.

Otra semejante a las dos anteriores.

Allegretto.

Dictó: Gregorio Felipe, tamborilero de Palomero.

188.

T. $\frac{3}{4}$

Cuando va el tamborilero a misa.

Dictó: el anterior.

Andantino.

189.

T. $\frac{6}{8}$

A la puerta de la iglesia antes de comenzar la misa.

Moderato.

Dictó: el anterior.

190.

Para cuando se entra y sale de misa.

All^o vivo.

Dictó: Higinio Martín, tamborilero de El Torno.

191.

Pasa-calle para cuando se va y se sale de misa.

Dicío: Celedonio Béjar, tamborilero de Casar de Palomero.

192. *Andte*

T.

Pasa-calle para la ida y salida de misa. Dicío: el anterior.

193. *Andante.*

T.

En Misa.

Dictó: Antolín Garrido, tamborilero de Montehermoso.

194. *Andante.*

T. $\frac{2}{4}$

Para cuando se sale de misa.

195. *Allegretto.*

T. $\frac{5}{4}$

Pasa-calle de la fiesta de la Virgen del Rosario.

Dictó: del 196 al 200 Antolín Olivera, tamborilero de Guijo de Galisteo.

196. *Andte moderato.*

T.

Maná" para la Virgen del Rosario.

197. *Prestisimo. (♩ = 214)*

T.

Tocata que se usa a la salida de la misa en la fiesta de la Virgen del Rosario.

198. All.^o vivo.

T.

Tocata para la procesion de la Virgen del Rosario.

Allegretto.

199.

T.

The first section of the music consists of four systems of staves. The first system has a treble staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing several triplet eighth notes. The second system has a bass staff with a 3/4 time signature. The third system has a treble staff with a 3/4 time signature. The fourth system has a bass staff with a 2/4 time signature. The music includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs.

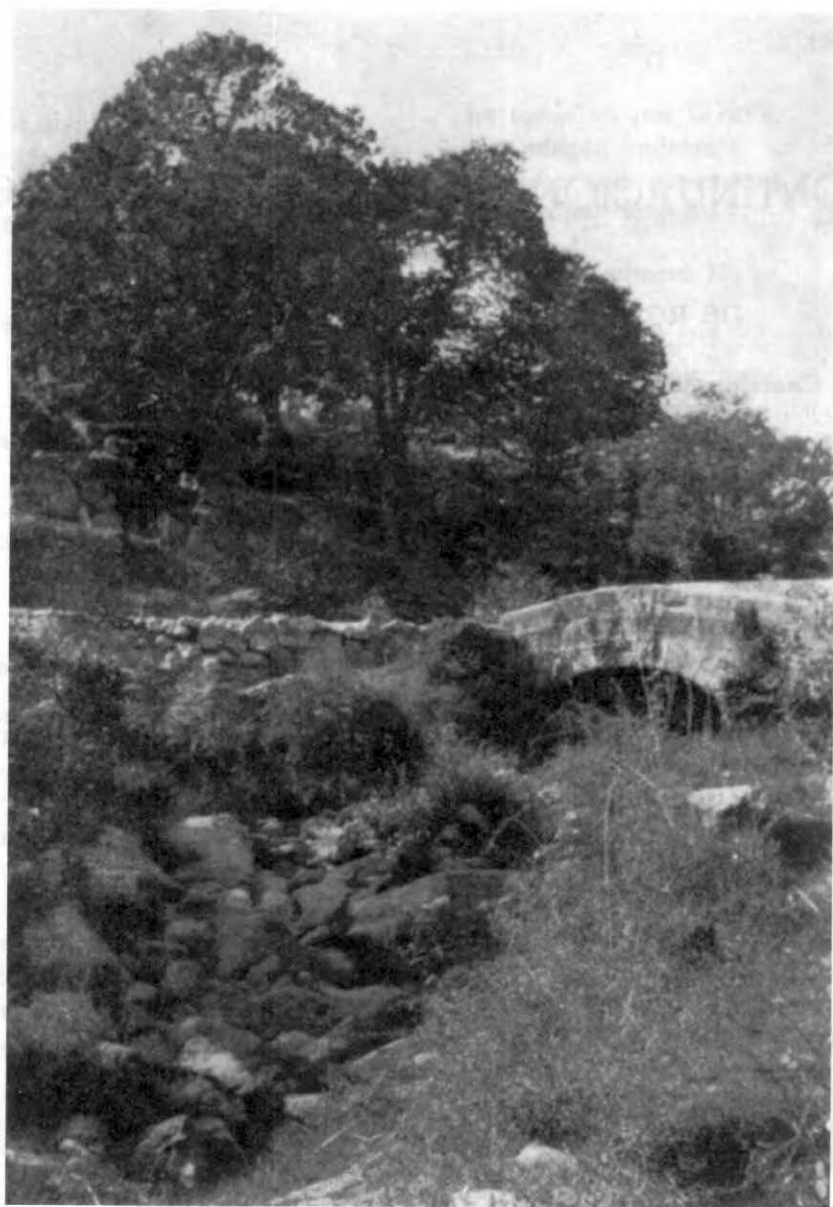
Baile ofertorio a la Virgen del Rosario (Tálamo)

Llámalo también el pueblo "Tiruriri"

All.^o moderato.

200.

The second section of the music begins with a tempo marking of 'All.^o moderato.' and a number '200.' in a 2/4 time signature. It consists of seven systems of staves, all with treble clefs. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The piece concludes with a fermata and a final note.



CAMPIÑA VERATA

Estos riscales, sombreados por exuberante vegetación, sirvieron un día de escenario a las terribles fazañas de la Serrana de la Vera.

CONTINUACION DE LOS TEXTOS POETICOS

DE RONDA

Canción número 3.

II

Como culebra que sale
De la mar para morir (bis),
Me has de salir a buscar
Cuando te acuerdes de mi.
(Al estribillo.)

Canción número 5.

II

Si quieres que te quiera
Dame confites,
Que se me han acabado
Los que me diste.
(Salada..., etc.)

III

Algún día los aires
De la tu casa
Me sirvieron de alivio,
Ahora me matan.
(Salada..., etc.)

Canción número 6.

II

Si quieres que vaya a verte
Me has de enladrillar el río,

Y después de enladrillado
Tú serás el dueño mio.

(Al estribillo.)

Canción número 8.

II

Tienes unos ojos, dama,
Retrecheros y ladrones,
Que salen a los caminos
Robando los corazones.
(Con una guitarra..., etc.)

Canción número 11.

II

Dámela con firmeza,
Dueño querido,
Que a la reina de España
Yo la he servido.
(Qué resaladita..., etc.)

Canción número 12.

II

Dicen que no me quieres
Porque no tengo
Más que la capa al hombro,
Y en ella duermo.
(Salada..., etc.)

Canción número 14.

II

Si me olvida mi amante
 Me hago de cuenta
 Que fué un aire que vino
 Y llegó a mi puerta.
 (Al estribillo.)

Canción número 19.

II

Tiene la prenda que adoro
 En la boca un diente menos,
 Y por aquella mellita
 Los dos ya nos entendemos *.

III

Si me quisieras a mí,
 Como dices que me quieres,
 No perdieras la ocasión,
 Como veo que la pierdes *.

Canción número 20.

II

Esta casa sí que es casa,
 Señores, ¿quién vive aquí?
 Tu madre es una custodia,
 Tu padre es un serafín.
 (Al estribillo.)

Canción número 25.

II

La despedida te doy,
 Allá va por la llavera,
 De ladrillito en ladrillo
 Derecha a tu cabecera *.

Canción número 26.

II

La ronda va por la calle,
 No va ningún andaluz,
 Que todos son extremeños.
 Llevan la sal de Jesús *.

Canción número 28.

II

A la fuente vas por agua,
 Y no llevas compañera;
 ¿Quieres que yo te acompañe?,
 Rosa de la primavera.
 (Pequeñita..., etc.)

Canción número 31.

II *

A tu puerta hemos llegado
 ¡ole allá, mi niña!,
 Cuatrocientos en cuadrilla;
 Si quieres que te cantemos,
 ¡ole allá, mi niña!,
 Sácamos las perrunillas.

Canción número 33.

II

Dispielta si estás dormida
 De ese sueño tan profundo,
 Que te ha venido a rondar.
 Mi nena morena,
 Quien más te quiere en el mun-
 [do *.

Canción número 44.

II

Mariquita, tú solita
 A la puerta con tu madre,

* Se repiten los dos últimos versos.

Pareces lirio florido
Cuando lo menea el aire *.

Canción número 45.

II

La ronda vienen cantando
Y en ella viene mi amor,
Porque en oyendo rondañas
Se me alegra el corazón.
(Al estribillo.)

Canción número 46.

II

Mañana a las diez me muero,
¡Qué cerca llevo la muerte!
¡Qué noche más tormentosa!
Me voy a morir sin verte.
(Ya te eché el gancho..., etc.)

Canción número 47.

II

El que llegase a cantar
A la puerta de esta dama,
Levante un poco la voz
Que tiene lejos la cama.

III

Si tiene lejos la cama
Que la mude al corredor,
Que los mozos de la ronda
No levantan más la voz.

Canción número 50.

II

Gracias a Dios que *allegamos*
A la luz de este farol (bis).

Para sacarme una espina
Que traigo en el corazón *.

Canción número 52.

II

Pongo un ramo en tu ventana,
Pongo un ramo en tu balcón,
Tú me robaste el alma,
Yo te robé el corazón *.

Canción número 54.

II

Eres como la verbena
Que en el campo verde nace;
Eres como el caramelo
Que en la boca se deshace,
(¡Ay!, morenita y olé.)

Canción número 55.

II

Las cortinas de tu patio
Son de terciopelo azul (bis),
Entre cortina y cortina
Un cielo pareces tú.
(Mira cómo llueve.... etc.)

III

En la corriente del río
Se cría la mejorana (bis),
¿Para qué me quieres hoy
Si me has de olvidar mañana?

(Otro estribillo.)

Alelias y pámpanos verdes,
Tiene mi morena
Los ojos alegres.

* Se repiten los dos últimos versos.

(Otro.)

Alélias y lirios morados,
Tiene mi morena
Los ojos salados.

Canción número 57.

II

Si me quieres ir a ver
En el río estoy lavando,
En la calle Mayor vivo,
Ramito de contrabando.
(Al estribillo.)

Canción número 59.

Los Sacramentos de Amor.

I

Los Sacramentos de Amor,
Niña, te vengo a cantar,
Estate atenta un ratito
Si los quieres escuchar (bis).

(Después de la repetición del último verso repiten siempre los dos primeros.)

II

El primero es el Bautismo;
Ya sé que estás bautizada
En la pilita de Cristo
Para ser mi enamorada (bis).

III

Segundo, Confirmación;
Bien sé que estás confirmada,
Que te confirmó el Obispo
Con su mano consagrada (bis).

IV

El tercero es Penitencia;
Por penitencia me han dado
El hablar contigo a solas
Y eso no se me ha logrado (bis).

V

El cuarto es la Comunión,
Un manjar tan verdadero
Que el que lo recibe en gracia
Derechito se va al cielo (bis).

VI

El quinto es la Extremaunción,
Y yo en extremo la quiero,
Que me traes por la calle
Que ni duermo ni *asosiego* (bis).

VII

El sexto, Sacerdotal;
Sacerdote no he de ser,
Que en los libros de esta dama
Toda mi vida estudié (bis).

VIII

El séptimo, Matrimonio;
Que es lo que vengo a buscar,
Que si tú y tus padres quieren
Contigo me he de casar (bis).

Canción número 60.

II

Algún día la tu calle (bis)
Carretera para mí,
Y ahora se me ha hecho muralla,
Y no la puedo subir *.

* Se repiten los dos últimos versos.

Canción número 62.

II

Cuánto siento, vida mía,
El haberte *dispertado*,
Sarna con gusto no pica,
Güélvete del otro lado.
(Al estribillo.)

DE BODA

(Alborá.)

Al novio.

Canción número 77.

I

Del cielo bajó una estrella
Mu linda y enamorada,
Y la he venido siguiendo
Y a tu puerta está parada *.

II

Campanas que estáis en vuelo
Y tenéis la voz tan clara,
Dispertal acá este novio
Que está durmiendo en la cama *.

III

Las tejas de tu *tejao*
Ya *encomienzan* a temblar
Al ver que a tus padres dejas
Y tú te vas a casar *.

IV

Quédense con Dios mis padres
Y perdonen los *enfaos*,
Que en lo que estuve en el mun-
[do
Algunos les tengo *daos* *.

V

Estas puertas son de pino
Y el cerrojo de nogal,
Abreme la puerta, novio,
Si *mos* quieres *convidal* *.

VI

La despedida te doy,
La que Cristo dió en Belén,
Quien aquí *mos* ha *juntao*,
Mos junte en el cielo, amén *.

A la novia.

I

Ya traemos la licencia
De tu lindo enamorado
Para venirte a cantar,
Hermoso clavel dorado *.

II

Del cielo bajó un lucero
Mu lindo y enamorado,
Y le he venido siguiendo
Y a tu puerta está parado *.

III

Campanas que estáis en vuelo
Y tenéis la voz tan clara,
Dispertal acá esta novia
Que está durmiendo en la cama *.

IV

Mañana en misa mayor
Te despides de tus padres,
Y te vas a otros dominios,
Manojito de corales *.

* Se repiten los dos últimos versos.

V

Coge, novia, la mantilla
Y métete *pa* la sala,
Y ponte a *consideral*
Lo que vas a hacer mañana *.

VI

Esta es la primera rosa
Que se corta del rosál,
Esta es la primera hija
Que su padre va a casar *.

VII

Por cima de la corona
De aquel que misa decía
Rovolea una paloma,
Y era la Virgen María *.

VIII

La despedida te doy,
La que Cristo dió en el río,
Los *pecis* lloran por agua,
Las doncellas por marido *.

A los Padrinos.

I

Ya traemos la licencia
De los dos amantes finos,
Para venir a cantar
A los señores padrinos *.

II

De la parra el buen sarmiento,
Del sarmiento el buen racimo,
Los novios para padrinos *.
Qué *güena genti* han buscao

* Se repiten los dos últimos versos.

III

El padrino es un manzano
Cargadito de manzanas,
La madrina se las coge
Y al novio se las regala *.

IV

La madrina es un rosál,
El padrino es una almendra,
El novio, cadena de oro,
Que a la novia lleva presa *.

Canción número 79.

II

Mañana por la mañana,
A eso de misa mayor,
Tú te pondrás de rodillas
Que te echen la bendición.
(Al estribillo.)

III

Mañana en misa mayor
No tiene *na* que llorar,
Tu madre té está aguardando
En la puerta celestial.
(Al estribillo.)

Canción número 80.

II

Mañana en misa mayor
Te entregamos un clavel;
Cúidalo y no lo deshojes,
Que me estoy mirando en él *.

Canción número 57.

I

Asómate a esa ventana,
Ramito de perejil,

Que vienen las tus amigas
A despedirse de ti.
(La bella flor..., etc.)

II

Ya sé que no tienes padre
Que te eche la bendición;
A la puerta de la *ilesia*
Te la echa Nuestro Señor.
(La bella flor..., etc.)

III

Las tejas de tu *teja*
Ya se ponen a llorar,
Al ver que las dejas solas
Y tú te vas a casar.
(La bella flor..., etc.)

IV

De buena parte es el novio
Que te traigo preparado.
¡La novia, no digo nada!
Que los dos se han igualado.
(La bella flor..., etc.)

Para después de casados.

I

Esta mañana temprano
Tomaste agua bendita,
La primera de soltera,
La segunda casadita.
(La bella flor..., etc.)

II

Ten cuidado de la novia
Cuando se vaya a acostar,

No se caiga de la cama,
Que es un vaso de cristal.
(La bella flor..., etc.)

III

Mira novio que te encargo
De la parte que me toca,
Que no dejes que sentir
A tu queridita esposa.
(La bella flor..., etc.)

IV

La madrina es una rosa,
El padrino es un clavel
Y la novia es un espejo,
El novio se mira en él.
(La bella flor..., etc.)

V

Despidete de tus padres
Y *tamién* de tus vecinos,
Que te vamos a llevar
A dormir con tu marido.
(La bella flor..., etc.)

VI

Salga la madre del novio
Un poquito más afuera,
A recoger a su hijo
Y a reconocer la nuera.
(La bella flor..., etc.)

VII

A la calle de las Eras
Sos venimos a *trael*,
A ti, rosita temprana,
Y a ti, dorado clavel.
(La bella flor..., etc.)

Canción número 82.

"Alborá" de Malpartida de Plasencia.

I

Aquí me pongo a cantar,
Que al pensamiento me vino:
A la puerta de esta novia
Un romance a lo divino (bis).

(Después de la repetición del último verso repite siempre el primero.)

II

Ten atentos los oídos,
Cristiano, en esta ocasión;
Voy a explicar con sentido
Devota contemplación (bis).

III

Dios es un ser sin mudanza,
Divino, puro y sin mezcla;
El Padre de nadie tuvo
Principio ni descendencia (bis).

IV

De su entendimiento el Hijo
Eternamente se engendra,
Especie sin accidente
Tres personas y una esencia (bis).

V

Son tres personas divinas
Y un solo Dios verdadero;
Del centro de tu boquita
un solo "sí" es el que espero (bis).

VI

De lo que tienes que hacer
En el acto en que te hallas,

Que mañana vas a hacer
Lo que la *ilesia* nos manda (bis).

VII

Para irte a confesar
Te marcharás a la *ilesia*,
El examen llevas hecho
Regulado a la conciencia (bis).

VIII

Cuando *pa* la *ilesia* vayas
Puedes ir considerando
Los pasos que dió Jesús
Hasta llegar al Calvario (bis).

IX

Y cargado con la cruz
Donde fué crucificado,
Donde el Hombre-Dios murió
Por redimir al cristiano (bis).

X

Y a la entrada de la *ilesia*
Tomarás agua bendita,
Que es un misterio sagrado
Que nuestros pecados quita (bis).

XI

Te postrarás de rodillas
A los pies del confesor,
Allí te has de mantener
Con muy contrito dolor (bis).

XII

A los pies del confesor
Te arrodillarás contrito,
Como si te arrodillaras
Delante de Jesucristo (bis).

XIII

A los pies del confesor,
Después de haber confesado,
Te echará la absolución
Que perdona los pecados (bis).

XIV

Te marcharás a tu casa,
Donde está tu habitación,
Y a tus padres con ternura
Les pides la bendición (bis).

XV

Te marcharás a la *ilesia*
Acompañada de gente;
Allí te preguntarán
Delante de tus parientes (bis).

XVI

Delante de tus parientes
El cura te ha de decir
Que si le hablas gustosa,
Y has de responder que sí (bis).

XVII

En el dedo te pondrán
Un anillo muy perfecto,
Y este mismo ha de servir
De testigo al casamiento (bis).

XVIII

Luego irás la *ilesia* arriba,
Agarrada de la mano,
Con juicio muy apacible,
Como todo fiel cristiano (bis).

XIX

El cura va a decir misa
Y tú te quedas allí,

Pensando en el Sacramento
Que le vas a recibir (bis).

XX

Cuando vayas a subir
Por las gradas del *artal*,
Que a Dios vas a recibir
Bien puedes considerar (bis).

XXI

Te han barrido tu aposento,
Pues que en él se va hospedar
El monarca más supremo
De toda la cristiandad (bis).

XXII

Allí te pondrán el velo,
Quedando los dos unidos;
Mira que es cruz muy pesada,
Aunque de tafetán fino (bis).

XXIII

Cuando la Hostia recibas
Dirás con el corazón:
"Dios purifique mi alma
Y me dé la bendición" (bis).

XXIV

Y si tú limpia estuvieras
De toda culpa mortal,
Un ala echarías al viento
Para enseñarte a volar (bis).

XXV

Las alas serán de fe
Y el voto de castidad;
Nos llevan por el camino
De la gloria celestial (bis).

XXVI

El bendito y alabado
Sea por siempre jamás
Bendito y glorificado
Sacramento del *artal* (bis).

XXVII

Y la Pura Concepción
De María Inmaculada
Sea por siempre jamás
Bendita y glorificada (bis).

XXVIII

De tu puerta me retiro
Con mucho gusto y placer,
Dios te haga bien casada
Por siempre jamás, amén (bis).

Canción número 89.

II

A recoger los manteles
Y las cucharas de plata;
Venimos a por la novia
Que es un ramo de *albihaca*.
(Al estribillo.)

Canción número 90.

La Manzana.

II

Traigo andada mucha tierra,
Toda tierra de romero,
No he visto más linda cara
Que la de Juan Bodeguero.

(Otro estribillo.)

Echa mano a la bolsa,
Cara e rosa.

Canción número 92.

Entrega de la manzana.

II

Mira, novia, la tu mesa,
Mírala de arriba abajo,
Mira que tienes en ella
Primos, parientes y hermanos.

Canción número 93.

El Aguilo.

II

Pájaro que vas volando,
Llevas azahar en el pico,
Ya te vas de nuestro bando
A vivir con tu marido *.

III

Cuando del altar bajaste
Con tu lindo enamorado,
Blanca flor me pareciste,
Cortada en el mes de mayo *.

IV

Novio, la novia te *entriego*
Para que vivas con ella,
Si la has de dar mala vida,
Deja la moza soltera *.

DE QUINTOS

Canción número 99.

II

Las madres son las que lloran (bis),
Que las novias no lo sienten,
Que quedan cuatro chavales
Que con ellas se divierten (bis).

* Se repiten los dos últimos versos.

Canción número 103.

II

Ojos que te vieron ir
Por el caminito llano,
Cuándo te verán volver
Con la licencia en la mano *.

Canción número 109.

II

Mi novia me dijo a mí
Que cantara y no llorara,
Que eche las penas a un lado,
Pero que no la olvidara.
(Arriba, paloma..., etc.)

DE NOCHEBUENA

Canción número 110.

II

Noche-güena, Noche-güena,
Güena mos la dió mi pare,
Que empezó por el más chico
Y acabó por el más grande,
Noche-güena, Noche-güena.

Canción número 111.

II

Esta noche no hay coche,
Porque el cochero
Ha cogido una mona
Y la está durmiendo *.

Canción número 112.

II

Esta noche la ronda
Va de muchachos (bis dos veces),

Porque los güenos mozos
Están borrachos (bis).

III

Esta noche la ronda
No va entera (bis dos veces);
El de la calza blanca
En casa queda (bis).

Canción número 115.

Nochebuena en Palomero.

EMBAJADA

(Recitado del Ángel.)

I

¡Pastores de estas montañas
Que habitáis en estas selvas!,
Escuchad a mi embajada
Y no asustéis de mi presencia.

II

Aquesta noche en Belén
Ha nacido a la inclemencia
El Mesías deseado
Que anunciaron los profetas.

III

Id a adorarle, pastores,
Y veréis la Primavera,
En este mes de diciembre
Las flores más pintorescas.

IV

Quedad con Dios, pastorcitos,
Que yo me marcho a dar cuenta
Al auditorio divino
Del mandato que se ordena.

* Se repiten los dos últimos versos.

PASTORELA

I

Vamos a Belén, pastores,
A ver a Dios humanado,
Para redimir al hombre
Y *libralmos* del pecado *.

II

A *libralmos* del pecado
Baja desde el cielo empireo,
Para *salvalmos* a todos
Del infernal enemigo *.

III

Del infernal enemigo
Mos desata las cadenas
Con que *mos* tiene amarrados
En sus lúgubres cavernas *.

Estribillo 1.º

Saltemos, pastores,
Con grande alegría;
Ya se hizo Dios hombre,
Ya nació el Mesías *.

IV

En sus lúgubres cavernas
Queda Luzbel sometido,
Embravecido y soberbio,
Porque *mos* han redimido *.

V

Porque *mos* han redimido
Todos debemos cantar
Con alabanzas a Dios
Por su fina voluntad *.

VI

Por su fina voluntad
Deja el cielo por la tierra,
Viniéndose a someter
A la más cierta miseria *.

VII

A la más cierta miseria
Se *sometí* muy gustoso,
Por ser el hombre su imagen
Y dar ejemplo amoroso *.

VIII

Ya estamos en el portal
Que el ángel *mos* anunció
A ver a Dios hecho hombre
Para nuestra redención *.

IX

Cuatro velas, cuatro roscas
Te venimos a ofrecer;
Nuestra alma y corazón
Y un corderito *tamién* *.

Estribillo 2.º

Saltemos, pastores,
En este portal,
Mientras saca la ofrenda
Nuestro Mayoral *.

X

Con esto *mos* despedimos
De nuestro Dios y Señor,
Y de su Madre Divina,
Que ayudó a la redención *.

XI

Al Señor Sacramentado
Que se encierra en el Sagrario,

* Se repiten los dos últimos versos.

Que *mos* dé su bendición,
Que *mos* vamos al ganado *.

XII

El ganado está tan sólo
Encerrado en el redil,
Que precisamos marchar,
Nuestro deber es cumplir *.

Canción número 116.

II

San José iba caminando
Por una montaña oscura,
Y al vuelo de las períces
Se le ha espantado la mula.
(Bolo, bolo..., etc.)

Canción número 118.

II

Virgen de la Concepción,
Mañana será tu día (bis),
Tú subirás a los cielos,
¡Quién fuera en tu compañía! (bis).

(Otro estribillo.)

Ardía la zarza
Y no se quemaba;
La Virgen María,
Doncella y preñada *.

Canción número 119.

II

Esta noche es Noche-güena
Y mañana es Navidad,
Saca la bota, María,
Que me voy a emborrachar.
(Al estribillo.)

Canción número 122.

II

Los pastores que supieron
Que el Niño quería leche,
Había pastor que ordeñaba
Las cabritas treinta veces *.

Canción número 123.

II

En el Portal de Belén
Hay una piedra redonda,
Donde puso Dios los pies
Para subir a la Gloria.

(Al estribillo.)

ALBORADAS

Canción número 124.

II

Cómo quieres que vaya,
Que vaya vaya,
Con una criba al río
A cribar agua.

(Sale el sol..., etc.)

DE FAENAS

Canción número 130.

II

Entra en mi pecho y registra
Hasta el último rincón
Y verás cómo tú reinas
Donde ninguno reinó.

(Al estribillo.)

* Se repiten los dos últimos versos.

Canción número 131.

II

A la luna de enero
(Vida mía)

Le falta un día,
Y a ti te falta un año
(Vida mía)

Para ser mía.

III

A la luna de enero
(Vida mía)

Y al sol de agosto
Tengo comparadito
(Vida mía)

Niña, tu rostro.

Canción número 134.

II

Apañar aceitunas,
Qué viene el amo;
Venga el amo o no venga
Apañando estamos.

Canción número 140.

II

Ayer tarde un piornalego
Amargamente lloraba,
Porque no alcanzaba el burro
Al *pilar* a beber agua.
(Que no voy sola..., etc.)

Canción número 142.

II

Si supiera que estabas
En casa sola,

No pasara sin verte,
Blanca paloma.

(Al estribillo.)

RELIGIOSAS

Canción número 143.

II

Cruz bendita, Cruz bendita,
Que estás en el camarín,
Dale *salú* a los soldados,
Para que puedan venir *.

Canción número 144.

Ramo de San Gregorio.

(Palomero.)

I

Para entrar en este templo
De nuestro Dios inmortal,
Para honrar a San Gregorio,
Permiso a la autoridad *.

II

Permiso a la autoridad
Pedimos humildemente,
Para cantar los prodigios
De San Gregorio eminente *.

III

De San Gregorio eminentè
Auxilio de nuestro pueblo,
Alivio del desgraciado,
Del afligido consuelo *.

IV

Del afligido consuelo,
Que en tantas calamidades

* Se repiten los dos últimos versos.

Afligen en este mundo
A los míseros mortales *.

V

A los míseros mortales,
Que en la tierra no encontrando
Alivio a sus muchos males
Se van a él confiados *.

VI

Se van a él confiados
De que por su intercesión
El Dios Misericordioso
Atienda su petición *.

VII

Atienda su petición,
Como aquí ha sucedido,
Al que esta ofrenda presenta
En prueba de agradecido *.

VIII

Estando ausente de casa
Le *cometió* el *salampión*;
Ha implorado a San Gregorio
Y la vida le salvó *.

IX

Y en tanto, todas nosotras
En nombre suyo venimos
A cantar tus alabanzas
Y a publicar tus prodigios *.

X

Todas cuatro de rodillas
Humildes te suplicamos,
Que nos alcances perdón
De nuestro Dios soberano *.

XI

Y a San Gregorio bendito
Y al pueblo de Palomero,
Que nos perdonen las faltas
En el reino de los cielos *.

Canción número 145.

Ramo de Dios Padre.

(Villanueva de la Sierra.)

II

Acudid, fieles cristianos,
Con gran devoción al templo,
Y celebremos el día
Del divino Padre Eterno.

III

La Mayordoma devota
A Dios Padre se ofreció,
Que le diera la salud
Y le sirvió con fervor.

IV

Y percibiendo Dios Padre
Que le pidió con fervor,
De allí a un poco de tiempo
La salud le concedió.

(Aquí un mozo, que porta una bandera, se arrodilla ante la imagen y ondea la enseña procurando que no haga arrugas o se enrede. Cantan las mozas después aludiendo a este acto:)

(Si no se enredó:)

Bien merece, Padre Eterno,
El que la bandera ha echado
Que le des la gloria en premio
Por lo bien que se ha portado.

* Se repiten los dos últimos versos.

(Si la enseña se enredó:)

Perdón merece, Dios Padre,
El que la bandera echó,
Un poco se le ha enredado
Con el aire que le dió.

(Ya en la iglesia, y poco antes del sermón.)

Cuando el señor cura sube
A *pedricar* el sermón,
Guarden los del santo templo
Gran silencio y atención.

Nosotras lo *habemos* hecho
Lo mejor que hemos podido,
Mos dispensen los presentes
De las faltas que haya habido.

Canción número 146.

Ramo de San Jorge.

(Navaconcejo)

I

Con humilde reverencia
Pedimos al señor cura
Que nos preste la licencia
Para premiar la hermosura *.

II

Al señor cura pedimos
Licencia para cantar
Unas coplas a San Jorge
Con afecto singular *.

III

En Capadocia naciste
De padres esclarecidos,
Y a capitán ascendiste
Por ser de Dios escogido *.

IV

Saliste de Capadocia
Invicto y gran capitán,
Desterrando a los infieles
Y a su doctrina infernal *.

V

Al pasar por la ciudad
De Leito, que así se llama,
Conseguiste el blasón
Que inmortal hizo la fama *.

VI

Disteis la muerte al dragón
Con tu poderosa maña;
Salisteis de la prisión
Que tanto te sujetaba *.

VII

Por haberos ofendido
Dispuso todo el congreso,
Que pasarais al martirio
Y desde allí fuerais preso *.

VIII

Fuisteis llevado al martirio
Con tanta resignación,
Que todos quedaron tibios
Al ver tu resurrección *.

IX

Después de martirizado
En la rueda de cuchillo,
Un ángel te puso sano
Por orden de Jesucristo *.

X

En busca de Diocleciano
Tus pasos se dirigían

* Se repiten los dos últimos versos.

Para aquel fiero inhumano,
Que apenas te conocía *.

XI

Llegaste al templo de Apolo
Donde estaba Diocleciano
Con Anotorio y Protorio,
Que se hiciera a tus manos *.

XII

Mas viendo el emperador
Que hacia ti se dirigía,
Mandó con grande furor
Que te quitasen la vida *.

XIII

Y mandó también que allí
En un horno de cal viva
Te metieran luego en él
Por espacio de tres días *.

(Las coplas que siguen son cantadas con movimiento más vivo.)

XIV

Al punto se ejecutó,
Pero San Jorge bendito
Salió mucho más bonito
Que cuando en el horno entró *.

XV

La emperatriz que esto vió,
Puesta a sus pies le pedía
De echara la bendición
Porque ella en Cristo creía *.

XVI

Viendo esto Diocleciano,
Soberbio y furioso manda,

Que al punto sean degollados
Jorge y su esposa Alejandra *.

XVII

San Jorge y la emperatriz
Acaban aquí su vida,
Ganando por estos medios
La corona merecida *.

XVIII

Seamos todos devotos
De este Gran Capitán,
Que nos dará aquí la vida
Y después la gloria allá *.

XIX

Salud y paz en la tierra
Y gloria en la eternidad,
Nos alcanzará San Jorge
De nuestro rey celestial *.

XX

Puesto que alcanzá's con Dios,
Hoy, Jorge, tantos favores,
Alcanzadnos que haya paz
En todos los españoles *.

XXI

Este Ramo y corto don
Que humildes os presentamos,
Os lo ofrece una devota
De la villa que habitamos *.

XXII

Mozos que lleváis el Ramo,
Llevadle con devoción;
Que os libre de ser soldados
De toda tribulación *.

* Se repiten los dos últimos versos.

XXIII

Al señor cura y pastor
Por lo bien que han predicado.
Démosle todos un grito
Y después un besa-mano *.

XXIV

¡Viva quien ha dicho misal
¡Viva quien ha predicado!
¡Vivan todos los presentes
Que en esta misa han estado! *

XXV

Con humildad os traemos
El Ramo de pan bendito,
Para que des gloria eterna
A estos cuatro mocitos *.

XXVI

Señor cura y auditorio,
Forasteros y vecinos,
Si hemos errado, perdonen
Y si no, demos un grito *.

XXVII

Quiera Dios, de hoy en un año,
Las volvamos a cantar,
Y si alguna falta ha habido,
Vecinos, disimulad *.

XXVIII

Que ¡viva el Ayuntamiento!,
Y también, ¡viva el vecino!,
Y pidamos a San Jorge
Que nos dé buenos esquilmos *.

XXIX

Que ¡viva quien hace el Ramo!,
Y también quien nos educa,

Y a las cuatro que lo cantan
Dios les dé buena fortuna *.

XXX

Y la que lleva la rosca,
Llévala con humildad,
Que llegando al sacerdote
La estola le has de besar *.

XXXI

¡Amén! Jesús te decimos,
¡Amén! Jesús te diremos,
¡Amén! Jesús en la vida
Y, en fin, ¡amén! diremos *.

Canción número 147.

Ramo de San Roque.

(Piornal.)

I

Al poderoso San Roque
Venimos a *saludar*
Para *ofrecerli esti Ramu*
Y sus glorias a *cantal* (bis).

II

En Pontpeller nació el *santu*,
De sus *padris estimadu*,
Por *servil* a Jesucristo
Dejó *bienis y regalus* (bis).

III

Con aquella vigilancia
Que pidió la caridad,
Anda muy *cuidadosu*
De hospital en hospital (bis).

* Se repiten los dos últimos versos.

IV

Estando en cierta ciudad
Atacados de la *pesti*,
El procuró de curarlos
Como *médicu excelenti* (bis).

V

A una sierra se retira
Muy triste y desconsolado
Con una llaga en el *muslu*,
El solo se la ha curado (bis).

VII

Retirado de la choza
Hizo brotar una *juenti*,
Agua clara y cristalina
Para *cural* a la *genti* (bis).

VII

Adios, bendito San Roque,
Por favor y caridad,
Rüega por todo *esti pueblu*
Que te *vieni* a *veneral* (bis).

VIII

Eres médico divino,
Y eres ramo de virtud,
Consuelo de los afligidos,
Del enfermo la salud (bis).

IX

A los que llevan el Ramo
Llevaile con devoción,
Que San Roque es *milagrosu*
Y alcanza *muchu* de Dios (bis).

X

A este templo hemos venido
Todos con muy gran unción,
Para bendecir el Ramo
Baje el ministro de Dios (bis).

XI

El señor cura del *pueblu*
Cuando *sali* a *decil* misa
Todas las *floris florecin*
En la tierra donde pisa (bis).

XII

Tamién a tus mayordomos,
Que con tanta fe te asisten,
Protégelos en la vida
Y en la *muerti* los asiste (bis).

XIII

Mozos que lleváis el Ramo,
Llevaile con devoción,
No os lo dejéis de *cael*
En la *calli* la Estación (bis),

XIV

A San Roque le llevaron
En el *culu* de una taza,
Subiéndoli cuesta arriba
Hasta llegar a la plaza (bis).

XV

Dadnos el agua, San Roque,
Que bien *mos* la *puedis dal*,
Porque *tienis* en tu *pechu*
Un divino *maniantal* (bis).

Canción número 149.

Ramo de San Miguel.

(Cabrero.)

I

¡Atención!, que principiamos
A alabar a San Miguel,
Para que con bien salgamos,
Dadnos Se...,
Dadnos, Señor, tu poder,

(En las coplas siguientes se dará por entendido que, antes de decir completo el último verso, se dicen primero las tres primeras sílabas de él, al igual que se escribe en la anterior copla:)

II

Para empezar a cantar
Licencia se pide al pueblo,
A la señora Justicia
Y al señor cura el primero.

III

El Arcángel victorioso
De haber vencido a Luzbel
Quedó triunfante en el cielo
Con él rendido a sus pies.

IV

De Rafael medicina,
La embajada de Gabriel,
Del Señor, la gloria eterna,
Y de Miguel el poder.

V

Es el dragón infernal
Que a nuestras plantas se *aposa*.

Ponle a tus pies, angel mío,
Con tu espada milagrosa.

VI

De la corte celestial,
Miguel es el vencedor,
Y pesador de las almas
Y de este pueblo patrón.

VII

Capitán de la milicia
Y del cielo galardón,
Aparta de aqueste pueblo
Tristeza y tribulación.

VIII

Con soberbia, Lucifer
Decía: "¿quién como yo?"
Y le responde Miguel:
"Ingrato, ¿quién como Dios?"

IX

Rabia de ira y enojo,
El miserable Luzbel;
En el cielo y en la tierra
¡Viva el Arcángel Miguel!

X

Todo este pueblo te quiere,
Todos te ofrecen sus dones,
Pero tú, glorioso Arcángel,
Recibes los corazones.

XI

Capitán abanderado
De la milicia del cielo,
Hoy te ofrecen este culto
Los vecinos de este pueblo.

XII

Nuestro venerable cura,
Que tanto alaba a Miguel
Y sus obsequios procura,
Que viva feliz con él.

XIII

A Miguel, que es milagroso,
Pedimos de corazón:
Que los que están en la guerra
Vengan sin imperfección.

XIV

¡Viva quien ha dicho misa!
¡Viva quien la ha predicado!
¡Vivan todos los oyentes
Que con silencio han estado!

XV

Los señores de Justicia
Con todo su Ayuntamiento,
Que todos al par reciban
Gracias, y estemos contentos.

XVI

Y vos, Arcángel divino,
Patrono de aqueste pueblo,
Defiéndenos del Dragón
Y llévanos a tu reino.

XVII

Es Miguel tan milagroso,
Y tanto alcanza con Dios,
Que el que de veras le llama
Nunca le desamparó.

XVIII

A todos los forasteros
Echalos la bendición,

Para que de gracia, llenos,
Te amen de corazón.

XIX

Hoy en el día, Miguel,
Mil favores te pedimos,
Que en la corte celestial
Contigo seamos unidos.

XX

Mira, Miguel, que se secan
Los campos y los sembrados;
Mira, Miguel, por nosotros,
No mires nuestros pecados.

XXI

San Miguel es un espíritu
Que está alabando el Señor;
En el cielo y este pueblo
Le escogieron por patrón.

XXII

Los vecinos de este pueblo,
Hombres, mujeres y niños,
Cantemos las alabanzas
A este celestial caudillo.

XXIII

Mozos que lleváis el Ramo,
Llevadle con devoción,
Y pedidle a San Miguel
De vuestras culpas perdón.

XXIV

San Miguel que con sus alas
Quiso bajar a la tierra,
En lo alto del *artal*
Cristo le puso bandera.

XXV

Este Ramo que cantamos
Te le han dado tus devotos,
Ruega a Dios, Miguel, por ellos,
Para que puedan dar otro.

XXVI

A todo este auditorio,
Juntamente súplicamos,
Que nos perdonen las faltas,
Pues así se lo rogamos.

XXVII

Todos cuatro en buena unión
Este Ramo hemos cantado;
Pedimos tu bendición
Y la de Jesús amado.

Canción número 151.

Jarrampla.

(Alborá de San Sebastián).

(Piornal.)

I

La *mujel* de Jarrampla
Está dormida *,
Y si no se levanta
No come migas (bis).
Y si no se levanta
No come migas.

(Como en esta estrofa, se repetirá en las siguientes los dos últimos versos.)

II

En la guerra de Cuba
Te presentaste *

Con la espada en la mano
La acción ganaste (bis).

III

Sabastián valeroso
Bajó del cielo *
A defender la Patria
Por todo el pueblo (bis).

IV

Sabastián valeroso
Tiene jurado *
Defender a la Patria
Por los soldados (bis).

V

Sabastián se presenta
Para el martirio *
Y siendo siempre *juerti*
Duelmi tranquilo (bis).

VI

Sabastián valeroso
Y *Fabián*, su hermano *,
A la puerta del cielo
Fueron llamados (bis).

VII

Los verdugos te ataron
Atrás las manos *
Y luego tus devotos
Te desataron (bis).

VIII

Sabastián valeroso,
Con su bandera *,
Libra a los infelices
De ir a la guerra (bis).

* Se repiten los dos primeros versos.

IX

Una mujer piadosa,
Llamada Irene *,
Le ha metido en su casa
Y allá le tiene (bis).

X

Las devotas que cantan
Aquí esta copia *
Y al Jarrampla que toca
Dales la gloria (bis).

XI

Tamién al señor cura,
¿Qué le diremos? *
Que este santo bendito
Le lleve al cielo (bis).

XII

Tamién a tu mayordomo
Y a todo el pueblo *
Daile salud y gracia
Y después el cielo (bis).

XIII

A la guerra, a la guerra,
Al alma, al alma *,
Sabastián valeroso
Venció batalla (bis).

XIV

No *venimus* por "torrillas",
Ni tampoco por buñuelos *,
Que *venimus* por cumplir
La promesa que tenemos (bis).

XV

A los veinte de enero
Florece un lirio *

Y por *esu* sufrió el *santu*
Tanto martirio (bis).

XVI

Sabastián valeroso
Hoy es tu día *.
Todos te festejamos
Con alegría (bis).

XVII

A los veinte de enero
Cuando más *yela* *,
Salió un capitán *juerti*
A *ponel* bandera (bis).

XVIII

En la puerta la *ilesia*
Venden zapatos *
Para el *santu benditu*
Que está *descalzu* (bis).

XIX

Le amarraron a un *troncu*
Y allí le dieron *
La *muerti* a saetazos,
Verdugos *jueron* (bis).

XX

Sabastián y su hermano
Forman guerrilla *,
Con la espada en la mano
De manzanilla (bis).

Canción número 152.

"*Alborá*" de San Pablo.
(Arroyomolinos de la Vera.)

I

San Pablo no tenía fe,
Porque a Dios no conocía,

* Se repiten los dos primeros versos.

Y al punto que Dios le habió
El bautismo le pedía.

II

Señor San Pablo bendito,
Cogollito de *aciprés*,
¡Quién tuviera cuerpo y alma
Donde vos tenéis los pies!

III

Señor San Pablo bendito,
Defensor de la fe,
Defiéndenos nuestras almas
Del enemigo cruel.

IV

Señor San Pablo bendito,
Tronco de todos los ramos,
Llévamos al Paraíso
Donde todos deseamos.

V

Ananías bautizó
Al señor San Pablo en Roma,
Porque vino de los cielos
Aquel bautizo de gloria.

VI

Ananías bautizó
En Roma al señor San Pablo,
Todas son obras de Dios
Y del Espíritu Santo.

VII

Las devotas que te cantan
Con devoción tan cumplida,
Dales la gloria en el cielo
Y en el mundo luz y vida.

Canción número 154.

"*Alborá*" de la Virgen de la *Cor-*
cépcion.

(Rivera-Ovejá.)

II

Qué bonitas son las flores,
Más, si fueran de *albehaca*;
Más bonito el señor cura
Cuando la Hostia levanta.

III

¿Qué es aquello que relumbra
Por cima de la *costodia*?
Es el divino Señor
Que está subiendo a la Gloria.

IV

¿Qué es aquello que relumbra
Al otro lado del río?
Es el manto de la Virgen
Que esta noche ha florecido.

Canción número 155.

"*Rogativas*" a la Virgen de *Valde-*
f fuente.

(Montehermoso.)

II

¡Oh!, Virgen de Valdefuente,
¿Qué queréis que vos traigamos?
Vos traitemos flores secas,
Que verdes no las hallamos.

III

Agua, reina soberana,
Para que granen los trigos,
Para que no pasen *hambri*
Estos *probecitos* niños.

Canción número 157.

"Rogativas" al Cristo de la Salud.

(Caminomorisco.)

II

Las abejitas se mueren,
Que se le *enseca* la flor,
Y no pueden poner cera
Para alumbrar al Señor.

Canción número 158.

Rosario de la Aurora.

(Navaconcejo.)

II

A la puerta tenéis a la Aurora
Pidiendo limosna si la queréis dar,
Para hacer una ermita a su hijo
Que no tiene casa ni donde habitar.
(Devotos venir..., etc.)

III

Zapatero que está remendando
De noche y de día a la luz del candil,
Cuando pasa el Rosario la Aurora
Apaga la vela y vete a dormir.
(Devotos venir..., etc.)

IV

El demonio por ser tan inquieto
Tiró una *pedrada* y un farol rompió,
Y vinieron los frailes Franciscos
Y le *conducieron* a un callejón.
(Devotos venir..., etc.)

Canción número 159.

Canto de Animas.

(Montehermoso.)

I

Hombres, mujeres y niños
Rezan el Rosario a coro,
Por las ánimas benditas
Que están en el Purgatorio.

II

No le niegues la limosna,
Que lo dice el *avangelio*:
Que Dios da ciento por uno
Y después la Gloria en premio.

III

Si quieres saber, cristiano,
Lo que padecen las almas,
Mete la *manu* en el *fuego*
Y verás cómo te abrasas.

IV

Atiende y mira, cristiano,
Y ponte a considerar,
Las almas del Purgatorio
Los tormentos que tendrán.

Canción número 160.

Canto de Animas.

(Rivera-Oveja.)

II

No porque no *haigas* matado
Nos dejes de dar limosna,

Trigo o centeno cogemos,
Dinero o cualquier cosa.
(Al estribillo.)

III

Ya relumbra el cuchillito
En casa de un hombre honrado,
Ya relumbra el cuchillito
Para partir el *guinaldo*.
(Al estribillo.)

IV

Si supiera la viudita
Lo que las ánimas pasan,
Ni comiera ni bebiera,
Ni saliera de su casa.
(Al estribillo.)

Canción número 161.

Canto de Animas.
(Santa Cruz de Paniagua.)

II

A las cinco abre la puerta
San Jerónimo y le dice:
"No traigo ningún socorro" (bis).
¡Pobrecitas infelices! *

III

No porque te *haigas* casado
Con una nueva amorosa
Olvides a la difunta
Que está debajo la losa *.

IV

Aquí vive el mayordomo
De las ánimas benditas,
Que anda pidiendo limosna
Para que le digan misa *.

Canción número 162.

Aguinaldo del Niño (ánimas).
(Palomero.)

II

Esta casa es alta y baja,
Está fundada en el aire,
Aquí vive la Justicia
Y la vara del Alcalde.

III

Eres miembro de justicia,
Cumple con tu obligación,
Que también te cumplirá
En el otro mundo Dios.

IV

Las ánimas de tus padres,
Quién las pudiera llevar
Volando como palomas
A la corte celestial.

V

Las ánimas de tus padres,
También digo de los míos,
Que me des una limosna
Que yo, por Dios, te lo pido.

DE CUNA

Canción número 165.

II

La palomita canta
En el *olivu*;
Cállati, palomita,
Que *duelma* mi *niñu*.
(Ro, ro, etc.)

* Se repiten los dos últimos versos.

Canción número 168.

II

Dicen que los gañanes
Huelen a paja,
Gañanito es el mío
Y huele a albahaca.
(Lancero..., etc.)

Canción número 169.

II

Si el padre del niño
No estuviera en casa
Te abriera la puerta,
Palomita blanca.
(A ro, ro..., etc.)

DE BAILE

Canción número 171.

II

Algún día por verte
Cien vueltas daba;
Ahora ya por no verte
Las doy dobladas.
(Lavar..., etc.)

Canción número 174.

II

Cuando me dieron la nueva
De que tú no me querías,
Hasta el gato de mi suegra
me miraba y se reía.
(Rojita mía..., etc.)

III

Si supieras lo que lloro
Cuando me dicen que tienes

Amores con otra dama
Y conmigo te entretienes...
(Rojita mía..., etc.)

Canción número 176.

II

A las dos de la mañana,
De la mañana sería
Cuando yo a ti te llamaba
Y tú no me respondías
(¡Y ole y ole, resalada!)
Y tú no me respondías.

III

Si quieres que yo te quiera
Te has de lavar con romero,
Que se te quite el resabio
De los amores primeros
(¡Y ole y ole, resalada!)
De los amores primeros.

Canción número 178.

II

Prima si no fueras prima;
Prima, si no fueras nada,
Fuera yo el mayor ladrón
Que por tu ventana entrara.
(¡Ay!, salero..., etc.)

Canción número 179.

II

Si quieres que te quiera
Dame *alvellanas*
Porque las que me diste
Salieron vanas.
(Así con la pata..., etc.)

Canción número 181.

II

Yo no soy molinero,
Que si lo fuera,
A la piedra de Francia
Trigo le diera.
(Qué resaladita..., etc.)

Canción número 182.

II

Aquel clavel que me diste
El día de la Ascensión,
No fué clavel, que fué clavo:
Se clavó en mi corazón
(Y ole y ole, resalada),
Se clavó en mi corazón.

Canción número 187.

II

Me quisiste bien, te quise;
Me olvidaste, te olvidé;
Pena no tenga ninguna;
Sentimiento, bien lo ves.
(¡Ay!, salero..., etc.)

III

Las castañuelas que toco
Son de mi hermano Matías;
Cuando mi hermano se muera
Las castañuelas son mías.
(¡Ay!, salero..., etc.)

Canción número 191.

II

El Cerandeo se ha muerto
Y no tiene quién le llore

Que le llore la Ceranda,
Que es a quien le corresponde
(Ole, resalada, y ole),
Que es a quien le corresponde.
(Al estribillo.)

III

El Cerandeo se ha muerto
Y le llevan a enterrar,
Le han echado poca tierra
Y ha *güelto* a resucitar
(Ole, resalada, y ole),
Y ha *güelto* a resucitar.
(Al estribillo.)

CANCIONES VARIAS

Canción número 200.

De Toros.

II

Los toreros de Valverde
Y los de Valdegimena,
Están esperando al toro,
Que viene de Cartagena (bis).
Los toreros de Valverde.
(Echarle y darle..., etc.)

Canción número 204.

De circunstancias.

II

Que es una muchacha fina,
Más fina no puede ser,
Que la quiere don Emilio
Por esposa y por mujer*.

III

Vitorina, Vitorina,
No te arrimes al cantero;

* Se repiten los dos últimos versos.

Arrímate a dón Emilio,
Que es el amo del dinero *.

Canción número 205.

II

Al oír las "arrañuelas"
La *genti* mira pa atrás,
Creyendo que eran los "Negros"
La mañana de San Blas.
(Al estribillo.)

Canción número 206.

II

Petronila, Petronila,
¿Con qué te rizas el pelo?
Con tenacillas de plata,
Que me regaló el mulero.
(Al estribillo.)

III

Petronila, Petronila,
Bien te lo decía tu madre,
Que el andar con el mulero
Te habían de sacar cantares.
(Al estribillo.)

Canción número 207.

(Otro estribillo.)

Anda Torrino,
Torrino buen mozo;
Por eso te ves
En el calabozo.

Canción número 208.

II

En la calle del Olivo
Lo que ha venido a pasar,

Que a las hijas de Juan Gorra
Las han querido pelar.
(Con la Lola..., etc.)

Canción número 210.

II

Tío Santos le preguntó:
¿Pa qué la *quieris* tan *grandi*?
Pa llenarla de castañas
Cuando salga de *viaji*.
(Anda, Simóna..., etc.)

ROMANCES

(De rabel.)

Canción número 211.

La Loba parda.

Estando yo en la *mía* choza
Pintando la *mía* cayada (bis),
Las cabrillas iban altas
Y la luna rebajada (bis).
Mal barruntan las ovejas.
No paran en la majada (bis).
Vide venir siete lobos
Por una obscura cañada (bis).
Venían echando suerte
Cuál entrará en la majada (bis).
Le tocó a una loba vieja.
Patituerta, cana y parda (bis),
Que tenía los colmillos
Como puntas de navajas (bis).
Dió tres vueltas al redil
Y no pudo sacar nada (bis),
Y a la otra vuelta que dió
Sacó la borrega blanca (bis),
Hija de la oveja churra,
Nieta de la orejisana (bis),
La que tenían mis amos
Para el domingo de Pascua (bis).

* Se repiten los dos últimos versos.

¡Aquí, mis siete cachorros!,
 ¡Aquí, perra trujillana! (bis),
 ¡Aquí, perro el de los hierros!,
 A correr la loba parda (bis).
 Si me cobráis la borrega
 Cenaréis leche y hogaza (bis),
 Y si no me la cobráis
 Cenaréis de mi cayada (bis).
 Los perros tras de la loba
 Las uñas se *esmigajaban* (bis);
 Siete leguas la corrieron
 Por unas sierras muy agrias (bis).
 Al subir a un cotorrillo
 La loba va ya cansada (bis).
 Tomad, perros, la borrega
 Sana y buena, como estaba (bis).
 No queremos la borrega
 De tu boca alobadada (bis),
 Que queremos tu pelleja.
Pal pastor una zamarra (bis),
 El rabo para correas
 Para atacarse las bragas (bis);
 De la cabeza un zurrón
 Para meter las cucharas (bis);
 Las tripas para *vigüelas*
 Para que bailen las damas (bis).

Canción número 212.

La rueda de la Fortuna.

La rueda de la Fortuna,
 La que siempre anduvo *quea* (bis),
 De una rodada que ha dado
 Me ha traído aquí a esta tierra (bis).
 No me pesa haber venido,
 Ni tampoco estar en ella (bis),
 Que he visto la mejor dama
 Que cría Naturaleza (bis).
 Sentadita en un balcón,
 Aderezada y compuesta (bis),
 Pasó por allí un galán,
 La pidió de su majeza (bis).

—¿Cómo me pide, galán,
 Tan descoco y sinvergüenza? (bis).
 —Diga usted, señora dama,
 Eso se usa en mi tierra (bis);
 Los galanes como yo
 A las damas piden prendas (bis).
 Ellas nos dan a nosotros,
 Nosotros, también a ellas (bis);
 Ellas nos dan calzoncillos;
 Nosotros a ellas, peinetas (bis);
 Ellas nos regalan guantes;
 Nosotros, ligas y medias (bis).
 El demonio, como astuto,
 Al marido fué a dar cuenta (bis):
 —¡Alto, alto!, Labrador,
 No duermas a pierna suelta (bis);
 Tienes la mujer bonita,
 Te está haciendo mil ofensas (bis).
 Deja el caballo que corre,
 Coge la mula que vuela (bis);
 Deja los largos caminos,
 Coge las cortas veredas (bis).
 A la entrada del lugar
 Tu casa está la primera (bis).
 —¡Oh! Qué puertas tan cerradas,
 Las que siempre están abiertas (bis).
 Sacó su puñal del cinto,
 Hizo un *aujero* a la puerta (bis),
 Lo primero que metió
 Fué el caño de la escopeta (bis),
 Y luego metió los pies
 Por resguardar la cabeza (bis).
 El caballo, que no pudo,
 Lo dejó atado a la reja (bis).
 Cogió una vela en sus manos,
 Hacia la casa da vueltas (bis),
 Y en ver que no encuentra nada,
 Hacia la cama se acerca (bis).
 Y vió al galán y a la dama
 Durmiendo a pierna suelta (bis).
 —Buenas noches, don Galán,
 Usted las tenga muy buenas (bis).

Sacó su puñal del cinto,
 Siete puñalás le asesta (bis);
 Caló los siete colchones
 Hasta la última jerga (bis).
 —Empecemos con la dama,
 Que el galán muy bueno queda (bis).
 ¡Acércate aquí, traidora!
 ¿Por qué me has hecho esta ofensa;
 (bis).

Si lo haces por dinero,
 Las arcas tenías llenas (bis).
 Si lo haces por amor,
 Haberme escrito dos letras (bis).
 Toma la niña en tus brazos,
 Dale la leche postrera (bis).
 Toma esta Bula Cruzada,
 Confiésate bien con ella (bis).
 Al decir: "Su único hijo",
 De puñaladas la diera (bis).
 La dió siete puñaladas,
 Que de la menor muriera (bis).
 El domingo, a la mañana,
 A la plaza se acerca (bis).
 —Señores, no compréis carne,
 Que en mi casa la hay muy buena
 (bis);

El que quiera macho, macho;
 El que quiera hembra, hembra (bis).
 A cuarto vale la libra
 Y a ochavo libra y media (bis).
 Tiró el sombrero por alto,
 Diciendo de esta manera (bis):
 —El que me quiera buscar
 Que vaya a Sierra Morena (bis).

Canción número 213.

La serrana de la Vera.

En Garganta de la Olla,
 Siete leguas de Plasencia,
 Habitaba una serrana
 Alta, rubia y sandunguera.

Trae recogidos los rizos
 Debajo de la montera.
 Al uso de cazadora
 Gasta falda a media pierna,
 Botín alto y argentado,
 Y en el hombro una ballesta.
 De perdices y conejos
 Lleva la pretina llena.
 Detúvome en el camino
 Y ofrecióme rica cena.
 Tomárame por la mano
 Para guiarme a su cueva.
 No me lleva por caminos
 Ni tampoco por veredas,
 Síno un robledal arriba
 Espeso como la hierba.
 Al entrar en la cabaña
 Me mandó cerrar la puerta,
 Pero yo de prevenido
 La dejé un poco entreabierta.
 Dióme yesca y pedernal
 Para que lumbre encendiera,
 Y al resplandor de la llama
 Vi un montón de calaveras.
 ¿Cúyos son aquehos huesos?
 ¿Cúyas estas calaveras?
 Hombres fueron que he matado
 Porque no me descubrieran;
 Tú alégrate, caminante,
 Buena noche nos espera...
 De perdices y conejos
 Sirvióme muy rica cena,
 De pan blanco y de buen vino
 Y de su cara risueña.
 Si buena cena me dió,
 Muy mejor cama me diera;
 Sobre pieles de venado
 Su mantellina tendiera.
 Viendo que no me rindió,
 Porque el sueño me rindiera,
 A mí me dió un rabelillo,
 Ella tocó una vihuela.

Por un cantar que ella canta
 Yo cantaba una docena.
 Pensó *dormecerme* a mí,
 Mas yo la *dormeci* a ella.
 En cuanto la vi dormida
 Fui muy pasito a la puerta,
 Los zapatos en la mano
 Para que no me sintiera.
 Salí y comencé a correr
 Sin atrás volver cabeza.
 Dos leguas llevaba andadas,
 La siento de peña en peña
 Saltando como una furia,
 Bramando como una fiera.
 —Caminante, caminante,
 Que la cayada te dejas.
 —Mucho palo hay en el monte
 Para hacer otra más nueva.
 Una honda que traía
 La cargó de una piedra;
 Con el aire que la arroja
 Derribóme la montera,
 Y en la encina que cayó
 Partida cayó por tierra.
 —Aguádate, lindo mozo,
 Vuélvete por tu montera.
 —La montera es de buen paño.
 ¡Pero aunque fuera de seda!
 —¡Ay! de mí, triste cuitada,
 Por ti seré descubierta.
 —Descubierta no serás
 Hasta la venta primera.

Canción número 216.

La Bastarda.

El emperador de Roma
 Tiene una hija bastarda,
 Que la quiere meter monja
 Y ella quiere ser casada.
 La ha metido en un convento
 Todo de piedra labrada,

Dándola *pa* su servicio
 A la criada de casa.
 Con los calores que hacía
 Se ha asomado a la ventana
 Y ha visto tres segadores
 Segando trigo y cebada.
 De los tres, el más pequeño
 De ellos se diferenciaba;
 Gastaba manija de oro
 Y las *joces* plateadas,
 Zamarra de terciopelo,
 La manga de filigranas.
 Lo ha mandado llamar
 Con la criada de casa.
 —Ve y dile a aquel segador
 Si sabe segar cebada.
 Y la muchacha obediente
 Coge el camino y se marcha.
 —Buenas tardes, segadores.
 —Venga con Dios la madama.
 Y le ha dicho al más pequeño:
 —¿Sabe usted segar cebada?
 El segador la contesta:
 —Sí, señora, sé segarla.
 —Que si quiere usted segar
 La senara de mi ama.
 —¿Está en alto, o está en bajo?
 ¿En umbria o en solana?
 —Ni está en alto ni está en bajo,
 Ni en umbria ni en solana,
 La tiene en un valle fresco
 Al verde de sus enaguas.
 —Esa senara, señora,
 No está para mi segarla,
 Que es *pa* condes y marqueses
 Que la tienen deseada.
 —No es *pa* condes ni marqueses,
 Para *usté* está reservada.
 —Si eso quiere la señora
 Vaya tendiendo la cama.
 Y tendió siete colchones
 Y una sábana de Holanda.

A eso de la medianoche
 El segador se desmaya.
 De perdices y conejos
 Un almuerzo le prepara.
 A eso del amanecer
 Vino su padre a llamarla
 Y le dijo: "Hija cruel,
 ¿Quién tienes en esa cama?"
 —Cállese usted, padre ingrato,
 Si es la criada de casa.
 El segador que oye esto,
 Se tiró por la ventana.
 —Dígame, buen segador,
 ¿Cuánto vale la jornada?
 —No vale nada, señora,
 Ya la tengo bien pagada.
 Le envolvió dos mil reales
 En un pañuelo de lana.
 —No digan sus compañeros
 Que usted no ha ganado nada;
 Si vuelve usted, segador,
 No pregunte por posada.
 —Sí, volveré, mi señora,
 Pero han de ser las espaldas.

Canción número 218.

Los Arrieritos.

Salieron dos arrieritos
 Del lugar de Cabezuela,
 Caminando con sus machos
 Para ganar la moneda.
 En el medio del camino
 Con dos ladrones se encuentran;
 Les preguntan de *onde* son,
 Lo que traen y lo que llevan.
 —Señor, vendemos azúcar,
 Y *semos* de Cabezuela.
 —Yo no les pregunto eso,
 Lo que traen y lo que lleva.
 Los ladrones se adelantan,
 Los arrierós atrás quedan.

Le dice Juan a Francisco:
 —*Aprepara* la escopeta,
 Que esos que van ahí *alante*
 Me han dado mala sospecha.
 Al subir un barranquito,
 Al bajar una barrera,
 Pegado un carabino
 Francisquillo cayó a tierra.
 ¡Virgen santa del Amparo!
 ¡Cruz bendita de la Peña!
 Mataron al mejor mozo
 Que había por estas tierras.

Canción número 220.

De uso indeterminado o de azar.

II

Guenas mozas tiene Coriá,
 Mejor las tiene Cilleros,
 Pero se llevan la fama
 Las mozas de Palomero.
 (¡Ay! Chana, Chana..., etc.)

Canción número 225.

(*A esta melodía le adaptan coplas dedicadas al Santo Patrón de El Torno, San Lucas, de cuyas coplas incluyo algunas de muestra.*)

I

Ya viene San Lucas,
 La pitarra *tamién*;
 Mataremos la machorra
 Pondremos la sartén.
 (El pájaro..., etc.)

II

A un estudiante adoro,
 ¡Ay! de mí, triste,

San Lucas, tú que vienes,
Tú que le viste.
(El pájaro..., etc.)

III

Ya viene San Lucas
El *pijotero*,
A llenarnos la casa
De forasteros.
(El pájaro..., etc.)

Canción número 226.

II

Si pasas por mi puerta
Repara en mi balcón,
Allí verás la jaula
Y el pajarito no.
(El pajarito que ya voló.)

Canción número 230.

II

Si a Manojó le han matado
(re, re, tremenemené,
tralará lará)
A mí tanto se me da.
Que el gallo que estoy pelando
(re, re, tremenemené,
tralará lará)
A la noche he de cenar.

Canción número 234.

II

Anda diciendo tu madre
Que no me quiere por suegra,
¿En qué libro habrá *estudiao*
Que yo la quiero por nuera?
(Al estribillo.)

INDICE

	Págs.
Palabras del autor	7
La canción popular de la alta Extremadura	9
PRIMERA SECCIÓN:	
Melodías de canto	49
<i>Primer grupo.</i> —De ronda	51
<i>Segundo grupo.</i> —De bodas	81
<i>Tercer grupo.</i> —De quintos	94
<i>Cuarto grupo.</i> —De Nochebuena. Alboradas	103
<i>Quinto grupo.</i> —De faenas	114
<i>Sexto grupo.</i> —Religiosas. De cuna	124
<i>Séptimo grupo.</i> —De baile	138
<i>Octavo grupo.</i> —Canciones varias	155
SEGUNDA SECCIÓN:	
Melodías de gaita y tamboril	174
La gaita extremeña	176
Las melodías	194
<i>Primer grupo.</i> —Bailes	207
<i>Segundo grupo.</i> —Danzas	313
<i>Tercer grupo.</i> —Tocatas varias	360
Continuación de los textos poéticos	396

Digitalizado por:
Biblioteca Virtual Extremeña
bibliotecavirtualextremena.blogspot.com

FE DE ERRATAS

PAGINACION LITERARIA

<u>Página</u>	<u>Línea</u>	<u>Dice</u>	<u>Debe decir</u>
9	6	ocometer	acometer
11	39	melodia esquemática	melódica esquemática
14	15	otras de las piezas	otra de las piezas
25	10	en los músicos	de los músicos
25	34	que diferia	que diferiría
29	27	porque	por que
32	22	desarorllan	desarrollan
33	18	juego	juega
35	5	namónimas	homónimas
36	21	cantidades	cantinelas
47		Por descuido del linotipista no figura en la llamada el nombre ilustre del maestro Guridi. Bien conocida es su producción musical, inspirada casi toda ella, amorosa y sabiamente, en lo que tiene de más fino y bello el rico folklore vasco. El pie del fotograbado ha perdido el renglón final, que debe decir: "... a España por árabes y moros africanos."	
173		El pie del fotograbado ha perdido el renglón final, que debe decir: "... a España por árabes y moros africanos."	
176	26	desprovistos	desprovisto
178	24	Edad de Pidra	Edad de Piedra
181	4	Las recogen	La recogen
182	13	se construy al	se construye la
187	11	aprovachada	aprovechada
196	10	contrubuyen	contribuyen
198	10	ragmento	fragmento
199	11	Priemra Sección	Primera Sección
202	6	ambos escalas	ambas escalas
202	30	La fundmenutal	La fundamental
401		La cuarteta final de la primera columna debe llevar colocado el tercer verso en el lugar que ocupa el cuarto, y éste en el de aquél.	

	<u>Columna</u>	<u>Estrofa</u>	<u>Verso</u>	<u>Dice</u>	<u>Debe decir</u>
401	2. ^a	4. ^a	2. ^o	No tiene	No tienes
413	2. ^a	4. ^a	1. ^o	Pontpeller	Montpeller
423	1. ^a	3. ^a	3. ^o	Pena no tenga	Pena no tengo

PAGINACION MUSICAL

<u>Página</u>	<u>Melodía Nro.</u>	
58	13	El "do" blanca del compás 2. ^o debe ser "re".
65	35	Sobra la numeración del compás.
95	96	El verso de la 2. ^a pauta debe decir: "Mucho puede la obediencia."
109	120	El verso de la 2. ^a pauta debe decir: "sí que la gota va gustosita."
110	125	El "mi" blanca de los compases 4. ^o y 5. ^o de la 2. ^a pauta no debe llevar puntillo.
111	126	El tresillo del compás 4. ^o de la 4. ^a pauta debe ser de corcheas.
129	149	El "mi" del compás 18 debe ser "fa".
149	189	El "sol" del compás 18 debe ser corchea.
159	202	El 2. ^o "si" del compás 4. ^o debe ser "do".
253	27	El primer "si" del tresillo del compás 4. ^o debe ser "la".
349	125	La ligadura del compás 7. ^o debe estar colocada sobre los dos "re".
379	171	El tresillo del compás 3. ^o debe ser ligado.



— CLUB —
Universo Extremeño

Biblioteca Virtual Extremeña

